

МОСКОВСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

**Эмоции и чувства
в искусстве и науке**

Сборник материалов 19-й конференции
из цикла «Григорьевских чтений»

Москва
2017

ББК 87.3
Э57

Ответственные редакторы:
А. М. Валуев, И. Д. Григорьева, Л. П. Хохлова

Э57 **Эмоции и чувства в искусстве и науке: Сборник материалов конференции.** – М.: Изд-во Московского гуманитарного университета, 2017. – 178 с.

ISBN 978-5-906912-47-3

Сборник содержит материалы научно-практической конференции «Эмоции и чувства в искусстве и науке», состоявшейся 18–19 марта 2016 года в Библиотеке искусств им. А.П. Богол. Данная конференция является 19-ой в цикле Григорьевских чтений, посвященных памяти известного музыкального деятеля, профессора Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, доктора искусствоведения В. Ю. Григорьева (1927 – 1997). Среди авторов статей настоящего сборника – специалисты различных областей знаний: музыковеды, психологи, философы, математики и др.

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

ББК 87.3

ISBN 978-5-906912-47-3

© Авторы, 2017

ПЕРСОНИФИКАЦИЯ ИСТИНЫ

1.

В общем мнении наука представляется образцом рациональности, объективности и доказательности. И мнение это совершенно справедливое, потому что результаты деятельности ученых и их приложения работают эффективно. Вот почему авторитет науки выражается в понятии истины. Ее достижения почитаются как истинные.

На самом деле, еще с античности понятие истины стало развиваться и не оставалось единым. Первое ее определение ныне называется *корреспондентской истиной*. Оно означает, что знание наше соответствует действительности, оно объективно. Но постепенно, это понятие перестало удовлетворять философов. Возникло представление, что истина не просто соответствует действительности, но ценится за практический результат. То, что ведет к достижению успеха, то и есть истина. Этот оттенок понятия истины назван *прагматической истиной*.

Но если ранее главным героем открытий был талантливый одиночка, то теперь результат достигается коллективами. Условия открытия, обстановка в рабочем коллективе, взаимоотношения специалистов, проблемы оборудования и финансирования тоже становятся достоянием исследователя. Возникло множество направлений исследования жизни лабораторий, выделения связи научного труда и социального заказа. В таком случае понятие истины зависит от множества обстоятельств. При увеличении числа научных работников возник такой вид истины как *конвенциональная истина*. То есть третье название для истинного есть то, что принимается большинством научных работников в качестве того, что договорились считать истиной.

Уже после научной революции XVII в. и широким развитием математики и вообще математичности знания стало оформляться понятие об истине, связанное с красотой научных формул. Теперь она называется *эмотивной истиной*. То, что красиво выражено, то правильно.

Однако за пределами этих четырех понятий об истине, которые все остаются логическими, остается еще одна сфера научных открытий. Истина логическая представляет собой конечный результат усилий. Но что собой представляет самый начальный момент, относящийся к сфере мотивации научного труда? Как раз этот

участок научного пути менее развит. Он связан с психологическими обстоятельствами открытий. Выявляются глубинные черты ученого труда, принимается во внимание, наоборот, независимость мышления ученого от внешних обстоятельств жизни и всех условий. Яркий пример такого рассмотрения процесса получения нового материала представляет собой концепция личностного знания М. Полани¹. В его подходе основное внимание уделяется *интуиции*, из которой ученый извлекает новое знание, как бы расшифровывает поступающие к нему сигналы и преобразовывает их в материал своей внутренней жизни. Нетрудно видеть, что в данном случае всякие закономерности исчезают, реальная история слишком разнообразна.

Но при рассмотрении психологических моментов научных работ оказалось, что само возникновение открытия не такое простое понятие, каким оно предстает в школьных учебниках. Во всех четырех определениях истины сохраняется понятие об объективности, общепринятых и повторяемых результатах научной деятельности, которым следует доверять. Они относятся к готовым результатам, выносимым на суд общественности. Однако само появление результата – таинственный момент принятия решений – оставался всегда за пределами анализа истории науки.

Действительно, как говорил Альберт Эйнштейн, размышлявший над своими собственными достижениями и вообще над процессом получения нового знания, совершенно нельзя понять, как появляется открытие. Не существует логического пути, который можно проследить, изучая сам результат. Существует скрытая часть пути, которая относится, как говорит философ науки Карл Поппер, к психологии творчества и не входит в эпистемологию проверки научных гипотез, чем занимается история науки. Поппер довольно банально называет такой момент вдохновением и считает, что оно не является предметом рациональной эпистемологии, а относится к «эмпирической психологии»². Но нельзя не заметить, что без вдохновения никаких открытий в науке не содержалось бы.

Мне кажется, что есть возможность ближе проникнуть в этот таинственный процесс, если мы взглянем в понятие личности человека. Можно найти некоторые правильности или даже закономерности личностного поведения ученого в процессе научного труда, во всяком случае, в момент получения нового знания. Для сохранения одновременно и объективной основы знания и

¹ Полани М. Личностное знание. На пути к пост-критической философии. М.: Прогресс, 1985

² Поппер К. Логика и рост научного знания. М.: Прогресс. 1983. С. 51-52.

субъективной стороны деятельности, надо вернуться к исходной точке, к старту науки в Европе. В самом ее начале, когда все происходило наглядно, все конструктивные особенности науки как нового тогда труда видны теперь более отчетливо, поскольку европейская наука имеет христианские корни.

Попытка такого анализа и поиска старта науки предпринималась мною ранее ¹. Для начала следует задать простой вопрос: когда и как истина связалась с феноменом личности человека?

2.

Такой момент в истории был, но он выходит за пределы науки в область религиозного сознания. Всем известны слова Иисуса Христа: «Я есть истина!» Точнее: «Я емь путь и истина и жизнь» (Ин 14, 6). В этой формулировке заключена самая сердцевина веры, кульминация религиозного чувства, охватывающего верующего, когда он вспоминает и думает о Христе.

Какое же отношение вот это понятие истины имеют к науке, где истина выражается логически, она не является в качестве субъекта? Следует для разрешения противоречия рассмотреть главный поступок, кульминацию евангельской истории. Истиной названо что? Сам человек, который претерпел муки, взшел на крест, чтобы принять позорную в глазах тогдашнего общества смерть. Иначе говоря, истина предстает в виде поступка, жизненного деяния и подвига.

Из евангельских свидетельств мы можем заключить, что в течение трех лет Иисус из Назарета готовит это событие. Выходит, оно задумано, запрограммировано не в деталях, конечно, а в главном. Задумано для чего, в чем оно, это главное? Для доказательства учения. Ни одно моральное и духовное содержание ни до него, ни после не доказывалось таким необычным способом – посредством смерти автора. Люди жертвовали жизнью и в предыдущей истории, даже и не раз, но за другие идеалы – в основном за родину, за своих руководителей, в битвах, за свой род и даже ради друзей.

Но вот впервые человек взшел на крест сознательно за некие этические принципы. Этот совсем не логический поступок. Еще до создания всех четырех Евангелий апостол Павел назвал это центральное событие жизни Иисуса из Назарета как «юродство

¹ Аксенов Г. П. О формировании личности в историческом времени // Развитие личности. Журнал МГПУ. 2005. № 5. С. 59-80); Аксенов Г.П. Кто такой ученый и когда он появился? // Исследовательская работа школьников. 2005. № 4. С. 6-14.(1-я часть). 2006. № 1. С. 6-16. (2-я часть).

креста», которое, по его словам, превышает как обычную житейскую, так и ученую мудрость. Вот что он говорит:

«Ибо когда мир своею мудростью не познал Бога в премудрости Божией, то благоугодно было Богу посредством юродства проповеди спасти верующих.

Ибо и Иудеи требуют чудес, и Еллины ищут мудрости.

А мы проповедуем Христа распятого, для Иудеев соблазн, а для Еллинов безумие». (1 Кор 1, 21-23).

О таком доказательстве истины как чудеса, в которые должны были поверить иудеи, мы здесь, в рациональном тексте, говорить не будем, но почему крест для эллинов – безумие? Именно в разгадке этих слов и кроется замысел.

Потому что своим поступком Иисус бесповоротно и решительно нарушил все правила и способы доказательства истины, существовавшие в греческой философии – научной мудрости того времени, распространенной к ареалу тогдашней Палестины. Следует учесть, что согласно новейшим исследованиям, о которых пишет американский режиссер Пол Верховен, Иисус до начала своей миссии работал плотником и даже руководителем работ на строительстве стадиона в городе Сепфорисе в Галилее, всего в часе ходьбы от Назарета. Работал под руководством греческих архитекторов и даже как будто знал немного греческий язык. В любом случае он представлял себе греческую ученость того времени за пределами религиозной иудейской мудрости¹.

В греческой философии было жестко установлено, что любой тезис и любое учение могут и должны быть доказаны только логическими средствами. Отсюда и родилось логическое понятие истины. В наивной науке того времени и в философии тем более не признавался эксперимент и обращения к жизненной практике как средствам подтверждения теории. Истина настолько высока, прекрасна и божественна, считали философы, что доказывать ее низкими средствами обычной жизни предосудительно, не благородно. К тому же они очень быстро сообразили, как обманчива и по существу своему иллюзорна видимость. Далеко не все, что очевидно, – верно.

Согласно апостолу Павлу, *безумие для эллинов* креста и заключается, как было уже сказано, в иррациональности его поступка для доказательства того, что провозглашается. И если мы возьмем на себя труд подумать, безумием кажется любой необычный поступок человека, но в особенности подвиг. Для особо важного решения

¹ Верховен П. Иисус из Назарета. М.: «Весь мир», 2017. С. 59-60.

человек должен приподняться над повседневностью, воодушевиться. Вот здесь и возникает и начинается вся личная мистика. На этой высоте он обретает какие-то дополнительные силы для решения. Человеку видны оттуда такие повороты дела, которые не видны никому. Но ему некогда объясняться. Он действует, а поймут ли его люди, или нет, не это важно, он преследует другую цель – конечный результат. Вот он как раз должен быть понятен.

Феномен Иисуса множество раз обсуждался во всей европейской культуре, потому главная особенность состоит в его невероятной, ни с чем не сравнимой эффективности. Событие стало главным содержанием всемирной истории и по своему успеху не имело равных среди других явлений. Оно направило все развитие мира по новому пути. Ни одно другое учение не создало цивилизации, сравнимой с европейской цивилизацией.

Вот почему следует предпринять усилия, чтобы осознать, что нельзя усвоить христианское учение без самого Христа, он сам есть дверь для достижения его, сам есть истина. Истиной является личность Христа, говорит папа Римский Бенедикт XVI в книге, написанной им в бытность профессором теологии Мюнхенского университета. В современном христианском сознании образ Христа уже несколько девальвировался, сожалеет автор, снизился от Бога до необыкновенного человека – Будды или Сократа, т.е. просветленного. Но Будда, замечает он,

«как бы отсылает от себя: он лишь указал путь, который как таковой не связан с его личностью. Тот, кто обретет этот путь, может уже забыть о Будде. В случае со Христом это обретение зависит от Его личности, от Него самого. ... А путь состоит как раз в том, чтобы следовать Ему: «Я есмь путь и истина и жизнь» (Ин 14, 6). Он сам есть путь, не существует пути независимо от Него, такого, на котором можно забыть о Нем. То есть в действительности *не учение, а его личность* (выделено мной – Г.А.) является благовестием, которое исходит от Него»¹.

Вот центральный пункт отличия христианства от других учений. Множество их есть построенные логически учения, они доказываются словами или силовыми методами. Христианство началось с доказательства истины ценой жизни, то есть оно представляет нам сверхъестественный поступок, образец преодоления естественного инстинкта самосохранения. Вот почему надо отнести к этому событию как к модели поведения того, кто намеревается доказать

¹ Ратцингер Йозеф. Введение в христианство. Лекции об апостольском символе веры. М.: «Духовная библиотека». 2006. С. 16

что-либо. Доказательство, утверждается в евангельском послании об истине, возможно только через жизненный поступок. Его надо отделить от логического характера истины. Надо взойти на некий крест, употребить свою жизнь для ее достижения. Через тебя должна прозвучать истина и никак не иначе. Надо совершить деяние, поступок, подняться на некоторую внелогическую, то есть мистическую высоту.

Еще раз повторю, что с чисто умственной стороны такую модель понять очень трудно. Она не раскладывается на логические составляющие до конца. Она Иисусом изобретена, творчески преобразована. До некоторой степени ее можно понять как реализацию пророчества библейского пророка Исайи. Но историку и не обязательно доходить до сути, ему достаточно явлений, которые произошли. Вот почему эту модель легко можно рассмотреть, как и любой другой феномен, не заботясь о понимании, но, исследуя его именно как исторический феномен, потому что успех деяния превзошел все ожидания. Его не с чем сравнить по совокупному эффекту, потому все остальные вокруг него существующие модели поведения и моральные кодексы ни к чему похожему не привели.

В ареале европейского христианства были созданы одновременно цивилизация (ноосфера), наука и новая личность человека. Несомненно, что движущей силой избранного направления истории является деятельность человека, воспринявшего данную модель деятельности. Нас больше всего должна, конечно, интересовать именно наука, как главная составляющая цивилизации, потому что не должно быть никаких сомнений, что она создана только благодаря христианству¹. Имеется в виду профессиональная наука как деятельность, как университетская наука. Именно в ее создании проявилась указанная модель правильного соединения логической и жизненной истины, что одновременно дает и их правильное разъединение вопреки смешению, неотчетливости этих двух потоков в самосознании философов.

Личностная мотивация при создании науки как профессиональной деятельности теперь уже обсуждается в литературе. В ряде работ называет понимание того, что появление науки обязано прояснению евангельской истории с рациональной стороны. Под наукой здесь понимается правоведение как первая универсальная методика исследования человеческого общества и

¹ Аксенов Г. П. Глубинная история человека: от христианства до ноосферы. М.: ЛИБРОКОМ, 2013. 376 с.

сфера практики, полностью руководимой научно образованными людьми¹.

Автор указанного труда пишет, что нарождающаяся профессиональная наука обязана своему появлению труду св. Ансельма, архиепископа Кентерберийского (1033-1109). В трактате «Почему Бог вочеловечился» он связал искупление с юридической конструкцией сатисфакции, т.е. удовлетворения за преступление грешного человека со стороны Бога посредством посланного Им для жертвы Сына. Модель, о которой мы говорим, стала предметом правового рассмотрения Ансельмом ситуации грехопадения. Она и стала одной из основ юридической науки права, в котором человеческая справедливость связалась с Божественной справедливостью. Нарождающееся право названо *естественным* потому, что по учению церкви, присвоившей себе право юрисдикции, все права человеку даны от Создателя, т.е. по рождению, а не с высоты престола, не от государства, вот что принципиально важно. Государство не наделяет правами, но обязано охранять их, поскольку они священны. Эта конструкция породила всю европейскую общественную традицию, в которой право стало основой жизни.

Понятие *jus* – то есть само право как справедливость стало выше *lex* как законов государства. Право отделилось от светского закона, которые обязаны были отражать естественное право. Все человеческие дела стали им освящаться. Для его изучения и создания юридических норм и процедур был создан Болонский университет (фактически в 1085, юридически в 1089 г.), а суд как важнейший институт вошел в образ жизни католической церкви, стал ее главным орудием в борьбе со светской властью и средством воспитания паствы. Право есть главная наука в том смысле, что ее внедрение в жизнь является непременным условием создания всех остальных наук.

Воспитание паствы или непрерывное вливание права как Божественной справедливости в земные дела людей создало новую атмосферу в жизни Европы. В ней появился, как говорит Гарольд Берман, «встроенный ген развития», — источник непрерывного прогресса во всех областях жизни, планомерных и систематических изменений в технике, искусстве, архитектуре, во всех областях духовной и материальной практики. Основным средством изменений стала инновация – личное изобретение. Европа стала единственным

¹ Берман Гарольд Дж. Западная традиция права: эпоха формирования. М.: МГУ, 1994. 624 с.

ареалом, где благодаря праву за любое новшество во славу Бога перестали убивать и преследовать.

А изобретение невозможно без отождествления себя с божественной истиной. Истина персонифицировалась. Человек стал не пассивным объектом проявления неких законов мироздания, а действующим агентом, через которого проявляются эти законы. Таким образом, первым субъектом, реализовавшим как личность свои способности в сфере науки, стали ученый и монах.

3.

Исключительно показательной фигурой, доказывающей евангельскую модель персонификации истины, которая и стала «встроенным геном» развития в европейской цивилизации, стал ученый и одновременно монах Петр Абеляр (1079-1142). У меня нет сведений, что он читал сочинение Ансельма, но он именно в духе личностного понимания истины взял на себя ношу никем несанкционированного смелого обсуждения самых острых вопросов богословия (он автор термина теология). Тем самым он в своей практике осуществил евангельскую модель поведения и мотивации ученого труда. И не просто на практике, но как остро рефлектирующий человек непрерывно обсуждал свое право на высказывание, в своей автобиографии он дает нам моральную модель своих решений. Они заключаются в понимании своей личной ответственности перед Богом. По реакции верных последователей и друзей, по чувству радости от занятий философско-богословскими вопросами он ощущает, что ему даны великие дары, и он не имеет права не заниматься тем, чем хочет заниматься. Своими сочинениями и свободным поведением он вызывает жгучую ненависть у облеченных властью церковников, созывавших специальные соборы, чтобы осудить его и не могущих противостоять ему по существу поднимавшихся вопросов. Вот эту ответственность перед истиной, ощущение призвания, чувства своей равновеликости миру и человеческого достоинства – все это можно назвать «комплексом Абеляра». От него протягиваются нити к каждому, кто становился ученым и кто сделал хотя бы малое, в рост своей личности, открытие. Перед ним неизменно вставал вопрос: почему я? – и ответ: да, это я должен, Бог или истина рассчитывает на меня и никто кроме меня это не сделает. Вот что давало моральные силы каждому открывателю и наделяло его энергией для осуществления замысла.

Абеляр в своем несанкционированном произведении «Да и нет» выявил противоречия в священном писании и предании. Он разрешал их на основе изобретенных им концептов – особенных понятий (смысла высказываний). На основе правильных рассуждений путем

разделения и соединения смысловых единиц по родам и видам можно примирить любые противоречия. Это была первая система универсального научного знания. Через несколько столетий она была подвергнута критике и названа как сухая схоластика, но без нее не было и дальнейшего развития.

На основе абеляровских схоластических приемов Грациан Болонский (1070-е – 1150) написал первый университетский учебник канонического права «Согласование несогласных канонов» (1140), создав тем самым первую в истории систему универсального права, подходящую для любых случаев. С этого времени и до сего дня европейская и мировая наука стала систематической – не случайными творениями одиноких гениев, а общим духовным телом, в котором приемы и методы рационального труда вышли на поверхность и стали сознательно применяемыми. Им можно обучать и обучаться.

С этого времени, а именно с середины XII в. можно вести начало профессиональной науки, которая приобрела все главные черты современной науки. Она получила:

1) инфраструктуру для научных занятий – лаборатории, библиотеки, здания, средства сохранения и распространения знаний;

2) сами по себе научные сочинения получили все признаки рациональности, т.е. перечисленные выше понятия истинности;

3) ученые стали в определенном порядке воспроизводить свою смену, т.е. воспитывать кадры ученых посредством защиты диссертаций;

4) и, наконец, самое важное для нашей темы – нового человека, занимающегося наукой, т.е. личность с определенными способностями, хорошей памятью и способностью к анализу и синтезу исследуемых материалов. В то время под ними понимали тексты античных авторов и общественные явления, т.е. предметы юриспруденции.

Могущество народившейся науки заключалось в правильном разделении источника истины – Божественной справедливости и процедуры применения права. В первом могла содержаться любая мистика, в том числе и личная. Во втором источнике – правоприменении – не должно было содержаться ничего кроме рациональных приемов. В суде, в писаных договорах, в нотариальной практике не допускались доводы, в которые невозможно поверить. Процедура доказательства была отделена от личной истины, она стала рациональной.

Модель поведения на основе персонификации истины мы можем наблюдать на десятках, а может быть, на сотнях примеров из всех областей научной деятельности. Она ярко проявляется в жизни

великих ученых. Когда в уме их мелькал новый неожиданный поворот мысли, включался некий момент истины, то есть ощущение, что это ты, именно ты, должен ее высказать и доказать. Ученый должен был решиться на риск, на поступок, на преодоление самых невероятных препятствий. Совсем не обязательно было поступать по евангельской модели буквально, т.е. совершать подвиг несения креста, ставить на карту жизнь, хотя и это часто проявлялось в истории великих ученых средневековья, в том числе, Абельяра. Но тем не менее, как требовал Христос, надо было своей жизнью, своей жизненной практикой доказать свою истину. Как правило, все нужно было поставить на одну карту и иногда, в самых героических случаях, и свою жизнь.

Так, например, с исключительной яркостью мы видим модель персонификации истины в деятельности Христофора Колумба. Как разыскал В.И. Вернадский, тот в конце жизни в письме королевской чете писал: «Для выполнения плавания в Индию мне ни в чем не были нужны доводы разума, математика или географические карты. Это было простым исполнением пророчества пророка Исая» .

Исследователи эпохи и деяний Колумба к мотивам его поступков обычно и не обращаются. Их интересует сам феномен: как все происходило? И такая задача вполне достойна историков, самостоятельна и имеет право на существование. Личностными мотивами действий заинтересовался впервые Вернадский и указал на их источник.

Колумб плавал с 14 до 40 лет, последние годы – капитаном. Затем оставил мореходство, основал собственное дело: торговлю книгами и картами, в которых стал, вероятно, крупным специалистом. Его дневники и письма показывают степень его учености, она была достаточно высока. По некоторым данным, он учился некоторое время в Падуанском университете. Его описания новых земель – этнографические, ботанические, мореходные – исполнены здравого смысла и точных наблюдений. Он например, первый заметил и описал магнитное склонение – несовпадение географического и магнитного полюсов Земли.

Обычно в качестве некоего толчка указывают на то, что как будто Колумб переписывался с Паоло Тосканелли (1397-1484). Или знал о письме того к португальскому королю, где доказывалась шарообразность Земли и возможность достижения Индии западным путем. Или читал его. В 1487-88 гг. Бартоломеу Диаш открыл южную оконечность Африки, а еще через 10 лет Васко да Гама достиг Индии. Капитан Христофор Колумб, разумеется, доподлинно знал обо всех достижениях и морских проблемах.

Но знания есть сведения, они сами по себе еще не придают решимости. Знания бесстрастны и ничего не говорят о том, что из них вытекает какая-то цель именно для тебя, что они образуют твое дело. Не он один в то время представлял Землю шарообразной. Хорошо образованные люди о том уже слышали, а работавший в Португалии картограф Мартин Бехайм (1459-1507) уже создавал глобус Земли. Почему же только Колумб превратил это знание в личное дело, облек в материал собственной жизни, нервов, сделал своей судьбой? Откуда тот христианский накал, та страсть, о которой пишет Вернадский?

Я уверен, что его надо искать в словах Колумба, что для решения ему не нужны были ни карты, ни доводы разума, он только следовал пророчеству Исайи. Колумб, как и все, думал над шарообразностью Земли, и однажды, значит, прочел Исайю так, как прочел его в свое время Иисус. Применительно к себе. Конечно, неизвестно, какие именно слова вдохновили его, какие призывы он счел обращенными к нему непосредственно? Современный историк науки такими словами считает следующий пассаж из Книги Исайи: «... кто будет благословлять себя на земле, будет благословляться Богом истины <...>. Ибо вот, Я творю новое небо и новую землю ...» (Ис. 65:16 – 17)».

Однако, этот древний Исайя, вероятно, имел какое-то отношение к мореплаванню, может быть, где-то путешествовал и видел далекие морские горизонты. Предрекая появление сына Божьего, предсказывает ему влияние в широких масштабах, ибо Он «не ослабеет и не изнеможет, доколе на земле не утвердит суда, и на закон Его будут уповать острова» (Ис. 42, 4). И тут же рядом еще более красноречивое пожелание восхвалять Господа после утверждения учения во всех пределах: «Пойте Господу новую песнь, хвалу Ему от концов земли, вы, плавающие по морю, и все, наполняющие его, острова и живущие на них» (Ис. 42, 10). Еще более показателен вот этот стих из последней главы: «И положу на них знамение, и пошлю из спасенных от них к народам: в Фарсис, в Пулу и Луду, к натягивающим лук, в Тубалу и Явану, на дальние острова, которые не слышали обо Мне и не видели славы Моей и они возвестят народам славу Мою» (Исайя 66:19). Так что повсюду уместно звучат у Исайи слова о дальних островах, Кто же, как не Колумб с его океанским опытом, должен их достигнуть и возвестить славу Господа? Он принадлежал к спасенным народам, на нем лежала миссия нести спасение далее.

Прочтя эти слова, Колумб должен был спросить себя: кто же должен достичь Индии? Он, никто иной, причем плывя на Запад. Почему? Да по причине своей избранности. Без всякого сомнения,

Бог его отметил, наградил его замечательными дарами, главный из которых – непревзойденный навигаторский талант. Ощущение пространства у него в крови, в натуре. Он понимает и чувствует морские просторы, он дома в этом хаосе волн, ветров, течений и ночных созвездий. Он никогда не мог заблудиться, когда доверялся чувству пространства.

Такие дары не могут быть случайны. Бог вручил их ему, и теперь надеется на него, смотрит на него, ждет ответа.. Он должен ответить на вызов, исполнить порученное ему дело. Никто кроме него в этом мире не сделает этого. Только один он. Возникает как бы вольтова дуга энергии, соединяющая знание с личной верой в себя. Она поднимает человека на небывалую нравственную высоту. Колумб исполнен вдохновения, он знает, что с ним ничего не случится плохого, Бог этого не допустит. У него все получится.

Вскоре он становится в странах Иберии кем-то вроде городского сумасшедшего, повсюду твердящим о плавании в Индию. По некоторым свидетельствам, он даже обращался к английскому королю со своим предложением. Его бесконечная уверенность в себе все преодолела. Королева Изабелла тоже не случайно возникла на его пути. Она ведь не просто королева, каких было немало. Она воительница, героиня всего христианского мира, находящаяся на острие борьбы за Гроб Господен. Изабелла его сразу поняла и оценила, приблизила ко двору. Как только в 1492 г. испанцы взяли Гранаду – последний оплот мавров на полуострове, граница ее крестоносного призвания отодвинулась, стала мировой и океанской. Так что Колумб появляется как раз вовремя. Теперь острие борьбы переносится в океан и надо зайти к мусульманам с запада.

Получив полномочия, Колумб преодолел сопротивление придворных, интриги и злые козни, обуздал матросов, у которых его убежденности не было и они в любой момент могли прекратить грозящее им гибелью предприятие. Несмотря на то, что он был уже не молод, он совершил четыре плавания, каждое из которых было тяжелее предыдущих. Зато вся мировая история двинулась новыми путями.

И мы видим в его деятельности замечательный пример соединения-разделения истины и рациональности. Развив в себе личную мистику, во всех практических вопросах Колумб предстает удивительно трезвым, расчетливым и умелым организатором плавания. А его научные труды очень географичны, они и сегодня читаются с большим интересом, в них нет никакой мистики, а есть замечательные рациональные описания новых земель, их природы, этнографии, мореходные данные.

Вся история науки доказывает, мне кажется, этот момент разделения- соединения истины и рациональности. В творениях больших ученых мы обязательно найдем момент наития, озарения, вдохновения, прозрения, подъема на некоторую моральную и жизненную высоту, требуемую для концентрации жизненных сил, для поступка, для объявления гипотезы (типа яблока Ньютона). Найдем и рациональное доказательство, перевод языка вечности на язык времени, для создания таких отличительных принципов науки как общепонятность и общеобязательность. Такова механика Ньютона, где личная мистика выведена за скобки, где время отдано Богу, а научная часть свободна от таких соображений.

4.

Мы видим проявление модели персонификации истины в жизни Вернадского в феврале-марте 1920 г., когда он чуть не умер и во время смертельной болезни и осознал, кто он, что ему надлежит теперь делать. С исключительной ясностью он осознал этот главный сюжет своей жизни, что будет составлять отныне основное ее содержание.

В течение трех недель ученый находится в пограничном состоянии между жизнью и смертью. И как только стал выздоравливать, понял, что он удержался на скале собственной личности. Именно наука, та новая наука о живом веществе и биосфере, которую он создавал, оказалась спасательным кругом. Он не имел права умереть, потому что новое, планетное понимание биосферы неизвестно никому кроме него, Только на нем лежит ответственность за сохранение и изложение истины.

Вернадский записал свое необычное и яркое духовное видение во время болезни. Идея его спасла и его жизнь, отныне должна быть посвящена новому открывшемуся учению. «Я почувствовал в себе демона Сократа. Сейчас я сознаю, что это учение может оказать такое же влияние, как книга Дарвина. Любопытно, что сознание, что в своей работе над живым веществом я создал новое учение и что оно представляет другую сторону – другой аспект – эволюционного учения, стало мне ясным только после моей болезни, теперь»¹.

За время болезни в его мозгу промелькнуло вся его будущая деятельность. В результате его усилий будто бы был построен большой международный Институт живого вещества на берегу Атлантического океана в Америке. Он подбирал сотрудников в Европе и России, продумывал цели и задачи вплоть до постановки

¹ Вернадский В. И. Дневники 1917-1921. Январь 1920 — март 1921. Киев. Наукова думка, 1997. С. 32.

опытов по анализу различных организмов с геохимической точки зрения. Биота изучалась с точки зрения химического состава, веса и количества живого вещества в биоценозе. С этих позиций были изучены скопления живого вещества в море, лес, луг и т.п. Успешные результаты опытов дали мощные приложения в области медицины, техники и агрохимии.

Он необычайно ярко увидел всю свою последующую жизнь вплоть до смерти, которая произошла где-то между 83 и 85 годами жизни и ее главные события, в том числе и личного характера. Очень явственно сложились у него внутреннее содержание и научных работ, и книг более общего, мемуарного и философского характера, вроде «Размышлений перед смертью». Он продумывал ее содержание, и даже употребление дохода от нее на благотворительные цели.¹

«Наука, таким образом, отнюдь не является логическим построением, ищущим истину аппаратом, – писал он позднее. – Познать научную истину нельзя логикой, можно лишь жизнью. *Действие* – характерная черта научной мысли. Научная мысль – научное творчество – научное знание идут в гущу жизни, с которой они неразрывно связаны, и самим существованием своим они возбуждают в среде жизни активные проявления»².

Итак, мы видим, что утверждение, будто наука рождается из ненауки, или – что рациональность рождается из иррациональности – слишком упрощенное понимание дела. Наука рождается из науки и ни из чего другого, но ее акушером является некий ненаучный импульс и потому в содержании ее не должно быть никакой иррациональности. Истина персонифицируется для обретения энергии деятельности, но из самой по себе энергии нельзя извлечь содержания науки. В таком случае и рациональность не содержит истины, содержание науки должно быть избавлено от всяких личностных характеристик и строится на общепонятных и воспроизводимых положениях.

Из фактов истории науки могут быть выделены следующие выводы:

1. Истина должна быть отделена от рациональности в философии науки, потому что в истории становления науки именно так и произошло.

2. Истина должна рождаться *как кто, а не что*. Оно есть понятие персональное, поскольку связано с деятельным аспектом

¹ Аксенов Г. П. Вернадский. Сер. ЖЗЛ. М. Молодая гвардия, 2015. С. 244-257.

² Вернадский В. И. Научная мысль как планетное явление. § 34.

человеческого существа, или с необходимостью управления внешней действительностью. *Получение нового знания в индивидуальном преломлении происходит только как жизненный поступок, в противопоставлении себя коллективному мышлению.*

3. Истина как импульс действия заключается в осознании своей роли, в выполнении своей миссии и в ответственности за ее исполнение.

4. Зато содержание научного предмета должно быть доказано без привлечения сверхъестественных аргументов, переведено в общее пользование путем применения принятых терминов и понятий. *Доказательство нового знания необходимо проводить в рациональном измерении, иначе говоря, в обратном переходе к коллективному мышлению.*

Литература

1. Полани М. Личностное знание. На пути к пост-критической философии. М.: Прогресс. 1985.
2. Поппер К. Логика и рост научного знания. М.: Прогресс. 1983.
3. Аксенов Г.П. О формировании личности в историческом времени // Развитие личности. Журнал МГПУ. 2005, № 5. С. 59-80; Аксенов Г.П. Кто такой ученый и когда он появился? // Исследовательская работа школьников. 2005, № 4. С. 6-14.(1-я часть). 2006, № 1. С. 6-16. (2-я часть).
4. Верховен П. Иисус из Назарета. М.: «Весь мир». 2017.
5. Ратцингер Йозеф. Введение в христианство. Лекции об апостольском символе веры. М.: «Духовная библиотека». 2006.
6. Аксенов Г.П. Глубинная история человека: от христианства до ноосферы. М.: ЛИБРОКОМ. 2013.
7. Берман Гарольд Дж. Западная традиция права: эпоха формирования. М.: МГУ. 1994.
8. Абеляр П. История моих бедствий // Пер. с лат., комм. и послесл. С.С. Неретиной. М.: ИФРАН. 2011.
9. Аксенов Г.П. Научная матрица и начало профессиональной науки // Общественные науки и современность. 2016, № 2. С. 164-176.
10. Вернадский В.И. Очерки по истории современного научного мировоззрения./ Избранные труды по истории науки. М. 1981.
11. Дмитриев И.С. Испытание святого Коперника. СПб.: Издание С.-Петербургского университета. 2007.
12. Вернадский В.И. Дневники 1917-1921. Январь 1920 — март 1921. Киев. Наукова думка. 1997.
13. Аксенов Г.П. Вернадский. Сер. ЖЗЛ. М. Молодая гвардия. 2015.
14. Вернадский В.И. Научная мысль как планетное явление // Вернадский В.И. О науке. Дубна. Феникс. 1997. С. 303-538.

ФИЗИКО-МАТЕМАТИЧЕСКИЙ ЮМОР

Эмоциональность математиков и физиков

Юмор физиков и математиков является не просто средством оживления деятельности, которая со стороны кажется малопонятной и сухой, малоэмоциональной (последнее верно лишь отчасти), а для самих представителей этих взаимосвязанных наук — зачастую трудной и утомительной. Он выполняет важнейшую социальную функцию, особенно на этапе обучения, — функцию самосоциализации, приобщения к ценностным установкам научного труда, притом в занимательной форме.

Безусловно, он является и средством профессионального самоутверждения. В этом обычно бывает известный перехлест, самовозвеличивание «посвященных» за счет принижения «профанов». Но поскольку это происходит в шутиливой форме, оно не может обижать разумных представителей других профессий. Вот шутка этого рода (масштаб цен соответствует времени издания — 1968 г. Сейчас нужно умножить, по крайней мере, на 100).

«Некто приходит на людоедский рынок, заходит в ряд, где продают мозги. Подходит к прилавку, приценивается. Видит рядом с товаром таблички с ценами: «Мозги математиков. 100 р. за кг», «Мозги физиков. 200 р.», «Мозги филологов. 500 р.». Покупатель хмыкнул и пошел дальше. И вдруг видит табличку «Мозги философов. 1000 р. за кг».

— Вы что совсем тут с ума сошли! — возмущенно обращается он к продавцу, — Отчего это мозги философов стоят так дорого?

Тот устало объясняет:

— А вы представляете, сколько философов надо забить, чтобы получить килограмм мозгов?»

Здесь и далее основным источником примеров служат сборники [1, 2], что не оговаривается в тексте при каждой цитате (все они заключены в кавычки). Использование других источников оговаривается по месту цитаты.

Как бы в компенсацию интеллектуального самоутверждения юмористические истории подчеркивают, обычно утрированно, недостаток у ученых других ценных качеств:

«Идут три девушки: две красивые, а одна с мехмата¹, две умные, а одна с филфака».

Физико-математический юмор, как, очевидно, и профессиональный юмор вообще, проявляется чаще всего в коротких анекдотах, байках.

Важнейшим элементом приобщения к науке является освоение ее словаря. Особенность физико-математической терминологии является то, что в ней слова общего словаря приобретают терминологическое значение, далекое от обычного значения. Таковы, например, слова «поле» в математике и физике (притом, что в разных специальностях его значения также совершенно различны), «компактный» (в математическом и функциональном анализе). Даже слово «сила» как физический термин, хотя и связано по смыслу с его бытовым значением, гораздо уже. И к тому же предполагает возможность ее измерения. Вот примеры.

«В поезде на конечной станции старушка-проводница обходит вагоны. Видит — валяется студент, голову прикрыл книжкой. Старушка читает: «Ландау, Лифшиц. Теория поля²» И будит его со словами: «Вставай, агроном, приехали!»»

«— В чем **сила**, брат?

— В деньгах.

— Вот и мой брат говорит, что в деньгах! А сила — она в ньютонах!»

«Математик говорит своей девушке:

— Ты у меня такая **компактная**!

— Ой, спасибо! А что это значит?

— Замкнутая и ограниченная...»

Во всех трех анекдотах обыгрывается различие между общепонятным значением слова и специальным, применяемым в науке или конкретной научной специальности. Следующие анекдоты совершенно непонятны людям без профессионального математического (физического) образования. Употребленное ниже производное слово «замыкание» не употребляется в обыденной речи. Это уже тексты «для посвященных»:

¹ Механико-математический факультет (МГУ им. Ломоносова)

² В учебнике речь идет о физических полях.

«Новый компакт-диск выпустила кафедра топологии. Его замыкание совпадает с ним самим».

«Только неграмотный человек на вопрос «Как найти площадь Ленина?» отвечает «длину умножить на ширину...» А грамотный знает, что надо взять интеграл по поверхности!»

«Встречаются как-то зимой два физика. Один другому и говорит:
— Ну, у тебя и нос! Целых 720 нанометров.
— Что, такой маленький?
— Нет. Такой красный».

Для понимания последнего анекдота нужно знать, что цветам видимого спектра соответствуют определенные длины электромагнитной волны. Первый физик и применяет значение 720 нанометров к длине волны, а не носа.

Достигнув понимания таких баек, студент должен почувствовать, что возвысился над окружающим миром, достигнув некоторой степени освоения своей научной специальности. Если же этого не произошло, возможны неприятности.

«Рассказывают, однажды на экзамене абитуриента попросили привести выражение для биномиальных коэффициентов. Заглянув в шпаргалку и набрав побольше воздуха, абитуриент закричал:

— Эн! Разделить на Ка! И на Эн минус Ка!
— Тише, почему вы так кричите? — изумился экзаменатор.
— Ну как же, здесь же расставлены восклицательные знаки...»

«— Изоморфны ли группы А и В?
— Группа А изоморфна, а В — нет».

В первом случае обыгрывается непонимание студентом специального математического применения восклицательного знака как символа факториала. Во втором — непонимание отношения изоморфизма, которое связывает два однотипных объекта и не может быть применено к одному.

Следующий пример — наиболее изощренный: правильный ответ зависит от того, в какой математической теории задан вопрос. Вопрос для первокурсника относится к числовой прямой, а для второкурсника — к комплексной плоскости. Но провалившие экзамен студенты этого не понимают.

«Пересдают два студента. Сначала отвечает второкурсник:

— Может ли синус по модулю быть больше единицы? — спрашивает его экзаменатор.

— Конечно, нет.

— Все, вы свободны. Два балла!

— Теперь ваша очередь, — поворачивается преподаватель к первокурснику и задает ему тот же вопрос. Подслушав ответ товарища по несчастью, он уверенно отвечает:

— Конечно, да.

— Вы тоже свободны. Два».

Разумеется, занятия физико-математическими науками, особенно теоретические, формируют особенный стиль мышления, совершенно отличный от житейского. Вот как это обигрывается:

«Сидят в кафе два физика. Мимо проходит девушка. Один физик говорит другому:

— Ты смотри, какое интересное сочетание атомов!»

А вот как математик распространяет понятие *производной* на житейские предметы. «Математика, любителя выпить, спрашивают:

— Что такое производная пьянка?

— Это пьянка на деньги, полученные за сданные бутылки от первой пьянки.

— А что тогда существенная пьянка?

— Это пьянка, у которой вторая производная не равна нулю».

«Трое математиков (или физиков) собрались выпить. Первый, разливая водку по разнокалиберной посуде, спрашивает:

— По сколько наливать-то?

— Ты что краевых условий не видишь? — говорит другой.

— Эй, мужики! — вмешивается третий. — У нас из начальных условий — только одна бутылка!»

В последнем примере ученые выпивохи под «краевыми условиями» понимают требование наливать водку до краев посуды. Но, к их сожалению, выполнить все эти условия нельзя, т.к. имеющийся объем водки (одна бутылка) недостаточен. Научно-практическая задача оказывается неразрешимой!

«В магазин заходит бесконечное число математиков. Первый просит килограмм картошки, второй — полкило, третий — четверть и

так далее. «Понял», — говорит продавец и кладет на прилавок два килограмма».

Нужно быть математиком или физиком-теоретиком, чтобы *допустить* бесконечное число покупателей. Но если это допущение принять, то, действительно, эти покупатели в совокупности запрашивают два килограмма картошки. Вполне серьезным объектом с подобными свойствами является «гильбертов кирпич» — прямоугольная область в бесконечномерном пространстве, каждая новая сторона которой вдвое короче предыдущей.

Но применительно к этой задаче можно еще объяснить, оперируя понятием предела (или хотя бы — геометрической прогрессии), что если череда таких покупателей будет достаточно длинной, то количество купленной ими картошки будет приближаться к двум килограммам. Гораздо менее понятно для непосвященного свободное оперирование отрицательными и мнимыми величинами. Вот как знаменитый физик-теоретик, нобелевский лауреат Поль Дирак, в студенческие годы решал одну понятную на первый взгляд математическую задачу.

Три рыбака ловили рыбу на уединенном острове. Рыбка бодро глотала наживку, рыбаки увлеклись и не заметили, что пришла ночь и спрятала под своим покровом гору наловленной рыбы. Пришлось заночевать на острове. Двое рыбаков быстро заснули, каждый прикорнув под своей лодкой, а третий, немного подумав, понял, что у него бессонница, и решил уехать домой. Своих товарищей он не стал будить, а разделил всю рыбу на три части. Но при этом одна рыба оказалась лишней. Недолго думая, он швырнул ее в воду, забрал свою часть и уехал домой. Среди ночи проснулся второй рыбак. Он не знал, что первый рыбак уже уехал, и тоже поделил всю рыбу на три равные части, и, конечно, одна рыба оказалась лишней. Оригинальностью и этот рыбак не отличался — закинул он ее подальше от берега и со своей долей поплелся к лодке. Третий рыбак проснулся под утро. Не умывшись и не заметив, что его товарищей уже нет, он побежал делить рыбу. Разделил ее на три равные части, выбросил одну лишнюю рыбу в воду, забрал свою долю и был таков. В задаче спрашивалось, какое наименьшее количество рыб могло быть у рыбаков.

Дирак предложил такое решение: рыб было (-2) . После того как первый рыбак совершил антиобщественный поступок, швырнув одну рыбу в воду, их стало $(-2) - 1 = -3$. Потом он ушел, унося под мышкой (-1) рыбу. Рыб стало $(-3) - (-1) = -2$. Второй и третий рыбаки просто повторили нехороший поступок их товарища.

Читатель, далекий от теоретической физики, на этом примере должен уяснить, что формирование стиля творческого мышления ученого как раз требует выхода за пределы привычного, готовность порой выполнять формально правильные манипуляции со значениями, не имеющими видимого смысла. Впоследствии эти рискованные поначалу вычисления могут стать рутинными. В самом деле, совершенно практические вычисления электротехники удобнее выполнять в комплексных числах, а для динамики твердого тела — даже в гиперкомплексных числах, и при этом конечный результат оказывается вполне понятным и практичным.

Стиль мышления в разных разделах наук и видах деятельности (теоретическая, экспериментальная) также отличается. Представленные анекдоты означают безобидное обыгрывание этих особенностей.

«Была поставлена задача: рассчитать устойчивость стола с 4 ножками. Инженер за неделю рассчитал устойчивость стола с 4 ножками. Физик-теоретик 15 лет искал общее решение для стола с произвольным количеством ножек, после чего подставил в формулу $N=4$. Физик-экспериментатор моментально нашел решение для двух предельных случаев $N=1$ и бесконечности, а результаты за 5 минут интерполировал к промежуточному значению $N=4$ ».

«Физические специальности

— Сколько специалистов по общей теории относительности необходимо для ввинчивания лампочки?

— Два. Один держит лампочку, другой вращает Вселенную.

— Сколько специалистов по квантовой механике необходимо для ввинчивания лампочки?

— Они не могут этого сделать. Если они знают, где находится лампочка, то не могут локализовать патрон».

Общая теория относительности полагает, что она верно передает устройство вселенной в целом, отсюда такая фамильярность с ней в анекдоте. Что касается специалистов по квантовой механике, они в анекдоте необоснованно переносят свойства частиц микромира (принцип неопределенности Гейзенберга) на мир привычных нам размеров.

«Математик, физик, инженер доказывают теорему о том, что все нечетные числа — простые

Математик:— 1 — простое, 3 — простое, 5 — простое, 7 — простое, 9 — не простое. Это контрпример, значит теорема неверна.

Физик:

— 3, 5 и 7 — простые, 9 — ошибка эксперимента, 11 — простое и т.д. Возьмем еще несколько случайно выбранных нечетных чисел. 17 — простое, 19 — простое, 23 — простое... Теорема доказана.

Инженер:

— 3 — простое, 5 — простое, 7 — простое, 9 — приблизительно простое, 11 — тоже простое... Да все они простые!»

«В гостинице, куда поселились инженер, математик и физик, возник пожар.

Инженер выбегает в коридор, видит на стене пожарный шланг, хватается за него, открывает воду и заливает очаг возгорания.

Физик, быстро прикинув объем горючих веществ, температуру пламени, теплоемкость воды и пара, атмосферное давление и т.п., наливает в стакан из графина строго определенное количество воды и заливает огонь этой водой.

Математик высказывает в коридор, видит на стене огнетушитель, и, обрадованно воскликнув: «Решение существует!», спокойно возвращается в номер...».

«Чем физик отличается от математика? Проведем эксперимент. Возьмем простую задачу: есть чайник, плита, кружка и пакетик чая, необходимо заварить чай.

Физик решает эту задачу следующим образом: берет чайник, наливает в него воду, ставит чайник на плиту, включает ее и ждет, пока закипит вода. После этого он кладет пакетик чая в кружку и наливает туда кипятка. Задача решена. Математик поступает абсолютно аналогичным образом.

