

МОСКОВСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

---

# **Влияние Востока на искусство и науку**

Сборник материалов 16-й конференции  
из цикла «Григорьевских чтений»

Москва  
2014

ББК 87.3  
В58

Ответственные редакторы:  
А.М. Валуев, Э.И. Соркин, И.Д. Григорьева

**В58**      **Влияние Востока на искусство и науку: Сборник материалов конференции.** – М.: Изд-во Московского гуманитарного университета, 2014. – 175 с.

ISBN 978-5-98079-958-8

Сборник содержит материалы научно-практической конференции «Влияние Востока на искусство и науку», состоявшейся в середине марта 2013 года в Институте востоковедения РАН. Данная конференция является 16-ой в цикле Григорьевских чтений, посвященных памяти известного музыкального деятеля, профессора Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского В.Ю.Григорьева (1927-1997). Среди авторов статей настоящего сборника – специалисты различных областей знаний – музыковеды, философы, математики и др.

Издание предназначается для широкого круга читателей, интересующихся проблемами междисциплинарных исследований.

**ББК 87.3**

ISBN 978-5-98079-958-8

© Авторы, 2014

А.С. Алпатова, В.И. Лисовой

ПОЭТИКО-МУЗЫКАЛЬНЫЙ МИР ХАЙКУ: О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ  
ВОСТОКА И ЗАПАДА В СЕМАНТИКЕ И СТРУКТУРЕ  
ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Запад ли, Восток...  
Везде холодный ветер  
Студит мне спину.  
*Мацуо Басё*

На Восток отправься дальний  
Воздух пить патриархальный.  
*И.В. Гете*

И блага жизни изливает  
На Запад, на Восток, на Север и на Юг.  
*Ф.И. Тютчев*

Взаимодействие Востока и Запада — тема и для науки, и для культуры необъятная. Имея за плечами долгий исторический путь, в современном мире межцивилизационный диалог продолжает охватывать самые разные стороны и отдельной человеческой жизни, и культурной жизни в целом. Но сутью взаимодействия по-прежнему остается преодоление разницы двух менталитетов в их исторических, политических, социальных, психологических, научных и художественных аспектах.

Попытку понять иное и поделиться своим пониманием с другими, взглянуть на явление чужой культуры с позиции своей собственной, чтобы объяснить его суть своим единомышленникам и соотечественникам, отражает художественный перевод. Он может быть точным и обобщенным, техническим и научным, литературным и художественным, вербальным и невербальным. В широком смысле перевод — это перетолкование смыслов, выраженных языком какой-либо одной национальной культуры или каким-либо одним из языков художественной культуры, с помощью средств, имеющихся в другом языке или языках. И потому именно он дает возможность сравнить разные менталитеты на уровне творческих технологий и семантики произведений.

В контексте проявления в феномене художественного перевода взаимодействия Востока и Запада заслуживает внимания поэтический жанр хайку (хокку, хайкай), родиной которого является Япония, а основоположником жанра — поэт XVII столетия Мацуо Басё (1644-1694). Особенности художественного стиля хайку заключаются в *синтезе природного и поэти-*

ческого (человеческого) начал, который выражен поэтом в лирическом восприятии им природы при доминирующем значении первозданного природного образа.

В мировой культуре хайку стал явлением литературы и искусства, объединившим восточную мудрость с западным рационализмом, а также гармонично связавшим универсальные точность и простоту — с тонкостью и изяществом, а прямоту и откровенность — с недосказанностью и символичностью. Все эти смыслы воплощаются в традициях как литературного перевода хайку с японского языка на языки народов мира и возникших на его основе национальных стилей хайку, так и художественного перевода — с языка поэзии на язык музыки и кинематографа, имеющего место в современной латиноамериканской культуре.

В поисках подтверждений сказанного обратимся вначале к хайку Мацуо Басё о лягушке (1680-е гг.), ставшему популярным в литературе благодаря многочисленным переводам. В нем поэт весьма скупыми средствами передает образ прыгнувшей в старый пруд лягушки и возникшего от этого звука воды:

«Фуру (старый) икэ (пруд) я (разделяющее слово, знак препинания)  
кавадзу (лягушка) тобикому (прыгнула)  
мидзу но (воды) ото (звук)<sup>1</sup>.

Известные поэтические трактовки этого хайку на русском языке представлены литературными (далее в тексте первые четыре примера) и ассоциативными (последние два примера) переводами. В них статика и динамика образов (пруд - лягушка — прыжок лягушки — звук воды), заданные Мацуо Басё, получают развитие посредством следующих поэтических приемов:

1) введение дополнительных характеристик места событий (дремотный пруд, старый-старый пруд, древний водоем, тишина в атмосфере, глубина в воде) и звука (громкий всплеск, глубокий резонанс);

2) изменение качества (жаба) и увеличение количества главных персонажей (лягушки);

3) разные варианты трактовки действий персонажа или нескольких персонажей (прыгнула, подпрыгнула, подскочила, скачут, нырнула);

---

<sup>1</sup> Здесь и далее (см. основной текст и сноски 2–8 к нему) используются тексты переводов хайку из статей «Мацуо Басё» - см. [ru.wikipedia.org/wiki/Мацуо\\_Басё](http://ru.wikipedia.org/wiki/Мацуо_Басё); «Хайку» - см. [ru.wikipedia.org/wiki/Хайку](http://ru.wikipedia.org/wiki/Хайку); «Хайку о лягушке» — см.: [ru.wikisource.org/wiki/Хайку\\_о\\_лягушке\\_\(Басё\)](http://ru.wikisource.org/wiki/Хайку_о_лягушке_(Басё))

4) использование обрамлений-повторов в описаниях образов (начало хайку: нарушение тишины — конец: резонанс).

«Старый пруд!  
Прыгнула лягушка.  
Всплеск воды»<sup>1</sup>.

«О, дремотный пруд,  
прыгают лягушки вглубь,  
слышен всплеск воды»<sup>2</sup>.

«Старый пруд.  
Прыгнула в воду лягушка.  
Всплеск в тишине»<sup>3</sup>.

«О! старый пруд!  
Скачут лягушки в него, -  
всплески воды»<sup>4</sup>.

«Старый-старый пруд.  
Вдруг прыгнула лягушка.  
Громкий всплеск воды»<sup>5</sup>.

«Ломка (нарушение) тишины –  
из древнего водоёма, лягушка подпрыгнула / подскочила в воду...  
глубокий резонанс»<sup>6</sup>.

«Нарушена тишь —  
в воду жаба нырнула,  
создав резонанс»<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Автор перевода — Т.П. Григорьева.

<sup>2</sup> Автор перевода — В. Брюсов.

<sup>3</sup> Автор перевода — В. Маркова.

<sup>4</sup> Перевод У. Дж. Астона/В. Мендрина, 1899/1904. An ancient pond! / With a sound from the water / Of the frog as it plunges in.

<sup>5</sup> Автор перевода — В. Соколов.

<sup>6</sup> Анонимный перевод.

<sup>7</sup> Автор перевода — Н. Погребной-Александров.

Таким образом, сравнение оригинала с переводами на русский язык указывает на желание авторов — представителей западной культуры — по возможности максимально разнообразить представляемые поэтические образы, в то время, как для Мацуо Басё было достаточно лишь обозначить происходящее, свидетелем которого он мог быть. Очевидно, что в случае перевода его хайку на другие языки и сами поэтические произведения, и их образы выступают как знаки и символы, требующие пояснения или раскрытия с помощью специальных приемов.

Поэзия имеет самое разное предназначение, в том числе дидактическое и даже автодидактическое. «Упражнения в прекрасном» — так принято называть занятия поэтическим творчеством «для себя». Попробовать представить уже имеющиеся образы в несколько другом контексте, показать их словно в другом ракурсе — занятие весьма увлекательное. Оно может вызвать потребность в участии в поэтическом состязании, как это и получилось у авторов данной статьи в поэтических вариациях на текст хайку о лягушке Мацуо Басё. Кроме привязки к основной теме в условия экспериментального поэтического конкурса входило строгое соблюдение метрики трехстишия хайку, укладывающегося в формулу семнадцатисложника с традиционным делением слогов в трех строках на 5 + 7 + 5. В отношении же к трактовке образов авторам была предоставлена свобода поэтического выражения возникающих ассоциаций.

В появившихся в результате поэтических текстах-инвариантах изменения в характеристике образов хайку о лягушке достигаются главным образом за счет использования двух основных приемов.

Первый — по мнению авторов, ярко отражающий специфику восприятия природы на Востоке, — это введение разнообразных звукоподражаний прыжку лягушки и всплеску воды.

Второй — свойственный западному менталитету — добавление с целью разъяснения и последующего развития иных близких или контрастных образов по ассоциации с имеющимися у Мацуо Басё (песни на воде, музыка воды, концерт жаб и лягушек, головастики, птицы, предчувствие дождя, желтый опавший лист, ряска, грязь).

В художественной трактовке образов новых вариантов перевода хайку о лягушке можно выделить несколько главных акцентов, с помощью которых они или представлены открыто и в подробностях, или, напротив, завуалированно, вплоть до полного исчезновения (за исключением главного персонажа — лягушки/жабы) — то реального видимого, то подразумеваемого виртуального, то невидимого, но проявленного через другие объекты:

*1) акцент на образе звука воды, возникшего от прыжка лягушки:*

«Старинный наш пруд.  
Лягушка подпрыгнула —  
воды звук возник».

«Задремавший пруд...  
Вдруг лягушка прыгнула!  
А от нее — всплеск!»

«Наш уснувший пруд...  
Лягушка скакнула: хлоп!  
Вода звучит: бульк!»

«Тихий, сонный пруд...  
Лягушка вдруг: скок! Бултых! –  
Ответ был воды».

«Старый пруд — и всё!  
Нет ни одной лягушки.  
Вдруг - скок!.. И всплеск - бульк!..»

«Заброшенный пруд...  
Лягушки прыгают в нем:  
Скок! Хлоп! Бултых!.. Бульк!!!»

«Прыг-скок... Прыг-скок... Бульк!..  
То лягушки ныряют  
Весело в воде!»

«Водоем лесной.  
Тишина вокруг него.  
Вдруг лягушка: бульк!»<sup>1</sup>.

*2) акцент на образе лягушки (жабы)*

«Озеро в лесу.  
Лягушка ныряет в нем

---

<sup>1</sup> Автор — А. Алпатова.

всю ночь напролет».

«Ряска на воде.  
Из-под нее лягушка  
выныривает!»

«Лягушки в пруду.  
И полная тишина.  
Музыка воды».

«Озеро в лесу.  
Квакают в нем лягушки.  
Значит, быть дождю».

«Пруд молчаливый  
жабы облюбовали  
и квакают в нем».

«Звуки из пруда.  
Это наша лягушка  
распелась к дождю».

«Лягушки наши  
восхитительно поют  
в старинном пруду».

«Спокойно вокруг.  
Песни звучат на воде.  
Лягушка плывет».

«Звук слышен в пруду:  
зеленая лягушка  
путешествует».

«Тихо в лесу. Пруд.  
Зеленая лягушка  
ныряет-поет».

«Давно все мы спим.  
Лишь лягушка ныряет —  
и в пруду звуки».



«Все смолкло вокруг.  
Только пруд звучит-поет:  
жабы ныряют!»

«Дивные звуки!  
Это не птицы поют!  
Жабы квакают!»

«Лесной сонный пруд.  
Жаба плывет, ныряет.  
Квакает вода»<sup>1</sup>.

«О, скучный наш пруд!  
Плюх! — Лягушка нырнула!  
Вторит ей вода».

«Жабы, лягушки  
на сцене пруда шумят:  
Это их концерт».

«Жабы под водой,  
а лягушки над ними  
квакают, поют».

«Расквакался пруд.  
Ква-ква! Плюх! Ква-ква! Бултых!  
Это лягушки!»<sup>2</sup>

*3) акцент на образе пруда:*

«Заросший наш пруд.  
Не видно в нем лягушек.  
Лишь звуки: ква-ква!»<sup>3</sup>

«Пруд безмолвный здесь:

---

<sup>1</sup> Автор — она же.

<sup>2</sup> Автор — В. Лисовой.

<sup>3</sup> Автор — он же.

головастиков много,  
а лягушек нет!»

«Лягушачий пруд...  
Никто не плавает в нем,  
лишь опавший лист».

«Пруд для лягушек.  
Но что же там на воде?  
Только желтый лист»<sup>1</sup>.

«На нашем пруду  
война жаб и лягушек.  
В грязи они все»<sup>2</sup>.

*4) акцент на образе автора хайку о лягушке — поэта Мацуо Басё, в том числе с использованием аллитерации:*

«Очень тихо здесь.  
Кваканью внемлет Басё  
сидя у пруда».

«Тишина в лесу.  
Басё сидит у пруда.  
Звуки слышит он».

«Поэт слушает  
пенью лягушек в пруду.  
Очень красиво!»

«Состязание  
между жабой, лягушкой,  
Басё... Кто лучше?»

«Озеро, пруд ли —  
не все ли равно Басё?  
Квакает ведь он!»

---

<sup>1</sup> Автор — А. Алпатова.

<sup>2</sup> Автор — В. Лисовой.

«Басё говорит,  
и лягушки замолкли,  
слушая поэта».

«Ч-ч-ч!.. Басё сидит –  
даже лягушки молчат!  
О них он пишет!»<sup>1</sup>

«Басё с лягушкой  
воспевают пруд лесной.  
Хор жаб вторит им».

«Утром лягушки,  
а ночью жабы кричат.  
То — хайку Басё».

«Поют лягушки  
хокку, хайкай и хайку.  
Басё очень рад!»

«Басё в бассейне  
басни рассказывает –  
жабы смеются!»

«В бассейне Басё  
басом басенки бает.  
Баюшки-баю!»

«Вновь басит Басё.  
Это все побасенки –  
лягушачий смех»<sup>2</sup>.

И как заключение поэтического состязания - новая версия хайку о лягушке:

«Жаба прыгает  
в фильм де Гандариаса  
и Эскалона!»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Автор — А. Алпатова.

<sup>2</sup> Автор — В. Лисовой.

Эта последняя — весьма вольная трактовка темы хайку о лягушке Маццо Басё — переводит нас в мир латиноамериканского музыкального и кинематографического искусства. Точнее — в область во многом вдохновленного поэтикой хайку совместного творческого проекта венесуэльского художника и режиссера Гильермо Эскалона и гватемальского композитора и музыковеда Игоря де Гандарисаса, с которым авторам статьи довелось общаться в Гватемале весной 2013 года<sup>2</sup>.

Созданная музыкантом и кинематографистом программа «Увидеть музыку» («Music to see») относится к одной из ветвей так называемого *аудиовизуального направления* в современном музыкальном искусстве<sup>3</sup>. Оно возникло в последней трети XX века в академической музыке благодаря обращению композиторов к *кинематографу и визуальным техническим средствам* реализации авторского замысла и явилось результатом усложнения современного музыкального языка и использования различных техник музыкальной композиции в сочетании с развитием мультимедийных технологий. Не менее важную роль в процессе его формирования сыграло и воздействие на современное западное и мировое искусство традиций Востока.

Композитор и кинематографист сотрудничают в области *мультимедийной электронной музыки* более тридцати лет (с 1982 года). Плодом их совместной творческой деятельности явились шесть кинематографических произведений (фильмов), которые иллюстрируют эстетическую идею программы «Увидеть музыку». Благодаря этому исследуется гармоничное вза-

---

<sup>1</sup> Автор — он же.

<sup>2</sup> И. де Гандарисас (р. 1953) — автор многих сочинений для камерных составов, произведений в технике электронной музыки. В юности он брал уроки у видного гватемальского композитора Хоакино Орельяны, а в 1979 и 1982 годах обучался композиции под руководством Конрадо Сильва и Кориун Аарониан в Бразилии. В 1991–1995 годах изучал композицию в классе Гельмута Браунлиха и электронную музыку у Марка Вильсона в Католическом американском университете и Мерилендском университете в США. Был стипендиатом по программам Foolbright (Фулбрайт) и OAS.

В основу раздела данной статьи были положены материалы бесед и переписки авторов статьи с композитором (переводы, в том числе стихотворные, в тексте сделаны нами — В.Л., А.А.).

<sup>3</sup> Идея художественного направления «Увидеть музыку» воплощается и в произведениях других современных гватемальских композиторов — таких, как Х. Орельяна и Д. де Гандарисас, — созданных в содружестве с латиноамериканскими кинематографистами. Обращает на себя внимание сочетание в аудиовизуальном искусстве *техники электронной музыки и приемов компьютерной графики*, как это происходит, например, в сочинениях Р. Маселли. Таким образом, очевидно, что направление «Увидеть музыку» представляется весьма перспективным в контексте современного искусства, использующего новые технологии и новые авторские идеи с их порой неожиданными решениями.

имодействие динамических параметров музыки и других музыкально-выразительных средств с визуальными.

Под *динамическими параметрами* понимаются, прежде всего, сила звучания; оттенки звучания. Среди других *музыкально-выразительных средств* — тембр звука; высота звука; музыкальный ритм; музыкальная фактура; музыкальная форма.

К *визуальным средствам* относятся скорость движения, направление движения, цвет в изображении, освещение и тени в изображении. Основными источниками творческого внимания композитора и кинематографиста служат *явления природы* — это ландшафты, флора и фауна земли, — и *культуры* — обычаи, обряды, художественные традиции, праздники и фестивали народов Латинской Америки. Характерно, что используемая в композициях программы «Увидеть музыку» документальная видеозапись не является самоцелью, а подчиняется функциям музыкальной структуры. И. де Гандариас подчеркивает, что соединение аудио- (музыкального) и визуального (кинематографического) начал приводит к возникновению нового качества в художественном творчестве и произведении искусства, близкого *синкретизму* традиционной культуры Латинской Америки, в которой переплетаются *музыка, живопись, танец и литература*.

В первых двух из шести произведений программы «Увидеть музыку» — «Хроматические цепочки» (1982) и «Фантастическая ярмарка (1998)» — отражаются различные элементы *популярной городской традиции* в культуре коренных индейцев Гватемалы. Они указывают на определенные общественные противоречия, обозначают элементы процесса *аккультурации*, показывают формы общественно-политического протеста и растворения индейской культуры в обществе потребления.

В качестве материалов для фильма «Фантастическая ярмарка» были использованы полевые звукозаписи и кадры видеосъемки, сделанные в августе 1991 году в столице Гватемалы Гватемала-Сити во время проведения популярного в стране ежегодного *праздника «Ярмарка Хокотенанго»*. Без видимого проявления особого увлечения авторов фильма документальностью данное произведение свидетельствует об их мастерстве, экспрессивности и тонкости в изображении характерного *эстетического чувства культуры Гватемалы*, которое в реальной жизни постоянно моделируется в местных ярмарках. Действие произведения проходит в воображаемом путешествии через одну из таких ярмарок, напоминая об обстановке праздника и намекая на его психологическое переживание авторами и предполагаемыми зрителями. Обращает на себя внимание сосуществование в фильме *чувства религиозного мистицизма и магии* с ощущением приятного и радостного праздника, соединение их с *ценностями современной популярной культуры*.

Другая пара произведений — «Симфония из тропиков» (2005) и «Сюита Астуриас» (2007) — была вдохновлена поэтическим и музыкальным воображением двух выдающихся литераторов, поэтов и писателей Гватемалы XX столетия — Флавио Эрреры (1885–1968) и Мигеля Анхеля Астуриаса (1899–1974). Пятая композиция — «Синева» (2006) — представляет собой миниатюру, воспроизводящую в звуке, ритме, фактуре и направлении движения в пространстве полет стаи береговых птиц. Шестое сочинение — «Валенсия в движении» (2007) — посвящено ведущему современному венесуэльскому кинематографисту, архитектору и художнику Карлосу Крису-Диасу. В нем авторы, следуют законам изобразительного искусства, передавая звучания с помощью визуальных средств. В качестве векторов движения они используют порожденные звучанием импульсы, которые в свою очередь происходят от созерцания живописных полотен.

В «Симфонии из тропиков» И. де Гандариас и Г. Эскалон обращаются к одноименному циклу стихов Ф. Эрреры, На обращение к стихотворным сочинениям из других циклов поэта указывает подзаголовок «Воспоминания о поэтических образах Флавио Эрреры».

Ф. Эррера является автором девяти поэтических сборников, из которых пять написаны в жанре хайку (хайкай - исп. Hai-kais):

«Крыло горы» («El Ala de la Montaña», старинные стихи — versos viejos);

«Симфонии из тропиков», хайку («Sinfonías del Trópico», Hai-kais, 1923);

«Булбушья», хайку («Bulbuxuá», Hai-kais, 1930);

«Тропики», хайку («Trópico», Hai-kais, 1931);

«Индийский космос», хайку («Cosmos Indio», Hai-kais, 1938);

«Зеленая палка», хайку («Palo Verde», Hai-kais, 1946)

«Золотая осень» («Oros de Otoño»);

«Спасение» («Rescate»);

«Дворик и облако» («Patio y nube»).

Опираясь в них на традиционную поэтическую семнадцатисложную форму хайку, Ф. Эррера не только художественно-поэтически интерпретирует ее, но и развивает в различных структурных инвариантах.

Художественная форма фильма «Симфонии из тропиков» отражает образную специфику хайку Ф. Эрреры «Песня реке Навалате» из цикла «Золотая осень». В качестве основной поэтической темы в данном произведении выступает образ реки, объединяющий последовательность отдельных эпизодов в одно композиционное целое. По словам И. де Гандариаса, путеводная нить в фильме — это звучание воды в ее различных трансформациях. На этом образе построен условный сюжет произведения. Жизненные импульсы реки берут свое начало в мощной звуковой силе, формирующей-

ся в горах тропической бури и в грохоте водопада. Они продолжают развиваться в условиях различных по своему звуковому наполнению уровней тропических джунглей и завершают это развитие в слиянии со *звуковой стихией* океанского прибоя, в то время как общая композиционная фабула замыкается шумом тропического дождя/ливня.

Основная звуковая структура оттеняется разнообразным по цветовому решению спектром видеоряда. В свою очередь, он отражает вторжение в звуковой ряд различных *живых звучаний окружающей среды*, которые река встречает на своем пути, — *гомона птиц, кваканья лягушек, стрекота цикад* и других насекомых. Следует отметить, что в этой композиции использованы исключительно *записи звуков природы*, сделанные в различных лесных районах в устье одной из рек и на побережье Тихого океана в Южной Гватемале. Все эти звучания вначале классифицировались И. де Гандариасом, а затем очищались от примесей шума с помощью цифровых медиафильтров в Студии электронной музыки в Сиэтле (США). После этого часть звукового материала была организована в виде *многоканальных аудиопоследований*, другие же звуки апробировались и использовались подобно тому, как используются звучания тембров музыкальных инструментов. Передвигая их по высоте и собирая в *мультифоническую фактуру*, композитор заботился о том, чтобы не деформировать естественные тембры и сохранить их природную сущность. Соединения между блоками звучаний были выполнены посредством так называемой орнаментации процессов суперпозиций в специальной компьютерной программе.

По словам И. де Гандариаса, главным намерением авторов фильма было обеспечение концентрации внимания на музыке посредством видеоряда, что является *техникой визуализации звука*. Последовательности изображений были выстроены в полном соответствии с *художественными целями произведения* и с *функциями его слухового восприятия*. Одни из них возникают в фильме синхронно со звуком, другие — предшествуют звучанию или следуют за ним, гармонично взаимодействуя или, напротив, выходя на первый план. При этом музыка выполняет функцию *организации ритма, фактуры и формы* во многом и в видеоряде, определяя *динамику и непрерывное движение в кадре* таких природных объектов, как *падающая вода, волнение реки и полет птицы*.

Для того, чтобы развернуть звуковой материал в его цельной форме, большую часть киноматериала авторы фильма представили в необычном ракурсе. В конструировании художественных образов природы им удалось избежать зрелищности, обычно характерной для документального фильма о жизни тропического леса. Эстетическое выражение получили не только *изображения*, но и *силуэты природных объектов*. Это, как и сдержанное использование цвета и включение в видеоряд черно-белых кадров, напо-

минает о стиле работы с живописным изображением в японском искусстве. Как считает И. де Гандариас, фильм «Симфония из тропиков» призван *кристаллизовать аудиовизуальное восприятие тропического леса* в соответствии с лирическими образами из циклов стихотворных миниатюр поэта Ф. Эрреры. Таким образом, речь может идти также об *аудиовизуализации поэзии*.

Приведем некоторые примеры поэтических текстов Ф. Эрреры, содержащихся в присланной нам И. де Гандариасом программе-описании к этому сочинению и дополненных нами описанием аудиовизуального ряда фильма «Симфонии из тропиков».

1. В стихотворении «Водопад», вдохновившем авторов фильма, передается *поэтическое ощущение водопада* как каскада водяных брызг, в которых отражается солнечный свет, словно сочетающийся браком с жидкой стихией:

«Жидкая плоть! Светлая вода,  
с которой соединяется миловидный подсолнух.  
В честь твоей свадьбы с солнцем  
ты взрываешься в дожде,  
в дожде звезд»

Вариант художественного перевода:

«О, жидкая плоть! Блондинка-вода,  
с которой вместе милый солнечный цветок.  
В честь свадьбы твоей с солнцем  
ты запускаешь фейерверк звездного дождя,  
фейерверк звездного дождя».

В видеоряде показаны водовороты воды, словно взрывающейся над скалами, а в звуковом ряде дан *агрессивный звук шума воды*.

2. Из стихотворения «Созвездие брызг» (из цикла «Индийский космос») авторами фильма были взяты для аудиовизуального прочтения следующие строки:

«От полоскания кристаллами  
взрывается  
музыкальная глотка горы».



На основе художественного впечатления от них в видеоряде показан *общий план водопада*, будто очерчивающего гору, в которой он зарождается. В это время на фоне отдаленного звучания водопада раздается *пение брызг воды*.

3. В стихотворении «Холодная земля» (из цикла «Симфония из тропиков») дан образ Анд:

«Туман. Горная вершина. Дыхание Анд  
обволакивает треугольные очертания  
экспрессивной мысли сосны».

На экране зритель видит, как туман надвигается и покрывает гору, и слышит звуки брызг воды на фоне шума водопада и стрекота сверчков.

4. В «Песне реке Навалате» (из цикла «Золотая осень») сказано:

«Плоть и музыка воды создают  
столетия. Они скитались в поисках  
дня, в который слились с моим сердцем».

В видеоряде — *река* с отблесками солнца на рассвете, а в звучании — мягкий, ласковый *звук реки*, соединяющийся с *пением птиц* на рассвете.

5. В стихотворении «Пересмешник» (из цикла «Тропики») есть такие строки:

«Из пения кристалла вырастает гора,  
встречающая рассвет  
влагой своих слез».

В кадре на горизонте показаны *тропический лес и река*, в которой отражается раннее утреннее солнце, в то время как в звуковом ряде на фоне *звучания реки* раздается *пение пересмешника*.

6. В стихотворении «День птицы» из цикла «Патио (Внутренний дворик) и облако» говорится о том, что:

«В жизни есть очарование,  
но нет такого,

как музыка птицы в небе».

В фильме птица начинает свой *полет* и пролетает сквозь ветви деревьев, тогда как звуковой ряд передает *хлопанье больших птичьих крыльев*.

7. Строки из стихотворения «Паук» (из цикла «Индийский космос»)

«Рубец безмолвия»

Вариант художественного перевода:

«Шрам молчания»

способствовали использованию изображения *паука*, неподвижно висящего над паутиной, в это время словно из глубины леса доносится *стрекот сверчков*.

8. В стихотворении «Душа» (из цикла «Крыло горы») говорится о музыке леса:

«Лес, в котором листва  
музыкальна, прозрачна...».

Видеоряд передает *качающиеся от ветра листья*, звуковой ряд — ласковый и нежный *звук ветра*. Строки того же стихотворения «Лес, полный надкрыльев насекомых, / Которые жужжат...» вызвали у авторов фильма образы *цветка и тропической растительности* на фоне *жужжания оводов*.

9. Стихотворение «Пчела» (из цикла «Индийский космос») содержит метафорическое описание трудолюбивого насекомого:

«Крошечный челнок  
из цветка в цветок  
его светлая катушка  
смачивает в клубок  
нить из воска».

В видеоряде показаны *пчелы*, летающие над цветами кокосовой пальмы, звуковой ряд построен на *жужжании пчел*.

10. В «Песне реке Навалате» (из цикла «Золотая осень») есть такое обращение:

«Твои леса, в чьих жилах  
пульсирует твоя кровь».

В фильме дано изображение *реки*, струящейся между корнями сейбы, на фоне звучания *текущей реки и пения цикад*.

11. В стихотворении «Сигары» (из цикла «Булбушья») дано следующее сравнение:

«Подгоревшее солнце  
как сигара».

В видеоряде фильма *солнце* играет в кроне деревьев, в звуковом ряде сочетаются *шипение горячей сигары и пение цикад*.

12. Стихотворение «Лиман, мангровые заросли и цапли» (из цикла «Золотая осень») представляет красочную картину живой природы:

«Между океаном и солончаками  
идут к своему берегу ряд за рядом  
мангровые заросли.  
Можно увидеть, как они теснятся друг к другу  
плечом к плечу...».

В фильме показаны *корни мангровых растений*, которые двигаются по кривой линии, в то время, как раздаётся *пение цикад и кваканье лягушек*.

13. Стихотворение «Жаба» (из цикла «Булбушья») описывает земноводное существо как музыканта:

«В его гобое маленьком  
стоячая вода  
для полосканья горла».

В видеоряде дан вид *озера с лягушками в сумерках*, в звуковом ряде — *кваканье жабы* в сочетании с *кваканьем лягушек*.

14. Строки из стихотворения «Дикий голубь» (из цикла «Дворик и облако»)

«Сердце горы  
в пульсе рыданий»

способствовали использованию отстраненного образа *силуэта листвы в сумерках* в видеоряде и *воркования голубя* в сопровождающем его звучании.

15. Стихотворение «Учитель» (из цикла «Тропики») повествует о цели поэта и поэзии:

«Эта ночь приходит,  
чтобы услышать море.  
То моя поэзия,  
которая никогда не могла говорить».

В видеоряде изображается *море в сумерках*, в звуковом ряде — *мягкий звук морского прибоя*.

В фильме «Симфония из тропиков» как обобщенная тематика, так и поэтические образы произведений Ф. Эрреры используются вне связи с какими-либо конкретными текстами. Построенные на подобных образах эпизоды отражают тему или идею главного персонажа стихотворения в форме хайку, а также фрагментов стихотворений, написанных в других поэтических формах и жанрах. В этих случаях конкретное соотнесение аудиовизуальных художественных образов с поэтической программой отсутствует. Лишь *общий образ* или даже *намек* на него являются напоминанием о том или ином поэтическом высказывании.

Некоторые последовательности кадров фильма словно регистрируют визуальный образ природного объекта без подчинения его словесной иллюстративности. В то же время интерпретации этого образа органично вписывается контекст общей концепции пьесы. Так, например, от образа стихотворения «Дождь» (из цикла «Индийский космос») происходит изображение в видеоряде *пасмурной погоды*, в то время, как в звуковом ряде раздаются *звуки дождя и грома*; от образа «Сверчка» (из цикла «Булбушь») в видеоряде осталось изображение различных видов дикой природы — *джунглей*, а в звуковом ряде — *стрекот сверчков*; от образа «Бабочки» (из цикла «Симфонии из тропиков») — изображение *бабочки*

над цветком в видеоряде, а в звуковом ряде — кваканье лягушек, стрекот цикад и жужжание оводов.

То же происходит с образами стихотворений из цикла «Симфонии из тропиков». Общий образ стихотворения «Бамбук» передан в видеоряде через *силуэты бамбуковых стеблей и листьев*, а в звуковом ряде — через *звук ветра в листве*. Стихотворение «Древовидный папоротник» способствовало тому, что в видеоряде дан вид *листа папоротника на фоне моря*, а в звуковом ряде проходит *далекий шум моря*. От образа стихотворения «Финиковая пальма» в видеоряде остается *движение листьев пальмы* от ветра, в звуковом ряде — *шум ветра*.

Отталкиваясь от поэтических строк хайку «Кубистическое видение тропиков» из того же цикла «Симфонии из тропиков» Ф. Эрреры, авторы фильма показывают *природные объекты как образы картин в стиле кубизма*:

«Сосна, пирамида, вулкан –  
призрак кубизма в тропиках,  
стилизованный в эскизах  
юкатанских майя».

Такое *фокусирование визуальных образов* основано на близкой и традиционной латиноамериканской картине мира концепции восточного происхождения, согласно которой *природа трактуется как произведение искусства*. При этом авторы используют *ориентальный графический стиль* в презентации образов в виде силуэтов с применением слабых оттенков цвета или в черно-белом изображении.

Другой тип выражения данной идеи показывает *визуальные образы*, близкие к силуэтам пальмы и древовидных папоротников, при движении которых создаются определенные *оптические иллюзии*. Возникающие своеобразные *геометрические формы и вибрации линий* напоминают о *стиле оптического искусства (оп-арт)*, вышедшем из абстракционизма и распространившемся в середине XX столетия (1950-1960-е годы).

И третий тип фокусирования видеоряда — это использование *съемки реки и отражения пальм в воде с близкого расстояния*, что предполагает экспрессивную трансформацию образа, которая приводит к образованию *непостоянных планов или рисунков из линий и движений*, как это происходит в некоторых произведениях *абстрактного искусства*.

Драматургия и структура фильма тесно связаны между собой. Основным образом является *образ реки*, который постоянно чередуется с различными видами *тропического леса, джунглей* по принципу *рондообразной музыкальной структуры*.

В целом «Симфонии из тропиков» наблюдается гармоничное *взаимовлияние музыкальной формы и кинематографической композиции*. Ценным и одновременно показательным является то, что в этом произведении И. де Гандариаса и Г. Эскалона на основе использования образов хайку реализуются практически все принципы инструментальной музыки, связанные с программностью.

*Вариационность* проявляется в варьированном повторении аудиовизуальной темы — мотива реки; черты *сонатно-симфонического цикла* просматриваются в противопоставлении *тем-образов и тем-мотивов реки и леса* с последующим переосмыслением темы-мотива реки в *тему-мотив океанского прибора*.

*Аудиовизуальные музыкальные символы-интонации* в фильме подобно кратким *риторическим фигурам* связаны с краткими *поэтическими символами* в хайку и других стихотворениях Ф. Эрреры.

О *программности сочинения* свидетельствует текст пояснения И. де Гандариаса к «Симфонии из тропиков». *Характеристические портреты птиц, насекомых, деревьев, природы* в целом, как и в циклах инструментальных миниатюр ряда композиторов XIX — XX веков (птиц в «Каталоге птиц» О. Мессиана, мухи в «Микрокосмосе» Б. Бартока и др.) пронизывают весь фильм, открывая широкие возможности для восприятия — вплоть до способности *увидеть невидимое и услышать неслышимое*. Этот феномен, проявляющийся благодаря использованию природных образов и зооморфных персонажей из хайку Ф. Эрреры, свидетельствует о синтезе западного (технологического) и восточного (семантического) подходов к творческому процессу и произведению, а также обусловленных ими типов художественного восприятия.

Аллан Ранну

## «ПРОСТРАНСТВО — СВОБОДА»

Я прошу извинения, что буду говорить в основном о себе. Но такова судьба и планида художника, что самым главным инструментом познания мира для него является его собственный организм и сознание.

В том, что я делаю заключено несколько смыслов. В первую очередь, как у всякого художника, это попытка понять, кто я собственно такой. Одно из главных противоречий бытия заключается в том, что мы видим мир вокруг, но себя в нём не видим, мы видим своими глазами, а себя не видим. Первое ощущение заключается в том, что просто Я есть — Аз есмь. И вопрос стоит, кто такой этот Я или, что такое Я? Гогеновское — “Кто мы, откуда и куда идём?” И сам импульс творчества растёт всегда отсюда.

Есть внешний мир и есть внутренний — между ними тонкая пелена. В процессе художественного творчества выясняется, то все способы нашего восприятия, структуры сознания и силы, которыми мы обладаем и можем распоряжаться — сформированы именно тем миром, в котором мы живём, это и культура, и воспитание, и даже биологическая форма, и органы восприятия, они сгармонизированы и комплементарны внешнему миру. И только в процессе постижения внешнего мира в процессе познания — эта пелена начинает растворяться. Собственно этим я и занимаюсь в своей живописи. Исследую видение и восприятие. Но сколько людей, столько и восприятий, сколько культур, столько и видений. Наша планета это место, где мы живём и всё восприятие сформировано именно нашими земными и космическими законами, мы можем сгармонизироваться в процессе восприятия и художественного творчества — соединиться с внешним.

Жизнь таинственна по сути своей. Мы не замечаем тайны как рыба не замечает воды. Самые простые вещи являются загадкой для нас. Каждое утро мы слышим будильник и имеем дело с временем. А что такое время, не знает никто. Есть множество моделей времени, есть понимание того, что время идет, мы научились отслеживать и даже пользоваться временем. Но постичь его мы все равно не можем. Какая-то смутная догадка, ключик к пониманию возникает в медитации или молитве. Начинаешь ощущать что время связано с работой нашего сознания, что движение времени и движение сознания связаны, если не тождественны.

Пространство — не менее таинственная вещь. Все предметы расположены в пространстве — Мы сами передвигаемся в пространстве. Пространство, как и время — вот оно, но оно непостижимо. Мы хотим видеть — видеть предметы и новые места, людей и цветы, облака и звезды. Когда мы медитируем — открываются внутренние пространства, где наш ум движется свободно. Мы стремимся к свободе, но никто из нас не знает, что такое свобода. Молитва дает нам знание о том, что свобода это состояние души и что свобода в Боге. Но мы все равно не знаем, что такое свобода, хотя остро чувствуем ее, и ещё острее переживаем её отсутствие. Несвободный ограничен в передвижении. И потому — постижение пространства и есть свобода, пространства разные — внешние, внутренние, пространство мысли, пространство чувств, пространство света и простор творения.

Всё, что мы видим не есть реальность, это всего-навсего отражение реальности в зеркале нашего восприятия. Если мы будем до конца последовательны, то непременно упрёмся в то, что всё есть свет или вынуждены будем до скончания века болтаться в неопределённости зазора между духом и материей. Но и там мы никуда не денемся от света, пробивающегося с ТОЙ стороны — света творения.

Собственно, в изобразительном искусстве, фантастическое ли оно, или реалистичное, мы имеем дело только с ТЕМ светом, с ТОЙ тишиной, с ГРОХОТОМ с ТОЙ стороны.

Отражения всего во всём в отсутствии отражения и в отсутствии отражаемого, отражение — конечно же иллюзия, но свет реален, он и есть единственная реальность, а вот конечная ли — этого мы сказать не можем. Так как я подозреваю, что такие категории, которыми мы мыслим здесь: конечное и бесконечное — не имеют смысла.

Картины видны в отраженном свете — но и отраженный свет это свет.

Работы, представленные на выставке — конечно же связаны с Востоком, Гималаями, Тибетом, природой и небом, со всем тем, что меня вдохновляет

Афанасий Никитин ходил за три моря. Много кто уезжал из России, и как мы несём в своей крови частицу древнего моря, так каждый уехавший, нёс в душе часть России.

Есть время разбрасывать камни, а есть время собирать. Мой долгий проект имеет много названий, но суть одна — “Возвращение из за трёх морей”.

Зачастую границы у нас в голове и в политике, на поверхности Земли их нет. Мир всегда был един.

Я попытался коротко, насколько возможно, коснуться потока смыслов, в котором я пишу картины, снимаю фильмы, создаю изображения, пользуюсь и играя в самые современные технологии. Именно в этих бесконечных нитях из прошлого в будущее, бесконечного пространства Космоса, противостоящего Хаосу и бесконечной жизни я и вижу скромное место моего художественного промысла, в меру сил, стараясь не столько выразить себя, сколько соучаствовать в процессе творения веера миров. А там уж, как Бог и люди рассудят.

Наша страна, как самодостаточная цивилизация очень долго жила довольно изолированно. Нам бы со своими народами и пространствами ознакомиться — пережить их. Но мир стал глобален и взгляд из России, без сомнения, наше уникальное видение становится очень актуальным.

Можно привести несколько самых существенных характеристик нашего взгляда на мир. Если кто путешествовал зимой по северу России в Вологодской или Архангельской области, то мог заметить, что белое пасмурное небо и белый снег сливаются воедино, что теряется граница между верхом и низом, и пропадает нужда соединять небо и землю. Наши храмы, как алтари, как символ уже соединенного пространства, они не ломают небесную твердь, как готические храмы, не тянутся экзальтированно ввысь, они в бесконечном пространстве просто определяют начало, ту священную структуру вокруг которой и формируется пространство одухотворенной



жизни человека. Кстати похожий подход мы можем наблюдать и в Гималаях, там роль готического храма, соединяющего Небо с землёй выполняют исполинские горы и алтари стоят везде открыто, ступы, чайтги, просто деревенские алтари — стоят без всякой защиты и одухотворяют пространство.

Другая особенность нашего мировоззрения — троичное восприятие мира, отсюда нам так близок стал догмат о Троице. Мир не чёрно-белый, даже не диалектичен в форме инь-янь, мир троичен. Это не теория — просто самоощущение. Нет в мире конечных истин — все они относительны — на любой вопрос ответом настоящим будет только “может быть”.

И наверно самое важное и глубокое содержится в отличии нашей православной культуры от католической. Там во главе угла проявлением Бога в человеке является разум (ratio), а у нас благодать — вдохновение. У католиков благодать нисходит только на святых, у нас благодать нисходит и на мирян, а святые становятся святыми только при личной встрече с Богом, отсюда у нас с одной стороны наплевательское отношение к разуму (что плохо), с другой стороны мы понимаем ограниченность метода рационального размышления и у нас не менее актуальными становятся ум и сознание. Русское сознание в пределе способно одновременно анализировать и синтезировать. Возникает многомерность.

Для нас важна реальность переживания самого процесса постижения истины. То же и в Индийской философии, хотя термин философия не совсем корректный перевод слова даршана, даршана — это некое экзистенциальное описание мира с каждой ступени духовного развития, взгляд на мир с разных уровней личного развития человека. В Индии так же, как и у нас, человек не некая завершённая сущность, а скорее процесс восхождения к совершенству, которое бесконечно.

Наши базовые архетипы — Мать сыра земля, Красно Солнышко, Серебряный Месяц, Горный мир, Свет Небесный, текучесть вод, Огненные и Небесные птицы, Огненное колесо, Души Птицы, имеют множество аналогий в шаманских культах Сибири и Центральной Азии. Тот же Пропп в книге “Исторические корни волшебной сказки” совершенно справедливо заметил, что в русских сказках сохранился древнейший — вечный пласт видения мира, в отличие от Европы, где все сказки и легенды уже утратили первоначальную составляющую, являясь либо просто авторскими литературными произведениями, либо сокрушительно переработанными в угоду той или иной политической конъюнктуры. Мы в быту, как ни странно, гораздо ближе к кипчакам, чем к французам, у русского человека нет проблем в бытовом взаимопонимании с башкирами, алтайцами, казаками или киргизами. Наше мировоззрение формировалось Великими реками и степями, мы за тысячи лет и сами повлияли и впитали мировоззрение лесных

финно-угорских народов. Посмотреть на картины Билибина — так это мордовское лесное волшебство замешанное на персидской магии. Мы всегда жили под небом, неся в генетической памяти отпечатки всех созвездий северного полушария. И Космос начинался не где-то высоко и далеко, а он начинался там, где кончалось наше тело, ноги ходят по Земле, а голова уже в Небе. Русский космизм не умозрительное явление, это мироощущение народа, распространённого на огромных территориях и определяющего своё положение в мире по звёздам. Все наши мольбы обращены к небесам, в идеале, мы не просим чего-то конкретного, мы просим единства и справедливости, вдохновения, любви и благодати, мы понимаем, что молитвой творятся миры, мы понимаем, что во многом Бог и есть молитва, именно в этом смысле словом Божьим сотворен мир. Логос, Атман, Брахма, Слово — тут и соединяются. Годовой круг, звездное небо, земная ширь, лес — как единое живое существо. Мы говорим Мир — на миру, а в слове мир тот же корень, что в имени древнего Божества Митры — это имя означает дружба, согласие договор и справедливый порядок. НА Миру и смерть красна — подвиг. Мир без нас не полон, а мы без мира несправедливы, отсюда всемирность русского сознания. Мы можем поиграть в буддизм, кришнаизм, либерализм, мы можем играть в разные игры, но всё равно мы никуда не можем уйти от нашего корня, от наших далёких предков, приручивших коня, создавших страну городов — Синташтинскую культуру, от культуры боевых колесниц, откуда нам досталось слово ратник, от того котла, выплеснувшего народы в Европу, Иран, Индию и даже в Малую Азию. МЫ храним это ядро — мы дома, отсюда начинаются пути, и ведут нас звёзды Большой Медведицы и Полярной звезды.

Если пройти дорогами Пржевальского в Тибет и Алашань, посетить развалины Хара-Хото — столицы тангутского царства, открытые экспедицией Козлова во внутренней Монголии. Если исследовать пути расселения Ариев в Индию и Иран, посетить столицу Элама Сузы и персидские Пасаргады — откуда предположительно вышел основатель Тибетской религии Бон — Шенраб. Мы поймем что зачастую границы у нас в голове и в политике, на поверхности Земли их нет. Случаются удивительные петли сюжетов и истории. К примеру — царь Ашока в 3-м столетии до нашей эры начал отправлять из Индии миссионеров буддистов в разные стороны света, и таким образом незадолго до Рождества Христова в Иудее возникла аскетическая школа терапевтов (так по-гречески искажённо назывались адепты буддийской школы тхеравадинов), устав которых дал начало уставам иудейских аскетических сект типа ессеев, от которых уже первые христианские аскеты переняли свои монастырские уставы. Прошло чуть больше тысячи лет, и Чже Цзонкапа — основатель школы тибетского Буддизма Гелугпа — тоже озадачился правилами монастырского общежития и

в основу буддийского монастырского устава положил монастырский устав христиан, которых в те времена было немало в Центральной Азии. И когда в 16-м веке в столицу Тибета Лхасу прибыли послы Римского Папы иезуиты, они отписали в Ватикан, что они де прибыли в христианскую страну, настолько им показалась привычной жизнь тибетских монахов в Лхасе. Мир всегда был один.

И как ни странно, — то что мы считаем восточным — либо едино для всего мира, либо происходит с территории нашей страны

Я попытался коротко, насколько возможно, коснуться некоторых струй того потока смыслов, в котором я пишу картины, снимаю фильмы, создаю изображения, пользуясь и играя в самые современные технологии. Именно в этих бесконечных нитях из прошлого в будущее, бесконечного пространства Космоса, противостоящего Хаосу и бесконечной жизни я и вижу скромное место человеческого художественного промысла, когда художник, старается не столько выразить себя, сколько соучаствовать в процессе творения веера миров. А там уж, как Бог и люди рассудят.

И в Гималаях, и в Камбодже, и в пустынях Средней Азии мы остаемся теми же русскими людьми, мы пытаемся увидеть, узнать и донести пережитое.

Я помню как один большой лама спросил меня — буддист ли я .....

Удивительно что в 1283-м году храм Байон и Собор Покрова на Нерли....

Я занимаюсь ритмикой трёх размерностей — макро, миди и мини. Разрушаю поверхность и изучаю текучие потоки в иллюзорной реальности, кажущейся совсем предметной

Мне не интересна супрематическая алгебраическая геометрия, меня больше привлекают многомерные топологические реальности, проявляющиеся в нашем восприятии, как трёхмерные иллюзии, я их конструирую с другой стороны, кроме того я созерцаю эти формы внутри себя и ищу точки контакта, когда соединение внешних и внутренних потоков соединяются и высекается искра силы, которая может двигать тебя вверх и вширь

Мне нравятся не конструкции, а пространство, которое конструкции формируют, тут есть тайна и невидимое, как и в картинах, когда они начинают дышать — это тоже тайна.

Знаки и символы, как отпечаток древних янтр и вечных знаков, которые являются частью соединения внешнего и внутреннего, знаки есть в основе финикийского письма, где они огненные святящиеся фигуры — за

каждой из которых звук — фонема, они же — пересечение космических энергий с плоскостью нашего восприятия, в основе каждой буквы алфавитов идущих от финикийского или протофиникийского письма находятся эти янтры. Кириллица, латиница, грузинский, санскрит-деванагари, палийский, армянский и так далее.

Те же огненные узоры на лепестках чакр — отсюда мантры, мир соткан из знаков — через знаки он становится знакомым... Но об этом я уже писал.

Для меня мельчайший элемент это прото-знак, из них я тку миры, внешняя картинка это поле энергий, я жду и пытаюсь войти в картину в сотканный мир, и неплохо там встретить истинные знаки, сегодня мы видим на стенах граффити — попытка вырваться из ада цементных мертвых пространств — тоже ищет живое пространство — знаки в воздухе — Мене Текел....

Знаки пишет невидимая рука .

Есть максима, что не названный предмет не существует, это неправда, не названный предмет, не пропущенный через знак с ненайденными знаками просто нами не воспринимается — не осознаётся, но тем не менее он существует и влияет на нас против нашего желания и в этом случае мы ведём себя, как слепые зомби.

Всякое самомнение, все представления о мире невидимом разбиваются при созерцании главного коана нашего сознания — коана смерти. Ни один ответ на эту загадку не даёт удовлетворения, Все ответы плоски и банальны, но там в этой тайне дверь. Только для того смерть и дана, чтобы переносить фокус восприятия от вороха листьев нашего бытия к ветру, который поднимает эти листья в воздух, потом постичь и сам ветер, и воздух, и всё вокруг, тогда нет уже ветра смерти, и ты и в жизни, и в смерти, и в Бардо видишь вращение форм — созерцая их из мира без формы, ткёшь ткань и плетёшь из нитей узоры.

Именно потому реалистичность моих картин иллюзорна, как иллюзорен мир в нашем восприятии. Есть пелена между внешним и внутренним, и именно на ней мы, видим мы картинки. Вопрос — а каков мир на самом деле, становится бессмысленным, как вопрос о том, сколько лет Вселенной — на который можно ответить только вопросом — “В каком месте”? Ибо уже в центре нашей Галактики этот вопрос не имеет смысла, так как время везде разное.

