

МОСКОВСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

**Развитие идей
искусства и науки**

Сборник материалов 21-й конференции
из цикла «Григорьевских чтений»

Москва

2019

ББК 87.3
Р17

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

Р17 Развитие идей искусства и науки: Сборник материалов научно-практической конференции. — М.: ООО «4 Принт», 2019. — 173 с.

ISBN 978-5-6041261-9-6

Сборник содержит материалы научно-практической конференции «Развитие идей искусства и науки», состоявшейся 15–16 марта 2018 года в Библиотеке иностранной литературы имени М. И. Рудомино. Данная конференция является 21-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 гг.). 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 978-5-6041261-9-6

© Авторы, 2018

ЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО КАК СТИМУЛ НАУЧНОГО ПОЗНАНИЯ

В литературе еще не нашел своего адекватного решения вопрос, в чем причина возвышения цивилизации на европейском Западе? Ответ, который лежит на поверхности, что Запад развился на базе античного наследия, слишком общий. Во-первых, потому что как раз, наоборот, под ударами варваров вся культура античности была отрезана и забыта. Достаточно сказать, что Аристотель, например, кружным путем пришел в Европу лишь в XIII в. А во-вторых, парадоксально, но восточная Европа, не терявшая связи с античным наследием на греческом языке, после падения западной части империи Византия еще чуть ли не тысячу лет, римской культурой не воспользовалась.

Причины – в разном внутреннем развитии обеих частей бывшей империи.

Западная Европа, несмотря на разрушение и перерыв в государственности, потеряв связь с большей частью античного наследия, сумела затем его восстановить. Произошло это значительно раньше, чем принято считать – в XII в., а не в эпоху высокого Ренессанса XV-XVI вв. Понятие о Возрождении XII в. введено в литературу американским историком Ч. Хаскинсом, а за ним и другими авторами [16].

Именно тогда возникли академические искусства, т.е. такие, определенным элементам которых необходимо было учиться не только интуитивно, посредством общения с учителем, но путем сознательного постижения объективных правил и одинаковых для всех приемов.

Менее всего исследовано влияние музыки на формирование европейской цивилизации в качестве ее творческого начала. Музыка – самое загадочное из искусств. Она сопровождает человека на всем протяжении его истории, как первобытной, так и писаной. Но в качестве фольклора она носит прикладной характер, не выделяясь из обрядов и обычаев, и существует только вместе с песнями и танцами. Но с появлением академического содержания музыка отделилась от слов и движений. Она углубила внутренний мир человека и инициировала научный этап и в истории человечества.

Музыка стремится изобразить чувства человека и своими средствами «выразить невыразимое» [5]. Она возвышает, украшает течение духовной жизни человека и воспитывает наш ум. В ее мелодическом и гармоническом строе содержится свободный выбор, что чрезвычайно способствует развитию мышления. Только сейчас, по прошествии столетий, стала заметной связь между новым этапом в развитии музыки и возникновением европейской науки. Вероятно, главный процесс, который способствовал проявлению отвлеченного мышления, т.е. создание общих и особенных понятий языка. На этой основе была развита первая методологическая система науки, названная схоластикой. Она развила на античной основе умственные инструменты, позволявшие исследовать действительность посредством различения классов и видов явлений и вещей. Возникли классификации реалий окружающего мира, прежде всего человеческих отношений и норм поведения.

В музыке научный этап начался с изобретения нотной записи монахом Гвидо из города Ареццо (990-1050). Будучи регентом церковного хора, он обучал детей нотам, располагая их для наглядности и быстрого запоминания на фалангах пальцев руки. Потом он изобразил пальцы как линейки нотного стана и дал нотам названия. Таким образом, непосредственное исполнение произведения отделилось от его точного *проекта*, который можно было воспроизвести потом и в другом месте.