Теперь немножко упростим нашу задачу: чайник уже содержит кипятка. Физик берет кружку, кладет в нее пакетик чая, наливает кипятка. Математик берет чайник, выливает из него воду и говорит, что задача сводится к предыдущей».

Логика физика, основанная на экспериментальном происхождении знания и, одновременно, предполагающая применение теории в новых экспериментах (но не в практической деятельности), в этих анекдотах сталкивается с логикой математика, для которого аксиомы заменяют эксперименты, а результатом работы является выработка способа решения класса задач, практическое применение которого лежит уже вне науки. Тем не менее, анекдот о Ньюtone показывает, что величайший теоретик был и отменным практиком. Его ответ говорит, что Ньютон *played a practical joke* (на практике разыгрывал) своих гостей с пользой для себя.

«Однажды Ньютону гости пожаловались, что калитка в его сад туго открывается, и попросили сделать другую, получше.

— Я не знаю, куда лучше,— ответил физик. — И так каждый входящий наливает в бак для дома не меньше галлона воды».

Другое практическое применение остроумия демонстрирует такой случай.

«В 1802 году французский ученый Жозеф Луи Гей-Люссак проводил в Париже научные опыты. Ему были нужны стеклянные трубки, которые тогда вырабатывались стеклодувами только в Германии. Когда ученый их выписал, французские таможенники наложили такую высокую пошлину, что он не мог выкупить посылку. Об этом узнал Александр Гумбольдт и решил помочь Гей-Люссаку. Он посоветовал отправителям запаять концы трубок и наклеить на них этикетки: «Осторожно! Немецкий воздух!» Воздух? Таможенного тарифа на воздух не существовало, и на этот раз трубки дошли до французского ученого без всяких пошлин».

Более развернуто стиль мышления пародируется в *мнимых доказательствах*.

«Теорема. Крокодил более длинный, чем широкий.

Доказательство. Возьмём произвольного крокодила и докажем две вспомогательные леммы.

Лемма 1: Крокодил более длинный, чем зелёный.

Доказательство: Посмотрим на крокодила сверху — он длинный и зелёный.

Посмотрим на крокодила снизу — он длинный, но не такой зелёный (на самом деле он тёмно-серый). Следовательно, лемма 1 доказана.

Лемма 2: Крокодил более зелёный, чем широкий.

Доказательство: Посмотрим на крокодила ещё раз сверху. Он зелёный и широкий. Посмотрим на крокодила сбоку: он зелёный, но не широкий. Это доказывает лемму 2.

Утверждение теоремы следует из доказанных лемм».

Кроме пародий на доказательство, существуют и пародии на учебные задачи. Например, такая.

«На дне глубокого сосуда
Лежат спокойно n шаров,
Поочередно их оттуда
Таскают двое дураков.
Сие занятие им приятно,
Они таскают m минут
И, взявши шар, его обратно

В сосуд немедленно кладут.
Ввиду условия такого
Сколь вероятность велика,
Что первый был глупей второго,
Когда шаров он вынул k ?»

Почти все условия этой «задачи» обычны для упражнений по теории вероятностей. Кроме заключительного, совершенно бессмысленного вопроса, имеющего, однако, «математическую» форму.

Авторами ряда шуток или шутливых афоризмов являются некоторые известные ученые. Остроумием славился лауреат Нобелевской премии и автор многотомного курса теоретической физики Л.Д. Ландау

«Науки делятся на естественные, неестественные и противоестественные.

У меня не телосложение, а теловычитание.

Жрец науки — это тот, кто жрет за счет науки?

Простые числа созданы для того, чтобы их умножать.

Курица — не птица, логарифм — не бесконечность!»

Рассказывают также такую историю о Ландау и его постоянном соавторе:

«Лифшиц входит к Ландау. Говорит: «Беда, Лев Давидыч! Я только что целую тетрадку выкладок в трамвае потерял! Как теперь писать будем?» Ландау (беспечно): «Ничего, напишем, как всегда: «Отсюда очевидно...»».

Целой серией анекдотов, слабо связанных сюжетом, является сказка «Как три вектора один детерминант в нуль обратили» (МФТИ, 1961 г.). Привожу фрагменты.

«Долго ли, коротко ли шли — больше нуля, меньше бесконечности — смотрят: стоит при дороге малый параметр, от голода плачет. Пожалели его братья, накормили ядрами всвертку, угостили и повторными. Стал тут параметр на глазах расти, а когда достиг экстремальной величины, поблагодарил братьев, сказал: «Я еще вам пригожусь». Да и пропал, будто и не было его вовсе.

Вывел Ади Аба Ата братьев на геодезическую линию, указал дорогу на Divgrad¹, что означает Дивный город, а сам пошел своим путем.

...И выросли перед братьями стены града великого, подобно тому, как возрастает график тангенса с аргументом, близким к $\pi/2$. И расходилось от него сияние лучистое, подобно тому, как расходятся частные суммы гармонического ряда.

Нашли братья полином, разрыли корни, разрубили узлы, открыли икосаэдр, достали додекаэдр, извлекли детерминант... да и приравнивали его нулю.

Тут и пришел конец Вандермонду. И появилась перед братьями красавица Резольвента, живая и невредимая.

...Что и требовалось доказать».

Помимо коротких шуточных рассказов, физико-математический юмор может проявляться, как ни странно, и в некоторых серьезных трудах, монографиях, написанных с юмористическим оживлением отдельных научных положений. Блестящим примером такого труда являются «Лекции по вариационному исчислению и теории оптимального управления» Лоренса Чизхолма Янга. Он пишет, например, о значении теорем существования: «Это не то чтобы совсем ненужная вещь; просто это первый шаг, необходимая формальность, вроде получения паспорта. И право, ни к чему становиться в позу, если кому-то приходит в голову мысль, что эти вопросы не должны играть в математике первостепенной роли. В самом деле, как бы нам понравилось путешествие за границу, если бы мы провели время не в большом турне по таким местам, как Лувр, Сикстинская капелла, Виндзорский замок, Тадж Махал, а главным образом в очереди за получением заграничного паспорта?!» [3, с. 185].

Наиболее остроумно у Янга обыграно преимущество использования решения в обобщенных функциях по сравнению с использованием классических гладких зависимостей. Он иронизирует над классическим решением задачи Максвелла о нахождении наилучшего пути при подъеме на гору, замечая, что оно в случае горного хребта может завести не на ту вершину, и подчеркивая, что «альпинисты, лыжники и строители дорог придумали более надежное решение» [3, с. 234], которое как раз и будет получено при использовании обобщенных функций. Критика определения кривой

¹ На самом деле читается «дивергенция градиента». Этот оператор употребляется в уравнениях Максвелла.

по Фреше полна сарказма: «...в королевстве Фреше... с бюрократической скрупулезностью регистрируются не только рождение и смерть кривой, но и все без исключения ее промежуточные состояния. Между тем достижения кривой там абсолютно нигде не отражаются. Для властей важно лишь, чтобы между двумя любыми кривыми соблюдалась определенная дистанция для предотвращения беспорядков и волнений. Кроме того, в этом королевстве не должно быть детей и животных-любимцев — абсолютно никого, кроме кривых. Это королевство так же необычно, как, скажем, страна, населенная одними только миллионерами, как армия, состоящая из одних генералов» [3, с. 244]. Читатель, далекий от проблематики книги, несомненно, без труда уловит иронический пафос автора в таких пассажах, тем более что они снабжены также забавными иллюстрациями. К сожалению, такой читатель вряд ли раскроет книгу, а раскрыв, вряд ли дойдет до цитированных страниц в силу сложности освоения ее содержательного материала.

Поэтому свой литературный дар, в т.ч. и дар юмориста, одаренные им математики обычно раскрывают в произведениях чисто литературных. Литературными способностями обладали многие математики, в т.ч. Софья Ковалевская. Но, пожалуй, наиболее известны — гораздо более, чем его математические труды,— произведения Льюиса Кэрролла: повести об Алисе и шутивная поэма «Охота на Снарка». Но здесь не место разбирать эти популярные произведения, тем более что математическое мышление автора, хоть и сказывается в них, но в невидимых для читателя формах. Было бы преувеличением сказать, что они привлекают математиков более чем других читателей.

Напротив, немногочисленные юмористические сочинения на темы студенческой жизни чрезвычайно популярны в физико-математической среде, распространяются подобно фольклору и задерживаются в памяти на десятилетия после окончания учебы, что автор может подтвердить на своем опыте применительно к себе самому и товарищам по учебе. Наиболее доступной, конечно, является музыкально-поэтическая форма. Авторы не утруждают себя изобретением новых форм, переиначивая тексты известных песен и вокальных номеров, а музыку берут в готовом виде. Но эта видимая незамысловатость сочинения (при полной адаптации к своей аудитории, ее опыту и мышлению) как раз приводит к простоте освоения и распространения.

Авторство многих из этих произведений установлено, но оно обычно широко не известно и не интересует слушателей и читателей. Ибо целью их создания было не индивидуальное самоутверждение

авторов, а наиболее полное и в то же самое время эффектное, остроумное выражение общих убеждений представителей научных специальностей. Одну из самых популярных песен на известную тему написал в 1946 году студент матмеха Ленинградского университета (ныне СПбГУ) Виктор Скитович:

«Раскинулось поле по модулю пять,
Вдали интегралы вставляли,
Студент не сумел производную взять,
Ему в деканате сказали:
«Экзамен нельзя на халяву сдавать,
Профессор тобой недоволен,
Изволь теорему Ферма [*или*: Коши] доказать
Иль будешь с матмеха [*или*: физмата] уволен».
Почти доказал, но сознания уж нет,
В глазах у него помутилось,
Увидел стипендии меркнущий свет,
Вариант: Увидел вдали бесконечный предел,
Упал, сердце в ноль обратилось».

Более-менее случайная связь песни именно с математико-механическим факультетом ЛГУ и упомянутые в ней конкретные имена известных профессоров 1946 г. при распространении песни за пределы матмеха были утрачены, и песня обрела ряд вариантов, подобно фольклорному произведению. Тема песни задается с первой строки таким образом, что для непонимающих значение выражения «поле по модулю пять» (соединяющего идею пятибалльной системы оценок с понятием поля вычетов) — а следовательно, для не получивших полноценного математического образования, — она остается несколько чужой.

Развернутый сюжет с соединением ряда вокальных номеров реализован в «народно-музыкальной драме» «Дубинушка», сочиненных на физфаке МГУ в 1955–57 гг.[4]. По разным данным устанавливаются предположительные имена авторов — В. Балашов, Ю. Троян, А. Кессених, Б. Курьянов, В. Иванов, Б. Болотовский. Наиболее популярные эпизоды:

«Обыкновенникова загоняет в угол Энтропия, сопровождающая свою арию угрожающими жестами.

Энтропия:

Про любовь забудь, студент.

Энтропия возрастает,

И пока студент гуляет,

Грозный близится момент.
Дни мелькают пред глазами,
Как снежинок быстрый рой.
Хоть беспечен ты порой,
Грозный близится экзамен
И процесс необратим,
И удар неотвратим.
Хор за стеной:
Энтропия всё растёт, она растёт.
Энтропия всё растёт, она растёт,
она растёт».

«Хор Коллектива:
Тот, кто физиком стал,
Тот грустить перестал,
На физфаке не жизнь, а малина.
Только физика – соль,
Остальное всё – ноль,
А филолог и химик – дубина.

Припев:
Эх, дубинушка, ухнем!
Может, физика сама пойдёт!
Подучим, подучим, да бросим...

На физфаке живём,
Интегралы жуём,
Мы квантуем моменты и спины.
А как станет невмочь,
Все учебники прочь
И затайнем родную «Дубину».
Припев.
Котелок не варит,
А студент всё сидит,
Над конспектами гнёт свою спину.
Сто экзаменов сдал,
Сто зачётов столкал,
А остался дубина дубиной.
Припев.
Деканат весь кипит,
Сам декан говорит:
«Неприглядна ученья картина!»
Мы на это плюём
И уверены в том,

Что и сам он – большая...[дубина]».

Бросается в глаза, что ария Энтропии построена по мотивам арии Мефистофеля из оперы Гуно «Фауст» («На земле весь род людской...») и, действительно, исполняется на музыку Гуно, а песня «Дубинушка» — по мотивам одноименной народной песни.

Следующий пример довольно нехарактерен хотя бы потому, что произведение такого объема не может целиком распространяться в устной форме, хотя отдельные куски легко запоминаются. Это шуточная поэма «Евгений Неглинкин», написанная в стиле и строфой романа «Евгений Онегин» в предвоенные годы двумя студентами мехмата Леонидом Трудлером и Александром Штерном под собирательным псевдонимом Аллеон Труште. Она полна юмора, но мотивы студенческой жизни в ней явно превалируют над спецификой физико-математического образования. Привожу несколько фрагментов.

«О, колбаса, еда студента!
Едина ты питаешь нас,
Порой сочна, как ананас,
Порою тверже монумента!»

...

«Я помню вечер, наши взоры
Скрестились как-то. Разговоры
Сперва случайно начались,
Но между тем мы увлеклись
И полюбили. О как сладко
Мне было, когда я ей взял,
Смущаясь, первый интеграл:
Я до сих пор из той тетрадки
Храню поблекшие листы...:
О, с кем теперь решаешь ты?»

«Но вот мехмат. Евгений мнется,
В замочну скважину глядит,
Вздыхнув, рукой за дверь берется
И в залу входит. Страшный вид!
Доцент, профессор — колет, режет,
Вой, крики, плач, зубовный скрежет,
Пытаемых студентов стон —
И смерть, и ад со всех сторон».

И вот финал поэмы:

«Заданье взято — жребий брошен.
Евгений сердцем вновь разыграл.
Нимало он не огорошен
Тем, что ни капли не понял
Сей теоремы. Оглянувшись
И низко над столом нагнувшись,
Шпаргалку ловко он достал
И пишет... Вдруг пред ним предстал
Профессор в гневе величавом...
Но здесь героя моего
В минуту, злую для него,
Я оставляю. Он со славой,
С позором кончил ли — как знать!
Мне завтра самому сдавать».

Читатель без труда обнаружит в тексте переделанные цитаты не только из «Евгения Онегина», но также из «Полтавы». В этом мы видим не недостаток творческого воображения, а скорее подспудное стремление к доступности: связь с общеизвестными образцами обеспечивает запоминаемость. За образец всегда берется наиболее популярное, что и дает требуемый эффект. К слову сказать, собственно математическое содержание образования героев поэмы выражено очень блекло и сводится к вычислению интегралов, что, конечно, не исчерпывает программы обучения даже на первом курсе. С другой стороны, эта тема известна и студентам инженерных, естественнонаучных и даже некоторых гуманитарных специальностей. Возможно, авторы явно или подспудно стремились сделать свое сочинение понятным всему студенчеству столиц.

Наконец, несколько большая самостоятельность проявилась в «Песни об электроне» [5], стилизованной не под конкретный образец, а под античную поэзию вообще. Приводим фрагменты:

«И возроптал тот электрон, что летел, эфир возмущая,
С скоростью, меньшею скорости света,
И равномерно в отсутствие внешнего поля!
К богу Дираку с молитвою жаркою вдруг
Он обратился, такие слова говоря:
«Бог всемогущий, бог инвариантно великий,
Ты, что поставил в моем уравнении третью точку,
О почему ты, законы вселенной презревши беспечно,

Мне повелел скитаться, любви не ведая счастья?
Дай мне подругу!»

«Песню кончая, хочу, чтоб она прозвучала
Гимном Эросу, прекрасному богу любви вездесущей,
Что обитает в жилище богов и в пастушьей лачуге,
В ветра дыхание живет и в цветении малой былинки,
Вечный, прекрасный закон утверждая в вселенной:
Каждое ψ свое ψ^* ¹ встретит!»

Несмотря на цветистые выражения, здесь гораздо больше научного содержания, чем в «Евгении Неглинкине», хотя и в шуточной форме.

Кроме подражательных шуточных произведений на профессиональные темы изредка пишутся и более самобытные и серьезные стихи. Я запомнил одно из таких стихотворений, «Изгнанник» [6], которое в отрывках привожу ниже.

Я брожу средь ненаших ребят
По чужим коридорам физфака
И теперь мне повсюду твердят,
что я неуч, лентяй и гуляка.
На физфаке покоя мне нет.
Здесь попал я в стихию чужую.
А как вспомню родной факультет,
Так о нем еще больше тоскую.

...

Здесь теорию свято блюдут,
А науки живой сторонятся.
Здесь по старым законам живут,
Только зданием новым кичатся.
Алиханов давно здесь забыт,
О Ландау не скажут ни слова,
Но зато Скобельцын здесь царит
И Иваненко с Соколовым.

Далеко не шуточная тема столкновения двух научных школ изображена здесь в обостренном виде, что делает стихи слишком личным документом, не подходящим для широкой циркуляции в ученом мире. Отношения между научными школами принято

¹ Читать: «пси сопряженное».

изображать в тоне добродушного подтрунивания над коллегами. Недаром это произведение не получило широкого распространения ни как стихотворение, ни в виде песни. Совсем иное дело — «Физтеховская ковбойская» того же автора.

Скажем прямо, без прикрас — женский пол не любит нас,
На Физтехе лишь dx девчат живет, вару-вару-вару-вару.
Но физтех всегда поет, но физтех не пропадет —
В МГУ себе подружку он найдет.

В заключение замечу, что все проявления физико-математического юмора, приведенные в настоящей статье, являются не просто проявлениями остроумия и литературных талантов их авторов, но яркой чертой корпоративного сознания ученых. Шутливость вовсе не говорит о легкомыслии, а обогащает эмоциональным содержанием восприятие учеными своей миссии и места в мире.

Литература

1. Физики продолжают шутить: Сборник переводов / Сост.-пер. Ю. Конобеев, В. Павлинчук, Н. Работнов, В. Турчин. — 2-е изд., доп. — М.: Мир, 1968 — 318 с.
2. Математики тоже шутят / авт.-сост. С. Н. Федин. — Изд. 4-е, испр. и доп.— М.: URSS, 2012 — 213 с.
3. Янг Л. Лекции по вариационному исчислению и теории оптимального управления. — М.: Мир, 1974. — 488 с.
4. Никонова Н.С. Вспоминая оперу «Дубинушка» // <http://memoclub.ru/2014/01/vspominaya-operu-dubinushka/> [Дата обращения 13.03.2017]
5. Григорьев В.И., Мякишев Г.Я. Силы в природе. — 3-е изд., испр. и доп. — М.: Наука, 1969 — 415 с.
6. Кузнецов Алексей. Песенник: Физтех-Песня (трагчасть) // http://kuznetsov.fizteh.ru/pesni/fizteh_pesnya.esp [Дата обращения 13.03.2017].

Э. В. Иоч

ДВА ПРОФЕССОРА – ДРУЗЬЯ ЭМОЦИЙ

«...в прекрасный осенний вечер...»
Ломоносов Михайло Васильевич

«Однажды, в прекрасный осенний вечер, пошел Ломоносов один гулять к морю по Большому проспекту Васильевского острова. На возвратном пути, когда стало уже смеркаться и он проходил лесом по прорубленному проспекту, выскочили вдруг из кустов три матроса и

напали на него. Ни души не было видно кругом. Он с величайшей храбростью оборонялся от этих трех разбойников: так ударил одного из них, что он не только не мог встать, но даже долго не мог опомниться; другого так ударил в лицо, что он весь в крови изо всех сил побежал в кусты; а третьего ему было уже не трудно одолеть: Ломоносов похвалил его (между тем, как первый, очнувшись, убежал в лес) и держа его под ногами, грозил, что тотчас же убьет его, если он не откроет, как зовут двух других разбойников и что хотели они сделать. Этот сознался, что они хотели только его ограбить, а потом отпустить. «А, каналья, — крикнул Ломоносов, — так я же тебя ограблю!» И вор должен был тотчас снять свое платье и связать собственным поясом... Тут Ломоносов еще ударил полунагого матроса по ногам так, что он упал и едва мог сдвинуться с места, а сам пошел домой со своими трофеями и тотчас при свежей памяти записал имена обоих разбойников. На другой день он объявил о них в адмиралтействе; их немедленно поймали, заключили в оковы и через несколько дней прогнали через строй.»

Пояснение

К 200-летию со дня рождения М.В. Ломоносова, следовательно к 1911 году, Императорская Академия наук предложила профессору химии Б.Н. Меншуткину подготовить юбилейное «Жизнеописание Михайло Васильевича Ломоносова», озаботиться о его издании (массовым и «роскошным» вариантами), что и было сделано. Во вступлении автор отмечает, что кроме научной, просветительской, литературной, административной деятельности, будут упомянуты «яркие и характерные события его частной жизни».

Нападение на М.В. произошло, скорее всего, в 1742 или 1743 году. К этому времени он вернулся из европейских университетов, получил в России степень адъюнкта и к нему приехала его жена Елизавета Цильх (с точки зрения нашей темы здесь было множество эмоций – от простоватых до «необыкновенных»).

Нападение сие, судя по кропотливому описанию коллеги профессора Я.Я. Штелина, было уникальным – во всех отношениях. На будущего автора русского учебника риторики и ораторского мастерства вот так – неожиданно, опасно (три матроса! Надо думать – петровские времена еще не прошли, М.В. почти в два раза их старше и т.д.)... И что же? Слово и дело! Грозовым голосом с «весьма убеждающей» интонацией М.В. поверг их к стопам своим... Похоже, мог бы обойтись и без рукоприкладства с тем же эффектом. «Ай да Ломоносов! -мог бы воскликнуть Пушкин, — ай да сукин сын!»...

В последние 22-23 года жизни чего только не случилось с ним, — хорошо знаем. Какие были эмоции, и часто несправедливо ложились они на его душу и разрешить их руками не можно было, тем более с такой фамилией... Живой, доверчивый, порывистый, открытый М.В. часто не справлялся со своими страстями. В схватках с «недругами наук российских» бывало, что ratio затмевалось emotio. Потом каялся, ломал себя, писал «простительныя письма». Ко всему этому примешивалась и любовь к «aqua vitae»... Эмоции беззащитны перед несправедливостью. На эмоциях М.В. терял и друзей, или, если не совсем друзей, то соратников, единомышленников, бывал и сам несправедлив. И уж совсем плохо, когда власть имевшие камергеры одной рукой поддерживали М.В., другой – позволяли себе... В заключение приведем пример, печальную суть которого пояснять не надо.

«Камергер И.И. Шувалов пригласил однажды к себе на обед по обыкновению многих ученых и в том числе Ломоносова и Сумарокова. Во втором часу все гости собрались и, чтобы сесть за стол, ждали только прибытия Ломоносова, который, не зная, что был приглашен и Сумароков, явился только около двух часов пополудни. И.И. Шувалов – знал об их отношениях... пройдя от дверей уже до половины комнаты и заметя вдруг Сумарокова в числе гостей, он тотчас оборотился и, не говоря ни слова, пошел назад к двери, чтобы удалиться. Камергер закричал ему: «Куда, куда, Михайло Васильевич, мы сейчас сядем за стол и ждали только тебя!» — «Домой!» — отвечал Ломоносов, держась за створку уже растворенной двери. «Зачем же? — возразил камергер — ведь я просил тебя к себе обедать». «Затем, — отвечал Ломоносов, — что я не хочу обедать с дураками». Тут он показал на Сумарокова и удалился».

...М.В.Ломоносов умирал в тех же местах, где , когда-то «вмазал» трем матросам. 4 апреля 1765 года был сырой, тягостный вечер... около 5 часов. Весенний вечер.

Жизнь и страсти ломоносовские сохраняются в благодатной памяти потомков. Один из лучших памятников М.В. воздвиг Г.Р. Державин, во многом схожий с М.В.:

К портрету Михаила Васильевича Ломоносова

Се Пиндар, Цицерон, Вергилий – слава россов.

Неподржаемый, бессмертный Ломоносов.

В восторгах он своих где лишь черкнул пером,

От пламенных картин поныне слышен гром.

1779 год

«Воеводский покраснел, как рак...»
Крылов Алексей Николаевич

«Воеводский открыл заседание и сказал:

— Членам государственной думы угодно получить объяснения по трем вопросам: каким образом секретный журнал морского технического комитета стал достоянием гласности, что верно и что не верно по существу в статье Бруга, какие вредные последствия может иметь опубликование этого журнала. Прошу вас, Алексей Николаевич, сделать об этом доклад.

Свой доклад я начал со ссылки на дело гвардейского офицера Вонлярского, который, торопясь получить наследство, подкупил доктора Панченко, чтобы тот отравил родного дядю, оба пошли в бессрочную каторгу... Далее я сослался на то, что присылаемые в запечатанных пакетах темы экзаменационных работ для гимназий выкрадываются, печати подделываются, и этими темами гимназии торгуют, предлагая их другим гимназиям... Обращаясь к Звегинцеву, я сказал:

— Александр Иванович, мы с вами учились вместе в Морском училище. Ваш выпуск в складчину подкупил «рыжего спасителя» Зуева, чтобы получить экзаменационные задачи по мореходной астрономии. Задачи эти печатались в литографии Морского училища под надзором инспектора классов, бумага выдавалась счетом, по отпечатании камень в присутствии инспектора мылся и т.д. Однако стоило только инспектору на минуту выйти, как Зуев, спустив штаны, сел на литографский камень и получил оттиск задач по астрономии. Вы лично, Александр Иванович, по выбору всего выпуска, списали на общее благо этот оттиск. Ведь было дело?

Сквозь гомерический хохот всего зала послышался робкий голос Звегинцева:

Был грех.

Первый вопрос о разглашении сведений был исчерпан.

Чопорный Воеводский покраснел, как рак, а старый адмирал К.П. Пилкин неудержимо громко смеялся в свою белую окладистую бороду».

Пояснение

А. П. Воеводский – морской министр, событие относится к 1908 году, А.Н. Крылов в это время Председатель Морского технического комитета – крупнейший специалист по проектированию и постройке судов различного назначения. А.Н.Крылов, подобно М.В.Ломоносову, тоже был «университетом» — в морском деле.

Много схожего у них: широта и глубина знаний, искренность, честность, патриотизм, за «убеждающим словом» в карман не лезли. Крепкий российский юмор, а, значит – и эмоции эффективно использовались в стилистике «не взирая на лица». Оба умели рисковать, подкупая не разумом, а чувством. М.В. Ломоносов, как известно, вовремя сказал где надо, что он – «из простых», А.Н. Крылов – тоже во-время, что он «совершенно не из простых»: уже в первые годы советской власти в графе: «чем занимались до революции» — проставил: «Полный генерал Российской империи».

Рукопись «Мои воспоминания» А.Н.Крылова появилась в тяжелейшие дни осени 1941 года, и книга была трижды издана в 1942-1944 годах, и распространялась на фронте. «Крутой» юмор академика, обращенный и к уму, и к сердцу помогал бороться и жить. В седьмом издании (1979 г., Ленинград, издательство «Судостроение») помещены фотокопии нескольких страниц рукописи, из которых «любезный читатель изволит усмотреть», как мастерски использованы образцы российской элоквенции, начинающиеся на буквы «г», «ж», «з» и другие и какие при этом возникают нужные, «положительные» эмоции...

«...По окончании заседания, — пишет Крылов, — ко мне подошел К.П. Пиликин:

— Спасибо вам, давно я так не смеялся, как сегодня.

Подошел ко мне и Воеводский, все еще красный:

— Удивляюсь, как вы решились в таком почтенном и многолюдном собрании рассказывать такие вещи...

— Ваше превосходительство, — возразил я, Звегинцев, прослуживший во флоте всего несколько месяцев... считается в Думе новым специалистом по морским делам. Он главный заводчик всех запросов, и поверьте, больше он со вздорными запросами к Морскому министерству обращаться не будет, как я вам и обещал».

«Ай да профессор Крылов», — мог бы во второй раз сказать Пушкин, — «ай да...»

Литература

1. Меншуткин Б.Н. Михайло Васильевич Ломоносов. Жизнеописание. Спб., 1911.
2. М.В. Ломоносов в воспоминаниях современников. М., изд. АН СССР, 1961.
3. Крылов А.Н. Мои воспоминания. 7-е изд. Л., «Судостроение», 1979.

ПОСЛЕДНИЙ ГЛОБАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ, ИЛИ ОТ РАЗРЫВА К НЕВЫРАЗИМОЙ НАДЕЖДЕ

Заметки о поэзии поэтов-метареалистов

Любишь ли ты так сильно видеть мир или как раз — не умеешь и, будучи литератором, описываешь праздник зрения как недоступную страну чудес, как вообще описывается мир — таким, каким мы его мечтали бы иметь не в слове, а как-то, что ли, напрямую?

Из письма Вячеслава Курицына Алексею Парщикову от 9 сентября 1996 г. [1]

Задача в поэзии Парщикова — не просто смешать времена (пересечение разных времен в одной сегодняшней точке — прием, хорошо известный в современном искусстве), но строить дом времени.

В. Аристов

Поэзия метареалистов¹, о которой пойдёт речь в этой небольшой статье, ныне относится к числу наиболее значительных достижений отечественной литературы последних трёх десятилетий прошлого и первого десятилетия этого века (хотя временные рамки существования «школы» ограничиваются началом 90-х гг. прошлого века). Творчество Алексея Парщикова, Ивана Жданова, Александра

¹Термин «метареализм», который я использую в этой статье, ввёл в оборот в 1983 г. в своих «Тезисах о метареализме и концептуализме» М. Эпштейн. Поэт Кедров предложил свой вариант, который также имеет хождение и, строго говоря, в большей степени отражает суть метода: «метаметафоризм», но выглядит более громоздко. В числе самых значительных поэтов-метареалистов: Алексей Парщиков, Аркадий Драгомощенко, Иван Жданов, Юрий Арабов, Александр Еременко, Владимир Аристов, Илья Кутик, Евгений Даенин, Николай Кононов, Андрей Тавров и некоторые другие.

Еременко, Аркадия Драгомощенко и др.¹ уже подвергалось многократным обсуждениям, потребность «поставить в контекст» вызвала вопрос о том, можно ли считать это направление явлением исключительно отечественного, так сказать, производства, как утверждал поэт В. Аристов, или же, подобно многим иным течениям в русской литературе, оно было заимствованным. На фоне значительной изоляции отечественной культуры от процессов, происходивших в литературе Западной Европы и Америки на протяжении XX века (в официальной прессе, а другой разрешённой и не было, освещали и публиковали только всё «прогрессивное», соответствующее традициям «реализма»), явление метареалистов озадачивало своей уникальностью. Беспристрастное изучение и способов мысли показывает органическую связь и с общекультурным трендом. Менее очевидно то, что плеяда поэтов, причисливших себя к метареалистам, удивительным образом уловивших «зов времени» поверх границ и барьеров, являла собой последний идеалистический проект, возникший в недрах советской империи. И, несмотря на все «вопреки», проект этот был органически связан с некоторыми гранями мировоззренческой парадигмы, свойственной культурным традициям России.

Парадигма эта – глубоко внутренняя, органически присущая, если можно так сказать, интуиция, на интеллектуальном уровне осмысленная как представление о всеобщей связи всех явлений и всех вещей через некую духовную субстанцию, незримое вещество. У Гегеля, как мы помним, таковым являлся «Мировой дух», в христианстве – дыхание Бога Духа Святого, который веет всюду. Метареалисты, поэты-интеллектуалы, творившие в скептическую эпоху позднего социализма, были, на первый взгляд, равно чужды и первому, и второму. Но в некое «связующее вещество» они верили,

¹ «Метареализм можно попытаться определить как способ изображения в постоянном преобразовании, метаморфозе, трансформации — как стремление изобразить прорастание и присутствие вечного в реальном, нынешнем, причем связующая ткань и должна быть создана, она и есть незримая цель — это и есть "мета". Причем для "мета" важнейшей изобразительной основой является не язык, а логос — более широкое понятие, где контекст, смысл или недооформившаяся в языке структура ощущения первичны. Стоит привести и известные, давние уже формулировки, например, в статьях М. Эпштейна (и в его книге "Парадоксы новизны"): "метареализм — это реализм многих реальностей, связанных непрерывностью внутренних переходов и взаимопревращений", "метареализм исходит из принципа единомирия, предполагает взаимопроникновение реальностей, а не отсылку от одной, «мнимой» или «служебной», к другой – «подлинной»» [2].

создавая свои произведения в жёстко заданной сетке избранных принципов, включающих внеличностную (и внеэмоциональную!) позицию автора, и вряд ли осознавая грандиозность идеализма собственного проекта. Связующим веществом они полагали не социальные законы, не мистические «энергии» и не лиризм с его открытой эмоциональностью, но по-новому понятое переживание «чистого вещества» поэзии: нет, не «стихов» как версификации, и не поэтической речи как орудия языка (о последнем как о тотальном и неизбежном условии литературного творчества и всякого творчества вообще много написали структуралисты). Но того способа мышления и восприятия действительности, который позволяет через свойственную творческому воображению оптику видеть и достраивать всеобщую связь в цветущем разнообразии мира, показывать «взаимопроникновение реальностей», говоря словами М. Эпштейна, воспроизводить его зачаровывающее становление как непрерывный процесс первотворения. По словам В. Аристов, «для "мета" важнейшей изобразительной основой является не язык, а логос — более широкое понятие, где контекст, смысл или недоформившаяся в языке структура ощущения первичны» [2].

Основополагающее значение в этом способе восприятия имела метафора, позволяющая соединять несоединимое, отстоящее на невыразимых расстояниях в пространстве, времени и сознании, вовлекать в смысловые воронки немислимые для обыденного восприятия предметы и понятия, хронологические пласты с несвойственной для господствовавшей тогда (а во многом и сейчас!) манеры стихосложения степенью концентрации смысловых единиц. Такая «поэтическая вера» в конструирование новых смыслов, раскрытие новых связей была основополагающим фундаментом почти религиозной радости, воодушевления от постоянного обретения из буквально ничего как в акте божьего первотворения, обретения смыслов как оснований бытия. Юрий Арабов замечает: «Это трудно понять и почувствовать, но более идеалистической школы в современной поэзии я не знаю» [3].

Радость, о которой идёт речь, ничего общего не имела с традиционным Gemüt, «лиризмом», «душевностью», которая поэтами-метареалистами решительно отвергалась: «Мы жили в эпоху управляемого лиризма... — писал по этому поводу Ю. Арабов. — Лиризм был навязан сверху, от него шарахались, крестились кислотой, окуривались травой... Лиризм охаживали барды. Окуджава был почти непереносим. Аккорд ре-минор вызывал судороги. Нужно было предпринимать какие-то действия против виноградной косточки, зарытой в землю. И они были предприняты...

Алексей и предложил некий надлирический проект по строительству в языке и стихах новой вавилонской башни, чья ценность определяется принципиальным отличием от написанного другими» [4].

Владимир Аристов свидетельствует: «Первые опыты в духе метареализма не были только реакцией на социальную ситуацию. Не были они и лишь реакцией на состояние и «стояние» в поэзии, где призывы к «простоте» означали, по сути, допустимость и желательность профанации формы. Поиски «сложного» поэтического выражения означали необходимость выразить открывающийся мир будущего в еще неясной и радостной нерасписанной сложности, хаотичности и влекущей привлекательности в отличие от устоявшегося распорядка культуры и мира с его унылой «постмодернистской» повторяемостью» [2].

Говоря о том, что значимость литературного произведения и его масштаб измеряются стремлением ответить на важнейшие вопросы века, в своей статье В. Аристов предпринимает краткий экскурс в историю европейского стиха, в которой ключевыми фигурами называет Рильке, Элиота, Кавафиса и Мандельштама. Станным образом из этого дискурса выпали очень значимые имена, в том числе важные и с точки зрения метода самих метареалистов (например, Георг Тракл), однако останавливаться на этом аспекте в данной статье не принципиально. По мнению В. Аристова, высказанному в ранее цитированной статье, В. Парщиков, — едва ли не главная, ключевая фигура среди метареалистов и, как мне кажется, наиболее известный автор, — полагал своей главной творческой задачей построение «дома времени» (по аналогии со знаменитым изречением «язык есть дом бытия» Мартина Хайдеггера, этого мыслителя метареалисты внимательно читали)¹.

Построение «дома времени» — важнейший акт упорядочивания картины мира. Вспомним хотя бы шекспировский монолог Гамлета: «Порвалась времён связующая нить. Как мне обрывки их соединить!» (в подлиннике: «The time is out of joint» — «Время вывернуто из сустава»). Состояние онтологической катастрофы, разрыва новой эпохи с прежним укладом и чувством времени, переживалось западной цивилизацией с конца XIX века, а затем на протяжении

¹ «Мысль даёт бытию слово. Язык есть дом бытия. В жилище языка обитает человек. Мыслители и поэты — хранители этого жилища. Их стража — осуществление открытости бытия, насколько они дают ей слово в речи, тем сохраняя её в языке... Мыслители и поэты — хранители этого жилища. Их стража — осуществление открытости бытия, насколько они дают ей слово в речи, тем сохраняя её в языке» [5, с. 192].

первой половины XX в., и рефлексировалось наиболее остро в произведениях, прежде всего, авангардного искусства и, в частности, поэзии (у нас с разрывом в несколько десятилетий — сначала художниками серебряного века, а затем нонконформистами и представителями «третьего пути», к которым можно отнести и поэтов-метареалистов). И то, что на нашей почве выглядело чистой экзотикой и ошибочно принималось за высоколобую «заумь», холодную интеллектуальную позицию «над схваткой», европейское стихосложение по-своему выразило как минимум за полвека до того [7].

После завершения деконструкции прежних связей и смыслов это состояние расширяющихся дыр в ткани бытия на протяжении всего прошлого столетия мыслители и творческие личности преодолевали разными способами, вырабатывая в своих поисках собственные стратегии. Из наших отечественных можно вспомнить философа Н. Фёдорова с его идеей воскрешения отцов («Философия общего дела»), прозу А. Платонова, особенно раннего, живопись П. Филонова, конструктивизм с его пафосом жизнестроительства на принципиально новых основаниях. Кстати, в искусстве братьев Весниных и Родченко, Филонова, Платонова, эмоциональное личное переживание, как и у метареалистов, отступает на второй план перед метазадачей конструирования нового художественного языка, позволяющего воплощать (в предметном искусстве или в слове) и одушевлять новую реальность совсем иными средствами (у каждого художника – разными).

Как художественный факт, поэзия метареализма представляет бесспорную ценность – хотя бы уже тем, что поставила перед отечественной поэзией более сложные, интеллектуально взыскивающие задачи, исключая теплораслабленность ума и сознания. Для понимания и тем более создания таких текстов необходима напряжённая работа мысли, концентрация внимания, расширение кругозора и готовность к бескомпромиссному поиску. Но, как и всякий глобальный проект, метареализм был в своей основе утопичен и нёс в себе собственные антиномии, которые, независимо от позиции пишущих, были органически сопряжены с бытием страны и мира. Чтобы лучше понять, по каким линиям происходил разрыв системы, рассмотрим более внимательно взаимоотношения поэтической речи метареалистов с такими категориями, как пространство и время, а также взаимодействие этих категорий между собой на примере некоторых текстов.

Соединяя разновременные эпохи, от доисторических до предлежащих настоящему, А. Паршиков уподобляет построение

своей картины мира сражению за переструктурирование реальности. Успех этого построения приводит к впечатляющему результату – слепые соучастники действия прозревают:

Буквы, вы — армия, ослепшая вдруг и бредущая краем времён,
мы вас видим вплотную — рис ресниц, и сверху — риски
колонн, —
Брошена техника, люди, как на кукане, связаны температурой
тел,
но очнутся войска, доберись хоть один до двенадцатислойных
стен
Идеального Города, и выпишь на чистом, и стань — херувим;
новым зреньем обводит нас текст и от лиц наших неотделим
(Поэма «Я жил на поле Полтавской битвы. Вступление»).

Метафора прозрения крайне важна: зрение – важнейший орган восприятия для метареалистов, и почти единственный. Примечательно, что будущее, если упоминается в текстах, то как то время, в которое продолжится прошлое, в то время как настоящее, лишаясь протяжённости, переживается через категорию пространства, причём не столько ощущаемого (или переживаемого), сколько видимого и по-иному не-схватываемого. Примечательно, что «уловлению» времени всегда способствуют какие-то специальные оптические приборы или уподобленные им свойства вещей — заметить движение жизни без эмоциональной вовлечённости оказывается невозможно: «И невменяемо любованье своим прошлым в зеркальной стене...» (В. Аристов. «Трамвай в Гренобле»).

Отметим, что в данном тексте прошлое ускользает в фиктивное пространство. Мотив зеркала — устойчивая метафора зрения и осязания. Причём зеркало это необычное, но собирающее обратной перспективой, как вогнутая линза, рассыпающийся вовне на молекулы мир. В зеркале же возникает целостность, похожая на зачарованный сон:

И боится боится войти человек
в свое непрерывное непрерывное отраженье
В озеро сна с рукотворной кувшинкой
Здесь побеждает – слабейший, побеждает – точнейший,
Побеждает ничтожная нежная вещь.
И мерцание отражений друг в друге
Доведенное до дробной дрожи молекул» (В. Аристов. «Трамвай
в Гренобле»).

Зеркало становится метафорой самого метода собирания реальности и её временных контекстов. Характерно, однако, что в стихотворении зеркалом является СТЕНА, т.е. преграда – в данном случае между прошлым и настоящим, между созерцателем и созерцаемым им своим же прошлым как неким зачарованным («озеро сна») пространстве. Не менее странная трансформация происходит и при попытке проникнуть в настоящее: появляется образ пустоты, буквально воздушной ямы у А. Парщикова, например: «...И вися на зубце, в промежутке, где реки меняют полярность» («Нефть»); фиктивной точки, в которую воткнут циркуль: «Жизнь моя на середине, хоть в дату втыкай циркуль». («Румфиус»), миража «Этот город возник на ветровой развязке в шестом часу» («Сон»), А. Драгомощенко: «Разве кто знал, что между ночью и днём нет ничего?» («Ночь и день»). Время превращается в фикцию, но фикция эта может опознаваться по-разному, например, если мы видим полнейшую синхронность чего-то – то перед нами фикция, так не бывает:

Мы избежали и судьбы вещей,
витрины были переполнены
дешевыми разноусатыми часами
тогда вещам, считалось, достойно стать часами
иль фотоаппаратом ФЭДом, например,
показывая одинаковое время
В. Аристов. «Воскресная ярмарка в Форосе»

По временной шкале можно легко соскользнуть на какой угодно отрезок: «Но, однако,
Пока мы гнались за смыслом,
Мысль опередила нас.(...)
И во сне
Рука с сонеткой памяти очнется
Со звоном трамвайным в спальне тридцатых годов» (В. Аристов. «Трамвай в Гренобле»).

В принципе для метаметаформистов вопрос выбора совмещаемых контекстов, их смысловой связи вторичен по отношению к сверхзадаче, как для начинавших новую европейскую поэзию Бодлера и Рембо. Прежние связи вещей рвутся и у тех, и у этих, а сопряжения возникают по совершенно новым признакам. Метареалисты конструируют свои миры подобно тончайшей вязи

глобальной паутины. Так, А. Парщиков, увлечённый конструированием метареальности, пишет в письме своему другу о гипертекстуальной структуре, которая, в принципе, может быть усмотрена где угодно: «... над Берлином расставлена незримая сеть гипертекста, сеть эпоса и событий, прозрачный барабан беспроигрышной лотереи отгадок. О гипертексте я давно перевел тебе отрывок из толстого интернетского талмуда, которым пользовался, пока запускал свою систему: "...Я, наверное, должен объяснить — *гипертекст*, пишет Адам С. Энгст. — Термин застолбил Тед Нельсон много лет назад, и он соотносится с понятием нелинейного текста. В то время, когда вы читаете в норме слева направо и сверху вниз, в гипертексте вы следуете звеньями, ведущими вас к разным местам документа или даже к другому связанному с ним материалу даже без ознакомления с его целым» (Из письма А. Парщикова 1.10.96, Кёльн [1]).

Однако, чтобы привести в движение этот пространственно-временной континуум, требуется динамическая смена ракурсов, ритмическая организация. Свою поэтическую оптику метареалисты трансформируют по законам кинематографа. Главенствует принцип монтажа, что выглядит принципиальной новизной на фоне традиционного отечественного стихосложения; но не на фоне европейского стиха: достаточно вспомнить, что и сам монтажный принцип пришёл в киноискусство через поэзию немецкого экспрессионизма, конкретнее – был заимствован у Георга Тракля, впервые последовательно применившего в своих текстах принцип стыковки коротких фрагментов с разными ракурсами и планами, что дало чрезвычайную динамику и остроту переживания.

В поэзии метареалистов стремительная смена планов, совмещение немислимо удалённых предметов и контекстов создают ощущение тектонических провалов, разрывов непрерывности как катаклизмов, но этот процесс не влечёт за собой трагических переживаний: «Мы читали о хлябях, но не подозревали, что горизонт настолько расшатан. Земля бугрится, давит снизу на постаменты, словно ожили бурлаки подземных дюн» (А. Парщиков. «Римфус»). Аркадий Драгомощенко показывает разрыв как противостояние природы и творения человеческих рук, места бытия человека:

...летом легче, летом
не нужно оборачиваться назад и даже тени небытия
ищут прохладу в кострах дома, тая в стенах на этажах,
разодранных напрочь корнями ореха, настурции, маттиолы.

Даже там, где были и куда возвращаться не нужно («Разве твоя в том вина?...»).

Ещё более впечатляюще выглядит разлом времени, превращающийся в разрыв пространства, в цикле А. Пращикова «Дирижабли». Поэт упоённо уходит в стремительный отрыв от земли, воодушевлённо расставаясь, говоря словами Ницше, с «духом тяжести» (примечательно замечание другого поэта-соратника по цеху Ильи Кутика, сказанное хоть и в другом контексте, но применительно к стихам Парщикова удивительно совпадающего буквально: «Поэзия в русской литературе, в отличие от других, вертикальна») [8].

Но если на высотах воздухоплавания и духа достижимо сверхсознательное переживание единства материи и света, трансформация вещества и разума, то оставшееся на земле умалется и становится сплошным зиянием разрыва: «толпа смотрелась, как большая пемза» («Дирижабли»), т.е. скопление людей выглядит как дырчатый камень, состоящий сплошь из пустот, более того – пустоты круглые и как раз и похожи на очертанья фигур, голов – на большом расстоянии сверху). А. Драгомощенко делится наблюдениями пустот и между людьми, и изнутри:

Вот что меня тогда занимало.
Сквозь кожу лица. Люди тоже меня интересуют, когда я их вижу,
сидящих в пустыне под дирижаблями на том же закате,
с пузырями во рту (А. Драгомощенко. «Чего тут и говорить,
каждый скажет тебе...»).