Что касается выставочных проектов, то как правило, я пытаюсь создать некую целостную среду, где каждый раз с помощью картин, видеоряда, звука и инсталляций рассказывается история и разворачивается мистерия. Это могут быть “Жизнь под небом”, “Струящиеся Небеса”, “Пространство Знака”, “Дорогой Ветра и Воды” и много уже сделанных проектов. В данный момент разворачивается и продолжается, начатый несколько лет назад проект “В Поисках Небесного Полюса”. Было сделано уже несколько экспозиций, где выставлялся проект в той или иной стадии своего развития, в котором он находился в тот момент.

А вообще хочется написать картину, в которую можно зайти, как в дверь.

Бескрайние белые пространства снега, сливающиеся с бескрайним белым, пасмурным небом.

В бескрайнем пространстве вспарывают воздух винты вертолета. Есть только звук, и бесконечная белизна. Да, еще есть сила — сила, несущая железную птицу к потерянному, в снегу знаку Н знаку приземления.

Тысячи лет мы расселялись по планете, неся в своей крови море, в своем сердце солнце, и в своей памяти запахи саванны. Нет современности и нет прошлого, есть только вихри времени и снегопады воспоминаний.

Птицы всегда знают, куда лететь. Дельфины знают, где Север, где Юг. Человек почти потерял эту способность, иногда ему кажется, что он знает, где он находится и куда ему направляться, Ему это снится — всего лишь снится. Но Сила не дает забыть сон, и не дает во сне забыть ушедшие воспоминания. Сила рвется из рук, силы вырывается из головы, из глаз и сердца.

В пустом белом нет ориентиров. Нет верха и низа. Нет даже неба и земли, не надо стремиться на небо — оно уже здесь. Осталось только установить начало начал, алтарь — начало всех начал не нуждается в стенах и башнях.

Дорога на север — нет в ней смысла — есть направление. Когда открыты глаза, есть только свет.

Я вижу квадраты, треугольники, я вижу круги и спирали, я вижу, как загораются снег и облака. Солнце из сердца отделяет небо от тверди. Линии ведут на север. Те самые линии, которыми летят в море дельфины и в небе птицы. И нет другого пути даже у железной птицы, тот же огонь и линии мира. И место ее, где встречаются небо и камни. Камни укрыты снегом, тьма это тот же свет, только мы его не видим. Узнать, жить, быть! Это крик — крик поднимает камни, реки режут гранит.

Ветер, пахнет соляжкой, грохот двигателя и самого корпуса. Куда лететь не видно — не видно вообще никак. По приборам понятно, что пролетели много, улетели далеко, 300-500 км — горючее кончается. "А хрен с ним — пойду на посадку", снижаться страшно — но вот деревья, совсем рядом!

Вниз — резко вниз. Падение — вихрь снега и Н — знак Н — посадка, земля.

Кто я — где я? Опять начало — я вижу видения и фигуры тех кто ушел, тела Платона, блеск и дробление света — обратные арки — чаши небесной росы.

И в каждом есть компас — есть путь. Мы знаем куда идем — снег становится красным, он стал зеленым. и желтым. и синим он стал.

Ностальгия в сердцах храбрейших, там страх стать никем. Потеряться на белом свете — страшнее, чем встретить смерть.

Люди теряются в лесу и в городе. В лесу люди сразу кричат. В городе молчат, потому что в городе грохот и голоса не слышно.

Ты сидишь в тишине и за три дня ты знаешь, что летит вертолет — железная птица, ты рисуешь знак Н, это место птенцов и гнезда. Ты просто рисуешь, ты знаешь, они прилетят. Когда ты летишь — ты, возвращаясь домой, ищешь море в крови, ищешь солнце в груди и помнишь вкус и запах травы и саванны.

Есть камень, есть Я, есть другой человек.

И мир, как саиновый полог, дрожит на ветру, он свивается в двери, становится мыслью и тает, как дым на ветру.

Разрыв ... нитки, красная краска — вода, зеленый цвет — огонь. Воздух становится черным и дерево золотым.

Страшно черное, страшно белое, страшны отец и мать, страшен свет и страшны узоры — нет планеты, не шедшей вспять.

Красный цвет на снегу — клубы пара, обезьяны, серый рассвет.

Крик таится в снегу и ветках — крик замерзший, ожидая весны...

Сила крика открывает землю, кричат винты, рвется воздух. И идет время.

Мне надоело, я пальцем рисую снег на снегу, рву занавес и ухожу, Нет снега нет знаков, есть сила и страсть. Есть выход и двери — там птицы поют.

Человек мера всего, он может быть в клетке, он может быть в банке, его может вообще не быть. Но человек создает Богов, человек называет вещи, без него не летают железные птицы — их обломки ржавеют на склоне гор. Как соединятся пальцы в мудре, как садится самолет у знака

Т, так же встречаются мастер с учеником, муж с женой и человек с Духом, и так же солнце садится в море. Человек видит знаки, через знаки он постигает то, что за горизонтом, то что во тьме, то что невидимо и даже то, чего нет. Через знак мир становится знакомым и пора уходить, туда где знаков больше нет — Дух свободен...

**К.И. Бахтияров**

### **КОНЦЕНТРИЧЕСКИЙ УНИВЕРСУМ «КНИГИ ПЕРЕМЕН»**

Я должен был выгородить замкнутое пространство, концентрический универсум..., где вся жизнь размерена каноническими часами.







*У.Эко. Заметки на полях «Имени розы»*

“ И гений, парадоксов друг”.

*А.С.Пушкин*

Книга Перемен **И цзин** также известна под названием «**Чжоу И**». Иероглиф «Чжоу» = **цикл, кругооборот**», иероглиф «И» = «перемены». Таким образом, «Чжоу И» означает цикл перемен. Она состоит из **64 символов** — *гексаграмм*, каждую них можно представить как сочетание двух *триграмм* [1, 2].

Будем рассматривать триграммы как комплексные символы, то есть иероглифы, имеющие целостный образ. Предлагается взглянуть на них как на серифы - маленькие засечки, которые завершают основные штрихи букв, облегчая опознание образов литер по их верху и низу. Например,

литеру  с тонкой талией можно представить как сумму буквы (рубленого шрифта) x и триграммы . Мы будем опираться на **образы** знаков, которые подразделим на «крышки»: ,  и «доньшки»: ,  [3, с.29, 35].

Это может быть представлено диаграммой Кэрролла:

сюнь 	ли 	гэнь 
кунь 		цянь 
дуй 	кань 	чжень 

∩ дере- во	○ огонь	∧ гора
∥ земля		∣ небо
∪ водо- ем	× вода	∨ гром

«Геометрией мысли будущего» назвал Г.К.Честертон диаграммы Кэрролла. Метод Кэрролла позволил свести умозаключения к действиям, что предвосхитило современные интерактивные методы [4, 5]. Теперь становится возможным применение многоаспектного подхода, используя разработанный автором логический аппарат [6, 7].

Последовательность знаков от минимума (∨) по часовой стрелке к максимуму (∧) соответствует шкале *по возрастанию длин волн*. Эта шкала эмоционального барометра означает бурю, дождь, переменную, ясно, великую сушь, соответственно. «Пусть же *гром* немного потревожит зеркальную поверхность озера». При обострении озеро превращается в штормовое море, а дерево вырастает до горы, «когда земля старается дотянуться до неба» [8, с.12, 36].

Буквы триграмм можно связывать в слова, соответствующие гексаграммам. Слово «× ○» (не конец) может означать кипячение воды на огне, а «○ ×» (конец) — тушение огня водой. Кстати, знак «○» иногда используется как сокращение американского **О.К.** (*okeй*). Знак «×» используется в текстовых редакторах WORD для закрытия окна.

Знакам будут соответствовать триграммы, прочитанные как серифы этих букв.

∩	∧
∪	∨

○
×

∥	∣
---	---

Имеем два столбца знаков: ∣ и ∥ и две строки знаков: ○ и × .

Эти четыре знака можно вынести за скобки, что фактически предлагал В.Ю.Григорьев. Он подчеркивал: «В основе изменчивости лежит взаимодействие двух полярных начал, ритмически пронизывающих мир... Проникновение в тайны мира носит циклический характер» [9].

В матрице комплементарности нет разрыва, характерного для логического квадрата Аристотеля. Блоки логической матрицы заполняются по



кругу ячейками согласно принципу подобия (*n* “весна” – *A* “лето” – *и* “осень” – *V* “зима”). *Генетический подход в логике* позволяет разглядеть характерные черты, присущие **замыслу Природы**. И в философии науки нет другого способа быть верным Природе, кроме как быть верным генетике [10]. Действительно, появились эпициклы Птолемея для небесных тел и концентрические круги Ибн ал-Араби для нашего мышления. Не случайно просматривается аналогия между его секторами: *Говорящие, Любящие, Знающие и Господствующие* — и современной классификацией в соционике [11].

В отличие от европейских астрологических карт, имевших прямоугольную форму, для арабских карт характерна **круглая форма**. Позже круговой порядок возобладавал в Европе. Яркими примерами могут служить круглая печать, унаследованная от алхимиков, и логическая машина Р. Луллия. Позже в своем универсальном языке епископ Дж. Уилкинз использовал как символы стрелки, получаемые поворотом на кратные углы. Но стрелки как объекты употреблялись еще в часах, изготовленных буддийским монахом И. Сином (683–727 г.).

Современный подход сделал скачок от кругов Луллия к тензорному квадрату, который обеспечил круговое расположение элементов (*n* “весна” – *A* “лето” – *и* “осень” – *V* “зима”) в **матрице комплементарности** в отличие от порядка в ЛОГИЧЕСКОМ КВАДРАТЕ:

<i>n</i> весна <b>A ЛЕТО</b>	<i>n</i> весна <b>A ЛЕТО</b>
<b>V ЗИМА</b> <i>и</i> осень	<i>и</i> осень <b>V ЗИМА</b>

### *ЛОГИЧЕСКИЙ КВАДРАТ Аристотеля*

Логический квадрат был применен Аристотелем в силлогистике, где частноутвердительные и частноотрицательные суждения располагаются рядом в одной колонке, а общеутвердительные и общеотрицательные суждения — рядом в другой колонке. Образно говоря, тогда лето и зима оказываются рядом. Он четвертовал Природное Универсальное, «подарив» ему тюремную камеру с квадратным кругозором. Недаром А. Койре считал, что «теоретическая мысль и жизнь человека разделены бездной» [12]. Этот свой тезис он подчеркивал, утверждая, что мир науки удаляется и отделяется от мира жизни. В **живой логике** с матрицей комплементарности нет этого разрыва.

Связь между классическими и неклассическими представлениями устанавливает **принцип соответствия**. Понятия микроуровня и макроуровня как методологический принцип были впервые предложены в моей статье для журнала «Вопросы философии» в 1970 г., которая получила очень хороший отзыв чл.-корр. А.А.Ляпунова и была подготовлена к публи-

ликация, но потом ее гранки были рассыпаны (из-за цитирования работы А.А.Зиновьева). Дополнительность уровней порождает **фрактальность** (самоподобие) структуры основной таблицы. **БЛОКИ** макроуровня *подразделяются* на ячейки микроуровня. Все двухбуквенные слова образованы применением «букв» к самим себе, обеспечивая качественный скачок на высший уровень.

Принцип фрактальности обречен на успех в нашей Солнечной системе! Наглядным примером временной фрактальности может служить вращение Земли вокруг собственной оси и ее вращение вокруг Солнца: *время суток* (утро, день, вечер, ночь) подобны *временам года* (весна, лето, осень, зима). Еще Платон пророчески провозгласил: «Причина, по которой Бог изобрел и даровал нам зрение, именно эта: чтобы мы, наблюдая круговращение ума в небе, извлекли пользу для круговращения нашего мышления, которое сродни тем небесным...» [13].

Будем исходить из концепции дополнительности. А. Петерсен усматривает ее историко-философские корни в проблеме устойчивости и изменчивости [14]. Делимые, изменчивые элементы образуют логическую волну, а неделимые, стабильные элементы — логический атом, который имеет четырехкратное дублирование, обеспечивающее повышенную помехоустойчивость при передаче генетической информации. Приоритет макроуровня при сильной паре, а при его слабой паре имеем приоритет микроуровня. Диагональные противоположности антикоммутируют по выделенности, что порождает дополнительную.

Перспективным является рассмотрение **параллелизмов** между триграммами и гексаграммами древнекитайской «Книги перемен» и генетическим кодом [15, 11]. Недаром нобелевский лауреат в области молекулярной генетики Ф.Жакоб писал: «Возможно, именно через «Книгу перемен» удастся установить связь между генетическим кодом и языком». Генетический код является информационным кодом. Это — *месседж*, дающий нам ключ к процессу познания. И в философии науки нет другого способа быть верным Природе, кроме как быть верным генетике (включающей в себя и социокультурный аспект). В качестве доминант берем сильные знаки максимума **A** (=A, аденин) и минимума **V** (=C, цитозин) — с большой буквы, а в качестве символов-недоминант слабые знаки максимума **n** (=g, гуанин) и минимума **u** (=u, урацил). Заметим, что в алхимии знаком воздуха был усеченный треугольник знака огня (вершиной вверх), а знаком воды — усеченный треугольник знака земли (вершиной вниз).

Комплементарная пара гласных («несогласных») **A, u** гонит *волну*, а пара согласных **V, n** формирует **АТОМ**. Смежные пары коммутируют: **Au = uA**. Диагональные противоположности антикоммутиру-

ют: AV = — **VA**. AV имеет начало A, указывающее на 9 вечера, а **VA** — начало **V** на 9 утра.

3 / 6 *утро* 9, 12

nn	<b>An</b>	<b>nA</b>	<b>AA</b>
Vn	<b>un</b>	<b>VA</b>	<b>uA</b>
nV	AV	nu	<b>Au</b>
VV	uV	Vu	<b>uu</b>

12, 9 *вечер* 6 / 3

Диагональные противоположности — полдень и полночь — выступают в противофазе как диаметрально противоположности на предлагаемом циферблате выделенных (жирным шрифтом) и антивыведенных пар. Это — комплементарные дополнительности.

*Антикоммутативность* поговлаивает качественный переход. Здесь основополагающим является *принцип дополнительности*, наиболее существенным проявлением которого Н. Бор как раз и считал неклассическую некоммутативность. «Формула непрерывности превращалась из поразжающей нелести в непредвиденное ругательство за плодотворность найденного пути» [16, с.259].

К. фон Вайцеккер впервые обратил внимание на то, что дополнительные описания находятся в круговом отношении. Он связывает концепцию дополнительности с общей гносеологической моделью «круга познания». Эта концепция по своей сути является логической. Циферблат хорошо описывает круговой порядок диграмм генетического кода и квадрат соционики [17]. Диагональные противоположности дополнительны. «Качались на весах: утро возносит одного, вечер — другого [16, с.349]. Недаром пословица утверждает: *утро вечера мудренее*. Дополнительные пары выходят на арену макроуровня не вместе. При этом перехлесты справа налево и слева направо образуют петлю гистерезиса. Эта своеобразная *«инерция»* была давно подмечена специалистами по психофизике.

Летящая стрела достигает цели в многоуровневой логической модели. Хотя она неподвижна в каждый момент времени, но процесс движения как результат сливающихся дискретных кадров не парадокс (как утверждал Зенон), а логический вектор. Это — частица-волна [7].

Логическая *позиционность* может оказать существенную помощь гуманитариям в создании универсального языка. Его буквы которого могут

быть малыми и большими (*доминантами*), вогнутыми и выпуклыми (“*непрогнозируемыми*”), согласными и гласными (*несогласными*). Недаром А. Макаревич пел: «Не надо прогибаться под изменчивый мир, пусть лучше он прогнется под нас», реализуя социокультурный аспект в философии науки. Н. Талеб применил для редких, но сотрясающих мир кризисов, термин «Черный лебедь». Этот блок *выпуклых* (“*возникающих*”) *несогласных* позволяет дать представление об *изменчивости \*А* как о равноправном кластере наряду с кластером *стабильности \*V* — *прогнозируемых под власть* согласных. Он подчеркивает: «Я использовал понятие «*выпуклость*» — непропорциональная нелинейная реакция на изменение исходных данных, когда все инструменты для измерения уровня погрешности можно смело выкинуть» [18, с. 102].

Аналитизму присущ позиционный принцип, который необходимо осваивать, ибо в гуманитарной области он дает не меньшие преимущества, чем в арифметике. Это реализует мечту Лейбница — сделать математику действительно универсальным языком. «Универсальное» буквально означает «единовращение» (от *lat. Unus* = один, *Versus* — причастие от *Vertere* = вращать). Это — “способность единичного поворачиваться разными гранями, ... многое, присущее одному предмету” [19]. Воистину, имеем превращение *при вращении!* Примером концентрического универсума может служить план Москвы

Проблему «Как переходят от одного стиля мышления к другому» поставил Л. Флек, придававший большое значение социокультурному аспекту в философии науки [19, с. 55]. Он оказал большое влияние на концепцию скачкообразных переходов Т. Куна, которому акцентирование внимания только на «Нормальной» *без всякой иронии* науке [20] не позволило описать структуру научных революций. И даже Л. Флек неоднократно подчеркивал невозможность формально-логической интерпретации познавательного процесса [21, с. 37, 57, 61, 75]. Помочь может концепция социального кластеризма. Однако, ее автор акад. В.Л. Макаров выделяет только *единственный кластер* — жесткость (“скелет”), противопоставляя его мягкости (“мышцы”) [22]. И лишь рассмотрев *два* доминантных *кластера \*V* и *\*А*, можно наметить пути решения ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕМЕН. Предложенный генетический метод решения проблемы перехода от одного стиля мышления к другому — это *месседж*, дающий ключ к процессу познания, что поможет в преодолении пропасти между естественным (ЕИ) и искусственным интеллектом (ИИ).

Носителем сознания является не мозг, а культурные артефакты. «Если посмотреть какова структура переживания времени на эстраде, то можно констатировать, что артист живет на сцене как бы *в двух измерениях*. Он находится в будущем и в настоящем...Формирующееся целое... попа-

дает в ситуацию непрерывно уплотняющегося времени, как бы «сворачивается», сжимается... Р.Вагнер вспоминал, что увертюра к опере «Тангейзер» возникла в его мозгу сразу в единовременном звучании... «Кристаллизация формы», сжатие ее в обозримую целостную структуру — следствие, изменения бытия формы в психике музыканта. При этом процесс развертывания музыки во времени сменяется в сознании как бы многомерным архитектурным представлением» [23, С. 81-82]. Гений — отличный (из ряда вон выходящий) человек вертикали. Магический кристалл поэзии воспел А.С.Пушкин:

«...кристалл души моей  
Предмет стихов моих невинных»

Это символизирует полет души как в прошлое, так и в будущее. Не случайно один и тот же китайский иероглиф **危机**, означающий *кризис* и *новый шанс*, состоит из двух образов: «Вэй» = *опасное время*, «Цзи» — *время возможностей*. Ключом к разрешению кризиса в логике может послужить Книга Перемен. Яркий образ двухмерного времени в художественной литературе дает А. Тосс в своей теории дискретности жизни: «Дожив до своего возраста, ты прожил четыре не связанных одна с другой жизни» [24]. В нашей истории хорошо известны две жизни Л.И.Брежневца: период 1964+12=1976 (до инсульта) и полу-период 1976+6=1982 (до смерти). Приходит на ум теория двухмерного времени 1920-х годов, серийный универсум Дж. Данна [25].

В известном парадоксе Рассела полковой брадобрей должен брить только тех, кто не бреется сам. Тогда, как же ему брить самого себя? Возможны две версии:

<b>либо брадобрей бреет и не бреет себя</b> (частным образом)	<b>и не бреет себя</b> (официально)	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>1</td><td>0</td></tr><tr><td>0</td><td>1</td></tr></table>	1	0	0	1	(свет, тьма)
1	0						
0	1						
<b>либо не бреет себя и бреет себя</b> (частным образом)	<b>(официально)</b>	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>1</td><td>0</td></tr><tr><td>0</td><td>1</td></tr></table>	1	0	0	1	(тьма, свет)
1	0						
0	1						

Единичная логическая матрица передает блеск мерцания логических векторов [1].

Недавно Госдума реализовала у нас парадокс Рассела в виде статуса своего члена:

<b>либо он работает</b> (частным образом)	<b>и не работает</b> (официально)	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>1</td><td>0</td></tr><tr><td>0</td><td>1</td></tr></table>	1	0	0	1
1	0					
0	1					
<b>либо не работает</b> (частным образом)	<b>и работает</b> (официально)	<table border="1" style="display: inline-table; vertical-align: middle;"><tr><td>1</td><td>0</td></tr><tr><td>0</td><td>1</td></tr></table>	1	0	0	1
1	0					
0	1					

Таким образом, если различать два аспекта (допуская существование работы “налево”), то эту сложную ситуацию описывает логическая матрица. Все попытки свести ее к одному из аспектов (опуская указания в скобках) приводят к конфузу [26].

Сложную логическую ситуацию выражают идиоматические выражения типа: *как-никак, видимо-невидимо, волей-неволей*. Они демонстрируют «**блеск остроумия**». В.Ю.Григорьев особо отмечает, что «Каприччио» Паганини не технические упражнения, а **блестящие** миниатюры [23, С. 20]. Этому сродни эффект «стереоблеска» при рассмотрении в стереоскоп пары из *черного* и *белого* квадратов. Возникновение при этом блестящего (а вовсе не серого) квадрата описал изобретатель стереоскопа Ч. Уитстон.

Принцип векторной индексации используется и в информатике. Идея структурированной переменной заключается в возможности дать общее коллективное имя всему множеству компонентов данного объекта. Каждый компонент  $X(i; j)$  обозначается идентификатором массива, за которым следует выбирающий вектор-индекс, обеспечивающий прямой доступ к любому компоненту массива. Структурированные переменные вроде молекул, состоящих из атомарных переменных. Предлагается ввести *структурированную логическую переменную* [27].

Чтобы некоторая строка имела конкретную алгоритмическую сложность, это утверждение обязано оцениваться как **либо истинное, либо ложное**. Теорема Чейтина показывает ограниченность подобных чисел. Суть теоремы в том, что длина программы равна сумме переменной и постоянной:  $Var + Const$ , где  $Var$  = целой части двоичного логарифма  $N$  плюс 1,  $Const$  = некоторой константе, равной количеству бит, необходимых программе для хранения аксиом теории и порождения теорем [28].

Нонсенс Белнапа  $B = Both$  (**и истина, и ложь**) описывает противоречивые свидетельства, ему соответствует значение невычислимого векторного числа  $(1; 0)$ . Невычислимые числа являются логическими векторами. Очевидно, что векторная нумерация аудиторий вуза мер, аудитория 16-10 на мехмате в высотном здании МГУ) несводима к скалярной сплошной нумерации квартир дома. Теорема Чейтина конкретизирует теорему Геделя в вычислительном аспекте. Парадокс Лжеца лежит в основании теоремы Геделя. Результаты не укладываются в одномерную логику — блеск ума непостижим для автомата Тьюринга, подобно тому, как одноглазому не объяснить эффект стереоблеска. А.Н.Колмогоров не верил в распространение теорем Геделя на все известные теории при любых их построениях. Да и сам Гёдель не был убежден в универсальности своих результатов [29].

Математики волей-неволей (*volens-nolens*) оперируют логическими векторами, которые является причиной *поразительной эффективности математики*, ибо парадокс не разрешается при помощи запретов и ограничений. Введение при алгебраическом решении задач *икса* как *“известного неизвестного”* легко устраняет трудности арифметического метода. Отрицательные числа возникли как обобщение операции вычитания на случай, когда она невозможна. Легко в теории:  $5 - 7 = -2$ , но попробуйте со стола, где лежат 5 яблок, реально взять 7 яблок.

Невычислимая мнимая единица  $i = \sqrt{-1}$  представима матрицей, хотя совершенно непередаваема одномерным автоматом Тьюринга.

0	-1
1	0

Если физик Гейзенберг переоткрыл матричное исчисление для квантовой механики, то теперь необходима **2D**-логика для *многомерных логических массивов* [30, 31]. В ситуации, когда вообще не видно никакого решения, психологами обычно рекомендуется расширение сознания путем создания в нем нового измерения — *“выход из плоскости”*. Просто *блеск!* Это — подлинное проявление креативности.

### Литература

1. Кобзев А.И. Учение о символах и числах в китайской классической философии. М., 1993.
2. Еремеев В.Е. Арифмосемиотика «Книги перемен». М., 2001.
3. Изон К. Чтение по Ицзин. М., 2002. — С.12-37.
4. Carroll L. Symbolic Logic. N.Y., 1977. P.79-132, P.279-319 (русский перевод первого фрагмента в книге Кэрролл Л. История с узелками. М., 2000. С.206-257).
5. Кэрролл Л. Логическая игра. Б-ка «Квант», вып.73. М.: Наука. 1991.
6. Бахтияров К.И. Логическая игра на компьютере // Информатика и образование. 1998. №6. С.99-107.
7. Бахтияров К.И. Логика с точки зрения информатики. М.: УРСС. 2002.
8. Шуцкий Ю.К. Китайская классическая «Книга перемен Ицзин». М., 1993. С.14.
9. Григорьев В.Ю. Гадальная «Книга перемен» Ицзин. М., 1992. С.6-7.
10. Бахтияров К.И. Логика и психогенетика с точки зрения информатики. М.: УРСС. 2013.
11. Ибн ал-Араби. Изображение окружностей, охватывающих подобие человека Творцу и сотворенному миру // Ибн ал-Араби. Мекканские откровения. СПб., 1999. С.69.
12. Коурé А. Etudes new tonniennes. Paris, 1968. — P. 43.
13. Платон. Тимей // Соч., т.3., М., 1994. С.450.
14. Petersen A. Quantum physics and the philosophical tradition. Cambridge, 1968. P. 62.
15. Петухов С.В. Бипериодическая таблица генетического кода и число протонов. М., 2001. С.34-115.
16. Данин Д.С. Нильс Бор. М., 1978. С.259, 349.
17. Бахтияров К.И. Генетический метод для стилей мышления // Метафизика. М. 2012. №1(3). — С.167-174.
18. Талёб Н. О секретах устойчивости. М., 2012. С. 102, 110, 117-118, 206.
19. Эпштейн М. Знак пробела. М., 2004. С.643.

20. Флек Л. Возникновение и развитие научного факта. Введение в теорию стиля мышления и мыслительного коллектива. М., 1999. С. 37, 55, 57, 61, 75.
21. Пружинин Б.И. *Ratioservens?* Контуры культурно-исторической эпистемологии. М., 2009. — С.144.
22. Макаров В.Л. Социальный кластеризм. М., 2010. С.11.
23. Григорьев В.Ю. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. М.: Музыка. 1987. С. 81-82, 20.
24. Тосс А. Американская история. М.: изд.Книжная палата. 1997. 75-76.
25. Дани Дж. Эксперимент со временем. М.: Аграф. 2000.
26. Бахтияров К.И. Об одном подходе к формализации парадоксальных ситуаций // Философские науки, 1976, №1, с.52-62.
27. Бахтияров К.И. Логика и психогенетика с точки зрения информатики. М.: УРСС. 2013.
28. Chaitin G.J. Computational Complexity and Godel's Incompleteness Theorem // ACM SIGACT News, No.9, April 1971. PP.11-12.
29. Крайзель Г. Биография Курта Гёделя // Успехи математических наук. 1988. Т.43, вып.2(260). С.175-216.
30. Бахтияров К.И. Квадрат Противоположностей и Матрица Комплементарности // Полигнозис. 2009, № 4. — С.53-59.
31. Бахтияров К.И. Логическая многомерность (векторные и матричные модели) // Вестник МГУ, сер.7. Философия. 2005. №5. — С.85-95.

**С.В. Голубков**

## **О КВАРТОВОМ ЛАДЕ С УВЕЛИЧЕННОЙ СЕКУНДОЙ — СИНАГОГАЛЬНОМ ЛАДЕ ШНИТКЕ**

Понятие *синагогального лада* (как и *еврейского лада*) в мировом музыкознании до последнего времени не существовало, поскольку осознавалось как идентичное понятию *арабского лада*, относящегося к более широкому, обобщенному понятию *восточных ладов*, — которые, в свою очередь, преемственны с *древними греческими и византийскими ладами*.<sup>1</sup>

Альфред Шнитке назвал синагогальным ладом оригинальную по своему строению последовательность, созданную им на основе определенных известных типов последовательностей (о преемственности с ними будет сказано особо) и использованную в Симфонии № 4 для солистов и камерного оркестра (1984). Рассмотрим некоторые структурные закономерности,

---

<sup>1</sup> См. об этом, например, в работах: С а б а н е е в Л. Еврейская национальная школа в музыке. — М., 1924; К у ш н а р е в Х. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. — Л., 1958.



характерные для этой звуковой последовательности, которую мы будем в дальнейшем называть, вслед за авторским наименованием, *синагогальным ладом Шнитке*.<sup>1</sup>

Синагогальный лад Шнитке  
(квартвовый лад с увеличенной секундой) от звука *g*

1. «ячейка» = ч4

Количество полутонов: 1 3 1 1 3 1 1 simile etc.

Вначале остановимся на ее модальных особенностях, преемственных с общепринятой классификацией ладов, и на терминологическом аспекте проблемы.

В музыкальной теории принято различать семь самостоятельных *родов* лада, характеризующих те или иные его особенности: пентатоника, диатоника, миксодиатоника (восьмиступенные, греческие, григорианские звуко-ряды, обиходный лад), гемииолика (лады с увеличенной секундой), хроматика, микрохроматика и экмелика.<sup>2</sup> Так, под диатоникой, например, подразумевается семиступенный *звукоряд*, все звуки которого могут быть выстроены по чистым квинтам. Интересно, что если убрать в нотном примере 1 все альтерационные знаки, получается не что иное, как белоклавишная диатоника; однако именно закономерная альтерация (то есть, в данном случае, понижение диатонических ступеней, обостряющее их тяготение) не позволяет нам отнести синагогальный лад Шнитке к диатоническим ладам, поскольку понижение ступеней обостряет здесь тяготение не к устойчивым звукам семиступенной диатоники, а к каждому из звуков *квартвового круга* (в нашем примере 1:

$$g - c - f - b - es - as - \dots$$

<sup>1</sup> См. об этом: Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: Монография. — М., 1990. — С. 325. Следует отметить, что близкая к рассматриваемой здесь ладовой структуре звуковысотная последовательность имеется в ряде произведений Татьяны Чудовой (по утверждению композитора) — Четвертой симфонии (1988–1989), Музыке для семи флейт (1994), Сонате для фортепиано (1995) и «Играх» для флейты, гобоя и арфы (1996), — правда, принципы ее строения там несколько иные.

<sup>2</sup> См. об этом: Холопова Ю. Гармония: Теоретический курс. — М., 1988. — С. 144–145.

и так далее). Следовательно, данную структуру можно рассматривать как *квартовый лад* (или, как в греческой музыке, *тетрахордовый лад*<sup>1</sup>), где единицей системы является чистая кварта (или тетрахорд) — в отличие от широко распространенных *октавных ладов* с системной единицей, равной чистой октаве.<sup>2</sup>

Наиболее известный пример квартового лада — обиходный звукоряд, относящийся к роду миксодиатоники (в современной трактовке, предложенной и используемой в процессе сочинения музыки композитором Юрием Буцко, он имеет название *продленный обиходный (знаменный) лад*) и строящийся по чистым квартам (5 полутонов), заполненным секундами — двумя большими (2) и одной малой (1). Интервальное строение обиходного лада:

$$\begin{aligned} (5 =) & 2 + 2 + 1, 2 + 2 + 1, 2 + 2 + 1, \dots \text{ (большой)}, \text{ или} \\ (5 =) & 2 + 1 + 2, 2 + 1 + 2, 2 + 1 + 2, \dots \text{ (малый)}, \text{ или} \\ (5 =) & 1 + 2 + 2, 1 + 2 + 2, 1 + 2 + 2, \dots \text{ (укоснённый)}. \end{aligned}$$

Синагогальный же лад Шнитке строится по чистым квартам, заполненным секундами иначе — двумя малыми (1) и одной увеличенной (3):

$$\begin{aligned} (5 =) & 1 + 1 + 3, 1 + 1 + 3, 1 + 1 + 3, \dots, \text{ или} \\ (5 =) & 1 + 3 + 1, 1 + 3 + 1, 1 + 3 + 1, \dots, \text{ или} \\ (5 =) & 3 + 1 + 1, 3 + 1 + 1, 3 + 1 + 1, \dots^3 \end{aligned}$$

Поскольку принцип ротации в порядке расположения секунд в квартрах имеет место в каждом из трех вариантов как обиходного, так и синагогального ладов, возможны следующие названия вариантов синагогального лада Шнитке, по аналогии с вариантами обиходного лада: *уменьшенный* ( $5 = 1 + 1 + 3$ ), *большой* ( $5 = 1 + 3 + 1$ ) и *увеличенный* ( $5 = 3 + 1 + 1$ ). Таким

---

<sup>1</sup> Интересно, что в греческой систематике ладов (которая всегда опиралась на три основных рода греческих ладов) существует и лад из трех «соединенных» кварт (обычно с добавлением одного звука ниже первого устоя — *прослабаномена*), причем одна из этих кварт может иметь «внутри» увеличенную секунду.

<sup>2</sup> Квартовые, квинтовые и другие подобные им нетранспонируемые лады (смешанные — как ионийско-лидийский, с увеличенной октавой, — или гемиоктавные, то есть с уменьшенной октавой, *лады Шостаковича*) получили в теории музыки название *неоктавных ладов* (см. об этом, например, раздел о древних неоктавных ладах в исследовании: Герцман Е. Византийское музыкознание. — Л., 1988. — С. 90–106). Напомним также, что модуляционный квартовый круг был введен в музыкальную практику еще в XIX веке Францем Шубертом (в музыке XX века интересные примеры его использования содержатся, в частности, в Восьмой сонате Сергея Прокофьева и Восьмой симфонии Дмитрия Шостаковича).

<sup>3</sup> В Четвертой симфонии Альфред Шнитке использовал первый из трех перечисленных вариантов синагогального лада.

образом, этот лад, в соответствии с главной особенностью его строения, отличной от структуры обиходного звукоряда — а именно, наличием *увеличенной секунды*, образуемой неизменным понижением *верхнего вводного тона* в каждом из выстраиваемых от звуков квартового круга трихордов:



— имеет смешанную родовую принадлежность, занимая как бы промежуточное положение между *гемиоликой* (лад с увеличенной секундой) и *миксодиафоникой* (квартовый лад, по аналогии с обиходным), но с безусловным «перевесом» в пользу первой, так как «хроматизированность» здесь (в буквальном смысле, от греческого «хрома» — увеличенная секунда) явно преобладает.<sup>1</sup> Поэтому, учитывая все вышеназванные структурные особенности синагогального лада Шнитке, представляется возможным рассматривать его как *кварттовую систему гемиольного рода* — или, другими словами, *квартвовый лад с гемиольным тетракордом* (то есть как разновидность гемиольного звукоряда).

В силу того, что рассматриваемая структура основана на вводнотоновости и представляет собой транспонируемый по квартам трихорд, включающий всего три ступени: основной тон и два вводных тона — верхний, тяготеющий к данному основному тону, и нижний, тяготеющий к основному тону следующего трихорда, расположенного квартой выше<sup>2</sup> (кстати, по причине этого тяготения в синагогальном ладе Шнитке актуальное значение приобретает понятие *контекстного интервала*: им является здесь *умз* — расстояние между двумя вводными тонами, тяготеющими к какому-

<sup>1</sup> Гемиолика как род ладовых структур оказывается гораздо более близкой к хроматике (в том числе, как было подчеркнуто, и с точки зрения этимологии), поскольку представляет собой «хроматический род», свойственный в этом виде (с «хромой» — увеличенной секундой) восточной музыке (*византийский лад*), а также народной музыке Украины, Молдавии, Румынии и некоторых других регионов (яркие примеры использования национального румынского лада содержатся, в частности, в Третьей скрипичной сонате Джордже Энеску).

<sup>2</sup> В ладах арабской музыки, имеющих квартовое строение (их еще называют *двойственными ладами*), основные тоны (устои) имеют название *гестоты*, а ступени, находящиеся «внутри» кварты, — *кинумены*.

либо *одному* основному тону; см. пример 2), — выстраивание на ее основе (в целях практического применения) каких-либо созвучий терцового, квартового и других типов аккордики, свойственных традиционным семиступенным звукорядам, представляется небезынтересным — именно по причине их несоответствия *неоктавному строению* синагогального лада Шнитке. В самом деле, пропуская первые его два «четных» звука (см. пример 1), мы получаем из «нечетных» трезвучие необычной структуры: *g — h — des* (или  $b\bar{3} + um\bar{3}$ ), — которое имеет между крайними звуками расстояние *ум5* и, соответственно, может быть названо *уменьшенным квинттерцаккордом*;<sup>1</sup> последний же, в чем нетрудно убедиться, имеет две пермутационные инверсии: <sup>2</sup> *уменьшенный терцквинтаккорд* <sup>3</sup> *h — des — f* ( $um\bar{3} + b\bar{3}$ ) и увеличенное трезвучие *des — f — a* ( $b\bar{3} + b\bar{3}$ ).

Комплексный анализ всей аккордики в вариантах синагогального лада Шнитке (септаккорды, нонаккорды, квартаккорды и т.д.), как представляется, может стать темой для отдельного исследования, базирующегося не только на отвлеченных структурах, но и на примерах фактурного применения таких построений в Четвертой симфонии Альфреда Шнитке (а также в некоторых произведениях Татьяны Чудовой):

\* \* \*

Далее коснемся особенностей, свойственных данному ладу самому по себе, то есть вне его зависимости от авторского творческого процесса.

1. Исходный принцип строения синагогального лада Шнитке связан с интервальной структурой, содержащей пять полутонов: уменьшенный 1.1.3 ( $m2 + m2 + uv2$ ), большой 1.3.1 ( $m2 + uv2 + m2$ ) и увеличенный 3.1.1 ( $uv2 + m2 + m2$ ).

Величина транспонируемой интервальной «ячейки», что видно из нотного примера 1, равна чистой кварте, причем последний звук каждой такой «ячейки» является одновременно первым звуком следующей, что позволило нам соотнести этот лад с квартовым кругом — основой его структурного принципа. «Ячейка» большого варианта лада является центрально-симметричной, поскольку представляет собой, условно говоря, увеличенную секунду «внутри» чистой кварты. Увеличенная секунда, содержащая верхний и нижний вводные тоны данного квартового лада и многократно

---

<sup>1</sup> Термин Татьяны Чудовой (из беседы с композитором).

<sup>2</sup> Понятие *пермутационной инверсии* имеет более широкое значение, чем понятие *обращения*, поскольку связано с перестановкой не только звуков, но и интервалов в аккордах — в том числе и с использованием терцового ряда, образующегося в рассматриваемой структуре «нечетными» или «четными» звуками, — и, как частный случай, включает традиционное обращение аккордов.

<sup>3</sup> Термин Татьяны Чудовой (из беседы с композитором).

транспонируемая вместе с его основным тоном, «создает» в результате еще два квартовых круга, «параллельных» первому (то есть создаваемому транспонируемым основным тоном).

Таким образом, рассматриваемая структура в целом — совокупность трех квартовых кругов, находящихся в постоянном интервальном соотношении.

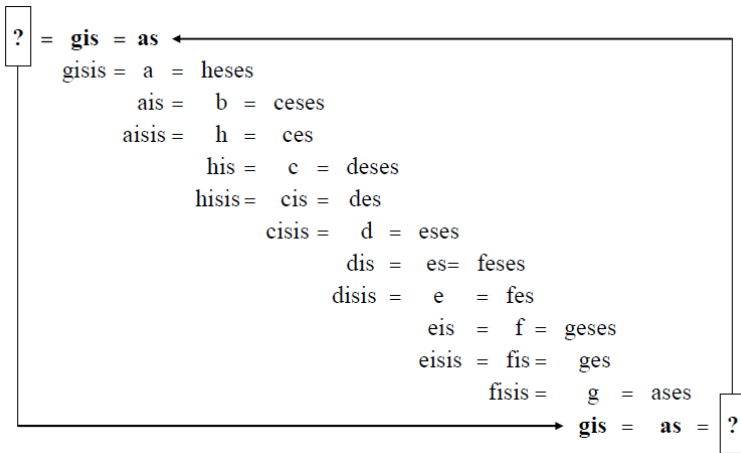
2. Если в абстрактном виде, не связанном с альтерационными знаками, данная звуковая последовательность может быть продолжена вплоть до замыкания основного квартового круга, с последующим его повторением — насколько это могут позволить реальные (или желаемые) пределы звучания какого-либо инструмента,<sup>1</sup> — то при введении ее в строгие интервальные схемы ( $m2 + m2 + uv2$ ,  $m2 + uv2 + m2$  и  $uv2 + m2 + m2$ ), связанные с ее трактовкой как «гаммы» (или особым образом «хроматизированного» диатонического звукоряда), возникает энгармонический парадокс, обусловленный возможностью *троякого* обозначения всех звуков хроматического звукоряда темперированного строя (кроме двояко записываемого *gis = as*).

В самом деле, поскольку на практике вполне целесообразным — и зачастую необходимым — признано, наряду с обычной, употребление *двойной альтерации* (в качестве своеобразного «превышения нормы»), то есть дубль-бемолей и дубль-диезов, а «*тройная*» *альтерация* встречается крайне редко и представляет собой, скорее, исключение из правила,<sup>2</sup> можно, в соответствии с этим принципом, записать хроматический звукоряд различными альтерационными способами (абстрагируясь при этом от ладогармонического тяготения альтерированных тонов, свойственного известным модуляционным принципам классико-романтической тональной системы):

---

<sup>1</sup> Естественно, мы не учитываем здесь такое явление, имеющее место в музыкальном исполнении, как комматическое смещение в энгармонически обозначенных реальных звуках — оно, как известно, возникает в результате правильного интонирования чистых интервалов (например, на струнных инструментах), — и остаемся в рамках современного нам темперированного строя.

<sup>2</sup> Необходимо отметить, что тройная альтерация все же изредка встречается в композиторской практике — например, у Николая Римского-Корсакова (см., в частности, его оперу «Кашей бессмертной», III д.).



В таком случае ограничение количества транспонируемых «ячеек» (или позиций лада) в рассматриваемой структуре будет обусловлено неизбежным появлением таких теоретически нецелесообразных обозначений звука **gis** = **as**, как «**heseses**» («си бемоль-дубль-бемоль» — при транспонировании вверх, то есть в сторону бемолей) и «**fisisis**» («фа диез-дубль-диез» — при транспонировании вниз, то есть в сторону диезов) — в любом из трех составляющих ее квартовых кругов.

3. Количество позиций данного лада, таким образом, всецело зависит не только от выбранного основного тона исходной позиции, но и от выбранного его же обозначения. Например, «ячейка» (трихорд) от звука **gis** (**gis** — **a** — **his** — **cis**) может транспонироваться 18 раз вверх (до позиции **eses** — **feses** — **ges** — **ases**, после которой появляется упомянутый нецелесообразный «**heseses**») и 7 раз вниз (до позиции **cisis** — **hisis** — **ais** — **gisis**, после которой появляется «**fisisis**»). Общее число позиций (и вверх, и вниз) оказывается в данном случае равным 26 (= 1 + 18 + 7). Интересно, что это число является *неизменной величиной* для всех структур данного типа, выстраиваемых от любого основного тона: например, взяв исходную позицию от **cis** (то есть от следующего после **gis** звука в квартовом круге, в сторону бемолей), мы можем ее транспонировать 17 раз вверх и 8 вниз (1 + 17 + 8 = 26); от **fis** — соответственно, 16 вверх и 9 вниз (1 + 16 + 9 = 26), и так далее.

Исходя из этого, можно сделать вывод, что в полную величину синагогальный лад Шнитке представляет собой последовательность из  $26 \times 3 = 79$  высот (с энгармоническими — и не только энгармоническими — совпаде-

ниями), записываемых исключительно посредством закономерной альтерации семиступенной «белоклавишной» диатоники и занимающей в абстрактном, воображаемом звуковом пространстве расстояние в  $26 \times 5 = 130$  полутонов, или *m7* через 10 октав (вверх от *gisis* до *ases*, включительно), — то есть, другими словами, заполняющей 11-октавное расстояние между вышеназванными нецелесообразными в данной структуре обозначениями, ограничивающими собой это расстояние с обеих сторон в качестве своеобразных альтерационных «препятствий», но по причине своей «ирреальности» не дополняющими ее интервальный объем до 132 полутонов, то есть до 11 полных (гипотетических) октав.

4. Нетрудно заметить, что, в соответствии с известными закономерностями, присущими квартовому кругу, транспонирование «ячеек» синаггального лада Шнитке неразрывно связано с неизменным энгармоническим «возвращением» их к исходной позиции (но в ином варианте записи) через каждые 12 перемещений в том или другом направлении. При этом полные два «круга» ( $12 + 12 = 24$  позиции) могут быть пройдены только от *gisis*, *cisis* и *fisis* вверх (26, 25 и 24 позиции соответственно) и, с другой стороны, от *ases*, *eses* и *heses* вниз (26, 25 и 24 позиции соответственно). Поскольку последние три «цепи» позиций, соотносенные с названным альтерационным «препятствием» (центром *as = gis*) оказываются зеркально-симметрично расположенными относительно данного центра *инверсиями* первых трех «цепей» позиций — то есть, по квартам:

$$\begin{aligned} [ases \downarrow] &= I([gisis \uparrow]), \\ [eses \downarrow] &= I([cisis \uparrow]) \text{ и} \\ [heses \downarrow] &= I([fisis \uparrow]), \end{aligned}$$

— можно рассматривать *инверсионные пары* разнонаправленных «цепей». Объединение в пары может происходить двумя способами:

а) на основе их симметричного (обратного) расположения относительно «ирреального» центра *gis = as*; в этом случае обе «цепи» всегда будут оказываться равновеликими по количеству транспозиций, а сумма транспозиций в двух таких «цепях» всегда будет четным числом, например:

$$[ases \downarrow] + [gisis \uparrow] = 26 + 26 = 52 \text{ транспозиции,}$$

$$[eses \downarrow] + [cisis \uparrow] = 25 + 25 = 50 \text{ транспозиций,}$$

$$[heses \downarrow] + [fisis \uparrow] = 24 + 24 = 48 \text{ транспозиций,}$$

и так далее, вплоть до  $[gisis \downarrow] + [ases \uparrow] = 0 + 0 = 0$  транспозиций;

б) на основе их энгармонически *общего* исходного звука; здесь (в объединенной таким образом паре «цепей») сумма позиций оказывается константной и равной:

1) лишь в трех случаях — 50:

$$\begin{aligned} [ases \downarrow] + [fisis \uparrow] &= 26 + 24 = 50 \text{ позиций,} \\ [eses \downarrow] + [cisis \uparrow] &= 25 + 25 = 50 \text{ позиций,} \\ [heses \downarrow] + [gisis \uparrow] &= 24 + 26 = 50 \text{ позиций;} \end{aligned}$$

2) в других случаях, по причине все того же альтерационного «препятствия» (с обеих сторон), — 38 (= 50 – 12), например:

$$\begin{aligned} [fes \downarrow] + [e \uparrow] &= 23 + 15 = 38 \text{ позиций,} \\ [ces \downarrow] + [h \uparrow] &= 22 + 16 = 38 \text{ позиций,} \end{aligned}$$

и так далее. Отметим, что выше (во втором способе парного объединения «цепей» позиций) были показаны лишь *максимально возможные* суммарные значения (50 и 38) количества позиций в подобных парах «цепей», поскольку меньшие значения (26, 14 и 2) могут быть легко получены из них путем уменьшения количества позиций на один квартовый круг (то есть на 12 позиций) с той или другой стороны — до тех пор, пока это реально возможно:

$$\begin{aligned} [ases \downarrow] + [g \uparrow] &= 26 + (24 - 12) = 38 \text{ позиций,} \\ [e \downarrow] + [fes \uparrow] &= (23 - 12) + (15 - 12) = 14 \text{ позиций,} \end{aligned}$$

и так далее.

Закономерно, что минимальный показатель суммы, равный 2, может быть получен также лишь в трех случаях, «противоположных» вышеупомянутому трем случаям с показателем 50:

$$\begin{aligned} [fisis \downarrow] + [ases \uparrow] &= 2 + 0 = 2 \text{ позиции,} \\ [cisis \downarrow] + [eses \uparrow] &= 1 + 1 = 2 \text{ позиции,} \\ [gisis \downarrow] + [heses \uparrow] &= 0 + 2 = 2 \text{ позиции.} \end{aligned}$$

Это, как представляется, связано с действием числа 26 — количества позиций полного вида синагогального лада Шнитке (26 позиций, умноженные на 2 разнонаправленные симметричные «цепи» полного вида, дают 52 позиции, — а

$$52 = 50 + 2 = 38 + 14 (= 26 + 26) \text{ позиций}$$



в двух «противоположных» парах разнонаправленных несимметричных «цепей» неполного вида).

\* \* \*

Таковы основные структурные особенности синагогального лада Шнитке, или квартетного лада с увеличенной секундой — оригинальной звуковой последовательности, обладающей несомненной как практической, так и музыкально-теоретической ценностью.

**А.А. Жигмитова**

### **МИСТЕРИЯ ЦАМ В ФИЛЬМЕ В. ПУДОВКИНА «ПОТОМОК ЧИНГИС-ХАНА»**

Последний фильм популярного советского режиссера Всеволода Пудовкина «Потомок Чингис-хана» (1928) не нашел своего зрителя. Фильм дался режиссеру с трудом, т.к. не было условий для съемок. Но самой главной причиной (по нашему мнению) было отсутствие полного, удовлетворяющего все его потребности сценария. Время было сложное и сценаристы не имели достаточно полной картины жизни бурят-монгольского народа, среди которого разворачивается действие картины, не знали в достаточной мере культуры, быта, нравов, традиций местного населения. Все эти нюансы давались с трудом. Также немалую роль сыграло и отсутствие достаточного количества актеров и их слабая подготовка, так как многие кадры снимались в естественных условиях и с непрофессиональными актерами. Пудовкин по дороге на территорию Бурятия до конца не понимал, чего он хочет от фильма и что должно у него получиться в итоге.