Так возникла композиторская музыка, новаторская по самому глубокому смыслу этого слова. Будучи до того одноголосной, авторская музыка, хотя и чисто церковная, стала двухголосной, а затем и вовсе полифонической. При дальнейшем ее развитии уже через немногие десятилетия были изобретены правила сочетаемости мелодий для разных голосов и разных инструментов, т.е. возник контрапункт, который и стал научным содержанием теории музыки, которому следовало обучаться. Этот период выделяется как особый этап развития композиторских школ, который можно отсчитывать от парижских композиторов Леонина и Перотина Великого, живших и работавших в начале XII в. в соборе Нотр-Дам [13].

Вероятно, есть скрытая связь развития музыкального творчества и самой церкви как самого значимого института того времени, которая еще ждет исследования. Она осуществлялась в данный период через монастырь Клюни. Эта обитель сыграла выдающуюся

роль в европейском обновлении XII в. Сначала усилиями основателей-бенедиктинцев был введен более строгий устав. Богослужения отличались продолжительностью и особой торжественностью. Монахи много времени посвящали научным занятиям, в том числе музыкальным. Настоятелю Одону Ключийскому приписывают несколько сочинений по музыкальной теории и внедрение в церковную музыку полифонии. Ключи стал заметным центром просвещения, там непрерывно работал скрипторий и школа для мирян.

В 931 г. монастырь добился порядка подчинения непосредственно папе и с этого момента в Европе можно начинать отсчет распространения этого главного ключийского достижения – принципа самоуправления – на всю церковь. Он предполагал освобождение из-под власти светских правителей и обретения ею организационного и ритуального единства. Такая задача стояла очень остро, потому что церковь к середине XI в. находилась в глубоком упадке, не играла положительной, воспитывающей роли в жизни верующих. Она была «растущая по национальным квартирам», епископ как ключевая фигура церкви находился в подчинении у местных правителей и императора Священной Римской империи, поскольку в качестве владельцев земли он назначался на свой пост феодалными сюзеренами. Поэтому светская власть вмешивалась в вопросы веры, проводили церковные соборы, а император назначал не только епископов, но и папу.

С 1059 г. все более заметную роль в церкви и ее высшем управлении начинает играть ключиец Гильдебранд. Он назначается послом Рима в монастыре, а затем становится кардиналом, занимает высокий пост в самой Римской курии и при нескольких папах определяет ее политику. В 1073 г. Гильдебранд избирается папой под именем Григория VII. Через два года он провозгласил свои знаменитые «Диктаты», открывшие собой папскую революцию 1075-1122 гг. Это событие реально изменило ход мировой истории. В наших учебниках она называется «войной пап и императоров» и революцией не считается. Однако все базовые опоры, определяющие культурное, экономическое и социальное развитие мира, были заложены в эту необыкновенную эпоху. Произошло резкое изменение всех существовавших тогда общественных институтов.

«Диктаты» провозглашали власть Римской церкви выше светской власти во всем католическом ареале. Понтифик исходил из

идеи, что поскольку церковь создана самим Христом и имеет в виду Царство Божье как главную цель, светские власти должны получать право на престол только из рук папы. Самым затрагивающим власти пунктом «Диктатов» стало требование о назначении и снятии епископов только папой. Из-за чего, собственно говоря, началась война и продолжалась до заключения так называемого «Вормсского конкордата» 1122 г. Согласно договору, светский сюзерен вручал епископу власть над земельным леном, но как главу церкви его назначал и снимал с должности только папа Римский.

И хотя высшей цели – создания теократии – церковь не достигла, в Европе с тех пор власть раздвоилась на светскую и духовную, что стало бродильным элементом развития свободы и самоуправления. Прежде всего, в социальной сфере. С этого момента и начинается социальная жизнь, поскольку в Европе возникли тысячи городов-приходов. Главной фигурой в городе стал свободный горожанин-бюргер, а не аристократ, как в античности и в начале средних веков.