Мотив сквозжения, скважины, проницаемости наподобие пор, сетки – свойствен и появляется в разных контекстах у метареалистов, и этот образ дырчатого как прорванного пространства сопрягается с образом фиктивного времени:

Нас звали воспарить,
пройти сквозь кожу пористую фрески,
порхнуть под арку,
где модерна нашего авто мелькнуло ненадолго,
оставив полости, рельефы...
подняться ввысь сквозь нарисованное время,
где ткань одежды пропускает свет, как шкурка от плодов...
(В. Аристов «Воскресная Ярмарка в Форесе»)

У того же автора читаем: «проходишь в белесом платочке – Проницая сетчаткой листвы решеток скользящие сети» («Свет в решётку течёт...»), «Прорезая нам затылок, Проходит ночь в фиолетовой спецовке цеховой» («Компьютерные игры»).

То же находим в строчках уже цитированного цикла «Дирижабли» Парщикова: это уже своего рода ода Дыре, пустотному пространству, образуемому у нас на глазах и ширящему тотальные разрывы со всем и вся:

Он опустел до чертежей, он дал свечу над улицами.

Он избоченился плашмя и выпукло, и вогнуто.

Как длинное пальто с оборванными пуговицами...

Выпуклое, вогнутое с эффектами специальных зеркал и линз — любимые **ОПТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ** поэтов-метареалистов, с помощью которых они не только моделируют разрывы, но и держат дистанцию между собственным глазом и чувственным переживанием, изображаемым предметом и наблюдателем:

...мне прорубить окно

в песке — невозможно, ибо тотчас оно

срастается, как диафрагма в фото-

камере, зафиксировавшей кота,

ушедшего с головой в воронку комфорта. Дремота.

море тает в песке, словно резьба винта (Илья Кутик. «Пустынник гладит кота, думая о море»).

Характерное избегание чувственного, телесного, тактильного восприятия и контакта с предметной средой делает метаметафоризм своего рода игрой в бисер, сколько виртуозной, столько же и умозрительной. Параллель с кино оказывается в той же мере завораживающей и крайне важной для самих метареалистов, в какой и не в пользу последних: законы визуального восприятия, перенимаемые ими у кинематографа, иные, чем законы постижения через слово, хотя имеют области пересечений. Из воздушной эквилибристики виртуозных построений метаметафористов изгоняется то живое, притягательное, волнующее, насыщенное горячей кровью вещество, которое было, скажем, у экспрессионистов: нет вещественно страдающей и радующейся плоти, полноты вовлечённости в опыт, переживания, способного овеществить связь читателя с мирами метареалистов.

Так, тело как отстранённая от участия в жизни духа и разума форма бытия уже не переживается как часть субъекта, полезный инструмент опыта и источник радости: «Не надо более возвращаться

в грузное тело, втискиваться к спящим мумиям сигарет» («Разве твоя в том вина?» А. Драгомощенко). Впрочем, этот автор, по крайней мере, передаёт ПЕРЕЖИВАНИЕ невозможности контакта, разрыва — через аллгорию («когда бессонница, как дитя по разлуке оплетает безумием сердце» (там же)).

При таком «выпадении» вещественности тела исчезает и фактор человеческого измерения времени, и само время становится умозрительной метафорой. В свою очередь ткань бытия претерпевает неизбежные трансформации и прореживается, истончается до прозрачного целлулоида киноплёнки. Отсюда сложные метафоры избегания телесного контакта и соприкосновения, а по сути — исключённости из пространства, попадания в пустоты, созданные с привлечением оптики и смоделированные по принципам монтажа киноленты: «С этой нефтью, как с выпуклым зеркалом, — словно игры с орлом без перчатки: ты качаешься — ближе и дальше — от клюва его увильнув.», исчезновение времени влечёт и исчезание пространства: «Провод ли высоковольтный в купальню упал, и оцепенело кино?» (обе цитаты из поэмы А. Парщикова «Нефть»).

Разрыв пространств у процитированного выше автора всегда приобретает глобальный размах — брешь может возникнуть в любом месте, провоцируя новую попытку поиска парадоксальной связи, но вектор желания самого автора влечёт его к прорыву в небо. На этом пути возникают головокружительные сопоставления масштабов и смены ракурсов, напоминая приёмы пространственных и декоративных построений барочной архитектуры, но не замкнутой более в твёрдую форму, а утекающей в бесконечность и на глазах прорастающей зияющими пустотами. Так художественная ткань, создаваемая метареалистами, конструирование всеобщей взаимосвязи оборачиваются тотальным разрывом, зачастую многократно в одном стихе образующем провалы и скважины, которые не затягиваются, но, напротив, сигналият о непреодолимости разрывов. Более того, сцепленья метафор в одних локусах словно бы и возникают как компенсация незалатанных разрывов в других: «ты прервал свои поиски и отключил зеркала в непохожих вещах» («Нефть»). Возникающая пустота на месте прежних связей грозит превратиться в сплошное поле пустоты:

На едва поворотах шляха под небом. Тем,
под которым в 5 утра аметистов голубь
гончарной скважиной птицы. Отсутствием чего бы то ни было.
(А. Драгомощенко. «Ночь и день»).

Если бы речь шла только о некоем отвлечённом метафизическом переживании пространства, торичеселиевой пустоте, не было бы смысла продолжать тему. Но метареалисты, нанизывая пустотные метафоры, рассказывают, по сути, о человеке и об исчезновении, стирании поля смыслов человека:

Но мы и есть то,
что ничего не значит. Но чем были, и в чём, как
в свистящих подкрыльях пыли, пропадаем наискось. (А.
Драгомощенко. «Ночь и день»).

Но мы не укоренились там
мы полетели меж зеркалами –
небом под потолками
и дном дождливой ночи... Исчезли мы из стен (В.
Аристов. «Воскресная ярмарка в Форосе»).

«Ветшают сны, разваливаются на куски, и золото их слоится стаями летучих рыб, слепнувших над чешуёй глубин» (А. Драгомощенко. «Разве твоя в том вина?») – в приведённом тексте область снов как сцепления смыслов на уровне бессознательного – тоже разрывается, а глобальный разрыв передан далее через метафору фиктивного заполнения: «Но даже и без вспомогательных стёкол вижу, как между тобою и мною растёт и растёт небо, вздымаясь выше, чем Гималаи» (там же). Вообще переживание утраты возможности телесного контакта как способа чувствовать себя живым и включённым и в течение времени, и в ткань бытия приводит поэта к самоотождествлению с пустотой и, по сути, с состоянием небытия, смерти:

«Неужели, когда смерть переведёт меня
на другой язык, это будет так?
И ничего не останется от прикосновений,
слов, которые были сказаны, неужто
в этот кратчайший миг станет и уже не уйдёт
грязная лужа, чёрная вода, смутная тревога
неизвестно почему. И по улице грохот пустых
банок, ветошь в промозглом жире.
А назад не примет даже косноязычие,
а вперёд — никто не узнает» («Исчезновение ауры в век
производства»).

Этот же автор задаёт вопрос, который не рассматривают (не задают прямо? Используют его умалчивание как минус-приём?) другие метаметафористы: «Как удавалось нам восходить по ступеням и спускаться (вот главное) вниз, не пользуясь ни одной» («ни писем, ни телеграмм, потом...»). Идёт ли здесь речь о духе? Конечно. Но другой поэт, В. Аристов констатирует: Флаконы духа высохли, но море простое – рядом. (финал стихотворения В. Аристова «Воскресная ярмарка в Форосе»).

Таким образом, таинственный Логос, о котором речь шла в начале статьи, укрытый за образами творения, начинает проступать именно в разрывах тканей. И тогда возникает вопрос — а что есть сами эти разрывы? Что сквозит в этих Дырах уже не в лакановском смысле, но – очевидно – в более глобальном?

Может быть, ответ стоит искать в том, что отчётливо не сознавалось, но проговаривалось: «Мой строгий аппарат всплывал в разломе, меж двух столетий в эллипсном просвете» (А. Парщиков. «Дирижабли»). В этих строчках ещё примечателен и мотив совмещения стихотворного эллипса с формой дирижабля, но и то и другое, по сути, – разрыв связей, вещества. Разрыв, превращённый, однако, в просвет.

В какой степени сам поэт стремился передать прорыв к свободе и невесомости как к новому восприятию субстанции света, его явления, переходящего границы физического и метафорического, — утверждать сложно. Мне кажется, что метафизическое, сверхэнергичное значение света, столь важное для нашей религиозной культуры (неназываемый, но подразумеваемый образ Фаворского света, например, чрезвычайно значим для поэзии Елены Шварц), в данном контексте не противоречит задаче, поставленной перед собой поэтом, хотя, скорее всего, сказалось архетипически, бессознательно¹.

Может быть, фантомный дирижабль, возносящий видение к прозрению иной реальности, превращающей рукотворное в нематериальное, но не как исчезающее, а как трансформирующее в свет и дающее пример возможности такой трансформации (и в этом смысле можно уловить параллель с высказанной однажды мыслью

¹ Ю. Арабов более категоричен: «Что воплотил собою метареализм, а что не сумел, не успел, не сделал? А воплотил он собою нечто немислимое, дикое для контекста современной культуры — всего лишь поиск Бога в обезбоженном постмодернистском мире. Что это был за Бог? Безусловно, Христос, но Христос не православия и даже не католичества... Это был скорее Христос гностиков, замешанный на эллинской метафизической традиции Платона» [3].

Ю. Мамлеева о том, что есть иные пространства, в которых исчезнувшая культура пребудет, и высшие смыслы останутся) – это и есть проявление невыразимого, Логоса, о поисках которого писал в своих «Заметках о МЕТА» В. Аристов? Что означает для В. Парщикова Солнце и свет в предпоследней части цикла «Дирижабли» («Расписание»), упомянутые семь раз? Причём из них пять раз Солнце упомянуто не как источник обычного света и тепла, но явлено как то, чему надлежит быть подчинённым иному принципу – как у Н. Гумилёва в «Слове» («Словом останавливали Солнце, Словом разрушали города»), и этот принцип есть Логос: «И с ночной половины планеты уже виделись, — неразборчиво командиры Навина, утомленное Солнце наивное». В последней части «Бумажный змей» вместо опустившегося на землю спущенного дирижабля — «парсек проныривая в эон» летит по небу Бумажный Змей «дыхательный» — т.е. некая хрупкая и малая форма ускользает от проклятья связанности тяжестью, локальностью своего бытия, воплощая собой Атман, неделимую частицу дыхания, которым пронизана Вселенная. Охота за светом Логоса завершается отказом от *tehne* (технологии) в пользу движения чистого духа.

Литература

1. Алексей Парщиков-Вячеслав Курицын. Переписка. Февраль 1996- февраль 1997. Цит. по: <http://screen.ru/vadvad/Komm/13/par-kur.htm>
2. Владимир Аристов. Заметки о мета // Арион: Журнал поэзии. М.: Изд. дом Русанова, 1997. – Вып.4 (16). С.48-60.) <http://www.vavilon.ru/texts/aristov2.html>
3. Юрий Арабов. Метареализм. Краткий курс // <http://www.marpl.com/rus/metarealisty/arabov.html>
4. Юрий Арабов. Алексей Парщиков как литературный проект // <http://parshchikov.ru/pamyati-parshchikova/aleksey-parshchikov-literaturnyy-proekt>
5. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. — М., 1993.
6. Структура современной лирики: от Бодлера до середины двадцатого столетия / Гуго Фридрих ; пер. с нем. Евгения Головина — М.: Яз. славянских культур, 2010. — 341 с.
7. http://modernlib.ru/books/gugo_fridrih/struktura_sovremennoy_liriki_ot_bodlera_do_seredi_ni_dvadcatogo_stoletiya
8. Интервью с поэтом и переводчиком Ильей Кутиком. <https://godliteratury.ru/public-post/ilya-kutik-perevod-poyeziya-intervyu>

**ИССЛЕДОВАНИЕ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА
ТРИКСТЕРА НА ОСНОВЕ ПЕРСОНАЖА
КНИГИ ЛЬЮИСА КЭРРОЛЛА**

Любой из тех, кто принадлежит сфере культуры, для которой существует поиск некоего совершенного порядка в прошлом, должен почувствовать себя, по меньшей мере, странно, столкнувшись с фигурой Трикстера

Карл Густав Юнг. О психологии образа трикстера

Для получения наиболее яркой картины о трикстере следует обратиться к древнегреческой истории, а именно к архетипам. Архетипами (др.-греч. ἀρχέτυπον — первообраз) в аналитической психологии, основанной Карлом Юнгом, называются первичные схемы разных образов, которые воспроизводятся бессознательно и априорно формируют активность воображения, вследствие чего воплощаются, как правило, в мифах, верованиях, снах, бредовых фантазиях, произведениях литературы, искусства.

Каждый человек, осознанно или не подозревая, проживает свой личный, жизненный сценарий, который сам и написал. Согласно теории К.Г. Юнга в коллективном бессознательном хранятся основные паттерны (образец) поведения, которые в свое время были отражены в древнегреческих мифах.

Такое соответствие неслучайно, в жизни постоянно разыгрываются сцены из мифов, которые также были созданы в процессе наблюдения за жизнью. В человеке, как правило, сочетается множество архетипов, иногда они дополняют друг друга, и тогда мы говорим о гармоничной личности. Архетипы представляют собой инстинкты, тип мышления, реагирования, особенности восприятия и ценности, установки и правила по которым человек строит свою жизнь. Ежедневно, в жизни каждого человека транслируются сцены из мифов. Здесь можно сказать и о типах героев. В мифах сложились определенные типажи героев, будь то Прометей — спаситель человечества или медуза Горгона — женщина, уничтожающая взглядом, или бог Дионис, пребывающий в опьяненном состоянии. Эти герои трансформируются, и мы можем увидеть их на телеэкранах телевизоров, только немного в измененном состоянии. Медуза Горгона трансформируется в главную героиню фильма «Легенда о

снежной женщине» (1968 г.), которая умеет способность уничтожать взглядом, несмотря на то что, не имеет змей на голове. В человеке хранится огромный пласт архетипической памяти, которая транслируется бессознательно и проявляется в литературе, живописи, кино.

Сюжеты и типажи героев, которые мы можем видеть на современном телевидении, берут свое начало в мифологии. Одна из лучших кратких формулировок концепции архетипа принадлежит Томасу Манну (немецкий писатель, лауреат нобелевской премии), согласно которой типичное в большей степени состоит из мифического, так как миф – априори образец, изначальная жизненная форма, схема вне времени, формула, заданная далекими предками, укомплектованная осознающей себя жизнью и неявно нацеленная приобрести заново когда-то предзнаменованные ей приметы. Миф представляет из себя образец, некую выкройку, схему, заданную изначальными далекими предками. Ее каркас не может быть изменен, но может обрести что-то новое, в соответствии со временем. Из этого следует вывод, что типичное в большей степени состоит из мифического. Все типовые модели берут свое начало от мифов.

Для наиболее точного рассмотрения архетипа трикстера следует обратиться к философии Ницше. В своей книге «Рождение трагедии»¹ он выделял два противоположных начала, аполлоническое и дионисийское. Он пишет: «С двумя божествами искусства, Аполлоном и Дионисом, связывается наше постижение того, что в греческом искусстве существует стилистическая противоположность: два различных влечения идут в нем рядом друг с другом».

Аполлон – сын Зевса, бог солнца, покровитель искусств, предводитель и покровитель муз. Стройный юноша с прекрасными длинными золотыми волосами, и женскими чертами лица. На картинах часто изображается с кифарой (или лирой), луком и стрелами также с золотым мечом. Аполлон — выражение покоя и порядка. Ему было присуще царственное величие, покой, самоограничение во всем. Он был воплощением небесного начала, всего возвышенного и прекрасного.

Дионис же, напротив, олицетворение земного, бог плодородия, покровитель растительности, земледелия, виноградной лозы и виноделия — бог веселья, радости, буйства. Если первый — «полное

¹ «Рождение трагедии из духа музыки» — эстетический трактат 1872 года, в котором Фридрих Ницше изложил свой взгляд на дуалистические истоки искусства. Переиздан в 1886 году с предисловием «Опыт самокритики» и подзаголовком «Эллинизм и пессимизм».

чувство меры, самоограничение, свобода от диких порывов, мудрый покой бога — творца образов», то второй — избыток, нарушение всякой меры, безмерное, взрывчатое буйство. Аполлон воплощает принцип индивидуализма, он — великолепный божественный образ этого принципа. Дионис символизирует ужас и восторг — «чудовищный ужас», охватывающий человека, усомнившегося в формах познания явлений, и «блаженный восторг, поднимающийся из недр человека и даже природы».

Все архетипы ведут свое существование от аполлонического или дионисийского начала. Архетип трикстера больше относится к дионисийскому началу. На это указывает ряд схожестей в поведении и внешности. Выделены основные черты Диониса и его окружения (сатиры, фавны, силены и т.д.).

Основные черты сатира, какие может иметь и трикстер:

1. Первая и основная его черта — это получеловеческое обличие. Нижняя часть тела этого существа покрыта шерстью, вместо человеческих ступней у него козлиные копыта, имеется хвост, как у козлика. На голове часто можно увидеть маленькие рога. Это некий человек с большей примесью животного начала. А это начало проявляется бессознательно в раскованном и нескромном поведении, поскольку козел — самое похотливое и сладострастное животное.
2. Часто на картинах сатира можно увидеть с музыкальным инструментом в руках, т. к. музыка создает определенное ощущение праздника. Она веселая, яркая, и всегда сопровождала вакханалии Диониса.
3. Сатиры составляли свиту Диониса — всегда веселящуюся и поющую. Пребывают всегда в праздничном настроении. Какой же праздник без алкоголя? Они впервые приготовили вино. Славились пристрастием к алкоголю и избыточной сексуальной активностью. Символизируют неукротимую природу, распущенность и похоть. Здесь их можно сравнить с шутами на королевских праздниках.
4. При дионисийских мистериях пьянство действительно считалось священным (вот бы это понравилось нашим пьяницам). Происходило это, очевидно, от искаженного понимания сакральной сути греческих мифов, и со временем древние дионисийские мистерии¹ (вакханалии) просто деградировали и опустились до уровня обычной пьянки-гулянки. На празднествах в честь Диониса за драматическими постановками следовали

¹ от греч. Μυστήριον — «тайнство, тайное священнодействие»

грубовато-шутовские, провокационные действия сатиров, выражавшиеся в танцах, плясках, игре на музыкальных инструментах и т.д. (отсюда происходит сатира — «резкое проявление комического в искусстве представляющее собой поэтическое унижительное обличение явлений при помощи различных комических средств: сарказма, иронии, гиперболы, гротеска, аллегории, пародии и др.»).

5. Поведение. Они пребывают в состоянии полной распущенности, отказ от всех норм поведения в обществе. Говорили то, что вздумается, совершали непристойные, похотливые действия, тем самым выпуская свою энергию, свои внутренние желания без всякого стеснения. Поэтому сатиры провоцировали и людей на подобные действия.

В Древней Греции были шумные и веселые праздники в честь Диониса. Аналогом этих празднеств, но уже со времен Средневековой Европы стали карнавалы, маскарады, театрализованные представления, шествия с играми, также сопровождавшиеся переодеванием в костюмы, плясками, играми на музыкальных инструментах. Маскарад – это особый тип культуры непосредственно связанный с народной карнавальной культурой, а именно, смеховой культурой Средневековья и Ренессанса. Большое внимание уделялось костюму. Переодеваясь в необычную, странную одежду, человек становился другим, выходил из бытового мира в мир потусторонний, где можно не следовать моральным и нравственным нормам. Все люди превращались в определенных героев одной очень веселой и забавной игры, в которой каждый играл свою роль. Люди одевали не только костюмы, но маски, что позволяло полностью быть неузнаваемым. В маске человек обретал новый образ, новую сущность, создавал другого себя, каким не мог быть в повседневной жизни это был некий обман. Основной функцией карнавала оказывается обретение свободы, освобождение от всех сдерживающих рамок, когда наружу выходит истинная сущность человека.

Появляется и быстро распространяется комедия *dell'arte*, комедия масок, которая становится центром развития карнавальной культуры. Это — вид итальянского народного уличного театра, спектакли появлялись методом импровизации, на основе сценария, содержащего краткую сюжетную схему представления, с участием актёров, одетых в маски. Основными атрибутами людей были кожаные маски, закрывающие лицо, тем самым позволяющие сохранить анонимность. В комедии масок принимали участие около ста персонажей, которые имеют отличия только в именах и

незначительных деталях характера. К основным персонажам комедии относятся два квартета мужских масок, маска Капитана, а также персонажи, не надевающие маски, это девушки-дзанни и Влюблённые, а также все благородные дамы и кавалеры. Основные типажи, которые сейчас можно увидеть на телевидении были позаимствованы из комедии масок dell'arte. Комедия масок, мифы и легенды, архетипы это основной, выработанный столетиями материал о типажах и типовых сюжетах, которые сейчас используются в кино.

Трикстер (англ. trickster — обманщик, ловкач) — архетип в мифологии, фольклоре и религии — «демонически-комический дублер культурного героя, наделенный чертами плута, озорника» — божество, дух, человек или антропоморфное животное, совершающее противоправные действия или, во всяком случае, не подчиняющееся общим правилам поведения. Обычно трикстер совершает действие не по «злому умыслу» протivления, а ставит задачей суть игрового процесса ситуации и жизни. Не сама игра жизни, а процесс важен для трикстера. Он — фокусник, иллюзионист, мистификатор, оборотень, перевёртыш, игрок, для него не существует понятия добро и зло, жизнь и смерть, так как игра, затеянная им, может закончиться в любое выбранное им время, а бессознательная сторона состоит из положительных и отрицательных качеств. Заставляя играть по его правилам, управляя игроками как фигурами на шахматной доске, он в большинстве случаев оказывается победителем. Но реальность такова и иногда ему приходится попадать в ловушки, расставленные им самим, что приводит грустному концу. Юнг исследуя архетип трикстера, выявил его отношение к древним карнавальным традициям, «для которых характерна обращённость традиционного иерархического социального порядка, а также средневековые традиции, в которых чёрта называли «дураком от Бога»». Здесь следует вспомнить дионисийские мистерии, больше походившие на праздник пьянства и разврата.

Исходя из рассуждений Юнга, можно выделить основные черты героя трикстера. Первая и самая характерная его черта — это способность нарушать своим появлением все сложившиеся устои и порядки, привносить море хаоса в привычную жизнь обывателей того места где он оказался. Своими поступками и уловками он преобразует мир идеальный в мир реальный. Выходя за рамки, нарушая те или иные табу он заставляет обратить на себя внимание окружающих. Трикстер превращает плутовство в художественный жест — особого рода перформанс, где прагматика трюка редуцирована, а на первый план выдвигается художественный эффект. Это трансформация позволяет рассмотреть мотив театра:

Театральные шоу устраивал Остап Бендер, моментально сочиняя киносценарий «Шея»; Также этой способностью обладал Мюнхгаузен, его жизнь являлось сценой, на которой он действовал как актер. Ярким примером может служить Буратино и Карабас-Барабас.

Трикстерская перформативность и театральность выходят из лиминальной позиции. Лиминальность — это граничное положение между двумя этапами развития личности. Здесь можно вспомнить кролика из «Алисы в стране чудес». Он находится между двумя противоположностями. Его трусость и нерешительность играет определенную роль в сюжете произведения. Являясь слугой красной королевы, он помогает Алисе и белой королеве.

Вторая черта трикстера прямо вытекает из первой: чтобы добиться своей цели, нужны инструменты, а именно трюки. Исходя из этимологии (корень *trick* в переводе с английского означает трюк), трикстером именуется любой персонаж, для которого характерно трюкачество, создание абсурдных и комических ситуаций. Белого кролика мы встречаем в начале произведения, он заманивает Алису в свою нору (мотив кроличьей норы, это мотив попадание в другой мир через кроличью нору, дыру в земле и т.д.) Показывает на время, как бы говоря — «поторапливайся, время идет!», это некий психологический прием, для того что бы потенциальная жертва следовала за ним. Некая хитрость, с помощью которой удается заманить Алису в другой мир.

В некоторых случаях герой выставляет напоказ свою нерасчетливость и бесшабашность, а именно делает трюки и фокусы так чтобы выглядеть смешным, нелепым. Совершает «дурацкие» поступки, опрокидывающие весь здравый смысл, но это и является некой частью плана, т.к. в завершение он добивается успеха. Ярким примером могут послужить типичные герои русских сказок, а именно Иванушка дурачок и Емеля (восседавший на печи) Это персонаж не утруждает себя выполнением каких-либо домашних обязанностей; грубо говоря, бездельник. Обстоятельства меняются, заставляя его действовать, но из-за отсутствия опыта и неумения что-либо делать у него все «валится из рук». Прибегая к собственной стратегии в глазах окружающих, он выглядит дураком, делающим глупые, нелогичные поступки. Но в этом и состоит главный секрет успеха. Совершая поступки, противоречащие здравому смыслу, он преодолевает препятствия и оказывается в выгодном положении. Очень часто таким героям помогают волшебные животные, будь то говорящая щука, морское чудовище или Конек-горбунок. Здесь можно привести

в пример Ивана из советского фильма «Солдат Иван Бровкин»¹ (1955) У парня ничего не выходит, всё, за что бы он ни взялся, «валится из рук». Мать помогает ему, но и у нее нет сил. Он попадает в армию и там находит свое призвание.

Еще одна немаловажная черта — связь образа трикстера с сакральным контекстом, что и делает непохожим его на банального жулика. Сакральное — это все что имеет отношение к религиозному, божественному, потустороннему, мистическому. Благодаря пристрастию к метаморфозам, трансгрессиям, он совершает священное, нарушает табу, что и дает ему волшебную силу. Все превращения и измененные состояния сознания являются частью ритуала. Но в контексте поведения трикстера сакральность не имеет ничего общего с добродетелью, правилами приличия и т.д. Как пишет в своей работе американский эссеист Льюис Гайд: «...большинство современных воров и бродяг лишены важного элемента трикстерского мира — а именно, его сакрального контекста. Вне ритуального контекста трикстера не существует» [8]. Здесь следует вспомнить бога Диониса, чье пьянство не лишено сакрального контекста. Его мистерии наполнены чревоугодием, похотью и развратом, что является антиподом добродетели.

Добрый и злой, аморальность и бессознательность. Трикстер непредсказуем, никогда не знаешь, что «выкинет» он в следующую минуту. Предаст или спасет, уничтожит или сохранит жизнь; сила, которая в нем таится, неподвластна никому. Это происходит потому, что им правит бессознательное. Ни здравый смысл, ни добрые или злые намерения неспособны заставить действовать в соответствии с моральными устоями общества. Если посмотреть с этической стороны, то можно сделать вывод: трикстер — аморален. Для трикстера «правила существуют, что бы их нарушать». В зависимости от того, какая сторона превалирует, таким и будет персонаж. В некоторых случаях он способен на благородные поступки, используя свои трюки и уловки для помощи. Занимая пограничное положение между миром дикой, неукротенной природы и миром людей, часто в их глазах он выглядит смешным, местами глупым, нецелесообразным, что и выделяет его, вытесняет из общества. Поэтому эти герои часто действуют в одиночку, используя окружающих как средство в достижении цели. Например, Бог смерти

¹ «Солдат Иван Бровкин» — фильм режиссер И.В. Лукинского, 1955 г.

Рюк¹ в японской анимации, неказистый, страшно худой с большими уродливыми глазами и ртом полным торчащих зубов. Ему становится скучно в своем окружении таких же богов, поэтому он врывается в мир людей и «играет» с ними, приносит тетрадь смерти и наблюдает за действиями. Но он делает это только ради личной выгоды, ему нужно потратить где-то время. Его не одолевают благородные порывы. Он просто наблюдает за происходящим.

Здесь можно рассмотреть мотив пребывания в разных мирах. Яркий пример этому — фильм «Маска»², где в главной роли Джим Керри. Главный герой — простой банковский служащий Стэнли Ипкис. Однажды он находит деревянную маску и с этого момента все меняется. Одев ее, он превращается в сверхчеловека, обладающего безграничными возможностями и способностью контроля над окружающими, но не способен контролировать себя. Можно сказать, что он находится между двумя мирами — миром безграничной силы маски и обыденным человеческим. Он грабит банк, с помощью различных трюков мстит обидчикам. Исходя из этого, мы не можем отнести его к положительным персонажам. Но в то же время нельзя осуждать его, т.к. все действия он совершает бессознательно, руководствуясь только своими внутренними желаниями. То же самое делает сумасшедший заяц из фильма по сказке Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес» (1985 г), которого Алиса встречает на Безумном Чаепитии. Он предлагает маленькой девочке выпить вина и считает, что нужно всегда говорить то, что думаешь. Это говорит о выходе страстей, не нужно сдерживать, ограничивать себя в чем-либо.

Еще одна из особенностей героя-трикстера — это мотив возрождения. Он способен заново рождаться, или появляться в новом облике. Например, в финале сказки «Конек Горбунок»³ Ивану-дураку нужно искупаться в трех котлах: в одном с горячей водой, в другом с молоком и с ледяной водой. Очень хорошо этот момент проиллюстрирован в мультике. Иван запрыгивает в последний котел с ледяной водой, затем мы видим, как образуется ледяная корочка.

¹ Бог смерти в японском комиксе (манге) «Тетрадь смерти», придуманной Цугуми Обой и нарисованной Такэси Обатой в 2004 году. Также выпущенные на её основе анимационные сериал и фильмы, игровые фильмы.

² «Маска» –фильм режиссера Чака Рассела, США, 1994 г. В главной роли Джим Керри.

³ «Конёк-Горбунок» — советский полнометражный рисованный мультипликационный фильм, созданный на студии Союзмультфильм режиссёром Иваном Ивановым-Вано в двух версиях — 1947 и 1975 года. Снят по одноимённой сказке Петра Ершова.

Поверхность воды покрыта льдом и полностью гладкая. Архетипическая память напоминает нам о зиме, вечной мерзлоте, где больше нет жизни. Так и Иван, находясь под корочкой льда, умирает. Затем с помощью магии Конька-Горбунка он возрождается, выпрыгивает из воды уже в новом обличи, высокий и красивый. Также мотив смерти и возрождения можно проследить в фильме М.А. Захарова «Тот самый Мюнхгаузен» (1979 г). Барон Мюнхгаузен с помощью трюка инициирует свою смерть. По всему городу распространяется печальная весть о его смерти, вскоре люди понимают, как много им не хватает. После чего он появляется, только в обличи садовника. Это был некий трюк с возрождением, ловко исполненный главным героем-трикстером.

Внешность трикстера всегда обманчива. Он способен перевоплощаться в разные сущности, иногда способен менять пол. В русских советских мультфильмах трикстер появляется в образе животных, чаще всего это лиса, волк или заяц. Можно вспомнить мультфильм «Олень и волк»¹, где волчья хитрость сыграла с хозяином злую шутку. Наивный, честный олень помог волку выбраться из-под упавшего на него дерева, вследствие чего оказался обманутым и чуть не съеденным. Выбравшись на свободу, волк стал хозяином положения и чуть не съел своего спасителя. Медведь рассудил двух животных. С помощью хитрости и острого ума он восстановил справедливость. Так волк и остался лежать под деревом, а олень никогда не доверял волчьему слову. В этом случае трикстер не был победителем, а наоборот, потерпел поражение. Медведь в этом случае тоже обладает трикстерскими чертами. Это уже другой тип трикстера, который пользуется своими навыками и умениями во благо других. «Колобок», «Лиса-строитель»², «Волк и лиса»³,

¹ «Олень и Волк» — рисованный мультипликационный фильм, который создал в 1950 году режиссёр Дмитрий Бабиченко по мотивам эстонской сказки, автор сценария Аугуст Якобсон.

² «Лиса-строитель» — советский рисованный мультфильм 1950 года, созданный по басне Крылова на студии «Союзмультфильм». Последний мультфильм Пантелеймона Сазонова; повествует о лисе, которая по своей инициативе помогает льву построить дом для его кур. Используя хитрости в строительстве, она продолжает воровать птиц.

³ Сказка «Волк и лиса» входит в самый известный и полный сборник русских народных сказок — «Народные русские сказки». Составлен А. Н. Афанасьевым, первоначально издан в 1855—1863 гг.

«Лисица и журавль»¹ и еще множество сказок, где главный герой — трикстер-лиса. Это очень умное и хитрое животное способное любого обвести вокруг пальца. Также внешность трикстера может совсем не сочетаться с его умом и набором хитрых качеств. Притворившись больным стариком или нищим, он отгоняет всякие подозрения от себя. Скрывая свое истинное лицо, он входит в доверие к окружающим. Кот Базилио и Лиса Алиса так и сделали: притворившись нищими и слепыми, они обманули доверчивого Буратино.

В особенности следует рассмотреть этих животных, а также кролика в роли трикстера. Они крайне интересны с точки зрения мифологии и архетипов. В разных культурах они имеют двойственную натуру. В античные времена кролик являлся символом плодovitости и жизни, а также распутства и был одним из атрибутов богини Венеры (Афродиты). На Руси заяц считался трусливым, слабым существом. Однако в африканском фольклоре кролик является положительным героем, обладающим умом и изворотливостью. Так же по некоторым сказкам он был связан со смертью, хранил в себе яйцо с иголкой, на которой была смерть Кощея. С другой стороны, заяц встречается в свадебных песнях как метафора плодovitости и супружеской любви. Здесь можно вспомнить пасхального зайца (немецкая легенда) — символ плодородия, и пасхальное яйцо — символ жизни.

Часто с приближением весны можно слышать выражение «мартовский Заяц». Почему именно мартовский? Дело в том, что именно в марте у кроликов самый плодovitый период. Также в Греции с древних времен ежегодно в первом месяце весны проводится праздник в честь бога Диониса. Эта традиция живет и по сей день. Перед Великим постом проводится трехнедельный карнавал с парадом маскарадных костюмов, конкурсами народных танцев, долгими гуляниями и огромным пиром.

Знаменитый писатель Льюис Кэрролл в своем произведении «Алиса в Стране чудес» задействовал как кролика, так и зайца. Оба ушастых выступают в роли трикстера.

Белый кролик приводит Алису в Страну чудес², играя роль проводника, Мартовский заяц играет роль провокатора (сидя за

¹ Сказка «Лисица и Журавль» входит в тот же сборник русских народных сказок. Лисица предлагает полакомиться кашей журавлю, но он в силу своего строения клюва не может есть кашу из блюда.

² Фильм, снятый по книге Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес». Режиссер Тим Бертон, США, 2010 г.

столом, он явно провоцирует Алису на какие-либо действия). Архетипическая память приносит Льюису Кэрроллу все сюжеты и мотивы, которые он применяет в сюжете произведения. А режиссер Тим Бертон хорошо прочувствовал это и воплотил это в кинематографе.

Рассмотрим белого кролика и мартовского зайца из фильма «Алиса в Стране чудес» в постановке Тима Бертона. Почему можно назвать этих героев трикстерами?

Белого кролика зритель встречает в начале произведения, он заманивает Алису в свою нору (мотив кроличьей норы — это мотив попадания в другой мир через кроличью нору, дыру в земле и т.д.). Белый кролик показывает на время, как бы говоря «поторапливайся, время идет!», это некий психологический прием, для того что бы потенциальная жертва следовала за ним. Некая хитрость, с помощью которой удастся заманить Алису в другой мир. Далее мы встречаем его в Замке у червовой королевы. Это говорит о двойственности этого героя: он не различает добра и зла, поэтому он служит то белой, то червовой королеве.

Мартовский заяц (англ. March Hare) — сумасшедший заяц, которого Алиса встречает на Безумном Чаепитии. Он предлагает маленькой девочке выпить вина и считает, что нужно всегда говорить то, что думаешь. Здесь как раз выступает дионисийское начало в слове «мартовский». С конца VI в. до н. э. в Афинах ежегодно, в марте — в дни праздника Великих Дионисий — ставились трагедии, комедии и сатирические драмы. В настоящее время в марте начинается трехнедельный карнавал, предшествующий Великому посту на Пасху. У греков пристрастие к празднованиям восходит в культуру Диониса и других богов Греции. В это время проходят парады маскарадных костюмов, конкурсы народных танцев, шикарный пир и гулянья. Поэтому мартовского безумного кролика мы смело можем отнести к трикстеру.

Сейчас образ трикстера транслируется в массовую культуру. Мелетинский [3] пишет о ремифологизации в современной массовой культуре. Обращение к мифам и сюжетам сказок, ведет за собой использование различных типажей. Именно образ трикстера является наиболее популярным и удачным, его часто «примегают» на себя кинозвезды, артисты, телеведущие, директора кампаний, это позволяет более раскрепощенно чувствовать себя в окружении незнакомых людей и камер. Этот образ очень яркий и моментально захватывает внимание публики. Он не такой, как все остальные, и добивается успеха своими, хоть и не совсем законными путями. Способность к трансформации и сокрытию настоящего облика

способствует выходу истинных чувств и эмоций. Современному человеку приходится ежедневно сдерживать огромное количество эмоций, что часто приводит к стрессам, истерикам и другим различным последствиям. Может, стоит иногда снимать маску серьезного человека и становиться Иваном-дурачком? В нашей жизни так важны праздники и веселые мероприятия, потому что все это способствует выходу эмоций, люди перевоплощаются в самих себя, снимают маски повседневности.

Карчевская К.С. в своем автореферате пишет: «В XX и XXI веке именно кинематограф становится главным транслятором актуальных для общества тем и сюжетов, соединяя в себе возможности изобразительного искусства, литературы и театр. Преобразуя и трансформируя архетипические образы, кинематограф порождает героев, с помощью которых происходит утверждение значимых и эталонных моделей поведения в культуре. Кинообразы черпают «энергию» из мифа, тем самым эксплуатируют архетип, создавая «новую мифологию», содержащую отчетливый и прагматический образ творческий потенциал» [8].

К сказанному можно добавить суждение К.Г. Юнга [6]: тайна влияния искусства – особая способность художника прочувствовать определенные архетипические формы, а впоследствии отобразить их в произведениях.

Литература

1. Зарубежные исследования по семиотике фольклора: сборник статей, М.: Главная редакция Восточной литературы, 1985.
2. Бахтин В.А. Эстетическая функция сказочной фантастики. Наблюдения над русской сказкой о животных. — Саратов, 1972.
3. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. — Восточная литература. РАН, М. 2000.
4. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. — Москва, 2010.
5. Радин П. Трикстер — исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями Юнга и Кереньи. — Евразия, 1999.
6. Юнг К.Г. Душа и миф, шесть архетипов. — Киев: Port Royal, 1996.
7. Hyde L. Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art. — NY: Farrar, Strauss and Giroux, 1998.
8. Карчевская К.С. Архетипы в кинематографе: культурологический анализ: автореферат дис. ... канд. культурологии. СПб: СПбГУ, 2010 – 25 с.

УПРАВЛЕНИЕ ЭМОЦИЯМИ НА СЦЕНЕ ВО ВРЕМЯ ИСПОЛНЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Исполнение на сцене музыкальных произведений многогранно, имеет много направлений, школ и вариантов. Психологически – это акт создания музыкальными средствами эмоционально-художественного образа. Для этого используются соответствующие исполнительские средства. Как композитор, пианист, главный режиссер Музыкального полифонического театра «Эльмовы Огни», кандидат философских наук (эстетика), доцент, к тому же имеющий огромный полувекковой стаж концертной и преподавательской работы (в том числе более 25 лет в высших музыкальных институтах и в будущем году 20 лет на репетициях театра «Эльмовы Огни»), я попытаюсь проанализировать некоторые проблемы исполнительства на концертной сцене с точки зрения реальной концертной и сценической практики.

Вопрос не простой. В наше время уровень исполнительства, например, на фортепиано, чрезвычайно высок. Этот уровень зиждется на великих традициях «Серебряного века» созданных С. Танеевым, С. Рахманиновым, А. Скрябиным, Н. Метнером, К. Игумновым, А. Станчинским.

Мне довелось близко общаться по творческим вопросам в студенческие годы, т.к. я был на фортепианном факультете председателем Научного студенческого общества, с Г. Нейгаузом, В. Софроницким, А. Гольденвейзером, С. Фейнбергом, Л. Обориным, Э. Гилельсом, Г. Гинзбургом, В. Беловым, которые создали свои школы и воспитали продолжателей традиций каждой. Помимо этого я исполнял много только что написанной современной музыки и перед выступлениями показывал ее авторам и А. Хачатуряну, Р. Щедрину, С. Губайдуллиной, Э. Денисову, Б. Майзелю, А. Аверченко, Н. Каретникову, С. Чичериной, В. Овчинникову, А. Мачавариани, С. Насидзе, Р. Карухнишвили и многим другим и консультировался с ними. Композиторы охотно рассказывали о своих сочинениях, новых приемах и трактовках исполнения.

С Софьей Губайдуллиной у нас была творческая дружба. Мы общались семьями, ходили друг к другу в гости. У Сони дома на подвесках качивались небольшие колокола, на которых она подыскивала тембры для своих сочинений. С. Губайдуллина чрезвычайно интересно показывала приемы игры своей масштабной сонаты для фортепиано, созданной в системе строгой додекафонии,

которую я выучил и в дальнейшем играл в гастролях. Это были приемы, популярные у авангардистов шестидесятников, в частности, для «подготовленного рояля», где использовались различные, дающие акустический эффект, предметы. Исполнение сонаты начиналось с резкого резонансного звука на педали, созданного скольжением слева-направо бамбуковой палочкой по настроечным колкам рояля. Соня дала мне бамбуковую палочку, сантиметров тридцать длиной. Я, мысленно предполагая, что колки рояля от такого эксперимента могут элементарно сдать позицию и в этом случае нарушить строй, достаточно умеренно создал этот звук. Губайдулина забрала палочку, «резко, жестко, эмоционально, чтобы было слышно в большом зале!», рояль отчаянно шумно зарыдал, открыв красотой музыкального шума исполнение выдающегося современного произведения. Соната написана по изумительному плану, позволяющему по двенадцатитонной системе написать крупное стильное произведение. Используются темы прямые, зеркальные, обратные (ракоходные) и зеркальные ракоходные от всех двенадцати звуков клавиатуры, расположенных в виде двенадцатиугольных атональных звезд.

Дома у меня хранятся подаренные ей сочинения для фортепиано Чакона и Соната, а также партитура 1968 года кантаты «Ночь в Мемфисе» на тексты древнеегипетской лирики в переводе Анны Ахматовой с надписью «Валечке Матвееву в знак нашей крепкой дружбы, С. Губайдулина».

Вспоминаю еще тогда выученные эмоциональные, сценичные стихи кантаты:

«... Ты владычица воинов, повелительница хороводов,
Владычица беспредельного опьянения,
Мы ликуем перед тобой, и играем тебе,
И сердце твоё вновь радуется тому,
Что свершаем мы для тебя!
Фараон приходит плясать,
Приходит воспеть тебя,
О, владычица его,
Гляди, как он пляшет,
О супруга Гора, гляди, как он прыгает,
Фараон — сын Солнца,
Его руки омыты, его пальцы чисты,
О, владычица, гляди, как он пляшет,
О супруга Гора, гляди, как он прыгает!...»

Сохранилось довольно много собственных записей с уроков ведущих профессоров Московской консерватории, из которых я привожу ряд соответствующих теме примеров. Достаточно часто велись беседы о выразительном, эмоциональном концертном исполнении.

Первое и часто, как предсказуемое, так и непредсказуемое состояние на сцене, связанное с эмоцией – волнение. Как с ним бороться, или решить по-другому: как направить волнение на выполнение художественно-исполнительского задания? Как организовать мобилизационные функции.

Далеко не секрет, что, сколько на сцене музыкантов выступает, как солистов, уверенно — столько с налетом стресса. Нередко говорят о многих участниках конкурсов, хороший, интересный музыкант, даже творчески самый сильный: волновался, ошибся и «сошел с дистанции». А в лауреаты проходят другие, с хорошей выучкой и крепкими нервами.

Настрой на уверенную работу имеет стратегическое значение. Так иной раз, большей частью некоторые студентки, реже студенты, на экзамены «по совету бабушек» берут с собой успокаивающие лекарства, поднимая панику и создавая коллективную нервозность и до и после выступления. Это, конечно мало помогает, создавая гораздо более уязвимую ситуацию для исполнителя. Кончатся эксперименты с лекарствами эмоциональной репликой, которую я слышал после дипломного экзамена, вылетевшей в фойе со сцены студентки выпускного пятого курса: «Слава Богу, последний раз играла!».

Страхи на сцене связаны с культурной, педагогической и семейной средой. Когда эта эмоция выплывает наружу, и, назойливо прицепляясь, отвлекает исполнителя от основной задачи, на сцене надо вспоминать план произведения, что и как делать и негативные эмоции отойдут на второй план.

Приведу фрагмент письма из моего личного архива композитора Алексея Станчинского (1888-1914) — Гале Астафьевой, тогда студентке пианистке из Петербурга (1892-1973). 2 марта 1914 года Станчинский первый раз выступил в открытом концерте со своими сочинениями в Малом зале Московской консерватории в концерте, устроенном редакцией журнала «Маски»: «Дорогая Галя! Мой концерт сошел благополучно. Было очень страшно играть. Очень много новых ощущений. Я не чувствовал волнения, но в некоторых моих вещах вдруг замечал, что пальцы мне не поддаются, Значит волновался где-то внутри... Для меня, совершенно неожиданно, вдруг

поднесли цветы. Вообще публика отнеслась ко мне с большим участием и многие меня поздравляли».

В представленном случае – страх забыть текст, оскандалиться перед публикой или сокурсниками, получить нагоняй от педагога, затмевает деловую сторону и дает неполноценный вариант исполнения, возбуждает негативное предстартовое волнение, и эмоции неуверенности могут весьма часто подвести. Просчеты педагогов в психологическом воспитании в этом направлении достаточно часто дают о себе знать. В этом аспекте работали американские ученые Ф. Элсворт, К. Смит и другие, которые рассматривали страх, который, по их мнению, часто объединяется с неуверенностью, тревогой, стрессом, паникой [1].