Фильм начинается с того, что Баир (главный герой) едет на рынок продавать шкуру, из-за того, что заболел его отец. Показана жизнь бедного монгола, которая в сюжете фильма (борьба между Баиром и интервентами) представлена как революционная борьба против империалистов.

Как уже было сказано выше, фильм «Потомок Чингис-хана» был снят в 1928 году 20 века. Фильм вобрал в себя не только сцены борьбы с англичанами, но и показал жизнь и традиции народа. Так в фильме (по сценарию) в годы Гражданской войны англичанами был захвачен партизан Баир, у которого была случайно найдена бумага, подтверждающая подлинность его как потомка Великого Чингис-хана. Баир является центральным образом фильма, вбирая в себя всю сложность и трагичность отразившегося в нем времени. И это также создавало возможность показа местных обычаев.

На Востоке по-своему протекала жизнь и соответственно, по-своему шла революция. Сама тема очень заинтересовала В. Пудовкина. Ему было интересно выяснить причину, условия народного движения, как это проходило и в каких условиях.

Как всем известно, территория Бурятии — это территория бурят-монгольского населения. Буряты имеют свои исторические корни, которые уходят во времена Чингис-хана. Они считаются кочевым народом, который осваивал все новые земли, где можно было заниматься охотой, рыболовством и земледелием. Народ был очень хорошо адаптирован к местной природе. Поэтому В. Пудовкину было интересно посмотреть и увидеть своими глазами, как все проходило. Ведь революция была не только в центральной России, но и на ее окраинах. Все эти естественные условия дали возможность режиссеру показать и рассказать, как живет местный народ, через их культуру, быт и условия, в которых они живут. И поэтому многие кадры снимались, как в документальном фильме. Большую ценность представляет этнографический материал, который был включен Пудовкиным в фильм и который должен был дать какое-то представление о природе и быте местного народа. Именно эти сцены удалась уже только потому, что многие участники фильма были свидетелями или хорошо помнили события недавнего прошлого — Гражданской войны и интервенции. Они хорошо чувствовали природу, и соответственно у них была своя специфика поведения и свое поведение в годы революции.

Немалую роль в годы революции сыграл религиозный аспект. Вследствие чего, мы можем объяснить специфику поведения в годы революции. В фильме показан дацан (храм), действия, Мистерия Цам. Можно провести две параллели между главным героем и маленьким мальчиком, представленный британским интервентам. Как говорят ламы, умирает тело, но не душа. И каждый раз после смерти Его Святейшества Далай-ламы послушники странствуют по миру и ищут того ребенка, в котором переродилась душа. И это может занять как неделю, месяц, так и год. Здесь хорошо просматривается линия, когда маленький ребенок не по своей воле поставлен во главу правления и Баир становится марионеткой интервентов, которого хотят использовать ради своей выгоды. Они идут параллельно друг другу. Это дает нам возможность понять и говорить о том, насколько важен религиозный аспект и ценно для местного народа и как серьезно оно может влиять на них.

И, наверно, самая ценная сцена для нашего исследования в фильме является буддийская Мистерия Цам, которую посещают британские интервенты. Цам - от тибетского слова «чам», что означает «танец», буддийская мистерия, представляющая собой пантомимическую пляску «богов», исполняемую буддийскими монахами-ламами. Когда приезжают интервенты

в дацан (храм), ламы встречают их у входа и провожают внутрь. Здесь показана сцена представления маленького ребенка, в котором переродилась душа Великого Далай-ламы.

Для европейцев в то время такое действо, показанное режиссером в фильме с Мистерией Цам, было экзотичным — необычным и интересным для зрителя.

Отрывок с Мистерией Цам занимает несколько минут из всего фильма. Но по нашему мнению он является центром всего фильма и центром содержательным. Именно благодаря этому отрывку мы можем ответить на некоторые вопросы, поставленные перед нами. Этот отрывок является в своем роде уникальным, так как эта самая ранняя видео - фиксация проведения и показа Мистерии Цам на широкую публику.

В. Пудовкин охватил самое важное и самое существенное для записи Мистерии Цам. Это и есть основополагающее всего фильма. Этот отрывок очень важен для нас, т.к. дает возможность визуального сравнения, как проходила Мистерия Цам в 20 веке и как проходит сегодня. В эти несколько минут режиссер показал подготовку и саму мистерию.

Все начинается с того, что лама (или послушник) надевает костюм грозного божества — чойджила. И в процессе одевания ему помогает второй лама (или послушник), поправляя халат (дыгыл) и четки (эрхи), одеваемые уже ламой. Как и 100 лет назад этот момент остался и сегодня при подготовке и показу мистерии.

На кадрах фильма четко видны два круга, очерченных известью, за которые не выходят ламы (послушники), переодетые в божеств. Сегодня мы видим тоже круги, которые очерчены известью или мелом, но уже количество кругов становится три. С чем это связано, нам предстоит выяснить.

«Маски» танцуют, то медленно, то быстро в такт музыки, кружатся, двигаясь назад, вперед принимая различные позы. Маски выходят по одному, по парам или группой.

Костюмы в мистерии очень красочные, сшитые из дорогого шелка, парчи. Богато вышиты различные рисунки или орнаменты на костюмах, также на костюмах могут быть пришиты колокольчики, дающие определенное сопровождение в танце. На шее висят четки, в руках могут держать различные атрибуты, монгольская обувь (гутал) расшита бисером.

Показан буддийский оркестр, состоящий из групп инструментов — это ударные и духовые. Оркестр расположен с краю от происходящего представления, что дает возможность танцевать грозным божествам. Оркестр исполняет музыку в различных темпах, все это зависит от божества, выходящего на публику или группу божеств. Так, например, хранители кладбищ танцуют вначале под медленную музыку. Их движения тяжелые, медленные, в каких-то моментах резкие.

Среди многочисленных божеств, предстает перед нами Белый старец. Он почитается как покровитель долголетия, богатства, счастья, семейного благополучия. Белый старец предстает в цаме комическим персонажем и дает некое оживление. В фильме он представлен лишь в финальной пляске богов, но и там мы видим его шуточные движения. Он пытается расшевелить зрителя своими движениями.

В финальной пляске, показанной в фильме, участвуют все божества, видно множество масок. Они танцуют по кругу, одни во внутреннем, другие во внешнем. Все маски выполняют одинаковые движения, двигаясь то вправо, то влево. Их танец постепенно убыстряется, движения становятся быстрыми, буддийский оркестр играет волнующую музыку на своих инструментах, тем самым давая возможность отвлечения зрителя от главного таинства — сожжения сора (трехглавая пирамида из теста, грани пирамиды окрашены в ярко-красный цвет, означающие языки пламени).

Что изменилось со временем и что поменялось в Мистерии Цам, нам предстоит выяснить в дальнейшем. Но можем сказать с точностью, что Мистерия находится в органическом единстве с национальными традициями: музыкальным и вербальным фольклором, обрядами и повседневной жизнью народа; так или иначе она отражает традиционное мировоззрение бурят.

### **Литература**

1. *Дашиева Н.Б.* Календарь в традиционной культуре бурят. Москва–Улан-Удэ, 2001.
2. *Караганов А.В.* «Потомок Чингис-хана», 1983.
3. *Найдакова В.Ц.* Мистерия Цам в Бурятии. Улан-Удэ, 1997.
4. *Найдакова В.В.* Элементы народности в буддийской мистерии Цам. Улан-Удэ, 1984.
5. *Позднеев А.М.* Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии. СПб., 1887.
6. *Пудовкин В.И.* Фильм «Потомок Чингисхана», 1928.

**В.М. Исмиева**

### **ТЕМА «ВОСТОЧНОЙ ЭКЗОТИКИ» В РОССИЙСКОМ ИНТЕРЬЕРНОМ ДИЗАЙНЕ ПОСЛЕДНИХ ДВУХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ.**

Тема Востока в истории русского искусства и шире — культуры — амбивалентна. С одной стороны сама Россия — это и восток, и запад, — что заставляло некоторых мыслителей искать способы отразить и синтезировать восточное и западное в отечественной культуре, добиться

целостности восприятия собственного происхождения (евразийство) и места в истории. Стоит лишь затронуть эту тему и связанные с ней вопросы, как всплывают филогенетические клише и культурологические тропы о страшных событиях истории, борьбы «варварства», унаследованного от ига кочевников, и «цивилизации». Восточный экзотизм на нашей почве всегда воспринимался иначе, чем в Европе и Америке. Азия нам не чужда и не далека, это либо очень близкое соседство, либо недавнее прошлое. Однако из-за проблем с самоидентификацией у нас эта тема едва ли не больше мифологизирована, чем на Западе, вдобавок с нею у нас связываются не столько особые ожидания в будущем — она по-прежнему требует обращения в прошлое, с которым всё никак не могут разобраться политики, а следом и культурологи и историки (извечная дилемма в рамках бинарных оппозиций: хулить или хвалить, третьего не дано).

Отметим то, что досталось нам в наследство для более повседневного, а не философско-исторического, освоения и обживания (или попытки обживания) в теме Востока: не столь уж волнующий экзотизм (всё «под рукой», а не за семью морями), любопытство к эзотерическим духовным практикам (в переломные эпохи весьма востребованный, как и везде — что на рубеже XIX-XX в.в., что ныне — первая «волна» поднялась в перестройку, теперь вторая), и, наконец, поиск новых вариантов пространственного мышления в пределах частного жилья, «микрокосмоса», которым окружает себя каждый человек независимо от рефлексий на тему.

Примечательно, что архитектурный интерес к Востоку (как, впрочем, и любопытство к новым восточным экзотическим учениям, что повелось ещё со времени визитов в Европу Свами Вивекананды и деятельности Анни Безант) в той или иной мере заимствованы из Европы и генетически связанной с ней культурой Соединённых Штатов. То, что начиналось в Европе с «Движения искусств и ремёсел», распространилось повсеместно сначала как различные механические повторения оставленных в прошлом стилей (готика, романтика), а затем привело к поиску синтеза с новой архитектурной идеологией и строительными технологиями и оформилось как модерн, на русской почве распространялось прежде всего благодаря европейски ориентированной элите и начиналось с повторений европейского опыта и отклика на него (лучшие культовые постройки в «неорусском» стиле (вариант модерна) были созданы Щусевым при содействии заказчиков, принадлежащих к высшему слою аристократии, то же можно сказать и об особняках Шехтеля (так называемый «дом Рябушинского» и др.). Поиск «корней» на русской почве был лишь во вторую очередь внутренней потребностью изучения отечественного наследия не с архивной целью, а для освоения современной архитектурой. То же, чему учились на примере выставочных павильонов Японии Ф.Л. Райт, Мис Ван дер Роэ и Корбюзье, а

затем осваивали на японской почве (поездка в Японию Райта, визит туда же Ле Корбюзье много лет спустя), что дало толчок к развитию таких стилей, как, «органическая архитектура» (Райт) и затем функционализм (у нас его называют конструктивизм, хотя дефиниции незначительны), у нас привилось и как результат развития модерна, и как оформившаяся тенденция в западной архитектуре, заставившая нас по-иному взглянуть на свой исторический опыт и признать целесообразность, соответствие практическим запросам отечественных традиций. В этом смысле чётко поставленный функционализмом (вслед за модерном) вопрос о целесообразности, функциональности, которая уже не только определяет внутреннюю структуру, как было в предшествующем стиле, но и требует сделать функцию главным носителем эстетической идеи, более её не маскируя, а предельно обнажая, освобождая от всех украшений и контекстов, сопрягается с идеей традиционного русского дома в не меньшей степени, чем японского.

Однако в сфере изучения доставшегося нам многовекового наследия мы для себя во многом по-прежнему менее открытый континент, чем далёкие страны Юго-Восточной Азии — для Европы. Даже в последние десятилетия далеко не у всех архитекторов возник вопрос: зачем отправляться на поиски Атлантиды, если есть и своя — рядом? Таким образом, оформились два направления поисков, часто между собой переплетающихся и то взаимововлекающихся, то отталикавающих: следование западному мейнстриму, осваивающему этнографические контексты вплоть до их полной трансформации в международный, например, функциональный стиль, и изучение отечественного наследия с возможностью встраивания полученных знаний в современный профессиональный и культурный контекст. Оба направления шли по пути удаления от первоисточников вплоть до середины прошлого века, затем функционализм исчерпал себя и на Западе начались поиски новых возможностей, а в России это произошло лишь на излёте 80-х.

Вот эти-то процессы трансформирования и унификации, «очищения» от глубоких рефлексий на тему самобытности истории, преобразования вплоть до нейтральной архитектурной структуры и функции стоит иметь в виду, прикасаясь к такой камерной на первой взгляд теме, как частное жилище. До начала перестройки Советский Союз мыслил категориями модернистского проекта великих преобразований мира и сознания, идеалистическими категориями общественной пользы и унификации на бытовом уровне, отрицания «индивидуализма» и всего, что могло так или иначе способствовать расщеплению пусть иллюзорной, но декларируемой общности народов, а потому интерес к «особости», не к внешнему колориту (он вполне допускался), а глубинной «непохожести» в официальном мейнстриме не поощрялся и сущностно не проявлялся, а частные поиски не

выносились за рамки личного опыта и не становились достоянием культурной и профессиональной аудитории.

Зато после демонтажа Советского проекта такой интерес начал стремительно набирать обороты. Долгожданная возможность противопоставить частное общему, разрешённость на индивидуальную жизнь и быт в частной жизни способствовала быстрому освоению новых этнических контекстов.

Конечно, наш обзор не претендует на полноту охвата примеров и их анализа: в поле зрения по чисто профессиональным причинам попадает определённый круг работ, прежде всего имеющих хоть какую-то эстетическую ценность и ограниченных форматными соображениями.

Позволю себе небольшое отступление. Из моего детства вспоминается такая картина: в нашем дачном посёлке был один домик, выделявшийся на фоне типовой застройки финскими одноэтажными щитовыми домиками, внешне очень скромный, как и остальные, только с надстройкой в виде небольшой башенки-комнатки с ленточными окнами и двускатной крышей. Постройка почему-то у всех ассоциировалась с японским домиком, очевидно, напоминая «чайный павильон». Его так и называли между собой дачники: «японский домик». Это была милая затея, очень поэтичная и ни на что не претендующая, но воспринималась как знак «иного», будила воображение. Двадцать лет спустя, когда невдалеке от нашего скромного посёлка появился новый — «элитный», с могучими особняками из кирпича, внимание всех проезжавших стал привлекать силуэт особняка у дороги, хотя оригинально смотрелась лишь черепичная двускатная крыша с характерным выгибом, как в деревянных китайских пагодах. Но смотрелась она грузно и грубо, и форма её казалась какой-то чужеродной и совсем неуместной.

Так вот, этот пример я вспомнила потому, что нечто похожее произошло у нас в стране с «восточной темой», точнее, с интерьером в японской стилистике в пределах многоквартирных домов. Как радовали ценителей искусства её первые вариации на нашей северной почве, в условиях «вымирающего» на полгода ландшафта и картин городской неустроенности, с характерными тяжёлыми и/или стандартизированными формами фасадов и интерьерами с тесной «нарезкой» коридоров и жилых пространств, комнат с небольшими окнами, привычкой к тёмным цветам и принципу «я его слепила из того, что было»: с помощью гипсокартонных подшивных элементов и закарнизных подсветок, хитроумных декоративных приёмов создавались некое медитативное пространство, полностью отделённое от безликих и надоевших реалий (так это тогда объяснялось и воспринималось) — воздушное, почти неземное, символизирующее свободу без иронических бодрейровских коннотаций. Оказаться в таком невесомом про-

странстве означало приобщиться к какому-то прекрасному миру, далёкому от отечественной грубости, утончённому и изысканному: экраны из стекла, имитирующие листы рисовой бумаги, тонкие профили дверей и раскладок на белых стенах, полупрозрачные шторы-экраны, какие-то коврики, имитирующие циновки, белые плафоны из бумаги, кажущиеся исчезающими белые стены, матовый свет... Идея целесообразной простоты, легко поддающейся воспроизведению в случае разрушения, здесь облеклась в чарующие формы хрупкой мечты. Справедливости ради отметим, что японская тема была далеко не единственной в 90-е годы, среди не менее востребованных оказались хай-тек, неоклассицизм и постмодернизм (последний — у избранных интеллектуалов, не говоря уже об «исторических восточных стилях»), включая Древний Египет, Аккад и Шумер. Но «японский интерьер» оказался весьма знаковым явлением времени.

Для любого столь тесно связанного с практической стороной жизни явления культуры, как архитектура и/или дизайн, материальный фактор имеет одно из ключевых значений. В силу чего буквально в считанные годы «японская» интерьерная тема трансформировалась в знак принадлежности к культурной элите, социальному успеху и материальному благополучию («японский стиль» быстро сделался дорог, появился набор «престижных» материалов, без которых его уже никто не мыслил) и обрела respectable брутальность: вместо циновок на полу появились массивные доски из венге, раскладки из этого дорогого экзотического дерева широкими росчерками стали украшать стены, двери-сёдзи обрели массивные обрамления, приземистые диваны с обивкой из белой/коричневой кожи пришли на смену аскетичным футонам. Отсутствие цвета в этом тяжеловесном как бы минимализме выглядело нестерпимо. И богатые владельцы, которые смогли себе позволить такую роскошь — минимализм а ля Япония, — первыми устали от своих «находок» и ринулись на поиски «чего-то погорячее»: сначала присмотрелись к Магрибу, потом к Китаю.

Но дело было не только в этом. Философ Мартин Бубер отмечал, что на протяжении истории человеческого общества можно видеть смены двух типов мировосприятия. Одни эпохи — это когда человек в мире «у себя дома». В такие периоды истории человек чувствует свою защищённость, возможность логически помыслить окружающий мир, найти объяснения закономерностям его существования, и это успокаивает, всё кажется подчинённым рациональному порядку, постижимому и управляемому благой волей. Эти «домашние» эпохи сменяют периодически другие — эпохи «бездомности», когда по непонятным причинам мир теряет стройность и ясность, начинается кризис и всевозможные социальные катаклизмы, привычная система рушится, прежние объяснения мироустройства отвергаются, потому что окружающая картина вопиет об их несостоятель-



ности. На смену благоденствию приходит хаос, потерянность и растерянность, чувство беспомощности перед грозным лицом непостижимых обстоятельств, сокрушающих благополучие. И человек начинает ощущать себя изгоем в этом мире.

Так вот, в начале 90-х и профессионалов от архитектуры, и обычных обывателей сначала охватила эйфория. Казалось, вот теперь на смену тоскливой бездомности позднего социализма пришла эра благословенного расцвета. В таком защищённом, наполненном радужными ожиданиями пространстве казалось совершенно естественным «открыться» миру, чтобы насладиться его простором, отсутствием любых границ (культурных, географических, социальных), лёгкостью перемещения и выбора любого направления, передовыми технологиями, обеспечивающими эту лёгкость, новым уровнем сферы услуг и т.д.. Короче, всё, о чём писал Бодрийяр в «Системе вещей», завладело умами и российских обывателей. Увлечение «соблазном», о котором писал французский философ, через некоторое время, однако, завершилось быстрым таянием иллюзорных ожиданий.

И пространство частного жилья сработало как камертон. Немногие приверженцы минимализма и упрямого следования «пути бусидо», понятого, конечно, в переносном смысле, стали выбирать «аристократический», если так можно выразиться, вариант рафинированного японского стиля — минимализм, уже генетически лишь весьма косвенно связанный с традицией страны Восходящего Солнца. В нём была роскошь огромных пустых пространств, дорогих отделочных материалов и «технической начинки», довольно погружение в «белое безмолвие». В последнее время всё более нарастает «технологичность» подобных жилищ, оборудование пустых пространств различными системами подсветок, встроенной техникой, климат-контролем и проч.

Зато понятный процесс (его возглавили прежде всего те, кто раньше других на личном пространстве опробовал японский стиль и минимализм) — отказ от стилей с идеологией свободы, прозрачности и открытости — продемонстрировал, что человек, не уверенный в завтрашнем дне, хотя и вполне материально успешный (ведь возможность свободного самовыражения при выборе дизайна могут позволить себе люди с существенно выше среднего достатком) хочет обрести наконец хотя бы визуальную защиту от напряжения неопределённости и неблагоприятия извне. Стремительно стала набирать обороты противоположная прежней тенденции к украшательству, максимальному заполнению пространства, тяга к разнообразным, приятным и богатым фактурам, необычным и экзотичным аксессуарам, звучным цветам и удобной мебели, а также традиционным формам как к знакам привычной «обжитой» среды.

Надо отметить, что эта тенденция началась и на Западе, особенно в Европе. Конец популярности минимализма (количество верных последователей этого стиля стабилизировалось и невелико) совпал с нарастанием популярности национальных стилей (начиная от европейских прованса, баварии, итальянской рустики, английского кантри и т.д.). На нашей почве первыми интерьерами с яркой «национальной» составляющей стали английские интерьеры, — едва ли не лидером этой тенденции стало архитектурное бюро Веры Прудниковой. Примечательно, что именно «английские» викторианские интерьеры, стилизованные у нас этим талантливым архитектором, «открыли ворота» восточной теме: ведь британский дом XIX- начала XX века невозможно представить без вкраплений «восточных мотивов» и вещей: тайландского столика, индийских статуэток и тканей, пенджабских ковров, мавританских ламп и т.п.

Затем последовали веяния из Франции, в том числе трансформированных под нужды современности вариаций так называемого «фьюжн» (исторические приметы и заимствования сразу из нескольких современных стилей и из разных регионов). А следом и европейские, и отечественные дизайнеры устремились за яркими эмоциями и заполнением среды чем-то волнующим взгляд и одаривающим разнообразием приятных ощущений, сначала в Магриб, Индию, а затем и в более далёкие регионы — Малайзию, Китай, Вьетнам с их богатыми рукотворными традициями, природными материалами, роскошью «живых» фактур и богатых орнаментов.

В этом процессе ориентация на более яркие восточные интерьеры на нашей почве оказались очень позитивной альтернативой. Они обладали ценным качеством — экзотичностью, которая бы вводила взгляд и мысли подальше от всякого рода неустройства и фрустрации неоправданных надежд на глобальную упорядоченность жизни. За драпировками из Марокко и Туниса стали прятать унылые пейзажи, цветными штукатурками «согревать» не слишком удачно спланированные несущие стены, экзотической посудой и мебелью украшать свой отдельный мир, обогащать его повседневность элементами приятной игры. Многие хотели продлить ощущение туристической свободы, уже испытанное где-то в Северной Африке с её Сафары и Сахарой или в странах Ближнего Востока, то есть интерьеры «в восточном стиле» стали строиться как визуальные воспоминания.

Помимо весьма условно и «на скорую руку» декорированных «в восточном стиле» гостиных, лаунж-зон на присоединённых балконах, можно назвать и более интересные работы, связанные с весьма основательными рефлексиями на темы конкретной восточной этники. Например, профессионально корректные и живописные интерпретации попадались и в связи с «индийской темой» (известно, что интерьеры богатых домов этой

страны ещё в XIX веке отличались большой эклектичностью, что упростило задачу для наших современных дизайнеров — диапазон выбора возможных стилизаций очень широк), и «марокканской», хотя последнее потребовало большей изобретательности и закупки на месте «фактурного материала» (марокканская архитектура не столь богата на узнаваемые формы, главную роль играет в интерьерах отделка). Легче всего оказалось работать с китайской стилистикой: недаром Китай считается мастерской мира по имитации самых различных предметов из многих культур и эпох, к тому же доступных по цене (в том числе даже таких странных традиций, как имитации европейских интерпретаций китайской мебели, фарфора, светильников, тканей: традиция сложилась ещё в XVII веке, её следы можно видеть в европейских дворцовых интерьерах начиная с эпохи рококо). Именно с китайской темой связаны наиболее скрупулёзные стилизации интерьеров, порой весьма изобретательные: ведь всё их наполнение, включая мебель — светильники, ковры, посуду — можно заказать прямо в «Поднебесной» по образцам или представленным эскизам в стиле определённой эпохи и провинции.

С темой китайского интерьера и независимо от неё развилась и укоренилась тема Фэн-шуй (новый поворот интереса к эзотерике Востока). Хотя мало кто теперь вспоминает, что традиция эта выросла из оформления кладбищ и у себя на родине не считается чем-то раз и жёстко зафиксированным и неизменным, в Китае много школ Фэн-шуй, часто советующих диаметрально противоположное. У нас приверженцы этой системы свято верят в каждое слово новоявленных гуру.

Примечательно, что богатые иностранцы, по разным причинам обосновавшиеся на нашей почве, не менее интересный экзотизм почерпнули на культурных просторах России. Помимо напрашивающихся в первую очередь «знаковых» произведений художников из тенишевского кружка и Абрамцевских мастерских, а также атрибутов крестьянского быта, которые можно было за бесценок купить в 90-е, неплохих поделок мастеров народных промыслов (это теперь почти все заводы по их производству закрылись или существуют в лучшем случае на малой части прежних мощностей), стоит упомянуть и наследие советской поры. Часть иностранных ценителей русской экзотики увлеклась фарфоровыми скульптурами ЛФЗ, живописью соцреализма и характерными атрибутами советского быта. По мере того, как изглаживаются из памяти соотечественников фрустрирующие аспекты исторического прошлого, а также уходят из сознания и многие мифы, наследие советских времён начинает проникать на территорию обновлённых современных жилищ — уже не только в виде библиотек, доставшихся в наследство, а и в виде сохранившихся картин и скульптур, фарфора, сувениров, но, и конструктивистской трактовки пространств, в

том числе открытом присутствии технических узлов, дешёвых атрибутов быта (таких, как не спрятанные под обшивку из гипсокартона трубы и балки, люстры в виде лампочек, подвешенные на чёрных шнурах, открытая проводка, прикреплённая к «шишечкам» из фарфора).

Естественно, что дальневосточный и иной восточный «экзотизм» в домах наших сограждан в ряде случаев стал дополняться отечественными элементами декора, то здесь, то там появляются примеры довольно-таки причудливого синтеза «восточного» (Россия) и «Более восточного» (Кавказ, Средняя Азия, Индия, Дальний Восток). Примечательно, однако, что совершенно не синтезируются пока «русский» стиль и черты «кавказского», «среднеазиатского», регионов. Либо заказчик требует одно, либо другое. «Третьего» пока не дано, хотя в «Большой архитектуре» такие тенденции к смешению, правда, пока неудачные, видны на примере многих проектов.

В теме освоения своего более традиционного и раннего национального наследия, превратившегося в экзотику и нуждающегося в новом открытии и настоящем освоении, нельзя не коснуться того, что происходит в сфере проектирования индивидуального загородного частного дома. Именно в нём заключён, как мне кажется, подпитывающий потенциал и в плане функциональных традиций и идей, и декоративных возможностей.

Раньше других богатое наследие русского деревянного дома начали осваивать такие архитекторы, как Александр Ермолаев и Александр Белоусов. Оба искали возможность модернистского прочтения сложившегося архетипа, по-своему скрупулёзно изучая богатое наследие деревянного зодчества. Первый предложил максимально точное следование в конструкции идее крестьянской избы-пятистенка с традиционными «технологиями» энергосбережения вроде узких щелевидных окон и т.д., и сохранения внутри всех примет крестьянского быта, включая мебель, изготовленную вручную, «подручными» средствами (простые скамьи и столы, вешалки и проч.); наряду с этими «узнаваемыми» вещами появлялись и другие, по способу изготовления и по духу столь же рукотворные: печь-буржуйка из деталей старого трактора, светильники из металлолома.

Белоусов искал способы соединения новых технологических возможностей с узнаваемыми формами и образными решениями. Например, в сложенной из круглого бревна бане под двускатной кровлей делая остеклённый фронтон, или в большой двухэтажной «избе» с мезонином, где на месте конька возникал продольный разрез-щель с остеклением: через него солнечные лучи пронизывали всё внутреннее пространство, а большие окна на фасадах дополняли великолепную инсоляцию, менявшую восприятие интерьера в целом, не говоря уже о по-новому заданной структуре помещений. Доминирующим декоративным элементом в этих интерьерах оставалось дерево — его природные фактуры и текстуры, способность «краси-

во стариться» — всё то, что сегодня стало предметом особой ценности и эстетического любования в мейнстриме.

Интересные варианты, но скорее как «знаки» творческого эксперимента, чем синтеза традиций и их переосмысления, можно найти у архитекторов Оскара Мадеры (изба с двухъярусной кровлей), хай-тековые интерпретации Алексея Козыря. Великолепные дома из клеёного бруса создаёт архитектор Тотан Кузенбаев. Причём главным считает «вписанность в контекст», то, «как дом сядет на местность», а в трактовках внутреннего пространства соединяет современные требования открытого пространства с интерпретациями «деревянной» темы в традициях Алвара Аалто, ар деко и экостиля с его тягой к необработанному дереву. Этот мастер активно вводит в жильё передовые технологии, без которых было бы невозможно создать ленточное остекление фасадов от пола до потолка: использует К-стекло и встроенные системы подогрева стёкол, передовые теплоизолянты, современные методы обработки древесины и т.д. Ждёт своего глубокого освоения северная традиция двухэтажных домов «каменный низ, деревянный верх».

То, что в области архитектуры сулит возможности для развития и экспериментирования, в сфере дизайна интерьера на первый взгляд выглядит проблематичным. Одно дело — оформление загородных домов из бревна, структура и материалы которых «диктуют» определённую стилистику, и где по запросу владельцев дизайнеры чаще всего идут по пути украшения в стиле Васнецова и Маковского, не скупясь на резьбу, росписи, отделку изразцами, этнический антиквариат и т.д. Совсем другое дело — городские квартиры с железобетонными или кирпичными стенами, где всё приспособлено в лучшем случае под конструктивистское прочтение (не случайно этот стиль обычно вполне подходит и для дизайна малогабаритных, и более масштабных жилищ) или эклектику. В отдельных случаях стены обшивают блокхаусом, строят деревянные антресоли, обшивают диким камнем часть стен, сооружают фальшкамины в виде печей...

Тем интереснее может получиться результат, если авторы проекта пойдут по пути синтеза и переосмысления, а не механических стилизаций. В качестве примера хочу сказать несколько слов об очень цельном и необычном проекте Веры и Алексея Лобановых (архитектурное бюро «Слобода»), в котором архитекторы сознательно отталкивались от эстетики русской избы и шли по пути трансформации традиций с учётом и функциональности, и эстетики. Так, в кирпичном доме-сталинке они объединили несколько «парадных» зон по принципу студии и решили проблему с выступающими на 40 см несущими балками-ригелями тем, что создали необычную обшивку потолков: волнообразная конструкция на каркасах напоминают несколько раз повторённый коробовый свод. Обшивка состо-

ит из светлых, неокрашенных досок, между которыми вставлены узкие полоски матового стекла, за которыми скрыты светильники. Это самая яркая и необычная деталь проекта, причём форма заимствована из каменного зодчества, а исполнение — из деревянного, общий же образ вызывает ассоциации с «лучизмом» М. Ларионова и принципом организации освещения библиотечного зала в Выборге А. Аалто (но лишь ассоциативно, а отнюдь не буквально). Стены комнат и частично санузлов обшиты вагонкой, покрытой золотистым матовым лаком. Напольное покрытие в зоне прихожей, кухне и соединяющего их «променада» вдоль длинной стены со шкафом-купе имитирует домотканый половик: широкие полосы серой плитки чередуются с узкими вставками-полосками из цветной мозаики, напоминающей стежки цветными нитками. Мозаикой отделаны и две перегородки. Полихромное оформление стен в кухне, звучные цвета современной немногочисленной мебели дополняют раздвижные шторы-экраны в цветную горизонтальную полосу, — они напоминают домотканые «дорожки» и занавески с вышивкой. В обеих детских обыграна тема лежанки на русской печке: в комнате мальчика — благодаря двухъярусной кровати, в комнате девочки — пристенной кроватью на высоком постаменте, оформление которой напоминает русскую печь. Пестроты не возникает из-за широкого использования ахроматической гаммы и выверенного построения цветовых решений в каждой зоне. Хотелось бы отметить, что во всём интерьере нет никаких буквальных повторений декора, характерного для русской этники, но образ оказался и узнаваемым, и одновременно свежим, современным. Что доказывает, что при сохранении наметившейся в отечественном дизайне и архитектуре частного жилья тенденции многие открытия ещё впереди. Однако спрогнозировать их конкретику мы не берёмся — слишком нестабильна социальная почва, на которой могли бы вырасти и новые имена, и новые направления.

**Лисовой В.И.**

## **МИРОВАЯ И НАЦИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА И ЛИЧНОСТЬ МУЗЫКАНТА В ПУБЛИЦИСТИКЕ РИКАРДО КАСТИЛЬО**

Феномен гармоничного выражения музыкальных и литературных способностей в творчестве композитора в мировой и отечественной культуре стал характерным для эпохи Нового времени. Он проявился у таких деятелей искусства и науки музыки, как Ж.Ф. Рамо, К.В. Глюк, Р. Шуман,

Г. Берлиоз, Р. Вагнер, Н.П. Дилецкий, А.Н. Серов, Н.А. Римский-Корсаков, П.И. Чайковский, А.К. Лядов, С.И. Танеев, А.Н. Скрябин. В современную эпоху в этой сфере выделились крупные представители национальных композиторских и научно-исследовательских школ: К. Чавес (Мексика), О. Мессиаен, Д. Мийо (Франция), З. Кодай, Б. Барток (Венгрия), В. Баркаускас (Литва), Р.К. Щедрин, И.В. Мациевский, В.И. Мартынов (Россия).

Деятели музыкальной культуры Гватемалы в настоящее время гораздо менее известны в мире по сравнению с композиторами и музыкантами других американских, европейских и азиатских стран. Одной из главных причин этому стала гражданская война (1954-1996), на протяжении почти полувека (!) истощавшая и материальные, и творческие ресурсы страны. Многие представители гватемальской культуры во второй половине XX столетия были вынуждены находиться в эмиграции. Сопереживая и сочувствуя своему народу, они призывали его к борьбе за свободу и независимость, настраивали соотечественников на победу. Среди них — выдающийся писатель, поэт, общественный деятель, лауреат Нобелевской премии Мигель Анхель Астуриас (1899-1974). Особое внутреннее переживание и тонкое, почти музыкальное вслушивание в происходящее с одним человеком или всеми людьми его Родины приводит писателя к открытиям новых литературных приемов и связанных с ними характерных стилевых особенностей художественного письма. Для повествования о страшных событиях военных лет в своих многочисленных романах, новеллах и рассказах М.А. Астуриас часто прибегает к музыке речи, порой переходя с обычного языка на язык звукоподражаний и используя словесную имитацию приемов игры на музыкальных инструментах, и в целом создает свой уникальный синкретический и синтетический художественный мир [1].

Из многочисленных композиторов Гватемалы двадцатого–двадцать первого столетий выделяются Хорхе Сармьентос (1931-2012), Хоакин Орельяна (р. 1930), Родриго Астуриас (р. 1940), Энрике Анлеу-Диас (р. 1940), Хосе Астуриас Рудеке (р. 1943), Игорь де Гандариас (р. 1953), Дитер Ленхоф (р. 1955), Ренато Маселли (р. 1961). Их музыка передает красочные образы первозданной природы, атмосферу народных праздников, в которой индейское начало гармонично переплетается с евроамериканскими и афроамериканскими элементами [2, 3]. Это направление было заложено в творчестве основателей современной национальной композиторской школы Гватемалы — Хесуса Кастильо (1877-1953) и Рикардо Кастильо (1899-1966) [4, 5]. Его представляют целый ряд произведений крупных форм, посвященных древней и современной культуре Гватемалы и созданных на мифологические и исторические сюжеты. Это симфоническое произведение «Праздник птиц», две индейские рапсодии, симфоническая поэма «Те-

кун Уман»<sup>1</sup>, опера «Киче Винак», балет «Рабиналь Ачи» Хесуса Кастильо, балет «Паал Каба», симфонических сочинений «Стелы Тикаля», «Киче Ачи», «Девушка Ишкик», «Абстрация» и фортепианных циклов «Гватемала», «Пасторальная поэма», «Сюита inRe», «Три ноктюрна», «Восемь прелюдий» Рикардо Кастильо. Данную тему продолжают написанные в технике электронной музыки сочинения «Симфония из тропиков» (2005) и «Фантастическая ярмарка» (1995) Игоря де Гандариаса, композиция «Ночные ритуалы» (1999) Дитера Ленхофа [6, 7]. Из предыдущих веков в современное музыкальное творчество Гватемалы проникают темы и образы, связанные с католической церковью,— как в «Мессе Св. Исидора» (2002) Дитера Ленхофа, которую автор посвятил Римскому Папе Иоанну Павлу II. И те, и другие образы также гармонично сочетаются в «Песне вулкана» Хосе Астуриаса Рудеке.

Для многих современных латиноамериканских и в том числе гватемальских композиторов весьма характерным является соединение музыкального творчества с литературным, а в нем — обращение к музыкальной истории Родины и творчеству своих современников, как соотечественников, так и зарубежных композиторов, а также анализ собственных произведений. Яркие примеры такого подхода представляют труд «Музыка майя-киче» (1941) Хесуса Кастильо, книга «История изобразительного и музыкального искусства в Гватемале 1871-2004 годов» (2004) Энрике Анлеу-Диаса, монография «Музыкальное творчество в Гватемале» (2005) Дитера Ленхофа, в которой раскрывается полная картина развития гватемальской музыкальной культуры на протяжении последних пяти столетий [8]; труд о современном композиторском творчестве «Электронная музыка в Гватемале» (2010) и обширная аннотация к альбому «Увидеть музыку» (2008) Игоря де Гандариаса [9], статья Хосе Астуриаса Рудеке о его альбоме для оркестра «Песнь вулкана» и другие.

В этом ряду значительное место занимают статьи о музыке Рикардо Кастильо. Вопросы национального в культуре и его отражения в музыке, взаимодействия традиционного и нового, места композитора и его творчества в современном мире волновали композитора в течение всей его творческой жизни. Его публицистические статьи посвящены европейской, русской и гватемальской композиторской музыке последних столетий, современному музыкальному фольклору, популярным стилям и проблемам музыкальной культуры в целом. Ряд из них носит просветительский характер,

---

<sup>1</sup> Текун Уман (1500?-1524) — национальный герой Гватемалы, индейский вождь, правитель народа майя-киче, прославился в битве (1524) с Педро де Альвардо и Кантрерасом (1485-1541) — испанским конкистадором, первым губернатором Генерал-капитанства (Королства) Гватемала, который в составе отряда Фернандо Кортеса участвовал в завоевании Мексики.



другие написаны как полемические. Для более близкого знакомства с проблематикой и стилем письма приведем сделанные нами литературные переводы четырех его статей первой половины 1960-х годов [10–13]. Несколько статей были написаны в форме диалога двух воображаемых музыкантов.

В статье «Он — великий фольклорный композитор» [10] Рикардо Кастильо обращается к актуальной проблеме современной музыкальной культуры — проблеме взаимодействия композиторского творчества и традиционной музыки:

« — Он — великий фольклорный композитор. Какую прекрасную национальную музыку он создает! Да, он действительно наш.

— Фольклорный композитор?

— Конечно, автор национальной патриотической музыки. Если хотите, вдохновленный нашими долинами, нашими озерами и горами; подражая автохтонному, он призван говорить, создавать мелодии в духе наших песен-танцев.

— Он не может быть фольклорным композитором.

— А русские, Гранадос, Вилла-Лобос?

— Фольклор — это деревенская песня, песня неизвестных странствующих певцов, чье пение, как следствие ее устного распространения, перемещалось, при этом изменяясь, деформируясь.

Каждый исполнитель, искажая ее, может почувствовать в ней ее дух и душу, и если возвратиться к ее исходной точке, можно вернуть ей потрясающий, более красивый наряд, который явился продуктом творчества коллектива общинников, биений многих сердец; поэтому фольклорного композитора не может быть — то, что ты говоришь, это вздор. Есть композиторы, которые пользуются фольклором. Первыми писавшими в экзотической манере были романтики, а после — русские, обнаружившие истоки творчества в народном искусстве.

— А если я создаю автохтонную мелодию?

— Тогда ты создаешь имитацию народной музыки, в которой нет ничего достойного. Она будет обладать большим достоинством, если ты создашь мелодию, не думая ничему подражать. Кроме того, фольклор не годится для симфонических творений великого отважного духа.

— Я хочу создавать национальное искусство — искусство, которое будет только нашим.

— Существует не только твоя музыка, но польская с Шопеном или русская с Мусоргским; благодаря столетиям развития культуры и таланту своих гениев свой собственный музыкальный язык имеют Франция и Германия. Поводы создавать национальную музыку должны найтись без того, чтобы отдавать себе в этом отчет; не надо надеяться, что все будет выхо-

доть легко. Во всяком случае, тебе бы хотелось написать песню-танец, думая при этом, что ты собираешься сочинить музыку гватемальских индейцев; но мне хотелось бы видеть выражение твоего лица, которое появится, когда тебе скажут: «индейское»; ты не хочешь быть индейцем, а хочешь только делать то, что делает он, подобно индейским тканям, фабрикуемым в Германии и продаваемым как аутентичные в Гватемале.

— Но используя деревенскую песню моей Родины, я создаю великое произведение.

— Оно не является великим творением. Ты не более чем упорядочиваешь, гармонизуешь, исправляешь. Мелодии не твои, их трудно создать без мелодического дара. Ты создашь великое произведение для твоей Родины, как об этом мечтаешь, только соединив между собой все элементы композиции, создав художественное целое, которое не распадется на части; в твоих произведениях не должно быть одних песен-танцев, ни долин, ни озер, ни гор, ни регионализмов, ни барабанов, ни чиримии, ни Текуна и Альварардо<sup>1</sup>, а все должно быть соединено и исполнено со всем сердцем, со страстью; ты должен провести тщательный отбор гармонических средств и адекватно объединить их с оркестровой партитурой, стремясь найти идеальную форму для выражения твоих мыслей; это будет твоим великим произведением, и однажды кто-нибудь спросит тебя, услышав эту симфонию: «Господин, Вы из Гватемалы?».

Статья Рикардо Кастильо «Какая жизнь у музыкантов!» [11] посвящена проблеме социального статуса музыканта в культуре, который рассматривается на примерах из жизни великих западноевропейских композиторов:

« — Какая жизнь у музыкантов! Они бедны, больны туберкулёзом, они лентяи или алкоголики, и умирают от сумасшествия или в нищете. Говорят, что, как правило, из их жизни приводят только хорошие случаи, потому что они много страдают.

— Я не знал, что у Баха или Гайдна были все эти неприятности, о которых ты говоришь.

— Бедный Бах служил курфюрстам до тех пор, пока герцог Веймарский не отправил его в тюрьму, потому что он не написал такую пьесу, какую тот от него хотел, а Гайдн — это лакей князя Эстерхази.

— В те времена это приравнивалось к тому, как сейчас нанимают на работу в министерства и на фабрики, и в выполнении подобных обязанностей не было позора или чести.

---

<sup>1</sup> В тексте данной статьи Рикардо Кастильо употребляет имена исторических деятелей в связи с одним из символов национального искусства Гватемалы — индейской танцевальной драмой «Конкиста», в которой изображающие их актеры танцуют под звуки барабана и деревянного духового музыкального инструмента чиримиа.

— А какие ограничения ставили их творчеству: «Господин Гайдн, напишите симфонию для моего концерта к следующей неделе, но чтобы она длилась не более получаса».

— За примерами не надо далеко ходить. Мессияну стали заказывать сочинение для оркестра, и предписали: «Гражданин Мессиян, никаких фортепиано и волн Мартено в Вашей партитуре». И он, любивший вводить фортепиано и волны Мартено в свой оркестр, не сделал ничего более, кроме того, что последовал совету, который он сам дал Онеггеру в подобном случае: «Без огорчения думайте о том, что Вы — тот, кто создал проблему для ее решения».

— Во всяком случае, Гайдн — гений, хоть и из лакеев!

— В те времена художественное творчество не было такой ценностью как сейчас, и не считалось, что Гайдн был гением, полагали только, что он был очень подходящим, но бедным музыкантом.

— Нет. Он, как и Бах, вел патриархальную жизнь и был очень счастлив тем большим количеством музыки, которую он написал; кроме того, ими очень восхищались, относились к ним с большой нежностью и были впечатлены их искусством, и меценаты гордились тем, что имели их у себя на службе.

— А что ты мне скажешь о бедном Моцарте, который умер в нищете и был погребен в общей могиле, хотя желал быть независимым?

— Этот случай внушает сострадание, но в своем отрочестве Моцарт имел признание, и тем самым, несмотря на счастливый брак, было подготовлено его несчастье; но это происходит постоянно во всех сферах общественной жизни.

— Почему ты рассказываешь единственно о музыкантах? Тебе они антипатичны?

— Напротив, я их очень люблю, и поэтому мне их жаль. А бедный глухой Бетховен?

— Это другая история. Бетховен предпочитал свою свободу материальным удобствам. Идеи Французской революции уже распространились по миру, но аристократия всегда поддерживала композитора, восхищалась им и была снисходительна к его раздражению и экстравагантности. Он оглох, как это могло случиться с каждым, и был вознагражден за свою глухоту тем, что достиг большого усердия в стремлениях к своим целям, и потому его индивидуальность наложила отпечаток на его музыку.

— Но бедный человек страдал, был мрачным, ему редко улыбалась удача.

— А ты думаешь, что страдание — это единственный атрибут музыкантов?

— Нет, но меня удивляют эти совпадения и...

— И ты думаешь так же, как и многие люди этих широт: «Бедные музыканты, неотесанные тупицы, не имеющие ни гроша и ожидающие сострадания!»

— Нет, но...

— Но ты не думал о прекрасном наслаждении творчеством; о том, что ради этого стоит жить; о том, что музыканта тянет к этому; о том, что его привлекает.

— Да, творчество, которое заставило Шумана броситься в Рейн и привело его к сумасшествию.

— О, а Шопена — начать болеть туберкулезом и быть несчастным с Жорж Санд, которая не была в нем уверена, потому что жертвовала собой для него, служила ему и облегчала его трагедию, и была очень великодушной; конечно, надоедает быть вечной медсестрой; парадоксально, что сотни людей так привязываются друг к другу; но Шопен давал ей радость и счастье в течение долгого периода времени.

— Не стоит испытывать такую постоянную жалость к композиторам, ведь они находятся на очень привилегированном положении. Действительно, они очень чувствительные, часто весьма хрупкие и деликатные, и это одна из истин, потому что она подчеркивает их полную нищету. Не для собственного ли величия они показывают эти стороны массовой аудитории, чтобы она больше знала о лучших фактах их биографии, и обо всем, что к ним относится? Но в лучшем из того, что мы узнаем о них, есть много ложного и мало истинного; и возвышенные моменты, которые они переживают в своем общении с творчеством, — это то, чем биографы и комментаторы занимаются меньше всего; или, например, когда ты слушаешь симфонии, которые давали возможность композиторам в течение нескольких лет мечтать и упорно работать, тебя беспокоят их беды; а они, желая стоять ногами на земле, часто не живут в этом мире. Их мир иной — это мир, полный мечты, идиллии, надежд, которые почти никогда не сбываются, но дают счастье. Ты подумал об их наслаждении художественным творчеством? Об эмоциях, которые оно должно в них вызывать?

И если ты содрогаяешься и мечтаешь, и ты рад и счастлив, слушая музыкальную поэму; если думаешь об искусстве «творца» сочинения, то скажи мне тогда, не является ли он Богоизбранным».

В статье «В мире музыки» [12] Рикардо Кастильо не только пишет о состоянии современной музыки, но и затрагивает проблему восприятия современного искусства в целом:

«Произведения молодых композиторов-авангардистов дезориентируют современную публику, которая не имеет слухового опыта далее пределов классической музыки минувшего века; это является феноменом восприятия музыки почти всех эпох, только в настоящее время представленной в сме-

шении с современной музыкой благодаря значительным научным достижениям и большому количеству новых музыкальных инструментов, что наполовину способствовало обогащению музыкальной выразительности; еще до использования этих инструментов музыкантами оркестра они применялись в самых различных сферах обыденной практики, чтобы стать источником новых звучаний в результате акустических исследований или в качестве творческих открытий композиторов. Например, группа ударных инструментов значительно увеличилась за счет присоединения к ней такого ценного инструмента, как «волны Мартено». Конкретная же музыка не нуждается в инструментах, для ее создания достаточно одной магнитофонной ленты.

Музыкант должен быть инженером и экспертом в акустике и электронике, чтобы создать произведение, в котором любой объект может использоваться как источник шума, отфильтрованного затем до получения мелодии и гармонии композиции. В настоящее время уже существует балет с хореографией Мориса Бежара, поставленный на конкретную музыку «Симфония для одного человека» Пьера Анри и имеющий большой успех.

Электронная музыка создается из звуков, производимых с помощью электричества и имеющих определенные высоту, длительность и интенсивность; эти звуки являются субъектами сложных экспериментов еще до их использования в сочинении. Композитор задумывает свой вполне новый космос и тщательно работает с этими элементами. Многое указывает на все сложные или простые элементы, которые присутствуют в современном музыкальном творчестве; но так как я пишу для любителей музыки и изучающих ее студентов со страстным желанием понять их проблемы, то собираюсь рассказать о том, что, как я считаю, более дезориентирует меломана, и что почти всегда в истории дезориентировало любителя, — о мелодии. Сейчас ее не обнаруживают в музыке, как это было в прошлые эпохи; за нею не могут следовать, потому что она изменила выражение своего лица; в ней уже встречались непредвиденные обороты, новые интервалы, новизна модуляций, оригинальные ритмы и многое другое, не связанное с музыкой, к которой привыкли любитель и профессионал: разве не говорят, что музыка Дебюсси лишена мелодии?