Глубокий переворот произошел во всех областях культуры, прежде всего в духовной сфере. Вера заняла господствующее положение в общественной жизни. Благодаря этому изменились представления о происхождении мира и его устройстве, т.е. об истории и географии. Иерусалим провозглашен центром мироздания, а поскольку он был захвачен мусульманами, возникла идея его освобождения, начались крестовые походы. Но главные события произошли к общественной жизни европейцев вследствие изменения мышления.

Наступила эра личного творчества, личного взгляда творца произведения искусства на внутренний мир человеческой личности и на внешнюю действительность. Возникли новая архитектура, названная потом готической, литература на вновь созданных национальных языках, портретная скульптура. Произошел расцвет эпистолярного жанра, люди стали вести дневники, что говорит об их выросшем самосознании.

Возникла личная, т.е. не родовая, ответственность человека за свои поступки и деяния, иначе говоря, состоялось открытие индивидуальной личности как таковой. Именно на этот период оксфордский профессор Колин Моррис относит начало европейского индивидуализма [17]. С открытием первого университета в Болонье и до 1140 г.

(время выхода первого учебника по каноническому праву для высшего образования) важное место в жизни заняла наука, прежде всего правоведение [6].

Аналогично музыке произошло внедрение науки в живопись, превращение ее в академическую и обратное воздействие ее на науку, да и на всю цивилизацию. Новая эпоха в живописи началась с Джотто ди Бондоне (1226-1337). Он первый стал изображать окружающие предметы и людей не по религиозному канону византийской иконы, а так, как мы видим все сами в соответствии с *физиологией нашего зрения*. Посредством моделирования стен, обстановки помещений, прорисовки горизонта Джотто получил видимость глубины на плоскости картины. Фигуры действующих лиц у него телесны и «весомы». Тем самым идейно и наглядно он обрел свою собственную точку зрения и вместе с ней взял на себя ответственность за изображение. И что еще более важно, он предлагает зрителю разделить с ним эту ответственность, предлагает выбор, воспитывает художественный вкус.

Последующее за Джотто итальянское искусство буквально хлынуло в открытую им дверь. Уже через столетие прием был мощно развит и осознан как прямая перспектива, как волшебное средство изображать окружающий нас мир, все его зримое разнообразие реально и достоверно. Другие художники и теоретики, например, Вазари, писали о перспективе как о вдохновляющем открытии. Леонардо да Винчи в «Книге о живописи» прославлял визуальное искусство как «внучку Бога», ибо через зрение к нам приходит основной массив знаний об окружающем. Он препарировал человеческий глаз с целью понять в нем ход лучей света, изучал также камеру-обскуру.

Брунеллески первым применил перспективу для проектирования своего знаменитого купола во Флоренции и тем самым изобрел бумажную архитектуру. Его достижение обобщил Альберти, создавший математическую теорию перспективы и проектирования зданий. Так же как нотная запись в музыке, создался проект зодчества. Раньше каждый архитектор строил объект от начала до конца, держа все его стадии в голове. При этом невозможно было избежать ошибок и переделок. При проектировании на бумаге количество ошибок уменьшалось. Но самое важное, что теперь проектировать мог один архитектор, а строить другой и тем более – продолжать начатое по готовому плану и смете.

И вот наступает решающий момент в смене самой парадигмы научного мировоззрения. В 1500 г. после 3-лет обучения в Болонском университете в Рим приезжает Николай Коперник. И поскольку известно, что он рисовал пейзажи и портреты, следовательно, главное, что он постигал, была прямая перспектива. Она явилась главным поводом для нового усмотрения космологического порядка. Вот что пишет известный историк науки И.С. Дмитриев:

«Космологическая система Коперника стала местом встречи вполне традиционной математической астрономии с ее идеей совершенства равномерных круговых движений и нетрадиционного космологического воображения, глубинно связанного с напряженным полем ренессансной культуры и, в частности, с рационализмом центрально-перспективной репрезентации видимого мира» [10, с. 66].