В музыкальных школах протяженные во времени произведения редкость, а в вузах обязательны. Достаточно частое явление, при исполнении крупных программ на сцене, пренебрежение или незнание педагогами, что следует ставить не только руку, но и дыхание. Концерт для фортепиано с оркестром идет 40-50 минут. Активная эмоциональная и физическая работа, требующая внимания, я бы сказал, близкая спортивной дистанции, скажем десять километров зимой на лыжах. Где — гладко, где — опасный спуск или тяжелый подъем. Помимо любования на солнечный заснеженный лес необходимо внимание: точность, темп, в иных местах резкое замедление, а в других местах мощно разогнаться, но так, чтобы не слететь с дистанции на опасном повороте в кусты или в овраг и прийти вовремя на финиш.

В 70-х годах прошлого века несколько лет я работал на фортепианном факультете Музыкального заочно-педагогического института на Таганке. Абитуриенты были менее подготовлены к концертной деятельности и имели меньшую или весьма ограниченную практику концертного выступления. На дипломных экзаменах в Музыкальном заочно-педагогическом институте помню выпускниц, которые в заключительной части программы, особенно в темповых финалах концертов невольно задерживали дыхание и покрывались красными и белыми пятнами, из-за этого чувствовали дискомфорт, начинали не попадать в нужные клавиши. Им уже было не до концепции произведения, а как бы приемлемо дотянуть до конца.

Эмоции в этом случае самые бледные, неудобные. Результат: не ожидаемый высший бал по основной специальности, не красный диплом, а соболезнующее обсуждение «если бы, да кабы». Ведущий педагог утверждал, что на репетиции она играла хорошо. Но эмоции подвели по вине педагога, который не учел ряда проблем связанных с

отсутствием концертной практики, а также эмоционального и физического состояния. Оценку поставили по результату. Что же влияло на концертный срыв и, естественно вызывало негативную эмоцию?

Любопытный просчет, в этом случае нарушающий комфортное состояние на сцене – непрофессиональное дыхание. Проходя со студентами масштабные моторные произведения, где мало пауз и замедлений, я сравниваю это с плаванием под водой или баттерфляем, когда мало времени на взятие дыхания. Я со студентами находил места, где можно было набрать быстро воздух. Результат был поразительный, лучше подготовленные и более сильные в других классах начинали чувствовать неудобства, уставали, а мои, разгораясь к концу цельно и ярко, «свежими» выходили на финальную кульминацию, и оставляли эмоционально и профессионально положительное впечатление.

Профессор Московской консерватории С.Е. Фейнберг разбирал вопросы волнения перед началом выступления. «Волнение перед началом выступления – это вол, который должен вести уверенно панораму исполнения фортепианного произведения. Выйдя на сцену – начинайте играть, проще – начинайте делать свою работу и на фоне волнения планируйте в процессе творческие решения, как подготовленные, так и неожиданно пришедшие на волне концертного исполнения».

Уроком является по существу первая концертная сцена. Но на обычном уроке привычная обстановка, а в концертном зале много отвлекающих обстоятельств.

Великий пианист Эмиль Гилельс откровенно признавался, что перед каждым концертом очень волновался, как бы не допустить ошибок. Но на сцене им овладевала эмоция драматургии произведения, которую ему необходимо было в процессе довести до конца.

Ошибки на сцене, вещь довольно обыкновенная и участники выступления и педагоги после выступления подробно обсуждают состоявшееся выступление. Публика может что-то заметить, что-то не заметить или просто не знать. В.С. Белов рекомендовал после концерта и ухода публики остаться в зале за роялем и пройти места, где исполнитель заметил ошибки. Мало того, на уроках он предлагал студентам сыграть произведение с любого указанного такта, чтобы быстро включиться в исполнение в случае какого-либо срыва. Не секрет что некоторые, и не только рядовые исполнители, «заблудившись» на сцене бросали игру, покидали сцену и за кулисами, или в артистических, устраивали истерики, вплоть до того,

что администрация филармонии переносила концерт на другое число. Подобные истории с С. Рахманиновым и В. Софроницким общеизвестны.

В консерватории бытовал афоризм – на экзамене два раза начал играть произведение – оценка сразу тройка.

Чтобы ошибка в процессе исполнения не выросла в негативную эмоцию, и не испортила еще больше впечатление, в дальнейшем, я полагаю, следует провести психологический урок по поводу ошибок. Если это музыкальное произведение, сконцентрироваться, «задержанием» смягчить диссонанс, но не останавливаться и достойно выйти из положения.

Исполнение на сцене – это по моей концепции – работа на сцене. Исходя из знания концертантом музыкального стиля, музыкальной формы, гармонии, развития мелодии, предвосхищать течение исполнения, как бы видеть все с высоты полета. Тогда будут правильно выведены кульминации и выиграют и эмоции исполнителя, торжество, радость и положительные эмоции публики.

Имеется и обратная сторона медали. Не буду называть хорошо знакомую лауреатку международных конкурсов, но она мне говорила, что сев за рояль, она отключается и не помнит ничего, как и что было. Т.е. так выучено с педагогом и отрепетировано, равно — полный автомат. Пианистка играет хорошо, крепко, ритмично, для публики успешно. Все сделано, выверено, но после выступления не хватает, как раз эмоции. Ни у исполнителя, ни для публики эмоции не возникают, но музыкальный текст, изложенный «по-дикторски», безусловно, имеет место, существует и не нарушает смысла произведения. Когда ритмичное, с налетом эмоционального однообразия исполнение усыпляет, у некоторых падают номерки от гардероба, кто-то покашливает, обращаешь внимание, концептуально ли, индивидуально ли, артистично ли, выразительно ли действие на сцене и возникают ли эмоции, за которыми мы приходим в концертный зал.

Говоря об эмоции на сцене нельзя пройти мимо мимики и артистизма ряда выдающихся исполнителей. Вспомним концерты Глена Гульда, Вэна Клайберна, Святослава Рихтера, неповторимая артистическая мимика которых, а в некоторых случаях и жесты артистично отражают и дополняют эмоциональное состояние исполнителя и содержание произведения. Равно, мы ходим на концерты, где прекрасное исполнение сочетается с полным отсутствием мимики и жеста, и со стороны кажутся у музыканта пустые глаза и даже, заметно странное психологическое неучастие в процессе создания музыкального образа.

Исполнитель на сцене должен вложить в исполняемое произведение не только психологическое содержание, но и расширить сферу поставленных целей. Он должен стремиться установить между всеми целями гармонию, образующую из них целостную систему, а также установить и определить эмоциональный и конструктивный идеал произведения.

Не исключаю, что воплощение идеала в практической художественной работе действующих мыслеобразующих эмоциональных конструкций, возможно, самое трудное и вместе с тем самое важное дело в области профессионального музыкального образования, памяти и связанного с ними практического действия, в данном контексте на сцене.

Любопытно высказывание композитора Вольфганга Амадея Моцарта, на вопрос, как он сочиняет, он ответил: «Я разгораюсь, пока не увижу все произведение в целом, а потом сажусь и записываю».

И второе его же высказывание: «музыкальные мелодии, которые приходят мне в голову, приходят каждому, но вопрос в том, что этот каждый будет делать с этими мелодиями?», имея в виду профессионализм и образование композитора. Здесь я имею в виду, что исполнитель на сцене должен слышать и видеть это произведение в целом. В этом случае и возникают необходимые эмоции.

В определенной мере можно сказать, что стремление к осуществлению действий сознательного, подсознательного, эмоционального и профессионального, можно определить терминологически, в пределах концентрации нашего опыта, а также определиться с их теоретической разработкой.

Совокупность предложенной конструкции сознания, подсознания и концертной практики связана не только с мышлением, но и как определенная совокупная гармония с использованием чувств, эмоций и памяти, достигнутая, как в общественных и социальных отношениях, так и в педагогических действиях.

Музыкальное воспитание и образование должно быть сведено к совокупности тех или иных целей, которые музыкант-исполнитель, сознательно или бессознательно, будет преследовать в течение своего существования. Т.е. цели индивидуального характера и цели социального характера, предметом которых является совокупность опыта и памяти личности исполнителя, воспитания слушателя и мастерство передачи средствами музыки содержания, в том числе эмоций.

Необходимо бороться со страхом-боязнью, страхом-тоской, страхом перед неизвестным (а кто в комиссии на экзамене!?), перед будущим (Кьеркегор). Ж.-П. Сартр отмечал контролируемый страх,

связывал его со свободой, а так же метафизический – экзистенциальный страх – страх перед самим собой. Поэтому страх, как эмоция, может быть, как собственная проблема, например эмоциональные провалы системы памяти на сцене, при выученном произведении, когда концертант сам разогревает перед выступлением негативные эмоции, вовлекая близких и окружающих.

Социально-образовательная и эмоциональная цель, которая ставится перед студентом, должна быть достижима. Достигнутая цель в процессе развития положительных эмоций, памяти, умения держаться на сцене и выполнить творческую задачу, порождает чувство удовольствия, связанное с чувством победы, удовлетворения, как в момент действия, так и в дальнейшей сознательной деятельности. Достигнутая цель помогает отдавать предпочтение перед другими формами деятельности, и является основанием для постановки и исполнения личностью новой эмоционально-практической цели в ее динамике.

Литература

1. Ekman P., Friesen W., Ellsworth Ph.C. Emotion in the human face guide-lines for research and an integration of findings. — N.-Y., Pergamon Press, 1972.

Н. А. Наумов

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МОДЕЛИ В ПСИХОЛОГИИ И ПСИХОАНАЛИЗЕ

Введение

Как проникнуть, адекватно и полно описать (приоткрыть) внутренний мир человека, воспроизвести его сознательное и бессознательное? Предлагается подход художественного моделирования в ходе создания и воплощения психологических моделей человека.

Внутренний мир или внутренний космос — «психокосмос» человека — объект (явление), который обладает чрезвычайной сложностью для исследований. Одна из причин этой сложности – то, что человеку (субъекту) сложно обратить самого себя в объект исследования. И исчерпать все «закоулки» в глубинах своего многомерного сознания, включая своё собственное и коллективное бессознательное. К тому же, вглядываться в «чёрные дыры и бездны собственного «психокосмоса» может оказаться небезопасным для самого человека.

Актуальным и значимым представляется предложить систему для художественного изобразительного моделирования психических явлений, состояний и процессов, наряду с многочисленными классическими подходами, практикуемыми в психологии и психоанализе для описания и «проникновения» во внутренний мир человека.

С этой целью нами подготовлена и проведена выставка «ПсихоКосмос» — «Художественные модели в психологии и психоанализе». Выставка получила знаковую и существенную поддержку Посольства Литовской Республики и с успехом прошла, летом 2015 года в Культурном центре Литовской Республики (Дом Юргиса Балтрушайтиса) – ул. Поварская, д. 24.

В выставке приняли участие Елена Валеева, Александр Галимов, Татьяна Обухова и Николай Наумов. Были представлены интересные, многообразные работы в графике, фото-графике, текстильной пластике, скульптурам в керамике, бронзе, камне, дереве, металле и кованные работы.

Здесь речь не идёт о какой-либо исчерпанности указанного направления посредством данной выставки, а скорее о преддверии и апробации методов художественного моделирования в психологии и психоанализе. Как прецедент определенного яркого выразительного дополнения для существующих подходов в исследовании внутреннего космоса человека.

Теперь, после небольшого введения, уместно описать некоторые общие свойства предлагаемого подхода как новой парадигмы: художественного изобразительного моделирования в психологии и психоанализе. Нами введено семь классов моделей.

1. Прямые и обратные модели и моделирование

Обратное моделирование связано с тем, что по характерным художественным работам, или циклам работ выносятся то или иное, в какой-то мере «исчерпывающее» экспертное заключение о художнике — авторе работ, его творческом методе, склонностях и особенностях творчества. Это касается как чисто искусствоведческих аспектов творчества, так и психоэмоциональной составляющей.

В прямом моделировании художник («эксперт — художник») осознанно или не осознанно, но выразительно и исчерпывающе в своей художественной работе создаёт образ («художественную модель») — того или иного акцентированного (или даже предопределённого) психоэмоционального состояния, которое свойственно герою (субъекту) композиции. Для родственных, сходных состояний и явлений может быть собрана представительная

коллекция разных авторов из выразительных художественных образов.

2. Непосредственные и косвенные модели

Пусть в поле зрения художника попадёт некий субъект, наделённый ярко выраженным психоэмоциональным состоянием. С определённой долей условности последующее изображение, представление субъекта может быть отнесено к двум взаимодополняющим классам (художественным моделям).

Непосредственное моделирование – это тот случай, когда в художественной работе изображен — представлен — воплощён в явной форме сам субъект.

Косвенное моделирование в художественной работе сводится к тому, что в работе субъект отсутствует (скрыт) – его нет! Но он исчерпывающе «замещён» своим окружением — средой бытования. Из чего, порой более значимо и многозначительно восстанавливаются представления о самом субъекте.

3. Акценты на предельных и запредельных формах психического состояния

В художественных работах делается акцент на запечатлении в герое (субъекте) предельных (запредельных) форм его психического состояния. Наряду с некоторыми переходными формами, стадиями их воплощения. Пример переходных форм:

- «Углублённая рефлексия» -> «Потеря, отчуждение своего «Я» -> «Расслоения «Я» -> «Переосознание» -> «Возврат и обретение своего «Я»;
- «Ощущение предела возможного» -> «Пребывание на грани...» -> «Преодоление «невозможного»»;
- «Исход тела» -> «Исход Духа»;
- «Обретение самости» -> «Усмирение зверя. Семь форм: звуком, светом, свеживанием, ...».

4. «Внутренний» психологический портрет

В художественную практику, искусствоведческое рассмотрение вводится иной вид «портретирования»: внутренний, психологический портрет героя (субъекта).

В традиционном случае — передача внутреннего (состояния), достигается через передачу нюансов внешнего состояния (воплощения, изображение героя). «Внутреннее» передается посредством «внешнего».

В нашем же случае крайне важно не столько внешнее сходство с героем, как «обнажение», вскрытие принципиальных и характерных черт субъекта, определяющих и предопределяющих его сущность. «Внутреннее» через особое, значимое и характерное, обладающее необходимой и должной, самостоятельностью от «внешней» формы. Речь идёт о создании особой, самостоятельной «внутренней метафорической формы».

С другой стороны, связь и обусловленность «внутренней» формы от «внешней» относительна. Более того, если говорить о соотношении формы «внешней» и «внутренней», или даже об определённом «изоморфизме» форм (подобии и соотнесённости), то самостоятельное «звучание» «внутренней» формы, её открытие: «художественное хирургическое вскрытие образа», приводит к мысли о возможном поиске выразительных средств для раскрытия «внешней» формы посредством «внутренней». Именно в этом основа создаваемой изобразительной формы: внутреннего психологического портрета.

Сходная дихотомия «внешних» и «внутренних» форм ярко проявляется в скульптурных работах из оптического стекла Ольги Победовой. «Внешняя» и «внутренняя» формы взаимно отражаются, преломляются и обретают особое, глубокое «звучание» и взаимные проникновения, создавая определённый конгломерат форм.

Создания «отраженного звучания» для не «оптических» форм, а для традиционных скульптурных материалов (дерево и т.п.) предложил Николай Наумов в серии работ «Портреты внутреннего мира писателей» (Чехов, Гоголь, Достоевский). Другие примеры — это керамические работы Татьяны Обуховой: «Портрет математика — заблудившегося в городе» и «Размышления теоретика».

Удивительную методику «маскотерапии» предложил врач психотерапевт Гагиг Назлоян. В основе диагностики и лечения психических расстройств положена триадная структура психотерапевтического взаимодействия (врач — пациент — скульптурный портрет). В ходе непрерывного сеанса портретирования (и многоплановых «диалогов», в рамках этой триады) создается скульптура, в которой внутренняя форма, становится внешней. Наступает катарсис узнавания пациентом себя и, избавление от накопленного внутреннего негатива, достигая при этом ощутимый лечебный эффект.

5. Интерактивные механизмы оцувствления скрытого — бессознательного

В изобразительную (скульптурную форму) вводятся элементы звукового и кинетического взаимодействия со зрителем. В рассмотрение предлагается «звуковая скульптурная форма». Это позволяет реализовать ряд необычных когнитивных метафор: «Звучание слёз», «Звучание мыслей», «Мысли звуков», «Слёзы звуков» и др. Притрагиваясь разнообразными смычками, молоточками к металлофонам, трубам, камням зритель становится участником, означивания, оцувствления своего своё потаённого, внутреннего, нераскрытого, сакрального. Через индивидуальный акт звукового, кинетического означивания (слёз, звуков, мыслей, ...) создаётся своеобразная обратная связь с самим собой, со своим бессознательным, проникая в различные отделы своего подсознания, вслушиваясь — прислушиваясь к ним, соизмеряя их формы проявления. Ведь именно использование невербальных форм взаимодействия позволяет напрямую обращаться к бессознательному, проникая в глубины психокосмоса художника, зрителя — участника, пациента. Это достигается за счёт подключения и введение между участником и скульптурой индивидуальных каналов восприятия связанных с синестезией и синкретизмом.

6. Расширение художественной практики (узкой, широкой)

Расширение художественной практики достигается путём введения в обиход художников явлений и объектов психологии и психоанализа, часто относимым к специальным практикам психоанализа, гипноза, трансперсонального феномена и др. Важное место занимает систематизации психических явлений и процессов, обладающих большой долей абстракции, используя развитые типологии (Зигмунда Фрейда, Карла Юнга, Аушры Аугустинавичюте и др.)

7. Пополнение невербальных художественных форм для психоанализа

Речь идёт о создании и пополнении коллекций изобразительных форм, в которых ярко и убедительно отражены различные психоэмоциональные состояния. В создании и наполнении коллекции «принимают» участие всё художники (ныне живущие и уже ушедшие). Рубрикация и систематизация коллекции остаются за психологами, психiatрами и искусствоведами. Следует рассмотреть возможности последующего расширения и пополнения визуальной коллекции.

Звуковые, музыкальные, пластические, поэтические формы расширения. Для более полного отражения психоэмоциональных состояний, элементы коллекции изображения следует снабдить расширенной формой выражения. За счет привлечения перечисленных выше выразительных средств и их совместного (синтетического) применения. Например, музыкальная, пластическая коллекция грусти, тоски, ...

Метрики для психоэмоциональных состояний (на элементах коллекции). Состояния могут быть упорядочены (частично) по силе «обладания». Для отдельного, выбранного элемента коллекции можно попытаться представить возможные варианты усилия (ослабления) состояния. Другая любопытная метрика — это определение «психологического расстояния» между двумя wybranными состояниями «Х» и «У». Фактически, это минимальное число различных «шагов» трансформаций, «морфинга» — по переходу из состояния «Х» в состояние «У». Обратный переход из «У» в «Х» может быть иным. Сам процесс перехода зависит от субъекта «переживаний». Для него строится интегральная метрика — «психологической подвижности». Если для субъекта прямой и обратный переход из состояния в состояние близки (совпадают), то будем говорить о симметричности этих состояний для субъекта.

8. Выставка «ПсихоКосмос» — «Художественные модели в психологии и психоанализе»

На протяжении примерно десяти лет авторами по разным поводам созданы работы, которые воплощают в художественной форме модели различных психических явлений, процессов, эмоциональных состояний человека. Куратор счёл уместным собрать эти работы в виде определённой коллекции. Демонстрация собранных коллекций есть предмет выставки.

Елена Валеева представляет уникальную коллекцию графики, фото-графики и текстильной пластики (панно). Панно выполнено в авторской технике. Используются ткани ручной работы, сотканной в Литве прабабушкой художницы в конце 19 века. Коллекция включает две серии работ, связанных с обретением нового сознания и пребыванием в традиционном: «Космическая женщина» и «Прибалтийский Эпос».

Татьяна Обухова представлена четырьмя необычными керамическими работами: очаровательным диптихом «Умиление» — «Разобщение», загадочными и проникновенными работами «Портрет

математика — заблудившегося в городе» и «Размышления теоретика».

Александр Галимов впервые представляет коллекцию функциональных художественных работ из предметов интерьера. Коллекция получила название «КОВАННАЯ СТРАСТЬ (или КУЗНЕЧНОЕ ЛИБИДО ...)». Все работы имеют неповторимый «галимовский стиль» — стиль «кованой нержавеющей стали». Что находит отражение во всех деталях в ходе изготовления работы: при ковке, сварке, фактуре, тонировке, плавном переходе от металла к другим материалам. В работах используется инкрустация из дерева, камня, стекла, кожи, текстиля, бронзы, меди. Подобных аналогов в создании кованых работ в мире нет. Технология, терминология придуманы в России в городе Москве и используются с 2004 года. Работы находятся в частных коллекциях с США, Италии, Англии, России. Коллекция включает восемь работ. Каждая работа — это самостоятельная скульптурная композиция, состоящая из совокупности художественных высказываний, подчинённых и объединённых одной общей поставленной перед работой функциональной задачей. С определённой долей условности, в ходе детализации и изучении отдельной работы её можно рассматривать как своеобразную «галерею» разнообразных взглядов, художественных высказываний, имеющих общее соподчинение. Поэтому демонстрация всей коллекции становится представлением совокупности своеобразных «галерей в галерее» — для представленной коллекции. Состав работ: «Женская бездна» (h~130 см); Подсвечники «Гейша» (h~100 см) и «Барышня» (h~130 см); Пепельница «Изюминка» (h~45 см) и др..

Работы Николая Наумова, объединённые в три цикла. Они выполнены в керамике, бронзе, металле, камне и дереве. В работах часто используется сочетание разных материалов, двух и более (керамика, камень, дерево, металл). Экспериментальное сочленение, синтез, определённая переключка разных материалов для воплощения одного образа — позволяет по иному расставить выразительные акценты в современной скульптуре. Важное место занимает звуковая составляющая в скульптурных композициях. В этом смысле некоторые работы — являются своеобразными «музыкальными скульптурами». Отдельного упоминания заслуживает авторский принцип «статической кинематики», который используется в ряде работ (Наумова и Галимова). Суть в том, при прикосновении к «неподвижным» объектам работы приводит к тому, что работа «оживает» на время, обретают неожиданную привлекательную подвижность. К другой примечательной особенности работ то, что

они обладают свойством «самоидентификации» зрителя, выявляя различные его возможные фобии. Степень ярости и критики в оценке работы, соизмерима со степенью обладания той или иной фобией критикующего.

Цикл «Психоанализ» включает работы: «ОНО. Женского рода» (шамот, дерево, h~65 см); «Обретение Самости. Ж. рода» (шамот, дерево, h~85 см); «Усмирение Зверя» (движением, копией, звуком, светом, отражением, свеживанием, заключением за решетку); «Отчуждение сознания, или самофрагментация тела» (керамика (тон.), дерево); «Типология личности: мужское и женское начало» (триптих); «Самоосознание, или разговор с самим собой» (латунь, струны, дерево (тон.) и др.)

Цикл «Эмоциональные состояния» включает: «Смятение Духа» (бронза, гранит);

«Экспансия «Тоски»: «Зеленая тоска», «Красная тоска», «Фиолетовая тоска», (шамот (тон.), джут); «Внутренне скованная» (шамот, дерево, тон, цепи); «Предел возможного. Вытягивание жил» (шамот (тон.), камень, дерево) и др.

Цикл «Достижение — Воплощения»: «Несущий сакральное (глаголицу)» (кованая нержавейка, шамот, джут); «Звучание Слёз», «Слёзы Звуков» и др.

В. Н. Никитин

НАУЧНЫЕ ПРИНЦИПЫ ПОЗНАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В КОНТЕКСТЕ ТЕОРИИ САМОРЕГУЛЯЦИИ

Центральным вопросом теории саморегуляции является вопрос о том, можно ли доверять впечатлениям субъекта в объективной оценке им своего психофизического состояния? Насколько реалистична его способность к объективации сенсорной информации о состоянии своего организма? Какое значение может иметь художественный образ для гармонизации психофизических функций? Здесь же мы сталкиваемся и с вопросом о характере и степени воздействия художественного образа на человека.

Следует отметить мысль, что любой субъективный опыт имеет свое онтологическое содержание; опыт не раскрывает своего содержания вне непосредственной связи субъекта с объектом восприятия. Так, тело «принадлежит» человеку, но и он сам предстает в мире как телесное существо. Тело для человека – это «инструмент» познания того, что находится вне его, и, одновременно, объект

исследования, без постоянного существование которого невозможно понять, кем является он сам. Тело может быть непосредственно (бессознательно) воспринимаемо и осознанно представляемо. Непосредственное восприятие тела проходит вне осознания субъектом своего внутреннего состояния, всего спектра внешних форм телесных репрезентаций.

Допуская возможность достижения истинного знания посредством обращения человека к анализу опыта собственного восприятия, Н. Гартман озвучивает позицию, согласно которой сознание субъекта посредством «*трансцендентных*» актов способно как бы «выходить» за пределы сознания и непосредственно касаться объектов [1]. Следует также отметить мысль о том, что данная позиция созвучна идеями Г. Марселя и Х. Плеснера, согласно которым предмет восприятия познаваем, потому что он дан человеку в качестве объекта его опыта субъективного переживания и может быть исследован путем соотнесения содержания чувств с опытом переживания Другого.

Отсюда, вопрос об истинности получаемого знания субъектом о состоянии собственного организма связан с определением границ исследования данной проблематики. Необходимо рассмотреть те положения теории познания, которые могут быть основанием для рефлексии темы. Выбор предпочтения той или иной методологической модели в исследовании определяется направленностью внимания самого познающего, его отношением к себе, рецептивной активностью и мотивацией в познании.

Анализ существующих в философии *принципов познания* показывает, насколько глубок разрыв между представлением и пониманием сущностных сторон бытия. «Идеальное знание» строится на основе *последовательной* систематизации информации с позиций Другого с опорой на *непоследовательное* исследование субъективного восприятия. Напротив, «реальное знание» достигается посредством опыта *субъективного переживания* чувства в сопоставлении с опытом осмысления этого переживания Другим. При «*субъектном*» подходе внимание аналитика сосредоточивается на распознавании значения собственных ощущений, позволяющих ему получить целостное представление об объекте восприятия. Целостное переживание субъектом чувства не подлежит детальному описанию; чувство проявляется на бессознательном уровне и присутствует в сознании «в свернутом виде». Неполнота субъективного знания является основанием для поиска нового знания, причиной имманентного познания. Вместе с тем ограниченность субъективного

опыта не может не указывать на *необходимость* обращения к опыту Другого.

Рефлексия проблемы предполагает определения контуров ее методологической модели, позволяющей сузить спектр рассматриваемых вопросов, углубиться в изучение их содержания. Анализ публикаций, посвященных изучению данной проблематике, позволяет выделять ряд методологических принципов, следование которым обеспечивает системное исследование представленной темы. Согласно Л.А. Микешиной, «новые подходы к знанию и познавательной деятельности предполагают поиск форм и приемов, фиксирующих культурно-исторические и антропологические смыслы знания и познавательной деятельности» [2].

Наиболее полно и последовательно идея субъективной реальности представлена в теории экзистенциальной онтологии М. Мерло-Понти: «То, что я хочу сделать, это воссоздать мир в качестве бытийного смысла, абсолютно отличного от «представленного», а именно: в качестве вертикального бытия, не исчерпываемого ни одним из «представлений» и «достижимого» для каждого из них, в качестве дикого бытия» [3].

В связи со сказанным, рассмотрим возможность использования основных принципов познания для раскрытия содержания художественного образа, опираясь на которые можно осуществлять и рефлексию процесса саморегуляции. Ниже приведенная интерпретация онтологических аспектов рисунков позволяет говорить о единстве проявления в творчестве каждой индивидуальности духовного и телесного начал. Гипотетически мы полагаем, что стремление к созданию выразительного художественного образа обусловлено бессознательным намерением субъекта творчества отобразить в рисунке свои представления о гармонии целостного мира, в котором в едином синтезе переплетаются его физические и психические потребности. Художественный образ выступает как средство рефлексии индивидуумом состояния целостности себя, как форма познания в себе единства телесного и духовного.

1. Первый принцип познания заключается в признании природного и культурно-исторического начал как равных дополняющих друг друга оппозиций, сосуществующих в тесной связи в проявлениях человеческого бытия.

Так, согласно М. Мерло-Понти: «В нас все является культурным (наш *Lebenswelt* является «субъективным») (наше восприятие является культурно-историчным) и все в нас является природным

(само культурное опирается на полиморфизм дикого бытия)» [4]. Сущность феномена «ни всеобща, ни индивидуальна... существуют не только сущности множеств предметов, но и сущности индивидов», – отмечает М. Шелер в учении об усмотрении сущности предметов [5].

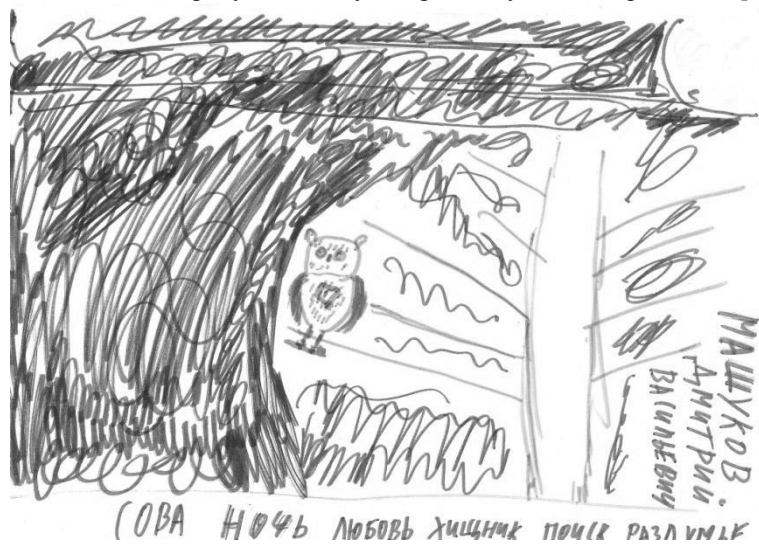


Рис. 1. Тема задания «Мой символ»

Так, на рис. 1 автор, в попытке выразить в художественной символической форме свое представление о себе, свободно оперирует линией и штрихом, соединяя в рисунке образы природы (лес, ночь) и символы культуры (сова, сердце). Рисунок, безусловно, имеет обобщающее символическое значение, в котором запечатлено чувство любви и ожидание встречи.

2. Второй принцип связан с признанием того факта, что познание объекта не может быть полным без исследования значения и характера направленности сознания на него.

Образ предмета или явления соотносится с реальным объектом или феноменом, которому присущи определенные черты и признаки, указывающие на его качество и значение. Восприятие человеком художественного образа носит интенциональный, то есть направленный характер, соотнесенный с предыдущим опытом восприятия реального объекта или явления.

В процессе перцепции субъект выделяет те признаки, которые значимы для него и поэтому помогают ему продуктивно

воспринимать окружающий мир. Так, отношение к себе, являясь предметом интенции и рефлексивной мысли, может быть выражено посредством художественных образов. Направленность внимания субъекта на телесные репрезентации обеспечивает возможность *осознанного* изображения явленных и непроявленных форм его существования.



Рис. 2. Тема задания «Образ себя»

На рис. 2 девушка изобразила себя в виде амазонки, наделив образ феминистскими чертами свободы и силы. Значение образа для автора работы читается не в изысканности форм тела и черт ее лица, а в изображении сакральных знаков и символов амазонки, усиленных прорисовкой предметов природы, архетипических символов и цветовой палитрой.

Познание себя, своего отношения к себе, можно осуществить, опираясь на метод *феноменологической редукции* Э. Гуссерля, обеспечивающего послойное «очищение» знания, данного в ощущениях [6]. Суть редукции заключается в последовательном «вынесении за скобки» всех видов знания, в которых можно усомниться. Все, что остается «внутри скобок», становится объектом анализа. Для Э. Гуссерля, единственное, в чем нельзя усомниться, является «чистое» сознание, для нас – субъективный опыт переживания себя в теле, вне существования которого нет нас, и нет художественного образа, наполненного витальной силой.

Рефлексия. Спрашивая себя о себе, я каждый раз возвращаюсь к себе как к телесному существу. Мои мысли, чувства, отношения, намерения – все то, что делает меня субъектом, личностью, — может «покинуть» меня в состоянии неразумения – сна, транса, аффекта. «За скобки» уходит все личностное, связанное с Другим, «внутри скобок» остается скрытое от моего рационального сознания бытие собственного тела. Телесные чувства выступают в качестве источника, из которого, проявляется мое осознание, мои образы. Тело дано мне в ощущениях; моя способность к «обособлению» от него в представлении делает его для меня объектом познания. Но его скрытость для обыденного сознания требует нахождения иной формы познания – *художественного познания*, его соотнесения с идеальным образом.

3. Третий принцип – «доверие субъекту познания»[7]

В качестве основной предпосылки объективного познания должен выступать «целостный субъект» [8] (курсив мой – В. Н.). Вовлеченность целостного субъекта в объект возможна только в одном случае – при восприятии им собственного тела, его презентаций, так как он и есть это тело.

Художественный образ является отражением существенных сторон телесности, в котором проявляется имманентное стремление человека к гармонии, красоте. Создание образа гармоничного тела зависит как от сложившихся индивидуальных эталонов, так и от доминирующих эстетических установок, присущих определенной социокультурной формации. В конфликте субъективного и объективного рождается новый взгляд, новое отношение к образу и к телу. Так, на смену изображения атлетического телосложения в эпохе Ренессанса приходят образы пышных тел периода Барокко, классические форма искусства реализма замещаются стилизованными формами супрематизма и фовизма...

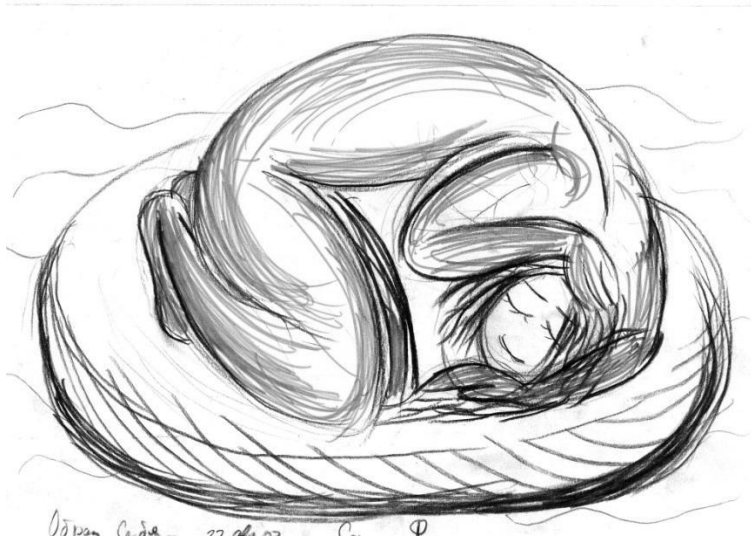


Рис. 3. Тема задания «Образ себя»

Графические формы тела на рис. 3 выразительно передают представления респондента о себе; «Я» есть закрытый в себе субъект, для которого сон, в позе зародыша, – это время и место счастья и покоя, когда я принадлежу только себе.

Рефлексия. Для меня мое тело является объектом, то есть тем, «что противостоит» мне, как «познающему субъекту» [9]. Тело для сознания проявляется в том, что его можно чувствовать, наблюдать, соотносить с представлениями о Другом. Это знание своего тела дано только мне. Даже в относительности этого знания заложено стремление к его познанию. Истинным для меня является факт существования моего живого тела, не истинным – представление о его природе, определенное Другим. Субъективное знание не перекрывается обобщенным представлением, оно первично и обуславливает принятие себя таким, каким я есть. Именно на этот факт обращал внимание М. Мерло-Понти: «Касаться – касаться себя. Видеть – видеть себя. Тело, плоть как Самость (Soi)» [10]. Иначе говоря, познавая свое тело, я познаю себя, свою Самость.

На способность субъекта наблюдать свое тело указывает и Х. Плеснер. Отстранение от тела «от того, чем оно само является, от своего собственного бытия» [11] позволяет получить субъекту о нем объективное знание. Тело «презентует» себя субъекту в виде форм своего бытия. Это бытие, в котором оно принадлежит «Я», и «Я»

принадлежит ему. Стало быть, субъект не только способен «обладать» телом, но благодаря единству «бытия-самого-тела» и «бытия-внутри-тела» быть «самоотнесенной самостью, или собой (ein Sich)» [12].

4. Четвертый принцип состоит в том, что познание невозможно осуществить без обращения к трем общепринятым формам познания: чувственному, рациональному, интуитивному.

Чувственное познание осуществляется в опыте восприятия реальных объектов, наделенных определенными качествами и смыслами. Знание, получаемое в результате перцептивного наблюдения аутентично, оно трудно верифицируемо, т. к. отнесено к переживанию бытия единичного субъекта. Знание объекта или явления возникает не на уровне сознания, а в сфере бессознательного, в процессе восприятия и аффективного переживания: «Чем большему количеству аффектов предоставим мы слово в обсуждении какого-либо предмета, ...тем полнее окажется наше «понятие» об этом предмете, наша объективность» [13]. О невозможности полного познания объекта посредством только интеллектуальной деятельности пишет А. Бергсон: «...истина, к которой приходят таким путем, становится относительной, вполне зависящей от нашей способности действовать. Это уже не более, как истина символическая» [14].

Бесспорно, интеллект выступает как социально обусловленная форма сознания. Он формируется в конкретной социокультурной среде и представляет собой феномен отражения устоявшихся общественных моделей бытия. В силу ограниченности возможностей мышление «ориентировано» на поиск и решение насущных для человека социальных задач, форма разрешения которых, как правило, носит символический характер. Поэтому фетишем для «человека интеллектуального» становится все то, что имеет для него социальную значимость; так, выбор художником темы картины, характера изображения центральных образов в произведении определяется его доминирующими социальными установками.

С другой стороны, интуитивные способности формируются по мере индивидуализации личности, развития способности субъекта к рациональному мышлению, рефлексии, чувствованию. Интуитивное чувствование подразумевает возможность получения истинного знания при непосредственном восприятии объекта. Художественный образ – продукт интуитивного движения субъекта в сторону выражения значимых для него предметов и явлений жизни. Акт

интуитивного познания в процессе рисования говорят нечто о большем, чем о формальном отражении обыденного опыта.



Рис. 4. Тема задания «Образ себя»

На рисунке «образа себя» мы видим конфликт рационального и эмоционального. В стремлении все успеть сознание автора пытается удержать во внимании все важные стороны окружающей его действительности. Цена намерения на одновременное разрешение всех актуальных социальных вопросов оборачивается эмоциональной холодностью (синий цвет) по отношению к другим, потерей индивидуальности, превращением себя в многорукую Маму.

5. В качестве пятого принципа исследования, рассматривается идея о необходимости введения в проблематику двух перспективных планов анализа: первый, с опорой на понятие «объект», второй, с использованием понятия «образ объекта».

«Объект образа не есть сам образ» [15], – отмечал Ж.-П. Сартр. Предмет искусства, как материальный объект, дан субъекту в ощущениях и в представлениях. Образ изображаемого предмета выступает как обобщенное знание о его назначении; он формируется в процессе становления отношения к нему со стороны рисующего. Изображающий себя субъект сам является объектом своего восприятия и художественного отражения. Прорисовывается только

реальное, наблюдаемое, ощущаемое качество объекта, то, что имеет физическое воплощение.



Рис. 5. Тема задания «Образ себя»

То, что сразу бросается в глаза при восприятии рисунка – это отсутствие лица, которое вызывает у созерцающего художественный образ напряжение и его неприятие. Респондент сознательно не прорисовывает черты лица, демонстрируя тем самым отстраненность от окружающего мира, свою «погруженность» в пространство идей и книг. Это акт отрицания существующих для него социальных отношений.

Рефлексия. Тело, отражающее мою сущность, – материальное образование, оно «охватывает все то, что центростремительно *исходит* из меня и со мной *случается*, но что мной не полагается» [16]. Напротив, образ – идеален, он мыслится мной, но не действует в мире. Его присутствие во мне определено, контролируемо, направляемо рациональным сознанием. Образ – «*видение* мыслится и испытывается со всей остротой лишь в опыте *осязания*», – отмечает Ж. Диди-Юберман (курсив мой – В. Н.) [17]. Иначе говоря, тело осязаемо, образ – не осязаем; создание выразительного художественного образа тела требует знание реального тела, понимание его значения и отношения к нему творящего субъекта.

б. *Согласно шестому принципу, можно выдвинуть гипотезу о том, что в качестве объекта художественного воплощения представлений о себе не может не выступать «мое тело» — тело, принадлежащее субъекту творчества.*

Телесность имманентно изменчива, подвижна, она ежесекундно трансформируется в процессе восприятия индивидуумом собственного тела и состояний своего сознания. «Союз тела и души не был свершен раз и навсегда для всех», – отмечает М. Мерло-Понти [18]. Сам человек является результатом перцепции рождающегося и развивающегося не независимо от него события; каждый раз воспринимая себя, он изменяется на психическом и на телесном уровнях. С точки зрения М. Мерло-Понти, «опыт опережает философию, и последняя есть не что иное, как проясненный опыт» [19]. Отсюда убедительно звучит мысль о том, что необходимым условием познания содержания художественного образа является способность к анализу всех аспектов жизни субъекта творчества.

Познание телесности может быть достигнуто посредством анализа перцептивных, аксиологических, гносеологических, коммуникативных, трансцендентных сторон собственного тела. В этом отношении актуальна мысль Г. Риккерта, согласно которой человек обладает способностью к непосредственному познанию действительности. Познание возможно, если *«углубиться в себя»* [20], *«погрузиться»* в мир переживаний чувств о себе. *«Только идя... внутренним путем, сможем мы, в конце концов, раскрыть мировую тайну. Объективируя, мы только ходим вокруг вещей. Для истинного познания мира «нам необходимо пройти через чистилище нашего “я”»* [21]. Следовательно, раскрытие сущности произведения искусства не может быть реализовано без психологического исследования опыта бытия самого субъекта творчества.

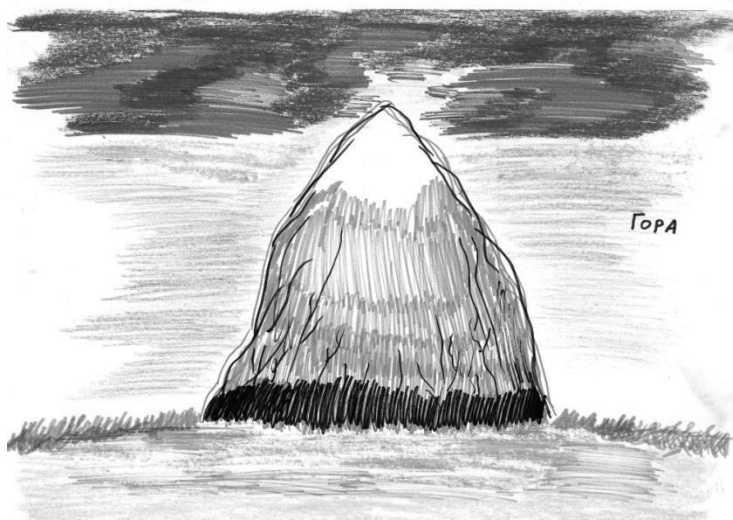


Рис. 6. Тема задания «Образ себя»

Для молодого человека 19 лет метафизическое преклонение перед «маскулинным» образом, его силой и уникальностью, отражает психоаналитический контекст само восприятия, непоколебимость, неизбежность представлений о доминанте мужского начала.

7. Седьмой принцип, «формативной причинности», представленный Р. Шелдрейком (закон эпигенетики), отражает идею о том, что та или иная организация (организованность явления, объекта, формы и т. д.) способна возникать заново и поддерживаться ходом текущих процессов [22].

В нашем случае не только сам процесс создания художественного образа, но и формы его интерпретации влияют на результаты восприятия и рефлексии творческой работы. Содержание и приемы творчества опосредуют характер изображения, возможность видеть и передавать в художественной форме ранее не замечаемые те или иные стороны действительности. При этом прорисовка выразительных форм обусловлено ракурсом взгляда на их природу творящего субъекта.

Следует подчеркнуть мысль, выдвинутую в философии сознания, и о том, что интерпретация содержания и значения художественного образа и того, что соответствует ему в объективной действительности, зависит как от уровня сознания творящего, так и от его психофизического состояния [23].

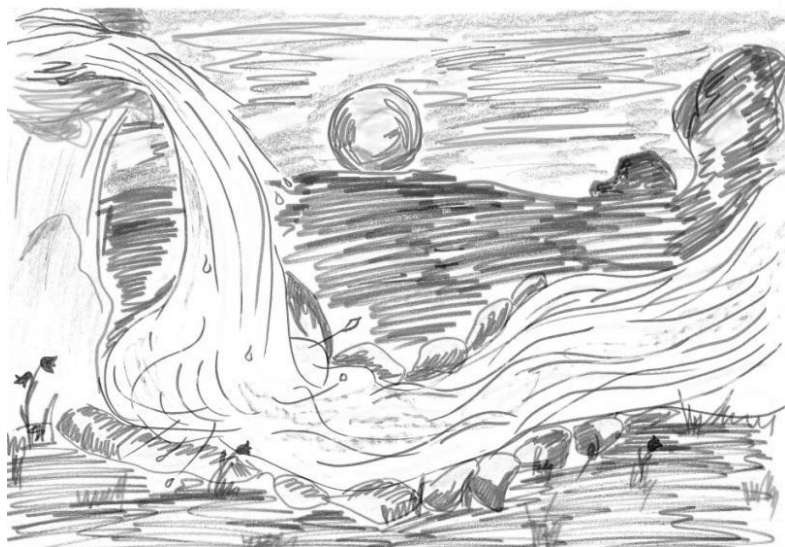


Рис. 7. Тема задания «Образ себя»

В процессе создания композиции (рис. 7) респондент неоднократно изменял свою точку зрения о значении для себя прорисованных объектов. То, он видел в образе себя отражение силы водопада и горной реки, то подчеркивал свою неуязвимость перед стихией прорисовыванием изящного колокольчика, то говорил о своем трансцендентном покое в образе заходящего солнца. Иначе говоря, в процессе художественной рефлексии изменялся характер восприятия самим творящим как процесса перцепции, так и его осмысления. Этот поиск выразительности оставил глубокий отпечаток на выборе субъектом тех или иных композиционных решений.