В современной музыке слушатель не воспринимает мелодию, потому что она искажена, идет скачками, движется от низкого регистра и грузного звучания к пронзительному и высокому, не идет поступенно; тоны, которые ее формируют, меняются, следуя на большом расстоянии друг от друга, и это дополнительно дезориентирует слушателя; но он должен подумать, что есть новые способы развития мелодии, и если ее тоны поместить в правильном, привычном порядке, можно с удивлением услышать самую простую из мелодий прошлых времен. Что касается новых метафор и сим-

волов, которые делают более интересной выразительность мелодии, — например, за счет мелизматичности, то надо сказать, что если в космосе искусства отсутствует развитие, то мир становится неинтересным, и там, где нет развития, есть застывшее состояние. Подобному искусству нужен сноб, человек рутинный, консерватор, который считает, что только раньше были гении; который, к несчастью, из-за узости своего воображения не может проникнуть в чудесные тайны современных творцов, и думает, что такой важнейший элемент музыки, как мелодия, был отстранен».

В статье «Джаз — это более дикая вещь...» [13] Рикардо Кастильо предлагает обсудить проблемы восприятия джаза современными музыкантами, воспитанными в традициях академической музыки:

« — Джаз — это более дикая вещь, и я не могу понять, что есть люди, которые любят хорошую музыку, и в то же время им нравится джаз.

— Джаз был драгоценным элементом культурной музыки.

— Какой дикий, и какому же дьяволу он служит?

— После войны 1914 года джаз весьма успешно вторгся в Европу, дал жизнь, динамику музыке, которая потеряла силы и была малокровной, и такой культуре, как популярная. Самые великие композиторы Европы попали под влияние чудесных ритмов и шумной инструментальной музыки, и приняли от джаза все ударные инструменты. Естественно, это влияние было покровительственным — влиянием новых возможностей, которые открыли путь для новых находок. Вы думаете, что джаз есть песня, а это послание артистов одной расы, которая страдает и стонет; это популярная песня негритянской расы, которая выражает свои требования человека низших классов и которая страстно стремится к равенству. Песня расы имеет выразительную силу, как правило, идущую из ее экспрессии и содержательной ценности, это песня, сложенная многими людьми, в которую каждый в отдельности положил часть своего бытия и часть своей души; к этому можно добавить то, что это экспрессия, как правило, спонтанная, импровизационная, результат мимолетного импульса, эмоционального всплеска, потребности дать выход настроению радости или боли.

— Но его невыносимо слушать долго, так как превращаешься в комок нервов, это раздражает и быстро утомляет.

— Может быть, но это уже другое. Меня интересует роль, которую джаз играет в эволюции музыки, это очень важно и поэтому он заслуживает изучения как музыкальное искусство. Он может нам не нравиться, но уже будет интересен для нас; мы не будем присутствовать на прослушивании этой музыки, но мы не должны забывать о ее вкладе в обогащение музыкального языка, и то, что она делала в определенный момент ритмического упадка, который вел к нивелированию лучших стремлений; так часто

бывает в технических преобразованиях: искра, которая сообщает импульс, на чувствительных людей действует многократно».

Как видно, приведенные тексты данных статей Рикардо Кастильо содержат не только узко специальные вопросы музыкального искусства (как, например, рассуждение о мелодии), но и демонстрируют охват композитором самой широкой искусствоведческой и культурологической проблематики, что делает их актуальными и в современную эпоху.

## Литература

1. *Лисовой В.И.* Мир звучаний в произведениях М.А. Астуриаса (о музыкальном восприятии писателя). // Грани культуры: актуальные проблемы истории и современности. Материалы V научной конференции. Москва, 18 декабря 2009 года. М.: ИБП, 2010. — С. 224-239.
2. *Лисовой В.И., Аллатова А.С.* От артефакта к звукоидеалу: рекреационный подход в археомузыковедении. // Актуальные проблемы когнитивной музыкологии. Материалы Международной научно-теоретической конференции. Санкт-Петербург, 20-21 июня 2011 года. — СПб.: РИИИ, 2011. — С. 5-10/
3. *Lisovoi V.I.* Modern reconstruction of elements of Mesoamerican musical culture: Scientific and creative approaches to the problem. // I Encuentro de Arqueomusicología de las Américas. Universidad de Baile, Guatemala. Martes 1-4, 2011. [Электронный ресурс] — Режим доступа: [es.scribd.com/.../Arqueomusicologia-de-las-...](http://es.scribd.com/.../Arqueomusicologia-de-las-...)
4. *Лисовой В.И.* Звукообразы птиц в песенной поэзии Месоамерики и современной музыке Гватемалы. // Ритмы и голоса природы в музыке. Сб. статей. Вып. 3. Ред.-сост. И.А. Чудинова, А.А. Тимошенко. — СПб.: РИИИ, 2011. — С. 56-66.
5. *Лисовой В.И.* Оркестровая интерпретация фортепианного цикла «Гватемала» Рикардо Кастильо: о звуковом пространстве музыкального произведения. // Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия. Сб.ст. по материалам Международной научной конференции 6-9 апреля 2009 года. — М.: Человек, 2010. — С. 511-518.
6. *Аллатова А.С.* О традиции ленинградской научной школы в латиноамериканском музыковедении. // Петербург и национальные музыкальные культуры. Материалы Международного научного симпозиума. Санкт-Петербург, 7 июня 2012 года. — СПб., 2012. — С. 39-40.
7. *Лисовой В.И.* Универсальность творческой личности: Дитер Ленхоф. // Петербург и национальные музыкальные культуры. Материалы Международного научного симпозиума. Санкт-Петербург, 7 июня 2012 года. — СПб., 2012. — С. 18-19.
8. *Лисовой В.И.* Универсальность творческой личности: Дитер Ленхоф. // Петербург и национальные музыкальные культуры. Материалы Международного научного симпозиума. Санкт-Петербург, 7 июня 2012 года. — СПб., 2012. — С. 18-19.
9. *Лисовой В.И., Аллатова А.С.* Современный музыкальный фольклор Гватемалы: процессы сохранения. // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрыманья. В зборнік навуковых прац удзельнікаў Міжнароднай навуковай канферэнцыі. Мінск, 29 красавіка — 1 мая 2011. — Мінск, 2011. — С. 21-23.
10. *Castillo R.* Es un gran compositor de folklore // Ricardo Castillo. Recopilación de sus escritos publicados en El Imparcial, 1960-1966. Primera edición. Guatemala, diciembre de 2004. P. 13-14.
11. *Castillo R.* ¿Qué vida la de los músicos! // Castillo R. Es un gran compositor de folklore // Ricardo Castillo. Recopilación de sus escritos publicados en El Imparcial, 1960-1966. Primera edición. Guatemala, diciembre de 2004. P. 18-20.

12. *Castillo R.* Por el mundo de la música // *Ibid.* P. 17-18.
13. *Castillo R.* El «jazz», qué cosa más salvaje y... // *Ibid.* P. 13.

**М.Ю. Сюрин**

## **ЗЕРКАЛЬНЫЕ ОТРАЖЕНИЯ КУЛЬТУРЫ ЯПОНИИ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОМ ИСКУССТВЕ**

Черные корабли

Полюбуйтесь-ка! Черные корабли на рейде!  
Все черным-черны — вороны, да и только!  
Не до смеха тут! Гляньте, кто на них прибыл:  
Тоже сплошь черны — что шляпы, что панталоны!  
*Киносита Мокутаро (1885-1945)*

Такое стихотворение написал японский поэт, представитель раннего японского символизма, полностью ориентированный на лозунг «Учиться у запада!», выдвинутый в эпоху реставрации Мэйдзи (1868-1912). Киносита Мокутаро писал в стиле поэзии «киндайси» и чаще всего обращался к «западным» темам в своем творчестве, был известен как знаток и ценитель «западного» искусства. Вот, например, его стихотворение, написанное под впечатлением от картины американского постимпрессиониста А. Уистлера «Ноктюрн в синих и золотых тонах»:

### НОКТЮРН

Золотой и синий — тона ноктюрна.  
Бесподобный дуэт весны и лета.  
В юном Токио песни старого Эдо.  
Свет и тени в моем смятенном сердце.

Но откуда же у японца-западника такой совершенно традиционный взгляд на «черные корабли», как называли вплоть до конца 19-го века в Японии флот иноземцев?

Эта традиция давнишняя, берущая свое начало в эпохе великих географических открытий и выдающихся мореходов, испанцев и португальцев. Именно португальцы первыми оказались у берегов Японии в 16-ом веке, а их привычные одежды и даже цвет кораблей, действительно, нередко был именно черным. Мы не станем подробно разбирать в этой статье, одежда ли иностранцев, манеры ли поведения или нечто другое стало при-



чиной строгой политики «железного занавеса» в Японии на протяжении более чем двухсот лет, с 1639 по 1854 годы, когда под страхом смертной казни было запрещено вести любые переговоры с иноземцами или же уезжать из страны. Так или иначе, но следует признать сегодня — подобная политика жестокой самоизоляции была вынужденной и абсолютно разумной. История человечества знает немало примеров, когда экспансия «западного» образа жизни, культуры и религии заканчивалась падением древних самобытных культур и государств, и даже вымиранием целых народов на континентах (или же островах), где местное население дружелюбно принимало «черные корабли» с прибывшими на них «белыми людьми». Очевидно, японская государственность была весьма развита уже в 16-ом веке, очевидно, что мировоззрение главенствующего тогда сословия — самураев — позволило Японии сделать правильный выбор в те далекие времена. Самурайская Япония — маленькое островное государство с самобытной культурой, религией и всем образом жизни — сумела сохранить себя в глобальную эпоху колонизации Европой всего мира. Потомки древних переселенцев из Великой Поднебесной Империи и сегодня занимают далеко не последнее место в политике, экономике, культуре и науке всего человечества.

И не задерживаясь более на истории, обратимся к японской культуре, постараемся понять, какие самобытные качества позволяют Японии оказывать вполне ощутимое влияние на мировоззрение и миропонимание человечества и сегодня, как и сто пятьдесят лет назад, когда «железный занавес» в Японии рухнул, портовые города открыли для иностранных судов и... началась экспансия японской культуры во внешний мир.

Основанием каждой культуры всегда служит религия, независимо от того, нравится это кому-нибудь, или же нет. Без религии культуры не существует, атеизм служит основанием исключительно бескультурью. Тому есть много подтверждений, неоспоримых фактов, примеров, когда даже атеизм обрастал вдруг «новою верой», становясь религией ради культурного развития. За всю свою жизнь я так и не встретила истинного атеиста, хотя увидела немало людей, так себя называвших. Через полчаса беседы эти люди начинали говорить: «я верю в то...» или «я верю что...», признаваясь последовательно в своей религиозности, просто очень узко-самостоятельной. Религии бывают очень разные, их много больше, чем принято считать. Узко-самостоятельные религии, как правило, либо так и затухают, не создав ничего значительного, либо расцветают однажды прекрасным огромным цветком, каждый день находя новых сторонников. Так возникли и самые многочисленные, самые известные сегодня мировые религии — из уст пророков. Просветленных людей, говоривших непосредственно с Богом, или с Абсолютом, каждый выразит это по-своему, в своем

стиле, характере или манере. Мохаммед говорит иначе, чем Илия, а Будда иначе, чем Моисей.

Мы говорим о Японии — стране с ярко выраженной культурой и лежащими в ее основе несколькими религиями. Самобытная религия **СИНТО** — религия многобожия, подробно о ней мы здесь говорить не станем. Но два слова о **ДЗЕН-БУДДИЗМЕ** сказать необходимо. Само слово «дзен» восходит своими корнями к санскритскому термину «дхьяна» (сравните по звучанию с русским словом «дыхание») и означает «глубокое сосредоточение». Другие названия дзэнской традиции — Сознание Будды и Сердце Будды, означают великое сострадание. Главная традиция дзэн — передача учения «от сердца к сердцу», без слов. Первым патриархом дзэн-буддизма принято считать самого Гаутаму Будду, вышедшего однажды к народу с цветком в руке и долго молчавшего. Он просто любовался цветком и молчал, а все недоумевали. И только один монах, вдруг, просиял, как Солнце, потому что он понял Будду. Это был Махакашьяпа, ставший вторым патриархом школы дзэн. В пятом веке нашей эры монах Бодхидхарма, бывший уже 27 патриархом дзэн в Индии, принес это учение в монастыри Шаолинь, и уже из Китая дзэн (на разных языках — «чань», «сон», «тхиен») распространился по всем дальневосточным странам. В 653 году японский монах по имени Досе прибыл в Китай для изучения философии и боевых искусств, он стал первым учителем дзэн в Японии. Дзэн-буддизм поначалу был религиозно-философской системой, доступной только высшим кастам: императору, императорскому двору и самураям. Всем тем, кто много времени посвящал наукам и искусствам. Японская элита полностью переняла традицию Поднебесной Империи — правители должны быть очень образованны. Лучшие воины должны быть очень образованны. Здесь вполне уместно, с моей точки зрения, вспомнить Конфуция, но только на одно мгновение, просто чтобы... не забывать. Женщины в Японии — тоже должны быть очень образованны. Японская императрица Такибана Какико очень много сделала для распространения учения дзэн в своей стране. При ней, а это 9 век нашей эры, был построен первый храм дзэн — буддизма в Киото. Сегодня дзэн — буддизм очень распространен и в Японии, и во всем мире. Приверженцев этого учения миллионов десять или уже и несколько больше. С моей точки зрения тот факт, что учение распространилось именно под этим названием, бесспорно свидетельствует о том, что только японцев «западный человек» понял хорошо и правильно, ни китайцев с их чань-буддизмом, ни корейцев с их сон-буддизмом, ни, тем более, вьетнамцев с их тхиен-буддизмом, европеец (в широком смысле этого слова) слушать не желал. Услышал он, правда, громкие трубы Тибета и даже обратил внимание на Индию, наконец, особенно после Махатмы Ганди. Но об этом мы не скажем больше ни слова, потому что статья эта о Японии.

Удивительное дело, буддисты намного раньше современной науки узнали, что в основе всех вещей находится... пустота. То есть — вакуум. И проходя сквозь эту «пустоту» человеческое сознание постигает «природу вещей». Существует и сегодня множество буддийских практик достижения состояния «просветления», как сказал бы древний грек — достижения гармонии.

Дзэн-буддизм практикует интуитивное проникновение в природу вещей, через озарение, подобное «вспышке молнии» — **САТОРИ** оно называется. И сразу же становится понятно, что такая практика очень близка людям искусства, привыкшим жить «по вдохновению и озарению» независимо от национальности, вероисповедания или гражданства. В японской традиции, по аналогии с китайской традицией, существует понятие **БУНДЗИН** — мастер искусств («вэньжень» по-китайски), всесторонне образованный деятель культуры, который пишет стихи и прозу, рисует, понимает искусство икебаны и чайной церемонии. Смысл жизни бундзина заключается в достижении гармонии с миром и с самим собой, он отдает предпочтение тишине и покою, живет по принципу фую — «ветра и потока» и рассматривает собственную жизнь как мгновение в потоке астрономических величин. Так уж задумано природой и Создателем, что человек всегда начинал выражать свое мировоззрение в первую очередь в словесной форме, поэтому и литература, особенно поэзия, всегда наиболее ярко выражает квинтэссенцию эстетики и этики религиозно-философских взглядов.

И мы начнем с японской поэзии. Один из самых древних стилей японской поэзии — пятистишия **ТАНКА**, это золотая классика японской поэзии. Здесь уже есть все, что выражает истинно японскую эстетику: и удивительная живописность, и недосказанность, и краткость (сестра таланта). Сегодня и нам (европейцам) широко известны две древних антологии японской поэзии: сборник «Старые и новые песни Ямато» 10 века и «Собрание мириад листьев» — более ранний, восьмого века нашей эры. Указываю я именно в такой последовательности потому, что на раннюю антологию «Собрание мириад листьев» — «**Манъесю**» — вновь обратили внимание даже в самой Японии только в конце 19-го века и только благодаря стараниям замечательного реформатора эпохи реставрации Мэйдзи, японского поэта **Масаока Сики (1867-1902)**. Он одновременно обратился к ранним произведениям Японии и к «западному» искусству и литературе, он был серьезный теоретик, например, выдвинул принцип **СЯСЭЙ** — принцип отражения жизни и сопереживания объекту вплоть до полного слияния с ним. Многие следовали потом этому принципу. Он создал учение о двух «типах» красоты — активном и пассивном — западном и восточном. Он призывал японских бундзинов занимать активную, деятель-

ную сторону на рубеже веков. Сам он, будучи теоретиком-бунтарем, писал в основном именно пятистишия, посмертный сборник поэта — «Песни бамбукового селения» состоял из 550 танка. Он умер очень рано, и всю свою короткую жизнь болел туберкулезом. СИКИ — псевдоним, на японском это означает «кукушка», поэт взял себе это имя, связав свою жизнь со старинной японской легендой о том, что когда кукушка поет, у нее идет горлом кровь.

В 1919 году в России **Анна Андреевна Ахматова** напишет одно из своих замечательных стихотворений:

Я спросила у кукушки,  
Сколько лет я проживу...  
Сосен дрогнули верхушки,  
Желтый луч упал в траву,  
Но ни звука в чаще свежей...

(японская поэтесса здесь и закончила бы пятистишие — танка, но русский поэт пишет дальше)

Я иду домой,  
И прохладный ветер нежит  
Лоб горячий мой.

Трудно сказать сегодня, что знала Анна Андреевна о Масаока Сики, и что знала она о японской поэзии. Это требует отдельного исследования. Но совершенно очевидно, что могла она знать уже очень многое. Это время в России и Европе характерно повышенным интересом к культурам Востока и древних цивилизаций. Анна Ахматова называет один сборник своих стихотворений «Подорожник» (1921 год), а другой — «Тростник» (1924 год). Как это странно, не правда ли?

**«Песни Ямато прорастают из семян сердец людских, обращаясь в бесчисленные листья слов...»** писал один из японских поэтов о старинных антологиях пятистиший. Казалось бы, невозможно придумать уже ничего, что выражало бы еще ярче и еще лаконичнее идеи дзэн-буддизма, нежели пятистишие. Но дзэн же учит понимать без слов, стремиться к совершенному минимализму. И японцы создают новый стиль поэзии в 15 веке — это широко известные сегодня **ХАЙКУ**, всего лишь три строки стихотворения, в которых схвачены пространственные и временные связи явлений и предметов, уловлен ритм вселенских метаморфоз... в трех строчках? Вот именно. Поначалу хайку были очень тесно связаны с искусством икебана и чайной церемонией, и с графикой **ХАЙГУ**. Поначалу это

были... куплеты что ли, или стишки в альбом, как это было принято писать в альбом и даже рисовать в альбом у русских дворян. И ведь рисовали-то (у нас) в альбомы: Пушкин, Грибоедов, Лермонтов, Жуковский, Гоголь Николай Васильевич и многие, многие другие. Ну и писали, иногда, кто прозу, кто стихи. Вот и японцы так поначалу развлекались, писали друг другу короткие поздравления, всякие пожелания, иногда встречались удачные. Но в целом, хайку в то давнее время, в 15 и даже в 16 веке, считался низким и плебейским стилем, языческим стилем.

А почему все так переменялось? А просто родился такой человек — **Мацуо Басе (1644-1694)**. Он был удивительный человек. Мацуо Басе обошел всю центральную и северо-восточную Японию с котомкой за плечами и с дневником-ежедневником, куда заносил свои впечатления в виде «беглых заметок» — трех строчек хайку. Он первым сформулировал пять категорий хайку: ваби (одиночество), саби (необратимость времени), сибуми (переживаемое мгновение), каруми (легкость изображения серьезного), фуэки рюко (восприятие вечного в постоянно меняющемся). Басе писал так просто, как никто не писал ни раньше, ни после него. И, может быть, только у Басе все так понятно даже не японцу... но японцу понятно и близко особенно. Он поднял жанр хайку на невиданную высоту — из игривых когда-то строчек-поздравлений родились неуловимо-легкие строки о смысле человеческой жизни... В 1794 году, когда прошло сто лет с момента его смерти и сто пятьдесят с момента его рождения, по проложенному и уже официальному маршруту Старца устремились сотни последователей. Еще раньше такой стиль написания хайку становится уже традицией и стилем жизни. Вслед за Басе приходят другие великие поэты трехстиший: **Еса Бусон (1716-1783)** и **Кобаяси Исса (1769-1827)**. За ними — многие другие.

Трудно поставить кого-нибудь в истории японской культуры на один уровень с Мацуо Басе по силе его влияния на развитие искусства, как в самой Японии, так и в других странах. Трудно, но возможно.

Я поставлю рядом имя — **Кацусика Хокусай (1760-1849)** — не побоюсь сказать, Великий художник Японии. «Хокусай — личность слишком громадная, чтобы поддаваться изучению. Это один из титанов человечества. По его гениальному мастерству, по его вечной неудовлетворенности собой и постоянному стремлению к идеалу, его можно сравнить только с Леонардо...» так написал о японском мастере Игорь Грабарь. Отчего же замечательный русский художник и один из выдающихся, самых деятельных людей отечественной культуры первой половины двадцатого столетия сравнил в друг Хокусая с Да Винчи?

Кацусика Хокусай был приемным сыном мастера зеркальных дел Накадзима Исэ. За свою достаточно долгую жизнь художник создал 30 000 произведений: гравюр, рисунков, иллюстрированных книг, живописных

полотен. Сегодня он известен нам (европейцам) в основном по своим великолепным сериям цветных гравюр: «36 видов горы Фудзи», «53 станции Хоккайдо», «Виды замечательных мостов», «Путешествие по водопадам провинций». Гораздо меньше знаем мы о его живописных работах, например, о его картине «Дай Дарума», общая площадь которой составляет 180 кв. м. Хокусай работал много в жанре **СУРИНОМО** — это гравюры малых форм, они создавались художниками и поэтами вместе, издавались частным образом и на очень хорошей бумаге к праздникам и значительным событиям. То есть, поначалу, тоже низкий стиль поздравительных открыток... но мастерство художника способно поднять до небес даже и самый низкий жанр. Одни из наиболее известных суриномо Хокусака: «Игра в раковины с написанными на них стихами поэтов Гэнроку» и «Посвящение лошадям». Художник иллюстрирует Антологию «Стихи ста поэтов в пересказе няни» в 1834-1840 и разрабатывает очень интересную концепцию в теории изобразительных искусств. Настолько интересную концепцию, что у многих его преемников и последователей в двадцатом веке, особенно у «западных», ум за разум заходит, в самом буквальном смысле этих слов. В 1812-1814 годах Хокусай основывает новую теорию — **ХОЭНРОН** — объявляющую, что в основе всех форм мира лежат геометрические фигуры. Японский художник разрабатывает теорию «круга-квадрата» достаточно подробно. Одновременно с этим он провозглашает принцип «универсализма», когда все самое неприглядное, незначительное и даже мелкое — все без исключения достойно кисти художника. С 1814 года Кацусика Хокусай работал над сборником «МАНГА», эта работа продолжалась много лет. В собрании ГМИИ имени А.С. Пушкина в нашей Москве находятся все 15 томов этого сборника гениального японца по теории искусства. Вот вам и ответ на вопрос, отчего Игорь Грабарь сравнил Хокусака с Да Винчи. Вот вам и первоисточник новаторских идей русского авангардного искусства... но и не только русского. Даже в большей степени влиянию японской культуры были подвержены художники Европы и Америки. И испытывать это влияние они начали раньше, чем наши соотечественники. Раньше стали европейцы и отражать японскую культуру в своих произведениях. И отразили они, как и полагается это делать западным людям по отношению к людям восточным — все совершенно зеркально. Расскажем все по порядку.

«Наконец-то! Уже пятая страница статьи, а мы только начали говорить о зеркальных отражениях, заявленных в названии!» — воскликнет в этом месте читатель. Далее он задаст справедливый вопрос: «Зачем было нужно тратить столько времени на предысторию?»

Все очень просто: чтобы ясно представлять себе, что именно происходило в совершенно изолированной самурайской Японии, закрытой для всех инородных влияний. А происходил в ней, что совершенно очевидно, золотой век культуры и искусства, точнее говоря — два века. Однако же с экономикой страны происходило нечто совсем другое. И вот, в 1854-1855 годах случилось падение «железного занавеса» Японии, границы открываются, открываются портовые города для иностранных судов, для международной торговли и всяческого обмена: культурного, технического и так далее. Происходит разрушение благосостояния японских самураев, иначе говоря, обнищание высшей касты общества, и собранные несколькими поколениями японской элиты коллекции произведений искусства выносятся... на рынок.

Вероятно, что едва ли не каждый корабль иностранных держав уходил от берегов Японии груженный «сувенирами» — старинными рукописями, цветными гравюрами, живописными холстами. По мировому Океану разносят моряки новую весть — об удивительной стране Восходящего Солнца, о ее необычных традициях, о ее самобытной культуре. Разносят и оставляют в портовых городах Старого и Нового света и образцы японского искусства и культуры.

И эта новая весть о новом искусстве накрывает гигантской волной Европу, Америку и Россию, как девятый вал, как цунами, как известнейшая «Волна» Хокуся. Сами судите.

В Россию одним из первых принес весть о японской культуре **А.В. Вышеславцев**, работавший врачом на клипере «Пластун» и ходивший к берегам Японии в 1857-1859 годах. Он привозит в Россию японские картины, книги и альбомы и передает их в Общество поощрения художеств в Санкт-Петербурге, для исследований и представления русской публике. Так было тогда принято поступать в России среди образованных людей.

Несколько позже, русский морской офицер, **Сергей Николаевич Китаев (1864-1927)** привозит свою коллекцию японского искусства в наше отечество. Он служил на флоте с 1885 по 1895 год, ходил к берегам Японии на фрегате «Владимир Мономах», клипере «Вестник» и крейсере «Адмирал Корнилов». И каждый раз Китаев приобретает японскую живопись и графику. Он был пропагандист японского искусства, восторгался им. Сергей Николаевич и сам хорошо рисовал, он даже посетил могилу Хокуся в одно из своих пребываний в Японии. Впервые коллекция Китаева была показана в 1896 году в Академии художеств Санкт-Петербурга, а в 1897 — в Историческом музее Москвы. После подписания Портсмутского мира с Японией в 1905-1906 коллекция Китаева была представлена в Большом зале Общества поощрения художеств Санкт-Петербурга. В 1916 году Китаев уезжает в Европу на лечение и оставляет коллекцию на хранение в

Румянцевском музее. Как вы уже догадались, обратно в Россию он уже не вернется. В 1924 году коллекция С.Н. Китаева передана в ГМИИ им. А.С. Пушкина. Она и составляет золотое ядро сегодняшней богатейшей коллекции японского искусства Музея изобразительных искусств в Москве.

С 1890 годов в России растет увлечение японским искусством, японские гравюры изучают и собирают: А. Бенуа, И. Грабарь, М. Ларионов, многие другие. Остроумова-Лебедева пишет: «После Дюрера на меня имели большое влияние японцы... думать о красоте, заключенной в линии, способной выражать все на свете — и чувство, и форму, и темперамент художника, и песню...». На рубеже веков в России интерес к древним культурам и к искусству и культуре Востока достигает своего апогея. Михаил Ларионов открывает в Москве знаменитую выставку своей коллекции лубков: русских, персидских, китайских, японских. Начинают и переводить на русский китайскую и японскую литературу, например, В. Марков издает первый сборник китайских поэтов, названный «Свирель Китая». Одновременно и совершенно при этом зеркально с эпохой реставрации Мэйдзи в Японии — в России начинается... Серебряный век искусств, в то время, когда японцы учатся у «запада», русские учатся у японцев, китайцев, у всех восточных культур. Будто из небытия всех русских деятелей культуры и искусства захватывает вдруг идея «универсализма» и синтеза искусств. Породив в бесконечных исканиях бесконечное множество всяческих «измов», русские приходят и к идее кубо-футуризма, наконец. А в 1913 году в футуристическом театре, на премьере пьесы В. Хлебникова и А. Крученых «Победа над Солнцем», Казимир Малевич впервые выполняет эскизы декораций, занавеса и костюмов в «геометрическом» стиле, сводя все к простым геометрическим фигурам... теория «круга-квадрата»!

«Супрематизм начался в 1913 году», — скажет Казимир Малевич. Но нам теперь известно, что ровно на сто лет раньше супрематизма, в Японии уже был Кацусика Хокусай с теорией Хоэнрон.

Знаменитые футуристические книги — рукописные, оригинальные, на особой бумаге, совместный труд поэтов и художников — словно русские... суриномо двадцатого века!

Даже названия этих книг звучат совсем по-японски, только вслушайтесь: «Тэ-ли-ла», например.

Художники, рисовавшие в этих книгах, известны всем: Ларионов, Гончарова, Филонов, Розанова...

**Ольга Розанова (1886-1918)** была не только интересным художником, но и высказала несколько любопытных теоретических обоснований современного искусства. Вот, для примера, отрывок из ее работы «Основы нового творчества и причины его непонимания»:



«**Мир** — мертвая глыба, изнанка зеркала для невосприимчивой души и **зеркало непрестанно возникающих отражений для зеркальных душ...** как отражает мир наша душа? Чтобы отражать — надо воспринять. Чтобы воспринять — коснуться — видеть... очарование видимого, обаяние зрелища приковывает взгляд художника, у него возникает желание отразить мир и, отражая его, отразить себя — импульс интуитивный, намечающий тему...»

Вот вам и краткое обоснование названия моей статьи — «Зеркальные отражения культуры Японии...»

Достаточно знать хотя бы одну живописную работу Ольги Розановой, названную «Зеленая полоса», чтобы понять, о чем идет речь. Когда я впервые увидела эту работу, я моментально вспомнила тантрийскую мантру, вычитанную мною в возрасте восемнадцати лет: «Надо быть как полый бамбук...» Я один раз в своей жизни читала **ТАНТРУ** и, следует признаться, ничего не поняла, кроме того, что мысли — как облака, они плавают свободно в эфире, заплывая иногда в наши головы... потому если ты будешь «как полый бамбук», есть вероятность, что в твою голову «заплывет» красивая и полезная мысль. Как поступить, если в твою голову «заплывет» нехорошая мысль, там не объяснялось. В древних книгах Востока есть такая особенность и, даже опасность, — там все недосказано. И потому не каждый человек, тем более, не каждый европеец, способен адекватно их воспринимать. Но бывают и невероятные истории. Например, Карл Гюстав Юнг однажды прочитав древнейшую «Тибетскую книгу мертвых», известную также под названием «Бардо Тхедол», отразил ее по-своему в теории о «коллективном бессознательном»...

Однако же, мы шагнули уже в двадцатый век в истории влияний и отражений японской культуры в России, а вот Европа и Америка осталась без нашего внимания. Вернемся же... в Туманный Альбион, через европейца Карла Гюстава Юнга, от России пойдем опять вспять временному потоку, поглядим, что происходило во Франции, коснемся Нового Света, пойдем, что творилось в зеркальном двойнике Японии — в самой (!) Великобритании.

«Железный занавес» еще не рухнул на Японских островах, а в Англии уже умер предтеча импрессионизма и даже больше — глашатай нового искусства в Европе.

**Джозеф Маллорд Уильям Тернер (1775-1851)** был сыном лондонского цирюльника, невероятно любившего... поэзию. Уильям сам тоже писал всю жизнь поэму «Обманчивость надежд», которую он так и не закончил. Это была поэма о всемирном потопе, вот фрагмент из нее:

... вернувшееся Солнце испаряло влажные пузыри земли,  
Отражало ее утеранные формы, столь же эфемерные,  
Как летняя мошка, которая кружит и умирает...

Удивительную вещь заметила я, когда готовила этот материал о культуре Японии. Оказывается, очень часто художники, опережавшие свое время, открывавшие новые горизонты для многих последователей, проводили свое детство и юность в портовых городах. Иногда начало их биографии буквально повторяется даже так: Кацусика Хокусай был приемным сыном зеркалащика, Уильям Тернер — сыном цирюльника, который немало времени проводит перед зеркалом... эти два художника даже жили параллельно (или — зеркально), хотя Тернер и младше на пятнадцать лет, но умерли они с разницей всего в два года.

К слову сказать, отец Оноре Домье, французского художника, предвосхитившего многие новые течения, тоже был... марсельский стекольщик, любивший поэзию и писавший стихи.

Детство Уильяма Тернера прошло в Лондонском порту, его игрушками стали корабельные снасти, а море он знал и любил с самого детства. Быть может, это волны мирового Океана принесли ему таинственную весть о стране Восходящего Солнца... а может быть, что просто какой-нибудь старый матрос, побывавший все-таки в «закрытой» Японии, прихватил там гравюру-другую на память... так или иначе, Тернер прославился тем, что не пропустил ни одного восхода солнца за всю свою жизнь. Он вставал на рассвете, брал блокнот для зарисовок и уходил пешком далеко-далеко. Так он исходил едва ли не всю Англию. Он начинал с акварелей и, хотя при жизни был знаменит как мастер едва ли не академической, масляной живописи, именно акварели принесли ему всемирную славу после смерти, когда имя его было снова поднято на щит учителем Оскара Уайльда, поэтому, художником и теоретиком искусств Англии — Джоном Раскиным.

С конца 1790 годов Уильям Тернер сопровождает за чем-то названия своих картин в каталогах выставок цитатами из стихов своих любимых поэтов — о свете, временах года, атмосферных явлениях. Он ведет замкнутый образ жизни, не женат, у него нет семьи. Такой зеркальный вариант японского мастера искусств — бундзина...

Уильям Тернер, не имевший прямых наследников, завещал все свое значительное состояние на постройку приюта для неимущих английских художников, на открытие пейзажного класса в Академии художеств и на строительство картинной галереи Тернера — для своих многочисленных работ, подаренных им Англии. Он оставил творческое наследие в размере 20 000 рисунков и акварелей, несколько сотен холстов...

Ликуй, россиянин! Не только у нас не выполняют последнюю волю умершего человека, не только у нас не видят в упор доброй воли на пользу Отечеству! Все денежное состояние Тернера отсудили себе какие-то отдаленные родственники, которых он при жизни и в глаза не видел. Его произведений они тогда не захотели, поэтому все рисунки, акварели и живопись запрятали подальше в музейные запасники. Он умер в 1851 году, а через несколько лет, японское искусство хлынуло в Европу...

А несколько раньше, в 1833 году, Уильям Тернер пишет акварель «Город на закате солнца» — портрет страны Заходящего Солнца, своей Англии. Он пишет работу, которую зеркально повторит во всех смыслах (даже в колорите) спустя тридцать лет во Франции Клод Моне, и уже его полотно даст название новому течению в живописи, перевернувшему все прежние представления окончательно. «Это — Впечатление» — скажет Клод Моне о своем холсте.

«Это — Сатори» — скажет любой дзен-буддист. Действительно, подобно вспышке молнии сверкнет на европейском небосклоне импрессионизм.

Когда Тернер писал свою акварель «Город на закате солнца», он не знал о том, что год назад во Франции родился Эдуард Мане, в семье крупного государственного чиновника. После окончания гимназии Эдуард Мане был определен отцом в морской корпус, несколько лет «ходил» по морям. Через несколько лет по написанию Тернером своей акварели, в Париже родился Клод Моне, но юность свою он провел в Гавре, городе портовом. В Париж приезжает с Антильских островов (!) и 25-ти летний Камилл Писсаро. Гораздо позже в Париж попадает и **Винсент Ван Гог (1853-1890)**, который в свои 16 лет был отправлен учеником приказчика в торговую фирму Гупиль «Эстампы и картины» в Гаагу, город портовый и торговый. Поль Гоген родился в Париже, но детство свое провел в Перу, он был креолом. Гоген был матросом на больших кораблях и много путешествовал. Если даже и не все герои этого времени бывали во флоте или даже — в Океане, то все без исключения изучали и любили японское искусство. И коллекционировали его. Японскую ксилографию изучали и собирали Клод Моне, Тулуз-Лотрек, Дега, Матисс. Коллекция Винсента Ван Гога насчитывала около 400 цветных японских гравюр. «Все мое искусство строится на японцах» — признавался Ван Гог.

Одним из его кумиров был японец **Утагава Хиросиге (1797-1858)**, достойный преемник методов Хокусая, знаменитый в «западном» мире своими графическими сериями «53 станции Токайдо» и «100 знаменитых видов Эдо». Винсент больше других проникся самою идеей японского искусства. Он покидает Париж, хочет жить в тишине среди природы, как истинный бундзин. В своих письмах к брату Винсент высказывает «дзэн-языческую»

мысль: «...я вижу во всей природе, например, в деревьях — душу. Молодая рожь похожа на спящего младенца, затоптанная у края дороги трава на усталого рабочего...»

Прародитель названия «импрессионизм» высказывается о японцах иначе. « Я признаю их эстетику, основанную на намеках, их умение вызывать представление о предмете одной лишь тенью, представление о целом через фрагмент...» — Клод Моне ничего не пишет о японской этике.

А мы покинем с вами ненадолго и Париж, и Лондон. Мы отправимся с вами в Америку.

По какому-то таинственному совпадению (или же по неизученному пока закону зеркальности), одновременно с падением железного занавеса в Японии, в 1855 году, в Бруклине малоизвестный журналист сам набрал и напечатал книгу из 11 своих стихотворений (800 экземпляров). Зеленый коленкоровый переплет, оттиск трилистника клевера, имени автора нет на обложке, только название «**Листья травы**». В «Песне о себе», в 24 главе автор впервые упоминает свое имя:

«Уолт Уитмен, космос, сын Манхэттена, буйный, чувственный...»

**Уолт Уитмен (1819-1892)**, разослал напечатанную книжку ведущим писателям и поэтам США, ожидая реакции. Реакция последовала необычная. Например, известный поэт Джон Уитьер сжег присланный ему экземпляр. Джон Уитьер был квакером и посчитал содержание стихов безбожно-языческим. На Уитмена многие тогда набросились, но некоторые известные писатели его поддержали. Так что же такое написал Уолт Уитмен в своей маленькой книге?

А вот что, например:

Ребенок сказал: «Что такое трава?» — И принес мне полные горсти травы.

Что мог я ответить ребенку? Я знаю не больше него, что такое трава. Может быть, это иероглиф, всегда один и тот же...

Что знал Уолт Уитмен о культуре Востока в целом, и о японской культуре в частности, тоже требует отдельного исследования. Но совершенно очевидно, что он мог многое знать, и даже определенно, многое он и знал. «Всегда один и тот же иероглиф...»

Уитмен высказывает такую же «дзэн-языческую» мысль, как и Винсент Ван Гог:



ках?» Потому, что все относительно и если плыть все время на Восток, однажды попадешь на Дикий Запад, это знал уже Христофор Колумб. Значит, если плыть из Японии на Восток, окажешься в Америке. И стало быть, для Японии Америка — это Восток, а для Америки Япония — это Запад. Но почему-то мы рассматриваем вопросы культуры по старой, доколумбовой карте мира, не учитывая открытия Коперника вместе с Галилео Галилеем. И потому утверждение Киплинга о том, что «Запад есть запад, а Восток есть восток» справедливо только для... Солнца, которое неизменно встает на Востоке, а заходит на Западе. И еще для человека, который выбрал точкою отсчета, скажем, центр материка Евразия... точнее, «западный» центр материка.

А представьте на минуту, что точкою отсчета выбран центр Северной Америки. Для человека в этом центре Солнце восходит со стороны... Лондона, а заходит оно в Токио. Значит отсюда это выглядит так: островное Королевство Япония — это запад, а островное Королевство Великобритания — это восток. Поэтому я и называю эти страны зеркальными двойниками...

Поэтому нам пора возвращаться в Европу, чтобы все стало на свои законные места.

Итак, в 1854-1855 годах Япония открывает границы и становится активной участницей мировой культуры. В 1856 году в магазине Делатра в Париже художник Феликс Бракомон увидел сборник «МАНГА» Кацусики Хокусая, купил его, изучил, поразился и показывал многим художникам.

В 1863 году на Всемирной выставке в Лондоне впервые открыт Восточный павильон, где представлено искусство Японии. А в 1863 году в Париже впервые проходит «Салон Отверженных». В этом же году в Академии художеств Санкт-Петербурга впервые студенты устраивают бунт академизму, возникает объединение «Передвижников».

1867 год — японские гравюры представлены на Всемирной выставке в Париже.

1882 году Эдуард Мане показывает свою последнюю картину — «Бар в Фоли-Бержер», где за спиной француженки за барной стойкой отражается все кафе — весь мир в огромном... зеркале.

Картину Эдуарда Мане, как и всегда, обругали и опять не допустили на выставку к академикам. А в 1883 году Мане умирает, через год академия показывает его персональную выставку, собирая невиданный до этих пор доход от продаж — 116 000 франков. Начинается эпоха «признания» импрессионистов. В 1890 году погибает Ван Гог, а Поль Гоген уезжает из Парижа.

Он пишет в письме: «...я еду на Таити... маленький остров в Великом Океане... Европе уготовано ужасное будущее — время господства золота. Все прогнило здесь — и люди, и искусство...»

В собрании Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина есть работа Поля Гогена таитянского периода — это натюр-морт, названный автором «Попугай».

Сюжет этой работы прост: на скатерти лежат три мертвых попугая какаду, а за ними возвышается благодушный, как всегда невозмутимый, ярко-оранжевый Будда. Настоящий художник нередко обладает даром предвидения на сто с лишним лет вперед.

Интерес к культуре и искусству Японии с тех пор не утихает, а напротив, периодически вспыхивает новыми радужными кругами. Одним из самых ярких и близких к нам по времени примеров может стать история Акиры Куросава, совершившего очередной переворот в кинематографе и в головах «западных» кинематографистов.

**Акира Куросава (1910-1998)** был из древнего самурайского рода по линии отца. Его старший брат, Хейго, оказал большое влияние на Акиру в детстве. В 1933 году 27-летний Хейго Куросава с подругой совершают двойное самоубийство — харакири. «Достойный человек живет лишь до 30 лет, существование после — уродливо и непристойно» — так говорил старший брат будущего режиссера. Акира три года ничего не может делать после этого происшествия. Но уже с 1936 года он начинает работать на киностудии «ТОХО» у режиссера Кадзиро Ямамото. А в 1943 году он снимает первый фильм, сделавший его известным — «Гений дзюдо». В 1950 году Куросава снимает фильм «Расемон», уже с Тосиро Мифуне в главной роли. Это очень японский фильм и по этике, и по эстетике. Куросава использует при съемке... зеркала, создавая необычайные световые эффекты. Не слишком пытаясь разобраться в этике фильма, европейцы поражаются эстетике и дают японскому режиссеру «Золотую пальмовую ветвь» Каннского кинофестиваля. Куросава увлекается русской литературой и снимает два фильма: «Идиот» по Достоевскому и «Жить» по Льву Толстому. Эти фильмы имели невероятный успех в Японии, но были проигнорированы «западом»... какое все-таки это размытое понятие — Запад — не правда ли? Наконец, в 1954 году Акира Куросава снимает «Семь самураев», и этот фильм приносит ему сразу все: и всемирную славу, и множество подражателей, и еще больше врагов, и бессмертие, наконец. Потом еще будет многое: и фильмы «Трон в крови» и «Телохранитель», и открытие «КУРОСАВА ПРОДАКШН», и судебные разбирательства с «западными» режиссерами и кинокомпаниями за их откровенный плагиат. Куросаву повторяли и копировали все и едва ли не каждый его фильм: начиная от «Великолепной семерки» или «За пригоршню долларов» Серджио Леоне, сов-

местно с Клинтон Иствудом, и вряд ли это уже можно было назвать «зеркальными отражениями». Столкнувшись со «скверным характером» потомка самураев, монополисты мирового кинематографа начали банкротить Куросаву. В 1971 году разорившийся Акира совершил «неудачное» харакири, то есть, он остался жив. У великого режиссера дрогнула рука. Он очень этого стеснялся и некоторое время ничего не делал, как после самоубийства брата. Но в 1975 году Куросава снимает совместно с нашим «Мосфильмом» еще один фильм, принесший, наконец, ему «Оскара» — это «Дерсу Узала».

Вся жизнь японского режиссера — это самурайская битва с «западом». За этические законы Японии, которые так никто и не понял. И я думаю, что до сих пор. В 1990 году Акира Куросава был все-таки удостоен премии Американской киноакадемии. Он прожил долгую жизнь. Как сказал бы его старший брат: «уродливо жить в этом возрасте». Только мы с этим вряд ли согласимся.

И, наконец, я хочу закончить свою такую долгую и, вероятно, сложную статью цитатой из произведения японского писателя, актера, режиссера, публициста, фотографа и летчика — **Кимитакэ Хираока**, более известного под псевдонимом **Юкио Мисима (1925-1970)**.

25 ноября 1970 года Юкио Мисима возглавил монархический переворот в Японии, и, потерпев поражение, свершил харакири. Он не промахнулся, его рука не дрогнула. Вот какие странные слова вкладывает японский писатель в уста главного героя пьесы по имени Адольф:

«... я думаю, что слово «художник»... приобретает **новый масштаб**... Для того, чтобы сотворить Красоту, необходимо во что бы то ни стало ухватить самую суть ее, корень Красоты — как ты ее представляешь **себе сам**...

Понять: почему **я** — буря, отчего темнею, отчего безумствуют **во мне** ветер и дождь.

Понять — почему **я велик**...»

Пьеса эта называется — «Мой друг Гитлер».

Курсив в этой цитате мой. Чтобы заострить внимание именно на зеркальности. И в данном случае, даже на криво — зеркальности. На рубеже 19-го и 20-го веков болевший туберкулезом Масаока Сики выдвинул принцип художника, **сясэй** — **отражение жизни и сопереживание объекту**, вплоть до полного слияния с ним... но в королевстве кривых зеркал все наоборот, здесь художник **творит красоту из себя**, как он это **сам себе** представляет. Из новейшей истории минувшего века мы знаем, к чему приводит такая позиция.



## «ВОСТОК — ЗАПАД» В ИСКУССТВЕ ЙОЗЕФА БОЙСА

В 60-е годы XX века Германия вписалась в контекст мирового художественного авангарда. Знаковой, культовой фигурой в Западной Германии стал художник и скульптор Йозеф Бойс (1921-1986), до сих пор оказывающий влияние на развитие новаторских идей в искусстве. Универсально мыслящий немецкий художник разработал новые формы художественного жеста — перформанс, инсталляции, дискурсивное поведение, акции. Бойс использовал в своих произведениях необычные материалы — войлок, воск, жир, мёд, медь. Его акции носили декларативный, концептуальный характер и, как правило, были направлены на современную политическую ситуацию. Личная политическая позиция выражалась у Бойса творческим актом — созданием художественного произведения. Им была разработана теория «Расширенного понимания искусства», содержащая формулу «Каждый человек — художник». Бойс считал, что форма, созданная художником, не является конечным результатом, что она совершенствуется в рамках дискурса, постоянного обсуждения широким кругом зрителей. Он глубоко верил в созидательную силу искусства, способную радикально изменить социальную жизнь человеческого общества и стал основоположником движения за социальное искусство.

Одна из важнейших тем, волновавшая Йозефа Бойса, — биполярное разделение мира на Восток и Запад. Он считал, что культура западного человека, основанная на логически-рациональном мышлении, остро нуждается в освоении культуры Востока, которая выстраивается человеком с метафизическим мышлением, интуитивно. Проблему взаимодействия двух культур художник пытался разрешить с помощью текстов, акций, скульптур, инсталляций, рисунков. В 1992 году Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина показал выставку «Внутренняя Монголия». На ней были представлены графические произведения Йозефа Бойса — работы на бумаге маслом, акварелью, тушью, карандашом. В них художник обращался к понятию «Евразия» как образу целостности двух культур. Героями его рисунков являются Чингисхан, его спутники, шаманы, актрисы, жилище и утварь шаманов. Для Бойса Чингисхан — метафора, «символ движения, высвобождения энергии, перехода от завершенных, стагнационных рядов к новым рубежам и системам» (А. Боровский).

Интерес к синтезу Востока и Запада у Бойса реализовал не только в графических листах, но и в «объемных» акциях: «Сибирская симфония» (1966), «Посох Евразии 82 min fluxorum organum» (1967), «Транссибир-

ская магистраль» (1970). В последней акции сам факт движения по магистрали стал символом объединения. В акции «Четыре книги из проекта «Человек Запада» (1958) Бойс призывал к преодолению «аналитически-механистичного» мышления западного человека с помощью системы «Расширенного понимания искусства». Он глубоко верил, что только искусство может преодолеть политические и культурные противоречия между Западом и Востоком.

В начале 90-х годов я познакомился в Москве с немецким художником (к сожалению, не помню его имя), который оказался учеником Йозефа Бойса. Узнав, что я с большой симпатией отношусь к творчеству мастера, он рассказал, что в последние годы жизни Бойс разрабатывал грандиозный проект «физического» соединения двух континентов. Проект заключался в линейной посадке деревьев от Урала до центра Европы. Очевидно, это было своеобразное продолжение акции «7000 дубов», которую Бойс представил в 1982 году на выставке «Документа VII».

**Прядко И.П.**

## **ЭКСТРЕМИСТСКИЕ ФОРМЫ ИСЛАМСКОГО РЕЛИГИОЗНОГО СОЗНАНИЯ И ИХ ПРОЯВЛЕНИЕ В СОЦИАЛЬНЫХ ПРАКТИКАХ**

### *Экстремизм и религиозное сознание*

Политические сдвиги конца XX века тектонического в своем роде характера повлекли значительные трансформации в сфере общественных и гуманитарных наук. В частности, глубокие изменения претерпел их понятийно-категориальный аппарат. В этих условиях пришедшие к нам из прошлого термины получили новое смысловое наполнение. В новых условиях назрела необходимость переопределения таких понятий как *религиозный фундаментализм, клерикализация политики, религиозная политика* и др. Среди работ на тему религиозного экстремизма, вышедших в свет в последнее время, можно назвать статьи и монографии Л.Т. Бородавко<sup>1</sup>, Ю.А. Брусницына<sup>2</sup>, Н.Г. Рахматулиной<sup>3</sup>, Е.В. Рябченко<sup>1</sup> и др. Большое

---

<sup>1</sup> Бородавко Л.Т. Проблемы противодействия экстремизму. Белгород: ООНИ, 2009.

<sup>2</sup> Брусницын Ю.А. Политический терроризм и религиозный экстремизм в современной России. Ростов на Дону: Феникс, 2002.