Причем исключительно важно, что авторская точка зрения не была тогда произвольной, она дисциплинировалась сознанием божественного начертания мироздания:

«Подобно мастеру перспективистской живописи, фромборкский астроном выделяет из разнообразных схем репрезентации планетных движений ту единственную, которая наилучшим образом передает симметрию и гармонию мира. <...> Видимая «действительность» отринута, вместо нее – образ рационально сконструированного мира, в котором форма господствует над содержанием, а относительное над абсолютным» [10, с. 67].

Таким образом, возникновению гелиоцентрической системы мироздания способствовала прямая перспектива в живописи, которая стала родоначальницей всех видов визуальных искусств и ремесел. Недаром Возрождение стало переломным периодом в мировой истории, за которым последовал век просвещения.

Так же как контрапункт в музыке, прямая перспектива стала научной дисциплиной академического образования и главным средством создания виртуального визуального мира и соответственно, технического прогресса. В 1561 г. во Флоренции открылась первая Академия художеств. Художники начинают применять оптику для камеры-обскуры как прообраз фотоаппарата. Совсем не случайно в Нидерландах – стране художников – возникли все главные инструменты науки: телескоп, микроскоп, подзорные трубы и соответственно, такие научные дисциплины как геодезия и картография. То

есть окружающий мир стало возможно изображать сначала на картинах, потом на планах, чертежах, глобусах и картах Земли и звездного неба, потом этот процесс перешел в научную сферу изучения оптики и, в конце концов, привел к созданию всех инструментов и новых материалов. В XIX в. была создана фотография, которая в свою очередь привела к созданию кино и телевидения.

В начале XX в., в период, который называется научной революцией, произошел новый качественный скачок, за которым в скрытом виде стоял новый этап применения перспективы. В специальной теории относительности она была освоена уже не в статике, но как динамическое построение. Теория открыла в формулах динамики движения электрона дверь в новую эру создания параллельного мира качественно новых аппаратов и инструментов. Имеется в виду мир компьютеров, голограмм, gps-навигации, 3-d печати и т.д. Правда, прямая связь теории с этими процессами еще не сознается и здесь она изложена как первоначальный набросок, как гипотеза из сферы истории науки. Она, эта связь, относится даже не к самой теории, а к ее конструктивной критике.

Парадоксальная особенность нового этапа развития науки заключалась в том, что наиболее известный из авторов теории относительности Эйнштейн не осознал ни связи ее с искусством, ни грандиозных последствий для развития цивилизации. Он действовал интуитивно, как и Джотто в свое время, найдя новый ход развития динамики. Истинный смысл открытия осознал за него французский теоретик и философ Анри Бергсон.

Вот как произошла эта удивительная история.

Теория относительности построена на отрицании классического понимания времени. Время не идет одно сразу и везде. Нет всеобщей одновременности, поскольку, чтобы синхронизировать разнесенные в пространстве часы, требуется определенная длительность, ведь скорость светового сигнала не мгновенна, она конечна. Вот почему при переходе от одного места пространства к другой возникает сдвиг во времени. Но тогда для сохранения справедливости законов физики Гендрик Лоренц наделил каждое движущееся тело своей системой отсчета, чтобы посчитать величину сдвига во времени. Используя его формулы, Эйнштейн полагал, что в каждой системе идет свое, местное время, а не одно абсолютное, как в теории Ньютона и вообще в классической механике. И если мы поместим в каждую из

двух систем – неподвижную и движущуюся относительно нее – физика-наблюдателя, и при условии постоянства и независимости скорость света от движения его источника, то он заметит, что в движущейся системе сантиметры будут сплющиваться в направлении движения, а секунды растягиваться. Тем самым сохраняются законы физики.

6 апреля 1922 г. в Париже, во время дискуссии на философском факультете Сорбонны состоялась личная встреча Эйнштейна и Бергсона, который к тому времени был известен как автор философской теории времени. Этот факт в истории науки известен как «диалог двух монологов». Все ждали острой полемики, но ее не произошло, просто каждый теоретик выступил с изложением своей позиции.