Говоря о художественном образе, мы не можем не рассматривать его через призму отношений телесного и духовного. В телесном проявляется биологическая природа, закрепленная эволюцией и мирозданием. В духовном мы видим божественное предназначение, не сводимое к воспроизводству себе подобного, к бессмысленному проживанию. Создавая новое, человек ориентируется на внутренние эталоны, которое его сознание определяет как идеальную форму, несущую в себе нечто большее, чем функциональное значение. Это отношение к миру и направляет его к бесконечному поиску знания о себе, о своем месте среди людей.

С потерей чувства гармонии человек теряет ощущение и собственного тела, которое становится для него чуждым, нежизненным. Отношение к телу начинает носить отстраненный характер. Осознание «Я» проходит вне соотнесения себя с телесной субстанцией. Смысл существования видится в постижении абстрактных истин, не связанных с телесным бытием.

Так, на рис. 8, выполненном молодой женщиной в возрасте 28 лет с диагнозом «биполярное афферентное расстройство в период депрессии», можно видеть бесчувственное изображение собственного тела; внимание сконцентрировано на передаче отстраненного от мира состояния. Ничто не радует глаз. Даже за окном нет признаков жизни. Осталась одна надежда, о чем свидетельствует аккуратное изображение оконной ручки. И только прорисовка алых губ еще говорит о сохранившейся потребности респондента, оставаться женщиной.



Рис. 8. Тема задания «Образ себя»

И такое отношение к себе отражает трансформацию глубинных личностных установок: радость замещается страданием, легкость – депрессией, пластичность – ригидностью, чувственность – бездушием, креативность – стереотипностью. Мир утонченных идей

и образов размазывается обилием композиционных нелепиц и деструктивных форм.

Выводы. Восприятие художественного образа складывается в зависимости от того, в какой системе дискурсов, с каких понятийных позиций рассматривается изображаемый предмет. Суждение вынашивается на основе обобщения знания о формах и содержании репрезентаций идеальных образов и материальных объектов, отражающих представление о гармонии, посредством рефлексии репрезентативных форм выражения единичного явления или предмета, данного в восприятии отдельному субъекту.

Литература

1. Слинин Я. А. Онтология Николая Гартмана в перспективе феноменологического движения // Гартман Н. К основоположению онтологии. СПб., 2003. С. 29.
2. Микешина Л. А., Опенков М. Ю. Новые образы познания реальности. М., 1997. С. 8.
3. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. Мн., 2006. С. 333.
4. См.: там же. С. 333.
5. Шелер М. Феноменология и теория познания // Шелер М. Избранные произведения. М., 1994. С. 213.
6. Husserl E. Ideen zu einer reinen Phänomenologie und Phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch, Hague, 1969.
7. Микешина Л. А., Опенков М.Ю. Новые образы познания реальности. М., 1997. С. 59.
8. Микешина Л. А. Философия познания. Полемические главы. М., 2002. С. 67.
9. Риккерт Г. Философия жизни. Киев, 1998. С. 19.
10. Цит. по: Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. Мн., 2006. С. 334.
11. Плеснер Х. Ступени органического и человек: Введение в философскую антропологию. М., 2004. С. 211.
12. См.: там же. С. 212
13. Ницше Ф. Ессе Homo // Сочинение: в 2 т., Т. 2. М., 1990. С. 491.
14. Асмус В.Ф. Проблемы интуиции в философии и математике. Очерк истории: XVII – нач. XX в. М., 2004. С. 167.
15. Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения. СПб., 2002. С. 57.
16. Мерло-Понти М. Видимое и невидимое. Мн., 2006. С. 387.
17. Диди-Юберман Ж. То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб., 2001. С. 9.
18. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб., 1999. С. 135.
19. См.: там же. С. 98.
20. Риккерт Г. Философия жизни. Киев, 1998. С. 451.
21. См.: там же. С. 30.
22. Sheldrake R. A New Science of Life. Los Angeles, 1981;
23. Sheldrake R. Seven Experiments that Could Change the World. London, 1994.

**РОМАН МИХАИЛА БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»:
ПРОЧТЕНИЕ ИРОНИИ**

Тот, кого так жаждет видеть
выдуманный вами герой, которого
вы только что отпустили, прочёл
ваш роман

Михаил Булгаков «Мастер и Маргарита»

Как создаются стереотипы? Механизмы самые разнообразные, но в литературном процессе основной: по поводу получившего резонанс произведения высказывается литературный или общественный, а то и в одном лице, авторитет, мнение какое-то время литературной средой переваривается, затем приобретает статус аксиомы и начинает развиваться. Так порождаются всякие ведения с частными спорами, не затрагивающие основного направления. Особенно силён этот приём был в советское время с его большими и малыми культами.

Такой «стереотипизации» подвергся замечательный роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Вначале, в предисловии к первому изданию, высказался большой авторитет того времени Константин Симонов, заявивший в частности, что действие романа происходит в конце двадцатых годов. Ничем неподкреплённое мнение на протяжении всего советского булгаковедения и даже по наше время никогда не подвергалось сомнению. Обрастая статьями, томами и диссертациями, официальное булгаковедение исходит из следующих принципов: описывается литературная и театральная среда в указанное Симоновым время, роман повествует о романтической любви, прототипы: Мастер – сам Булгаков, Маргарита – Елена Сергеевна, третья жена писателя.

Стереотипы бывают длительными, иногда очень, но никогда вечными. В конце концов, находится исследователь вооружённый новыми принципами мышления и «незамыленным» взглядом. И вдруг произведение, как протёртый бриллиант, разгорается новыми невиданными гранями и открывает совершенно новые смыслы.

Таким литературоведом стал ещё в советское время, Альфред Барков. Не входящий в среду официальных специалистов, не имея степеней и званий, он оказался образованнейшим продолжателем научного литературоведения Бахтина, Тынянова, Лотмана и многих других великих русских исследователей. Чтобы не повторяться и не

обременять постоянным цитированием, отсылаю заинтересованного читателя к умной, хорошо аргументированной, с привлечением обширного материала, хотя и небесспорной, работе А. Баркова «Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита»: альтернативное прочтение» (современное издание [1]), тем более что в своих рассуждениях я буду во многом основываться именно на этой работе.

В чём удивительная, прямо таки сатанинская, притягательная сила романа, заставляющая читать и перечитывать, если даже знаешь почти наизусть? Если передать содержание, так вроде ничего уж такого особенного... Однако тянет!

Сошлюсь на свой читательский опыт. Первое чтение привело в восторг. Однако последующие, вкупе с некоторыми литературоведческими и критическими материалами, породили недоумения, обнаружили непонятные места и даже откровенные нестыковки. Почему мастер не заслужил света? А Левий Матвей, отчаянно проклинавший Бога, оказался не только в свете, но и в обеих частях романа. И вообще, почему он Матвей, а не Матфей? Зачем «роман в романе»? Ну, и так далее. В конце концов, я даже склонялся к тому, что роман как бы и незаконченный, невystроенный, неувязанный.

Однако не склонился. В великих произведениях всегда есть какая-то тайна. Всегда кажется, что в них есть второе, третье, а может и глубже, дно. Что до истинного понимания ты не дошёл, чего-то не хватило... Вот эта, подсознательно ощущаемая тайна тянет и тянет, пока что-то не забрезжит. А. Барков («Образ рассказчика в «Белой гвардии» как основное композиционное средство романа») совершенно справедливо замечает: «Поскольку интуитивное восприятие является единственным критерием оценки художественности любого произведения, то вывод может быть только один: все видимые «недостатки» включены автором преднамеренно, в качестве композиционного средства, играющего существенную роль в постижении его смысла». Но как включает автор «недостатки»? Барков считает, что таким приёмом является мениппея (термин М. М. Бахтина), то есть автор поручает рассказ одному из героев, а тот уже может «врать как угодно», но, безусловно, проговорится. Другими словами, интенции автора и рассказчика не совпадают, и на этом противоречии раскрывается замысел произведения. Такой подход под пером Баркова оказывается чрезвычайно плодотворным, ещё раз отсылаю к его трудам.

Смущает, правда, попытка придать приёму всеобщий характер, то есть объяснить всё с этой точки зрения. Но, как сказал В. Б.

Шкловский, литература есть сумма приёмов и писатель никогда не ограничивается каким-либо одним.

Кроме того, мениппея предполагает сатирическую направленность, но главное ли для Булгакова сатира?

Мне кажется, что в «Мастере» очень сильно ощущается ирония, роль этого приёма несколько недооценена. Попробуем посмотреть на роман и с этой точки зрения.

Но что есть ирония? Это понятие далеко не так очевидно, как кажется на первый взгляд. Недаром академик А. Лук в своём очень серьёзном труде «О чувстве юмора и остроумии» пишет: «Ирония один из самых тонких и труднодоступных видов остроумия». Для понимания или анализа? Думаю и для того и для другого. И чтобы воспринимать иронию, особенно в литературном произведении, следует определиться.

Словари толкуют иронию как тонкую и скрытую насмешку. То есть насмешка толста и откровенна, а ирония, значит, наоборот. Что ж, можно и так... Но тогда что делать с тонкой и скрытой иронией? Вы чувствуете мою тонкую и скрытую насмешку над словарным определением?

И не забудем, что именно скрытность, порой нарочитая серьёзность, отличают иронию от юмора и, особенно, от сатиры. Томас Манн подчёркивал, что ирония – взгляд с высоты свободы, покоя и объективности, не связанный ни с каким морализаторством.

Непревзойдённое определение, как мне кажется, дал Михайло Васильевич Ломоносов: «Ирония есть, когда через то, что сказываем, противное разумеем». Лучше не скажешь!

Интересна и трактовка Фрейда, сводящая любое остроумие к двум основным началам – сексуальному и агрессивному. Ну, это нас мало заинтересует, но вот вывод об остроумии как о *способе экономии психической энергии* за счёт уменьшения необходимости тормозить побуждения и импульсы, пожалуй, запомним.

Хотел бы добавить, что, по моему мнению, движущая сила иронии – стыд. И не только за себя, за близких, за окружающих, но и за общество, страну, да и за весь мир, как-то не так с нами поступающие. Стыд, мучающий нас как, пожалуй, никакое другое чувство, порой просто разедающее душу.

И вот ирония. Когда «через то, что сказываем, противное разумеем». Шутка способна нас примирить с чем угодно. И сэкономить массу психической энергии. Но и разумеемое противное выявить тоже.

Если мы с вами договорились понимать иронию в ломоносовском духе, то попробуем её обнаружить в романе Булгакова.

Но прежде всего, пойдём от обратного. А что если ирония не понята? Не исказится ли художественный текст романа?

Вот Булгаков передаёт разговор двух *москвичей*: «– Ну, Тверскую вы знаете?». Вроде бы ничего необычного – разговор как разговор. Если не ощутить иронию. Симонов, видимо, принял это место всерьёз – Тверскую переименовали в улицу Горького в 1932 году. И, может быть, подсознательно определился со временем действия. Но, если разговор происходит до 1932 года, он просто нелеп – сомневаться в знании горожанина главной улицы столицы?!

А. Барков, почувствовав нарочитую нелепость фразы, предположил, предварительно «с математической точностью» доказав, что дата смерти мастера 19 июня 1936 года и, таким образом, Булгаков неявно ввёл в роман имя Горького, умершего в это же время. И подчёркивает: «Здесь Булгаков демонстрирует прекрасное владение приёмами психологии, используя их для провоцирования неконтролируемых ассоциаций». То, что Булгаков превосходный мастер «неконтролируемых ассоциаций» не подлежит никакому сомнению, но именно в этом месте они кажутся слишком натянутыми. Во всяком случае, современному читателю без Баркова такое в голову вряд ли придёт даже на подсознательном уровне. Да и современнику Булгакова, в общем-то, тоже.

А вот в иронии здесь слышится *скрытая насмешка* и над переименованием исторических улиц, и что Тверская, как бы её не переименовывали, навсегда останется в сознании москвичей, и даже некоторая иррациональность действий властей. И, конечно же, что действие происходит значительно позднее. Уверен, вы добавите к этому прочтению ещё массу толкований, особенно если соедините с другими «нелепыми фразами».

Ирония в романе начинается буквально с первых строк. «Однажды весной, в час небывало жаркого заката, в Москве, на Патриарших прудах, появились два гражданина». Что-то в стиле, настроении, лексике слышится знакомое, не правда ли? И настраивает нас на неспешное повествование, характерное для русской литературы девятнадцатого века. Недаром пруды названы Патриаршими, хотя они были переименованы в Пионерские ещё в 1924 году. Конечно, «Патриаршие» создают и неконтролируемую ассоциацию и настраивают на религиозную тему романа. Но что-то ещё... А, вот! Совершенно неожиданная ассоциация с первыми строчками «Преступления и наказания» Достоевского: «В начале

июля, в чрезвычайно жаркое время под вечер один молодой человек вышел из своей каморки...». Сходство несомненное – и время суток, и аномальная погода, и количественные характеристики. Но главное – стиль. Вот уж поистине «противоположное разумею». Никоем образом не думаю, что Булгаков иронизировал по поводу великого романа. Нет, уважаемые читатели, объект его иронии – мы с вами, читатели. Нас, привычных к меркам предыдущей литературы, Булгаков как бы вводит в степенность и последовательность повествования и надует, как надувало Коровьев. И окунёт в такую фантазмагорию – держись! И при этом преступление и наказание в подсознании останется и мы их, безусловно, в романе найдём.

Нет, пожалуй, ирония начинается даже раньше – с названия. «Мастер и Маргарита». Мы привыкли, что если в заглавии обозначены имена, то они главные герои и о них в основном пойдёт речь. «Анна Каренина», «Джейн Эйр», «Один день Ивана Денисовича» и так далее. Но и тут Булгаков иронизирует и надует наше читательское ожидание.

В самом деле – сколько места уделяется заглавным героям и их «романтической» любви? В романе тридцать две главы и эпилог. Так вот, мастер (я пишу это слово со строчной буквы, также иронично как Булгаков) появляется впервые (!) только в тринадцатой главе, во второй трети романа. До этого никаких упоминаний о «главных героях» мы не находим, разве что в одиннадцатой главе в двух последних строчках мастер прижимает палец к губам: «– Тссс!». Что тоже можно понять как иронию – и как буквальное «ни звука, а то услышат», и как «никому ни слова!». Дескать, такое услышишь, самому себе не поверишь. Дальше мастер как действующее лицо исчезает и появляется уже в двадцать четвёртой. Дальше снова исчезает, чтобы появиться уже в самом конце романа в двадцать девятой главе.

Маргарите «повезло» больше, но не на много. Она – как действующее лицо – появляется в девятнадцатой главе и её «длительность» пребывания на страницах связана с приготовлениями, роскошью и последствием бала Сатаны.

Таким образом, чисто композиционно заглавные герои не являются главными. Тогда кто же? По объёму занимаемого места, безусловно, Воланд и несчастный поэт Бездомный.

Конечно, можно возразить, что дело не в занимаемом объёме, а в смысловой, идеологической, социальной и так далее роли образов в произведении. Согласен, но если внимательно присмотреться, то и в этих областях их роль невелика. И мастер, и Маргарита относятся к типу малоподвижных персонажей, их образы от заявленных в начале

и до конца почти не изменяются. А вот Воланд и Бездомный – ещё как! Особенно поражают метаморфозы Бездомного.

Попробуем с точки зрения иронии прочесть образ Воланда – самый яркий персонаж романа. И не забудем, что ирония не сатира.

Очень иронично, как всегда, вводит Булгаков этот персонаж: *«Впоследствии, когда, откровенно говоря, было уже поздно...»* и далее идут противоречивые описания внешности. Здесь дышит иронией буквально каждое слово. Непосредственно перед этой фразой звучит *«показался первый человек»*. И заканчивается абзац *«особых примет у человека не было»*. Но в начальной фразе автор впервые вмешивается в повествование (далее ещё будет, вплоть до знаменитого *«За мной, читатель!»*) и сообщает, что ему уже всё известно – *«Впоследствии»*. И всё-таки заявляет, что Воланд *человек*.

Роскошная ирония *«было уже поздно»*. То есть, если бы вовремя и точнее представили сводки с описаниями в соответствующие органы, то можно было бы предотвратить проказы сатаны.

Если Воланд человек, это Булгаков подчёркивает неоднократно, то хотелось бы понять что он за человек. И тут нельзя не коснуться вопроса о прототипах.

Поиск прототипов – развитая отрасль литературоведения, их без устали ищут и обязательно находят, ибо даже самый заядлый фантаст с какой-то натуры писать начинает. Считается, что такие находки помогают глубже проникнуть в замысел писателя. Ой, ли? Прототипы в большинстве случаев толчок для писателя, а не натура. Известно, скажем, что прообразом Наташи Ростовской послужила Кузьминская, сестра Софьи Андреевны. Объёмистый том её воспоминаний показывает, что, по-моему, особого отношения к героине великого романа она не имеет. По собственному опыту знаю, что поселившиеся в нейронах писателя герои никакого внимания на первоначальные толчки не обращают и ведут себя настолько самостоятельно, что и автора порой не слушаются. Сам Булгаков в *«Театральном романе»* прекрасно описал этот процесс – помните *коробочку?* *«Правда, – пишет Булгаков, – если бы кому-нибудь я бы сказал об этом, надо полагать, мне посоветовали бы обратиться к врачу»*.

Но тут речь идёт о людях обыкновенных, ставших необыкновенными уже в произведении. Когда же в романе ощущается намёк на исторические персонажи, то дело коренным образом меняется. К тексту добавляется значительный пласт знаний читателя об этом лице и его историческом времени. Эти знания взаимодействуют с художественным текстом, значительно расширяя и добавляя смыслы.

Такой намёк в образе Воланда явственно ощущается, поиски прообраза ведутся. И тут очень важно не ошибиться.

В моей библиотеке на самой дальней и неприкасаемой полке стоит книга о тайне Воланда, имеющая подзаголовок «Опыт дешифровки».

Попутно замечу – художник ни в коем случае не *шифрует* художественный текст, ибо не скрывается, а хочет быть понятым. Странно было бы представлять писателя, составляющим ребусы или криптограммы, а читателя их разгадывающим. Не надо думать, что *шифровка* вынуждается цензурой или этикой. Это, конечно, тоже, но далеко не главное. Возьмите, например, «Алмазный мой венец» Катаева – о какой цензуре могла идти речь? А, между тем, чуть ли не весь Советский Союз ломал голову – кто скрывается под таинственными именами. Литература, как и всё искусство, а может быть и вся жизнь – игра. В неё играет и сам писатель, и вовлекает нас. Тот, кто знает правила и язык, ищет расставленные коды и всё глубже и глубже проникает в неисчерпаемую тайну текста. Кроме того, тайна возникает ещё и потому, что зачастую писатель выражает словами то, что слов не имеет.

В упомянутой книге «найден» прототип Воланда в виде какого-то неординарного лётчика, которого Булгаков «мог знать». Биография лётчика описана достаточно подробно, но замысел романа так и остаётся непонятым.

А. Барков, основываясь на тексте романа и внетекстовых структурах, весьма основательно и доказательно считает, что под Воландом Булгаков имел в виду вождя мирового пролетариата В. И. Ленина. С этим трудно не согласиться, но помня о самовольности прототипов, конечно же, не один к одному. Скорее Булгаков делает ироничные намёки.

Начнём с имени – Воланд. Что это и откуда? Не претендуя на бесспорность моих рассуждений, но абсолютно доверяя Булгакову, ни одной буквы просто так не писавшим, попробуем разобраться.

В разговоре с Бездомным мастер выражает уверенность, что Берлиоз «*всё-таки что-то читал*», и дальше явственно произносит «Фауст». Это имя ещё дважды звучит в романе – в эпиграфе и обращении Воланда к мастеру в конце книги. Однако в трагедии Гёте имя «Воланд» употребляется всего один раз (применительно к Мефистофелю) и вряд ли может быть замечено читателем (тем более, что в русских переводах оно отсутствует), так же как и имя мелкого персонажа Faland, никакого отношения к роману Булгакова не имеющего.

А не слышится ли ирония в этом имени? В самом деле, в описываемое время делалась попытка отказать от святцев при выборе имён. Появились Октябрины, Сталины, Электроны и прочая. В том числе и имена-аббревиатуры: Вилен – Владимир Ильич Ленин, Вилор – Владимир Ильич Ленин Октябрьская Революция и так далее. Не знаю что конструировал Булгаков, но основные согласные имени и фамилии вождя присутствуют.

На многие размышления наводит представление в варьете. Что «противное» имел в виду Булгаков? Ну, не просто же так озорничали Коровьев с Бегемотом?

По-моему, ирония здесь очевидна. Конечно же, это ироническая реализация сказки о коммунизме. Деньги сыплются с потолка, все товары высшего качества и совершенно бесплатно, обслуживание на высшем уровне. Только потом червонцы оборачиваются бумажками, да ещё и кусаются, а обманутые женщины оказываются в одном исподнем, а то и без. А с чьим именем мы связываем построение коммунизма «в одной, отдельно взятой стране»? Одну из стадий – военный коммунизм – уже и прошедшей.

Но самая интересная и замечательная ирония в словах Воланда о спектакле. Прежде всего, он хотел посмотреть москвичей «*в массе*» (слово, кстати, из лексикона вождя). И что же он увидел? Что народ, в общем-то, не слишком изменился. Это по сравнению с чем? Значит, он знал этот народ в недавнем прошлом?

Вспоминается разговор Уэллса в двадцатых годах XX века с «кремлёвским мечтателем», предлагавшим знаменитому фантасту приехать в СССР лет через двадцать. Вот тогда тот увидит! Сам «мечтатель» столько не прожил, так не вернулся ли с того света посмотреть, что же он натворил?

И тут Воланд произносит пресловутую фразу, толкуемую на все лады, «*только квартирный вопрос их испортил*». Что это? Свойство Воланда говорить «*ни к селу, ни к городу*», о чём предупреждал Булгаков ещё в первой главе? За всё время представления этот вопрос не был затронут ни разу. Да и мог ли он возникнуть в массе зрительного зала? Чтобы сделать такой вывод, стоило ли эту массу собирать?

Скорее всего, Булгаков полагал, что читатель хорошо знает, когда и после чего возникла эта проблема. И заставил Воланда, заявить о порче народа после социального эксперимента. Хотя доверчивый народ по-прежнему верит в сказки. Кстати о сказках. В конце романа Булгаков называет Воланда и его команду очень сильными гипнотизёрами. Не о гипнозе ли заманчивой идеологии идёт речь?

Не та же ли ирония заложена в эпиграфе: «...так кто ж ты, наконец? – Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо»? Не противное ли разумеет здесь Булгаков? Не идеологическое ли «добро» принесло столько зла?

В тексте ещё немало намёков на личность Воланда. Например, уже упомянутые противоположные описания его внешности. Не отсылают ли они нас к очерку «В. И. Ленин», в котором Горький признавался, что «Писать его портрет — трудно. Ленин, внешне, весь в словах, как рыба в чешуе». Превосходное сравнение мастера советской литературы и инженера человеческих душ! Особенно учитывая устойчивое представление о рыбьей чешуе как о чём-то скользком. Но иронией у Горького и не пахнет.

Или, скажем, что это за причуда играть в шахматы перед великим балом? Не намекает ли Булгаков на только что вышедшую поэму Маяковского «Владимир Ильич Ленин»: «...мне бильярд – отращиваю глаз – шахматы ему – они вождям полезней»?

Или выражение «голову оторвать» – не из лексики ли вождя?

Может быть, читатель найдёт ещё немало намёков на эту фигуру. Прошло уже столько лет и многое забыто...

Всё выше сказанное о Воланде, как возможно и ваши открытия, дорогой читатель, не означают, что Булгаков аллегорически выписывал портрет вождя. Нет, конечно! Но ироничные намёки, на мой взгляд, ощущаются явно и позволяют более глубоко уловить смыслы взаимодействия Воланда и его команды с советской действительностью.

Явственно ощущаются намёки на историческое лицо и в образе мастера. Но тут, как и в случае Воланда, нужно быть крайне осторожным. Кто-то хорошо сказал – фантазия Булгакова не боится собственной смелости (к сожалению не вспомнил кто и в интернете не нашёл; может быть это я сам испугался собственной смелости?). Так может быть при прочтении и нам не следует бояться не однозначности иронии Булгакова?

Барков большую часть своей работы посвящает поиску прототипов образов романа. И самое значительное место уделяет мастеру.

Трудно не согласиться с Барковым, что под мастером Булгаков имеет в виду не себя, а весьма одиозную и противоречивую фигуру писателя и человека Максима Горького. Но трудно и согласиться, особенно как однозначного прототипа.

В работе Баркова скорее раскрывается образ Горького, чем мастера. При этом образ не писателя, а человека. Весьма негативный, кстати.

Здесь не место разбирать влияние писателя и личности Горького на русскую и мировую литературу. Но то, что роль писателя велика, не подлежит никакому сомнению, независимо от знака восприятия теми или иными исследователями. Художника следует оценивать по достижениям, а не по проходным вещам или откровенным неудачам, на которые, по моему мнению, имеет право каждый. Важно то, что остаётся. И от Горького останется, конечно, не очерк «В.И. Ленин», но «Несвоевременные мысли».

Следует заметить, что за пределами таланта, любой гений человек обыкновенный со своими причудами, привычками, достоинствами и недостатками. И если судить о художнике как он жил и вёл себя в миру, то в соотношении с его произведениями картина может получиться не только неприглядная, но и совершенно не соответствующая духу его творений. К сожалению, в русском литературоведении толкованию биографических перипетий жизни писателя придаётся слишком много внимания, отвлекая, а порой и искажая, его художественные тексты. Если судить о Пушкине по письму Вяземскому, написанному по отъезде А.П. Керн, то не поблекнет ли бессмертный шедевр мировой лирической поэзии «Я помню чудное мгновение...»? О каком это чудном мгновении идёт речь?

В этом отношении работа Баркова скорее напоминает исследование, чем исследование, с показаниями, уликами и прочим. И то, что Горький был – по показаниям свидетелей – слезлив, деталь любопытная, но мало что добавляющая к образу мастера.

Вместе с тем, обширнейший материал, привлечённый Барковым, очень интересен и убедительно показывает, что Горького Булгаков явно имел в виду. Приведу одну из тонких едких ироний: «Он надел эту шапочку и показался Ивану и в профиль и фас, чтобы доказать, что он – мастер». Кто ещё, кроме Горького, мог рассчитывать на медальные и монетные профили и фасы? Не доказывал же мастер таким странным способом, что он мастер.

Действие романа происходит во второй половине тридцатых годов прошлого века, когда социалистический реализм расправлял... ну не то чтобы крылья, а, так скажем, накаченные плечи. И, поскольку большинство русских писателей отплыли неизвестно куда на «философском пароходе», со всей остротой встал вопрос – где взять новых писателей? Конечно же, из рабочего класса, но их надо *научить* писать. Так в тех годах возникла дискуссия о *мастерстве* писателя. Идея на первый взгляд проста и понятна – взять толкового парнишку и преподавать ему уроки литературного письма. Учатся же, и по многу лет, художники, музыканты, балерины. Так может быть и

писателя надо учить? За эту идею горячо взялись Луначарский (в романе, по всей видимости, Латунский, жилище которого так лихо разворотила Маргарита), Горький и замечательный поэт и исследователь литературы Валерий Брюсов. Последний даже написал книгу со значащим названием «Ремесло поэта». Книга, кстати, весьма глубокая и, несмотря на название, прежде всего посвящена художественности. На другом конце дискуссии были Булгаков и многие другие большие писатели. Они предупреждали, что *мастерство убивает художественность*. Это, конечно сильное преувеличение, художественность не мыслима без мастерства, но крен в сторону мастерства ни к чему хорошему художественную литературу привести не может.

Хочется высказать собственное мнение по этой дилемме с высоты, так сказать, прошедших лет.

Техника литературного письма чрезвычайно сложна, может быть даже сложнее чем в любом другом виде искусства, несмотря на кажущуюся, на поверхностный взгляд, простоту. Но можно ли ей научить? С древнейших времён технике рисования, ваяния, музицирования учили опытные мастера, передавая свой опыт. Тут длительна и сложна физическая сторона дела – нужно «набить» руку, глаз, слух и так далее. И помощь учителя совершенно необходима. Но и в этих областях искусства, даже в такой сложнейшей в техническом отношении как ваяние, замечательный русский скульптор Паоло Трубецкой предупреждал: «...творчество художника должно быть свободным, и *учить мастерству нельзя* (выделено мной). Учитель может только передать ученику свои приёмы, между тем талантливый художник должен сам вырабатывать свои». Что же говорить о литературе? Кто-нибудь слышал, чтобы учили писать стихи? Более того, большинство поэтов и писателей имели образование совсем в других областях – математике, инженерном деле, медицине и так далее. И даже зачастую продолжали заниматься своей «рабочей» профессией. Примеров масса. Врачи Чехов и Булгаков, лауреат Нобелевской премии *по литературе* физик Бертран Рассел, школьный учитель математики Александр Солженицын и так далее.

Сейчас уже стало банальностью выражение – воспитать поэта нельзя. Но считается, что научить его мастерству можно. По моему глубокому убеждению не только нельзя, но и просто опасно.

Расскажу один эпизод, просто просящийся в притчу.

Мой внучок, ярковыраженный левша, был определён в секцию бадминтона. Конечно, мы его предупредили, что надо во всём слушаться тренера, выполнять задания, стараться и тому подобное. Через некоторое время выяснилось – внучок играет правой рукой. В

чём дело? Оказалось, что на первом же занятии милая девушка объявила «Так, дети, взяли ракетку в правую ручку и...». Надо ли говорить, что великого бадминтониста из моего внука не получилось.

В каком-то смысле все писатели левши, а учителя требуют взять перо в правую руку.

Особенность писательского дела в том, что не только не требуется «набивать руку», но и ни в коем случае нельзя этого делать. Писатель обязан учиться писать всю жизнь, до самых преклонных лет. Собственно, если он уже не может учиться, то это и есть преклонные литературные года независимо от возраста. Но вот учить его нельзя, пусть держит перо в какой угодно руке. Художественность, давящая его изнутри, может найти выход только в собственной форме, что в конечном итоге и есть мастерство. И сделать он это может только сам, учась на собственных успехах и неудачах, и читая огромное количество литературы. Элементарные знания о метре, рифме, строфике ему можно дать, но это делается ещё в школе.

Посмотрим, как иронизирует по поводу «мастерства» Булгаков.

Прежде всего, мастер, столкнувшись с соцреалистической критикой, заявляет, что он писать больше не будет. Особой иронии здесь нет – ну сломался писатель, что поделаешь. Подействовала критика, большая похожая на донос, определённые действия властей, на что Булгаков прозрачно намекает, другие жизненные условия. Не борец мастер, не герой, не станем же мы его осуждать за это.

Но вот в превращениях Бездомного ирония Булгакова тонка, скрытна и грустна, если не горька.

В первой главе Иван Николаевич предстаёт не только знаменитым, но и талантливым поэтом. Это потом уже мастер с иронией уничижительно скажет о его стихах *«что ж я других не читал»*, превращая всю советскую поэзию в безликую и бездарную. Да и сам Бездомный станет негативно отзываться о своём творчестве. И мы под гипнозом этих «авторитетных» высказываний будем того же мнения. Но в первой главе сам Берлиоз, хорошо разбирающийся в литературе, что неоднократно подчёркнуто Булгаковым, даёт очень высокую оценку таланта Бездомного: «Трудно сказать, что именно подвело Ивана Николаевича – изобразительная ли сила его таланта (...), но Иисус в его изображении получился ну совершенно как живой». Вы можете придумать больший комплимент поэту?

И тут Бездомный подвергается соцреалистической обработке. Писать следует не то что хочешь и можешь, а то, что надо. И,

несмотря на то, что поэт «очень хорошо и сатирически изобразил», печати поэма не подлежит.

Затем Иван попадает в руки мастера, объявляющего поэта своим учеником. Чему учил мастер остаётся за пределами романа, но результат «обучения» совершенно потрясающий – Бездомный заявляет, что уже никогда не будет писать. Так чему же он учился у мастера?

В конце романа лихой и самобытный поэт Бездомный вообще исчезает и в очень грустном финале появляется уже в облике обычного Ивана Николаевича Понырева, с *«исколотой памятью»*, которому колот какую-то тёмную жидкость, чтобы он вообще ничего не вспоминал. И только при полной весенней луне что-то брезжит в его сознании, что-то о бывшей когда-то настоящей жизни...

Не в этом ли один из замыслов и ирония Булгакова? В эпоху построения социализма и соцреализма талантливым мастерам места нет – мастер умирает и успокаивается, а талантливый Бездомный становится *«бывшим поэтом»*...

И всё-таки мастер не Горький, возразил бы я Баркову. Под пером Булгакова создан яркий, уникальный и, конечно же, собирательный художественный образ, иронически имеющий и черты Горького. Под таким углом зрения становится понятным, почему мастер не заслужил света, а только покой, то есть смерть. Большой художник, а Горький безусловно таким является в глазах Булгакова («Не симпатичен мне Горький, как человек, но какой это огромный и сильный писатель...») – из дневника Булгакова), не должен изменять своим убеждениям и предавать их. И тут напрашивается параллель. Горький проходит путь от «Несвоевременных мыслей», в которых осуждает Ленина за неоправданную и чудовищную жестокость, до лубочно-го «В. И. Ленин». А роман мастера заканчивается полным оправданием Понтия Пилата и выводит убитого и убийцу, чуть ли не под ручки, на *«широкую лунную (призрачную)»* дорогу социалистического реализма. У меня от этой картинки просто мороз по коже. Убийственна ирония в последней беседе Иешуа и Понтия Пилата: «...какая пошлая казнь! Но ты мне скажи – (...) – ведь её не было! Молю тебя, скажи, ведь её не было! – Ну, конечно не было – отвечает хриплым голосом спутник, – это тебе померещилось. – И ты можешь поклясться в этом? – заискивающе просит человек в плаще. – Клянусь – отвечает спутник...». И дописывает роман не мастер, а его верный ученик Иван Николаевич Понырев «после укола», меняющего «нестественное освещение во сне, происходящее от какой-то тучи, которая кипит и наваливается на землю, **как это бывает во время мировых катастроф**». Не в этом ли заключалось учение? К

выделенному мною мы ещё вернёмся, как к одной из основных идей романа.

А. Барков полагает, что Горького Булгаков имеет в виду и под Берлиозом. Это представляется обоснованным и даже скорее чем под мастером. На советской арене Горький предстаёт в двух, почти не пересекающихся, ипостасях: как художник – мастер, и как глава советской литературы. В этом смысле «отрезало голову» звучит как обезглавливание. Прежде всего, МАССОЛИТА. Эту аббревиатуру Барков остроумно расширяет не только как «массовая литература», но и «мастера советской литературы». Заседание без Берлиоза уже не только иронично, но и просто пародийно. И по смерти Берлиоз – руководитель, общественный деятель – *«уходит в небытие»*, а вот мастер – художник – всё-таки остаётся. Пусть и в покое.

К сожалению, в одной статье невозможно объять необъятные глубины романа, тем более, что ирония там буквально на каждой странице. Да и нужно ли? Дальше вы уж сами, уважаемый читатель. Раскройте книгу на любимых страницах, положите под правую руку работу Баркова, полную ценнейших сведений, а может быть – чем чёрт не шутит! – сказал бы Воланд, – и мою статью – и наслаждайтесь!

Кроме того, ирония не единственная точка зрения. Можно прочитать и идеологическую, и психологическую, и теологическую, и, конечно же, литературную стороны этого текста. И роман ещё преподнесёт сюрпризы!

Но одной из главных загадок – роман в романе – невозможно не коснуться. В самом деле, что это за приём изобрёл Булгаков? Над чем иронизирует?

Литературоведы, в том числе и А. Барков, исходят из совершенно правильного положения, что раз Булгаков поместил оба романа под одной обложкой, то следует найти взаимодействия художественных текстов. И находят. Чего стоит, например, параллель между Низой и Маргаритой. Но всё это не снимает вопрос о глубинном смысле приёма. На что намекает Булгаков?

Как мы уже видели, роман Булгакова исключительно литературен, то есть взаимодействует с большим количеством произведений и богатой литературной жизнью описываемой эпохи. Так может быть и объединение «античного» и «московского» романов должно отослать нас к какому-то источнику?

Но поиски аналогов в русской и мировой литературе, меня, во всяком случае, ни к чему не привели. Как вдруг взгляд упал на

лежащую на столе Библию, с которой я сверял булгаковский текст. Господи! Вот же оно!

Действительно, разве в нашей Библии не соединены два совершенно разнородных текста? Даже более того, две разных религии. Разнородных как по содержанию, так и по стилю. Ветхий Завет – основа иудейской веры, и Евангелие – христианской. В первой части действует кровь и мщение и Бог, заботящийся о поклонении себе. Во второй – Благая весть об Иисусе, взывающая к человечности. Хочу предупредить – я никоим образом не кощунствую и не касаюсь вопросов веры, я лишь рассматриваю Библию как литературное произведение. По всей видимости, как и Булгаков. Именно неисчерпаемая художественность Библии порождает на протяжении тысячелетий множество толкований, направлений и даже целых конфессий.

Но как могут уживаться эти тексты под одной обложкой?

Исторически вроде бы ясно. Первые христиане были евреи и, естественно, рассматривали Иисуса как очередного пророка. Или, говоря современным языком, как реформатора во многом устаревших представлений церкви. Распространившись по миру, христианство, оторвалось от иудейских корней, но, тем не менее, сохранило Ветхий Завет почти в превозданном виде.

Так не в этом ли заключается композиционная ирония Булгакова? Ещё раз хочу повторить – ирония не сатира и не сарказм, а только «противное разумею».

Такое привлечение Библии как внетекстовой структуры романа Булгакова, порождает множество ассоциаций. И, прежде всего, «античный», как бы библейский, текст романа превращается в ветхий завет, а житие, мучения и смерть мастера в новый. Понятно, что это всего лишь глубокая, я бы даже сказал сатанинская, ирония. Роман явно антисимметричен Библии.

Я бы не стал рассматривать *пилатовы главы* как булгаковский вариант Евангелия. И не следует считать их «Евангелием от сатаны», хотя первая глава античного повествования нашёптана именно Воландом. Но Булгаков неоднократно подчёркивает, что роман о Понтии Пилате, а не о Иешуа. Роман о трусости и предательстве, а не о добровольно принятых нечеловеческих муках. Более того, Иешуа просит не бить и не убивать его. Ещё одна тонкая и скрытая ирония – именно так переписывали историю советские мастера социалистического реализма. Как вам под таким углом зрения диалог в конце второй главы: «– А не надо никаких точек зрения! – ответил странный профессор, – просто он существовал, и больше ничего. – Но требуется же какое-нибудь доказательство... – начал Берлиоз. – И

доказательств никаких не требуется – ответил профессор...»? Действительно, достаточно магии чешуйчатого слова. И никаких других точек зрения не надо, есть одна-единственная, но совершенно правильная. Непонимание иронии, принятие буквально и всерьёз неоднозначного текста приводит к толкованию совсем не того романа.

Объединение разностилевых текстов, будь то исторически сложившиеся, как в Библии, или сознательный композиционный приём, немедленно порождает динамическое взаимодействие между частями и деталями и возникают всё новые и новые смыслы. К сожалению, фрактальное прослеживание связей, параллелей и ассоциаций выходит далеко за пределы одной статьи и даже одной работы. Остановимся лишь на общем для обеих частей романа совершенно невероятном образе.

Это образ тучи, мглы, накрывающей и ненавидимый прокуратором Ершалаим, и многострадальную Москву. Как мы помним, «это бывает во время мировых катастроф». О каких катастрофах идёт речь?

В ершалаимской части романа это, прежде всего, казнь Иешуа. В соотнесении с евангелиевским распятием понятно какие вселенские катаклизмы ждут нашу планету.

Но не только. Проповедь Иешуа грозит катастрофой иудаизму и израильскому народу. Это прекрасно понимает первосвященник Каифа, защищая свои ценности и навлекая гнев всемогущего Пилата. Покрываясь пятнами, с горящими глазами и скалясь, говорит: «Не мир, не мир принёс нам обольститель народа в Ершалаим...». Так и напрашивается – «не мир, но меч». И дальше: «Но я, первосвященник иудейский, покуда жив, не дам на поругание веру и защищу народ!» Как известно не защитил, а напротив казнь сильно осложнил жизнь и себе и своему народу...

Если последствия ершалаимской катастрофы просматриваются в будущем, то московская имеет реальные черты настоящего. Ознакомившись с последствием своего социального эксперимента над ни в чём неповинным народом, Воланд наваливает кипящую тучу и мгла поглощает Москву. То есть та жизнь, что была так мила сердцу Булгакова (вспомним «Белую гвардию»), провалилась в тартарары и больше никогда не возродится.

Так что же за роман мы с вами прочли? И, наверное, будем читать ещё не одно столетие.

Для меня основной приём романа – ирония, экономящая массу психической энергии и примиряющая с самыми чудовищными

событиями, – отрезанием и отрыванием голов, кипящими тучами, и даже с трусостью и предательством, с чем примириться никак нельзя. И в то же время роман чрезвычайно серьёзен, ибо «противное понимает». Он порождает у нас улыбку, но и заставляет напряжённо думать, отыскивая всё новые и новые смыслы. И, конечно же, побуждает задуматься о нашей собственной судьбе, судьбе нашей страны и народа.

Прежде всего, это полотно написано с очень высокой, я бы даже сказал с космической, и очень необычной точки зрения. Как картины Питера Брейгеля. Выполнена основная задача романиста – запечатлеть время. Мы видим, слышим и осязаем наше прошлое, настоящее и будущее.

Но какое будущее?

На первый взгляд Булгаков светлого не видит. Москва съедается тьмой, раскалывающей молниями само небо. Ироничная фальшь примирения Иешуа с Пилатом, который весь роман проходит «в белом плаще с кровавым подбоем». Мастер, отказывающийся выращивать в реторте нового гомункулуса и обречённый «слушать беззвучие». Бедный Иванушка, превращённый в беспамятного Ивана Николаевича Понырева. Да и сам Воланд *«не разбирая никакой дороги, кинулся в провал»*...

И тем ни менее оптимизм всё-таки присутствует. И в самом ироническом стиле романа, экономящего нам массу психической энергии, и в многочисленных значащих «нестыковках», и в, если и не очень добром, то и незлом, взгляде на всё происходящее.

И, конечно же, в знаменитой фразе, давно оторвавшейся от романа: «рукописи не горят». В диалектическом единстве с хорошо известным обратным (вспомним второй том Гоголя или тетрадь Тютчева), она порождает главную надежду – настоящее остаётся.

Роман ещё преподнесёт сюрпризы!

И последнее. Я начал статью с полемического наскока на официальное булгаковедение, но закончить хочется примиряюще, словами Воланда, обращёнными к покойному Берлиозу: «Мне приятно сообщить вам, (...) что ваша теория и солидна и остроумна. Впрочем, ведь все теории стоят одна другой».

В том числе и моя.

Литература

1. Метла Маргариты. Ключи к роману Булгакова / Альфред Барков. — М.: Алгоритм, 2016. — 383 с.
2. Лотман Ю.М. Об искусстве – С.-Петербург: «Искусство – СПб», 1998. С. 14–287.
3. Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. – М. Советский писатель, 1988.

СТРАТЕГИЯ ВЫЖИВАНИЯ В ПСИХОЛОГИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ СКАЗКИ

ЖИЗНЬ СЕМЬИ В ЭМОЦИОНАЛЬНОМ МИРЕ РЕБЕНКА

Глобальные средства информации показывают примеры АГРЕССИВНОЙ СПЛОЧЕННОСТИ в многочисленных протестных акциях и движениях, сопровождающихся масштабными разрушениями и потерями человеческих жизней. Фактологическому материалу вторят компьютерные игры, фильмы и т.п., что вкуче, способствует размыванию, а нередко и смыванию ценностных ориентиров в сознании даже взрослого, а тем более ребенка, навязывая ему негативные модели.

Но ценностные ориентиры остались сохранными в коллективном бессознательном. Запечатленные в виде знаков и символов, они способны дать вектор ПОЗИТИВНОЙ СПЛОЧЕННОСТИ.

Хранилищем спасительных архетипов являются народные СКАЗКИ. Сюжеты их могут иметь региональные и национальные различия, но позитивные программные установки в них оказываются идентичными.

Русская сказка РЕПКА, в авторской арт-терапевтической интерпретации, была выбрана для работы с детьми 9-10 лет интегративного класса Австрийской школы г. Сан-Пельтена Grillparzer Volksschule 1, integratijns Klasse (2012 г.).

Несмотря на то, что автор и австрийские участники говорили на разных языках (но с переводчиком) и, как оказалось, австрийцы не знали такого плода — РЕПКА, но предложение участвовать в Театрализованной постановке было встречено с энтузиазмом детьми и преподавателями австрийской школы.

Форма Театрализованной постановки была предложена автором, в том числе и потому, что она давала возможность наиболее яркого проявления чувств и эмоций, которые могут быть выражены на разных уровнях. Вхождению в роль, пониманию происходящего, в большой мере способствовала память тела, которую можно считать первопамятью, ибо до появления первых признаков языка (пусть еще и не членораздельного), основным способом общения был «язык тела» — мимика, жесты, телодвижения. Это на его основе значительно позже складывались ритуальные танцы — коллективное, или индивидуальное, выражение радостных или скорбных чувств и эмоций. И именно «язык тела» становится основным

коммуникативным средством взаимодействия персонажей в школьном сценическом действе.