<sup>3</sup> Рахматулина Н.Г. Религиозный экстремизм: проблемы и пути противостояния. Ставрополь: Сервис-школа, 2010.

значение для анализа проблемы, имеют появившиеся в 90-е гг. XX века монографии и сборники Е.И. Аринина<sup>2</sup>, Е.Г. Балагушкина<sup>3</sup>, С.М. Квасниковой<sup>4</sup> и ряда др. В настоящей статье были использованы теоретические выводы А.В. Журавского, М.Т. Степанянца и Ю.С. Семеновой, касающиеся истории ислама<sup>5</sup>. Значимы для автора являются идеи классиков современной политологии Г. Алмонда, Дж. Пауэлла, К. Строма и Р. Далтона<sup>6</sup>. В статье используются их отдельные оценки политических систем. Непреходящую ценность имеют работы русских религиозных философов, посвященным противоречиям религиозного сознания, отношениям Запада и Востока.

Отметим, что, несмотря на обилие публикаций, данную тему нельзя считать удовлетворительно разработанной. Феномен религиозно-политического экстремизма довольно слабо изучен современной отечественной социологией. В референтных группах, связанных с экстремистскими религиозными организациями, чрезвычайно труден сбор первичной социологической информации. Невозможно или, по меньшей мере, затруднено получение сведений статистического характера путем опроса. В частности, специалисты сетуют, что не ведется учет количества молодых людей, выезжающих для получения религиозного образования в страны мусульманского Востока. И тем не менее, существующая литература вопроса позволяет делать выводы теоретического характера. Есть статистические сведения, помещенные во «Всемирной христианской энциклопедии»<sup>7</sup>. Однако нет данных по статистике верующих у нас в стране.

Как эвристически плодотворное современными авторами было воспринято определение *религиозно-политический экстремизм*. Данное понятие позволило вычленив из общего массива экстремистских проявлений те, которые в той или иной мере связаны с религией и, одновременно, представляют опасность для личности, общества или государства. Прояс-

---

<sup>1</sup> *Рябченко Е.В.* Религиозный экстремизм и особенности противодействия ему на Северном Кавказе. Краснодар: Краснодарский университет, МВД, 2007.

<sup>2</sup> *Аринин Е.И.* Философия религии, Принципы сущностного анализа. Архангельск, 1998.

<sup>3</sup> *Балагушкин Е.Г.* Нетрадиционные религии в современной России: морфологический анализ. Ч.1. М.: Академкнига, 1999.

<sup>4</sup> *Балагушкин Е.Г., Квасникова С.М.* Новые религиозные движения и секты. М.: Политиздат, 1993.

<sup>5</sup> *Семенова Ю.С.* Образ Исы как результат трансформации иудейских и раннехристианских сказаний в мусульманской культуре VI—VII вв. // Социогуманитарные проблемы строительного комплекса. Труды шестой Международной и восьмой научно-практической конференции (12—23 апреля 2010 года, Москва) / ред. Иванова З.И., Кривых Е.Г., Милорадовой Н.Г. и др. Т.1. — М.: МГСУ, 2010.

<sup>7</sup> World Christian Enciclopedy. 2<sup>nd</sup> edition. A comparative survey of churches and religions in the modern world. Oxford: Oxford University Press, 2001. См также: <http://www.religare.ru>

нению ситуации должна помочь операционализация и определение понятий. Важно уточнить соотношение между родовым понятием *религиозный экстремизм* и видовым понятием *религиозно-политический экстремизм*. Экстремизм обычно характеризуется как приверженность крайним взглядам и действиям, радикально отрицающим распространенные в обществе правила и требования. Экстремизм, как отмечают некоторые авторы, проявляется преимущественно в политике<sup>1</sup>.

Не будем спешить соглашаться с данным тезисом. По крайней мере, в отношении религиозного экстремизма он не верен, так как последний есть явление многомерное. У религиозного экстремизма есть социальное, политическое, собственно религиозное и психологическое измерения. Первичной автору представляется религиозно-психологическая мотивация экстремистского поведения. В настоящей статье рассматриваются как психологические, так и политико-социальные, мировоззренческие, культурно-исторические аспекты феномена экстремизма в области религии.

В контексте нашего изучения наиболее продуктивным представляется определение экстремизма, которое дают социальные психологи, изучающие отдельные группы современного общества. Ими указывается, в частности, что экстремизм есть «проявление в сознании и поведении людей крайних взглядов, средств и методов решения проблем, достижения цели, а также форм жизнедеятельности»<sup>2</sup>.

В высшей степени любопытен вывод, который содержится в работах отечественных культурологов. Последние парадоксальным образом связывают религиозно-политический экстремизм с модернизационными процессами, происходящими в социуме сегодня. В частности, говорится об утрате ценностного начала, о виртуализации культуры и утрате ею подлинности. Используется концепция *симулякра*, под которым понимается «образ отсутствующей действительности»<sup>3</sup>. Смысловая пустота и неправда стремятся прикинуться подлинной жизнью, подлинной духовностью. Современное перепроизводство во всех сферах экономики, виртуализация жизни, замещение реальных чувств их знаками, аудио-визуализация жизни, препоручение ее биотехнологам и IT-специалистам — вот некоторые проявления в разных сферах человеческой жизнедеятельности *симуляции*, обсуждаемой сегодня лидерами мнений. Наблюдается симуляция любви к Родине — в

---

<sup>1</sup> Краткий политический словарь / сост. и общ. редакция Л.А. О니кова и Н.В. Шишлина. М.: Политиздат, 1999. С.440.

<sup>2</sup> Добрынина В.И., Кухтевич Т.Н. Сущность и причины молодежного экстремизма//Экстремизм в молодежной среде. М., 2007. С. 8.

<sup>3</sup> Прядко И.П. Словарь-справочник наиболее употребительных категорий и понятий по курсам «Отечественная история», «Политология», «Философия», «Культурология», «Логика», «КСЕ». М.: Изд. МГОУ, 2010. С.128.

идеологии патриотизма, симуляция межличностной симпатии — в любовных романах и «мыльных операх», симуляция счастья — в «гламурных» журналах и рекламных роликах. Происходит, наконец, симуляция веры в религиозном фундаментализме<sup>1</sup>.

Между тем, как показывает анализ проявлений экстремистской деятельности, не все однозначно. Можно говорить о целом спектре факторов, влияющих на стремительный рост проявлений религиозного экстремизма в современном обществе.

### *Медийные стереотипы и происхождение религиозного экстремизма как социального явления*

Несмотря на провозглашаемую политкорректность, сегодня мы наблюдаем существенное повышение уровня агрессии как в обществе в целом, так и в отдельных его социальных группах. В настоящее время говорится о вспышке экстремизма: политического, социального, национального, религиозного. И именно сегодня многие проявления экстремизма в сфере социально-политической приобретают религиозную окраску. Страницы периодики заполнены материалами, в которых речь идет о «религиозном экстремизме», «исламском экстремизме», «исламском политическом интернационале», «ваххабитском подполье» и пр. Однако рассматривать проблему только в одном, раскрученном СМИ аспекте было бы не верно. Удобно представить проблему религиозного сознания как специфику проявления одного из типов религиозности, присущего лишь культуре стран мусульманского Востока. Следует подчеркнуть, что тенденциозное освещение серьезной проблемы религиозного экстремизма наносит ущерб делу борьбы с отрицательными для общества проявлениями данного феномена общественного сознания.

Неоправданное сужения объема понятия религиозный экстремизм представляет немалую социальную опасность, наносит удар по межконфессиональному диалогу, наметившемуся в последнее время.

Разберем стереотип, настойчиво навязываемый СМИ — главной угрозой цивилизации является исламский фундаментализм, основой которого выступает *ваххабизм*. Действительно, последний представляет собой радикальное течение в исламе. Он обрел особую силу в XVIII—XIX вв., что было вызвано новыми социально-экономическими и политическими условиями. Основателем ваххабизма считается вождь сельских бедуинов Мухамед ибн Абдель Ваххаб, который выступал против роскоши городских купцов и богачей. Придерживаясь запретов суровой ханбалитской школы,

---

<sup>1</sup> Быстрова Е.В. Концепция симулякра // Социогуманитарные проблемы города. Труды пятой Международной и седьмой научно-практической конференции (ноябрь 2009 года, Москва) / ред. Иванова З.И., Кривых Е.Г., Милорадовой Н.Г. и др. Т.1. — М.: МГСУ, 2010.

ваххабиты требовали возвращения к патриархальной простоте жизни первых веков ислама, строгого исполнения предписанных обрядов и харама, уничтожения роскоши, боролись с культурным влиянием европейских стран, требовали поклонения единому Аллаху. Отрицали они и культ новоявленных святых. Отметим здесь, что ваххабизм и предшествовавший ему ханбализм, как самые консервативные направления мусульманской ортодоксии, буквально выжгли традицию мусульманского интеллектуализма, которую воплощало направление арабской схоластики в лице перипатетиков и неоплатоников Аверроэса, Ибн Сины, ал-Фараби, Ибн Халдуна и др.<sup>1</sup>

Современный религиозный экстремизм существует не только в форме исламского ваххабизма. Носителями крайних форм сознания и радикального действия могут быть и православные («Союз православных хоругвеносцев» в современной России, железногвардейцы в фашистской Румынии), и римо-католики (хорватские усташи) и греко-католики (западноукраинские националисты после Великой Отечественной войны). В США широко представлен протестантский фундаментализм, часто принимающий экстремальные формы национально-религиозной исключительности. Так же как и в исламском фундаментализме в рамках протестантского фундаментализма формируется противопоставление на основе бинарных оппозиций: *мы — они, Сияющий город на холме, Америка как земля Обетованная — остальной мир*. Упрощенное черно-белое мировоззрение характеризует все экстремистско-религиозные течения.

Противоборствующие группы религиозных экстремистов ведут свою игру как бы на одном поле: деятельность радикалов из католической ИРА усиливается как раз в то время, когда проводят свои акции устрашения в Ольстере и Лондондерри британские *оранжисты*—представители протестантских фундаменталистских организаций.

Религиозный экстремизм как политическое явление впервые заявил о себе в XIX—начале XX вв. Он стал реакцией крайних консервативных политических кругов на секуляризацию, обмирщение, наблюдаемые в различных областях культуры. Религия постепенно уходила на периферию общественной жизни. Клерикальной оппозицией такому обмирщению стало требование возвращения к фундаментальным ценностям традиционного общества, к характерной для него механической солидарности, формируемой подлинным религиозным сознанием. Противоположной тенденцией считается модернизм. Термин *фундаментализм* восходит к серии предприятий в 1910—1912 гг. североамериканскими протестантами антимодер-

---

<sup>1</sup> Степаняц М.Т. Философские традиции Индии, Китая и мира Ислама. Добродетельный человек добродетельного города // История философии: ЗАПАД—РОССИЯ—ВОСТОК. Кн. I. С.419.

нистских публикаций, увидевших свет в сборнике «The Fundamentals. Testimony to the Truth» — «Основы. Свидетельство Истины»<sup>1</sup>. Христианские фундаменталисты Северной Америки провозглашали незыблемость таких положений веры, как безошибочность Священного Писания, буквальное прочтение Его в каждой детали. Особенно отстаивались догматы физического Воскресенья Спасителя и Его Второго Пришествия во плоти, заместительного характера искупления (Богочеловек Христос пострадал на кресте за человека и человечество). Установка на буквальное понимание Священного текста предполагала однозначность его интерпретации, что начисто исключало герменевтический подход к Писанию, оказавшийся столь плодотворным в период формирования христианской догматики (ср. Тит Флавий Клемент, Ориген, свв. Отцы Церкви)<sup>2</sup>. Публикации протестантских консерваторов и интегривов вызвали ожесточенную полемику в американской религиозной прессе, а оттуда сам термин *фундаментализм* как обозначение крайней позиции в вопросах религии перекочевал на страницы словарей и СМИ. Фундаментализм можно рассматривать как идейную основу экстремистской религиозной практики.

В настоящее время термин религиозный экстремизм приобрел более широкое значение. Под религиозным экстремизмом понимается религиозная установка на один из видов современного религиозного сознания, характерный прежде всего для так называемых «авраамических религий» — *иудаизма, христианства и ислама*. Фундаментализм авраамического типа находит параллели в буддизме, конфуцианстве, сикхизме, индуизме, имеющих менее жесткий догматический каркас. Крайние проявления религиозности для каждой культуры и для каждого народа различны, что связано с особенностями национального темперамента, однако можно говорить о религиозном экстремизме как об особом глобальном феномене. Появление его датируется концом 70-х гг. XX века. Именно в это время наблюдался рост религиозного радикализма в протестантских деноминациях США и Латинской Америки (секта «Ветвь Давида»). Этот период был ознаменован распространением экстремистских интегривских установок в католичестве (*Opus Dei*). Типологически схожи с ними были режим аятоллы Хомейни, израильские хасидистские течения, выступающие против политики уступок, проводимой светскими правителями Израиля. Примеры можно множить... Не смотря на различия, у данных конфессиональных вариантов религиозного экстремизма есть общие черты, о которых речь будет идти ниже.

---

<sup>1</sup> Подробнее см.: *Harris Harriet Fundamentalism and Evangelicals*. Oxford: Oxford University, 2008.

<sup>2</sup> *Столяров А.А. Греческая патристика // История философии: ЗАПАД—РОССИЯ—ВОСТОК*. Кн. I. М.: Греко-Латинский кабинет, 1995. С.259—260.

\*\*\*

Сегодня в мире мы сталкиваемся с экстремизмом иного рода, также возникающем по поводу религиозных идей. Это когда секулярное государство стремится насильственно навязать сообществу верующих стандарты поведения и ценности, не совместимые не только с религиозным сознанием, но и с традиционной нравственностью. Данная практика носит отчетливый политический характер, поскольку уже стала частью политики современного правового либерально-демократического государства. Налицо неравные дискриминирующие условия, в которые поставлены стороны религиозно-политического конфликта: «фундаменталисты» или «назначенные» таковыми и либералы.

Например, разрешается пропаганда абортов, а всякие выступления против них расцениваются как экстремистские. Пропагандируются однополые браки, ведется кампания за придание им юридического статуса, а приверженцы традиционных форм брака и противники однополый любви шельмуются. Последние не получают возможности полемизировать со своими противниками в СМИ. Правительство Франции властно и бесцеремонно вторгается в быт своих граждан-мусульман, законодательно запрещается ношение традиционной для них одежды в общественных местах. Примеры подобного рода, по убеждению автора, по всем признакам соответствуют определению религиозного экстремизма, которое дается в литературе предмета.

В настоящее время в гражданском обществе раздаются голоса против ложно понимаемой политкорректности, в жертву которой приходится приносить ценности культуры. Современный российский публицист с негодованием перечисляет примеры подобного рода «священных коров» политкорректного общества: «В одной из популярных социальных сетей в графе “религиозные взгляды” часто можно видеть такую фразу “быть толерантным”. Это кредо новой Европы. Они верят, что однополые браки—это семья, что усыновление детей такими семьями — это нормально, что родителям нельзя наказывать детей — тем самым нарушаются их права. <...> А если ты не согласен, ты не толерантен, не современный человек»<sup>1</sup>. Примеры «толерантности в действии» тоже показательны. Их мы находим в средствах массовой информации: «В Англии арестовали проповедника баптиста Дейла Макальпина, который на улице одного городка раздавал листовки с объяснением десяти заповедей. Он говорил, что гомосексуализм—это грех, и его объявили в *гомофобии* и отвели в участок. Получается, что Священное Писание также нарушает права человека, называя содо-

---

<sup>1</sup> Видмарович Т. Человек эпохи «вырождения» или свобода вымирать // Виноград. №1. 2011. С.46-47.



мию грехом»<sup>1</sup>. Этот и подобные ему случаи социальной практики можно квалифицировать как *антирелигиозный* или *либеральный экстремизм*. Цель либеральных экстремистов, говоря словами Главы синодального Отдела по взаимоотношениям Церкви и общества протоиерея Всеволода Чаплина, путем насилия и информационного террора «привести всех к одной системе ценностей, к одному образу жизни, отнюдь не разделяемому всеми людьми, живущими в нашем мире»<sup>2</sup>.

Вместе с тем, мы можем говорить, что в одинаковой степени непоследовательны как радикалы в среде верующих, так и их либеральные оппоненты. Ведь основная часть православных людей — истинно воцерковленных и священнослужителей — выступают за запрет абортов, против эвтаназии и, чаще всего, являются сторонниками смертной казни. Носители же либеральных идей, как правило, придерживаются противоположных взглядов. Нетрудно заметить, что последовательная позиция должна состоять либо в одновременном запрете абортов, смертной казни и эвтаназии, либо в одновременном разрешении их.

#### *Мировоззрение и культура*

Распространено мнение, что религиозный экстремизм порождается противоречиями. Религиозное сознание универсально. В его основе — представление о целостности мира-Универсума, о вытекающем из этого братстве всех людей, их единении в Абсолюте-Боге. Именно этот взгляд внушается мировыми религиями. С другой стороны, религиозное сознание предполагает деление Универсума на свет и мрак, Царство Истины и Царство лжи, на верных Истине и неверных Ей. Смысл истории, с точки зрения радикально настроенных верующих, заключается в противоборстве сил Бога и сил дьявола, Христа и антихриста. Данная бинарная конструкция лишена гибкости, лишена динамики. Она не предполагает сомнения, поскольку покоится на уверенности в обладании Абсолютной Истиной. Иначе и быть не может, т.к. сомнение характеризует критическую установку научного, а не верующего разума. Историософия религиозных радикалов отрицает идеи исторической эволюции и развития, так как любое изменение означает здесь только порчу. Радикальным сознанием порождаются усиленные апокалиптические ожидания. Данную тему мы разовьем ниже. А пока отметим связь религиозного фундаментализма с реакционными политическими идеями. Религиозные фундаменталисты поддерживают крайне правые политические силы, зачастую они сами состоят в членстве в правых партиях. Весь мировой процесс, начиная с XVII века, и уж

---

<sup>1</sup> Видмарович Т. Указ. соч. С.47.

<sup>2</sup> Цит по: В Западной Европе не получилось создать «общечеловека» // Радонеж [Православное обозрение] №2. 2011. С. 4.

конечно же с Великой Французской революции религиозным радикалам представляется победой сил зла и «концом мира», когда тайна беззакония поэтапно вступает в действие. Признаки того: безверие, нравственное разложение общества, нарастание экономических, социальных и политических противоречий, глобальный кризис цивилизованности и цивилизации, победа секулярной гедонистической культуры.

Религиозное сознание склонно к крайностям. Уверенность в обладании абсолютной истиной порождает стремление бороться с ложью, стремление приобщить к свету истинного знания возможно большее число людей. Естественно, возникает нетерпимое отношение к тем, кто якобы упорствует во лжи, упорствует в своем заблуждении. Такое состояние человеческих умов способствует формированию экстремистских настроений. Между тем, в современном глобализирующемся мире религиозный экстремизм выступает в качестве своеобразного идеологического прикрытия. Сейчас многие организации, преследующие политические цели, прикрываются религиозными лозунгами.

Современное политкорректное общество ставит «ребром» вопрос: представляет ли религиозная деятельность при исповедании той или иной религии сама по себе угрозу личной, общественной или государственной безопасности, нарушает ли она законно установленные права и свободы человека и гражданина? Анализ общественного мнения показывает, что не сама по себе религия, не использование права на свободу совести и вероисповедания вызывают тревогу и беспокойство в современном обществе. Опасными представляются создаваемые верующими людьми религиозные организации, движения, центры. Именно они в наше время привлекают внимание проявлениями экстремистской, националистической деятельности, включая терроризм в различных его акциях и способах осуществления<sup>1</sup>.

В отстаивании своей точки зрения религиозный человек может идти на компромисс, и это — свидетельство нетвердости, оппортунистичности его позиции. Но он может стать принципиальным борцом за свои убеждения, даже вступить за них в конфликт. Первая линия поведения безоговорочно осуждается религиозными экстремистами, а вторая—приветствуется. Невозможно исповедание Истины без горячей любви к Ней. Невозможно любить Истину, не борясь против Лжи и не избличая Ложь. Религиозное сознание не совместимо с толерантностью, с позицией примирения и компромисса, провозглашаемыми лидерами мнений западного мира. Приобре-

---

<sup>1</sup> См. Калинин В.Н. Религия и безопасность // Право и безопасность. Юридический журнал. №4, 2002. С.23.

тая политкорректный лоск, цивилизованная часть человечества вместе с тем утрачивает силу духа, помогавшую ей противостоять злу — такова плата за переход от культуры к цивилизации. Эта цивилизация предпочитает «научное неверие, своего рода окаменелость вместо предшествовавшей ей *религии сердца* (курсив мой — И.П.)»<sup>1</sup>. «Жестокость, коварство, желание причинить боль — ужасные вещи, — соглашается британский писатель и литературный критик Гилберт Кийт Честертон, — но возникают они в атмосфере напряженной реальности, когда великие народы и великие дела встают друг против друга. Мы можем радоваться что у нас этого нет (а теперь есть — *И.П.*), но не совсем безопасно этим гордиться»<sup>2</sup>.

Религиозный экстремизм находится в оппозиции к силам, ратующим за десаκραлизацию культуры. Он апеллирует к абсолютному Авторитету Божественного Откровения, выражением которого является Священный текст. Отказываясь, как мы уже говорили, от герменевтического подхода, религиозный экстремизм предлагает «веру помимо какой бы то ни было интерпретации». На практике это приводит к навязыванию только своей субъективной точки зрения на предмет религии как единственно верной. Отвергается какой бы то ни было плюрализм мнений. Последний, как считается, неизбежно приведет к релятивизму, к допущению равноправия многих точек зрения на Истину даже в пределах одной религии.

Ясно одно: использование насилия в целях распространения света Истины — признак не силы, а слабости веры. Но всегда ли силен человек? Как мы видим, нет. Истина охватывает человека целиком, она заставляет его активно противостоять тому, что ей противоречит. Враждебным же ей оказывается мнение, отличное от нашего. Я не хочу быть и не буду «теплохладным» — то есть равнодушным к истине — так говорит живое религиозное сознание... Но чувство уверенности в своей вере, в своей правоте предохраняет от крайних поступков.

### *Исламский фундаментализм в современную эпоху*

И тем не менее сегодня на острие споров в межконфессиональном взаимодействии находится ислам и его крайние течения. Речь в СМИ идет в первую очередь, как мы уже писали, о ваххабизме, получившем распространение после II мировой войны в Саудовской Аравии, в Кувейте, Объединенных Арабских Эмиратах (ОАЭ). Постараемся проследить, как формировалось это радикальное учение в мусульманстве, какими социальными факторами обусловлен исламский экстремизм сегодня.

Уже говорилось, что начало ваххабизму было положено в XVIII веке,

---

<sup>1</sup> Шпенглер О. Закат Европы. М.: Искусство, 1993. С.44.

<sup>2</sup> Честертон Г.К. Карикатура и кичливость // Прометей [Историко-биографический альманах]. Т.2. М.: Молодая гвардия, 1967. С.310.

однако в весомую политическую силу это религиозное течение превратился позже. Этому способствовал развал Османской империи после I мировой войны. В ходе жестокой борьбы с противниками ваххабиты одержали убедительную победу в государстве Неджд (Внутренняя Аравия), а затем подчинили себе Хиджас с городами Меккой и Мединой. Существенную помощь им оказала британская и американская разведка, стремившиеся таким образом обеспечить влияние своих стран в нефтеносных арабских песках. В государстве Саудовская Аравия, объединившем обе вышеназванные области, ваххабизм сделался официальной религией. В середине века ваххабиты распространили свое влияние и на сопредельные с Саудовской Аравией страны<sup>1</sup>.

Экстремистские политические организации крайнего толка, поддерживаемые правительствами Аравии, Кувейта и ОАЭ, выступают проводниками их политического влияния на международной арене. На финансирование деятельности экстремистов выделяются значительные средства. Эти средства страны-кураторы экстремистов получают от продажи нефти. В целях распространения идей ваххабизма строятся мечети, организуются религиозно-пропагандистские центры, зарегистрированы СМИ. Деятельность самих ваххабитских организаций носит глобальный характер и распространяется не только на страны Магриба: Ближний Восток и Северную Африку, но и на Среднюю Азию, Боснию и Косово, российские автономии Северного Кавказа. Ваххабизм находит живейший отклик в мусульманских кварталах европейских мегаполисов.

Чем же вызвана такая активность экстремистских организаций, использующих религиозные лозунги в политических целях сегодня, в период глобализации и формирования информационного общества? Почему именно вопрос об исламском терроризме стоит сегодня наиболее остро? Почему название официальной религии ряда стран Ближнего Востока стало у нас синонимом всей противоправной деятельности, которую ведут отдельные политические группы мусульман против нашего государства, против стран Запада и некоторых авторитарных светских режимов Северной Африки и Средней Азии?

Дело в том, что именно в мусульманском вероучении достаточно четко выражено представление о единстве религии и политики, светского и духовного начал. В христианстве, особенно западном, эти два начала были резко противопоставлены еще Блаженным Августином Аврелием в его знаменитом сочинении *«De Civitate Dei»*. Здесь мировой исторический процесс трактовался как извечная борьба светского государства, в основе которого лежит индивидуальный и групповой эгоизм, и гражданского об-

---

<sup>1</sup> См. Ислам. Энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1991. С.38.

щества, основанного на любви, солидарности, свободном единении людей в Боге. Прообразом такого общества у Блаженного выступал Град Небесный — Церковь: «Сообщество праведных и будет тем градом Божиим, который не от мира сего»<sup>1</sup>. Не то ислам. На ранней стадии его развития в VIII—X вв. светское и духовное начало (эмират и имамат) оказались неразделимы. Халиф обладал всей полнотой власти, одновременно являясь и политическим, и духовным лидером. В этом контексте следует рассматривать и шар (*шариат*) — свод законов, имеющих практическое назначение и применение и являющихся обязательными для исполнения каждым мусульманином, вне зависимости от степени его религиозности. Утверждается, что ислам—это не только религия, но и образ жизни. Он играет роль основы цивилизации для стран Северной Африки, Ближнего и Среднего Востока. В исламской цивилизации невозможно отделить собственно религиозное начало от правового и политического. Отсюда религиозные стереотипы сохраняются и сегодня в политической культуре современных обществ, относящихся к исламской цивилизации.

Даже в светских государствах Востока Коран продолжает быть источником права, что есть свидетельство жизненности его предписаний. И это не только теория: исламские нормы властно вторгаются в общественную практику, в законодательство. 2 статья Конституции современного Египта гласит: «Ислам—государственная религия Египта. Арабский язык—официальный язык, а основной источник законодательства—исламское право (*шариат*)»<sup>2</sup>.

Итак, политика даже самого демократического правительства на Ближнем Востоке или Северной Африки не свободна от ориентации на традиционные ценности ислама. Оно апеллирует к лозунгам религии для того, чтобы упрочить свою социальную базу. Такая беспрецедентная привязка всей культуры Востока к религии ислама связана с жестким фатализмом восточного мировоззрения, с веками формировавшимся представлением о полной зависимости всего сущего от Абсолюта<sup>3</sup>. Попытки навязать это видение западному сообществу, другим культурам и цивилизациям, куда оказываются инкорпорированы группы мусульман, приводит к конфликтам на национальной и конфессиональной почве.

Принято считать, что базу экстремизма составляют маргинальные слои населения, представители националистических и религиозных движений и

---

<sup>1</sup> Столяров А.А. Латинская патристика // История философии: ЗАПАД—РОССИЯ—ВОСТОК. Кн. I. С.275.

<sup>2</sup> Цит по: Опасения египетских христиан // Радонеж. №2. 2011. С.13.

<sup>3</sup> Степаняц М.Т. Философские традиции Индии, Китая и мира Ислама. Добродетельный человек добродетельного города // История философии: ЗАПАД—РОССИЯ—ВОСТОК. Кн. I. С.413.

недовольная существующим общественно-политическим порядком часть интеллигенции, образованная молодежь, преимущественно студенчество. Однако, подобное положение вещей характерно главным образом для стран Магриба — Северной Африки и Ближнего Востока. События последних лет (Алжир, Тунис, Ливия) являются живым подтверждением сказанного: здесь представители среднего класса и маргинальные слои населения слились в едином порыве против существующих авторитарных режимов светского образца (Хосни Мубарака в Египте, лидера Джамахирии полковника Муаммара Каддафи в Ливии, президента Бена Али в Тунисе, президента Йемена Али Абдаллы Салеха, султана Омана Кабуса Бен Саида и др.)<sup>1</sup>. Социальная нестабильность есть питательная среда для крайних религиозных течений. Прав современный исследователь, руководитель Центра изучения стран Северной Африки и Африканского Рога Института Африки РАН А.Ткаченко: политический кризис, затронувший ряд стран данного региона, он связывает с изменившимися демографическими показателями. Для этих стран острым является «вопрос, как молодое поколение обеспечить рабочими местами»<sup>2</sup>. Недовольство молодежи используют религиозные радикалы из «Аль Каиды».

Отмечено, что широкий фронт восставших зимою 2011 года против авторитарных правителей либералов и фундаменталистов возглавляли, как правило, последние. Так, антиправительственные шествия на улицах Саны ныне проходят под предводительством видного исламиста шейха Абдель Маджида аз-Зиндани, который называет протесты населения «джихадом во имя Аллаха»<sup>3</sup>. Оправданы опасения некоторых групп населения, в частности, арабов-христиан и коптов в Египте: они напоминают, что и в 1979 году, когда в Иране пал режим шахиншаха, «большинство иранцев не хотело исламского государства, но сторонники Хомейни смогли оседлать волну и использовать ее в своих целях»<sup>4</sup>. Коптский священник Давид-Мария Джегер дает такой прогноз-предостережение: «Если не возникнет никакой альтернативы, то исламисты так и останутся единственной силой, предлагающей сегодня последовательную программу»<sup>5</sup>.

Использование социальных неурядиц в своих политических целях характерно и для религиозных экстремистов на Северном Кавказе. Бедственное социально-экономическое положение людей, демографические проблемы в отдельных неблагополучных районах, массовая безработица и неустroенность особенно среди молодежи, отсутствие каких-то жизненных

---

<sup>1</sup> См. российскую и мировую прессу января—февраля 2011 года.

<sup>2</sup> Цит. по статье: В Тунисе победил комендантский час // МК. 14.01.2011.

<sup>3</sup> По материалам РИА «Новости», опубликованных в Сов.Рос. 3.03.2011.

<sup>4</sup> Опасения египетских христиан // Радонеж. №2. 2011. С. 13.

<sup>5</sup> Там же.

перспектив—вот те причины, которые позволяют различным центрам международного терроризма и радикализма, располагая внушительными финансовыми ресурсами, вербовать так называемых боевиков для реализации своих преступных планов.

Широта распространения молодежного экстремизма в мире в целом и, в частности, в мире ислама показывает, что для его проявления существуют определенные социокультурные предпосылки, а не просто случайное стечение обстоятельств. Условием формирования экстремистских выступлений молодежи являются противоречия переходного периода общества, вступающего в постиндустриальную эпоху, диспропорция между быстро изменяющимися условиями жизни людей и сознанием, не поспевающим за этими изменениями<sup>1</sup>.

Теперь два слова о других конфессиях. Социальная база иудейского и тем более христианского экстремизма не так велика, но положение быстро меняется, и со временем мы можем оказаться в совершенно иной социокультурной реальности. Кто знает...

#### *Религиозный экстремизм и национализм*

Считается, что экстремизм на религиозной основе тесно связан с политикой и национализмом и представляет с ними единое целое. В данном тезисе есть определенная доля истины. Однако верно и другое: политические цели преследуют те, кто стремится представить дело так, что политика и религия связаны друг с другом. Показательным примером является так называемое Исламское движение Узбекистана, участники которого в 1999–2000 гг. готовили выступление с целью захвата власти в этой республике. Характерными особенностями этого движения стали панисламизм и пантюркизм. Сторонники экстремизма действуют путем демагогии, организации беспорядков, акций гражданского неповиновения с единственной целью дестабилизировать обстановку в обществе, разрушить устоявшийся общественный строй. В этом отношении их деятельность аналогична действиям внесистемной оппозиции в некоторых странах постсоветского пространства.

Ударной идеологической силой международного религиозного экстремизма на этом пространстве выступает партия Хизбут-Тахрир. Созданная в 1953 году в Палестине, эта организация с 1995 года стала переносить свою деятельность на территорию Центральной Азии. Есть сведения о ее проникновении в населенные мусульманами районы России. Партия намерена в конечном итоге добиваться создания единого всемирного халифата. Этот процесс намечено начать со Среднеазиатских республик и России.

---

<sup>1</sup> Левикова С.И. Молодежная субкультура. М., 2004.

Деятельность Хизбут-Тахрир объявлена вне закона в большинстве стран Востока. Однако ее структуры, подчиняющиеся военной дисциплине, действуют подпольно, руководствуясь методами конспиративной работы. В России и Средней Азии есть другие экстремистские организации, в том числе и ваххабитского толка.

#### *Сущностные характеристики религиозно-политического экстремизма*

В арсенале религиозно-политических экстремистов находятся преимущественно силовые методы борьбы: террористические акты, партизанская борьба, поджоги, взрывы и провокации. Религиозные экстремисты в принципе отрицают переговоры, соглашения, компромиссы, предполагающие взаимные уступки. Если переговоры все-таки ведутся, то выдвигаются заранее неприемлемые условия (ср. захват заложников на премьере мюзикла «Норд-Ост»).

Современный религиозный экстремизм характеризуется целым рядом отличительных особенностей, которые вместе составляют поведенческий аспект данного социально-политического феномена.

*Во-первых*, экстремисты проявляют большую гибкость в тактике. В целях конспирации террорист готов жертвовать отдельными бытовыми предписаниями своей религии, имея ближайшую задачу раствориться в окружающей его враждебной иноверной среде. Так, в одной из инструкций для террористов есть курьезная рекомендация хорошо разбираться в духах и лосьонах: «если воспользуешься женскими духами—жди провала».

*Во-вторых*, человек не является для религиозных радикалов высшей ценностью, поэтому экстремизм на религиозной основе в сочетании с терроризмом почти всегда предполагает готовность пожертвовать жизнью в доказательство верности религиозной доктрине.

*В-третьих*, религиозные радикалы в качестве своих противников рассматривают не только иноверцев и атеистов, но и приверженцев более умеренных религиозных взглядов. Они, как правило, не различают идеологических оттенков, что свидетельствует о бинарном характере их экстремистского мышления.

*В-четвертых*, для религиозного экстремизма характерны апокалиптические ожидания. Центральное положение в их картине мира занимает идея конца света. Гибель человечества в результате всемирной катастрофы, гибель всех носителей порока (а это большинство живущих), спасение лишь узкого круга избранных, к числу которых относятся адепты секты. Апокалиптическими сектами являются адвентисты, квакеры, хлысты.

Отметим, что апокалиптические ожидания характеризуют преимущественно секты, появившиеся на почве христианства. Это связано с большей



разработанностью в рамках христианства эсхатологического учения<sup>1</sup>. Христианство как мировоззрение рождалось с напряженной мыслью о конце мира, о финале, а значит, и о смысле человеческой истории. Об этом писали и Блаженный Августин, и Евсевий Кесарийский, и Григорий Амартол (*Григорий Мних*). Современные проповедники конца света предписывают готовиться к этому событию. Приход Антихриста, полагают они, приблизит гибель прогнившего мира и, в конечном итоге, установление тысячелетнего Царства Христа (хилиастическое учение). Отдельные сторонники эсхатологических движений хотели бы подтолкнуть ход истории. Между тем, только небольшое число этих групп относятся к потенциально террористическим. Многие из них представляют большую опасность для своих адептов, чем для окружающих граждан.

Апокалиптические мотивы сильны и в традиционном исламе. Причем здесь они причудливо переплетаются с христианскими образами, поскольку навеяны христианством. В *хадисах* говорится о пришествии пророка Исы ибн Мариам (персонаж Корана, отождествляемый с Иисусом Христом). Спустившись с небес, Иса выполнит свое предназначение: он сражится с Ад-Даджалом — дьяволом, который явится на Земле в последние времена и будет искушать людей перед вторым пришествием, выдавая себя за настоящего Мессию. Держащий путь с Востока Иса прибудет на огромном осле, после чего на сорок лет установится Царство правды и справедливости. Впрочем, в хадисах имеется и альтернативный персонаж — *Мах-ди*, который одновременно с Исой будет устанавливать порядок на земле и сражаться с Ад-Даджалом<sup>2</sup>.

К перечисленным характеристикам добавим еще одну, на которую редко кто обращает внимание: это неприятие существующего положения вещей, доходящее до неприятия жизни как таковой. Это неудовлетворенность, доходящая до *уныния* — смертельного греха с точки зрения авраамических религий. Данная особенность экстремистского сознания роднит современный экстремизм с жизнеотрицающими сектами прошлого—

---

<sup>1</sup> Об отдельных аспектах данной проблемы см. в кн.: Современные эсхатологические прогнозы и их несостоятельность: [Метод. рекомендации / Подгот. Б.И. Гальперин] Киев: Ово «Знание» УССР, 1988.

<sup>2</sup> *Журавский А.В.* Иисус в Коране // Мир Библии (Альманах). Вып. 4. М.: Библейско-Богословский институт им св. ап. Андрея Первозванного, 2002. С.94. См. Также: *Семенова Ю.С.* Образ Исы как результат трансформации иудейских и раннехристианских сказаний в мусульманской культуре VI—VII вв. // Социогуманитарные проблемы строительного комплекса. Труды шестой Международной и восьмой научно-практической конференции (12—23 апреля 2010 года, Москва) / ред. Иванова З.И., Кривых Е.Г., Милорадовой Н.Г. и др.. Т.1. — М.: МГСУ, 2010. С132—134.

манихеями, гностиками, катарами, богумилами<sup>1</sup>.

\*\*\*

Экстремистские формы общественного сознания стремятся к тому, чтобы вписаться в информационные структуры современного глобального общества. Отдельные экстремистские группы берут на вооружение тактику информационного терроризма и кибернетических войн. Другие не гнушаются оружием массового поражения (достаточно вспомнить заринтовую атаку «Аум Сенрике» в токийском метро).

В современном обществе практически перестали существовать государственные политические тайны, а меры защиты от этих тайн перестали быть эффективными. Шпионские скандалы последних лет показали насколько уязвимы сегодня дипломатические секреты государств и как велики возможности использования секретной информации в провокационных целях. Изменились сегодня и цели экстремистов: уже нет необходимости физически устранять политического деятеля, бросать бомбы в толпу, расправляться с противниками при помощи оружия. Достаточно запустить вредоносную компьютерную программу, послать письмо по электронной почте: итог окажется драматическим и впечатляющим.

Активность религиозных экстремистов в сфере высоких технологий носит в настоящее время спорадический характер. Но если религиозные фанатики перенаправят свои усилия в данную область, то разрушительная сила их террористической деятельности многократно увеличится.

Мы уже говорили о связи религиозного экстремизма и национализма. В 90-е гг. XX в. в странах Восточной Европы крушение коммунистической идеологии с обязательным для нее приложением—*интернационализмом*—привело к реставрации национальных идей. Пала не только идеология, но и государства, имевшие глубокие исторические корни. Нарушение подобной социальной органики создало духовной вакуум, который должна была восполнить религиозная идея. Религия, тесно связанная с традицией, прерванной периодом господства коммунистической идеологии, выступила в качестве медиума национального возрождения. Казалось бы, между национальной и религиозной идеей существует глубинное родство? Ведь та и другая опирается на мысль о Богоизбранности, о национальной исключительности. И та и другая имеют связь с традицией, с прошлым. Ан нет!

Как выясняется при глубоком анализе, связь национализма и религиозного радикализма зачастую мнима. Об отношениях, которые существуют между национальной идеей и религией лучше всего сказал русский религиозный философ Н.А.Бердяев. В книге «Судьба России» он рассуждал о

---

<sup>1</sup> Об этом см. в ряде работ историка Л.Н.Гумилева: *Гумилев Л.Н. Древние тюрки*. М.: Товарищество Клышников и Ко, 1993. С.423.

мессианизме, зачастую тоже увязываемым с экстремистскими вариантами религиозности. Изначально понимаемый как «религиозное учение о грядущем пришествии в мир Божьего Посланца — машиаха, мессии, призванного установить справедливость, мир и покой на Земле» позднее мессианизм стал отождествляться с идеей Богозбранности народа или конкретной социальной общности. Так, в Новое время появляется не Библейский, а национальный мессианизм. Последний есть религиозное убеждение в особой миссии нации. Идеологами национального мессианизма последняя воспринимается как носитель и совершитель исторических судеб человечества. «Национализм и мессианизм, — соглашается русский философ, — соприкасаются и смешиваются. Национализм в своем положительном утверждении, в момент исключительного духовного подъема переливается в мессианизм... Но национализм и мессианизм глубоко противоположны по своей природе, по своему происхождению и задачам... Думским... националистам всякий мессианизм со своим безумием и жертвенностью должен представляться не только враждебным, но и опасным. Националисты — трезвые, практические люди, хорошо устраивающиеся на земле. Национализм может быть укреплен на позитивной почве, и обосновать его можно биологически. Мессианизм же мыслим лишь на религиозной почве. И обосновать его можно лишь мистически. Возможно существование многих национализмов... Мессианизм же не терпит сосуществования, он — единственный, всегда вселенский по своему притязанию»<sup>1</sup>. Слова Бердяева проливают свет на отношение светских политиков — тех же чиновников ЕС, допускающих крайние формы пропаганды национальной исключительности, например, на Украине, Балтии или в Грузии, терпимо относящихся к человеконенавистнической идеологии Ваффен-СС, ветераны которой маршируют в наши дни по улицам Вильнюса, Талина и Риги, но агрессивно настроенных против универсализма ислама, с подозрением смотрящих на православных или старокатоликов. Такое отношение — от непонимания, неприятия на ментальном уровне феномена религиозности.

*Экстремистские формы религиозного сознания в оценке отечественной философии кон. XIX—нач. XX вв.*

Природа религиозного экстремизма не может быть до конца выяснена, если мы не обратимся к выводам отечественной религиозной философии, которые касаются сущности верующего сознания. Стремление к исключительности оценивается здесь как очевидный недостаток любви, неспособность видеть в ближнем человека, брата, нуждающегося в помощи.

Несомненно, экстремизм есть зло, он коренится в «несовершенстве

---

<sup>1</sup> Бердяев Н.А. Судьба России. М.: Советский писатель, 1990. С.99—100.

твари и недостатке добра в ней, неполноте усвоения ею Божественного бытия. Развивая эту мысль, русский всеединец Лев Платонович Карсавин писал, что «лишь после того, как тварная личность обрела благодаря Богу свое бытие, она сейчас же стала стремиться в себя, свободу она подменила гордыней. Личность слабая, а потому ослепленная светом истины, пожелала невозможного: вместо полноты бытия какою-то часть бытия». Но невозможное для тварной личности, возможно для Бога: «Бог исполнил нелепое хотение твари, дав ей неполную жизнь, но, одновременно, и неполную смерть». В каждом человеке явлена частица бытия Божьего, а творенье мира и человека — в этом были уверены всеединцы — есть Теофания.

Всякий грех, как грех гордыни, лежащий в основе религиозного экстремизма, есть неполнота Теофании. Экстремизм в религиозных вопросах возникает там, где есть попытка укрепить «себя в себе самом», есть попытка возвести здание веры на фальшивом основании собственного эгоизма, на ложной убежденности в своей непогрешимости. Но даже наши недостатки, полагает русский философ, уверенно свидетельствуют о бытии Бога. И даже существование гордости парадоксальным образом указывает на истинность Теофании, потому что «обладание отражает обладание всем в Боге». Этот порок свидетельствует о заложенном в твари стремлении к высокому. Гордец, уверовавший, что его понимание истин веры единственно правильное, согласно выводу Л.П. Карсавина, «есть глупый вор: он хочет обладать всем, он жаден и скуп, но не достигает того, что уже имеет в Боге его Я».

Рассуждение Л.П. Карсавина представляет собой обстоятельный мировоззренческий анализ, в рамках которого мыслителю удалось понять глубинные мотивы, определяющие существенные стороны экстремистского поведения. Они первичны по отношению к политическим, социальным, экономическим, цивилизационным и другим дериватам. Последние имеют чисто внешний характер, они определяют атрибутику религиозно-экстремистской деятельности, а не ее суть.

Крупные отечественные религиозные мыслители выступали решительно против превращения религии в своего рода духовно-интеллектуальное гетто, в отделении общества от религии, а Церкви от государства в том виде, как это предлагалось лидерами мнений современного общества. Если смотреть на проблему с точки зрения бытующих ныне стандартов, то философы-всеединцы должны определенно расцениваться как религиозные экстремисты. Ведь аргументы русских мыслителей сводятся к тому, что внецерковное общество неизбежно пришло бы к самообожествлению, к религии Человекобожия, и, одновременно, к нравственному релятивизму, к размыванию критериев хорошего и дурного.

### Заключение

С экстремизмом на религиозной основе должно бороться общество и государство. Методы борьбы могут быть различными. Государство должно устранить социально-экономические и политические условия, способствующие возникновению экстремизма и пресекать противозаконную деятельность экстремистов. Общество при помощи общественных и религиозных объединений СМИ и т.п. должно противодействовать религиозному экстремизму, противопоставляя экстремистским гуманистические идеи, идеи гражданского мира и согласия.

Причины религиозного экстремизма лежат в специфике религиозного сознания. Именно оно формирует особую картину мира, которая предполагает бинарное восприятие окружающего.

**М.В. Смирнова-Сеславинская**

### **РОЛЬ ИНДОЛОГИИ В РАЗВИТИИ ЦЫГАНОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ В РОССИИ И ЗА РУБЕЖОМ**

Роль индологии в развитии цыгановедения трудно переоценить. Так, научный этап развития цыгановедения начался в последней четверти XVIII века, в период становления сравнительно-исторических («индогерманских») лингвистических исследований. Й. Рюдигер (1782) впервые показал связь цыганского языка (романи<sup>1</sup>) с индоарийскими языками [33], а в диссертации М. Грелльманна были впервые обобщены имевшиеся в тот период сведения о культуре, расселении, социальной организации, языке цыган Европы и аргументировалось их индийское происхождение [24] (1783). А.Ф. Потт, изучавший цыган и их языки в Европе и Азии [32] показал, а позже другие авторы обосновали [34–35] связь названия этносоциальных групп Индии инд. *dom* / *domba* с самоназваниями трех основных мега-групп цыган: европейскими цыганами-*рóмами*, армянскими *лóмами*, и переднеазиатскими *дóмами*<sup>2</sup>. Этимологические исследования лексиконов цыганского языка востоковеда А.Ф. Потта и Ф. Миклошича [31] позволили определить путь миграций предков цыган из Индии в

---

<sup>1</sup> Романи – общий термин, обозначающий совокупность диалектов цыган Европы. Его происхождение связано с наиболее распространенным среди *европейских цыган* эндонимом *ром*.

<sup>2</sup> Эндонимы *ром*, *дом* и *лом* произошли от инд. *dom* / *domba* (с церебральным *ḍ*). Экзоним *рóмов цыгане* появился не ранее IX в.н.э., в византийский период их истории.

Европу через Иран и территории распространения армянского, а затем (на Балканах) греческого языка.

В целом индологическое поле цыгановедения связано с двумя взаимообусловленными направлениями исследований – 1) исторической лингвистикой и 2) культурогенезом и историей индийских предков цыган. Взаимообусловленность этих направлений связана с тем, что по объективным причинам проблема происхождения и культурных связей индийских предков цыган до последнего времени разрабатывалась преимущественно лингвистами.

*Основные результаты зарубежных цыгановедческих исследований в индологическом поле*

Основные результаты в области исторической лингвистики цыганского языка связаны:

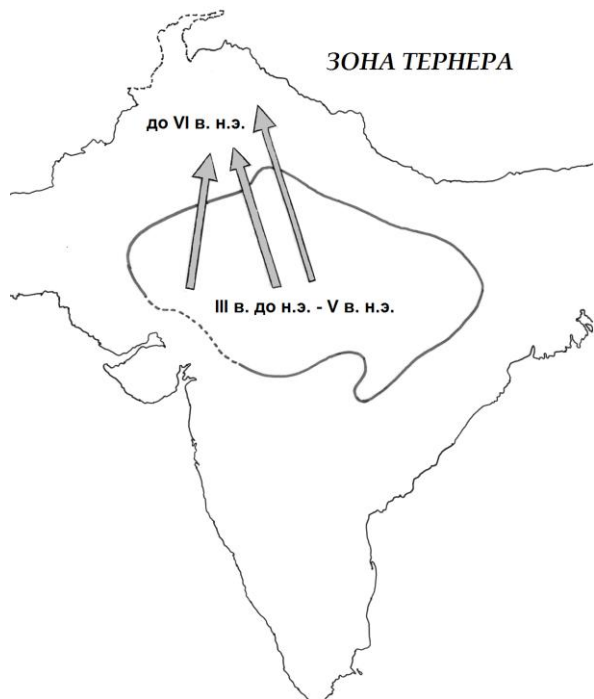
1) с выделением пласта лексики индоарийской этимологии – основные результаты обобщены в сравнительном словаре индоарийских языков Р.Л. Тернера [34–35] и этимологическом словаре цыганского языка Р. Борецкого и Б. Иглы [22];

2) с исследованиями в области исторической грамматики цыганского языка, в результате которых выделены основные этапы его развития после отделения от других индоарийских языков, даны их грамматические характеристики [30], а также исследуются взаимоотношения между языками цыган-рёмов, дёмов и лёмов (например, [25]).

Подробный обзор лингвистических публикаций до 2002 года по проблемам культурогенеза и миграций предков цыган в довизантийский период сделан Я.Матрасом [30]. В большинстве работ рассматривается период *после исхода предков цыган из Индии*. Основные результаты исследований *индийского периода* получены в 1926 году лингвистом-индологом Р.Л. Тернером с помощью методов лингвистической географии [35]; они признаны большинством цыганологов и актуальны до сих пор, представляя пространственно-временные характеристики формирования языка предков цыган в Индии (и, таким образом, локализации и миграции его носителей) начиная за несколько столетий до их исхода. Носители языка проторомани<sup>1</sup> были расселены в центральной части Индии после конца IV в. до н.э., и до начала VI в. н.э. передвинулись на северо-запад Индии, в районы современного северного Пенджаба (Карта 1).