Да, великой заслугой теории относительности следует считать, сказал Бергсон, исключение ньютоновского времени как всеобщей вселенской длительности, идущей везде и сразу. И это правильно, потому что времени как чисто физического процесса нет, время не есть явление механики, оно не признак безразмерных точек, которые фигурируют в ее формулах. Зато с введением физика-наблюдателя в обе координатные системы стало, наконец, понятно, к чему относится время. Оно есть свойство самого человека. Длительность есть то, что он переживает.

Эйнштейн на этот тезис возражал, что философ под временем понимает явление из области психологии, то есть некоторое субъективное ощущение. Всякая разумная философия, добавил он, должна учитывать объективные физические исследования. С тех пор его уверенность в незначительности философской концепции времени укоренилась [2, 3]. В целом в истории науки сложилось общее мнение, что Бергсон попросту не понял теории относительности. Правда, по итогам дискуссии Бергсон написал книгу, и в том заключался ее главный, самый существенный итог [15].

Сегодня, по прошествии почти ста лет коллизия противостояния «физики и философии» продолжает обсуждаться [12]. Бергсон обратил внимание всех на самый важный факт теории в интерпретации Эйнштейна – присутствие в доказательствах физика-наблюдателя. Тот появился в теории относительности не случайно и не для красного словца. Человек-наблюдатель интуитивно введен Эйнштейном как подлинный источник дления. Без него нельзя обойтись. *Человек выступает генератором длительности, а часы есть только*

способ его измерения, но не источник дления. Человеку как живому организму присущ поток, неотчетливый природный поток, который механика и физика считает с помощью любых циклических процессов (превратив в часы, как география наложила на планы координатную сетку параллелей и меридианов) и использует для измерения любых движений. Вот что говорил Бергсон:

«Здравый смысл верит в единое время, одно и то же для всех существ и всех вещей. Откуда идет эта вера? Каждый из нас чувствует себя длящимся: это дление (*durée*) есть само течение, непрерывное и неделимое, нашей внутренней жизни. Но наша внутренняя жизнь состоит из восприятий, и эти восприятия кажутся нам входящими сразу же и в нас самих, и в вещи. Таким образом, мы распространяем наше дление на наше непосредственное материальное окружение. Окружено ли само это окружение – и так одно за другим до бесконечности – не имеет значения, думаем мы, поскольку наше дление не есть также дление всех вещей» [8].

Введение второй системы отсчета понадобилось для измерения движения далеких или очень быстрых (приближающихся к скорости света) тел. И эта динамическая задача как раз и проявила необходимость помещения в нее физика-наблюдателя, говорит Бергсон. *Та система, в которой он находится, в механике всегда неподвижна.* Если она неподвижна, а время явление местное, откуда же берется его течение? Только от человека с часами. Если мы мысленно или реально поместим физика-наблюдателя в другую, движущуюся систему, она немедленно в теории станет неподвижной, в ней проявится реальное время как явление человеческой природы. При этом в покинутой физиком-измерителем бывшей первой системе время и пространство с новой точки наблюдения будут рассматриваться просто как сетка координат, то есть они превратятся в искусственное образование. И в этом смысле системы далеко не равнозначны. Та, в которой есть наблюдатель, есть система отсчета, а другая, которая движется относительно нее, есть система отметок, в которой с временем производятся операции, прежде всего, его единицы складываются. Но время как явление нигде и никогда не складывается, оно проходит, течет, это его основное свойство. И потому в физике, где с временем проводят математические операции, длительности есть фикция, *изображение* времени.

В обычной, классической кинематике исследовались скорости небольшие, и ни о каких других системах отсчета речь не шла. Но как только понадобилось измерять далекие и быстрые, сравнительные со скоростью света перемещения, теория относительности ввела вторую систему. И тем самым она поступила точно так же, как живописец на картине рисует второй и последующие планы. То есть Эйнштейн, не зная того сам, применил *прямую перспективу, только не в статике картины, а в динамике перемещения тел*. В книге Бергсон указывает:

«Но если система отсчета нами избрана и тем самым сделана неподвижной, то все происходящее в других системах должно быть изображено в перспективе, которая определяется значительностью различия между скоростью системы, подлежащей отсчету, и скоростью системы отсчета, причем последняя скорость, согласно нашему предположению, равна нулю» [4, с. 104].