Важным этапом Театрализованной постановки стало КОСТЮМИРОВАНИЕ. Но костюмы мыслились автором не фундаментальными, пышными, с множеством деталей, то есть по-настоящему театральными, а, напротив, с минимальным количеством костюмных одежд, дающих лишь общую, но выразительную характеристику каждому персонажу. Так, РЕПКИ — а их было довольно много, (пояснения о множественности «РЕПОК» будут даны позже), — имели только бумажные изображения РЕПОК, накинутае поверх каждодневной одежды детей; да на голове у каждого персонажа, изображающего РЕПКУ, красовалась «корона» из бумажных зеленых листьев, обозначающих вырастающую ботву. Персонажи ЖИВОТНЫХ, исполняемые австрийскими детьми, имели самодельные бумажные маски (в то время как в Московской постановке — о которой речь пойдет дальше — КОТИКА, например, можно было определить по полосатой трикотажной шапочке, с вышитой на ней кошачьей мордочкой, да по полосатому свитеру, взятому из домашнего гардероба). Такая намеренная «обедненность» была формой УСЛОВНОСТИ костюма, ибо главной его чертой была образность, выраженная через цветовые характеристики. Так, костюм ведущего персонажа — Дедушки (или, дословно по сказке — ДЕДА) состоял из прямоугольного куска белой ткани, с разрезом-воротом посередине. Но главным элементом этой «рубахи» стал ОРНАМЕНТ, нарисованный автором-постановщиком по краю «рубахи» и вдоль «ворота» (название элементов одежды дается в кавычках, поскольку кусок ткани, перекинутый через плечи «Деда», являлся лишь условной формой его рубахи). ОРНАМЕНТ, нарисованный красной краской, стал ключевым информационным элементом не только костюма, но всей Постановки в целом. Детям, как и присутствующим учителям школы, подробно объяснялось, что КРАСНЫЙ цвет орнамента, как и КРАСНЫЙ пояс, завязанный на «рубахе» Деда, обозначает ЖИЗНЬ. Поэтому и все элементы орнамента, состоящие из РОМБОВ с четырьмя точками между пересекающимися осями ромба, тоже рисуются КРАСНЫМ цветом. Ибо эти ромбы, не что иное, как знаменитый, известный еще со времен энеолита, «ЗНАК ЗАСЕЯННОГО ПОЛЯ» — символ ПЛОДОРОДИЯ Земли и всего того, что дает человеку ЖИЗНЬ. Как поется в Рождественской колядке, текст которой сформировался, быть может, еще в стародавние времена:

Уродися, жито, пшеница, овес, чечевица, и лен-долгунец!
Чтобы свинки поросились, чтоб коровушки телились,
А молодые молодухи рожали!

Чтобы СЕМЕНА, которыми засеяно поле, взошли и дали хороший урожай, надо, чтобы Землю пригрело СОЛНЫШКО. А Солнце в нашей традиции всегда определялось, как СОЛНЦЕ КРАСНОЕ. Вот почему и ЖИЗНЬ имеет КРАСНУЮ символическую окраску: КРАСНЫЙ цвет обладает, также, функцией ОБЕРЕГА, поскольку в нем заключена сила КРАСНА-СОЛНЫШКА. Поэтому и низ рубахи, и ворот, и края рукавов «защищают» человека красной нитью символического орнамента. ОРНАМЕНТ тоже имеет ОБЕРЕГАТЕЛЬНУЮ функцию — ведь символический РОМБ, в понимании предков, это не что иное, как МАТЬ-ЗЕМЛЯ, питающая и оберегающая человека.

Эту, довольно сложную информацию дети с интересом и быстро усваивают. Секрет такой скорой усвояемости в том, что АРХЕТИПИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ у детей находится в большей сохранности, чем у взрослых. И порой достаточно поднести «светильник знаний» к кладовой их архетипической памяти, как хранящиеся в ней знания перемещаются в детское сознание, становясь для них понятными реалиями.

Уже на данном этапе чувства РАДОСТИ, архетипически заложенные в характеристике КРАСНОГО цвета, передаются детям, создавая определенный эмоциональный настрой.

С пониманием они отнеслись и к костюмам ВНУЧЕК. Здесь надо пояснить, что автором-постановщиком было введено в число участников две внучки с противоположными характерами. Одна внучка была доброй, отзывчивой, трудолюбивой. Вторая — не добрая, эгоистичная, ленивая. Такая дуальность полностью соответствовала сказочной традиции, обычно противопоставляющей через своих персонажей добро и зло, смелость и трусость, верность и предательство... КОСТЮМЫ обеих ВНУЧЕК соответствовали их характеристикам. Внучка с положительными качествами, назовем ее «ДОБРАЯ», была одета в костюм, выдержанный в ТЕПЛЫХ, солнечных тонах, которые всегда ассоциируются с теплом солнца, с теплом сердца — с ДОБРОМ во всех его проявлениях. Внучка с отрицательными качествами, условно "ЗЛАЯ", — в одежды ХОЛОДНЫХ, сине-голубых тонов, являющихся противопоставлением ТЕПЛЫМ тонам. Таким образом, уже на стадии визуального восприятия становились понятными

психологические характеристики этих персонажей, что вызывало у зрителей, и у самих участников соответствующие эмоции.

Считывание информации с одежды... В древнейшие времена зуб саблезубого тигра, висящий на травяном «шнурке» на шее охотника, татуировка или раскраска на обнаженном теле — все было информативно, все «говорило» о социальном статусе человека в данном сообществе, о его «анкетных» данных. В наше время изменились одежды, но функция информативности сохранилась в полной мере. Благодаря объяснениям о роли и характере цвета, его оттенков и изображения в костюме театрального персонажа, или одежды, людей вне театра, участники постановки получали навык «считывания» такой информации, что расширяло их возможности визуального и эмоционального восприятия.

Кроме основных действующих лиц, упоминаемых в сказке РЕПКА, в театрализованную постановку были введены другие персонажи: ПЕТУШОК, КУРОЧКИ и ЦЫПЛЯТА. Они представляли СОЦИУМ, окружающий главных героев постановки. Подобно ХОРУ в Древнегреческой трагедии, они комментировали происходящее «на сцене"». Но в отличие от древнего ХОРА, недвижно стоявшего на сцене, представители сказочного «социума» суетливо бегали вокруг главных персонажей, хлопая «крыльями» и громко, эмоционально выразительно, высказывая свои суждения о происходящем. Здесь были и юмор, и сарказм, и соперничество, что рождало у зрителей и участников чувство соучастия и сопричастности к чему-то большему, нежели решение локальной проблемы извлечения РЕПКИ из грядки.

Рассматриваемая проблема была действительно иного масштаба. Потому что, если перевести «РЕПКУ» на язык символики, а именно символический язык лежит в подтексте многих народных сказок, то откроется картина космогонического масштаба. В сказках разных народов мира встречаем один и тот же сюжет, как из маленького семечка выросло огромное дерево до небес. Крона у него — самая развесистая, цветы на нем — самые красивые, плоды его — самые сладкие. А ветками своими оно до звезд достает, а корни его в преисподнюю уходят. Такой характеристикой обычно определяется МИР-ДЕРЕВО, или ДРЕВО ЖИЗНИ. Как правило, такое дерево богато одаривало своих хозяев и могло обильно кормить их и даже их гостей, каждый день. Эти же качества присущи и сказочной РЕПКЕ — будучи непомерно огромной, она, безусловно, могла надолго стать основой устойчивого благополучия в доме ДЕДА.

Однако, сказочный образ РЕПКИ имеет двоякую символику. Круг, или шар, с древнейших времен считались символами СОЛНЦА. Шарообразная форма РЕПКИ с ее золотистым цветом подталкивают к

мысли о сходстве этого плода с СОЛНЦЕМ. Древнейшие представления, связанные со сменой дня и ночи, породили миф об умирающем и возрождающемся СОЛНЦЕ. В славянской традиции особенное распространение имело понятие о трех солнцах: Солнце восходящем, Солнце в зените и Солнце, заходящем за край Земли, уходящем под Землю, в царство мертвых. В этом царстве СОЛНЦЕ, пройдя возвратный путь под землей, РОЖДАЕТСЯ ВНОВЬ. Это время суток определяется, как рассвет, начало нового дня, а символически — как ВОЗРОЖДЕНИЕ СОЛНЦА из мрака смерти, ВОЗВРАЩЕНИЕ ЖИЗНИ. Но не только в рамках суточного времени СОЛНЦЕ умирает и возрождается. В календарном цикле есть еще ЗИМА — символ смерти, когда вся природа замирает, умирает, когда поля не засеваются, хлеб не родится и продовольственные запасы у землепашца заканчиваются. Поэтому возникает необходимость ускорить приход Весны и создаются ритуалы, «ускоряющие» ВОЗВРАЩЕНИЕ СОЛНЦА. Так, например, в Масленичных обрядах поедания блинов, напоминающих солнечные диски, приход ВЕСЕННЕГО, вновь РОЖДЕННОГО СОЛНЦА, приближался за счет уничтожения, символического «съедания» зимних «блино-дней» с их холодным, неласковым солнцем: сколько блинов съедят на Масляной неделе, на столько дней укоротится, уменьшится срок ожидания ВОЗВРАЩЕНИЯ СОЛНЦА, на столько дней ускорится его приход.

Чу-виль-виль-виль!

Чу-виль-виль-виль!

— подражая птичьему пению, призывали дети птиц, которые, как они верили, приносят ВЕСНУ на своих крыльях:

Прилетите к нам!

Принесите нам

СОЛНЦЕ КРАСНОЕ,

Лето теплое!

Женщины пекли из теста «жаворонков» и «журавликов», лепили из глины птичек-свистулек и в воздухе не умолкал веселый свист расписных «птичек», призывая «золотых пташечек вольных залетных из-за моря возвратиться».

Ко времени птичьих прилетов,

Земле своей чая тепла,

Как будто Весне приворотом

Их бабушка наша пекла.

Горячее чувство ожидания возвращения СОЛНЦА, ТЕПЛА, ПЕНИЯ ПТИЦ, ПРОБУЖДЕНИЯ ПРИРОДЫ побуждало к эмоциональному, выразительному выкрикиванию весенних призывов, рождало радость предчувствия встречи с ВЕСНОЙ:

И в странном предчувствии счастья
Мы чуяли крылья у плеч...

Со временем обряды Выкликания Весны забылись, — «Как жалко, что нынешним детям журавликов некому печь» — но радость, рожденная весенними праздниками, сохранилась.

Стремление помочь новому РОЖДЕНИЮ СОЛНЦА, воплощенного в символическом образе большой-пребольшой РЕПКИ, скорейшему выходу ЕГО из-под земли, видится в стараниях ДЕДА и его помощников, вытащить, «вытянуть» РЕПКУ из тьмы подземелья. Тогда, вместе с солнечным теплом, придет радость и благополучие!

Участвуя в веселой игре, дети не подозревают, что посредством этой игры они приобщаются к коллективной памяти человечества, которое из века в век, на протяжении тысячелетий, вырабатывало навыки борьбы за выживание, создавало неписанные законы поведения, формировало модели жизнеустройства.

«Теперь мы припоминаем», — пишет известный собиратель русских сказок А.Н. Афанасьев, — «что народные сказки древнейшей первичной формации сохранили в себе много указаний и намеков на седую старину доисторического периода, что они есть суть обломки древнейшего поэтического слова — эпоса, который был для народа хранилищем его верований и подвигов».

«Теперь мы припоминаем» — можем и мы сказать вслед за великим ученым, что в древнейшие времена доисторического периода, точно так же, как герои народной сказки РЕПКА, собирали первобытные люди всех, кто способен был помочь в добыче пропитания, при охоте на непомерно огромного животного — МАМОНТА. Точно так же, с выразительными жестами и эмоциональными возгласами, объединив усилия всех участников охоты, они добивались ПОБЕДЫ.

Эта доисторическая память о необходимости сплоченности, взаимодействия и взаимопонимания транслировалась из народной сказки и, воплощенная в театрализованном действе, закреплялась в детском сознании через телесно-эмоциональное проявление чувств.

Телесно-эмоциональное проявление чувств каждого из персонажей театрализованной постановки, сопровождало все этапы

роста маленького семечка. ДЕД — сеятель, о чем свидетельствовал ОРНАМЕНТ с изображением «ЗНАКА ЗАСЕЯННОГО ПОЛЯ» на его одежде, посадил семечко: «посадил дед репку». Для роли СЕМЕЧКА-РЕПКИ выбирается самый маленький участник (в Австрии это была девочка) и «ДЕД» усаживая его на «землю» (в станице Каневская, роль СЕМЕЧКА-РЕПКИ исполнял совсем маленький мальчик — его посадили на подушечку), с большой заботой поправляет на «СЕМЕЧКЕ» одежду. ДЕД берет лопату и, проявляя заботу, окучивает землю вокруг СЕМЕЧКА. В этот момент включается «СОЦИУМ» — ПЕТУШОК кричит: «Посадил дед семечко! Сбегайтесь все сюда клевать семечко!», — весь «СОЦИУМ» приходит в движение, с шумом-гамом и хлопаньем «крыльев», повторяя слова ПЕТУХА-ГЛАВАРЯ, все сбегается к лунке с СЕМЕЧКОМ. Однако дорогу им преграждает СОБАКА ЖУЧКА, объясняя, что это СЕМЕЧКО есть нельзя, потому что из нее вырастет сладкая РЕПКА, которая всех накормит (входя в роль ЖУЧКИ, ребенок чувствует себя ЗАЩИТНИКОМ и эмоционально-назидательно втолковывает разбушевавшемуся «СОЦИУМУ» нецелесообразность таких намерений)

ДЕДА сменяет БАБУШКА (БАБКА) – так же проявляя ЗАБОТУ, она накрывает СЕМЕЧКО большим платком, приговаривая: «Чтобы СЕМЕЧКО ночью не замерзло». Ее слова, эмоционально повторенные «СОЦИУМОМ», закрепляют в сознании детей, на ее примере, чувство ответственности за маленькое СЕМЕЧКО, чувство заботы о подрастающем СЕМЕЧКЕ, и телесно-эмоциональное проявление этих чувств через укрывание СЕМЕЧКА платком. Если БАБУШКА, чтобы укрыть СЕМЕЧКО, снимает этот платок со своей головы или со своих плеч, то возникает повод говорить еще и о ЖЕРТВЕННОСТИ, о высшей форме самоотдачи.

«Это чувство любви и сострадания, так возвышающее нравственную сторону человека», — пишет А.Н Афанасьев, — «не ограничивается тесными пределами человеческого мира, а обнимает всю разнообразную природу».

Благодаря заботе ДЕДА, БАБКИ и ЖУЧКИ, СЕМЕЧКО подрастает. Театральная условность позволяет увеличение РЕПКИ показать через увеличение числа персонажей, представляющих РЕПКУ: Репка ПОДРАСТАЕТ — приходит еще один ребенок в «костюме» РЕПКИ. И, по мере ПОДРАСТАНИЯ РЕПКИ, число РЕПОК увеличивается.

При постановке РЕПКИ в России, в Московской детской психоневрологической клинике (теперь это Научно-лечебный Центр),

и позже, в Церковно-приходской школе храма Св. Пантелеймона, станицы Каневской, автором-постановщиком были введены дополнительные персонажи — исполнительницы старинной (а когда-то обрядовой, заклинательно-посевной) песни:

Я посею, я посею, я посею, я посею
Лен-конопель, лен-конопель!
Уродися, уродися, уродися, уродися,
Лен-конопель, лен зеленой!

Эту песню исполняли родители детей, лечившихся в клинике. Они были одеты автором-постановщиком в длинные сарафаны из тонкой шелковистой бумаги и расписанные крупными яркими цветами (вручную, самим автором), отчего их пение, подсознательно, воспринималось голосом самой МАТЕРИ-ПРИРОДЫ.

Исполняя заклинательную функцию, пение сопровождало все этапы роста СЕМЕЧКА. Например: «Посадил ДЕД РЕПКУ» и следом поется, несколько адаптированная к теме сказки, песня-заклинание.

Я посею, я посею, я посею, я посею
Репочку, Репочку!

А когда, по мере подрастания, приходит еще одна РЕПКА, а потом еще и еще, поется:

Подрастает, подрастает, подрастает, подрастает
Репочка, Репочка!

В этом процессе дети, идентифицируя себя с СЕМЕЧКОМ, чувствуют подтверждение своей значимости, неповторимой индивидуальности.

Тема сопровождающей заботы поддерживается действиями ДОБРОЙ ВНУЧКИ, одетой, как уже было сказано, в ТЕПЛЫЕ, СОЛНЕЧНЫЕ тона. Она поливает СЕМЕЧКО из лейки, приговаривая: «Надо полить СЕМЕЧКО водичкой, чтобы КОРНИ его напились влаги и СЕМЕЧКО бы лучше росло».

Вслед за этим, как очевидный результат заботы, появляется еще один персонаж РЕПКИ, что на принятом условном языке означает подрастание РЕПКИ. В сознании детей добрые, ласковые слова ВНУЧКИ и ее добрая забота о РЕПКЕ, сливаются с ТЕПЛЫМ, СОЛНЕЧНЫМ колоритом ее одежды, становящимся маркером доброты. ДОБРОЕ ЧУВСТВО получает цветовую ОКРАСКУ и

устойчивым тождеством закрепляется в детском сознании, рождая, при одном взгляде на сочетание теплых цветов, положительные эмоции.

«ЗЛАЯ» ВНУЧКА своим отрицательным поведением подчеркивает достоинства внучки ДОБРОЙ. Отказываясь участвовать в общем труде, она наглядно демонстрирует свое противодействие телесно-эмоциональным поведением, развалившись на стуле, всем своим видом показывая нежелание принять участие в заботе о растущей РЕПКЕ. Синий, ХОЛОДНЫЙ, цвет ее костюма, в сочетании с ее отказом от работы и отталкивающим поведением, которое воспринимается, как вызов моральным устоям, рождает чувство отчуждения и неприязни, которые так же принимают цветовую маркировку с отрицательным эмоциональным зарядом.

Дальнейшее развитие событий в данной Театрализованной постановке, транслирует народную традицию, зафиксированную в календарной народной обрядовости, как «кумовление» — примирение, через принятие позитивного решения. ДОБРАЯ ВНУЧКА уговаривает ЗЛЮЮ внучку принять участие в добром деле. Здесь становится очень важной мотивация ДОБРОЙ внучки для побуждения ленивой сестры к работе. В современных межличностных отношениях доминирует эгоистическая позиция: что будет выгодно лично мне? Но ДОБРАЯ внучка мотивирует свое предложение успехом ОБЩЕГО дела, что опять возвращает нас к тем доисторическим временам, когда выживание племени зависело от ВСЕОБЩЕГО участия в добывании пропитания для всего сообщества и понимания этого постулата каждым его участником. Убедя сестру, ДОБРАЯ внучка пробуждает в ней древнюю память о радости победы, которую приносят сплоченные усилия и, почувствовав эмоциональный подъем, ЗЛАЯ внучка берет в руки лейку. Эмпатическое взаимодействие достигается согласованностью эмоционально-нравственных установок.

Для участников постановки становится очевидной важность достижения компромиссов.

В художественных ЗАКОНАХ ЦВЕТА существует понятие ДОПОЛНИТЕЛЬНЫХ ЦВЕТОВ, Упрощенно говоря, цвета, числящиеся дополнительными, например, синий и золотистый, противостоят друг другу по колориту. Но находясь в паре, они взаимодействуют между собой, подчеркивая, дополняя, достоинства друг друга. К такому ЦВЕТОВОМУ компромиссу приходят сестры-ВНУЧКИ в ходе театрализованного действия, давая новую «цветоустановку» эмоциональному восприятию участников и зрителей процесса.

Отсутствие конфликтной ситуации всегда ведет к позитивным результатам. Центральная героиня, РЕПКА «подрастает» — РЕПКА пополняется еще одной участницей. Их становится уже четверо, пятеро... Под пение о том, что Репочка ПОДРАСТАЕТ, РЕПКИ уже устраивают небольшой хоровод вокруг первоначального СЕМЕЧКА, демонстрируя радостное единение.

СОБАЧКА ЖУЧКА, как известно, друг человека, не только ОХРАНЯЕТ Репку, но и удобряет почву вокруг нее, о чем с гордостью заявляет в своем высказывании. Афиширование этой роли вызывает одобрение присутствующих, в том числе у петушков и курочек, составляющих «СОЦИУМ», поскольку позволяет и им, преодолевать некий «заговор молчания» относительно подобных тем. Однако психологи считают позицию умалчивания неправомерной и помогают детям быть более открытыми. Так, например, шведская писательница Пернила Стальфальт написала целую серию книг для детей о проблемах преодоления некоторых социальных «табу», в том числе и о пользе подобных удобрений. Эмоции, вызванные смелостью Жучки, рождают чувство приятия и дружеской расположенности.

Заботливое участие ЖУЧКИ помогает РЕПКЕ расти и развиваться, поэтому вновь звучит поощрительная песня:

Вырастает, вырастает, вырастает, вырастает
Репочка, репочка!

Если участников много и на некоторые роли претендует несколько человек, то не стоит никого отвергать, чтобы не рождать у детей отрицательных эмоций. В психоневрологической клинике, например, на роль кошки обнаружилось два претендента, причем девочка была в инвалидной коляске (во время репетиции, другая «киска» участвовала в театрализованной постановке, будучи на мобильной послеоперационной кровати. «Колясочники» входили, также и в группу «СОЦИУМА»). Компромиссное решение было найдено: мальчик-КОТИК возил коляску с девочкой-КОШКОЙ и оба успешно справлялись со своей ролью, даже в цепочке «Бабка за Дедку... Кошка за Жучку...» Включенность в действие детей с инвалидизирующими заболеваниями дает им чувство уверенности в себе и собственной значимости. Участие в процессе театрализованного действия способствует раскрытию творческих способностей, выразительности речи, доверительному тактильному общению. Другим участникам постановки присутствие инвалидов позволяет обрести чувство толерантности, понимание

интеллектуальной полноценности всех без исключения детей в ходе общения.

Блестящий пример толерантности демонстрирует общение Жучки и Кошки, непримиримость которых друг к другу запечатлена не только в известной поговорке, но и в мифах, легендах и, даже, в известном литературном произведении. Однако в народной сказке этого противоречия нет и в театрализованной постановке подчеркивается отсутствие вражды между ними. И Жучка, и Котик с Кошечкой, согласно участвуя в общем деле, бесконфликтно общаются не только тактильно, но и вербально.

Этому примеру следует и МЫШКА, доверительно ухватившая за хвост своего извечного врага – КОШКУ. Вопреки сюжету стихотворения С. Маршака «Сказка о глупом мышонке», КОШКА в сказке РЕПКА, призывая МЫШКУ на помощь, не имеет коварных замыслов. Для достижения общей цели все трое (в Постановке их четверо, а в жизни может быть значительно больше!), как говорится, находят общий язык и эффективно взаимодействуют друг с другом.

К особой радости МЫШКИ, которая неустанно трудилась, разрыхляя землю, чтобы корни растущей РЕПКИ лучше дышали, послышалось пение о полном созревании РЕПКИ:

Ой, большая, пребольшая,
Словно СОЛНЦЕ золотая,
РЕПОЧКА, РЕПОЧКА!

Результатом заботы, терпеливого труда и глубокого чувства взаимной эмпатии всех участников, способствовавших росту и созреванию ожидаемого плода, из маленького семечка выросла большая-пребольшая, словно СОЛНЦЕ, золотая, РЕПОЧКА!

Радость достигнутой цели сменилась озабоченностью проблемы «вытягивания» РЕПКИ из земли. Ибо корни ее глубоки, а зеленая ботва, словно крона МИР-ДЕРЕВА, достает до небес. А в небесах ясны звездочки, потому что СОЛНЦЕ еще не родилось, не возродилось. И надо бы ему помочь.

Нацеленность на обращение к архетипической памяти ребенка, в глубинах которой сохранились модели решения ключевых задач, автором-постановщиком вводится в театрализованное действие старинная игра, а по сути, древний обряд «Добывания Живого огня», так как Огонь, в представлении предков, являлся неким аналогом СОЛНЦА. Много позже этот обряд превратился в игру «Перетягивание каната», которая до сих пор имеет распространение и всегда чрезвычайно позитивно воспринимается участниками, не

только потому, что в ней царит дух соревновательности (в современном понимании), но, думается, в большей мере потому, что воспоминание о высокой значимости древнего обряда, еще теплится где-то в глубинах их подсознания. Еще сегодня космогонические представления далеких предшественников можно найти запечатленными в витиеватых рисунках на старинных прялках и полотенцах, в декоре традиционных домовых строений и домовой утвари. Сейчас их копирует сувенирная продукция, но сакрализованная информативность в них еще не исчезла. Поэтому можно надеяться, что веселая игра будет транслировать детям ту восторженную радость, которую испытывали их далекие предки от встречи с ОГНЕМ-СОЛНЦЕМ при его НОВОМ РОЖДЕНИИ.

И действительно, вытягивание РЕПКИ из грядки, а символически — СОЛНЦА из-под земли, посредством «перетягивания каната» двумя «командами»: «командой» Деда и «командой» большой РЕПКИ, превратилось в веселую игру, закончившуюся «извлечением» РЕПКИ из плена подземелья. Радости победителей не было конца!

Веселые хороводы, с восхвалением РЕПКИ, которая «Большая, пребольшая, словно СОЛНЦЕ золотая», сменил торжественный ПИР! И ДЕД, олицетворявший в сказочной семантике «ПРЕДКА», поднимая бокал с янтарным соком, сказал: «Мы, дети разных народов (а контингент пациентов Клиники действительно был многонационален), благодаря дружным совместным усилиям, вытянули огромную РЕПКУ из земли и получили такую же огромную РАДОСТЬ!»

Целеустремленность, взаимопонимание и высокий уровень коммуникации позволяет достигать высоких результатов.

В соответствии с принципами интегративного подхода, сюжет СКАЗКИ был прожит и выражен детьми на различных уровнях: телесном, символическом, вербальном и невербальном.

Архетипическая символика жеста, движения, предмета, костюма, цвета и орнаментального узора – все это обогащает арсенал средств дополнительными смыслами и становится инструментами к пробуждению архетипической памяти и интернизации ее символических образов участниками Проекта. Это, в свою очередь, способствует переходу от индивидуального, внутриличностного, к межличностному взаимодействию.

Тема зарождения жизни и ее развития до полного созревания плода, с подкреплением каждого этапа роста удерживающим сопровождением, переживание ребенком непрерывности роста и развития, способствуют формированию и развитию его САМОСТИ.

В Программе Проекта было предусмотрено и осуществлено также: танец, как невербальная характеристика персонажа, импровизационно исполненный каждым участником, рисунок, выражающий индивидуальное восприятие коллективного действия.

В Театрализованной постановки РЕПКИ, сюжет сказки спланирует участников постановки вокруг центрального персонажа и события, насыщенного яркой эмоциональностью. Это помогает детям преодолевать разобщенность при переходе к межперсональному общению, и, убедившись в корпоративной кооперации, почувствовать авторство в развитии самости.

Таким образом, мотивационная интегративная и целебно-терапевтическая сила архетипических образов стала программной установкой формирования в детях позитивных паттернов, ставших основополагающими в стратегии выживания.

Е. Л. Сафонова

ТВОРЧЕСТВО СКРИПАЧА: МЫСЛЬ, ЭМОЦИЯ, ИНТУИЦИЯ

Творчество скрипача — сложный и многомерный процесс деятельности, итогом которого являются исполнительские интерпретации музыкальных произведений. Звучащая на концертной эстраде, дома, в стенах аудитории, а также зафиксированная посредством аудио- и видеозаписи интерпретация исполнителя является не только источником жизни конкретной музыки, но и носителем индивидуального стиля, манеры игры. Одно и то же сочинение композитора предстает в широком спектре вариантов у различных исполнителей: при этом преобладает либо рациональное, либо эмоциональное начало, возможен и их гармоничный баланс.

Еще в середине XVIII века выдающийся итальянский скрипач Фр. Джеминиани (ученик А. Корелли) в предисловии к трактату «Искусство скрипичной игры» изложил свою эстетическую позицию: «Предназначение музыки не только в том, чтобы усладить слух, но и в том, чтобы передавать чувства, поражать воображение, волновать ум и управлять страстями» [1]. Таким образом, он предложил исполнителю определенную ориентировку, несмотря на то, что в те времена об исполнительской интерпретации и о ее проблемах речь еще не шла.

В 20-е годы XX века крупнейший скрипач и педагог К. Флеш писал во втором томе своего капитального труда «Искусство скрипичной игры» о том, что темперамент и интеллект — главные

составные элементы, из которых слагается артистическая личность. При этом четыре известных варианта темперамента (сангвиник, холерик, флегматик, меланхолик) можно его мнению, свести к двум видам – активному и пассивному. С точки зрения внешнего успеха, наиболее ярко впечатляет напористость, однако перевес чувства над интеллектом порождает известную духовную неполноценность. Также он указывал на то, что некоторые педагоги преподают, не размышляя, а следуя только своим эмоциональным порывам. Отсюда повсеместно низкий уровень преподавания скрипичной игры и соответствующий этому профессиональный уровень основной массы скрипачей.

Об эмоциональном и рациональном (в предыдущем примере это обозначено как темперамент и интеллект) существует большое число суждений исследователей *стиля композитора, стиля произведения, стиля исполнителя*. Как правило, на эти категории опираются оценки музыковедов и критиков различных явлений искусства.

Однако, помимо *мысли и эмоции*, существует еще *интуиция*. Эти три ключевые составляющие определяют не только исполнительское лицо артиста и характер творческого процесса работы над произведением, создания интерпретации, но и само отношение к музыке и своему инструменту как *инструменту* воссоздания композиторского нотного текста.

Творческое мышление музыканта обладает такими качествами как пластичность, подвижность, оригинальность¹. В широком смысле мышление исполнителя проявляется не только в процессе создания интерпретаций, но и включает аспект постоянного осознания всей своей творческой деятельности. Мысль, так или иначе, независимо от личностных качеств артиста, является основой интерпретации. Не случайно говорят об *авторском замысле* произведения и его *художественном смысле*.

¹ Еще в 1926 году Грэм Уоллес выделил четыре стадии творческого мышления: подготовка (формулирование задачи; попытки её решения), инкубация (временное отвлечение от задачи), озарение (появление интуитивного решения), проверка (испытание и/или реализация решения).

«Умная игра»¹ была присуща Д. Ойстраху. Давид Фёдорович обладал удивительным талантом *говорить со слушателем языком скрипки*: её интонациями, используя специфику артикуляции, словно излагая свои мысли скрипичными фразами. Он черпал в музыке и в инструменте могучую творческую волю, радость действия, философию оптимизма и созидания. Иногда говорят о классичности, академичности, философском начале его игры, что вовсе не означает отсутствия эмоционального. Вот что писал А.Б. Гольденвейзер: «Ойстрах – первоклассный мастер, но об этом забываешь; у него душа поет, а до меня только такая музыка доходит» [2].

Задача воспитания музыкального мышления скрипача была поставлена еще во второй половине XIX века главой немецкой скрипичной школы Й. Иоахимом и стала одним из капитальных достоинств русской школы XX века.

Важнейшим показателем уровня музыкального мышления является фразировка – художественно-смысловое разграничение фраз при исполнении произведений. Она определяется логикой развития музыкальной мысли и применяется в целях наиболее яркого, выразительного и верного раскрытия образного содержания сочинения. Закономерности фразировки связаны со стилем произведения, жанром и национальными особенностями тематизма, что во многом проявляется в системе интонирования.

Индивидуальная фразировка – один из главных элементов исполнительского стиля, связанных с характером творческой личности и манерой игры. Д.Ф. Ойстрах говорил: «Фразировка рождается из самой структуры и содержания музыки, музыкального предложения, фразы. Талантливый исполнитель должен также обладать гармоническим чутьем, ощущением формообразования, способными вызвать в нем даже интуитивно убедительные решения в отношении динамики и агогики. Работа над фразировкой, прежде всего, сопоставление собственных ощущений с авторскими указаниями и особенностями стиля и далее — отказ от всего лишнего и случайного, бессознательно вносимого исполнителем в свою интерпретацию. В домашней работе все элементы фразировки должны быть тщательно уточнены для того, чтобы (как это не

¹ Это качество свойственно исполнителям на всех музыкальных инструментах, однако в оценках присутствует нечасто. Один из немногих примеров: выдающийся пианист Г.Г.Нейгауз в отзыве о своей аспирантке (впоследствии ведущем профессоре кафедры специального фортепиано РАМ имени Гнесиных) Л.Б.Булатовой, наряду с другими высокими характеристиками художественного и инструментального мастерства, написал: «В ее игре светится ум».

парадоксально) во время публичного исполнения артист мог забыть обо всей проделанной работе и полностью отдаться вдохновению» [3].

В этом высказывании ясно читается мысль о неразрывности работы сфер сознания и вдохновения (эмоциональной). Проблема эмоций, однако, глубоко исследована музыковедами в отношении композиторского творчества и слушательского восприятия, но не как важнейшая составляющая творчества артиста.

Так, В.Н. Холопова [4] отмечает, что эмоция – сущность, неотъемлемая от феномена музыки. Музыка – самый эмоциональный вид искусства, а эмоция – наиболее специфичная и осязаемая сторона музыкального содержания. Подтверждением этого является множество поэтических источников всех времен и народов. Музыка живет не в нотных знаках, а в слуховом опыте человека. Именно эмоция соединяет человека и музыку. Важно, что новые музыкальные стили заставляют приспосабливаться слушателя. Так, эмоциональная сторона музыки первоначально многими воспринималась как «футбольная» у Прокофьева, тяжкая, угнетающая у Шостаковича и т. п. Эмоции стали восприниматься адекватно только со временем. В.Н. Холопова отмечает следующую тенденцию: уходя в прошлое, музыка приобретает более положительный эмоциональный знак. Каждая музыкально-историческая эпоха выработала свои эмоциональные процессы.

Так называемые «эмоции неспециального содержания» (Холопова) представлены композиторами в ремарках нотных текстов: *с душой, тепло, весело, торжественно, страстно, с наслаждением, чарующе* и т. п. Эмоции «специального музыкального содержания» – эмоции от восприятия красивого звучания, благозвучия, чистой интонации.

Итак, мы видим здесь *эмоцию композитора* и *эмоцию слушателя*, но ведь их соединяет *эмоция исполнителя* – посредника между композитором и слушателем, от которого зависит очень многое. Эмоциональное переживание, представление, значения, образы, – все эти явления не только связаны между собой, но и формируются для каждого человека, погруженного в музыку, благодаря ее непосредственному звучанию.

Господствующая в музыке барокко «теория аффектов», приоткрывшая двери в мир человеческих страстей, в эпоху романтизма была заменена открытием яркого и безграничного эмоционального мира. Если говорить о скрипичном искусстве, то главная роль в этом преобразовании принадлежала фигуре «скрипач-композитор».

Среди таких фигур эпохи барокко можно выделить уже упомянутого итальянца Джеминиани – как единственного, кто ставил эмоции на большую высоту, признавал широкое использование эффекта вибрато и сам процесс композиторского творчества воспринимал очень эмоционально, сознательно привлекая в своем воображении различные драматические ситуации.

В эпоху классицизма особый вклад в развитие эмоциональной палитры скрипача внес В.А. Моцарт, будучи одним из лучших скрипачей своего времени. Он первым ввел в нотные тексты своих произведений не только подробные артикуляционные обозначения при помощи черточек, точек, клинышков и др., но и эмоционально-выразительные ремарки (*amoroso*, *doloroso*, *Allegro aperto* и многие другие).

Величайшему реформатору скрипичного и инструментального искусства в целом – Н. Паганини – принадлежит огромная заслуга в формировании эмоциональной палитры скрипичной игры. Он предложил свой ключ к романтическому исполнительскому искусству: «Надо сильно чувствовать, чтобы другие чувствовали». Кстати, романтическая эстетика трактовала именно скрипку как инструмент, передающий самые тонкие и субъективные оттенки душевных движений и чувств человека. Эмоциональная гамма оттенков здесь поистине безгранична.

Среди отечественных скрипачей XX века существенно обогатил содержательную сферу скрипичного исполнительства эмоциональными красками, экспрессией, темпераментом, вдохновенностью и порывистостью душевных состояний М.Б. Полякин. Обладая тонким поэтическим вкусом, богатством звукового колорита, применяя интенсивное вибрато, он создал подлинно художественные интерпретации произведений П. Чайковского, А. Глазунова и других вершин скрипичного репертуара.

Неизменной эмоциональной «доминантой» отличался исполнительский стиль Л.Б. Когана, что было связано с яркими, насыщенными красками звучания, блеском инструментальной техники. Характерную особенность его творчества заметил В. Катаев, считавший, что Коган «...ощущал музыку во всех видах искусства: в поэзии, в драме, в живописи, в скульптуре, в архитектуре» [5]. Важна здесь и обратная связь: скрипач видел в музыке ассоциативные признаки других видов искусства. Благодаря этому театральность, драматизация, декламационность, пластическое решение звука сознательно привносились Коганом в скрипичный стиль, придавая ему рельефно выраженный индивидуальный колорит, определённую синтетичность, пространственно-временную «зримость». В этом,

вероятно, один из секретов могучего воздействия его исполнительского творчества на слушателя.

Заметим, что все композиторские стили требуют исполнительских эмоций, как и все этапы работы над сочинением. При эмоциональной отдаче во время домашних занятий происходит необходимая тренировка привычек, что облегчает затем решение проблемы сценического волнения.

Говоря о мысли и эмоции в творчестве исполнителя, нельзя забывать о том, что мысль должна быть живой, а эмоция – подлинной. В искусстве недопустимы догматизм и ложные эмоции, «поглощающие» стиль исполняемого произведения. Интуиция, как «непосредственное постижение истины без логического анализа, основанное на воображении, эмпатии, предшествующем опыте»¹, приходит на помощь исполнителю. Ее значение для исполнителя огромно. Интуиция – уникальный фактор одаренности человека, глубоко личностный источник его творческого озарения. Не представляя собой особого пути познания, она отражает оригинальный тип мышления, направленный на результат, воспринимаемый как истина.

Интуиция исполнителя проявляется на всех этапах работы над сочинением – при прочтении нотного текста, выборе выразительных средств, во фразировке. Знание и проницательность – незаменимые составляющие единого творческого процесса музыканта-исполнителя, способствующие работе мысли и жизни чувств.

Литература

1. Geminiani F. The art of playing on the violin, 1751 // Francesco Geminiani. [music] / Edited, with an introduction, by David D. Boyden. – Facsim. ed. – London: Oxford University Press, 1951.
2. Гольденвейзер А.Б. Статьи, материалы, воспоминания // Сост. и общ. ред. Д.Д. Благого. М., 1969.
3. Е. Цимбалист, Ж. Сигети, Р. Принчипе и Д. Ф. Ойстрах о скрипичном исполнительстве и педагогике // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогике / Сост. С. Р. Сапожников. М., 1968. С. 139-140.
4. Холопова В. Специальное и неспециальное музыкальное содержание. М., 2002.
5. Коган Леонид: Воспоминания. Письма. Статьи. Интервью // Сост. В. Ю. Григорьев. М., 1987.
6. Выготский Л. Психология искусства. М., 1987.

¹ Определение понятия взято из многих словарей.

ВЕЛИКИЙ МЕЛОДИСТ-ДРАМАТУРГ ФРАНЦ ШУБЕРТ И ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФАКТУРЫ

(к 220-летию со дня рождения композитора)

Девятнадцатое столетие – эпоха интенсивного и бурного развития жанров, в которых активное участие принимает рояль. Концертные, ансамблевые, сольные произведения, созданные в эпоху музыкального романтизма, показали все более возрастающую роль данного инструмента, занявшего важнейшее место на концертной эстраде¹.

Специфические особенности рояля, обладающего оркестровым диапазоном, средствами воплощения всех видов многоголосия, способностью как бы «воспроизводить» тембровые краски других инструментов и вокальных голосов – все это приводило к безграничному разнообразию художественных результатов в различных жанровых областях. Важнейшую роль в данном процессе сыграли богатейшие возможности фортепианной фактуры.

Необычайно интересны не только сольные фортепианные произведения, но и те образцы камерно-вокальной и инструментальной музыки, в которой участвует рояль. Многие из подобных произведений малых форм составляют золотой фонд мирового музыкального искусства. Такие шедевры можно встретить в прелюдиях многочастных фортепианных циклов, в песнях и романсах, в средних частях сонатных циклических сочинений, в сюитах, а также в отдельных программных и непрограммных сочинениях.

Наиболее интересным фактурным явлением, возникающим в малых по масштабу произведениях, служат **фактурные формы**. В отличие от музыкальных тонально-тематических форм, где главную роль играют темы и их тонально-гармоническое развитие, базой для создания фактурных форм становится *тип изложения*.

Во всех ли произведениях как крупной, так и малой формы, обязательно возникают фактурные формы? Безусловно, они, подобно тонально-гармоническим планам и музыкальным формам, присутствуют всегда, но степень совпадения формы-композиции и фактурной формы может быть очень различной. Для фактуры

¹ Данная статья входит в серию публикаций по материалам монографии профессоров С.С. Скребкова и М.С. Скребковой-Филатовой «Из лекций, очерков и заметок по теории и истории музыкальной фактуры».

фундаментальное значение имеет структура складов, характер рисунков, число голосов, их регистровые особенности. В вокальных и инструментальных ансамблях, помимо этого, важную роль играет темброво-фактурная драматургия и многое другое. Существенное значение приобретает мобильность и быстрота изменений в ткани или же стабильность ее облика.

Сочетания основной, тонально-тематической формы-композиции с фактурной приводят к огромному разнообразию вариантов, начиная от полного параллелизма. В других случаях происходит частичное совпадение основной и фактурной форм. Наконец, возникают примеры очевидного рассогласования основной и фактурной форм.

Подобные фактурные процессы, происходящие в малых формах, нередко проступают как бы в виде намеков и даже не сразу «угадываются». Однако и самые малые проявления таких процессов очень важны для понимания общего композиторского замысла, они играют принципиальную роль и для исполнительской интерпретации.

Тончайшие детали ткани, нюансы на «микроуровне» целого, раскрываясь в трактовках музыкантов, воплощают в себе принцип «чуть-чуть», о котором говорил и которому учил великий режиссер Станиславский.

Фактурная форма возникает и развивается на основе тех же базовых принципов, что и форма-композиция. Она опирается на соотношение повторов и контрастов, использует различные виды контрастирования – сопоставление видов изложения или их производность, фактурные отклонения и модуляции. Благодаря этому фактурные формы могут приобретать те же рельефы, строясь по таким же законам, как и основные формы (например, фактурное рондо, фактурная соната, фактурные вариации и т. д.)

Важной тенденцией, проходящей красной нитью через вокальный камерный жанр XIX века, стало возрастание роли фортепиано, его активность и самостоятельность в ансамблях. Эта тенденция тесно связывается с другой – стремлением к полифонизации ткани.

Многогранные соотношения вокального и фортепианного компонентов этого политембрового жанра порождают ряд интересных явлений. В основе данных явлений лежат различные фактурно-тембровые взаимодействия между *одноголосием вокальной партии* и *многоголосием инструментальной*. Каждая из них по-разному, в силу своей специфики, раскрывает и интерпретирует поэтический текст, что дает обоим исполнителям возможность творческого поиска.

Как определить фактурную форму произведения, ткань которого составлена из ряда, или галереи разделов, заметно контрастирующих между собой? Эти разделы могут иметь различную протяженность – от объемной части какой-либо формы (например, в виде периода с неизменным видом ткани) до совсем небольших фрагментов темы (мотив, фраза). Если в сочинении возникает подобная последовательность по-разному изложенных разделов, то, по видимому, данную фактурную форму можно назвать **контрастно-составной**. Один из замечательных примеров вокальной музыки эпохи романтизма – песня Франца Шуберта на слова В. Мюллера «У ручья» из вокального цикла «Зимний путь» (1827 год). В этой песне продемонстрирован подобный профиль фактурной формы.

Эта песня, очередной этап сюжетной линии крупного циклического произведения, концентрирует в себе несколько смысловых моментов поэтического текста. Стихотворение построено на сравнениях летного, бурного – и зимнего, застывшего ручья; на аналогии судьбы героя («...Не я ль в холодном сердце огонь любви таю») – и «мертвого» потока; наконец, на главном противопоставлении счастливых дней прошлого – и горестного настоящего.

Основной тонально-тематической структурой песни Шуберта является трехчастная с небольшим вступлением и кодой. И вокальная, и фортепианная партии достаточно быстро драматизируются. Напевные фразы голоса постепенно превращаются в речитативные возгласы, разделенные долгими паузами, тесситура возрастает от сексты вплоть до почти двух октав на протяжении всей песни, динамическая амплитуда охватывает оттенки от пианиссимо до форте.

Фортепианная партия, изложенная в начале песни весьма скромно, в виде гитарного аккомпанемента «бас-аккорд», постепенно наполняется новым рисунком тревожно «стучащих» аккордов. В средней части ткань *видоизменяется*: она пронизана этими аккордовыми рисунками, басовый голос активизируется, а ритмика фигур ускоряется; разрастается и число фигур с шестнадцатыми, появляются убыстряющиеся триоли. И в начальном периоде, и далее новые рисунки ткани возникают как бы заранее, к концу построений, и развиваются в следующих построениях. Такой прием преодоления фактурой границ основной формы указывает на глубокую внутреннюю драматизацию целого, на стремление к дальнейшему движению.

В репризе ткань еще раз резко меняется: тема песни звучит в басу у рояля, «обращенная» гомофония фортепианной партии

обогащается репликами вокальной. Постоянные изменения рисунков ткани направленно развиваются в сторону все большей напряженности звучания: это фигуры тридцатьвторыми, прерываемые паузами, и взлетающие в басу краткие арпеджио. Уровень контрастирования пластов увеличивается, ткань полифонизируется, приобретая отчетливые черты разнотемной полифонии, которая на некоторое время сменяет гомофонию.

В коде ткань вновь *преобразена*: голос замолкает, и звучит лишь рояль: здесь применен прием фактурно-тембрового контрастирования, очень часто встречающийся в вокальных и инструментальных ансамблях.

Фортепианная партия песни Шуберта развивается очень интенсивно, и это развитие можно уподобить «дуге», которая начинается с простой фигуры «бас-аккорд», стремительно усложняется, вплоть до напряженной полифонической ткани, и затем вновь приходит к начальному звучанию: дуга завершена.

Развертывание ткани в песне приводит к созданию фактурной формы, которая является контрастно-составной: она состоит из нескольких разделов, включая коду. В каждом из них изложение изменяется. Фактурная форма песни не совпадает с основной трехчастной, а дугообразная структура ткани соответствует замкнутости целого.

Важно отметить особенность во взаимоотношениях между фактурой и гармонией. Песня полна резкими тональными сдвигами (e-moll, dis-moll, E-dur, g-moll), и именно в моменты этих сдвигов структура ткани усложняется и полифонизируется. Обе системы действуют согласованно.

Подводя итоги анализа песни Шуберта «У ручья», можно отметить, что в ней сосредоточены многие интересные фактурные аспекты. Здесь возникает оригинальная фактурная форма, не совпадающая с основной, присутствует напряженное развитие фортепианной партии и ее полифонизация, организуются различные взаимоотношения между инструментальными и вокальными компонентами ткани, рождаются своеобразные взаимоотношения между фактурой и гармонией.

Сложные и тонкие связи разных сторон художественного целого, воплощенные в вокальной миниатюре Шуберта, создают удивительную цельность образно-драматургического процесса и демонстрируют фундаментальную роль фактурной системы в выдающемся образце вокальной лирики замечательного композитора-романтика.

ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ОКРАСКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ТАПИССЕРИИ

В последние десятилетия XX в. искусство таписсерии значительно обогатилось новыми средствами выражения, нетрадиционными приемами формообразования, новаторским художественно-образным содержанием. Становится очевидным формирование нового самостоятельного текстильного направления, способного отражать проблемы человеческого бытия в художественных образах и структурах.

Характерной чертой современного мышления является переосмысление художественных приемов и эстетических представлений прошлого. Обращение к корням, истокам искусства таписсерии, закономерностям многовекового развития его имиджа позволяет лучше понять и многие современные процессы.

Искусство создания настенного ковра — область художественного творчества, уходящего своими корнями в Древний Египет и получившего широкое распространение в средневековье. Изображения, донесенные до нас первыми в западноевропейской культуре таписсериями, не вызывают представления о пышности и царственности и не являются свидетельством роскоши. Таписсерия зарождалась в Европе за стенами тихих монастырей, под сводами романской архитектуры во времена крестовых походов. Это были произведения, исполненные терпения и набожности, предназначенные для орнаментации Божьего Дома. Мы не знаем, как проникла техника таписсерийного ткачества в Западную Европу и под влиянием какой системы переплетений нитей были сотканы первые ковры. Существует версия о том, что технику таписсерии в Европу принесли арабы во время своих военных походов, а затем она проникла во Францию через мавританскую Испанию. По другой версии, крестоносцы привезли ее с Ближнего Востока. Гипотеза о том, что освободители Гроба Господня возвращались на родину с характерными образцами художественного ткачества, давшими импульс к развитию этого искусства в Западной Европе, достаточно убедительна, однако ничем не подтверждена, — века скрывают от нас эту тайну [1].

Особое место занимает стремление, тяготение к Богу, это религиозное чувство отличается от всех других эмоциональных процессов, которые испытывает человек, своей уникальностью. Богословы и философы-идеалисты подчеркивают при этом, что

религиозное чувство по существу своему непостижимо для разума. Источник религиозного чувства они видят в Боге.

Поэтому в сюжетах настенных ковров, в основном, превалировала информационно-повествовательная тематика. В средневековых таписсериях преобладали ковры с религиозным содержанием, на них воспроизводились сцены из жития святых, библейские и евангельские легенды. Помимо этого мы встречаем таписсерии с изображениями «дикарей» и «дикарок». Образы диких или лесных людей олицетворяют заблуждающиеся человеческие души, обуреваемые злыми и добрыми страстями.

Только к середине XIV в. появляются сложные композиции с многочисленными человеческими фигурами, сопровождавшиеся тканой полосой объяснительного текста. Такие таписсерии представляют собой своеобразные исторические хроники в картинах: каждый ковер воспринимается как новая глава в книге. Многие произведения таписсерийного ткачества, так и назывались: истории. Например, «История Александра», «История св. Петра». В серии таписсерий «История св. Петра» (1460—1462 гг.) особой художественной ценностью обладает композиция «Освобождение св. Петра», сотканная по картону живописца Жака Даре.

Выдающимся произведением готического искусства Франции является грандиозный цикл таписсерий «Анжерский Апокалипсис», созданный по заказу Людовика I, герцога Анжуйского, около 1380 г. Соткали «Откровения Св. Иоанна» в ателье придворного ткача короля Карла V Николя Батайя. Поражает грандиозность и всеохватывающая глубина замысла автора таписсерий. Он воплощает в своих образах мощь человека, носителя добра и света, бесстрашно вступающего в яростный бой с силами зла.

Особенно заметно влияние готики на хранящейся в Лувре таписсерии «Предложение сердца», сотканной в начале XV в. На ней изображены на фоне идиллического лесного пейзажа две фигуры: сидящая женщина с соколом на руке и стоящий мужчина, протягивающий ей свое сердце. Трогательная куртуазная сцена исполнена наивности и целомудрия. В первой четверти XV в. на севере Европы (место производства установить не удалось) по картону итальянского живописца была выткана серия «Страсти Христовы» с монументальной по форме и замыслу композицией «Распятие», являющейся сокровищем базилики Сан Марко в Венеции.

В городах бассейна реки Луары (куда в годы изнурительной Столетней войны переселились многие парижские ткачи) зародился особый тип таписсерий, получивший название «мильфлер» (франц.

mille fleurs — тысяча цветов) из-за изображения цветов на голубом или, иногда, розовом фоне. Исследователь таписсерии В.И. Савицкая отмечает, что в мильфлерах отразился и по сей день существующий во Франции обычай украшать улицы во время праздника Тела Христова занавесями, к которым прикалывают множество букетиков живых цветов.[2].

Следует заметить, что в наше время средневековые таписсерии обычно рассматриваются с точки зрения их художественно-декоративных достоинств, однако для современников, в первую очередь, имела значение повествовательность таписсерий. Некоторые функции и выразительные особенности средневековых таписсерий позволяют провести аналогию с функциями иконографии, монументальной живописи и современных нам средств массовой информации. О. Киселева справедливо отмечает, что создатели таписсерий, как и создатели всех произведений средневекового искусства, широко оперировали аллегорией. Так, серия «Дама с единорогом», изображавшая борьбу духа с чувствами, желаниями—влечениями, является иллюстрацией к учению Фомы Аквинского о чувствах и свободе воли. Часто встречались также аллегии политического характера, например, изображение звезды Польнь в «Анжерском Апокалипсисе» в виде звезды Давида — намек на эпидемию чумы в Париже в 1371 г., якобы вызванную жителями еврейского предместья, или изображение рыцарей зла в английских касках в таписсерии из той же серии [3].

Еще одно чувство, свойственное человеку — это любовь, глубокая привязанность к другому человеку или объекту, чувство глубокой симпатии. Любовь выступает важнейшим субъективным индикатором счастья. Любовь — одна из фундаментальных и общих тем в мировой культуре. Рассуждения о любви и её анализ как явления восходят к древнейшим философским системам и литературным памятникам, известным людям.

Особенно это касается серии таписсерий, созданной в Турене, из которых наиболее знамениты шесть, изображающих «Даму с единорогом» (Музей Клюни, Париж). Познавательная емкость этого цикла таписсерий, являющегося одним из шедевров французских мильфлеров, чрезвычайно велика. Изображенная на коврах дама — реальное историческое лицо, представительница одного из знатнейших семейств города Лиона — Клода ле Висте, а весь цикл был заказан ее женихом, Жаном Шаббан-Вальденессом, к их свадьбе. В центре каждой композиции — элегантная дама в разных нарядах, которую всегда сопровождают два спутника: лев и единорог. Неизменность их присутствия около дамы означает верность,

постоянство, прочность союза жениха и невесты (лев присутствовал и на гербе знатного рода Шабанн). Пять композиций, по мнению большинства исследователей, являются аллегориями пяти органов чувств, шестая композиция символизирует обручение жениха с невестой. В сюжетно-тематическом плане, как указывалось выше, творческая концепция автора серии таписсерий формировалась под воздействием философского учения Фомы Аквинского.[4].

Легенда о единороге была весьма популярна в средние века. Изображение мистического животного — излюбленный мотив различных религиозных произведений, потому что единорог воплощал древние представления людей о чистоте и целомудрии и был связан в средневековой иконографии с искупительной жертвой Иисуса Христа [5]. Около 1500 г. по картону парижского художника была выткана серия «Охота на единорога», в которой точно найдены образные характеристики охотников и собак, в высшей степени оскверняющих священного зверя. На таписсерии «Единорог, привезенный в замок» белоснежное животное, истекающее кровью, лежит, закрыв глаза, на спине коня, а охотники чрезвычайно горды поимкой единорога и трубят Победу [6].

Во Фландрии таписсерия обрела новый имидж. Здесь настенные ковры стали производиться на мануфактурах как штучные текстильные изделия, организованные в серии и не зависящие непосредственно от архитектурных особенностей конкретных интерьеров. Массовое производство таписсерий на сюжеты, не связанные с функциональным назначением сооружения, когда ковры можно было переносить из помещения в помещение, способствовало уподоблению таписсерии станковой картине. Станковая картина создается на станке (мольберте) и в отличие от фрески и мозаики не связана с поверхностью стены. Таписсерия стала более независимой и более мобильной и благодаря этому фламандские таписсерии широко распространились по всей Европе, а их эмоциональная окраска стала более радостной и торжественной.

Литература

1. Уваров В.Д. Изменение имиджа искусства // Имиджология 2004: состояние, направления, проблемы. — М.:РИЦ АИМ 2004.- С.56-62
2. Савицкая В.И. Превращения шпалеры. — М.: Галарт.1995. — 86 с.; ил.
- 3.Уваров В.Д. Трансформация имиджа искусства // Известия академии имиджеологии. том 1. -М.:РИЦ АИМ 2005 -С. 210-235.
- 4.Уваров В.Д. Искусство таписсерии. // Деко -2004.-№1/6.-С.28-31.
- 5 Уваров В.Д. Цвет и знак времени. Монография. — М.: НОУ ВПО СФГА, 2007, 110 с.
6. Joubert Fabienne, Amaury Lefebure, Pascal-Francois Bertrand. Histoire de la Tapisserie. En Europe, du Moyen Age a nos jours. Flammarion, Paris 1995, 384 p.

ЧУВСТВА И ЭМОЦИИ В КОНТЕКСТЕ СИНТЕЗА ИСКУССТВ

Чувство — эмоциональный процесс в жизни человека, отражающий субъективное оценочное отношение к реальным или абстрактным объектам. Особого внимания заслуживают существующие формы психологии искусства. Терминологические сочетания типа «психология искусства», «психология художественного творчества» и даже «психология процессов художественного восприятия и творчества» по звучанию оптимистичны. Каждое из них рождает множество ассоциаций.

Иоганн Вольфганг фон Гёте в процессе изучения изобразительного искусства сформулировал три этапа восприятия искусства:

Первый этап — «Наслаждение красотой не рассуждая». Второй этап — «Судить не наслаждаясь» (Эмоции уходят на второй план, начинает работать логика и здравый смысл). Третий — «Судить, наслаждаться рассуждая» (абсолютный сотворец).

Художественный образ интерьера, возникший на основе синтеза искусств, — качественно новое явление, он имеет сложную, многоплановую структуру, недоступную отдельным видам искусства. Одной из важнейших категорий зодчества, определяющих его пластический язык, является тектоника — художественное выражение структуры конструкций и материала в архитектурных формах зданий. Естественно, что синтез искусств предполагает развитие на общей основе специфических качеств каждого компонента [1].

На примере современных художников-таписеров мы можем рассмотреть проблему синтеза искусств. Один из выдающихся мастеров — Магдалена Абаканович — реформатор искусства таписерии. Уже в самом начале творческого пути Абаканович уделяла внимание связи своих абстрактных текстильных композиций с архитектурной средой. Текстиль Абаканович становится трёхмерным, иногда заполняет пространство: такой был её совместный с молодыми голландскими художниками инвайронмент для административного здания в Хертогенбосе (1972). Рядовое офисное помещение было поглощено волнами гигантской (184 м²) кулисы из чёрного сизаля. Техника исполнения, цветовая гамма, материалы возвращают автора к мрачной теме войны, к эмоциям, пережитыми ей самой в то непростое время.

Выставочные работы первой половины 70-х годов 20-го века («Импровизация каната», «Ситуация», «Шнур, его проникновение и

расположение в пространстве») — попытка связать объемные конструкции с четвертым измерением — временем. Зрители могли не только обойти экспозицию, но и изменять ее положение, двигать, играть с ней. Художница исследует связь человека с органическим миром – его рождение, развитие, распад и смерть – в противовес миру техническому, миру современной цивилизации.

Художник Агата Олексияк придает большое значение эмоциональным отношениям между вязаными предметами и реальными вещами. Её интересует, насколько с помощью одного плоскостного предмета можно создать объемное изображение, или она задается вопросом «как может звучать» объект, если его связать или сплести и воспроизвести в объеме. В яркую «одежду» заключают деревья, автомобили, памятники, велосипеды и другие объекты городского пейзажа. Всех художников по текстилю по всему миру объединяет одна идея — превратить серые городские кварталы в уникальные выразительные запоминающиеся места, сделать их яркими и эмоционально воспринимаемыми.

Таписсерия монументальных форм, интегрируя живописно-пластические средства, присущие мозаике и фреске, активно участвует в моделировании архитектурного пространства интерьера. Эту чрезвычайно продуктивную форму текстильного искусства наиболее часто применяют архитекторы-проектировщики для создания духовно-поэтического облика современного интерьера. Создание единой творческой концепции общественного интерьера средствами архитектуры и таписсерии предъявляют свои требования к системе образного языка и пластических приемов, приводит к синтезу искусств. Синтез искусств предполагает такое взаимодействие видов искусств, при котором каждый из компонентов, выступая с определенной степенью самостоятельности, приобретает новые качества, относящиеся равно к его форме и содержанию.

Существует весьма распространенная точка зрения, согласно которой понятие “синтез искусств” полностью “покрывается” понятием “стиль” и в нем нет никакой специальной надобности. Искусствовед Е.В. Мурина выстроила целую цепь различий между понятиями стиля и синтеза. «Стиль — иерархическая система, где наличествует соподчиненность главных и второстепенных признаков, синтез — это “равноправие” искусств, не подчиняющихся архитектуре, как это нередко утверждается, а составляющих новые структурные образования. Что “главнее” в кариатиде — скульптура или архитектура? Или в рельефе? Или в стенописи: живопись или стена? В отличие от стиля, объединяющего различные виды

искусства, относящиеся к одной и той же эпохе или периоду истории искусства, синтез может возникнуть на базе разновременных по возрасту, а иногда и “национальности” произведений» [2]. Е.В. Мурина попробовала провести грань между понятиями синтеза и ансамбля. Так, ансамбль — это проекция стиля на повседневный образ жизни с целью его эстетизации. Были стили, которые не имели иной цели: рококо, ампи́р, модерн. Такие “ансамблевые” стили не терпят вторжения ничего инородного. Синтез — структурное явление, реализующее закономерности стиля в реальном пространстве. Всякий стиль стремится к целостности, поскольку такое стремление заложено в деятельности людей и самой природе вещей. Но только синтез архитектуры, скульптуры и прикладных искусств дает представление о стиле как о целостной пространственно-временной структуре. И только в качестве таковой структуры стиль является неким целым, которое больше суммы своих частей и обладает внутренним содержанием. Синтез — вопрос связей, стиль — результат связей.

Наша эпоха принципиально отличается от всех предыдущих эпох: античности, средних веков и нового времени. Мы оцениваем достижения предшествующих времен, сопоставляя их в едином надисторическом, универсальном контексте. Культура переходит на иной, более высокий уровень, оперируя укрупненными величинами — символами, архетипами, знаками, традициями. Она имеет дело не с текстами, а с контекстом — взаимосвязью различных текстов, а также иных проявлений и проблем, выходящих за рамки классического понимания термина культура и искусство. Поэтому современную культуру можно назвать мета-культурой.

Таписсерия предьявляет к архитектурному пространству свои права, оставляя зодчеству часто лишь область выражения структурного качества и организующую роль. Попав в сферу архитектуры, она выходит из рамок прикладной замкнутости и, активно воздействуя на пространство интерьера, становится носителем духовности.

Монументальность — одно из основных качеств, присущих художественной форме архитектуры. Следовательно, монументальные формы различных видов искусств, существующие в пространственном ансамбле, должны быть созвучны ему и зрительно воздействовать на всей его протяженности. Месторасположение произведений искусства в общей композиции, характер освещения, удаленность от зрителя, длительность восприятия, зависящая от направления движения, — все эти

специфические условия, определяемые архитектурой, оказывают влияние на монументальные формы таписсерии [4].

Отношение к современному интерьеру как к динамической целостности, воспринимаемой во времени, приобретает особое значение в гармонизации ансамбля внутренних пространств. Простое примыкание одного помещения к другому, обусловленное лишь функциональной логикой их взаимосвязи, не решает задач художественной композиции, необходима их взаимная реакция. Помещения могут взаимодействовать друг с другом в результате контрастов размеров и формы, плавных изменений и изменений внезапных. Так, динамизм внутренних пространств в архитектурных сооружениях может достигаться многообразными сочетаниями пространств: протяженных и коротких, высоких и низких, закрытых и открытых.

Многие архитекторы при проектировании уникальных сооружений используют свой специфический сценарий. Для них пространственный сценарий — удобный и испытанный инструмент создания полноценной художественной среды. Надо сказать, что описание пространства языком геометрии обедняет его характеристику. Функции воспринимаемых зрителем плоскостей не исчерпываются только тем, что они определяют границы пространства. Метафорические выражения: пространство “течет”, “сжато”, “статично”, “динамично”, “вибрирует” — имеют глубокий смысл. Они отражают интуитивный уровень оценки зрительных связей пространства и конструкции. Например, опоры, находящиеся в пределах пространственного резервуара или поля, могут выполнять важные пространствообразующие функции. Они позволяют расчленивать пространство на зоны, выделить их функциональное ядро, а равномерная сетка опор — создать плотное пространство, которое в отличие от резервуара можно назвать средой. Опоры могут являться средством ритмической организации пространственной среды. Путем создания глубинного ритма они ориентируют пространство в определенном направлении, обозначают его формы и протяженность. При этом особую функцию могут выполнять опоры первого плана. Это вызвано тем, что человеку трудно оценить расстояние до удаленных опор, а размеры первого плана мы всегда оцениваем достаточно точно. Перенесение масштаба в даль, с переднего плана на следующие планы позволяет зрительно измерить глубину пространства.

Переведение пространства из функционального в художественное, основанное на закономерностях зрительного восприятия, определяется понятием гармонизации. Глаз и мозг

стремятся упорядочить воспринимаемый мир, существуют определенные правила пропорционирования, своеобразные каноны, которые производят специфическую художественную корректировку пространства. Однако нельзя переоценивать роль правил. Альберт Эйнштейн сказал, что модуль Ле Корбюзье помогает созданию хороших вещей и затрудняет создание плохих.

Организованное пространство обладает большой силой эмоционального воздействия. Оно может вызвать сложную гамму чувств, варьироваться в бесконечных пределах: от грандиозных, героических до камерных, интимных; от светлых, лучезарных до мерцающих, темных; от стремительных, динамичных до застывших, неподвижных.

Литература

1. Уваров В.Д. Специфика взаимодействия тектоники архитектуры интерьера со структурной организацией монументальной таписсерии. Материалы I международной научной конференции. Под редакцией В.Б. Санжарова, Д.О. Антипиной. Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна 2016
2. Мурина Е.Б. Проблемы синтеза пространственных искусств. -М.: Искусство, 1982. – 191 с.
3. Уваров В.Д. Образная система текстильной пластики в экологии дизайна предметно-пространственной среды интерьера.// Синтез искусств и художественная культура. Статья. Сб. науч. тр. МХПИ им.С.Г. Строганова. — М. 1995. — С. 125-130.

В. Д. Уваров, Л. М. Новикова

ЧУВСТВА И ЭМОЦИИ ПРИ ВОСПРИЯТИИ АКЦИИ, ПЕРФОРМАНСА И КОСТЮМНОЙ ТАПИССЕРИИ

Перформанс — интернациональная художественная практика, ее развитие во многих странах обладало не только общностью внешних признаков, но имело сходные идеологические основания. Этот феномен культуры входит в состав мирового художественного наследия не только как факт истории, но и как живая практика современного искусства. Перформанс — выступление, исполнение, игра, представление. Форма современного искусства, одна из разновидностей акционизма. К перформансу можно отнести любую ситуацию, включающую четыре базовых элемента: время, место, тело художника и отношение художника и зрителя.

В основе перформанса лежит стремление выразить какую-нибудь идею через жест, тело, костюм, вещь. Перформанс представляет

зрителю «живые картины», «одушевленную скульптуру». Рассмотрим несколько примеров перформансов и акций.

Во время Первой мировой войны старый язык искусства больше не мог объяснить, как всеобщее противостояние стало возможным, а враждебный мир больше не внушал доверия, и художникам пришлось создавать свой, новый. Путь к нему начался с реформации творчества: на театральной сцене футуристы соединили все виды искусства, и получился перформанс — синтез танца, декламации стихов, немых костюмов и эпатажа, призывавшего зрителей наконец-то понять ограниченность собственной жизни.

Перформанс стал полноправным видом искусства. Он сильно менялся в течение века, но одно в нем оставалось неизменным: обязательная провокация

В 1920-х на сцене появились сюрреалисты, которые оставались главными героями перформанса два десятилетия. Для них главным стало не построение нового лучшего мира, а погружение в собственное подсознание. Примечательным их произведением стал балет «Парад». Музыка к нему написал Эрик Сати, а декорации и костюмы сделал Пабло Пикассо. Неудивительно, что при таком составе авторов наряды исполнителей в несколько раз превосходили размеры человека и практически не давали танцовщикам возможности двигаться на сцене, а музыке аккомпанировали звуки пишущей машинки, горна и молочных бутылок. Публика реагировала на балет уже привычным для сюрреалистов образом — бросалась к сцене и кричала: «Занавес!». Именно такого эффекта художники и добивались, ведь если зрители в ярости, значит, искусство действительно новое [1].

В США история перформанса началась с работ великого экспериментатора Джона Кейджа. Он объявлял музыкой все окружающие звуки и говорил, что его любимое произведение — то, которое мы слышим, когда молчим. В партитурах Кейджа партии исполняли свистки чайников, шум воды, звук мотора и хлопанье дверей, а самая знаменитая его работа «4:33» представляла собой четыре минуты и тридцать три секунды тишины: на концерте музыкант поднимался на сцену, садился перед инструментом, одергивал фалды фрака, заносил руки и ничего не происходило. Произведением была даже не сама тишина, а те звуки, которые слышались во время четырех с половиной минут молчания [2].

Вслед за Кейджем в США появился концептуализм и близкое к нему движение «Флюксус». Его участники выступали за объединение искусства с жизнью и делали привычные вещи и ситуации героями произведений. Например, Филипп Корнер использовал фортепьяно во

время акции «Piano activities» — сначала художник исполнил на нем пьесу, а потом разобрал на кусочки и уничтожил. При этом перформанс не был актом вандализма ради вандализма, ведь пианино автор воспринимал как символ обывательской жизни немцев.

В Европе идеи американцев продолжали Ив Кляйн, Пьеро Мандзони и Йозеф Бойс. Первый вслед за Флюксусом отрицал традиционную живопись и говорил, что искусство — это форма жизни, а вовсе не помахивание кистью в мастерской. Продолжая свою философию, он делал свои «Антропометрии» при помощи отпечатков человеческого тела на полотне. Во время публичных демонстраций произведений девушки, вымазанные фирменным «международным синим цветом Кляйна», катались по лежащему на полу холсту[3].

Йозеф Бойс считал, что искусство может напрямую влиять на политику и жизнь общества через «социальную скульптуру». Одной из них стала акция «7000 дубов»: вместо того, чтобы изображать деревья на холсте и восхищаться их красотой, как сделали бы художники прошлого, Бойс задумал высадить 7 тыс. саженцев от немецкого Касселя и до границы СССР. Автор не только сажал деревья сам, но и вдохновлял на это жителей городов

Текстильный перформанс — это яркий пример характерного для современного авангардного искусства сложного взаимодействия и взаимопереплетения различных видов творчества в едином культурном комплексе.

Из множества эксцентрических жестов, известных под разными именами — «боди-арт», «живое искусство», «актуальное искусство», нацеленных на разрушение истеблишмента в искусстве, — сложился художественный язык перформанса. Из уличных представлений и домашних действий, производимых в присутствии «своих», перформанс постепенно перешел в специально выделенные для его демонстрации художественные пространства, в приспособленную для него среду. Такую среду создавали многие зарубежные таписсеры, понявшие, что текстиль-среда (текстиль-инвайронмент) как нельзя лучше подходит для проведения акций такого рода. В этот период особое значение приобрела костюмная таписсерия, которую можно образно назвать «искусством подвижного текстиля», потому что ее формы взаимосвязаны с кинетикой тела манекенщика [4].

Так, текстильный художник Бейли Лю из Китая, профессор искусств, автор удивительных инсталляций. Удивительным и необычным является ее перформанс, в котором она под острыми лезвиями тысяч ножниц сшивает вместе лоскуты текстильной мозаики [5].

Каждый зритель, входящий в студию, должен был отрезать небольшой кусок ткани от огромного холста, вывешенного у входа и принести художнице. Вошедшие в студию могли видеть идиллическую картину: в центре зала, сидя за столом, Бейли сшивает между собой куски ткани, которые отрезают зрители. Стежок за стежком она соединяет неровные лоскутки в единое полотно, как в мозаике подбирая для каждого лоскута его место в целом изделии. Текстильная мозаика уже не уместяющаяся на столе, покрывает собой пол вокруг художницы. Каждый посетитель вносит свой «вклад» в проект, добавляя свой текстильный лоскуток. С потолка же угрожающе устремлены вниз лезвия ножниц, подвешенных к потолку. Этот перформанс преследует цель показать, что у каждого в мире есть свое место. Художник хочет сказать о том, что к однажды поставленной цели нужно стремиться, преодолевая все на пути, что любимое дело помогает достичь заветной цели. В Китае распространено суеверие, согласно которому если показывать острями ножниц на человека, то его ждет большое несчастье. Ножницы в инсталляции и символизируют те невзгоды и препятствия, которые под силу преодолеть каждому.

Перформанс способен преподнести текстиль современному зрителю в доступном и лёгком для восприятия виде. Текстильные перформансы существенно активизируют художественное пространство инвайронмента. В этой области творчества возникли новые синтетические произведения таписсерии, пластические формы которых выполняют семиотические функции, аналогичные функциям костюма. Сходность функций и таких существенных характеристик, как конфигурация и взаимосвязь с пластикой человеческого тела позволяют нам, при всей своей относительности, обозначать подобные формы таписсерий, представленные на человеческой фигуре, как авангардный, в какой-то степени театрализованный костюм. Артистическое прочтение сложных духовных проблем, придало определенную философскую ориентацию формам костюма, изменило его имидж [6].

А теперь рассмотрим: экспериментальный проект «Опустевшие жесты» от Хизер Хансен. Существует известный афоризм о том, что танец — это стих, в котором каждое движение является словом. Как показывает Хизер Хансен, танец может быть не только стихотворением, но и рисунком. Художнице удалось сочетать эти два вида искусства в экспериментальном проекте «Emptied Gestures» (Опустевшие жесты). Она рисует своим телом. В этом перформансе тело выступает в роли кисти: каждое движение Хизер Хансен застывает узором на белоснежном фоне.

Работы Спенсера Таника из цикла «Обнаженная правда о человечестве» — это перформансы, проводимые им по всему миру, в которых нет места одежде.

Они сводятся к фотографиям и видео большого количества обнаженных людей. Чем больше желающих, тем больше внимания со стороны медиа получает это событие. Концепция состоит в том, чтобы показать людей такими, какие они есть, без одежды и, соответственно, без наглядных различий в уровне образования, социального статуса, наличия или отсутствия сбережений, творческих способностей. Без одежды и атрибутов люди — это просто люди со своими чувствами и эмоциями. Спенсер Таник принципиально помещает своих обнаженных моделей в людные места, чтобы противопоставить человеческую незащищенность и реалии жизни в большом городе [7].

Интересная инсталляция из проволочной сетки создана Эдоардо Тресолди. Итальянский скульптор Эдоардо Тресолди изготавливает из обычной металлической сетки очень точные человеческие фигуры. Как отмечает сам мастер, через свои творения он пытается отобразить застывший момент времени и определенное эмоциональное состояние.

Американка Mandy Greer — скульптор и инсталляционный художник мультимедиа, её художественные работы постоянно демонстрируются в крупнейших музеях и галереях США. Она создает антропоморфические художественные и театральные скульптуры и установки, выражающие различные чувства и эмоции [8].

На основании проведенного исследования выявлено, что перформанс является неотъемлемой формой выражения в современном мире.

Подробное изучение истории перформанса позволило оценить его возможности как художественного медиума, способного к мгновенному реагированию на волнующие создателей проблемы. У публики этот жанр искусства вызывает все больший интерес, так как дает возможность для активного участия, а не просто визуального поглощения творческого продукта.

Изучая сущность перформанса как художественного явления, выяснилось, что человеческая природа сама по себе очень перформативна. Как бы ни было парадоксально, но даже самые провокационные и агрессивные по форме перформансы современных художников имеют ту же самую природу. Они выходят к зрителям со своими работами, обнажая свои тела и чувства, чтобы быть услышанными и получить ответную коммуникацию.

Литература

1. Бутрова Т.В. В театрах Америки. На перекрестке традиции и авангарда. В сб.: Западное искусство. XX век. — М., 1991
2. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. — М., 1991
3. Ковалев А. Перформация столицы У //Вечерняя Москва.- М.,14-20 сентября 1998.
4. Уваров В.Д., Бобровская А.А. Текстильный перформанс — взаимодействие искусств в пространстве культуры // Дизайн. Пространство. Архитектура: материалы Международной научно- практической конференции (22 декабря 2015). Уфим. гос. нефт. технич. универ.; под общ. ред. д. физ-мат. н., профессора Р.Н. Бахтизина. – Уфа: Изд-во УГНТУ, 2016. – 348-360 с.
5. Перформанс в современном искусстве (электронный ресурс). Performance in Contemporary Art. Режим доступа: URL: <http://knowledge.allbest.ru/> (дата обращения 10.11.2016)
6. Уваров В.Д. Бобровская А.А. Текстильный перформанс – взаимодействие искусств. // Проблемы современного гуманитарного образования глазами молодежи: сборник материалов Второй Всероссийской конференции молодых исследователей. – М.: ФГБОУ ВПО «МГУДТ», 2014. – С.308-311
7. Garage (электронный ресурс). Режим доступа: URL: <http://garagemca.org/> (дата обращения 04.11.2016)
8. РБК (электронный ресурс). Режим доступа: URL: <http://style.rbc.ru/> (дата обращения 08.11.2016)

В. Д. Уваров, А. А. Середина

ЧУВСТВА, ВЫЗЫВАЕМЫЕ ТАПИССЕРИЕЙ, В ИНТЕРЬЕРАХ В СТИЛЯХ «МИНИМАЛИЗМ» И «ХАЙ-ТЕК»

Эмоции и чувства составляют особую, очень важную сторону внутренней жизни человека, а также играют огромную роль в искусстве таписсерии. Механизм возникновения эмоций тесно связан с потребностями и мотивами человека. Чувства же возникают как обобщение многих эмоций, направленных на определенный объект, становление и развитие чувств выражает формирование устойчивых эмоциональных отношений. Способность руководствоваться при восприятии явлений окружающей действительности понятиями прекрасного, любовь к красоте лежит в основе эстетических чувств. Эстетические чувства проявляются в художественных оценках и вкусах. Человек, наделенный развитым в процессе воспитания эстетическим вкусом, при восприятии произведений искусства, картин природы, другого человека испытывает приятные или неприятные для него эмоции, диапазон которых чрезвычайно широк — от чувства наслаждения и восторга до отвращения [1].

Восприятие таписсерии как произведения искусства многослойно. Эта особенность отличает художественное восприятие

от обычного чувственного. В одном тканом произведении искусства может быть сконцентрировано великое множество идей, явлений, событий, предметов окружающего мира. Таписсерия содержит в себе ключ к раскрытию смысла. Но в то же время длительность или многократность восприятия автоматически не обеспечивает постижения всех глубин художественной идеи.

Художественное восприятие дифференцировано и в то же время целостно, а также последовательно во времени. Таким образом, таписсерия воспринимается последовательными частями, а в результате возникает целостный чувственный художественный образ [4].

Таписсерия является одной из древнейших форм текстильного искусства, практикуемого во всем мире. Одно из самых дорогостоящих и трудоемких искусств, таписсерия процветала в Европе, в руках французских, а затем, и фламандских ткачей [2].

Гармоничная интеграция таписсерии со средой любого назначения позволяет создавать уникальную и неповторимую атмосферу для человеческого существования. Композиции из полотен таписсерии внесут яркий акцент в любой жилой интерьер. А также придадут уют и тепло офисным и общественным помещениям. Ведь таписсерия испокон веков является непревзойденной жемчужиной интерьера.

Таписсерии удалось отделиться от пространства стены. В средние века полотна могли висеть на стенах, со временем меняя свое положение, огибать углы комнат, или вовсе, заменяя собой стену, будучи подвешенной к стене. Таписсерия сначала стала элементом перегородки, ширмы или же занавеса, а затем — стала самостоятельной и независимой, не связанной с пространством стены [6].

Будучи в тесной связи с архитектурой, таписсерия способна кардинально менять представление об окружающем пространстве. Она способна менять пропорции и размеры пространства, а также и восприятие интерьера в целом. Таписсерия достойно подчеркивает высоту потолков, необычность архитектурных форм, размеры помещения, или же просто вносит законченность в окружающую среду.

Таписсерия может присутствовать в интерьере как тканая картина, большого — во всю стену — полотна, небольшого покрывала для кресла или дивана, выступать в качестве перегородки или ширмы в помещении, а так же, быть самостоятельным декоративным объектом монументальной пространственной композицией [2].

Таписсерия выступает сразу в нескольких качествах, например, как декоративный элемент интерьера; как материал, обладающий звуковыми и теплоизоляционными свойствами; как деталь для зонирования помещения; может быть и вовсе, простым ярким акцентом, отражающим задумку дизайнера.

Новая, современная таписсерия играет разные роли в современном интерьере. Начав свой путь как декоративное настенное панно или картина, она шаг за шагом становится важной и неотъемлемой частью пространства, как живая пластика, неординарный цветной и пластический рельеф, монументальный и декоративный одновременно.

Постепенно, таписсерия сильно стала значительно меньше, подстроившись к окружающему ее пространству и подчинившись ему. Таписсерия вошла в двадцать первый век, с одной стороны, изменившись, но с другой стороны, осталась верной традициям. Несомненно, таписсерия продолжает оставаться значительным художественным элементом интерьера и образцом декоративно-прикладного искусства, так как это серьезная творческая работа, эмоциональная, кропотливая и трудоемкая [6].

В современном мире, таписсерия дополняет не только классический и антикварный интерьер. В период властвования различных минималистичных стилей, благородные полотна таписсерии из натуральной шерсти или других материалов, делают интерьеры мягче, добавляют им уюта и тепла.

Таписсерия осваивает не только новые интерьеры, она также, вышла за рамки классического представления о ней, то есть из образа настенного панно. Полотно таписсерии широко используется в создании покрывал, сумок и других декоративных предметов, разнообразных цветов, форм и размеров. [3]

В работах, предназначенных для определённых интерьеров, присутствует понятная многофункциональная программа, направленная на создание благоприятных физических и психологических условий, в которых предстоит существовать таписсерии в интерьере [6].

Среди множества разнообразных стилей интерьера, в современном мире по установленным статистическим данным чаще всего предпочтения отдаются стилям «минимализм» и «хай-тек».

Стиль минимализм простой и функциональный, позволяет освободиться от тесноты и скованности окружающего пространства. С другой, стороны, сложность этого стиля состоит в рационализме и чувстве меры.

Сдержанный интерьер в стиле «минимализм», образец лаконичности и строгости, с полным отсутствием лишних деталей. Но это не означает полный отказ от ярких декоративных акцентов. Каждый элемент в интерьере, например, такой как таписсерия, приобретает особое эмоциональное значение, поэтому, таких элементов оказывается совсем немного.

Атмосфера домашнего уюта и тепла формируется за счёт таписсерии и в интерьере в популярном ныне высокотехнологичном стиле «хай-тек». С помощью таписсерии возможно выгодно подчеркнуть различные формы в пространстве, а также смягчить различные конструкции из металла или пластика.

Ультрасовременный «хай-тек», как и лаконичный «минимализм», не приемлет обилие вычурных деталей и декора. Дополняя элементы из стекла и металла, яркая таписсерия из натуральных материалов станет лучшим украшением в техничном и простом интерьере [7].

Таписсерия, как в минималистичном интерьере, так и в интерьере в стиле «хай-тек», несет особую и неповторимую роль, находясь среди четких и геометрических форм. Тканая картина приносит волну яркой, теплой и позитивной энергии в светлые, полные воздуха и света пространства помещения. Таписсерия дарит чувства спокойствия и умиротворения, пробуждая в человеке лишь положительные эмоции.

С помощью цвета, фактуры, текстуры и т.п., таписсерия мгновенно меняет впечатление о строгом интерьере в стиле «минимализм», а также, и о конструктивном и урбанистическом «хай-теке» в сторону гармонической элегантности. Формирование нового пространства в таких интерьерах с помощью таписсерии, дает возможность создать иную эмоциональную среду, благоприятно влияющую на психическое и физическое состояние человека [7].

Благодаря мягкости и внутреннему теплу таписсерии, в интерьере, где располагается тканое полотно, моделируется гармоничная эмоциональная среда, сглаживая не только острые металлические конструкции, но и психологическую атмосферу.

Тканые полотна ручной работы, не только уникальная вещь и изюминка любого интерьера, но и удивительный элемент декора, позволяющий в корне менять эмоциональный фон в интерьере. Ведь автор таписсерии вкладывает в работу всего себя, свои положительные эмоции, заряжая полотно позитивной энергией. Таписсерия создает благоприятную для жизни людей атмосферу. Благодаря применению таписсерии, в интерьере поддерживается в

необходимой степени эмоциональное здоровье человека, что не менее важное, чем физическое.

Литература

1. Макарова И. В. Психология. Конспект лекций / И. В. Макарова — М.: Юрайт, 2010. — 237 с.
 2. Савицкая В. Превращения Шпалеры. — М.: Гала-арт, 1995.
 3. Уваров В. Д. Авторская таписсерия: монография — М., 2010.
 4. Мороз Н. В. Восприятие искусства как основа формирования художественной культуры личности / Н. В. Мороз [электронный ресурс] / Режим доступа: URL: <http://academicicon.ru> (дата обращения 10.03.16)
 5. Таписсерия – искусство художественного ткачества (электронный ресурс). Tapestry Art Weaving History, Manufacture, Famous Tapestries. Режим доступа: URL: <http://www.visual-arts-cork.com/tapestry-art> (дата обращения 10.03.16)
 6. Журнал художника. История шпалерного ткачества (электронный ресурс). Режим доступа: URL: <http://webrainter.ru> (дата обращения 10.03.16)
 7. Стили Дизайна (электронный ресурс). Stylus Design. Режим доступа: URL: <http://stylus.com> (дата обращения 10.03.16)
- будущее. — М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2014. — 224 с.
2. Икона XXI века. Кузнецовское письмо, авт. и сост. К. Л. Кондратьева. — М., 2010. — 360 с.
 3. Флоренский П. Иконостас. — СПб.: Издательская группа «Азбука-классика», 2010. — 224 с.

Н. А. Федоровская

ЧУВСТВА И ЭМОЦИИ КРИСТИНЫ ДАЭ К ПРИЗРАКУ ОПЕРЫ В МЮЗИКЛЕ Э.Л. УЭББЕРА «ПРИЗРАК ОПЕРЫ»

Продолжая изучение особенностей воплощения художественных образов мюзикла Э.Л. Уэббера «Призрак Оперы», написанного по роману Г. Леру [1; 8], нельзя не обратить внимание на тонкую передачу создателями сложных противоречивых чувств и эмоций, которые переполняют главных героев, формируя их взаимоотношения.

Показательными в этой связи стали сложные, неоднозначные чувства Кристины Даэ к Призраку, которые развиваются на протяжении всего мюзикла, заставляя зрителя и слушателя пристально следить за ними. Взаимоотношения героев мюзикла во многом показаны сквозь призму чувств, которые выражает главная героиня по отношению к Призраку Оперы. Ранее автор обращал внимание на особенности восприятия Кристиной Призрака в контексте общей драматургии мюзикла [3]. В данной статье еще раз обратим пристальное внимание на ключевые моменты, которые

проясняют не только взаимоотношения главных героев, но и раскрывают характер самой Кристины.

Напомним, что Кристина Даэ, согласно сюжету романа Г. Леру, ученица, протеже и муза Призрака, которая благодаря его усилиям получила возможность занять место примы в оперном театре. Анализ музыкально-поэтического текста и драматургии мюзикла показывают, насколько сильны и различны ее чувства по отношению к главному герою. На протяжении всего мюзикла они меняются.

Так, о чувствах Кристины к Призраку слушатели узнают в номере «Ангел Музыки», в котором девушка с восторгом рассказывает своей подруге Мег Жири о таинственном учителе:

Here in this room	Здесь в этой комнате
He calls me softly....	Он зовет меня нежно...
Angel of music, guide and guardian, Grand to me your glory	Ангел Музыки, наставник и хранитель, Даруй мне свою славу

[8, с. 39-40].

В этом номере Кристина проявляет себя как романтическая героиня, которую притягивает таинственность ситуации. Она ничего не знает о внешности Призрака и рисует в сознании прекрасный, идеальный облик своего наставника, который должен соответствовать его исключительным талантам.

После сцены в Логове Призрака, когда главная героиня случайно снимает маску и видит истинный внешний облик главного героя, ее чувства и эмоции не только меняются на диаметрально противоположные, но и усиливаются. Причем, создатели мюзикла показывают эти перемены постепенно, строя драматургию мюзикла по принципу усиления и усложнения.

Так, в сцене в Логове кроме внешних эмоций – естественного в данной ситуации испуга, слез и жалости, Кристина никак не реагирует на происходящее. Знакомство с ее проявлением чувств и истинной реакцией на происходящее откладывается, заставляя зрителя находиться в напряжении. Она переносится в сцену на крыше оперного театра, куда после смерти Й. Буке Кристина приводит Рауля де Шаньи и во власти эмоций дает оценку действиям и внешности Призрака. Потеряв над собой контроль от ужаса, Кристина в безумном порыве выплескивает на Рауля долго хранимые внутри и переполняющие ее чувства и эмоции:

He'll kill me,	Он убьет меня!
His eyes will find me there,	Его глаза найдут меня там!

Those eyes that burn.
And if he has to **kill** a thousand men,
The Phantom of the Opera will **kill**
and **kill** again.
My God, who is this man,
who hunts to **kill** [8, с. 132-134].

Те глаза что пылают!
И если ему понадобится убить
тысячу человек,
Призрак Оперы убьет и убьет
снова!
Мой Бог, кто же этот человек,
который охотится, чтобы убить?

Обратим внимание на резко негативную характеристику, сочетающуюся одновременно с восхищением и жалостью. Сначала Кристина дает бескомпромиссную оценку героя, многократно повторяя словоформу «kill» (в примере она выделена полужирным шрифтом). В ее словах звучит не только естественные в данном случае страх и паника, но и пугающая ожесточенность, гиперболизация возможности совершения преступлений человеком, о котором она раньше говорила с экзальтированным восторгом.

И когда Рауль пытается убедить Кристину в том, что Призрака не существует, что истории о нем – всего лишь страшные сказки, но в ответ слышит жуткий рассказ о посещении Логова и знакомстве с его хозяином:

Raoul, I've been there,
To his world of unending night.
To a world where the daylight
dissolves
Into darkness, Darkness,
Raoul, I've seen him!
Can I ever forget that sight?

Can I ever escape from that face,

So distorted, deformed,
It was hardly a face
In that darkness, Darkness [8,
с. 135–136].

Рауль, я была там,
В его мире бесконечной ночи.
В мире, где дневной свет
растворяется
Во мраке, Мраке.
Рауль, я видела его!
Смогу ли я когда-нибудь забыть ту
внешность?
Смогу ли я когда-нибудь спастись
от того лица,
Настолько искаженного,
деформированного,
Что едва ли его можно назвать
лицом,
В том мраке, Мраке.

Единственным приятным воспоминанием был голос и необыкновенная музыка главного героя, которая увлекла и зачаровала Кристину:

But his voice filled my spirit
With a strange, sweet sound.
In that night there was music in
my mind And through music my
soul began to soar!
And I heard as I'd never heard
before
Yet in his eyes, all the sadness of
the world.
Those pleading eyes, that both
threaten and adore [8, с. 136-
138].

Но его голос наполнил мою душу
Удивительным, сладостным
звуком.
В той ночи музыка была в моей
душе,
И с той музыкой мой дух начал
парить!
И я услышала то, что никогда не
слышала прежде.
Но в его глазах вся печаль мира.
В тех умоляющих глазах, что и
угрожают, и обожают.

Становится очевидным, что слова Кристины с одной стороны продиктованы личным отношением к ситуации, когда человек, находясь во власти страха, не способен думать о причинах и следствиях, и начинает в первую очередь заботиться о самом себе («он убьет меня») и предполагать самое плохое: «убьет и убьет снова». С другой стороны – отражают восприятие других героев мюзикла и всего того, что происходит на сцене: разоблачение Призрака, рассказ Й. Буке и его убийство [5].

Если первая часть номера «Рауль, я была там» основана на устоявшемся в обществе стереотипе чудовища-убийцы, то вторая – на личном знакомстве с героем. Здесь Кристина акцентирует внимание на голосе и глазах Призрака. В контексте мюзикла голос главного героя становится воплощением не только таланта и необыкновенной одаренности в целом, но и символизирует его внутренний мир. Не случайно слова о волшебном голосе Призрака звучат вместе с воспоминаниями о его глазах, которые традиционно воспринимаются зеркалом души и отражением внутренней сути человека. Кристина страшится внешности Призрака, но интуитивно, сама того до конца не осознавая, ощущает духовную близость с глубоко спрятанной в изуродованном теле сущностью главного героя.

В душе Кристины начинается борьба между благодарностью и необъяснимой симпатией к учителю и ужасом перед чудовищем и убийцей. Кульминацией сомнений становится сцена, в которой Рауль и директора Оперы, требуют, чтобы героиня помогла им поймать и уничтожить Призрака, участвуя в постановке оперы «Дон Жуан». Девушка умоляет не вмешивать ее в эту историю, но Рауль настаивает. В ответ она с отчаянием произносит:

Twisted every way,
What answer can I give?
Am I to risk my life
To win the chance to live?
Can I betray the man
Who once inspired my voice?
Do I become his prey?
Do I have any choice?
He kills without a thought,
He murders all that's good
I know I can't refuse and yet, I wish I
could.
Oh God if I agree
What horrors wait for me
In this, the Phantom's opera? [8, с.
211-212].