---

<sup>1</sup> Проторомани – язык предков цыган, в период от его отделения от других родственных ИАЯ (с момента перемещения его носителей из зоны ИАЯ в зону дардских и нуристанских языков в Северном Пенджабе) и до начала его интенсивных контактов с греческим в византийско-балканский период [30, с. 18-19]. Термин *проторомани* появился в современный период, Р.Л.Тернер использовал общий термин *романи*.



**Карта 1.** Картографическое изображение пространственно-временных данных расселения и передвижения носителей проторомани (условно – Зона Тернера)

Сплошной линией выделена область Центральной Индии, пунктиром – граница с Гуджаратом.

Стрелки обозначают варианты передвижения носителей проторомани в Северный Пенджаб.

Публикация Р.Л. Тернера, как представляется, является венцом возможностей *самостоятельных* лингвистических подходов в изучении культурогенеза предков цыган. Я.Матрас пишет: «Лингвистические свидетельства предоставили важнейшие доказательства того, что Индия была местом происхождения цыган, а также определили ранние пути миграций <предков цыган – *M.C.C.*>, как в самой Индии, так и за ее пределами. В то же время, в целом они не смогли помочь объяснить причины миграции ромов или социальные и этнические связи их предков» [30].

Немногочисленные сравнительные серологические и серогенетические исследования [21; 23, с. 57-58; 27] указывают на связь цыган с населением северо-западной Индии. Особый вклад внесли работы Л. Калайджиевой, подтвердившие миграцию предков современных цыган из Индии 40 поколений назад и их связь с арийскими и автохтонными этническими компонентами населения Индии [27]. Вместе с тем, и эти исследования также не позволили получить ответы на указанные вопросы.

Исследователей культуры, работающих в индолого-цыгановедческом поле, чрезвычайно мало. Значительный вклад в эту область внесен чешским цыгановедом М. Хюбшмановой, индологом по образованию. Она выявила принципы социальной, в частности, экономической, организации цыган, идентичные принципам функционирования *джáти* – основанных на отношениях родства базовых социальных единиц индийского общества [19]. С 2006 г. опубликовано несколько статей немецкого индолога, лингвиста и этнографа Д. Красá, посвященных племени *ламбáди*, предки которого рассматриваются как группы, связанные с предками цыган (например, [28]).

Так сжато можно сформулировать основные результаты зарубежных цыгановедческих исследований в поле индологии.

#### *Индолого-цыгановедческие исследования в России*

Первые научные исследования о цыганах и их языке в Российской империи появились в Литве в первой трети XIX в. В Великороссии первые научные цыгановедческие труды публикуют востоковед К.П. Патканов (о закавказских цыганах *бóша* и *кара́чи*, 1887) и В.Н. Добровольский (этнографические и фольклорные тексты *ру́сских цыга́н*<sup>1</sup>, 1897, 1908).

Новый этап цыгановедения и его краткий расцвет относятся к 1920-1930-м годам, что было обусловлено развитием цыганского языка и литературы в рамках «языкового строительства» и развития национальной школы в СССР. Основы научного цыгановедения в России и СССР были заложены основателем советской школы изучения современных индийских языков А.П. Баранниковым (в 1938-1941 гг. – директором Института Востоковедения АН СССР, с 1939 г. – академиком АН СССР). При его участии и под его руководством происходит описание цыганских диалектов

---

<sup>1</sup> *Группы русских*, или *севернорусских цыган* (эндоэтноним – *ру́ска рома́*) – наиболее широкий и ранний слой цыганского населения России, появившийся в России не позднее конца XVII — начала XVIII в. Наиболее адаптированный к русскому языку и культуре слой цыганского населения России. Основные традиционные занятия – торговля (в прошлом в основном – конная), музыкальное исполнительство.



(русскоцыганского и сэвцицкого<sup>1</sup>), [4; 9; 20, с. 45-108]<sup>2</sup>, создание цыганского алфавита. А.П. Баранников издал полевые материалы с текстами фольклорных и эстрадных песен и дискурса на нескольких диалектах цыган СССР [20, с. 109-226], историко-этнографические очерки о цыганах СССР и Украины [2, 3], первый подробный историографический очерк об изучении цыган СССР [1], ряд других публикаций о цыганском языке и фольклоре (подробнее см. [10]).

В 1938 году, с изменением курса внутренней национальной политики в СССР, были закрыты все учебные заведения с этническим компонентом для цыган, цыгановедческие исследования затормозились на долгие годы. Единственным значительным изданием до 1980-х гг. стала монография индолога-лингвиста Т.В. Вентцель о русскоцыганском диалекте, «подводящая итоги» его исследований в предыдущий период [6]<sup>3</sup>. Описание грамматической структуры во многом опирается на издания предыдущих лет; впервые в российском издании представлены сведения из области исторической фонологии цыганского языка, словообразования, этимологии исконной лексики. Монография переведена на несколько европейских языков [10]. Ее ответственный редактор, В.М. Бескровный, издал на материале цыганского языка статью о влиянии иноязычной среды на индоарийские языки [5]. Т.В. Вентцель в 1970-х гг. опубликовала несколько статей в соавторстве с цыгановедом-лингвистом Л.Н. Черенковым, в частности, подробное сравнительное диахронное описание развития цыганских диалектов Европы [7]. В 1980-е годы цыганский лингвист и поэт Л. Мануц осуществил перевод на родной латышско-цыганский диалект (родственный русскоцыганскому) сокращенную версию индийской поэмы «Рамаяна». Книга опубликована (на латинице и с параллельным английским переводом) в Чандигархе (Индия) [29].

С середины 1960-х гг. в связи с ослаблением цензуры в России появляются отдельные цыгановедческие публикации, но в целом цыгановедение остается маргинальной областью научных исследований. Полноценное развитие этого направления в России начинается после 1991, и особенно с 2000 года – в последний период защищено 7 цыгановедческих диссертаций по различным дисциплинам.

---

<sup>1</sup> Основная территория расселения цыган-сэров – Украина и юго-западные области России, где они расселены в ареалах расселения украинцев. В России появились приблизительно в тот же период, что и *русские* цыгане.

<sup>2</sup> Исследователи 1920-30-х гг. недостаточно хорошо владели цыганским языком. Необходимо ревизия этих работ, прежде всего описаний лексики, и исследовании современного состояния диалектов.

<sup>3</sup> Т.В. Вентцель в 1920-1930-х входила в группу исследователей цыганского языка и разработчиков алфавита и учебников для цыганских учащихся.

Появляются и исследования, посвященные культурогенезу индийских предков цыган; их предварительные результаты опубликованы в диссертации М.В. Сеславинской [11]. При научном консультировании специалиста по этнографии и социальной антропологии Индии Е.Н. Успенской и под ее редакцией М.В. Сеславинская и Г.Н. Цветков подготовили комплексное культургенетическое исследование, учитывающее результаты предыдущих работ в этой области [16], развитое затем в [13]. Авторами введен и классифицирован ряд новых данных из области исторической этнографии, этнической ономастики, социальной антропологии Индии, лингвокультурологии и лингвоантропологии, которые до сих пор не рассматривались с точки зрения проблематики культурогенеза индийских предков цыган, проведены частные междисциплинарные исследования<sup>1</sup>. Использование комплексных и междисциплинарных подходов с участием индолога позволило приблизиться к решению проблемы этносоциальных связей предков цыган. Приведены доказательства того, что предки цыган представляли собой *этнический* слой, социальные традиции которого обусловлены мобильным хозяйственно-культурным типом, сформировавшимся в северо-западных областях Индии. Этногенетическое формирование групп проторомских мигрантов рассматривается как результат контактов ариев с автохтонами, очевидно, с аустроазиатами (предками народов мунда и мон-кхмер) – носителями самоназвания *dom / domba*. Исторические районы расселения одноименных племен (на санскрите обозначаются *Audumbara*) определяются в верховьях и низовьях реки Инд – по данным топонимики и индийских историко-этнографических источников поздней древности и раннего средневековья (Карта 2). Как пространственные, так и временные характеристики расселения групп *dom / domba* точно соответствуют параметрам «Зоны Тернера» (Карта 1), подробнее см. [13]).

---

<sup>1</sup> Я. Матрас пишет: «Вопрос, как реконструировать процесс возникновения цыганского населения и историю ранних миграций остается, в сущности, в рамках дискуссии о том, как интерпретировать возможные связи между лингвистическими особенностями и этносоциальными характеристиками, как и профиль традиционных занятий и этнические названия» [30, с. 8; 8, с. 728].



**Карта 2.** Расселение племен *dom / domba* (на санскрите *Audumbara*) в бассейне реки Инд: в Северном Пенджабе (верхняя часть карты) и Северном Гуджарате – Каче (нижняя часть карты).

Источник: [16, с. 346]. В карту внесены уточнения.

Использованные подходы обобщены в статье, посвященной методологии комплексных индолого-цыгановедческих исследований [12]. Как представляется, методы исследований проблем культурогенеза проторомов (а

также традиционных аспектов этносоциальной специфики цыганских групп в позднейшие периоды, включая европейский) связаны с междисциплинарностью и использованием достижений в области исторической этнографии и социальной антропологии Индии, в частности, теории индийской касты [17]. В качестве перспективных междисциплинарных направлений рассматриваются:

1) лингвокультурология – исследование этнокультурных концептов и их лексических обозначений, этимологии, генезиса, контаминаций в межкультурном пространстве;

2) лингвоантропология – исследование различных аспектов социальной терминологии: ее происхождения, генезиса, ареального распространения родственных терминологий в языках Индии, и проч.;

3) комплексные междисциплинарные исследования, включающие использование подходов исторической этнографии и теории индийской касты;

4) сравнительные генетические исследования групп населения Индии и цыган.

Из указанных направлений российские авторы развивают первые три. Лингвокультурологическое – с участием специалиста по сравнительно-историческому языковедению и лингвокультурологии К.Г. Красухина [15] и индолога Е.Н. Успенской [18]. Второе и третье направления – в публикациях М.В. Сеславинской [13, 14]. Четвертое направление развивается в зарубежных исследованиях, прежде всего, в работах Л. Калайджиевой [27].

С 2010 г. функционирует российский научный цыгановедческий сайт, одна страница которого посвящена индолого-цыгановедческим исследованиям [26].

Таким образом, перспективы цыгановедческих исследований в поле индологии связаны с междисциплинарными и комплексными методами, с учетом индологических исследований в области этносоциальной истории Индии и теории касты.

Индолого-цыгановедческие исследования связаны не только с понятным интересом цыганологов к индологии, но и с тем, чем цыгановедение может быть полезно индологам. Представляется, что это те культурные феномены и социальные механизмы, которые сохраняются еще у ряда групп цыган с периода формирования их культурного ядра в районе индийского культурного ареала и которые уже частью трансформировались, а частью исчезли в самой Индии. Их анализ может помочь изучению парадигм этносоциальных процессов, происходивших в Индии тысячелетие и более назад. Е.Н. Успенская пишет об архаичных установлениях цыган: «В такой форме сохраняются древнейшие стереотипы социального общения, характерные для индийской цивилизации... <...> Теперь ромская культура

предоставляет уникальные сведения, помогая реконструировать этносоциальные реалии, утраченные в ходе развития кастового общества в самой Индии» [166, с. 13–14].

## Литература

1. *Баранников А.П.* Об изучении цыган СССР // Известия АН СССР. Отд. Гуманитарных наук Л.: Изд-во АН СССР, 1929. № 5. С. 369-398; № 6. С. 457-478.
2. *Баранников А.П.* Цыганы СССР: Краткий историко-этнографический очерк. — М.: Центриздат, 1931. — 88 с.
3. *Баранников О.П.* Українські цигани. — Київ: В друкарні Всеукраїнської Академії Наук АН УРСР, 1931. — 60 с.
4. *Баранников О.П.* Украинские и пивденно-российские цыганские диалекты. — Л.: Академия наук СССР, 1933.
5. *Бескровный В.М.* О влиянии иноязычной среды на индоарийские языки (на материале цыганских числительных) // Народы Азии и Африки. История, экономика, культура. Том 4. М., 1974.
6. *Вентцель Т.В.* Цыганский язык (севернорусский диалект). — М.: Наука, 1964. — 107 с.
7. *Вентцель Т.В., Черенков Л.Н.* Диалекты цыганского языка // Языки Африки и Азии. Кн. 1. Хеттолувийские языки, армянский язык, индоарийские языки / Ред. Андронов М.С., Н.А. Дворянков, А.М. Дьяков. М.: Наука, 1976. С. 283-332.
8. *Матрас Я.* Обзор ромологических работ по довизантийскому периоду истории цыган // Смирнова-Сеславинская М.В., Цветков Г.Н. Цыгане. Происхождение и культура. Социально-антропологическое исследование. София, Москва, 2009. — С. 723-730.
9. *Сергиевский М.В., Баранников А.П.* Цыганско-русский словарь. Около 10 000 слов с приложением грамматики цыганского языка. — М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1938. — 191 с.
10. Сводный список публикаций российских авторов по цыганскому языку (с 1929 по 2010 гг.) // Научный сайт «Российский центр исследований цыганской культуры». URL: <<http://kulturom.ru/archives.html#bibliografiu>>.
11. *Сеславинская М.В.* Этно-социальные истоки культуры цыган. Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. М.: ИФ РАН, 2005. — 222 с.
12. *Смирнова-Сеславинская М.В.* Актуальные проблемы исследования ранней истории цыган (протоцыган) в общем индолого-ромологическом поле (источники, методология) // Этнографическое обозрение. 2011, № 1. С. 98-113.
13. *Смирнова-Сеславинская М.В.* Комплексные подходы к изучению проблем культурогенеза проторомов (предков цыган) в индийский период // Этнографическое обозрение. Онлайн-выпуск. 2014. В печати
14. *Смирнова-Сеславинская М.В.* Соционим *rom* в системе социальной терминологии цыган и его индийский этимон *dot* как маркеры этносоциальной динамики их носителей (опыт лингвоантропологического исследования) // Ранние формы потестарных систем. СПб: МАЭ РАН, 2013.
15. *Смирнова-Сеславинская М.В., Красухин Г.Н.* Апельлятив *rome* в социальной терминологии цыган: выражение социовозрастного статуса и проблема сложносоставной этимологии // Алгебра родства: Родство. Системы родства. Системы терминов родства. Вып. 14. / Отв. ред. В.А. Попов. СПб.: Музей антропологии и этнографии (Кунсткамера) РАН, 2013. — С. 44-73.
16. *Смирнова-Сеславинская М.В., Цветков Г.Н.* Цыгане. Происхождение и культура. Социально-антропологическое исследование. София, Москва: Парадигма, 2009. — 830 с.

17. *Успенская Е.Н.* Антропология индийской касты. СПб.: Наука, 2010. – 557 с.
18. *Успенская Е.Н., Смирнова-Сеславинска М.В.* Индийският *грѣханати* и ромският *pativalo manush* // *Andral*, № 53-54. Sofia, 2009. – С. 48-52.
19. *Хобиманова М.* Икономическа стратификация и взаимодействие: ромите, една етническа страга в източна Словакия (1984) // *Циганите: Интердисциплинарна антология*. България, 2003. – С. 277-319.
20. *Barannikov A.P.* The Ukrainian and South Russian Gypsy Dialects. Leningrad : Publishing Office of the Academy, 1934. – 226 p.
21. *Bhalla V.* On ethnicity and Indian origins of gypsies of Eastern Europe (USSR included): a bioanthropological perspective // *Этносоциальная ситуация в Индии и СССР*. Сб. Статей индо-сов. семинара, Ленинград, 8-10 окт. 1990. М.: ИЭИА, 1993. – С. 188-207.
22. *Boretzky N., Iglá B.* Wörterbuch Romani-Deutsch-Englisch für den südosteuropäischen Raum: mit einer Grammatik der Dialektvarianten. Wiesbaden, 1994. – xxi, 418 p.
23. *Gila-Kochanowski V. de.* Parlons tsigane. Histoire, culture et langue du peuple tsigane. Paris, 1994. – 264 p.
24. *Grellmann M.H.* Historischer Versuch über die Zigeuner, betreffend die Lebensart und Verfassung, Sitten und Schicksale dieses Volkes seit seiner Erscheinung in Europa und dessen Ursprung. Göttingen: Dietrich. 1787 [1783]. – xix, 255 p.
25. *Hancock I.* The development of Romani linguistics // *Languages and Cultures. Studies in Honor of Edgar C. Polomé* / Ed. M.A. Jazayery and W. Winter. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1988. – P. 183-223.
26. [http://kulturom.ru/publications\\_of\\_researches.html](http://kulturom.ru/publications_of_researches.html) – Индолого-цыгановедческие исследования // Научный сайт «Российский центр исследований цыганской культуры».
27. *Kalaydjieva L., Gresham D., Calafell F.* Genetic studies of the Roma (Gypsies) // *Medical Genetics*. Biomedcentral, 2001. № 2.
28. *Krasa D.* The Banjara. A nomadic tribe of India and possibly one of the cousins of Europe's Roma // *Dzaniben*. Átlaj 2007; URL: <[www.dzaniben.cz](http://www.dzaniben.cz)>.
29. *Manush L.* Valmiki's Ramayana: Romani / English translation (abridged). Chandigarh: Roma Publications, 1990. – vii, 183 p.
30. *Matras Y.* Romani. A Linguistic Introduction. Cambridge, 2002. – xiv, 291 p.
31. *Miklosich F.* Über die Mundarten und die Wanderungen der Zigeuner Europa's. T. I-XII. Wien: Gerold, 1872-1880.
32. *Pott A.F.* Die Zigeuner in Europa und Asien. Ethnographisch-linguistische Untersuchung, vornehmlich ihrer Herkunft und Sprache, nach gedruckten und ungedruckten Quellen. Halle, London: Williams & Norgate, 1844. – 476 p.
33. *Rüdiger J.C.Ch.* Von der Sprache und Herkunft der Zigeuner aus Indien. Leipzig, 1782. Reprint from: *Neuester Zuwachs der 116. Yaron Matras teutsche, fremden und allgemeinen Sprachkunde in eigenen Aufsätzen*. Hamburg: Buske, 1990, 1. – P. 37-84.
34. *Turner R.L.* A comparative dictionary of Indo-Aryan languages. London, 1962-1966. Includes three supplements, published 1969-1985.
35. *Turner R.L.* The position of Romani in Indo-Aryan // *Journal of the Gypsy Lore Society*. 3th series, vol 5, № 4. Edinburgh, 1926. – P. 145-189.

## О НОВЫХ ТЕНДЕНЦИЯХ В КОНЦЕРТНОМ ЖАНРЕ СОВРЕМЕННЫХ ИЗРАИЛЬСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Достаточно ли изучена музыка композиторов Ближнего Востока? За последние десятилетия вышло довольно много книг и статей, сделано докладов и сообщений на научных конференциях, защищены дипломные работы и диссертации. Однако в первую очередь в них ставятся вопросы старинных национальных традиций Востока, связей с фольклором, обсуждаются синтезы истоков этих культур с принципами общеевропейского музыкального искусства, поскольку многие композиторы — выходцы из стран восточного Средиземноморья, учились в европейских и американских консерваториях.

Между тем, музыкальная культура одной из этих стран — Израиля — имеет несколько иную структуру. Среди израильских композиторов многие — выходцы из России, и впитанные ими традиции русской музыки в консерваториях Москвы, Санкт-Петербурга и других городов, напротив, начинают обогащаться специфическими явлениями музыкального языка ближневосточных культур.

В данном небольшом очерке мы хотели бы познакомить читателей с двумя сочинениями, авторы которых — приехавшие на постоянное место жительства в Израиль российские композиторы. Данные два произведения выбраны и по другой причине — это жанр концерта для солиста с оркестром, причем достаточно редкого исполнительского состава. Одно из них — Концерт для контрабаса с оркестром Ариэля Давыдова, выпускника Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Другое — Концерт-вокализ «В мире Солнца» Елены Соколовской, закончившей Московскую консерваторию им. П.И. Чайковского.

Репертуар концертной музыки для контрабаса с оркестром сравнительно невелик. Инструмент, самый низкий по звучанию в струнной оркестровой группе, чьей предшественницей была басовая виола да гамба (XVI в.), не раз изменял свой строй и число струн. История взаимоотношений контрабаса с оркестровой массой была непростой: лишь в середине XVIII в. он становится обязательным участником оркестра.

Солисты-контрабасисты и литература для них появились также в середине XVIII в., и с этого времени инструмент стал принимать участие не только в оркестровой, но и в ансамблевой музыке. Известны ансамбли Моцарта, Бетховена, Шуберта, Россини, Глинки, Прокофьева.

Сольные сочинения для контрабаса чаще всего писали сами исполнители. Однако внимание этому инструменту как в оркестровой музыке

(сольные эпизоды), так и в камерной уделяли Хиндемит, Глиэр, Тубин, Кусевицкий и многие другие.

Концерт для контрабаса с оркестром А. Давыдова совмещает в себе как национально-израильскую интонационность, так и совершенно иные тенденции — жанр романтического вальса и хорал, близкий к церковному пению, лирическую песенность и грозные хаотические эпизоды, острую токкатность и как бы плач-притчание.

Композитор наделяет солирующий инструмент достаточно мужественными, даже героическими чертами: это полностью соответствует его регистрово-тембровым свойствам. Как начальная, так и заключительная темы обладают ярко выраженными гимническими чертами, утверждают позитивные образы.

Тематизм концерта многообразен. Однако одним из наиболее интересных и неожиданных эпизодов произведения является включение темы хорала, напоминающего по характеру тему отпевания из последней пьесы «Картинок с выставки» Мусоргского. Эта тема проходит в концерте А. Давыдова неоднократно, сопровождаясь колокольным звоном.

Сочетание гимнической темы, построенной на квартовых интонациях, со стремительной темой токкаты с ее остигнутым ритмом, а также темы лирического мелодичного вальса с темой хорального напева — всё это создает необычную образность и оригинальную драматургию концерта.

Очевидно, что в интонационном материале сочинения, при всей его многоликости, содержатся не только израильские элементы музыкального языка, сочетающиеся с различными кластерными вертикалями. Глубинные истоки концерта восходят также к древним пластам русской музыки и к столь характерными для русского и европейского искусства жанровым признакам песенно-пасторальной и танцевальной интонационности.

Интересна инструментальная палитра сочинения. Контрабас как солист многократно вступает в диалоги как со всем оркестром, так и с отдельными инструментами ярких тембров — колоколами, виброфоном, гобоем, флейтой, трубой и т. д.

Общая драматургия концерта А. Давыдова выстроена как единая волна от героических реплик вступления, через множество разных «сцен» хаоса, напряжения и при этом — хоральности, и далее к заключительным гимническим интонациям, завершающим сочинение.

Концерт хорошо был принят в Израиле, а также в Америке, где автор живет в настоящее время. Это сочинение А. Давыдова внесло много интересного и нового в репертуар контрабаса, не так часто солирующего в концертной практике. Данное произведение отражает одно из направлений современной музыки Израиля.



Совсем иной облик имеет другое произведение — Концерт-вокализ для голоса с оркестром Елены Соколовской. Она — неоднократный лауреат высших премий Израиля, ученица профессоров Э. Денисова и А. Пирумова, выпускница Московской консерватории. Проживая в Израиле, является членом Союза композиторов России. Ее сочинения нередко исполняются не только в России и Израиле, но и в других странах — США, Германии, Австрии, Чехии и др.

Интерес к концертному жанру всегда был в центре внимания Е. Соколовской. Можно отметить несколько направлений, на которых автор развивает новации жанра, создавая двойные, тройные и многосоставные концерты для солистов с оркестром. Среди них — концерт для фортепиано и флейты, для альты и большой перкуссии, для фортепиано и скрипки, а также Тройной концерт для скрипки, альты и виолончели с оркестром, принятый к исполнению в Филармонии Тель-Авива. Особые исполнительские задачи автор ставил, сочинив в 2009 г. Поэму-вокализ для женского голоса с фортепиано, а в 2011 г. — Концерт-вокализ для сопрано с оркестром по заказу Иерусалимской камераты и певицы К. Хадар.

Жанр концерта для голоса с оркестром подразумевает несколько серьезных отличий от инструментального концерта, связанных с рядом трудностей, которые стоят перед исполнителем-вокалистом. Этот жанр концертной музыки встречается редко (наиболее известен концерт Р. Глиэра).

Одна из трудностей, которая именно и порождает малое число концертов-вокализов, заключается в том, что практически нет разработанных традиций этого жанра. Пение без словесного текста, нередко встречающееся в оперных и концертных ариях с колоратурными пассажами и вокальными каденциями (например, у Моцарта), чередуется с большими разделами, где присутствует текст — эти традиции давно разработаны. Поэтому любому композитору, обратившемуся к вокальному концерту с оркестром, придется находить свои пути создания произведения. Такие пути искала и Е. Соколовская.

Другой трудностью, вставшей перед композитором, был ее замысел создать крупное сочинение из нескольких частей. Концерт Е. Соколовской звучит более 20 минут. Несмотря на краткие перерывы между частями (концерт состоит из 3-х частей), а также небольшие эпизоды звучания оркестра без солистки, голосовой аппарат певицы, несомненно, находится в напряжении в связи с необычностью жанра и протяженностью сочинения.

Еще один аспект — соотношение звучаний солистки и симфонического оркестра. Разумеется, многовековая оперно-ораториальная традиция выработала устойчивые приемы такого соотношения. И однако, именно отсутствие словесного текста ставит певческий голос в положение особого, очень хрупкого и необычного «инструмента».

В Концерте для сопрано с оркестром Е. Соколовской эти трудности в целом были преодолены. Сочинение, имеющее название «В мире Солнца», охватывает как бы суточный цикл времени от раннего утра, далее — день, вечер и ночь вплоть до нового рассвета.

На фоне шелестящих переливов темы вступления тихо звучит голос с нежными зовами, перекликаясь с мотивами оркестра. А далее — брызжущие весельем танцевальные ритмы утреннего города и звонкие голоса природы. И вокальная партия прекрасно вписывается в эту красочную картину.

Вторая часть отражает роскошь и негу яркого южного дня: по ассоциации у слушателя всплывают в памяти образы Средиземноморья, пропитанного солнечным теплом. Очень красива мелодия темы, которую исполняет певица, ее многоголосно поддерживает оркестр, звучность хорошо скоординирована.

Третья часть открывает перед слушателем иной мир: зловещие ночные тени, образы приближающегося зла обрисованы ритмами пугающего марша. Голос певицы становится всё более напряженным, на кульминации превращаясь в гневные реплики, но под их воздействием образ злых агрессивных сил меркнет, исчезает, тема марша куда-то проваливается...

Интересная драматургическая линия этой части концерта приводит к каденции вокальной партии: гневные интонации сменяются горестным *lamento* и скорбными вздохами о потере света и красоты. Но вот в оркестре, поначалу очень тихо, но постепенно разрастаясь, зазвучали шелестящие переливы мотивов, как в начале Концерта и, наконец, возвращается прекрасная тема лирической II части. И голос певицы полон радости, мелодия взлетает к кульминации — мир вновь освещен Солнцем!

Концерт-вокализ Е. Соколовской несколько раз прозвучал в открытых концертах в Израиле летом 2012 г., и публика горячо принимала и автора и оперную певицу — солистку К. Хадар. Оркестровую партию исполняла Иерусалимская камерата, дирижировал профессор А. Бирон.

\* \* \*

Краткие анализы двух современных сочинений концертного жанра, где композиторы использовали редкие исполнительские составы, позволяют сделать вывод о высоком художественном уровне музыкального искусства в Израиле. Этот уровень поддерживается и благодаря произведениям композиторов, приехавших в Израиль из России. Нам уже приходилось писать о новых израильских произведениях в концертном жанре, и можно выразить уверенность в том, что столь же интересные и талантливые примеры встречаются как в симфоническое, так и в камерной музыке израильских композиторов.

## ВОСТОК И ЕВРОПЕЙСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ТРАДИЦИЯ

Заявленная тема неохватна. Она неоднократно освещалась в научных книгах и статьях. В данной работе мы коснемся ее отдельных аспектов применительно к европейскому музыкальному искусству. Поставим вопрос: почему душа западного человека так охотно откликается на «зовы» Востока? Откуда берется тот внутренний резерв, который позволяет европейцу на фоне антагонизмов и противоречий современного мира грезить об иллюзорном и утопическом братстве, всеобщности, универсализме? И поищем ответы у великих мастеров, представителей многовековой европейской традиции.

Взаимодействие «западного» и «восточного» в пределах европейской культуры происходит в соответствии с диалектическим законом *единства и борьбы противоположностей*. Многочисленны точки сближения на фоне очевидного противостояния. Мир, опутанный Интернетом, казалось бы, имеет все шансы к сближению, интеграции людей из самых разных точек планеты. Мгновенная коммуникация делает особенно наглядным неоспоримый факт — Земля наш общий дом, процессы, происходящие здесь, едины для всех и каждого; какими бы разными ни были люди, можно и нужно договариваться, все проблемы решать мирно и делиться культурными завоеваниями. Однако многие социальные противоречия сегодня кажутся неразрешимыми. Эти антагонизмы, так или иначе, проецируются на искусство. Бурлящий, взрывоопасный котел межличностных отношений включает ожесточенную ксенофобию и тщетные призывы к толерантности, увлечения йогой, китайской медициной, восточными единоборствами и ненависть к «гастарбайтерам» с Востока. Восторг европейцев вызывают легионеры с темным цветом кожи, которые отстаивают спортивную честь страны, языка которой не знают и обычаев не придерживаются, этнические китайцы и японцы становятся лауреатами самых престижных музыкальных конкурсов. Китай, Корея, Япония в XX веке дали миру интереснейших дирижеров, композиторов-симфонистов и авангардистов. С другой стороны, русские люди в Западной Европе воспринимаются как пришельцы с Востока, готовые отнять хлеб у представителей местного населения<sup>1</sup>. Борьба противоположностей сегодня заметна как никогда, тем драгоценнее те сферы, где эти противоположности могут прийти если не к единству, то

---

<sup>1</sup> Во Франции, Австрии, Германии, где мне приходилось бывать, всюду ощущалась невысказанная напряженная настороженность: не задумал ли непрошенный гость задержаться и перебраться в обетованную Европу, чтобы отнять дефицитное рабочее место у коренного жителя? Чувствовалось, что западноевропейцы скорее готовы принять выходца из Африки и Азии, чем из Восточной Европы.

к гармоничному сосуществованию и относительному равновесию. Различные виды искусства — одна из таких сфер.

История драматического взаимодействия, притяжения и отталкивания Востока и Запада коренится в глубокой древности. По одной из научных гипотез индоевропейцы имели общую восточную прародину. Поэтому настойчивые стремления представителей западной цивилизации приобщиться к философии, духовным практикам, искусству народов Востока — это своего рода «возвращение домой», к истокам.

Мировые религии зародились на Востоке, и вместе с ними в Европу проникли мифы, вечные образы и сюжеты, а также музыка. В средние века церковь заимствовала некоторые духовные песнопения ранних христиан, принцип псалмодирования, антифонную и респонсорную манеру хорового исполнительства. Многие музыкальные инструменты когда-то в незапамятные времена пришли с Востока (различные ударные, арфа, предтечи гобоя и скрипки, по одной из версий происходящей от арабских струнных инструментов). Музыкально-поэтическое искусство средневековых рыцарей (трубадуров, труверов, миннезингеров) развивалось на историческом фоне крестовых походов на Восток и знакомства с местными художественными традициями — утонченными музыкально-поэтическими импровизациями, развитой инструментальной культурой. Восток «подпитывал» Европу.

Европейская классическая музыка время от времени испытывала восточные влияния, черпала на Востоке (воображаемом, иллюзорном, фантазийном) сочные яркие краски. Пожалуй, наиболее наглядно данная тенденция проявилась в оперном жанре. На русской почве антитеза выглядела так: Россия — азиатский восток и юг. Это мог быть Восток, воплощенный в пленительно-зовущих образах персидских дев или в сказочно-волшебной фигуре волшебника Черномора, марш которого дает своеобразное, комически-гротескное преломление «янычарского» стиля (опера «Руслан и Людмила» Глинки). Восток таинственно-загадочный — в лице ускользающей, гипнотически-завораживающей Шамаханской царицы («Золотой петушок» Римского-Корсакова). В большинстве русских опер образы Востока интонационно противопоставляются музыке исконно-почвенной. Так происходит, например, в опере Бородина «Князь Игорь», которая, как известно, включает половецкие сцены — экзотику буйно-дикую и томную среди иконописных картин древней Руси.

Восточные и западные начала могут переплетаться, «вращаться» одно в другое, образовывать органичный синтез. Примеры такого рода мы находим в музыке Западной Европы конца XIX — XX веков. Восток повлиял на формирование неповторимого музыкального стиля Дебюсси, Мессиана, а также позднего Пуччини (особенно в опере «Турандот»).

Стремление к синтезу обнаруживается и в той части культуры мусульманского Востока, которая встала в XX веке на путь профессиональной музыки письменной традиции (приняла европейскую систему нотации) и начала развиваться по западному образцу, используя сложившуюся в Европе систему музыкальных жанров и определенные языковые нормы, часто при сохранении национальных мелодико-ритмических и ладовых особенностей. Возвращаясь к нашей стране, вспомним, что в 1930-е годы в СССР была распространена практика, когда московских и ленинградских композиторов направляли в различные точки нашей многонациональной страны, в том числе в Среднюю Азию, для создания первых таджикских, узбекских, туркменских, казахских, киргизских симфоний, балетов и опер, в которых народные напевы сочетались с классическими принципами европейской гармонии, оркестровки и формообразования. Как сегодня к этому относиться? Хорошо это или плохо? Культура названных стран в значительной мере обособилась от России, мы не имеем достоверной информации. Но можно судить о значительных культурных достижениях Российских автономий — Татарстана, Бурятии, народов Северного Кавказа. Не будь интеграционных процессов, не было бы С. Губайдулиной, Р. Нуреева, Э. Курмангалиева и многих других.

Музыка способна в обобщенном плане отражать особенности национального характера, впитывать мелодику и ритмику речи, которые отличаются у разных народов. Но звукотворчество может подняться над национальной спецификой в целях предельного универсализма. Первую историческую попытку создания такой всеобщности предприняла в средние века католическая церковь (напомню, что слово «католический» в переводе с греческого означает «вселенский»). Григорианский хорал, *cantus planus* (в пер. с латинского — «ровный напев») использовал латынь — мертвый язык, равно понятный (или непонятный) в любой части мира, и музыкальный стиль, отрешенный от всего мирского — от обостренных интонаций и ритмов. Привести всех к единому знаменателю — задача утопическая. В эпоху Возрождения композиторы стали включать в мессы народные напевы, пусть сначала неузнаваемые, благодаря выровненной ритмике. (Наиболее любимой была популярная французская песенка «L'homme armé» — «вооруженный человек», которую использовали в качестве *cantus firmus* в мессах многие известные композиторы — Дюфай, Окегем, Жоскен Дебре, Палестрина и др.) В процессе десакрализации и индивидуализации европейского искусства первая попытка обретения нивелированной всеобщности провалилась.

В эпоху Нового времени европейская цивилизация ощутила потребность передать в искусстве *многообразие и единство мира*. Эта идея воплотилась, в частности, в празднествах начала XVII века. Сохранилось

свидетельство о т.н. «конском балете» при тосканском дворе «Торжество Мира и Любви над войной» (1615). Пышное зрелище было грандиозно, его участники представляли все страны света: Европу везли лошади, Африку — слоны, Азию — верблюды, Америку — единороги. Каково было звуковое сопровождение, неизвестно, однако праздники в те времена не обходились без музыки.

Как следствие военных действий, в европейское искусство вошел образ *врага с Востока*. Поначалу это был комедийный «турок», один из героев театрализованных представлений, начиная с XV века. Часто в сюжеты пьес, а затем и опер на протяжении около трех столетий входило пародийное переодевание европейца в турка. Композиторы при этом создавали экзотические музыкальные образы, полные свежих красок, нередко юмора. Такова, например, музыка «турецкой церемонии» Ж.-Б. Люлли из комедии-балета «Мещанин во дворянстве» Мольера (1670). От остальных номеров спектакля ее отличает инструментовка, весьма типичная для «янычарского стиля» XVII–XVIII веков (подобную инструментовку мы встретим, например, в опере Моцарта «Похищение из сераля», а именно: обилие ударных, включающих большой и малый барабаны, треугольник и тарелки, использование компактной группы духовых инструментов, в том числе редкой по тем временам флейты *riccolo*). Как бы «приседающие» и «подпрыгивающие» музыкальные интонации создают в марше комический эффект и диктуют соответствующую гротескно-пародийную пластику участникам шествия.

Экзотические образы в музыкальных произведениях эпохи классицизма уравнивались цельностью интонационной драматургии. В качестве примера обратимся к уже упомянутой опере Моцарта. Отрицательный герой «Похищения из сераля», евнух Осмин (бас) словно перенесен в австрийский зингшпиль из оперы-буффа, однако в его партию проникает народная австрийская песенность, которая очеловечивает комедийного злодея. Тогда возникают ассоциации с прекраснейшими страницами творчества Моцарта, далекими от коллизий «Восток — Запад», которые воплощают мировую гармонию.

Для XVIII века, особенно его второй половины, характерен всплеск интереса к Востоку во всех европейских странах. Просветители, гуманисты, писатели и философы призывали к веротерпимости. Архитекторов и художников привлекала декоративная красота и утонченность восточных мотивов. Музыканты также отдавали дань моде. Например, довольно известной была опера Сальери на текст Бомарше «Тарар» (1784, вторая редакция называлась «Аксур, царь Ормуза»). Послушав эту оперу, невольно начинаешь верить легенде, вдохновившей Пушкина на создание «Маленькой трагедии». Однако нельзя объяснить влечение к восточной тематике

всеобщим поветрием. Не все лежало на поверхности: многие деятели искусства — композиторы, писатели, поэты XVIII–XIX веков были масонами — интерес к Востоку носил у них более глубокий и сложный характер.

Все сказанное в полной мере относится к Моцарту, для которого равно интересна была и восточная живописно-красочная экзотика и возможность через сказку с восточным оттенком решить философски-этические и эстетические проблемы человеческого существования. Восточная тема у Моцарта заявляла о себе многократно, начиная с самых юношеских лет. Один из первых примеров — музыка к драматическому спектаклю «Тамос, король Египта» (1773, 1779 — 2-я редакция). Наиболее последовательно восточная тематика воплотилась в жанре зингшпиля: в неоконченной опере «Заида» (1779), в «Похищении из сераля» (1782) и «Волшебной флейте» (1791). «Янычарский стиль» проявился также в некоторых инструментальных произведениях — в финале фортепианной сонаты ля мажор (alla Turca), в финале скрипичного концерта ля мажор, в котором использованы эскизы балета «Ревность в серале»<sup>1</sup>. Балет этот сочинялся предположительно в 1772 году. Вопреки изначальной связи с Востоком, отдельные темы из «Ревности в серале» Моцарт включил в Мессу brevis G-dur и Хафнер-серенаду, точно так же и ряд хоров из «Тамоса» исполнялся в концертах на латинские духовные тексты во время Великого поста. Безусловно, Моцарт следовал жанровым моделям, которые сложились в XVII–XVIII веках для воплощения quasi-турецкого стиля. Но общие закономерности музыкального классицизма оказываются сильнее, что позволило перевести сугубо светскую театральную музыку в сферу церковную и в область чистого инструментализма.

«Волшебная флейта» дает ранний прецедент завершения творческого пути мистерией. (Так же произойдет и с Вагнером столетие спустя.) Либреттист Шиканедер приоткрывает завесу над масонским обрядом посвящения (инициации), укорененном, как полагали европейцы, в египетских таинствах. В сказочном мире происходит борьба света и тьмы (противостояние мудреца Заратро и царицы Ночи), волшебные звуки свирели и колокольчиков помогают героям преодолеть испытания, а флейта зачаровывает диких животных (орфический сюжетный мотив). Композитор и либреттист вольно трактуют избранную тему. Для них главное — любовь двух юных существ, принца и принцессы. (Памина также проходит испытания и вводится в храм мудрости, вопреки реальной масонской практике, не допускавшей участия женщин в таинствах и ритуалах). Полулюди-полуптицы, Папагено и Папагена, — комические двойники главных геро-

---

<sup>11</sup> На это указывает, в частности, Е.И. Чигарева в кн.: *Чигарева Е.И.* Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. М., 2000.

ев. Зингшпиль, вобравший черты опер *seria* и *buffa*, открыл дорогу романтической опере и удаленную перспективу мистерии.

Интерес Р. Вагнера к Востоку возник, скорее всего, в середине XIX века. В 1848 году он делает драматический набросок «Иисус из Назарета», 8 лет спустя сюжетный мотив преклонения Марии Магдалины перед Христом преобразуется в любовь девушки низшей касты к ученику Будды в эскизах неосуществленной буддистской драмы «Победители». И наконец, в финале оперы «Парсифаль» (1882), этой «торжественной сценической мистерии» (определение Вагнера), дикарка Кундри омывает елеем ноги Парсифаля и утирает их своими волосами, а затем принимает крещение. В своей последней опере Вагнер противопоставляет христианство и язычество (святой Грааль и волшебные сады Клингзора). А местом действия выбирает Испанию в ее двух ипостасях — северной готической и арабской.

Опера «Тристан и Изольда» (1865), созданная задолго до «Парсифаля», по тайному признанию композитора, связана с буддийскими представлениями о зарождении мира из легкого облака. Он пишет об этом в одном из писем Матильде Везендонк, глубокое чувство в которой повлияло на выбор сюжета. Муж Матильды был меценатом для Вагнера, а она сама его близким другом и единомышленником. Ею написано несколько романов, сказки и легенды для детей, стихотворения, 5 из которых Вагнер положил на музыку, и они стали эскизами к будущей опере. Вместе они читали Кальдерона, индийские легенды и Шопенгауэра. Понятие нирваны, столь важное в книге Шопенгауэра «Мир как воля и представление», напрямую повлияло на концепцию «Тристана и Изольды».

В Дневнике 1858 года Вагнер пишет о своем разочаровании от чтения «Кеппеновской истории религии Будды», где он не находит «древнейших легенд в их подлинных чертах», чистой и возвышенной основы учения, а лишь историю развития и широкого распространения буддизма. Тогда же его почитательница, некая графиня А. дарит ему статуэтку Будды. Этот безвкусный «китайский образчик буддийской иконы» («карикатурная маска») вызвал у Вагнера нескрываемое отвращение: «Сколько труда надо положить, чтобы в этом всеисказяющем мире оградить себя от подобных впечатлений и сохранить от всяких извращений *чистое созерцание идеального*»<sup>1</sup>. Перечитывая Шопенгауэра, Вагнер приходит к мысли «несколько расширить и, в отдельных деталях, даже исправить его систему». Что он и сделал, как поэт в своей опере.

Новалис сказал когда-то: «смерть — это романтизированный принцип нашей жизни, это жизнь после смерти». Как романтик Вагнер верил, что за порогом смерти его ждет жизнь вечная. Тема смерти по-разному входит в

---

<sup>1</sup> Вагнер Р. Моя жизнь. Ч. 4. М., 1912.



его оперные концепции. Умирает, не выдержав страданий, паломник Тангейзер, не прощенный папой Римским, но прощенный Всевышним. Расстается с опостылевшей ему вечной жизнью Голландец, ранее обреченный на нескончаемые странствия, подобно библейскому Агасферу. Обретает последний покой дикарка Кундри. По сюжету она испытывала вечные муки, вновь и вновь переживая реинкарнацию, но помня свои прежние воплощения. Иродиадой была она. Еще одно имя упоминает волшебник Клингзор — Gundryggia (Гундрижа)<sup>1</sup>. Из уст самой Кундри мы узнаем, что она смеялась над Спасителем<sup>2</sup>. В музыкальной характеристике Кундри есть связь с Изольдой, воплощающей экстатическое чувство любви, и со злой колдуньей Ортрудой из «Лоэнгрин», с сильными героинями и героями «Кольца нибелунгов». Христианские, библейские, языческие мифы чудесным образом переплетаются, создавая удивительный универсум, противоречивый, как сам окружающий мир, и в то же время цельный, объединенный могучей творческой волей и поэтическим даром.

«Волшебная флейта» Моцарта дала дорогу романтической опере, творчество Вагнера повлияло на эстетику символизма и предвосхитило ряд магистральных путей развития музыкального искусства XX века. Сегодня музыка Моцарта и Вагнера продолжает нас волновать, изучение ее открывает все новые глубины, а эстетические, философские и этические идеи приобретают новую актуальность в изменяющемся мире.

Европейское искусство в Новое время развивалось под знаком десакрализации. Художники изображали святых как своих современников — из плоти и крови. Церковная музыка насыщалась неподдельной страстью. Музыкальные мессы, Страсти и другие жанры церковной музыки вышли за пределы храма, утратив связь с богослужением и став неотъемлемой частью концертной жизни. На фоне «обезбоженности» многих сфер человеческой жизни сакральное стало проявлять себя на оперной сцене и концертной эстраде. Можно предположить, что здесь действует закон сохранения энергии: убывая в одном месте, она пребывает в другом.

Величайший музыкальный мистик начала XX века — А.Н. Скрябин мечтал о «Мистерии», призванной объединить все человечество. Он хотел на берегу Ганга построить храм: его полусфера, отразившись в воде, должна была представить идеальную форму сферы. Все виды искусства объединились бы в этом синтетическом действе: музыка, цвет и свет, архитектура, движение. Тяготение к мистерии наложило свой отпечаток на творче-

---

<sup>1</sup> См. либретто оперы «Парсифаль», начало II акта. Идентифицировать точно это имя мы не можем, хотя понимаем, что оно, вряд ли, было случайной, произвольной выдумкой Вагнера. Есть версия, что это имя одной из Валькирий.

<sup>2</sup> «Спаситель, Ах! — Ты был... однажды мной осмеян! [...] Предстал мне... Он!.. А я... смеялась!» // Либретто оперы «Парсифаль», акт II.

ство Мессиаана, Штокхаузена, Губайдулиной и других композиторов XX–XXI веков. И эта мистериальность часто возникала на пересечении путей «Восток — Запад».

Э.И. Соркин

## ДАОСИЗМ, БУДДИЗМ И «ДИНАМИЧЕСКОЕ МОЛЧАНИЕ» В НАУКЕ И ИСКУССТВЕ

Начну с одной притчи, которая во многом характеризует восточный образ мысли.

В Китае жил один буддийский монах, которого очень волновала проблема жизни и смерти, бытия и небытия, а также добра и зла. Однажды учитель монаха пригласил его пойти с ним в одну деревню, где только что умер один из ее жителей. Монах Дзэген, по прибытии туда, постучал по крышке гроба и спросил учителя Дого: «Он жив или мертв?» Учитель ответил: «Жив. Я бы этого не сказал. Мертв. — И этого я бы не сказал». Монах спросил: «Почему не сказать либо жив, либо мертв?» «Иначе нельзя сказать», — настаивал учитель. Когда они возвращались домой, монах, который не мог уловить смысл того, что говорил учитель, еще раз спросил его, но на этот раз уже с угрозой: «Учитель, если ты не скажешь мне, жив ли он, или мертв, я ударю тебя». На это учитель ответил: «Бей, если хочешь, но я не могу утверждать ни того ни другого» [1, с. 372].

Учитель постиг что-то за пределами мышления, в то время как Дзэген упорно стремился решить эту проблему умом, пишет профессор буддийской философии Д. Т. Судзуки (1870-1966). Учитель понимал, что мышление всегда влечет за собой подразделение и анализ, которые ведут нас по дороге двойственности. Поэтому кажущееся уклонения учителя от ответа было самым прямым ответом на поставленный вопрос с точки зрения учения буддизма [1, с. 373].

Но еще более глубоким и развернутым ответом на вопрос монаха была бы ссылка на так называемого «кота Шредингера». Но это в том случае, если бы эта история происходила не много веков назад, а в наши дни и к тому же оба действующих лица имели бы некоторое представление о современной квантовой механике. Дело в том, что уже несколько десятилетий физики решают почти такой же вопрос: жив ли кот Шредингера или мертв? Для тех, кто не знает об этом мысленном эксперименте, вкратце расскажу о нем.

Представьте, что в закрытом ящике сидит кот. Там есть устройство со счетчиком, которое среагирует, если какой-нибудь летящий электрон по-

падет на датчик, и тот запустит механизм, который отравит кошку ядовитым газом. Имеется 50% шансов, что электрон попадет в счетчик, и тогда квантовые расчеты показывают, что кот в ящике имеет 50% шансов быть мертвым и 50% быть живым. То есть, пока не открыли ящик, кот будет пребывать в смешанном состоянии жизни и смерти. Поэтому учитель Дого, с полным основанием мог сказать про кошку Шредингера: «Кот ни жив, ни мертв». Только открытие ящика и наблюдение кошки позволило бы сделать определенный выбор: кот или живой, или мертвый [2, с. 221].

Я не буду углубляться в объяснение этого мысленного эксперимента, скажу только, что речь здесь идет о проблемах квантового измерения, и есть объяснения, которые позволяют устранить мистические квантовые вероятности, подобные тем, что возникают с тем ли живым, то ли мертвым котом. Для меня тут важно другое: этот пример в определенном смысле может пояснить, почему в 20-м веке возник такой интерес к духовному наследию Востока. Но надо заметить, что еще Лейбниц в 17-м веке был хорошо знаком с китайской философией и культурой благодаря переводам, которые он получал от монахов-иезуитов. Исследователи отмечают некоторую связь учения Лейбница о монадах с буддизмом махаяны. Хотя более тщательное сопоставление представлений Лейбница об «отношениях отражения» между монадами с понятием взаимопроникновения в махаяне показывает, что эти два понятия сильно отличаются друг от друга и что буддийское понимание материи гораздо ближе по духу к современной физике, чем теория Лейбница [3, с. 351].