То есть вторая, движущаяся система отсчета есть только изобретение приема, способа измерения движения, а не факт природы. Время осталось одно, только его источник, ранее неопределенный, в результате построений Эйнштейна стал точно известен, и относительность достигнута за счет наделения каждого движущегося тела (или точки) своей системой отсчета. И теперь вопрос заключается в том, заметил Бергсон, как нам отнестись к этому теоретическому выводу? Реально ли это сокращение длины движущегося тела в направлении движения и раздвижение единиц длительности, или перед нами просто-напросто тот же прием, который изобретен европейской живописью?

Представим двух взрослых людей, говорит Бергсон, назовем их Жан и Жак, стоящих в двухстах метрах друг от друга. Возле каждого расположился художник. Каждый изобразит ближнего к нему, допустим, Жана в натуральную величину, то есть придаст ему масштаб сравнением с окружающими его предметами, а дальнего – Жака нарисует так, как видит его наш глаз, то есть уменьшенным, и соответственно, в том же масштабе уменьшенными дома, предметы, деревья.

Сделав согласно теории относительности свою систему отсчета неподвижной, мы приводим в движение все остальные системы. Чем скорости их больше, тем больше замедляются, согласно

расчетам, в них времена, но это не значит, что время, секунды реально удлиняются. Система отсчета – реальна и время в ней реально, но система отметок – как проносящееся зеркало, где точки станут пунктиром. А по достижении скорости света, например, время остановится, то есть станет сплошной линией, не будет проходить. Это и есть условность, как, кстати, добавлю от себя, считал еще один автор теории относительности – Анри Пуанкаре.

Бергсон тоже указывает на эту условность:

«Когда я отсчитываю в большей или меньшей, или меньшей мере замедленные времена, которые все, однако, более медленны, чем мое время, то я выражаю таким образом в своем математическом представлении другие системы, большее или меньшее расстояние от моей скорости, равной нулю, я поступаю точно так же, как в том случае, когда я выражаю большее или меньшее расстояние между Жаком и мной при помощи большего или меньшего сокращения его роста. Множественность времен, к которой я пришел таким образом, не служит помехой для единства реального времени, скорее она предполагает его, подобно тому, как уменьшение роста по мере увеличения расстояния на серии полотен, где я изображаю Жака, то больше, то меньше удаленным, свидетельствует от том, что Жак сохраняет ту же самую величину» [4, с. 69-70].

Нельзя не заметить, что Эйнштейн и сам подтвердил твердый вывод Бергсона о живом существе как носителе времени. Он еще раз интуитивно, безотчетно, но в полном согласии со всеми людьми, считающими свою собственную жизнь временной, то есть обладающей таким качеством как длительность, принял за часы живой организм. В январе 1911 г. он выступил с докладом в Цюрихском политехникуме на заседании Общества естествоиспытателей. В ходе доклада Эйнштейн уже привычно заявил, что движущиеся часы идут медленнее, чем покоящиеся (!?), а потом принял за часы живой организм (!?). Вот что он говорил:

«Пусть эти часы приобретут очень большую скорость (почти равную c) и будут равномерно двигаться дальше, а потом, после того, как они пройдут большое расстояние, получают импульс в противоположном направлении, так что снова возвратятся в исходный пункт, откуда они начали движение. Тогда окажется, что положение стрелок за это время почти не изменилось, тогда как на тожде-