Ложен каждый путь,
Какой ответ могу я дать?
Должна ли я рискнуть своей
жизнью,
Чтоб получить шанс на жизнь?
Могу ли я предать человека,
Который когда-то пробудил мой
голос?
Стану ли я его добычей?
Есть ли у меня другой выбор?
Он убивает не задумываясь
Он уничтожает все, что есть добро
Я знаю, что не могу отказаться
И сожалею что не могу
О Боже! Если я соглашаюсь,
Какие ужасы ждут меня
В этой опере Призрака?

Кристина действительно не может отказаться от просьбы, так как она озвучена любимым, который пообещал защитить ее от внушающего страх главного героя. В этом контексте негативные слова героини приобретают иной смысловой оттенок. Становится очевидным, что девушка находится под сильным эмоциональным давлением любимого человека. Кристина понимает, что настоящего выбора у нее нет, что за нее уже приняли решение, которому ей придется подчиниться, иначе она рискует остаться одна, без защиты от Призрака.

Девушка испытывает чувство вины перед наставником, в убийстве которого ее вынуждают участвовать, пытается оправдаться перед своей совестью и внутренним ощущением совершаемой ошибки. Она убеждает саму себя в разумности и правильности решения, которое приняли окружающие, и перечисляет чудовищные поступки Призрака, подробности которых она не знает, как аргументы в пользу этого решения. Так, Кристина внутренне остается одна, попадая в своеобразную социальную изоляцию, она не в состоянии преодолеть давление окружающих, не может поделиться своими сомнениями с любимым, который не хочет ее услышать.

В отчаянии героиня сбегает от всех на кладбище к могиле отца, чтобы разобраться с переживаниями и принять решение. Введение сцены на кладбище подчеркивает силу оказываемого обществом психологического давления: героиня пытается найти успокоение там, где законы мира людей уже не действуют. Однако возможности

принятия самостоятельного решения ее лишает сначала появление Призрака, а затем и Рауля. Каждый из героев стремится склонить чашу весов в свою сторону.

Финальная сцена в Логове Призрака свидетельствует о том, что Кристина отбросила сомнения и решилась идти против бывшего наставника. В ее образе появляется удивительная, не свойственная ранее твердость, эмоциональная глубина и целостность. Сильные эмоции, овладевшие главной героиней, проявили скрытый до этого момента сильный характер и волю, способность не только плакать и молить о пощаде, но и противостоять, отстаивать свое счастье и возможность самостоятельной жизни. Так, девушка, отбросив страх, гневно призывает к ответу Призрака, похитившего ее с представления оперы:

Have you gorged yourself	Насытил себя наконец,
At last, in your lust for blood?	В своей жажде крови?
Am I now to be prey	И теперь я должна стать жертвой
To your lust for flesh [8, с. 271-272].	Страсти твоей плоти?

Попытка героя оправдать свои действия тем, что мир был к нему жесток, из-за обезображенного лица, заканчивается окончательным приговором Кристины, который она выносит на том же мотиве, что и чуть ранее Рауль, демонстрируя тем самым то, что жалость и сострадание покинули ее сердце и она полностью приняла мнение окружения:

This haunted face	Твое лицо приведения
Hold no horror for me now.	Не держит в ужасе меня теперь.
It's in your soul	Это в твоей душе находится то,
That the true distortion lies [8, с. 274].	Что действительно искажено.

Напомним, что в начале их знакомства Призрак просил Кристину увидеть человека за маской монстра. Теперь события повернулись таким образом, что для девушки поступки, которые совершил герой, делают невозможными любые отношения. Рассудок героини выносит безжалостный приговор: у чудовища, совершающего преступления, должна быть соответствующая душа.

Противостояние между Призраком и Кристиной в этой сцене достигает предела в сцене шантажа, в которой герой захватывает в

плен пришедшего спасать Кристину Рауля и требует любовь Кристины в обмен на жизнь ее любимого:

Start a new life with me,	Начни новую жизнь со мной.
Buy his freedom with your love!	Купи ему свободу своей любовью!
Refuse me and you send your lover to his death.	Отвергнешь меня и пошлешь своего любимого на смерть.
This is the choice.	Это твой выбор.
This is the point of no return. [8, с. 279-280].	Назад пути нет.

Эти слова звучат на интонациях речитатива Призрака к «Музыке ночи» [4], но теперь они вторят эмоциональному эху слов Кристины о его мире из сцены на крыше, символизируя разрушение внутреннего мира Призрака и переход в состояние чудовища, которым его считали Кристина и другие. В ответ героиня бросает в лицо Призраку:

The tears I might have shed	Слезы, которые я могла бы пролить
For your dark fate.	Над твоей тяжелой судьбой,
Grow cold, and turn	Остыли и обратились
To tears of hate [8, с. 280].	Слезами ненависти.

Эти слова становятся кульминацией эмоций и чувств, переживаемых главной героиней, к некогда любимому человеку. Здесь нашли свое отражение боль, обида, разочарование, чувство предательства, крушение надежды и веры в прекрасный, идеальный мир музыки, олицетворением которого был для нее Призрак. Казалось, что это эмоциональный максимум, выше которого невозможно подняться. Однако создатели мюзикла поднимают планку еще выше и строят развязку на эмоциональной разрядке.

Когда гнев, слезы и мольбы оказываются безответными, Кристина жертвует собой ради спасения любимого. В это время звучат интонации из номера «Ангел Музыки» – эхо светлого образа главного героя:

Pitiful creature of darkness,	Несчастное создание мрака,
What kind of life have you known?	Какую же жизнь ты знать мог?
God gives me courage to show you	Бог даст мне мужество показать
You are not alone [8, с. 286-287].	тебе,
	Что ты не одинок.

Финальные слова Кристины и последующая за ними сцена поцелуя Призрака становятся переломными и приводят действие

мюзикла к неожиданной развязке и срыву кульминации: Призрак отпускает влюбленных без каких-либо условий.

Таким образом, на протяжении всего мюзикла чувства и эмоции Кристины развиваются, показывая внутренний духовный рост героини. Ее чувства к Призраку сложны и неоднозначны, как это бывает в реальной жизни, и включают в себя целый спектр: от экзальтированного восторга, через сочувствие, страх и сомнения, к ненависти, ярости и отчаянию и, наконец, к состраданию.

Сложность этого пути продиктована внешностью героя, воспринимая которую она оказывается во власти навязываемого обществом стереотипа чудовища-убийцы. Серьезное влияние на Кристину оказывает совершение героем преступлений, ставших прямым следствием отторжения Призрака обществом, которое воспитало в нем ненависть к окружающим. Лишь в конце мюзикла героиня проникается не жалостью над внешним уродством главного героя, а состраданием ко всей жизни Призрака, лишённого окружающими любви, понимания и поддержки. Своей жертвой Кристина пытается компенсировать ненависть, отчуждение и одиночество, на которое его обрекло общество.

Эмоции и чувства главной героини, показанные сквозь призму отношений к главному герою, демонстрируют сильный характер, значительно расширяют художественный образ Кристины, который получает психологическую глубину и психологическую достоверность.

Литература

1. Леру Г. Призрак Оперы. М.: Азбука, 2011. 352 с.
2. Федоровская Н. Мюзикл Э.Л. Уэббера «Призрак Оперы» в конструкциях и концепциях. Владивосток: изд-во ДВФУ, 2014. 312 с.
3. Федоровская Н.А. Восприятие Кристиной Даэ главного героя в мюзикле Э.Л. Уэббера «Призрак Оперы» // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 4. Ч. 1. С. 188-192.
4. Федоровская Н.А. Концепция «Музыки Ночи» в мюзикле Э.Л. Уэббера «Призрак оперы» // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики, № 5 (31), 2012. ч.1. С.183-187.
5. Федоровская Н.А. Призрак глазами второстепенных героев мюзикла Э.Л. Уэббера «Призрак Оперы» в контексте конфликта личности и общества // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2016. № 2. С. 195-197.
6. Федоровская Н.А. Роль музыкально-риторической фигуры *circulatio* в воплощении образа пенджабского лассо в мюзикле Э.Л. Уэббера «Призрак Оперы» // Музыковедение, 2014 №5, С. 20-24.
7. Hogle J. E. The Undergrounds of the Phantom of the Opera: Sublimation and the Gothic

- in Leroux's Novel and its Progeny. New York: Palgrave Macmillan, 2002. 368 p.
8. Webber A.L., Hart Ch., Stilgoe R. The Phantom of the Opera (piano-vocal score). Parts I-II. New York.: RNH, 2010. 303 p.

С. А. Филатов-Бекман

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ СИГНАЛОВ

В предлагаемой работе предпринимается попытка сравнения интерпретации результатов естественнонаучных исследований и особенностей воспроизведения чисто информационных музыкальных сигналов.

Как известно, доступный нам вещественный (физический) мир состоит из многообразий элементов самой различной природы. Данные элементы можно подвергнуть той или иной классификации и объединить их, сформировав различные множества (или совокупности). Отличительными особенностями всех подобных множеств будут как конечность, так и ограниченность. Первая особенность (конечность) предполагает наличие некоторого количества элементов, каждому из которых ставится в соответствие (хотя бы в принципе) тот или иной порядковый номер; значение данного номера может быть весьма большим, но всегда конкретным – следовательно, меньшим бесконечности. Вторая особенность (ограниченность) состоит в том, что каждый из элементов принимает лишь конечные значения.

Действительно, в известном нам на сегодня субстанциональном (физическом) мире не существует бесконечного количества элементарных частиц, бесконечных температур, плотностей или скоростей передачи взаимодействий. Так, количество атомов (молекул) в 1 килограмм-моле вещества конечно (хотя и колоссально велико); частица, локализованная в некоторой области пространства (находящаяся в некотором «кубике»), не может пребывать в «абсолютном» покое вследствие наличия т. н. соотношения неопределенностей, которое говорит о некотором минимальном значении кинетической энергии, большем нуля (как показал выдающийся немецкий физик В. Гейзенберг, один из создателей квантовой механики, произведение неопределенности в значении координаты на неопределенность в значении импульса близко к постоянной Планка; измерения должны производиться одновременно). Данная постоянная исключительно мала, но она отлична от нуля. Интересно отметить, что соотношение

неопределенностей справедливо не только для объектов микромира. Общеизвестен факт об отсутствии скоростей, больших скорости света.

Современная наука не имеет ответа на вопрос о том, конечна или бесконечна Вселенная в целом. Удаленность реального космоса от состояния, соответствующего максимальной термодинамической вероятности, внешний характер гравитационных полей, а также анизотропия времени позволяют сформулировать ряд фундаментальных гипотез о строении мироздания; их обсуждение можно найти, например, в томе «Статистическая физика» Курса теоретической физики Л. Ландау и Е. Лифшица [1].

Двойственность (дуализм) природы микрочастиц (микрообъект – волна) не позволяет рассматривать их в качестве структур, обладающих какой-либо границей; однако, если отождествить микрообъекты с материальными точками, то принципиально задача «нумерации» данных точек разрешима.

Как известно из практики научных исследований, наиболее удобным способом представления и анализа результатов экспериментов в области естественных наук (физика, химия, биология и т. д.) является отображение полученных данных на множество чисел, иначе говоря – интерпретация экспериментальных данных в виде таблиц, графиков или (в более редких случаях) в форме той или иной аналитической зависимости. Говоря языком более строгим, пространству экспериментальных результатов ставится в соответствие числовая ось. Реализация данного соответствия осуществляется на основе тех или иных (числовых) функций; которые можно рассматривать в виде функционалов или – более обобщенно – как некоторые операторы.

Любые мыслимые измерения в области естественных наук выражаются в виде целых или дробных чисел с некоторым количеством знаков после запятой: большинство измерительных приборов имеет те или иные технические ограничения. Это означает, что пространствам экспериментальных данных ставится в соответствие та или иная часть множества натуральных, целых или рациональных чисел. Таким образом, операторы, отображающие экспериментальные данные, скорее всего, не могут принимать бесконечных значений, иначе говоря, являются ограниченными и, следовательно, непрерывными.

Попробуем с аналогичных позиций подойти к анализу некоторого музыкального сигнала; пусть это будет простейший интервал. В данном случае количественное описание нашего аудиовосприятия столкнется с трудностями, которые не возникают в

процессе интерпретации естественнонаучных данных. Так, любой музыкальный звук обладает тембром, представимым в виде ряда, или суммы произведений гармоник и некоторых коэффициентов (Фурье); количество слагаемых ряда стремится к бесконечности.

Известно, что для уверенного отождествления звучания с тембром того или иного музыкального инструмента достаточно нескольких десятков гармоник. Таким образом, вместо суммы бесконечного ряда следует рассматривать частичную сумму, и вопрос о восприятии бесконечного отпадает (на первый взгляд).

Видоизменим задачу: пусть вместо интервала рассматривается кластер, или музыкальный конструкт, состоящий (теоретически) из бесконечного количества звуков. Это означает, что в частотном диапазоне, занимаемом кластером (например, в диапазоне октавы) присутствует бесконечное и несчетное количество частот; данная ситуация полностью аналогична множеству действительных чисел. Однако, в отличие от предыдущего примера, каждая частота из рассматриваемого диапазона располагает первой (фундаментальной) гармоникой, которая уверенно идентифицируется человеческим слухом. Следовательно, мы приходим к парадоксальному выводу о том, что слух улавливает бесконечное количество частот.

Ни один классический музыкальный инструмент не способен озвучить кластер. Однако современные электроакустические инструменты обладают достаточно обширным спектром возможностей для воспроизведения подобного «сливающегося» звучания. В особенности интересны некоторые направления компьютерной музыки, позволяющей синтез развитого сонорного и сонористического звучания, когда возможность идентификации отдельных нот или даже регистров практически отсутствует [5].

Синтез подобных звучностей может быть легко осуществлен на основе современных компьютерных программ для обработки аудиосигналов (как в формате MIDI, так и в волновом формате). Например, применение эффектов «акустическое зеркало» или «многократное отражение» (музыкальный редактор Sound Forge [7]) позволяет трансформировать одновременное исполнение нескольких мелодических линий (в наших экспериментах – от 5 до 13) в типично сонорную или даже сонористическую форму.

Очевидно, что, как и в случае с классическими музыкальными инструментами, аппаратная реализация сонорного (сонористического) звучания не может обеспечить неограниченного количества частот – в этом случае источники звуков (колеблющиеся мембраны) должны были бы обладать свойствами бесконечной гибкости и т. д. Однако в принципе сонорное звучание предполагает

тот факт, что конечному множеству (5 – 13 – голосие) ставится в соответствие бесконечное и несчетное множество.

Подобное отображение может быть осуществлено лишь на основе оператора, не являющегося непрерывным. Следовательно, постановка вопроса о количественном исследовании особенностей психологического восприятия даже простейших звуков и сочетаний звуков представляет собой исключительно сложную и многогранную проблему, одним из аспектов которой явилось бы исследование свойств подобных операторов (не обладающих свойством ограниченности).

Отметим, что появление подобных операторов происходит уже в процессе восприятия простейшего музыкального сигнала. Следует ожидать, что количественное исследование отклика аудиосистемы человека на воздействие музыки в целом окажется неизмеримо более сложным. Данное утверждение следует хотя бы из того факта, что даже элементарные сигналы, обладающие свойством сонорности, содержат значительный пласт информации – это следует из понятия вероятностной меры информации.

Действительно, если имеется бесконечное количество возможных частот, то вероятность встречи с какой-либо заранее заданной частотой исчезающе мала, а мера информации, соответствующая данной частоте, может оказаться неограниченно большой; тем самым мы вновь приходим к представлению неограниченного оператора.

Возвратимся теперь к вопросу о количестве гармоник, представляющих тембр звучания. Хорошо известно, что любое исполнение любого музыкального произведения всегда уникально и неповторимо [3, 4]. Данный факт обусловлен весьма значительным комплексом причин: это – личность музыканта-исполнителя, особенности того или иного инструмента и т. д. Количество гармоник (и обертонов), синтезируемое в процессе исполнения, оказывает существенное влияние на восприятие музыки. И в данном случае уже нельзя утверждать, что слушатель воспринимает только лишь некоторое небольшое количество гармоник; тонкие и тончайшие вариации тембра во многом определяют сложнейшую систему музыкального жанра, создавая особенности «исполнительского жанрового наклонения» (термин проф. М. С. Скрёбковой-Филатовой, см. [4], стр. 245).

Наличие микровариаций тембра привело выдающегося музыкального мыслителя Н. А. Гарбузова к идее о «зонной» природе тембра (по аналогии с зонной природой абсолютного слуха, [2]).

Таким образом, количество гармоник и обертонов, формирующих воспринимаемое слушателем музыкальное исполнение, может быть весьма значительным (хотя, по всей видимости, и конечным). Так, проведенные нами компьютерные эксперименты показывают, что простейший музыкальный сигнал, соответствующий частотам диапазона 100 – 200 Гц, порождает обертоны на частотах 70 кГц (и более), принадлежащих ультразвуковой области.

Таким образом, практически любой музыкальный сигнал содержит весьма значительное количество гармоник и обертонов, на основе которых он порождает отклик аудиосистемы человека; примеры современной компьютерной музыки свидетельствуют о наличии бесконечного количества частот не некотором звуковысотном интервале. Синтез подобных звучностей осуществляется на основе ряда музыкально-компьютерных технологий. Данные технологии могут рассматриваться как некоторые конечно-разностные операторы, обладающие рядом весьма специфических свойств. Способность аудиосистемы человека порождать отклик на сонорную и сонористическую музыку свидетельствует о возможностях мозга, поистине безграничных по сравнению с любыми контрольно-измерительными приборами.

Отсюда следует, что т. н. «мягкое моделирование», или раздел современного компьютерного моделирования в области гуманитарных наук, и в частности в музыкальной науке (компьютерно-музыкальное моделирование, см. [6]), обладает увлекательными перспективами. Поскольку компьютер можно рассматривать как интерактивную систему, расположенную на границе конечного и бесконечного, то весьма привлекательным является, к примеру, изучение свойств музыкально-компьютерных технологий как некоторых операторов, а также исследование особенностей музыкальных сигналов в т. н. оцифрованном виде, т. е. содержащих шумы квантования. Думается, что реализация подобных исследовательских направлений обогатила бы современную музыкальную науку.

Подготавливая статью, автор отмечает, что рискнул бы предложить данный материал далеко не на каждую конференцию. Гостеприимность, демократический дух и искреннее внимание к докладчикам и их материалам – те черты, которые являются неотъемлемым свойством Григорьевских чтений.

Литература

1. Ландау Л.Д., Лифшиц Е.М.. Статистическая физика. Теоретическая физика.. М., Наука, 1964, 568 стр. с илл.
2. Н.А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог. Сборник статей / Сост. О. Сахалтуева, О. Соколова. Ред. Ю. Рагс. М.: Музыка, 1980. – 303 с., нот., ил.
3. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988, 254 с., нот.
4. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. – М.: Музыка. 1985. – 285 с., нот., схем.
5. Теория современной композиции: Учебное пособие. – М.: МУЗЫКА, 2005. – 624 с., нот.
6. Филатов-Бекман С. А. Компьютерно-музыкальное моделирование: Учебное пособие для высшей школы. – М.: ООО «Сам полиграфист», 2015. – 160 с.: ил., нот.
7. Цоллер С. А. Создание музыки на ПК: от простого к сложному. – СПб.: БХВ-Петербург, 2005. – 320 с.: ил.

Л. П. Хохлова

УРОВНИ ИНТУИТИВНО-ЧУВСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ И УПРАВЛЕНИЕ КОГНИТИВНЫМИ РЕСУРСАМИ

Новый вызов современности — в нашу жизнь ворвалось разнообразие. Появилось много разнородных информационных систем. В сверхсложных и неопределенных средах изменения стали происходить чаще и быстрее. Когнитивные субъектные ресурсы людей и организаций не в состоянии обеспечивать эффективное управление в связи с неспособностью освоения разнообразных продуктов. Возникает дезорганизация, имеющая специфическую гетерогенную природу. Порядок внутри нас, борясь с возрастающей энтропией (здесь он ничего сделать не может), переносит этот внутренний конфликт на развитие. Рост числа инноваций в условиях нарастающей неопределенности порождает неимоверный прессинг на психику рядового человека. Вопрос как удержать целостность и стабильность психики человека в условиях ускорения изменений?

Прежние модели переработки информации и принятия решений не дают результата, а новых моделей никто сверху не даст. Они должны порождаться самим субъектом в контексте события. Обращение человека к внутреннему культурному коду своего развития предполагает овладение инструментами интуитивно-чувственного восприятия и управления когнитивными субъектными ресурсами. В обществе принято брать во внимание внешние ресурсы, но наступило время, когда пора браться за внутренний мир и его потрясающие возможности.

Но дело в том, что механизмы поиска ресурсов и возможностей находятся в состоянии дезорганизации, при наличии оптимальных

вариантов многие люди их просто не видят. Эта ситуация уходит корнями в прошлое, в то, что произошло с европейским сознанием во времена Г. Галилея и Дж. Бруно. Эти два человека воплощают собой две разные парадигмы мышления. Бруно был подвергнут пыткам и сожжен на костре, за то, что утверждал, что существует множество миров. И Галилей, который сказал, что научный метод состоит в том, чтобы изучать этот мир так, как бы в нем не было сознания и живых существ. Он заявил, что наука должна иметь дело только с количественными феноменами, утверждал, что: «все, что нельзя измерить и подсчитать, ненаучно». Это было грубейшим извращением древнегреческого представления о природе как ЖИВОЙ, находящейся всегда в процессе движения и трансформации. Галилеевская парадигма предлагает нам мертвый мир: здесь нет места зрению, звуку, вкусу, прикосновению и запаху, а значит этической и эстетической чувственности, ценностям, качеству, душе, сознанию, духу. «Субъективный опыт исключается из области науки. Пожалуй, ничего не изменило наш мир за последние четыре столетия так, как дерзкая программа Галилея» пишет Ф. Капра [1].

Вместе с тем идея о бесконечном множестве миров получила свое развитие в концепции Хью Эверетта. Согласно интерпретации Хью Эверетта, каждая из компонент суперпозиции описывает целый мир, и ни одна из них не имеет преимуществ перед другой. Имеется столько миров, сколько альтернативных результатов имеет рассматриваемое измерение. В каждом из этих миров имеется и измеряемая система, и прибор, и наблюдатель. И состояние системы, и состояние прибора, и сознание наблюдателя в каждом из этих миров соответствует лишь одному результату измерения, но в разных мирах результаты измерения различны. Эта интерпретация предполагает, что редукция вообще не происходит (в сумме векторов, о которой говорилось выше, сохраняются все слагаемые). То явление, которое описывается как редукция вектора состояния, является лишь кажущимся, т.е. связана с сознанием наблюдателя. С точки зрения интерпретации Эверетта различные (классически несовместимые) картины мира сосуществуют в квантовом мире, и лишь в сознании наблюдателя появляется единственная классическая картина мира.

Таким образом, сегодняшний кризис человечества не случаен: это следствие существующего в головах людей объективного мировосприятия, отказавшего миру в праве быть живым и сделавшего его миром мертвых частиц и форм, в итоге человеком утратилась способность взаимодействовать с иными видами энергии, кроме физической и материальной. И за это время человечество научилось редуцировать все гетерогенные силы общественного и научного

развития. Поскольку научное познание, как функция гомогенности, по традиции не исследует гетерогенные элементы как таковые, оно много теряет. Ж. Батай [2] считает необходимым учреждение такого типа научного познания, который изучал бы "различия, не поддающиеся объяснению". Вот почему необходимо разобраться в вопросе знаний разного порядка.

Знания первого порядка представляют собой явные знания, которые можно выразить в виде таблиц и схем: таблица умножения, алфавит, свод правил. Мы их знаем и осознаём. Практически все знания, которым учат в школе и в вузе, относятся к знаниям первого порядка – их нужно просто выучить и запомнить. Это простая информация, которая не подразумевает дальнейшей рефлексии. Например, человек осознает кто он, чего хочет, что надо делать, где он живет, какой у него номер телефона и т.д. Эти знания удобно структурировать по иерархическому принципу, поэтому в знаниях первого порядка закреплены законы, правила и установки.

Знания второго порядка представляют собой неявные знания, которые рождаются при рефлексивной обработке знаний первого порядка, т.е. подразумевают интерпретацию самого познающего (знания о знании). Эти знания, в отличие от первых, не представлены вовне, но рождаются в результате умственной деятельности. Когда ученик решает математическую задачу, он оперирует знаниями первого порядка, но впоследствии, у него нарабатывается аналитическое мышление – это уже знание второго порядка. Вся наука философия направлена на работу со знаниями второго порядка. Раскладывать усвоенный материал по полочкам и действительно разбираться в предмете своего изучения – это процесс овладения знаниями второго порядка, которые всегда отражают внутренний мир человека, в отличие от таблиц и схем, которые отражают лишь исследовательский материал. Эти знания можно группировать не по иерархическому, а по матричному принципу, что увеличивает количество смысловых связей между ними и свободу коммуникации.

Знание третьего порядка (на наш взгляд) — это непосредственное знание, обозначающее такой вид знания, которое достигается путём прямого усмотрения (как бы прямо «даётся» соответственно объектом) и сознательно не обосновывается, не проверяется и не оценивается субъектом. В феноменологии Гуссерля [3] непосредственное знание относится не только к индивидуальным предметам, но и к сущностям, «эйдосам», универсалиям, выступая как результат непосредственного «узрения» сущности в акте трансцендентальной рефлексии (т. е. непосредственного схватывания т. н. «чистым» сознанием своей собственной глубинной основы —

трансцендентального «Я»). В философии Бергсона [3] непосредственное знание выступает как некая принципиально алогическая способность непосредственного «схватывания» реальности. Неявное знание может стать предметом рефлексии, в результате которой оно превращается в явное и обнаруживает свой опосредствованный характер. Неявное знание также является фоновым, неартикулированным, периферическим, но вместе с тем, оно необходимый участник любого когнитивного процесса. Знания третьего порядка предполагают использование положения о неразрывности представления о реликтовой эмпатической связи всех вещей и явлений, из которой человек частично выпал на поздних стадиях антропогенеза. Универсальная антропологическая интенция предполагает максимальную целостность сознания субъекта, его осуществляющего, ибо только в режиме максимального подавления самосознания и рефлексии, отпавшей от всеобщего единства самости, возможно вторичное погружение в текучий континуум и воздействие изнутри на непрестанно меняющуюся “паутину” связей и отношений (энциклопедический словарь) [4].

Знания третьего порядка представляют собой «рассеянные» образцы знания, которые не представлены ни во внешнем мире, ни в умственной деятельности. Однако человечество имеет к ним неосознанный доступ. Эти знания глубоко экзистенциальны и духовны. Им может соответствовать понятие «истины». Например, дети обладают знаниями третьего порядка, т.к. подсознательно чувствуют, что хорошо, а что плохо, но они не владеют ими в полной мере (не умеют их применять). Эти знания широко представлены в коллективном бессознательном, в ризоморфных средах, доступ к которым осуществляется посредством психологического резонанса. Знания третьего порядка имеют прямое отношение к *архе* (смысл этого понятия раскрывается ниже) и выстраиваются *архусами* (понятие *архус* введено Л.П. Хохловой в 2008 г.) по принципу самоорганизации, так что структура у них хаотическая. Чем меньше схем, шаблонов и предубеждений имеет человек, тем легче ему улавливать эти резонансные колебания. Проще говоря, это то знание, которым владеет «Иван-Дурак». Логической интерпретации такие знания не поддаются, потому что не могут быть выражены в качестве таблиц, схем и формальной логики. Эти знания выстраиваются по сетевому принципу, который не подразумевает ни иерархии, ни четкой структуры, но каждый элемент в таком сетевом построении связан с другим элементом и все они могут функционировать одновременно. Это означает, что познание может начинаться с любого этапа, а не по плану; прошлое, настоящее и будущее

объединяются; целое не равно сумме его частей, а часть – больше целого. Знания третьего порядка отражают то, какими являются вещи на самом деле, в их чистом энергетическом виде (какими они существуют там), т.е. не затронутым деятельностью головного мозга человека, поэтому мы их не знаем и не осознаём. С позиции классического наблюдателя, это даже трудно назвать знанием – это предвестники знания: нечто, получаемое в виде «чистого» события. Знания третьего порядка – это ответ на вопрос, который еще не был задан. То есть еще не сформулирована проблема, не обозначены цели и задачи, но ответ уже есть и их можно получить. Эти знания представлены через резонансную активность человека. Соответственно потребовалось ввести новую категорию психического, которая давала бы возможность оперировать знаниями третьего порядка.

В свое время (1990 г.) Виктор Вернон Вульф [5] ввел понятие *холодайн*. По Вернону Вульфу, холодаины живут и растут согласно присущему им порядку, они обладают свойством естественного созревания. Холодаины — это мыслетемы с причинной потенцией, которые ведут себя как живые существа внутри разума, создающие, направляющие, формирующие и воздействующие, как тончайшие притягивающие элементы, или селекторы потоков мысли; на холодинамической плоскости они кодируют резонирующие частоты по мере их прохождения по всем уровням.

Холодаины взаимодействуют на шести основных уровнях развития физического, личностного, межличностного, социального, принципиального (основополагающего) и универсального (космического) аспектов сознания. Говоря о развитии холодаинов по шести уровням, Вернон Вульф рассматривает холодаины как потенциалы причинно-следственной реальности. Вместе с тем, он различает развивающиеся холодаины и неразвивающиеся, которые можно развить с помощью отслеживания. Отслеживание — процесс, с помощью которого личность достигает определенного холодаина, паритетно общаясь с ним, узнает его положительное намерение, трансформирует его в его зрелый образ (потенциализирует его) и обязуется вступить с ним в систематические, принципиальные и универсальные отношения. Надо полагать, что отслеживание нацелено на достижение сопряжения разных модальностей.

Таким образом, можно выделить так называемую вертикальную ось развития, собственно онтогенез холодаинов в жизни конкретного человека или общности, так и проблемную, собственно, горизонтальную плоскость развития. Вступая в диалог с неразвивающейся частью мы способствуем тому, чтобы она

развивалась. Вся сила – в действии! Принцип активности личности является ведущим лейтмотивом книги Вернона Вульфа. Выходя в постнеклассическое измерение, Вернон освобождает человека от зависимости от психотерапевта. Он предлагает установить контакт внутри себя с холодайн проблемы и произвести трансформацию незрелой части.

Но если мы рассматриваем не один холодайн, а их кластер или систему, но здесь мы уже имеем дело с Трансмодальной холодинамической матрицей. Матрица холодаинов (как конфигурация¹, т.е. взаимное расположение частей целого в пространстве или во времени) нуждается уже не только в процессах трансформации, здесь необходимы процессы трансконфигурации. Трансмодальная холодинамическая матрица образуется при выявлении группы холодаинов, связанных с одной проблемой или несколькими проблемами сразу. Выявленных холодаинов может быть несколько, несколько десятков или сотен. Все они входят в рассказ, который пишет носитель проблемы. Рассказ может носить нарративный или абсурдных характер.

Матрица является источником данных, которые представляют суть диалогов. Исследователь ставит неизменные вопросы, получает разные ответы. В сугубо математической матрице – это числа, в холодинамической матрице — это холодаины.

В трансмодальной субъектной аналитике(1989) мы исходим из того, что и воспринимаемый объект и его образ сложен и холодайн сложен. Любой активизированный человеком холодайн представляет собой многомерную структуру, которая может быть проецирована и обнаружена в любого рода закономерностях и непредсказуемостях. Поэтому холодинамическая матрица представляет из себя многомерное смысловое устройство, каждый из элементов обладает резонансной частотой. Холодинамическая матрица может быть источником информации о внутреннем и внешнем мире человека и происходящей событийности. И, несмотря на абсурдность составляемого рассказа, можно получить весьма достоверную информацию по прорабатываемой проблеме, выйти на имплицитную теорию заявленной проблемы. Холодинамическая матрица как специфический текст состоит из разноуровневых познавательных контуров, которые могут быть извлечены с помощью трансмодального сценарного анализа (ТСА).

Трансконфигурация — изменение множества объектов без потери идентичности. Принцип идентичен трансформации

¹ от лат. configuratio — придание формы, расположение.

(изменение одного объекта) с той лишь разницей, что трансформируется целый кластер субъектных структур, объединенных между собой посредством архе. Так что, если затрагивать не каждую структуру в отдельности, а сразу то, что их вместе удерживает, то можно изменить конфигурацию, которую эти структуры образуют. Все эти связи переплетены между собой и образуют причудливые конфигурации, которые можно разрушить (классический, революционный способ) или по-другому переплести (неклассический, коэволюционный способ), а можно трансформировать то, что их удерживает вместе (постнеклассический, скачкообразно-коэволюционный способ) и они тогда сами выстроятся как им надо, т.е. человек не утрачивает собственной идентичности и индивидуальности, а меняет конфигурацию своих представлений, ценностей, смыслов (именно конфигурацию, а не сами ценности). То же самое происходит в резонансном взаимодействии и с другими участниками, если человек занимался решением проблемы не один, потому что эти участники так же объединены этим общим архе.

Сколь удобное число людей могут вступить в многомерный резонанс и осуществить не только трансформацию отдельной внутренней конструкции, но и произвести трансконфигурацию когнитивной системы или ситуации. И именно проблемы человека или группы людей указывает трансуровневому субъекту путь и способ структурирования нелинейных систем внутри скрытых в неопределенности порядков сетевого разума. Фактически речь идет об особом взаимодействии между резонансными когнитивными конфигурациями, носителями которых являются различные люди. Эти схемы при определенных условиях начинают резонировать между собой, и их резонанс есть нечто, выявляющее глубоко лежащий смысл, до этого причудливо разбросанный во всевозможных и весьма абсурдных внутренних структурах-состояниях, носителями которых могут и не быть участники непосредственного общения. Эта встреча Движение, оно представляет собой активизацию многомерного резонанса. Позиция Архус-Наблюдателя – это позиция представителя какой-то другой реальности, на все, что его окружает, он смотрит как бы издали, сквозь призму этой другой реальности, чтобы прочесть ее знаки в обыденной жизни.

Решение множества проблем содержится в неявных знаниях, они могут стать предметом трансмодальной рефлексии, в результате которой они превращаются в явные. Неявное знание является фоновым, неартикулированным, периферическим, но вместе с тем,

оно необходимый участник любого когнитивного процесса. Гетерогенно рассыпанной информацией управляют архусы, бесконечно переводящие внутреннее во внешнее и обратно, и приходящие к самому к себе только на момент переживания инсайта. Но где место встречи четкого и нечеткого знания? И что мы получаем в результате этой встречи? Можно выделить состояния наблюдения трансуровневого субъекта: Гешальт-Наблюдателя, Холодайн-Наблюдателя и Архуса-Наблюдателя.

Познание в данном случае происходит не за счет направленности наблюдателя на один объект, а предстает как череда движений, обусловленных внутренней динамикой наблюдателя, имеющего дело одновременно с совокупностью объектов разной степени сложности. Задача наблюдателя как деятеля состоит в то, чтобы разрешить самому себе перескакивать с пятое на десятое. Интерактивная площадка (как переходник из внешнего состояния во внутреннее, и, наоборот) здесь служит диалогу разноречивых субъектных культур. Диалог выполняется трансуровневым субъектом – практиком координации рассеянного знания, практиком трансдисциплинарных экстраполяций и межмодальных смысловых перескоков.

Сопряжение различных субъектных культур создается через резонансный поток изоморфных субъектных конфигураций из различных модальностей. В этом случае мы имеем дело с высокой скоростью самоорганизации и выходом на синергию атласа контекстов, которая предстает как поиск архе из разнообразных смысловых пластов мысли, где ни один не может рассматриваться в качестве основного источника.

Архусы как операторы ветвления смысловых связей, как посредники диалога между четкими и нечеткими знаниями – выступают архитекторами связки пространства и времени в психике человека, ”листают” одну субъектную модальность за другой. Связки и ветвления смысла имеют несколько степеней сложности. Архус-движение между гешальтом и холодайном приводит к инсайту, инновационным всплескам, стабилизации ризоморфно возникающих кризисов, обновлению ресурсов человеческого капитала.

Архе — глубинное свойство психики человека выступать событием связывания и сцепления друг с другом сингулярностей, единство которых заключается только в единстве Узла смыслов. Распутывания запутанного, заполнения смысловой пустоты, обеспечение присутствия во внематричном субъектном мире, поиске главной сути. Связывать – это одновременно замещать. Выставлять эрзац на место того, что подавляется. Поэтому очень важно понять,

что здесь НЕТ МОДЕЛИ СВЯЗИ (как в дуальных практиках, где коммуникация строится между “плохим и хорошим”, устраняются противоречия, объявляются компании по борьбе с неправильными оппонентами и т.д.). Здесь присутствует событие между “плохим” и “хорошим” и абсурдом (гетерогенностью).

Важным условием подобной процедуры является использование не только интуитивно-чувственного восприятия, но и трансмодального охвата всей структуры. Именно такая настройка позволяет устанавливать коммуникацию со смысловыми “узлами” (knot) как выражения рекурсивного движения гетерогенности, плетения не чего-нибудь, а плетение самого по себе, связывающего и бесконечно переводящего внутреннее во внешнее и обратно, но никогда не приходящего к самому себе писал Ж. Нанси [6] На наш взгляд, существуют единицы такого плетения — архусы как фабрика различных переходов от гомогенности к гетерогенности и наоборот.

Архусы как операторы ветвления смысловых связей в нелинейной среде и событийности семантически неопределенные области для субъекта: 1.Связывают не связываемое; 2.Распутывают запутанное; 3.Заполняют смысловую пустоту; 4.Обеспечивают феномен присутствия субъекта в неопределенности; 5. Находить, обнаруживать архе, смысловой корень события. Процесс ветвления ризоматичен, может, как связывать, так и расплетать те или иные смысловые куски.

В процессе практической и научно-исследовательской работы нами было выявлено пять уровней сложности использования интуитивно-чувственного восприятия. А именно, первый уровень сложности – опора на интуитивные процессы, которые присущи всем людям. Интуиция здесь рассматривается как знание без осознания его получения. Второй уровень сложности нарабатывается субъектом через установление коммуникации с холодайном.

Третий уровень сложности использования интуитивно-чувственного восприятия – это установление коммуникации с конфигурацией холодайнов.

Четвертый уровень сложности использования интуитивно-чувственного восприятия – это установление коммуникаций с архусами, как с операторами смысловых связей и с архе, как генеральным холодайном. Пятый уровень сложности использования интуитивно-чувственного восприятия – это функция трансуровневого субъекта, который устанавливает взаимосвязи между гештальт и холодайн феноменами.

Устойчивая самоидентичность мира уже не дается человеку задаром, а требует его присутствия как образующего арматуру и

энергию этих идентичностей – субъектную структуру мира. Если классическая наука выносила своего субъекта за скобки и довольствовалась в своей картине мира только идентичностями, лежащими вне этой структуры, то постнеклассическая наука, исходя из социальных целей и ценностей обслуживания новых, стремительно выросших объемов активности человека расширяет охват реальности мира развитой трансмодальной аналитикой его субъектных структур, включает в себя технологии производства субъектом метазнаний, в контексте происходящего события. Адаптироваться раз и навсегда невозможно. Но неоднократно можно убеждаться в том, что прошедшие через специализированную работу люди и освоившие методики работы с собой, в дальнейшей жизни более свободно вносят изменения в свою жизнь. Субъекты инновации снова и снова начинают обращаться к внутренним процессам, и это обращение уже представлено как потребность личности, как потребность общества, как потребность государства.

Литература

- 1.Капра Ф. Паутина жизни. Новое научное понимание живых систем. Пер. с англ. под ред. В. Г. Трилиса. — К.: «София»; М.: ИД «София», 2003.—336 с
- 2.Батай Ж. Внутренний опыт. — СПб: Аxioma/Мифрил ,1997 -336 с.
- 3.Философия: Энциклопедический словарь / Под ред. А.Ивина. — М., Гардарики, 2004. с. 163.
- 4.Социокультурная антропология. История, теория и методология. Энциклопедический словарь. / Под ред. Ю.М.Резника. — М.;Академический проект; Культура; Киров; Константа, 2012
- 5.Вульф В.В. Холодинамика. Вся сила в действии. — М.,1995.
- 6.Нанси Ж. Бытие единичное и множественное. — Мн.,2004.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Аксёнов Геннадий Петрович, кандидат географических наук, историк, Институт истории естествознания и техники РАН), г. Москва.

Бобровская Анна Алексеевна, аспирант кафедры «Искусство костюма и моды» Института искусств ФГОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», г. Москва.

Валуев Андрей Михайлович, доктор физико-математических наук, профессор Национального исследовательского технологического университета «МИСиС», г. Москва.

Исмиева Валерия Мамедовна, кандидат философских наук, искусствовед, г. Москва.

Иоч Эдуард Владиславович, кандидат искусствоведения, доцент ВГИК, г. Москва.

Лепехова Диана Денисовна, студентка ФГОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», г. Москва.

Матвеев-Венцель Валентин Сергеевич, композитор, пианист, кандидат философских наук, доцент, главный режиссер Музыкального полифонического театра «Эльмовы Огни», г. Москва.

Наумов Николай Анатольевич, математик, искусствовед, музыкант.

Никитин Владимир Николаевич, доктор философских наук, кандидат психологических наук, профессор, заведующий кафедрой философской антропологии и арт-терапии Московского социально-педагогического института, г. Москва.

Новикова Людмила Михайловна, магистрант авторской магистерской программы «Уникальный художественный текстиль в интерьере» кафедры «Искусство костюма и моды» Института искусств ФГОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», г. Москва.

Рухович Иосиф Рафаилович, кандидат технических наук, поэт, прозаик, литературовед, г. Москва.

Рюмина Итта Андреевна, арт-критик, художник, арт&психотерапевт, член Международной Федерации Художников, Ассоциации Искусствоведов, Европейской Ассоциации

Психотерапии, Международного Общества «Женщины в науке и образовании», г. Москва.

Сафонова Елена Леонидовна, кандидат искусствоведения, доцент Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, г. Москва.

Середина Алена Александровна, магистрант авторской магистерской программы «Уникальный художественный текстиль в интерьере» кафедры «Искусство костюма и моды» Института искусств ФГОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», г. Москва.

Скребкова-Филатова Марина Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, г. Москва.

Уваров Виктор Дмитриевич, заслуженный художник Российской Федерации, член Ассоциации искусствоведов, Московского союза художников, Международного художественного фонда, доктор искусствоведения, профессор кафедры «Искусство костюма и моды» Института искусств ФГОУ ВО «Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», г. Москва.

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, г. Москва.

Хохлова Любовь Прокофьевна, кандидат психологических наук, профессор Московского социально-педагогического института

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Аксенов Г. П.</i> ПЕРСОНФИКАЦИЯ ИСТИНЫ	3
<i>Иоч Э. В.</i> ДВА ПРОФЕССОРА – ДРУЗЬЯ ЭМОЦИЙ	18
<i>Валуев А. М.</i> ФИЗИКО-МАТЕМАТИЧЕСКИЙ ЮМОР	34
<i>Исмиева В. М.</i> ПОСЛЕДНИЙ ГЛОБАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ, ИЛИ ОТ РАЗРЫВА К НЕВЫРАЗИМОЙ НАДЕЖДЕ	39
<i>Лепехова Д. Д.</i> ИССЛЕДОВАНИЕ ИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗА ТРИКСТЕРА НА ОСНОВЕ ПЕРСОНАЖА КНИГИ ЛЬЮИСА КЭРРОЛЛА	53
<i>Матвеев-Вентцель В. С.</i> УПРАВЛЕНИЕ ЭМОЦИЯМИ НА СЦЕНЕ ВО ВРЕМЯ ИСПОЛНЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ	65
<i>Наумов Н. А.</i> ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МОДЕЛИ В СИХОЛОГИИ И ПСИХОАНАЛИЗЕ	72
<i>Никитин В. Н.</i> НАУЧНЫЕ ПРИНЦИПЫ ПОЗНАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В КОНТЕКСТЕ ТЕОРИИ САМОРЕГУЛЯЦИИ	79
<i>Рухович И. Р.</i> РОМАН МИХАИЛА БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»: ПРОЧТЕНИЕ ИРОНИИ	94
<i>Рюмина И. А.</i> СТРАТЕГИЯ ВЫЖИВАНИЯ В ПСИХОЛОГИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ СКАЗКИ	111
<i>Сафонова Е. Л.</i> ТВОРЧЕСТВО СКРИПАЧА: МЫСЛЬ, ЭМОЦИЯ, ИНТУИЦИЯ	123
<i>Скребкова-Филатова М. С.</i> ВЕЛИКИЙ МЕЛОДИСТ-ДРАМАТУРГ ФРАНЦ ШУБЕРТ И ВОПРОСЫ УЗЫКАЛЬНОЙ ФАКТУРЫ	129
<i>Уваров В. Д.</i> ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ОКРАСКА ПРОИЗВЕДЕНИЙ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ТАПИССЕРИИ	133
<i>Уваров В. Д., Бобровская А. А.</i> ЧУВСТВА И ЭМОЦИИ В КОНТЕКСТЕ СИНТЕЗА ИСКУССТВ	137
<i>Уваров В. Д., Новикова Л. М.</i> ЧУВСТВА И ЭМОЦИИ ПРИ ВОСПРИЯТИИ АКЦИИ, ПЕРФОМАНСА И КОСТЮМНОЙ ТАПИССЕРИИ	141
<i>Уваров В. Д., Середина А. А.</i> ЧУВСТВА, ВЫЗЫВАЕМЫЕ ТАПИССЕРИЕЙ, В ИНТЕРЬЕРАХ В СТИЛЯХ «МИНИМАЛИЗМ» И «ХАЙ-ТЕК»	146

<i>Федоровская Н. А.</i> ЧУВСТВА И ЭМОЦИИ КРИСТИНЫ ДАЭ К ПРИЗРАКУ ОПЕРЫ В МЮЗИКЛЕ Э.Л. УЭББЕРА «ПРИЗРАК ОПЕРЫ»	150
<i>Филатов-Бекман С. А.</i> О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ СИГНАЛОВ	158
<i>Хохлова Л. П.</i> УРОВНИ ИНТУИТИВНО-ЧУВСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ И УПРАВЛЕНИЕ КОГНИТИВНЫМИ РЕСУРСАМИ	163

Научное издание

Эмоции и чувства в искусстве и науке
Сборник материалов конференции

Печатается в авторской редакции

Подписано в печать 27.03.2017. Формат $60 \times 84^{1/16}$.
Бумага офсет 1. Гарнитура Times.
Тираж 100 экз. Заказ № 47.

Отпечатано в типографии Издательства
Московского гуманитарного университета
111395, Москва, ул. Юности, д.5