Об этом же пишет физик Фриггоф Капра в своей книге «Дао физики»: «Я долго изучал теоретическую физику и несколько лет занимался научными исследованиями. Одновременно с этим я заинтересовался восточным мистицизмом и вскоре стал обнаруживать параллели между ним и современной физикой. Особенно меня заинтересовали дзэнские задачи, напоминающие парадоксы квантовой теории» [3, с. 15].

Но дзэн-буддизм стал все больше и больше интересовать интеллектуальные и духовные круги Запада не только потому, что обнаружились параллели между современной наукой и этим восточным учением. Исследователи указывают, что помимо неотразимой ясности и броской парадоксальности самой доктрины дзэн-буддизма можно назвать привлекательность дзэнских искусств (в частности, монохромной живописи и каллиграфии) в силу их созвучности эстетическим и методологическим установкам новейших пост-модернистских школ живописи и кинематографа [1, с. 11]. Достаточно вспомнить фильм известного кинорежиссера Питера Гринуэя «Интимный дневник» (английское название «The Pillow Book»), в котором воспеваются красота каллиграфии в сочетании с красотой женского тела. Нужно отметить и поэзию, которая, несмотря на нарочитое презрение дзэн-

буддизма к любого рода знаковости, понималась буддистами как один из мощных факторов действенной практики. Здесь уместно привести поэтические строки дзэнского мастера Пай-юаня эпохи Сун: «Где живут другие, // Я не живу. // Куда идут другие, // Я не иду. // Это не значит отвергать общение с другими; // Я только хочу сделать // Черное отличным от белого» [1, с. 15].

В качестве примера созвучности восточной религиозной и философской мысли западной культуре приведу творчество одного из известных художников 20-го века Казимира Малевича. Вот как характеризуются его работы в одном из искусствоведческих текстов: «Живопись Малевича поражает динамизмом, которым пронизаны все супрематические формы и прежде всего внешне статичный “Черный квадрат”. Новаторство Малевича — не только идейного, но и собственно художественного пластического плана. Он создает свою семантическую последовательность из квадратов: черного на белом (означающего соединенные начало и конец творчества форм и неизбежную конечность творчества в каждой конкретной форме); красного (крестьянского, позднее — революционного); белого на белом (представляющего “несмысл”, тот миг, когда творчеству удается не “со-скальзывать за борт абсолюта”) и так придает геометрической фигуре новое, свое и живое «тело», создает новую живописную фактуру» [4, с. 15].

То, что я привязал это высказывание художественного критика Екатерины Андреевой к словам дзэнского мастера о его желании отличить черное от белого, может показаться чисто формальным, тем более, что говорится и о красном цвете, и о белом. Но дело в том, что сам Малевич придавал именно черному квадрату сакральное значение. Е. Андреева пишет, что концепция теории относительности о четвертом измерении (о времени), освоенная художественной интеллигенцией в начале 20-го века, связывалась с некоторыми положениями модной тогда теософии. Ее адепты стремились соединить важнейшие религии в одно вероучение, а прежде всего синтезировать новую метафизику из христианства и буддизма, Запада и Востока. Косвенное влияние теософии можно увидеть и в самой попытке Малевича создать супрематическую живопись, в его комментариях к понятиям «алогизма», «заумного» или «несмысла», которыми описывается беспредметное творчество и одновременно сфера нового божественного начала — новый абсолют [4, с. 12-13].

Надо заметить, что раннее абстрактное искусство часто трактуют с позиций теософии, поскольку эта традиция придавала исключительное значение символике геометрических форм. Эта символика позволяет считать «Черный квадрат» неким знаком сверхчеловеческой цели динамизма, т. е. вечной цепи перемен...

Но может быть все эти рассуждения — всего лишь «глубокая философия на мелких местах»? А автором этого пресловутого «Черного квадрата» мог бы стать любой — хоть дитя несмышленное, хоть просто марающий бумагу бездельник? Но нет: произведение Малевича неспроста стало общественным событием в 1913 г. Вот профессиональный отзыв А.Н. Бенуа: «Черный квадрат в белом окладе — это <...> не случайный маленький эпизодик, это <...> та “икона”, которую г.г. футуристы предлагают взамен мадонн и бесстыжих венер. <...> Это и есть то “господство над формами природы”, <...> вся наша “новая культура” с ее средствами разрушения, <...> с ее машинностью, с ее “американизмом”, с ее царством уже не грядущего, а пришедшего Хама» [4, с. 11].

Мы видим, что в одном отзыве о «Черном квадрате» подчеркнуто созидательное начало, в другом — разрушительное. Может быть оба эти начала надо воспринимать по принципу дзэн — нельзя утверждать ни того ни другого? Известно, что Малевич интересовался даосизмом. В определенном смысле, можно считать неким прецедентом, предшествующим «Черному квадрату», то, что в Китае за 2 тыс. лет до н. э. существовало такое направление в изобразительном искусстве — его называли «багуа», — в котором важной составляющей были формальные художественные элементы, символический художественный алфавит, обозначающий важные для человека понятия. В этой художественной традиции, например, стихия неба ассоциировалась с синим цветом, а его сущность — с черным, как максимальной концентрацией света. Дао — путь — ассоциировался с белым цветом — с безначальностью и бесконечностью, с тем, что все и ничто... И если желтый квадрат, красный квадрат в «багуа» символизирует (в двух вариантах) землю, то черный — нечто другое, возможно, близкое к тому, что придавал черному цвету Малевич. А он стремился черной плоскостью своего квадрата передать силу сжатия... Но трактовал это и по-другому: это — выражение динамического покоя. Но разве у покоя может быть динамика? Или это определение сродни тем, что характерны для дзэн-буддизма?

В высказывании Малевича о культуре говорится, что она «... остается вавилонской башней, строители которой думали достигнуть твердыни неба, — того, что не существует» [4, с. 14]. Может быть в системе «багуа» сущность неба — черная, потому что небо как стихия (синее) — существует, а как твердыня (черное) — не существует? Говоря о стремлении человека к несуществующей твердыне неба, Малевич сопоставляет это с молчаливой динамической мудростью «космического возбуждения». Это — «чистое бесцельное непрактическое беспредметное действие», причем художник связывает космическое возбуждение с Землей, поверхность кото-

рой «должна покрыться площадью вечного возбуждения как ритм вселенной бесконечности динамического молчания» [4, с. 14].

В этом высказывании для нас важно то. Малевич придает человеческой мудрости вселенское значение, в то же время подчеркивая ее беспредметность как основу «динамического молчания». Но ведь художника должна интересовать прежде всего та мудрость, которую можно выразить кистью? Но можно ли? На «Выставке картин петроградских художников» 1923 г. сделанная Малевичем экспозиция заканчивалась пустыми холстами. У Малевича можно прочесть: «... Кистью нельзя достичь того, что можно пером. Она растрепана и не может достичь в извилинах мозга, перо острее...» [4, с. 17]. А какую мудрость может выразить перо художника (его вербальное самовыражение), если сам же Малевич признается: «Нет бытия ни во мне, ни вне меня, ничто ничего изменить не может, так как нет того, что могло изменяться, нет того, что могло быть изменяемо» [5, с. 61]. Беспредметность мудрости, которая не может ничего изменить, так как нет бытия, нет объекта познания — значит, ни кисть художнику не нужна, ни перо... Но ведь это — прямая переключка со словами древнего философа Лао-цзы, которому приписывается авторство классического даосского трактата «Дао дэ цзин»: «Лучше не знать о своем знании. Мудрец занимается своими делами, не прибегая к действию, и учит, не прибегая к помощи слов» [3, с.137].

Известно, что даосизм и буддизм ценили «рацио» довольно низко, предпочитая интуитивный способ познания мира. В соответствии с этим мировоззрением истинное знание не может быть высказано словами, поскольку Бога (или высшее начало) невозможно постичь умом. О значении интуиции пишет Д.Т. Судзуки: «Чтобы проникнуть в глубины реальности, требуется живая интуиция, а не интеллект или чувство. <...> Эта интуиция отличается от чувственной интуиции, а также и от интеллектуальной интуиции, которые все же принадлежат к плану объективного мышления и требуют чего-нибудь противопоставляющегося субъекту. В случае же “живой” или “экзистенциальной” интуиции, нет ни объекта ни субъекта в релятивистском смысле — есть только абсолютное бытие» [1, с. 378]. Но разве не о том же — о единении объекта и субъекта говорит физик Н. Бор: «Мы можем найти параллель урокам атомной теории — в эпистемологических проблемах, с которыми сталкивались такие мыслители, как Лао-цзы и Будда, пытаясь осмыслить нашу роль в грандиозном спектакле бытия — роль зрителей и участников одновременно» [3, с. 22].

Абсолютное бытие, пишет Судзуки, стоит выше категории «того» и «этого». В определенном смысле они соединяются в этом бытии [1, с. 378]. Тогда это можно сопоставить со словами критика Е. Андреевой о том, что в «Черном квадрате» соединяются начало и конец творческих форм, в нем

проявляется неизбежная конечность творчества в каждой конкретной форме. А этих конкретных форм, предоставленных бытием нашему познанию, их — конечное число или бесконечное? Не свидетельствует ли волнуемая безмолвная глубина «Черного квадрата» об ограниченности нашей способности познавать формы проявления абсолютного бытия? Или, точнее, о том, что их количество, предоставленное нашему познанию, заведомо конечное?

Молчаливое высказывание кисти Малевича, пусть и «растрепанной», все же можно воспринимать как выступивший из белой плоскости черный символ точки в конце перечня, через запятую, творческих форм бытия, познанных и обретенных человечеством на протяжении его истории. Малевич писал: «Беспредметные проблемы Искусства были всегда в истинах человеческого развития беспредметными линиями. Линиями супрематически расписывались и камни, орнаментировались и другие вещи. Таким образом, можно увидеть в самом первобытном времени этот зародыш правильной установки на Искусство, и лишь со временем, при захвате воззрений на природу религиозным мировоззрением и экономическими материалистическими учениями о благе, начали разрушать Искусство — художника развращать, втискивая в его беспредметное Искусство хлам, в силу чего его Искусство стало образным, идейным, стало средством агитации, стало прикрывать собой ненужные его сути явления» [5, с. 192].

Хотелось бы спросить Малевича: магическая красота изображений охоты, которые мы видим на стенах пещерных стоянок древних людей — это тоже хлам? Может быть резкость выражения вызвана творческой завистью: можно ли лучше нарисовать скупыми линиями напряжение тетивы охотничьего лука в руках выразительной фигуры охотника, динамику прыжка оленя? Неужто «зародыш правильной установки на Искусство» древних художников ограничивается только их беспредметными орнаментами? А почитаемую Церковь «Троицу» Андрея Рублева неужели у кого-нибудь повернется язык назвать «хламом»? И все же не стоит обвинять Малевича в творческой зависти. В его рассуждениях об истоках беспредметности искусства есть нечто важное для оценки современных процессов в культуре. Чтобы их понять, обратимся к музыкальному искусству.

Беспредметность изобразительного искусства, пустые холсты на выставке петроградских художников можно сравнить с беззвучностью, с так называемым «тишизмом» в современной музыке. Тут имеется в виду прежде всего произведение известного композитора 20-го века Джона Кейджа, названное им «4 минуты 33 секунды». Ровно столько идет его исполнение пианистом. Но при этом идеально настроенный концертный рояль с его струнами, натянутыми на колки с точно отмеренным напряжением, молчит, хотя на пюпитре разложены ноты... Может быть это тоже сви-

детельство творческой зависти: шедевры фортепианной музыки, сочиненные со времени изобретения клавиесина, можно превзойти только «тишизмом»? Но тогда, может быть, «Черный квадрат» символизирует не просто начало и конец любой конкретной творческой формы (Е. Андреева), а конечность, исчерпанность ВСЕХ вообще творческих форм абсолютного бытия, проявившуюся в 20-м веке? И именно в этом эстетический, философский смысл «Черного квадрата», скорее всего неведомый самому его создателю? Тогда становится понятным засилье на нынешних художественных выставках инсталляций и перформансов — художники теперь часто предпочитают экспонировать себя или своих натурщиц, а не свои произведения. Ведь, например, лучше, чем Леонардо да Винчи, светотеневую моделировку с помощью приема сфумато не сделаешь, так чего же и стараться?

Философский смысл «Черного квадрата» можно увидеть и в том, как может проявиться «тишизм» в отношении конечности форм научного познания мира. Например, все попытки создать Общую Теорию Всего физико-математическими методами, скорее всего, окажутся безрезультатными — теорема Гёделя утверждает принципиальную невозможность полной формализации научного знания. В дальнейшем физики будут вынуждены выражать научные результаты словами, а не формулами, а затем даже выйти за пределы мысли и языка в мир ачинтъи, немислимого. Физик Фригьоф Капра считает, что знание, содержащееся в таком видении природы, будет полным, но его невозможно будет выразить словами. Оно станет тем знанием, которое подразумевал Лао-цзы более 2000 лет назад, когда писал: «Тот, кто знает, не говорит. // Тот, кто говорит, не знает» [3, с. 354-355].

Но в отношении «немислимого знания» можно сослаться и на слова более близкого к нам по времени (14 век) православного богослова Григория Паламы. Обращаясь к людям, «охотящимся за знанием с помощью внешней учености и столь непомерно восхваляющим ее», Палама объясняет им: «Вы, любезнейшие, добываете себе этим не больше знания, чем незнания...» [6, с.8]. Но следует ли воспринимать это как призыв к отказу от знания, как восхваление Паламой избравших молчание только за то, что они в безмолвии несуетно посвящают молитве всю жизнь? Нет, Палама в своих «Триадах в защиту священно-безмолствующих» пишет другое: «Если в молитвенном порыве к божественному единению умные действия надо оставить, значит ли это, что они даны не от Бога и что молитва не обнаруживает их в наибольшей чистоте? Нет, не значит: ведь молитва, как сказано, «мать премудрой мысли» [6, с. 192].

Вряд ли для Казимира Малевича слова Григория Паламы были бы убедительны. Нам же они показывают: именно способность пользоваться речью, абстрактное мышление сделали предка человека человеком. Далеко



не каждый из нас призван к «умной молитве». Но понимать ее значение, значение «умного безмолвия» все же небесполезно. И понимаю этому может способствовать, на мой взгляд, то философское значение, которое стоит придать «Черному квадрату» Малевича.

### Литература

1. Буддизм. — М.: «ЭКСМО-ПРЕСС», 2000.
2. *Грин Брайан*. Ткань космоса: Пространство, время и текстура реальности. — М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009.
3. *Капра Фритьоф*. Дао физики. Общие корни современной физики и восточного мистицизма. — М.: Издательство «София», 2008.
4. *Андреева Екатерина*. Казимир Малевич «Черный квадрат». — СПб.: Издательство «АРКА», 2010.
5. *Малевич К.* Черный квадрат. — СПб.: Издательство «АЗБУКА», 2012.
6. *Св. Григорий Палама*. Триады в защиту священо-безмолствующих. — СПб.: «НАУКА», 2007.

**В.Д. Уваров**

### АРТ-ОБЪЕКТЫ ЯПОНСКИХ ХУДОЖНИКОВ В ДИЗАЙНЕ СРЕДЫ

Тема Востока в искусстве западных художников исследовалась немало раз. Но, на мой взгляд, чрезвычайно актуальным представляется исследование механизмов, методов и приемов включения восточного миропонимания, национального «видения» современных художников Востока, в частности Японии, проектирующих не то, что нетрадиционные, а поистине беспрецедентные формы. В дизайне среды, как в интерьере, так и в экстерьере с большим успехом используются пространствообразующие арт-объекты. Особый интерес представляют, в этом плане произведения искусства художественного текстиля — таписсерии. В связи с этим стоит особо отметить заслуги японской школы таписсерии.

Большинство японских художников текстиля являются уроженцами Киото — прославленного с давних времен центра шелкоткачества. Здесь существуют древние традиции разнообразной обработки шелковой нити и использования технических приемов шелкоткачества. На этой основе начала формироваться современная школа японской таписсерии, художники стали отдавать предпочтение работе с крученой шелковой, вискозной или синтетической нитью либо с тонким полотном, шелковым или хлопчатобумажным.

В 1976 г. в Японию для чтения лекции о современных формах эксперимента с текстильными материалами была приглашена всемирно известная польская художница Магдалена Абаканович. Этот факт послужил пер-

вым импульсом к развитию искусства новой таписсерии в Японии. Не отказываясь от многовековых традиций, тонко и остро воспринимая фактурные и текстурные качества текстиля, японцы стали вкладывать свое национальное "видение" в поиск авангардных решений таписсерий.

Духом Японии полностью пропитана инсталляция представительницы Страны восходящего солнца художницы Томоко Ишиды. Её композиция носит загадочное экзотическое название "Руи-Руи-Хо-Хо" (1996). Принцип прозрачности, который можно смело положить в основу ведущей тенденции в искусстве таписсерии 1990-х гг., получил в этом произведении свое японское воплощение. Т.Ишида изготовила неисчислимое количество маленьких бантиков-бабочек, раскрашенных во все цвета радуги, "сплела" легкие, ажурные облака. Ажурные сети из невесомых бумажных модулей подвешены в воздухе слоями один за другим, постепенно сгущаясь, как клубы многоцветного дыма. Искусственная подсветка подчеркивает прозрачность и трехмерность диффузных форм. Реальную инсталляцию продолжила игра теней на полу и на стенах. Свойственные японским мастерам трудоемкость и кропотливость работы вызывают восхищение. Размышление при созерцании должно подводить зрителя к познанию мира и постижению высших божественных истин.

Согласно авторскому кредо японского таписсера Асако Исизаки, человек является неотъемлемой частью природы. Надо испытывать благоговение перед природой, относиться к ней с почтением и уважением, беречь и прумножать. Она является источником вдохновения, потому что в экологической системе наблюдаются невероятные, потрясающие художественные формы. Если человек иногда забывает об этом, он наносит не только природе, но и себе неоспоримый вред.

Таписсер создает произведения под воздействием своего подхода к пониманию той возвышенной роли, которая отведена человеку. Отдавая себе отчет, что окружающий мир настолько совершенен и художник никогда не сможет превысить пределы природной красоты, А. Исизаки стремится создавать великолепные по ритму и пластике произведения. Она заимствует у природы сиюминутные временные формы и превращает их во вневременные формы искусства. Таписсер собирает натурные впечатления и языком метафоры повествует о них в своих композициях, которые являются частью природы, воссозданной человеком. В процессе создания произведения высокого искусства художница находит в использовании ручного труда сакральный смысл и испытывает потребность в особом метафорическом художественном языке. Абстрактные отвлеченные формы А. Исизаки подразумевают ответы на вопросы дальнейшего существования человеческой цивилизации и путей ее развития. Они говорят о том, каким должен быть талантливый и мудрый человек, чтобы продолжать получать

знания и богатства природы, не причиняя ей вреда. Человек должен осознать необходимость охраны природы, заботы о ней и жизни в мире с ней.

Поскольку постоянные изменения, происходящие в природе, вызваны непрерывной борьбой за выживание, то равновесие достигается в какой-то степени деликатным и точным механизмом естественного отбора. В инсталляции "С планеты Земля" (1989) размером 90x180x700 см. А. Исизаки стремится передать энергию жизни. Усилия автора, очарованного красотой природы, направлены на художественное выражение внутренней энергии, с которой мы живем на Земле. Японский таписсер на протяжении десятилетий работает с льняными нитями, которые являются для него элементами художественного языка. Одиночная нить падает на пол под силой собственного веса, но она сублимирует в форму жизни, когда соединяется с другими нитями, превращаясь в покров или ткань, обладающие массой и конфигурацией. А. Исизаки обматывает льняными нитями многочисленные прямоугольные каркасы, передавая состояние напряжения живого организма, конкурирующего с другими существами за право жить. Простое переплетение нитей превращается под руками художника в подлинное произведение искусства.

Композиция "Рисунок светом" (1994) представляет собой зигзагообразно подвешенную к потолку льняную ленту, которая имеет две стороны: лицевую и изнаночную. Художница создает поверхность из случайного беспорядочного переплетения нитей, что противоречит традиционной системе ткачества. Во время работы А. Исизаки наслаждается красотой самого процесса, когда постепенные наложения нитей, деликатно трансформируя возникающий образ, предоставляют богатые возможности для отражения ее представлений о гармонии. Свет, в свою очередь, существенно помогает воплощению замысла, он создает новое впечатление благодаря различным комбинациям нитей и лучей света. На одной стороне ленты создается впечатление, что нити плавают на поверхности воды, а на другой — что они витают в воздухе. Эффект усиливается благодаря технике крашения, позволяющей контролировать вариации цвета на каждой отдельно взятой нити.

Уникальную авторскую технику крашения и отделки текстильной поверхности разработала художница Сихоко Фукумото. На берегу озера, неподалеку от города Киото, где она живет, находится известная в Японии фабрика по производству льняных полотен. На ней изготавливаются толстые грубые ткани, которые используются в качестве москитных сеток. Именно эти ткани С.Фукумото применяет в своих произведениях, предварительно окрашивая их индиго. Растягивая полотна по вертикали и горизонтали, она получает с помощью щетки эффект, напоминающий морскую волну. В результате этого процесса ткань делается очень мягкой и растяги-

вающейся, что позволяет художнице достигнуть удивительной элегантности мелких складок на поверхности материала. Таким затейливым образом полученную фактуру С. Фукумото активно использует при создании образа моря. Так, в композиции "Водный пейзаж" (1992) на голубом прозрачном фоне цвета натурального индиго из узора из белых и блестящих нитей, а также тонов, получаемых в результате наложения слоев ткани, возникает прекрасный морской пейзаж. С. Фукумото работает, постоянно держа в своей памяти впечатления от родной природы. Таписсерия С. Фукумото "Озеро" (2002) представляет собой висящее в воздухе традиционное кимоно, поверхность которого много раз покрашена натуральным индиго. Свежесть и чистота образа озера и форма кимоно перекликаются в сознании с церковным обрядом очищения. Очищения не только тела, но и духа.

С. Фукумото — тончайший колорист. В инвайронменте "Чайная комната утреннего тумана" (2002) зеленый цвет покрывала смешивается с голубым цветом индиго и коричневым цветом дубильных веществ. Цветовую гамму дополняют стебли камыша в декоративной глиняной вазе. Благодаря колористическому решению, прозрачности и легкости тканей, уникальной технике исполнения все пространство комнаты наполнено медитативным созерцательным настроением.

Арт-объекты широко применяются в дизайне интерьера. Они предоставляют широкий диапазон творческих исканий. Таписсер, создающий арт-объекты, инсталляции, инвайронменты, становится архитектором, продумывающим конструкцию текстильного сооружения, её пропорции и тектонику, скульптором, решающим проблему взаимодействия объемов по осям в пространстве, ткачем-виртуозом, создающим хитроумную текстуру поверхности, живописцем, окрашивающим текстиль в различные цвета, сценографом, изобретающим образ театрализованного действия, режиссером-постановщиком — автором сценической концепции и актером — исполнителем главной партии в текстильном перформансе.

**Федоровская Н.А.,**

## **НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВОСТОЧНОГО И ЗАПАДНОГО ВОПЛОЩЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА**

Очевидное воздействие Востока на мировую культуру приводит к постепенной смене приоритетов, ценностных аспектов, отходу от доминирования европейской культурной модели. В результате все настоятельнее ощущается необходимость осмысления специфики понимания неевропейской культуры, которая ассоциируется с Востоком, а также проблем взаи-

модействия и взаимоотношения культур Востока и Запада. Категории «Восток» и «Запад» воспринимаются автором прежде всего как философско-культурологические понятия, характеризующие два принципиально различных мировоззрения и пути культурного развития. Основой для такого деления послужили во многом противоположные парадигмы, лежащие в основе западноевропейской и восточно-азиатской культур.

Фундаментальные исследования Н.Я. Данилевского, Н.А. Бердяева, И. Гердера, А. Тойнби, Э. Тайлора, О. Шпенглера, З. Фрейда, К.Г. Юнга и других [1–8] заложили основу современного восприятия Востока и Запада, оказывающего влияние на всю сферу культуры, в том числе на искусство. Важным достижением стало понимание зависимости воплощения образов и художественного пространства от особенностей мировосприятия и мышления, свойственного различным типам культур.

В рамках данной публикации обратим внимание на некоторые значимые особенности формирования художественного пространства в изобразительном искусстве, которые являются одновременно отражением и проявлением специфики восприятия художественного пространства в восточной и западной культурах.

### *Художественное пространство и двухмерная плоскость*

Сложнейшей проблемой передачи пространства в изобразительном искусстве становится перенесение трехмерной, существующей в нашем мире, реальности на двухмерную плоскость. На протяжении тысячелетий каждая культурная традиция в силу особенностей мировоззрения решала эту проблему по-разному.

Долгое время в искусствоведении бытовала точка зрения о преимуществе возникшей в эпоху Возрождения прямой или линейной системы перспективы над существующими в неевропейских культурах способами передачи пространства. Эта система главенствовала в европейском искусстве на протяжении всего Нового времени и долгое время воспринималась как единственно правильной. Однако с конца XIX века постепенный отход от европоцентризма в искусстве приводит к осознанию равноценности других принципов изображения.

Наряду с историко-искусствоведческими подходами, выработанными западноевропейской культурной традицией и основанными во многом на субъективных общеэстетических ощущениях гармонии и чувства прекрасного, исследователи в XX веке начинают активно привлекать математические методы количественного анализа изображений, которые могли бы объективно объяснить особенности воплощения художественного пространства в произведениях художников разных стилей, направлений и

эпох. В связи с этим следует упомянуть о до сих пор не утративших актуальности исследованиях академика Б.В. Раушенбаха, предложившего вычислительный подход к построению изображения в пространстве и использовавшего объективные методы при анализе закономерностей композиции и художественного пространства.

Б.В. Раушенбах отмечает, что ему «удалось составить необходимые уравнения работы мозга и на этом основании математически описать ту картину, которая возникает в сознании человека, смотрящего на некоторое конкретное объективное (внешнее) пространство. В результате появилась возможность, во-первых, сравнивать полотно художника с возникшим в его сознании образом перцептивного пространства (причем сравнивать количественно!) и, во-вторых, дать варианты новой научной системы перспективы, учитывающей преобразующую деятельность мозга. Разработанные методы позволили по-новому взглянуть на историю изобразительного искусства, рассмотрев применявшиеся в разные эпохи и в разных странах способы передачи пространственности на плоскости изображения» [9, с. 8].

Исследователь выявляет особенности воплощения пространства в работах восточных и западных художников разных эпох. Например, древнеегипетский рисунок рассматривается как доведенная до совершенства предельная геометризация. В византийской и древнерусской иконописи, а также миниатюрах арабского мира, Индии, Китая и Японии изучается специфическое сочетание принципов перцептивной, обратной, аксонометрической (параллельной) перспектив. Автор выявляет достоинства и недостатки ренессансной системы перспективы, объясняет перспективные построения П.Сезанна, которые долгое время вызвали вопросы.

Важным выводом становится обоснование объективной невозможности достоверно отразить существующее трехмерное пространство на плоскости и неизбежное возникновение искажений. Они связаны в первую очередь со спецификой человеческого восприятия окружающего мира, которая основана на строении зрительного аппарата и обработке получаемой мозгом информации. Исследуя системы перспективы, которые наиболее ярко отражают особенности воплощения художественного пространства в разных культурах, Б.В. Раушенбах отмечает, что ни одна из них не может быть идеальной, а, следовательно, выбранной в качестве эталона для искусствоведческого анализа.

В качестве эталона предлагается считать изображение, сформированное в сознании человека со всеми естественными искажениями и обозначаемое как «мозговая картина». Согласно точки зрения исследователя, «это тот центральный объект, с которым надо сравнивать и по которому надо оценивать всё: и различные системы перспективы, и полотна художников,

и их профессиональные приемы... До создания математического описания «мозговой картины» это было совершенно невозможно, что безусловно обедняло искусствоведческий анализ художественных произведений» [9, с. 20].

Таким образом получила объективное подтверждение с точки зрения математики, строения головного мозга и психологических особенностей человеческого восприятия *равноценность* разных систем передачи художественного пространства. Этот вывод по сути уравнивает все существующие традиции воспроизведения окружающего мира, когда речь идет уже не о более правильном изображении, а о более удобном в каждом отдельном случае и приближенном к реальности способе передачи пространства.

В результате были обоснованы специфические приемы передачи пространства на плоскости восточными мастерами, которые изображали действительность в соответствии с решаемыми ими художественными задачами. Изображения Востока постепенно перестают казаться наивными, детскими, как это воспринималось долгое время в европеизированном искусствоведении.

В то же время выводы о естественности восточных изображений не объясняют причин того, почему эти закономерности стали возможны именно на Востоке. Некоторую ясность в этом вопросе вносит изучение восточного и западного мировосприятия, которое проецируется на художественное творчество в целом, в том числе на воплощение пространства.

#### *Художественное пространство в свете типологических представлений о Востоке и Западе*

При изучении искусства Востока необходимо обращать внимание на то, что исследователю, существующему в европейской системе искусствоведения, в силу принадлежности к другому типу культуры порой сложно объективно оценить воплощаемое восточными мастерами пространство. В данном контексте исследование неизбежно становится взглядом извне, что, с одной стороны, позволяет достигнуть некоторой объективности, но с другой – не дает в полной мере прочувствовать специфику другой культуры.

Типологические представления о Востоке и Западе в этом случае могут выступать в качестве своеобразного осевого стержня, который способствует погружению в иное культурное пространство. Так, к парадигме культуры Запада традиционно относят ориентацию на антропоцентризм и рационализм, в результате бытие личности занимает главное место. Западная традиция предполагает также безграничную познаваемость мира и познающую активность субъекта, экстравертность (Юнг), обращенность вовне, деятельностный подход к действительности и ориентацию на будущее;

возможность совершенствования мира в соответствии с человеческими представлениями и проектами. Важное значение приобретает дискретный тип мышления, изначально предполагающий разделение космоса и бытия на множество сложно соподчиняемых составляющих элементов [5, 6, 7, 12].

Принятая в европейском изобразительном искусстве терминология и система оценки закономерностей строения художественного пространства являются отражением западной культурной парадигмы. Например, такие понятия, как прямая, линейная, обратная, воздушная и перцептивная системы перспективы, геометризация форм, аксонометрия и др. Обратим внимание на то, что обозначенный терминологический аппарат ориентирован на дискретный тип мышления. Дискретность проявляется в стремлении разделить целое на сегменты, математически точно выверить и просчитать их соотношение между собой, логически выстроить, убедительно доказать истинность своих высказываний, рационально подойти к проблеме и т.д.

Очевидно, что эти категории не являются проявлением специфики восточного мировосприятия, ориентированного на другие духовные ценности, и во многих случаях не могут быть применимы к произведениям восточных мастеров.

Для восточной культурной парадигмы характерны континуальность мышления, восприятие пространства и времени в неразделимой целостности. В основе мироздания находится высшая трансцендентная воля, а человек нацелен на службу трансцендентному и истине. Для многих восточных традиций характерна принципиальная невозможность постижения истины, бога и законов мироздания. Человек ориентирован на вечность духовное бытие, созерцательность и медитативность.

Восточному мировосприятию в целом свойственны космоцентрические взгляды, иррационально-мистический подход к человеку, обществу, природе и космосу. Предполагается, что все в мире равноценно и составляет единый и неделимый космос. Человек рассматривается как часть природы, в котором нет ничего, что бы его возвышало над другими ее элементами, для него характерны интровертность, обращенность во внутрь себя (Юнг), господство внерациональных механизмов познания и освоения мира. Индивидуальность в восточной парадигме поглощается универсумом, бытие личности ориентировано на подчинение интересам общины, государства и т.д. Знанию часто противопоставляется понимание, а изучению – чувствование, активному мышлению – пассивное созерцание, осмыслению – переживание [5, 6,7, 12].

Перечисленные категории в каждом конкретном случае проявляются по-разному. Однако все они в той или иной степени нашли отражение в изобразительном искусстве стран Древнего Востока (Египет, Месопота-



мия, Ассирия и т.д.), арабского мира, Юго-восточной Азии. Особенности мировоззрения диктуют специфику восприятия художественного пространства.

### *Некоторые особенности воплощения пространства Востока и Запада*

Различия восприятия действительности Западом и Востоком становятся более очевидным при их непосредственном сравнении. Обратим внимание только на некоторые особенности.

Сформированная в эпоху Ренессанса система так называемой прямой, научной перспективы отталкивалась от свойственного этой эпохе восприятия человека как Творца, который в своих возможностях изменения действительности и творчестве становится подобным Богу. В частности это проявляется в том, что человек, как и Создатель, из ничего, хаоса, невозможной для передачи объема двухмерной плоскости, которая обладает своими специфическими свойствами, создает иллюзию объема и трехмерного пространства. Художники стремятся в максимальных деталях изобразить окружающий мир, и, по сути, создать новую реальность, свою собственную вселенную.

Открытия в естественных науках способствовали дискретному осознанию окружающего мира, как сложнейшего по структурированности и взаимодействию различных элементов организма. Поэтому создание собственного мира в картине требует столь же сильной детализации, расчетов, логических построений. Точная выверенность всех деталей приводит к иллюзии формирования пространства по образу и подобию уже существующего. В контексте поставленной задачи, при всей иллюзорности этой идеи и существующих искажениях в изображении предметов, становится понятным стремление геометрически выверить изображение, просчитать возможные детали, пользуясь больше не чувством, а разумом и логикой.

При этом надо отметить, что, несмотря на законы ренессансной перспективы, художники всегда основывались в первую очередь на естественности изображения, своем эмоциональном ощущении и законах психологического воздействия. Художественные задачи зачастую вынуждали их намеренно нарушать те или иные правила построения.

Художник Востока изначально не выступает в качестве Бога-Творца. Восточный мистицизм с законами непостижимости Бога и уничижительным отношением человека к себе, ощущением единства с природой не требует от мастера воссоздания этого мира в искусственной среде, а допускает только его отражение, изображение некоторых деталей.

Воспроизведение окружающей действительности на плоскости не является иллюзией реального мира, так как это объективно невозможно. Поэтому нет необходимости создавать с большой точностью трехмерное про-

странство в противоестественной для него двухмерной среде – плоскости. У человека нет прав нарушать законы мироздания. Для воплощения объема существует скульптура, в которой Восток достиг высочайшего уровня (взять, к примеру, скульптуру Древнего Египта, Индии или Китая). Здесь в определенной степени проявляется восточный практицизм, который противоположен особой форме европейской мечтательности, стремлению достичь невозможного, идеала, абсолюта и т.д.

Дискретный тип мышления, свойственный западноевропейскому искусству, приводит к излишней детализации пространства. Это проявляется в любом жанре начиная от портрета, заканчивая пейзажем и бытовым жанром. Континуальный же тип мышления предполагает целостное, неразделенное восприятие действительности, когда пространство, время и все остальные элементы бытия есть отражение единого.

При континуальном восприятии мира, внимание художника концентрируется на художественном образе, идее, конкретном объекте, который он хочет показать. Особую важность приобретает изображение человека, животных, природы. При этом перед автором не ставится задача в точном отображении всех деталей действительности и логичном перспективном соединении предметов, если это не несет важную смысловую нагрузку. Фрагменты картин, изображенные в разных ракурсах, плоскостях, масштабах и системах перспективы, рассчитаны на восприятие зрителя Востока, для которого мир существует в изначальной целостности. Континуальное сознание автоматически воссоздает картину мироздания целиком, делая излишним точное изображение деталей.

Например китайский художник Бадашань Жэнь в работе «Цветок, скала и две рыбы» (рис. 1) помещает плавающих под скалой рыб и склонившееся к воде цветущее дерево в пустое пространство. Для континуального сознания восприятие этого изображения будет совершенно естественным – очевидно, что рыбы могут плавать только в воде, а значит, этот элемент можно упустить. При отсутствии детализации внимание концентрируется только на том, что действительно важно для автора. В связи с этим каждая деталь получает возможность символической, мистико-философской трактовки.

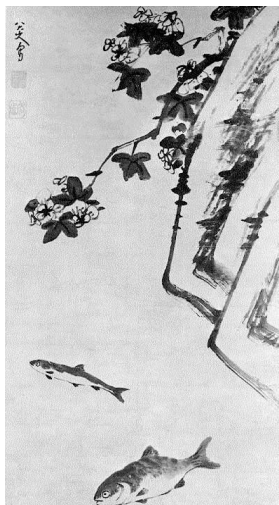
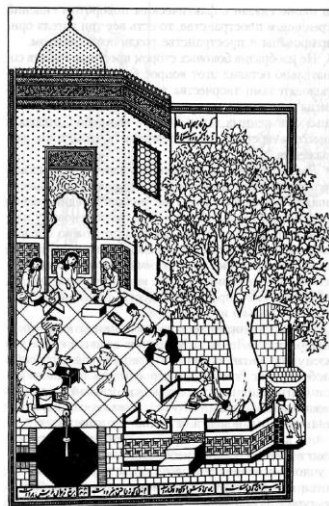


Рис. 1.



105. Бехзад. Лейла и Меджнун в школе. Гератский стиль. 1494 г. Прорись

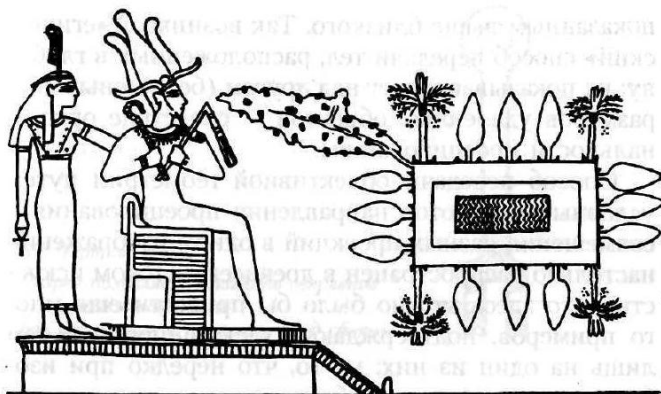
Рис.2

Активное использование на Востоке принципа симультанности (одновременного воспроизведения различных элементов пространства и времени) способствует созданию динамичных изображений, которые повествуют о сюжете целиком. Примером тому служит миниатюра Бехзада «Лейла и Меджнун в школе» (XV в., рис 2), в которой одновременно переданы пространство и внутри помещения, и в саду, а также разные по времени сюжетные сцены [9, с. 260]. Обратим внимание на то, что в европейской системе при необходимости изображения данного сюжета потребовалось бы создание несколько отдельных рисунков.

Континуальность и неразделенное восприятие мироздания передается и в древнеегипетских изображениях. В частности при изображении человеческого тела, когда зритель видит объект одновременно в разных ракурсах. Так, на рис. 3 в соответствии с древнеегипетским канонам показаны Озирис и Исида, рядом ними с помощью чертежа воспроизведен пруд с растущими вокруг деревьями [9, с.191].

Таким образом, сквозь парадигму культуры и особенностей мировосприятия Востока и Запада яснее проявляется специфика воспроизведения на плоскости элементов окружающей действительности. Исследование мирового искусства на основе объективных методов показывает, что привычное для европейского восприятия изображение пространства не является единственным. Более того, восточный принцип изображения с одновременным использованием разных систем перспективы и симультанности

изображения оказывается более выигрышным для решения многих художественных и сюжетных задач по сравнению с традиционной ренессансной системой изображения.



66. Осирис у пруда с деревьями и виноградной лозой.  
Иллюстрация из Книги Мертвых. XV в. до н.э. Прорись

Рис. 3.

Понимание причин возникновения особенностей воплощения пространства способствует также формированию правильного отношения к современному изобразительному искусству, в котором большое значение приобретает слияние традиций Востока и Запада, в том числе и в изображении пространства.

### Литература

1. Алкон Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада – континуальное и дискретное. Исследование. Владивосток: изд-во ДВГУ, 1999. 128 с.
2. Алкон Е.М. Эстетические основы искусства Индии и Японии как объекты сравнения (по материалам исследования Л. Роуэлла) // Проблемы культуры Дальнего Востока России и стран АТР. Владивосток, 1993. С.37-39.
3. Алпатов М. Композиция в живописи. М.: Искусство, 1963. 223с.
4. Афанасьева В. Искусство Древнего Востока. М.: Искусство, 1976. 375с.
5. Бердяев Н.А. Философия творчества культуры и искусства. М., 1994.
6. Гуревич П.С. Культурология: Учебное пособие. 2-е изд. М., 1998.
7. Данилевский Н.Я. Россия и Европа. М., 1991.
8. Даниэль С. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия на языке линий и красок, о воспитании зрителя. М.: Искусство, 1990. 223 с.
9. Раушенбах Б.В. Геометрия картины и зрительное восприятие. М.: Азбука-Классика, 2003. 230 с.
10. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в живописи. М.: Наука, 1980. 287 с.
11. Раушенбах Б.В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. М.: Наука, 1886. 274 с.

12. Столяров Д.Ю., Коргунов В.В. Культурология: Учебное пособие для студентов заочного обучения всех специальностей. М.: ГАУ им. С. Орджоникидзе, 1998. - 102 с.
13. Тайлор Э. Первобытная культура. М., 1989.
14. Тойнби А. Постигание истории. М., 1991.
15. Флиер А.Я. Культурология для культурологов. М., 2000.
16. Шпенглер О. Закат Европы. М., 1993.
17. Юнг К.Г. О психологии восточных религий и философий. М, 1994.
18. Ясперс К. Смысл и назначение истории. М., 1991.

**Утегалиева С.И.**

## **ВЛИЯНИЕ ВОСТОКА НА РАСШИРЕНИЕ ЗВУКОВОЙ ПАЛИТРЫ В МУЗЫКЕ XX-XXI вв.**

Влияния традиционных музыкальных культур Востока на мировую музыкальную практику, в том числе на развитие современного композиторского творчества в XX-XXI вв., разнообразны и не ограничиваются знакомством с философскими, философско-религиозными системами и учениями. Они распространяются на сферу музыкально-выразительных средств, на само звучание музыки (ее звуковую материю).

Данная статья посвящена изучению звука и звуковой палитры в современной профессиональной музыке XX-XXI вв. в ее связях с восточной музыкальной практикой.

Учитывая сложность данного вопроса, а также наличие большого фактического материала, мы ограничиваемся освещением лишь некоторых явлений в традиционной музыке Востока, имеющим параллели в современной практике, прежде всего, в творчестве композиторов рубежа эпох (XX-XXI вв.). Речь идет о таких явлениях как, *спектральная музыка* (1), *сонорика* (2), а также *микротоника* (3), в которых особое внимание уделяется тембру — одной из важнейших музыкальных категорий [13, 239].

Материалом нашего исследования служит преимущественно инструментальная (вокально-инструментальная) музыка тюркских народов Центральной Азии и прилегающих к ней регионов Евразии. Среди выдающихся ее образцов, отметим тувинское, башкирское горловое пение (*холомей/узляу*)<sup>1</sup>, алтайский, хакасский эпос (*кай/хай*), инструментальные наигрыши на башкирском *курае* (тип открытой продольной флейты), якутском *хомусе* (тип варгана), пьесы для смычковых и щипковых (включая плектронные) хордофонов. В музыке тюрков как разновидности восточной, совмещаются общие (медитативный характер, углубление одного и того же состояния, орнаментальность и др.) и специфические черты, связанные как

---

<sup>1</sup> Горловое пение относят к аутоинструментализму, виду корпоромузыки (И. Мацневский, З. Кыргыз [5, 6])

с ее жанровым составом, так и особенностями музыкального инструментария.

В сравнительном плане привлекаются произведения современных российских, французских, немецких композиторов (Э. Денисова, А. Шнитке, С. Губайдуллиной, П. Булеза, Ж. Гризе, Ф.Р. Херфа и др.).

х х х

**1. Параллели со спектральной музыкой.** Инструментальная (вокально-инструментальная) музыка тюрков и многих других азиатских народов наиболее ярко выражена в феномене *бурдонного* многоголосия. Оно представлено в стадияльно разных видах и формах — от простых до более сложных, от горлового пения до развитых инструментальных композиций.

Бурдон как явление надэтническое в зарубежной научной литературе обозначается как “*tiefstimme*”, досл. с нем. яз. «глубокий, густой, насыщенный [обертонами — С.У.] голос» [16, с. 598; 17, с. 112]. В музыке тюрков он используется в виде единичного тона (непрерывного или прерывного), нередко сопровождающего мелодию (пьесы для хордофонов), либо вертикально разложенного спектра гармоник (тувинское, башкирское горловое пение, алтайский героический эпос).

Бурдон имеет *горловую* (горловое пение, игра на открытых продольных флейтах) и *инструментальную* (пьесы для хомуса и центрально-азиатских хордофонов) окраску. Горловой низкий звук — один из своеобразных репрезентантов музыки тюркских народов. Его качество и неповторимая окраска, видимо, обусловлены антропо- и этнокультурными предпосылками. Особенно впечатляет звучание бурдона в горловом пении тувинцев. В одном случае поражает его насыщенность, «обнаженность» и устрашающая сила (*каргыраа*), в другом — напряженность, воспроизведение сдавленным горлом (*сыгыт*). Обертоны как оттенки бурдона, формируют звучащую внутри него «музыку» (рис. 1)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> См. сонограмму фрагмента тувинского горлового пения (стиль каргыраа), выполненную Е.Карелиной совместно с А. Харуто, доцентом кафедры музыкально-информационных технологий МГК им. П.И. Чайковского (по разработанной им компьютерной программе SPAX). На сонограмме показано, что на момент времени ( $t=9$  с) в нижнем звуке присутствуют три форманты. Позже, верхняя из них «почти исчезает, а две оставшиеся понижаются по частоте» [4, с. 112]. Опираясь на теорию сигналов, в изучении «вокализа» в тувинском горловом пении авторы отмечают взаимодействие двух колебательных систем в голосовом тракте: низкого звука-бурдона и дополнительного генератора колебаний — «свисткового отверстия». Расстояние между составляющими спектра равно частоте нижнего тона (165 Гц). Второй осциллятор порождает более мощные гармоники, образующие форманту в спектре. Звук предстает как многослойный феномен. [4, с. 112]

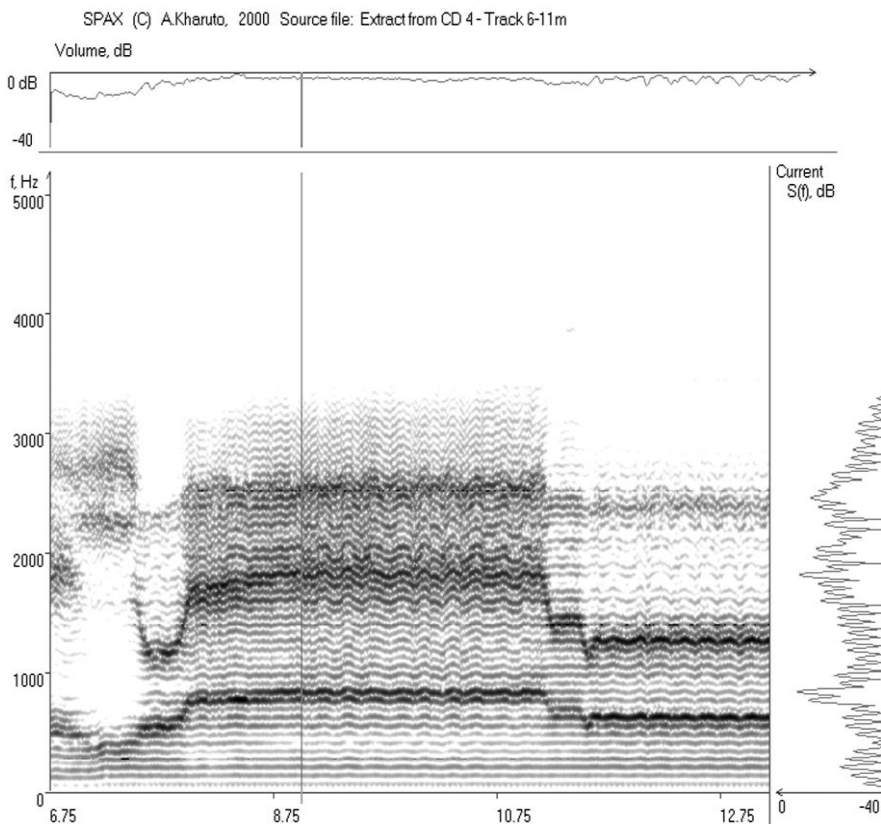


Рис. 1. Тувинское горловое пение, фрагмент, стиль *каргыраа*.  
Сонограмма.

В более поздних видах инструментальной музыке тюркских народов, в пьесах для хордофонов использование обертонов уже ограничено. Тем не менее, октавные и кварто-квинтовые эквиваленты основных тонов открытых струн, появляясь в разных регистрах, имитируют «мерцание» «обертонов». Тембро-регистровое варьирование отдельных звуков, мелодии, отдельных ее фрагментов, становится еще более разнообразным. Все это происходит уже между звуками в «макромире» музыки.

Идея создания такой звуковысотной системы, в которой «мелодия» звучит внутри звука (бурдона) – как особая *техника композиции*, оказалась чрезвычайно плодотворной. Она нашла отражение в т.н «спектраль-

**ной»** музыке (термин Ю.Дюфура), «проповедуемой» западно-европейскими композиторами на рубеже XX-XXI вв.

Как известно, спектральная музыка получила распространение в творчестве некоторых французских (Ж.Гризе, Т. Мюрар) и скандинавских композиторов, работавших в электроакустических студиях. Многие из них являются представителями и последователями школы П.Булеза [15, 108]. Ж.Гризе – один из родоначальников «спектральной» музыки, оркестровал частичные тоны спектра звука как *модели* [2, 113]. Данное направление предполагает проникновение в *микромир* звука. [13, 550]. Акустический спектр есть центральное понятие, а звук есть сумма обертонов. Формирующаяся звуковая система не связана с мажоро-минором, сериальной техникой или с каким-либо из искусственных строев, но ведет «происхождение от **имманентных свойств звукового материала** и потому – **естественная для слуха** (выделено нами – С.У.)» [15, 110].

Сказанное касается и творчества других композиторов, обращавшихся к натуральному ряду. Ими утверждается новый эталон красоты, связанный с обертонами («интразвук»), производящими эффект «единого сотворенного звука» (пьеса для электронной музыки А.Шнитке «Поток», Лигети «Атмосферы» и др.) [13, 388].