ственных часах, оставшихся в состоянии покоя в пункте отправления, положение стрелок за это время изменилось весьма существенно. Следует добавить, что выводы, которые справедливы для этих часов, взятых нами в качестве простой системы, представляющей все физические процессы, остаются в силе и для замкнутой физической системы с каким-либо устройством. *Например, если бы мы поместили живой организм в некий футляр и заставили бы всю эту систему совершить такое же движение вперед и обратно, как описанные выше часы, то можно достичь того, что этот организм после возвращения в исходный пункт из своего сколь угодно далекого путешествия изменился бы как угодно мало, в то время как подобные ему организмы, оставленные в пункте отправления в состоянии покоя, давно бы уже уступили место новым поколениям* (подчеркнуто мною – Г.А.). Для движущегося организма длительное время путешествия будет лишь мгновением, если путешествие будет происходить со скоростью, близкой к скорости света! Это – неизбежное следствие наших исходных принципов, к которым нас приводит опыт» [14, с. 184-185].

В докладе нет объяснения, почему живой организм принят за часы. Интуиция не прояснена. И нет указания, что за опыт, который нас толкает к таким выводам? Однако, в том же 1911 г., горячий пропагандист теории относительности Поль Ланжевен опубликовал статью, в которой заменил неведомое животное в футляре на человека. Для него при движении с околосветовой скоростью пройдет, допустим, два года, а на Земле – двести лет [11]. Затем какой-то досужий популяризатор наделил улетающего и в согласии с СТО якобы остающегося молодым человека братом-близнецом, который сидит дома и стареет.

Вот с 1911 г. и началась широкая известность теории и самого Эйнштейна, объяснимая только этим мысленным парадоксом близнецов. Все и даже весьма образованные люди стали воспринимать теорию относительности не как теорию движения электронов или – более общо – как кинематику точек (многим ли интересна теоретическая физика?), но как новую теорию времени. А вот оно-то жгуче важно всем без исключения, потому что все неотчетливо подозревают, что время имеет отношение к их собственному бренному существованию.

Анри Бергсон вполне доказательно подтвердил, что чувства людей небезосновательны, время имеет отношение не к физике электронов, а к ним самим. Скорость любых систем есть явление относительное, потому что абсолютной системы отсчета нет, она зависит от выбора референтной системы, с которой возможно сравнение. А их, систем, вокруг нас великое множество, поэтому возможны варианты. Что касается близнецов, сотворим, допустим, тройню и запустим их в разных направлениях с разной скоростью. Парадокс сразу покажет свою полную условность. По отношению к одному брату улетающий путешественник останется юным, а к другому – стариком.

Но стоит заметить, что вторичное появление живого существа в интерпретации теории относительности для широкой публики самим Эйнштейном далеко не случайно. Если в теории физика-наблюдателя еще можно принять за условного, и можно заменить просто на понятие «система с часами», то в появлении в 1911 г. живого организма как счетчика времени тоже сказалась интуиция Эйнштейна, то самое третируемое им «переживание времени». Вот как в предисловии к книге «Длительность и одновременность» Бергсон объяснил свою, что же на самом деле открыл Эйнштейн:

«Мне хотелось знать, в какой мере моя концепция длительности может быть согласована с взглядами Эйнштейна на время. Мое восхищение этим физиком, убеждение, что он даст нам не только новую физику, но также некоторые новые приемы мышления, идея, что наука и философия суть дисциплины различные, но созданные для взаимного дополнения – все это внушало мне желание и даже вменило в обязанность произвести тщательное сравнение. Этим положениям свойствен точно определенный физический смысл: они содержат то, что было прочитано гениальной интуицией Эйнштейна в уравнениях Лоренца. Но каково их философское значение? Чтобы выяснить его, я взял один за другим все термины формул Лоренца и стал искать, какой конкретной реальности, какой воспринимаемой нами или могущей быть воспринятой вещи соответствуют они. Это исследование привело меня к неожиданному результату. Положения Эйнштейна оказались не только не противоречащими обычной вере людей в единое универсальное время, но они утверждали ее, они сообщали ей нечто вроде доказательства» [4, с. 3-4].