2. **Сонорика.** Поскольку бурдон (низкий тон) локализуется в нижнем регистре, он служит наиболее ярким воплощением **тембра**. В модели «многослойного» звука, представленного в горловом пении тувинцев и башкир (игре на *хомусе* и *курае*), бурдон обычно ассоциируется с тембровым, а обертоны – с высотным началом. С одной стороны, верхние призвуки воспринимаются в качестве тембровой окраски основного тона. С другой, будучи изменчивым компонентом, они неотделимы от его нижней части. Поэтому собственно высотная зона такого звука оказывается размытой, чрезвычайно расширенной. Высота как бы спрятана в тембре, не вычленена из него и представляет собой разложенный спектр.

В музыкальном восприятии такой звук расщепляется по **вертикали** (бурдон и мелодические обертоны, звучащие на фоне сонорного фона) [12, 16] и **горизонтали** (наличие шумовых, жужжащих, дребезжащих, фальцетных призвуков, возникающих в горловом пении и в игре на музыкальных инструментах). Нами выделен еще и **диагональный** срез звука, который присутствует в более сложных формах бурдонного многоголосия и вызывает иллюзию его приближения или отдаления.

Кроме того, низкий тон в музыке тюрков находится на стыке **одно- и многоголосия**. С физической т.з. в горловом пении представлен один низкий звук, а при его восприятии мы слышим несколько «голосов». На хордофонах бурдон реализуется по-разному: от одноголосия, распределенного на двух струнах, до 2-3х-голосия. Вариантность в использовании голосов



указывает на условность понятия многоголосия по отношению к данной музыке. Их недифференцированное, комплексное восприятие (бурдон-обертоны; бурдон-мелодия), наличие шумовых призывов указывает на **сонорную** природу музыки тюрков. Бурдон с немзыкальными призывами относится к сонорным звучностям *континуального* типа (непрерывного, организующего вертикаль и горизонталь) [13, 388]. Интересно, что в пьесах для хордофонов (кюи для казахской домбры) используются уже два бурдона (основные тоны открытых струн), которые трактуются как один утолщенный низкий тон («макротон» или тембровзвук, по определению Ю.Холопова), противостоящий движению в верхнем регистре.

Тембровая сторона в звучании музыки тюрков усиливает и зрительные ассоциации. Они связаны с эффектом сжатия и расширения музыкального пространства, его приближения или отдаления, преобладанием светлой или темной окраски.

В этом проявляется сходство с **сонорикой, сонористикой** – «музыкой звучностей» – одним из популярных направлений в современном музыкальном искусстве XX в. Термин происходит от слова *sono* – звучать, звенеть. «У истоков сонорного типа мышления находились звуковые открытия восточной музыки, которые стали осваиваться европейскими композиторами (в первую очередь, русскими) уже в середине XIX в.» [13, 382]. Для сонорики показательна «частичная или даже полная недифференцированность тонов на слух» [13, 383]. В качестве сонора чаще всего выступает «звуковой комплекс – созвучие вертикаль», кластер, неделимый, приобретающий тембровое значение. В восприятии такой музыки активизируются зрительные ассоциации (см. названия произведений – «Светлое и темное» С.Губайдуллиной, «Желтый звук» А.Шнитке, «Знаки на белом» Е.Денисова) [13, 385]. Сонорная музыка, предполагающая многоканальность восприятия, «создала особый художественный мир, находящийся как бы в третьем измерении» [13, 401].

3. Другая важная область влияния Востока связана с формированием **микротоновой (экмелической) музыки**.

Микротоновые (точнее микроинтервальные) отношения тонов в восточной музыке стали использоваться с эпохи средневековья, а возможно и раньше. Они находят отражение в звуковых строях музыкальных инструментов (хордофонов), с их преимущественной ориентацией на 17-ти и 22х-, 24х-тоновые музыкальные системы (иранская, арабская и турецкая, а также индийская музыка). Речь идет о неравномерно-темперированных звуковых шкалах, которые шире, чем обычная 12ти-тоновая равномерная темперация. Персидский теоретик XV в. Абдурахман Джами, изучая микрохроматику в восточной музыке, указывает на *слух*, способный ее различать и слышать [3, 22].

Расщепленный звук в горловом пении предстает в виде *тембро-регистровой звуковой модели*, совпадающей с *натурально-обертонным рядом*<sup>1</sup>. Последний и порождает микроинтервальные звуковые системы [11, 54]. В нем размещаются интервалы, имеющие разную величину. Чем выше порядковый номер гармоник, тем уже образуемый им интервал. В верхней части спектра появляются промежуточные интервалы, которые не входят в равномерно-темперированный строй (РТС)<sup>2</sup>. «На инструментах с непрерывным звукорядом, т.е. только на струнных и в голосе» можно получить «бесконечное количество звуков» [11, 54-55].

На музыкальных инструментах тюркских народов используется преимущественно натуральный (духовые, смычковые с волосяными струнами), на других (щипковые) – смешанный строй.

Промежуточные интервалы или микроинтервалы, появляющиеся на смычковых и щипковых хордофонах (казахских *кыл-кобызе*, *домбре*, узбекском, туркменском *дутарах*, азербайджанских *сазе* и *таре*, узбекском *танбуре* и др.), имеют *двойственную* природу. В одних случаях они возникают непреднамеренно и понимаются в рамках 12-тоновой системы как внутризонные оттенки ступеней [1; 5]. В других, их появление носит более устойчивый характер, микротоны могут трактоваться в качестве самостоятельных звуковысотных единиц.

Микротоновая музыка широко представлена в современном композиторском творчестве. Она объединяет композиторов, исполнителей и теоретиков, пытающихся осмыслить этот феномен (Зальцбургское экмелическое общество, исследовательский институт им. Ф.Р.Херфа) [8, 3], а также конструкторов, создающих новые музыкальные инструменты (48-тоновый орган Ханса-Андре Штамма, орган Фокнера и др.) [18, 133-135; 8, 16].

В российской музыкальной науке экмелика и микрохроматика относятся к разным родам интервальных систем (Ю.Холопов), в работах зарубежных ученых эти понятия нередко отождествляются [8, 15]. *Экмелику* (с греч.яз. – внемелодический) обычно связывают с высотно нестабильными звуками, «глиссандированием, несистемной микрохроматикой, применением сонорных (высотно недифференцированных) звуков-шумов [14, 117]. Под *микрохроматикой* понимают именно системные высотные отклонения от темперации, предполагающие ступеневые различия высот [14, 158].

В настоящее время стилевые границы между западной и восточной музыкой, в том числе народной, популярной, профессиональной, ее ответвлениями, оказываются весьма зыбкими и размытыми. Наблюдается действие

---

<sup>1</sup> Натуральная гамма (по определению Г.Римана) [10, 84].

<sup>2</sup> Ниже темперированных звучат 7, 11, 13 и 14 гармоники. Первая из них уже м.7 приблизительно на 1/7 целого тона. Возникающие т.н. экмелические интервалы (типа пониженной септими) «недоступны для понимания в нашей музыкальной системе» [10, 123; 18, 127].

двух противоположных тенденций. С одной стороны, современные компьютерные технологии предоставляют уникальные возможности для получения любого звукового «результата»<sup>1</sup>. С другой, несмотря на «модернизацию» и упрощение творческого процесса (использование современной звукозаписывающей аппаратуры в композиторской, поп-, рок-музыке, новых компьютерных программ), интерес к *естественным природным звукам* и шире – истокам той или иной музыкальной культуры, никогда не исчезал. Привлекает внимание звучание многих центрально-азиатских хордофонов, на которых в прошлом, в ряде случаев и сейчас, навязываются т.н. «*живые*» струны (т.е. заимствованные из живой природы), изготовленные из конского волоса (каз. *кыл-кобыз*, кырг. *кыл-кыяк*, монг. *моринхур*), бараньих или козьих кишок (каз. *домбра*, кырг. *комуз*), а также шелковых нитей (туркменский *дутар*). На натуральных струнах звучит «вечная» музыка, ставшая классикой.

### Список использованной литературы

1. *Гарбузов, Н.А.* Зонная природа звуковысотного слуха / Н.А.Гарбузов // Н.А.Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог. – Москва, 1980. – С. 80-145.
2. *Гризе Ж.* Структурирование тембров в инструментальной музыке // Музыкальная академия, 2000, № 4. – С. 113-120.
3. *Джами А.* Трактат о музыке / Пер. с перс. А.Н.Болдырева. Ред. и комментарии В.М.Беляева. – Ташкент: АН УзССР, 1960. – 112 с.
4. *Карелина, Е.В., Харуто, А.В.* К вопросу о музыкально-акустических свойствах тувинского горлового пения // Музыкальная академия. – 2008. – № 4. – С. 108-113.
5. *Кыргыз, З.К.* Тувинское горловое пение. Этномузыковедческое исследование. – Новосибирск: Наука, 2002. – 236 с.
6. *Мацневский, И.В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры / науч. ред. С.И. Утегалиева. – Алматы: Дайк-Пресс, 2007. – 520 с.
7. Музыкальная акустика. Учебное пособие для консерваторий / общ. ред. Н.А. Гарбузова. – Москва, 1954. – 236 с.
8. *Назайкинский Е.* Экмелика. Зальцбург (информационно-аналитический обзор). М., 1997. – 20 с. (Рукопись).
9. *Назайкинский Е. В.* ТВМ. . – М., 1999. – 34с.
10. *Риман Г.* Акустика с точки зрения музыкальной науки / пер. с нем. Н.Кашкина. – М.: Типо-лит. К.Александрова, 1898. – 147 с.

---

<sup>1</sup> Существует множество специальных компьютерных программ для цифровой обработки звука [9, 20].

11. *Римский-Корсаков Г.* Обоснование четвертитоновой музыкальной системы. Доклад. Л.–Пг., 1923. – 78 с.
12. *Сузукей В.* Бурдонно-обертонная основа традиционного инструментального музицирования тувинцев. Автореф. дис. ... канд. иск. – СПб., 1995. – 20 с.
13. Теория современной композиции / отв. редактор В.С. Ценова. – М.: НИЦ «Московская консерватория», 2005. – 624 с.
14. *Холопов Ю.* Гармония. Теоретический курс. – М.: Музыка, 1988. – 511 с.
15. *Шутко Д.* Первые рецепты спектральной композиции: Жерар Гризе //Музыкальная академия. 2000. № 4. – С. 108-113.
16. *Baines A. C.* Drone // The New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Second edition. Vol. 7. – Macmillan Publishers Limited, 2001. – P. 598.
17. *Trowell B.* Bourdnone // The New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Second edition. Vol. 4. – Macmillan Publishers Limited, 2001. – P. 112.
18. *Vogel M.* Mikrotöne im Rahmen der reinen Stimmung // Mikrotöne I. Bericht über das internationale Symposium: Mikrotonforschung, Musik mit Mikrotonen, Ekmelische Musik. 10-12. Mai 1985 in Salzburg. – Herausgegeben von Franz Richter Herf. Innsbruck: Edition Helbling, 1986. – S. 127-150.

**С.А. Филатов-Бекман**

### **О ВОСТОЧНОМ АКЦЕНТЕ «МАТЕМАТИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ»**

Летом 2013 г автор ненадолго оказался довольно далеко от России — в ближневосточном регионе, в южной приморской части Израиля. Научно-просветительская и культурная деятельность в этой стране достаточно интенсивна и обладает заметной плотностью; интенсивность не снижается даже в летние месяцы, несмотря на традиционно отпускное время.

Очень часто подобная деятельность проявляет себя в виде лекций, семинаров, импровизированных кинофорумов, иногда — в виде театрализованных мини-выступлений (лучше сказать — сцен) под открытым небом.

Как хорошо известно, лето в ближневосточном регионе — сухое и жаркое. Жара отступает лишь к вечеру, чаще — к глубокой ночи; и только тогда можно собраться в открытом кафе или просто в небольшом сквере, дворике, и приступить к по-восточному неторопливому обсуждению актуальных проблем из самых разнообразных областей знания.

Лекторы, которые приглашаются на подобные семинары, могут являться (и являются) представителями самых разных профессий; аудитория, состоя-

шая из лиц различного возраста и заплатившая за посещение лекции отнюдь не символическую сумму (порядка 400–500 рублей на российские деньги), способна задавать самые неожиданные вопросы. И часто это могут быть вопросы, не имеющие прямого отношения к заявленной теме. Например, если речь идет об истории музыки, то лектор должен быть сведущ в истории религии, истории музыки, теории современной композиции, музыкальной информатике и музыкальной цифраустике.

Однажды, в конце августа 2013 года, я оказался участником семинара, который проводила известный молодой композитор Е. Соколовская. Основной вопрос — особенности европейской средневековой музыки — плавно трансформировался в обсуждение характерных черт и особенностей музыки современной, т. е. электроакустической. Однако ареопаг современной электроакустики столь громаден, что подробное его обсуждение потянуло бы на несколько десятков встреч; по существу это был бы весьма объемный курс лекций для высшей школы. Поэтому вопрос сузили: аудиторию живо заинтересовала музыка компьютерная, та, которая или создается и фиксируется с помощью электронно-акустических приборов, или опирается на реализацию некоторых компьютерных алгоритмов.

Достаточно очевидно, что, пользуясь синтезатором, соединенным с персональным компьютером, можно сочинять в любом музыкальном стиле — все зависит от желания и таланта. В этом случае электронная аппаратура выполняет роль фиксатора (и, возможно, интерпретатора) музыкальной мысли. Дело в том, что практически любая современная программа — музыкальный редактор (Sound Forge, Cubase, Sonar и др.) позволяет фиксировать музыкальные конструкции для любого мыслимого музыкального инструмента (и даже для синтетических звуков); отдельные мелодии, помещенные на записывающие треки (дорожки), могут легко изменяться, перемещаться и т.д. Поскольку количество дорожек достаточно велико (в некоторых случаях — неограниченно велико), композитор получает симфоническое звучание как в виде электронного изображения нот на экране, так и в виде партитуры, которая может быть легко распечатана.

Изложенный подход можно назвать классическим или базовым; его реализует большинство композиторов, творящих музыку самых различных стилей. Однако существует и иной подход: компьютером становится полноправным соучастником или даже соавтором процесса музыкального сочинения.

Вероятно, в тот уже далекий августовский вечер автор статьи оказался практически единственным слушателем, кто мог бы прокомментировать сформулированный второй подход. Лекция происходила в снятом для этой цели сравнительно старинном здании с мощными сводами, в котором сохранились практически лишь стены и перекрытия. Это порождало мощные акустические эффекты, усиленные реверберацией вследствие голых каменных

простенков. Прямо у выхода расположилось маленькое кафе с столь характерными для теплых стран вынесенными прямо на асфальт столиками. Синевioletовую ночь расцветивали яркие розовые фонарики, укрепленные по периметру кафешантана.

Далеко не всегда просто решиться показать практически незнакомой аудитории результат собственных размышлений. Если речь идет о математической задаче, то ее решение, если оно правильно, не может вызывать дискуссий; однако так бывает далеко не всегда. В данном случае речь шла о результате музыкальном; и этот результат предложил не композитор, а профессиональный математик — компьютерный модельер.

Уже в течение длительного времени я собираю коллекцию музыкальных примеров, которые создали и создают мои студенты, используя авторские примеры «математической музыки». Студенты — музыкальные звукорежиссеры профессионально владеют набором эффектов для трансформации музыкального звучания, и к настоящему моменту мой «банк данных» стал достаточно обширным. Я продемонстрировал ряд подобных примеров.

Напомним, что математическая музыка представляет собой озвученное множество чисел. Эти числа формируются в результате компьютерных экспериментов, состоящих в численном интегрировании системы нелинейных дифференциальных уравнений, записанных на основе аппарата т. н. частных производных (уравнения математической физики). Аппарат частных производных позволяет рассматривать многомерные конструкции, в которых эволюция интересующих нас переменных происходит по пространственным координатам и по оси времени.

Исследование свойств нелинейных уравнений — одна из актуальных задач современной компьютерной математики: практически все физические и технические задачи, представляющие интерес, относятся к нелинейному классу. Нелинейность порождает, в частности, загадочные и привлекательные объекты — т.н. странные аттракторы, исследование свойств которых возможно лишь методами современного компьютерного моделирования.

Изучение нелинейных уравнений привело к формированию новой науки — нелинейной динамики. В рамках этой дисциплины изучаются процессы самоорганизации, состоящие в том, что при некоторых условиях взаимодействие колоссального количества элементов может быть представлено на основе ограниченного количества переменных. Нелинейная динамика, или синергетика, ведет свое начало с 50-х годов прошлого столетия; за несколько десятилетий своего существования эта молодая наука прошла огромный путь, полный ярких достижений и парадоксальных загадок. Весьма обширную информацию о современных аспектах нелинейной динамики можно найти в книге известных отечественных исследователей Г.Г. Малинецкого и А. Б. Потапова [2], а также в прекрасном учебнике А. А. Самарского [3].

Очевидно, что решения исходных уравнений не могут быть произвольными; они, даже с учетом т.н. конечно-разностного представления и ошибок «машинного округления», носят жестко детерминированный характер. Вместе с тем, алгоритм численного интегрирования допускает изменения и усовершенствования, направленные главным образом на более полное описание физических процессов.

Наша модель описывает одну из сторон фундаментального физического процесса — взаимодействия излучения и вещества. Она применяется для исследования процессов излучения и поглощения в планетных атмосферах (земной, марсианской). К августу 2013 г. существовали шесть версий модели; музыкальное отображение было получено главным образом для пятой и шестой версий.

Вполне естественно, что аудиторию заинтересовал вопрос о технической реализации процесса озвучивания. Реализация состоит в том, что каждому числу, полученному в ходе компьютерного эксперимента, ставится в соответствие определенная акустическая частота, соответствующая диапазону фортепианной клавиатуры (что реализуется на основе специальной программы-конвертора). Различным числам соответствуют разные частоты, и поэтому ряд чисел, развернутый во времени, порождает мелодию. Амплитуда, тембр и темп мелодии также могут изменяться, однако для этого более целесообразно пользоваться обширными возможностями программ — музыкальных редакторов.

Как известно, алгоритмическая музыка представляет собой музыкальный результат некоторого компьютерного алгоритма [4]. Первым в России, кто осуществил построение подобного музыкального алгоритма, был наш выдающийся соотечественник Р. Зарипов; в его известной книге «Кибернетика и музыка» детально изложены идеи подобного алгоритма [1]. Не менее значительная роль принадлежит композитору с мировым именем Я. Ксенакису; используя идеи теории вероятностей и теории игр (например,

генерация случайных чисел), французский музыкант создал целый пантеон ярких произведений. Его идеи изложены в книге «Формализованная музыка» [8].

Таким образом, полученная музыка является компьютерной, алгоритмической и интерактивной (по терминологии Я. Ксенакиса), т. к. мелодию синтезирует компьютер, и при этом используется ряд алгоритмов. Интерактивность обеспечена возможностью изменений в алгоритмах. Каждое изменение порождает иной мелодический ход, который служит музыкальным отображением физических процессов, отраженных в модели. Более подробное описание синтеза, эффектов и свойств математической музыки можно найти, например, в работах автора [5 - 7].

По прослушивании ряда музыкальных примеров разгорелась довольно интересная дискуссия. Участники лекции высказывали свое мнение об услышанном; одни посчитали музыку достаточно «холодной», другие — чисто технической, но все сошлись во мнении, что данный музыкальный материал не только интересен, но и обладает определенными «гипнотическими» свойствами (например, успокаивает). Возможно, что подобное обсуждение особенностей компьютерной музыки оказалось наиболее плодотворной частью дискуссии. Позиция слушателей состояла в том, что «математическая музыка» обладает достаточно отчетливо выраженной «восточной» составляющей. В чем же заключается подобная составляющая?

По мнению слушателей, это как ярко выраженный неевропейский тип мелодии, так и отсутствие четко определяемой музыкальной формы, наличие обширного частотного диапазона, а также общая (глобальная) интонационная характеристика; вновь прозвучали слова о элементах гипнотического характера этой музыки.

Конечно, любому автору безразлично, если его детище способно вызвать ту или иную реакцию (пусть даже негативную!) Однако «восточный» акцент, проявивший себя в условиях Ближнего Востока, показывает, что подчас результаты творческой работы приобретают что-то вроде возможности самостоятельного поведения, и удивленный автор далеко не всегда в состоянии адекватно проанализировать причины этого.

Как мы уже говорили, что к лету 2013 года функционировали шесть версий модели. К настоящему времени запущена седьмая версия, отличающаяся более полным описанием физических процессов, а также схемой численного интегрирования. На рисунке 1 представлена эволюция температуры в слое 24-42 км в течение 100 минут. Можно отметить довольно сложный характер полученного поля; в верхней части отмечается падение температуры, в нижней части рисунка формируются квазипериодические процессы, выраженные рядом «пятен» почти правильной формы:



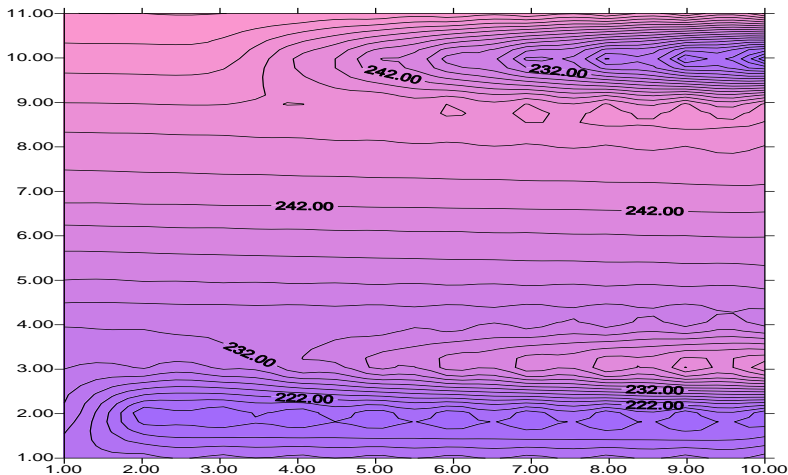


Рис. 1

Модельная версия 7.0. Эволюция температуры в слое 24-42 км в течение 100 минут. Озвучиваются именно те числа, на основе которых сформирован данный рисунок.

Изложенное приводит нас к следующему выводу: математическая музыка способна запечатлеть некоторые грани физических процессов и отразить эти грани специфическим музыкальным языком; по-видимому, этот чисто компьютерный, математический процесс содержит или синтезирует музыкальные акценты, близкие ближневосточному менталитету. Это — лишь предварительная гипотеза. Однако проблема восприятия математической музыки переносит нас из области компьютерного моделирования в область психофизиологической музыкальной акустики и музыкальной информатики, что предполагает дальнейшие исследования в данном направлении.

## Литература

1. *Зарипов Р.* Кибернетика и музыка. М., издательство «Знание», 1963.
2. *Малинецкий Г.Г., Потанов А.Б.* Современные проблемы нелинейной динамики. — М.: Эдиториал УРСС, 2000. — 336 с.
3. *Самарский А.А.* Введение в численные методы: Учебн. пособие для вузов. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Наука, Гл. ред. физ.-мат. лит., 1987, — 288 с.
4. *Теория современной композиции: Учебное пособие.* — М.: МУЗЫКА, 2005. — 624 с., нот.
5. *Филатов-Бекман С.А.* К вопросу о математико-музыкальном моделировании с позиций синергетики. // Современное музыкальное образование—2004: Материалы между-

народной научно-практической конференции (26-29 октября 2004 г.). СПб.: ИПЦ СПГУТД, 2004. — С. 71–72.

6. *Филатов-Бекман С.А.* К вопросу о понятии «математическая музыка». // Сакральное, иррациональное и мифологическое: Сборник материалов 7-й конференции из цикла «Григорьевских чтений». М.: АСМ, 2005. — С. 92–99

7. *Филатов-Бекман С.А.* Введение в компьютерно-музыкальное моделирование для учащихся с ограничениями физических и сенсорных возможностей // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. Научно-методический журнал. 2009. Т. 15. Основной выпуск. № 2 апрель-июнь. — С. 426–429.

8. *Xenakis I.* Musiques formelles, nouveaux principes formels de composition musicale. Paris, 1963.

**А.М. Валув**

## **ВЛИЯНИЕ ПОЛИТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ СРЕДНЕВЕКОВОГО КИТАЯ И ОСМАНСКОЙ ИМПЕРИИ НА РОССИЙСКУЮ ГОСУДАРСТВЕННОСТЬ И ОБЩЕСТВЕННУЮ МЫСЛЬ**

Политическая история и политическая культура каждого европейского государства, несмотря на наличие общих черт, имеет немало своеобразия. Своеобразные черты зачастую происходят от влияния политических систем других государств, с которыми данное государство было исторически связано. Влияние Востока очевидно в отношении стран южной и юго-восточной Европы, подвергшихся либо арабскому нашествию (страны Пиренейского полуострова), либо завоеванию Османской империей. В этом отношении Испания, находящаяся на самом западе Европы, в течение долгих веков оставалась страной с восточными чертами политической системы. На ее пример мы также будем ссылаться ниже.

Существует несколько возможных типов политической истории: 1) страна, сохранявшая свою политическую независимость в течение всей своей истории, 2) страна, попадавшая в зависимость от другой страны, но сохранявшая собственное управление и 3) страна, полностью утрачивавшая независимость. Россия, как мы хорошо знаем, относится ко второму типу, для которого сочетание в своей политической культуре собственных и заимствованных элементов наиболее естественно. Монгольское нашествие разорило страну, но не привело к ее оккупации. Подчинение Руси Золотой Орде оказалось результатом дипломатии, преследовавшей две цели (которые были достигнуты, но лишь частично) — обезопасить ее от новых монгольских набегов и предотвратить завладение ее территориями захватчиками с Запада. Для монголов главной побудительной причиной согласиться на новую роль в отношении Руси стало получение регулярной подати со стороны новых подданных.

Внутреннее управление русскими землями в результате сюзеренитета Золотой Орды изменилось в двух основных элементах. Во-первых, великое княжение теперь определял хан, он в известной мере влиял и на территориальные притязания крупнейших князей. Во-вторых, князья становились агентами хана в деле сбора податей со своего населения. В силу этого их независимость стала ограниченной и условной. Тем не менее, Русь сохранила и даже в некоторой степени усилила черты европейского феодального общества именно в эту эпоху [1], зато переход к абсолютизму и самый период абсолютизма, затянувшийся в России надолго (так же, как и в Испании!) показал уже большее своеобразие. В частности, длительное противостояние между феодальными владьками, каким была составившая яркую страницу в истории Франции борьба между королями и могущественными бургундскими герцогами, на Руси, подчиненной Орде, было невозможно.

Ордынское владичество в значительной мере ослабло после Куликовской битвы, чтобы сойти на нет в течение последующего столетия. Тем не менее, влияние прошедшего периода на политическую историю и политическую историю России не ограничилось периодом прямой зависимости и многие свои плоды дало значительно позже. Это неудивительно, поскольку сам период формирования великорусского народа и великорусской государственности в значительной мере наложился на период ордынской зависимости. В этом влиянии мы усматриваем, однако, не только и не столько монгольские элементы, сколько китайские.

Монгольское государство в период нашествия на Русь было очень молодым. Темучжин был провозглашен Чингисханом, ханом всех монголов, лишь на курултае 1206 г. Это событие одновременно стало и актом осознания национального единства монголов, которые еще в предшествующие десятилетия были конгломератом враждующих племенных союзов, как это ярко показано в книге Е.И. Кычанова [2]. Однако уже в этот период могли находиться под значительным китайским политическим влиянием. Красноречивое прозвище «Ван<sup>1</sup>-хан» носил один из главных соперников Чингисхана. Преобразование разрозненных и находящихся в постоянной борьбе друг с другом кочевников в сплоченную Орду — народ-армию — не могло обойтись без заимствования некоторых черт политического управления извне. И притом не от других кочевых народов, даже более культурных, чем монголы, поскольку и они не имели подобного опыта.

В средневековом Китае практиковалась система «десятидворок», «стодворок» — податных единиц, обладающих некоторым самоуправлением, но только в целях обеспечения сбора податей на основе круговой поруки. Иные же формы самоуправления в Китае не допускались. Точно такой же

---

<sup>1</sup> *Князь*, на китайском языке

десятичный принцип организации был принят в монгольской армии, а в результате и во всем монгольском государстве, которое делилось на десятки, сотни, тысячи и, на самом верхнем уровне, тумены (десятки тысяч). В известном смысле это тоже было солидарное несение повинностей, но не в виде податей, что для монгольской орды было неактуально (почти все материальные блага приносили завоеванные народы и военная добыча), а в виде участия в войнах. Своеобразная степная демократия была полностью свернута, только на самом высшем уровне иногда проводились курултай, но на них заправляли потомки Чингисхана. Что же касается принципа круговой поруки, он охотно переносился на подвластные народы. Формировавшаяся прежде племенная аристократия монголов полностью утратила свое значение.

Безусловно, чрезвычайно сложная многоуровневая политико-административная система Китая не могла быть вполне воспринята кочевниками и тем более транслирована на покоренные земледельческие народы, хотя последним было в принципе легче ее частично воспроизвести. Мы и не пытаемся утверждать, что монголы могли принести на Русь нечто большее, чем лишь основные ее принципы, но это и было самым важным. С другой стороны, они принесли и собственные черты политического поведения, которые, будучи созвучными некоторым тенденциям в развитии русской государственности, способствовали их дальнейшему развитию или даже возрождению.

Как известно, выборной властью на Руси характеризовались, прежде всего, Новгородская и Псковская феодальные республики, хотя и другим землям было знакомо понятие веча. Точно также и в средневековой Европе и Европе Нового времени республики были малочисленны (это, прежде всего, города-государства Средней Италии и швейцарские кантоны), преобладали монархии. Но на местном уровне, на уровне городов, самоуправление имело место почти везде; в ближайших к нам местах мы можем видеть, например, хорошо сохранившиеся ратуши в Нарве и Мукачево (повенгерски Мункач). За одним исключением: страны Пиренейского полуострова. В Испании городом управлял алкальд (слово арабского происхождения, означающее «судья»), которого для крупных городов назначал король. В России же сословно ограниченное городское самоуправление начало понемногу вводиться лишь начиная с Петра, сверху, и оно никак не могло служить средством выражения требований городского населения. Объем полномочий, скажем, московского городского головы был несоизмерим с властью генерал-губернатора.

А между тем свой постоянно действующий «курултай» и одновременно Палата лордов — боярская дума — просуществовал до конца XVII в. В отличие от курултая, здесь были представлены не только царские род-

ственники, были и князья Гедиминовичи, но пополнялась Дума и знатно не из потомков удельных князей, а из московских служилых родов (например, Шереметевы). В отличие от Палаты лордов, никакая знатность не гарантировала вхождение в Думу: государь не мог ввести в Думу незнатного дворянина, но имел право выбора. А начиная с Петра аристократические титулы графов и баронов, до тех пор неведомые на Руси, а в отдельных случаях и князей (Меншиков, Безбородко, Суворов) и вовсе начали раздаваться монаршими особами. Точно так же много раньше в Китайской империи слово «ван» — владетельный князь — потеряло смысл и вышло из обихода в своем прежнем значении — тогда как император мог пожаловать «княжескими» титулами *ван*, *гун* и *хоу*, которые не были связаны ни с какими княжествами, даже с уделами. Как раз в период, предшествующий монгольскому завоеванию, во второй половине X в., в Китае была восстановлена общеимперская политическая власть. Новой правящей династией стала династия Сун. С целью централизации власти была упразднена прежняя административная система, которая обеспечивала господство военных наместников. Вновь образованные районы подчинялись императору. Чтобы ограничить власть местных чиновников, были созданы параллельные органы управления. Из центра в округа и уезды назначались начальники на постоянную работу. Кроме того, практиковалось временное направление чиновников из столицы в провинции. Подобным путем развивалась и русская централизованная государственность, сложившаяся после восстановления независимости — от наместников-«кормленщиков» к назначаемым на ограниченное время воеводам, потом губернаторам, с многократной перекройкой административных границ.

Еще одна черта феодального Китая ярко проявилась, пожалуй, в гораздо большей степени в Российской империи, чем в допетровской Руси: это подчиненность отношений собственности власти. В Китае никакой богач не мог сохранить свое благополучие, если он вступал в конфликт с уездным начальником, который, заметим, официально именовался «отцом и матерью народа». Об этом ярко повествует старинная история «Лу Нань, любитель поэзии и вина, не посчитался с уездным начальником» [3, с. 5–67]. В России присвоение государственной властью не принадлежавшей ей земельной собственности проявилось, прежде всего, а секуляризации церковных земель, происходившей при Екатерине Великой. Впрочем, тем же грешил и австрийский император Иосиф II. Замечу, что в управлении этой империей также находят восточные черты, что неудивительно при многовековом соприкосновении с Портой Оттоманской. В Российской империи власть, однако, прежде всего, раздавала «пряники» своим фаворитам или тем, в ком она была

заинтересована. Могли быть пожалованы деревни, прежде населенные государственными крестьянами, которых обращали в крепостных; государственные же крестьяне приписывались и к уральским заводам, целиком построенным на крепостном труде.

Монголы принесли и собственное наследие, совершенно отличавшееся от китайского. Ядро территории китайского государства сложилось тысячелетия назад, и расширение его происходило очень медленно. Но характерно, что нынешняя столица — Пекин — была основана именно при монгольской династии Юань; с ослаблением же монголов их территории под именем Внутренней Монголии вошли в китайские пределы. Что касается Руси-России, то в ее территориальном развитии чередовались периоды статус-кво и территориальной экспансии. На начальном периоде первые варяжские князья объединили славянские и неславянские племена на огромной территории, ставшей Русью. Подобные трансформации знала и раннесредневековая Европа — империя Карла Великого, но затем они надолго прекратились вплоть до эпохи колониальных завоеваний, которые, однако, не вывели собственно европейские государства за территорию Европы. Опять же характерно, что первыми завоевателями стали именно испанцы (если угодно, обратный импульс от арабского завоевания VIII в.). Испанцы массами оседали на завоеванных землях, образуя в итоге их крепкое население, чего в основном не было в подобных формах при других завоеваниях или более мирных формах колонизации; заселение Северной Америки, кроме Новой Англии, Квебека и Луизианы, осуществлялось не силами какого-либо европейского государства. Что касается России, то после периода объединения русских земель вокруг Москвы, при Иване Грозном территория государства увеличилась в 6 раз, и еще больший абсолютный прирост территории дал следующий век. Монголы как бы оживили спящие гены норманнских завоевателей! И вот только тогда произошло территориальное соприкосновение с Китаем, однако каких-либо существенных плодов прямого контакта мы не усматриваем. При этом, хотя освоение новых территорий начиналось часто с действий групп землепроходцев, не направлявшихся государством (даже военную экспедицию Ермака финансировали Строгановы, а не казна), но потом эти земли входили в состав государства без каких-либо попыток организовать независимые от московского царя территориальные образования, хотя практических препятствий такому обособлению и не было.

Черты сходства между политическими системами России и Китая начали осмысляться только в XIX в., о чем свидетельствует в шутиливой форме сатирическое стихотворение Алексея Толстого

Сидит под балдахином  
Китаец Цу-Кин-Цын  
И молвит мандаринам:  
"Я главный мандарин!

Велел владыко края  
Мне ваш спросить совет:  
Зачем у нас в Китае  
Досель порядка нет?"

Китайцы все присели,  
Задами потрясли,  
Гласят: "Затем доселе  
Порядка нет в земли,

Что мы ведь очень млада,  
Нам тысяч пять лишь лет;  
Затем у нас нет складу,  
Затем порядку нет!

Клянемся разным чаем,  
И желтым и простым,  
Мы много обещаем  
И много совершим!"

"Мне ваши речи милы,-  
Ответил Цу-Кин-Цын,-  
Я убеждаюсь силой  
Столь явственных причин.

Подумаешь: пять тысяч,  
Пять тысяч только лет!"  
И приказал он высечь  
Немедля весь совет.

1869

Не следует думать, что Китай здесь понимается чисто иносказательно, хотя в иных случаях современные автору сатирики всего лишь маскировали свою критику употреблением именем Китая вместо России. Исторические взгляды автора сатиры, противопоставлявшего феодальный мир Руси до монгольского нашествия миру деспотии, наступившей, по его мнению,

в результате ордынского ига (недаром в балладе «Поток-богатырь» былинному богатырю царь представляется «московским ханом»), естественно доходят до общего корня этой деспотии. Комментируя данный текст, Ю.М. Лотман [4, с. 215-222] отмечает, что он отражает, в частности, распространявшиеся с 1840-х г.г. идеи, «согласно которым крепостное право и самодержавная бюрократия представляют собой «восточное» начало, начало неподвижности, противоположное идее прогресса» (чего стоит гипертрофированное «пять тысяч лет» для периода «младости» государства!) и самого Алексея Толстого, усматривавшего в русской истории «черты «азиатчины» и «китаизма», занесенные владычеством монголов». Особенно Ю.М. Лотман останавливается на последней строфе, которая, по его мнению, свидетельствует, что речь здесь идет о «мире, в котором наши представления о том, что правительственные постановления должны отличаться мудростью, а государственный совет — сознанием собственного достоинства... не действуют».

Однако в русской политической мысли времен Московской Руси всё обстояло иначе, и насмешки Толстого над парадоксами тиранического правления едва были бы восприняты. Своекорыстный защитник аристократических вольностей князь Андрей Курбский явно не имел широкой поддержки; потерпела поражение и литовская партия в Новгороде — большинство населения феодальной республики не оказало сопротивления вхождению их земли в единое русское государство. В самовластии государя скорее видели возможность установления внесловной справедливости.

Здесь нужно подчеркнуть одно важнейшее, но парадоксальное обстоятельство. Еще более прочной, чем политическая система Китая, которая не была нарушена даже в результате монгольского и маньчжурского завоеваний, оказалась политическая идеология Китая — конфуцианство. Это чисто светское учение предписывает государству, его чиновникам не только справедливость, но и гуманность («жэнь»). Казалось бы, монголам для их практики управления конфуцианство было ни к чему и они не могли принести идеи Конфуция покоренным народом. С другой стороны, в христианском обществе государству не должны были ли бы приписывать какого-то морального значения, ограничивая его в этом отношении чисто полицейской ролью. Мы, конечно, не хотим сказать, что идеи Конфуция могли быть системно усвоены в России в результате веков монгольского владычества. Тем не менее, нечто подобное проявляется. Наиболее характерно это выразил Петр, в глазах которого полиция должна не только охранять порядок, но и улучшать нравы! С другой стороны, Николай I, присвоивший себе право вмешиваться в любые дела, творящиеся в государстве (разумеется, как государь, а не по своей частной инициативе), помимо проче-



го, приписывал своей роли авторитет в области морали. Характерно его высказывание, что Пушкина «едва заставили умереть христианином». Такие прерогативы власть отобрала у церкви еще во время Петра, в результате ее административного подчинения государству. Но идеология государственного патернализма начала складываться много раньше.

В поисках положительных примеров ее сторонники обращались к опыту более-менее известных им современных государств. Если какое-либо, даже поверхностное осмысление государственного управления в Китае не могло иметь места до эпохи Просвещения — слишком уж далека была внутренняя жизнь Китая от духовного взора русских мыслителей — то, наоборот, осмысление опыта Османской империи началось уже в XVI в. Характерно, что в этом осмыслении положительно подчеркивались антифеодалные черты турецкого государства, всевластие якобы просвещенного султана.

Важнейшим документом этой эпохи стало сочинение Ивана Семеновича Пересветова «Сказание о Магмете-салтане<sup>1</sup>» (середина XVI в.). Вот характерные фрагменты из него (в переводе на современный русский язык в переводе Т. А. Сумпиковой и М. Е. Федоровой).

Турецкий царь Магмет-салтан сам был философ мудрый, начитанный в турецких книгах, а когда греческие книги прочитал и перевел слово в слово на турецкий язык, то еще больше мудрости прибавилось у него. И сказал он так своим сеидам, пашам, муллам и обзам:... «Очень мудро написано о благоверном царе Константине<sup>2</sup> в книгах философов: родился источник воинской мудрости, перед мечом которого все под солнцем трепещет. После смерти отца своего остался на царстве трех лет от роду. И греки из-за своего лихоимства и нечистых поборов богатели... Царевы вельможи до совершеннолетия царя богатели от несправедливых своих поборов»... И сказал Магмет-салтан... своим мудрым философам: «Видите, как они, богатые и лживые, опутали царя коварством... мудрость и счастье его уменьшили и меч его... унизили... Берегите меня во всем, чтобы нам Бога ничем не прогневить»....

В 6961 (1453) году повелел царь все доходы со своего царства собирать к себе в казну и ни в одном городе никому из своих вельмож не дал наместничества, чтобы не соблазнялись несправедливым судом, а наделил их жалованьем из своей казны по достоинству каждого; установил суд во всем царстве, доходы от суда велел собирать себе в казну для того, чтобы судьбы не имели бы соблазна и не судили несправедливо... Вскоре проверил

---

<sup>1</sup> Имеется в виду турецкий султан Магомет II, под предводительством которого в 1453 г. был взят Константинополь

<sup>2</sup> Константин — последний император Византии Константин XI Палеолог (1403-1453) убитый турками в 1453 г. при взятии Константинополя

царь судей, как судят; и донесли царю об их лихоимстве... Царь не стал ставить им это в вину, а только велел с живых кожу содрать, сказав: «Если обростут опять кожей, то простится им их вина». А кожи их велел выделывать, бумагой набить и в судах железными гвоздями прибить и написать на кожах: «Без такой грозы правду в царстве ввести невозможно...»

Магмет в своем царстве ввел справедливый суд, а ложь вывел и сказал при этом: «Больше всего Бог любит правду — нельзя царю царство без грозы держать...» Послал во все города справедливых судей, пригрозив им своею грозою царскою, и дал книги судебные, по которым они должны были обвинять и оправдывать. В каждом городе установил бесплатный суд в судебных палатах... судьям назначил жалованье из царской казны для того, чтобы не было искушения судить несправедливо... Мудрый царь тешит сердца воинов, войском он силен и славен. Пашам же и вельможам повелел против недругов впереди становиться, в первых рядах, для того чтобы бились жестоко против недруга, а молодые люди, не столь крепкие, не боялись бы и, глядя на них, тоже были храбрыми в бою против врага...

А кто у царя против врага крепко стоит, играет в смертную игру, вражеские полки разбивает и верно служит, то, хотя он и не знатного рода, царь его возвеличивает и звание ему высокое дает, жалованья ему много прибавляет и тем тешит сердца воинов своих... А для вора и разбойника у турецкого царя тюрьмы нет: на третий день его казнят смертной казнью, чтобы зло не множилось... Магмет, выписав из христианских книг мудрость о справедливом суде, сказал так: «...Если Бог мстит до девятого колена тому, кто нашел кучу золота, нечестно нажитого, то, как ответ держать перед Богом тому, кто нечестно богател сам?..» А греки во всем утратили твердость и справедливость потеряли, Бога разгневали неутолимым гневом и веру христианскую отдали неверным на поругание. И ныне же, от взятия Магметом Константинополя и до наших дней греки хвалятся царством благоверного царя русского ... у нас царство вольное и царь вольный, благоверный государь, великий князь всея Руси Иван Васильевич ..

Поразительно, что мусульманский государь оказывается, по мнению автора, более справедливым и разумным правителем, чем побежденный им последний византийский император, без обращения в христианство, а только за счет постижения какой-то части христианской (и, вероятно, не только христианской) мудрости. Таким образом, философия просвещенного абсолютизма в интерпретации Пересветова оказывается (почти как у Конфуция), если не совсем безрелигиозной, то во всяком случае, игнорирующей церковь.

В заключение следует заметить, что историческое наследие практически не имеет срока давности. В самом Китае после прихода к власти коммунистов, особенно при правлении Мао Цзэдуна, были частично воссозда-

ны имперские формы государственного управления после столетнего кризиса китайской государственности. Также и в России идеология и практика государственного патернализма, столь органичная также и для государств социалистического типа [5], привела, с одной стороны, к относительной прочности СССР на протяжении большей части времени его существования, а с другой — не исчезла и впоследствии. Что касается практики общественного самоуправления, то ей в наших условиях предстоит долгий путь для реального утверждения в обществе. К слову сказать — хотя для основателей марксизма — детей западноевропейского общества — эта идея была органична и они положили ее дальнейшее всеобъемлющее развитие в качестве одной из основ теории коммунистического общества, на практике в советском государстве она реализовалась в минимальном масштабе, а советская форма правления оказалась декорацией. Еще в более кричащей форме опека государства над своими гражданами (которых и гражданами-то трудно назвать) выразилась в Северной Корее (стране конфуцианской традиции!), где руководителя государства официально величали «вождь-отец» и «отец-маршал». Вспомним и красноречивые титулы наших собственных монархов — «отец отечества» (Петр) и «мать отечества» (Екатерина). От этих исторических обстоятельств долговременного действия невозможно будет оторваться как общественным мыслителям, так и практическим общественным и государственным деятелям, политикам еще в течение весьма долгого времени!

### **Литература**

1. Павлов-Сильванский Н.П. Феодализм в России. М.: Наука, 1988. — 690 с.
2. Кычанов Е.И. Жизнь Темучжина, думавшего покорить мир. М.: Наука, 1973. — 144 с.
3. Удивительные истории нашего времени и древности. Т. I. М.: Изд-во восточн. лит. — 455 с.
4. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л.: Просвещение, 1972. — 271 с.
5. Шафаревич И.Р. Социализм как явление мировой истории // Шафаревич И.Р. Есть ли у России будущее? М.: Советский писатель, 1991. — С. 5–387.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

*Аллан Ранну*, художник.

*Алпатова Ангелина Сергеевна*, кандидат искусствоведения, зав. кафедрой политологии и социологии Института государственного управления, права и инновационных технологий.

*Бахтияров Камиль Ибрагимович*, доктор философских наук, профессор кафедры высшей математики МГАУ.

*Валуев Андрей Михайлович*, доктор физико-математических наук, профессор Московского государственного горного университета и МФТИ.

*Жигмитова Арюна Арсалановна*, аспирант Российского института истории искусств (СПб).

*Исмиева Валерия Мамедовна*, кандидат философских наук, искусствовед.

*Лисовой Владимир Иванович*, музыковед, старший преподаватель Российской государственной специализированной академии искусств.

*Панкин Александр Федорович*, художник.

*Прядко Игорь Петрович*, кандидат культурологии, доцент Международного славянского института.

*Скребкова-Филатова Марина Сергеевна*, доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

*Смирнова-Сеславинская Марианна Владимировна*, кандидат философских наук, культуролог.

*Соркин Эдуард Исаевич*, кандидат философских наук.

*Сюрина Маргарита Юрьевна*, художник.

*Тараканова Екатерина Михайловна*, музыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания».

*Уваров Виктор Дмитриевич*, заслуженный художник России, доктор искусствоведения, профессор Академии имиджеологии.

*Утегалиева Сауле Исхаковна*, кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыковедения Казахской национальной консерватории (г. Алматы).

*Федоровская Наталья Александровна*, доктор искусствоведения, профессор Дальневосточного государственного технологического университета (г. Владивосток).

*Филатов-Бекман Сергей Анатольевич*, кандидат педагогических наук, доцент Российской государственной специализированной академии искусств

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Алпатова А.С., Лисовой В.И.</i> Поэтико-музыкальный мир хайку: о взаимодействии Востока и Запада в семантике и структуре произведения . . . . .	3
<i>Аллан Ранну</i> «Пространство—Свобода». . . . .	22
<i>Бахтияров К.И.</i> Концентрический универсум «Книги Перемен». . . . .	31
<i>Голубков С.В.</i> О квартовом ладе с увеличенной секундой — сингагогальном ладе Шнитке . . . . .	40
<i>Жигмитова А.А.</i> Мистерия Цам в фильме В. Пудовкина «Потомок Чингис-хана». . . . .	49
<i>Исмиева В.М.</i> Тема «восточной экзотики» в российском интерьерном дизайне последних двух десятилетий. . . . .	52
<i>Лисовой В.И.</i> Мировая и национальная музыкальная культура и личность музыканта в публицистике Рикардо Кастильо. . . . .	62
<i>Сюрина М.Ю.</i> Зеркальные отражения культуры Японии в западно-европейском искусстве . . . . .	72
<i>Панкин А.Ф.</i> «Восток—Запад» в искусстве Йозефа Бойса. . . . .	89
<i>Прядко И.П.</i> Экстремистские формы исламского религиозного сознания и их проявление в социальных практиках. . . . .	90
<i>Смирнова-Сеславинская М.В.</i> Роль индологии в развитии цыгановедческих исследований в России и за рубежом . . . . .	109
<i>Скребкова-Филатова М.С.</i> О новых тенденциях в концертном жанре современных израильских композиторов . . . . .	119
<i>Тараканова Е.М.</i> Восток и европейская музыкальная традиция . . . . .	123
<i>Соркин Э.И.</i> Даосизм, буддизм и «динамическое молчание» в науке и искусстве . . . . .	130
<i>Уваров В.Д.</i> Арт-объекты японских художников в дизайне среды. . . . .	137
<i>Федоровская Н. А.</i> Некоторые особенности восточного и западного воплощения художественного пространства . . . . .	140
<i>Утегалиева С.И.</i> Влияние Востока на расширение звуковой палитры в музыке XX-XXI вв. . . . .	149
<i>Филатов-Бекман С.А.</i> О восточном акценте «математической музыки». . . . .	156

<i>Валуев А. М.</i> Влияние политической культуры средневекового Китая и Османской империи на российскую государственность и общественную мысль . . . . .	162
Сведения об авторах . . . . .	172
Содержание . . . . .	173

*Научное издание*

## **Влияние Востока на искусство и науку**

Сборник материалов конференции

Печатается в авторской редакции

Подписано в печать 12.03.14. Формат  $60 \times 84^{1/16}$ .

Бумага офсет 1. Гарнитура Times.

Тираж 100 экз. Заказ № 35

Отпечатано в типографии Издательства  
Московского гуманитарного университета  
111395, Москва, ул. Юности, д.5