Слово *дополнение*, здесь прозвучавшее – ключевое. С такой точки зрения теория относительности должна была возникнуть. Она вопреки субъективному мнению Эйнштейна, объективно дополнила существующую уже теорию Бергсона о реальном времени, изложенную им еще в 1889 г. в докторской диссертации «Опыт о непосредственных данных сознания». Новое понимание времени как реального течения жизни оказалось доказано самой физикой введением в динамику чебго-то похожего на прямую перспективу в живописи.

Сегодня, через сто лет, теория относительности из-за ошибочного мнения самого Эйнштейна продолжает стоять особняком в науке. Она представляется всем как загадочная, непонятная теория, не имеющая твердо обозначенной сферы применения. На ее основе строятся только экзотические космологические и космогонические гипотезы, не имеющие твердых эмпирических доказательств. Зато теория Бергсона о жизненном биологическом времени используется в теории биосферы Вернадского [1]. Но об этом мы сейчас здесь говорить не будем, нас пока интересует невероятный результат влияния искусства на развитие науки.

Малоизвестен факт применения теории Бергсона в информатике. Один из главных ее отцов-основателей Норберт Винер в своей главной книге, в главе с характерным названием «Ньютоново и бергсоново время», противопоставляет эти два понятия. Время механики или ньютоново время – обратимо, в нем нет направления. Фактически это фиктивное время, как называл его Бергсон. И оно характерно для автоматов и счетных машин, которые во множестве изобретались еще начиная с Древней Греции. Винер пишет:

«И автомат древних греков и магический автомат лежат в стороне от основных линий развития современных машин, и по-видимому, не оказали большого влияния на серьезную философскую мысль. Совсем иначе обстоит дело с часовым автоматом. Эта идея сыграла важную роль в ранней истории новой философии, хотя мы склонны ее игнорировать» [8, с. 64].

Он имеет в виду, что счетные машины и механические автоматы сами по себе лишь ускорили процесс вычислений. Но в современных автоматах необходима обратная связь, то есть непрерывный контроль процессов. А это возможно, если только есть временной процесс, ось, на которую возможно поместить программу. И

только когда догадались вставить в счетную машину часы, в них как в теории относительности стали действовать два времени, реальное и виртуальное. Винер продолжает:

«Итак, современный автомат существует в таком же бергсоновом времени, как и живой организм. Поэтому соображения Бергсона о том, что деятельность живого организма по существу отличная от деятельности автомата этого типа, необоснованны» [8, с. 97].

Конечно, Винер не считал современный автомат живым организмом. В нем только симитирован живой организм. Автомат с обратной связью и встроенными часами представляет собой модель живой клетки, в которой жизнедеятельность, порядок действий и контроль над ним наложен на временную ось, на реальное время. В современном компьютере одно время – реальное бергсоновское, а другое – виртуальное, время быстрогодействия. Термин Бергсона «реальное время» теперь используется как время отклика системы от начала процесса до его конца. А сколько операций понадобилось решать для совершения задания, сколько виртуальных операций втиснулось в реальное время пользователя – это проблема быстрогодействия системы.

Таким образом, первая, ренессансная революция свершилась посредством овладения прямой перспективой, открывшим возможность изобразить окружающий мир визуально и тем самым ускорить его освоение. На этой основе были изобретены оптические приборы, резко усилившие познавательные способности человека. Вторая научная революция в результате изобретения способа описания динамических процессов во времени симитировала движение самой жизни в ее биологическом смысле.

Литература

1. Аксенов Г.П. В.И. Вернадский о природе времени. Изд. 4-е. М.: ЛЕНАНД, 2016. 368 с.
2. Аксенов Г.П. К истории понятий дления и относительности // Вопросы философии. 2007, № 2. С. 107-117.
3. Аксенов Г.П. О двух концепциях природы времени в естествознании XX в. // История наук о Земле. М.: ИИЕТ РАН. 2008, №2. С. 15-30.
4. Бергсон А. Длительность и одновременность. По поводу теории Эйнштейна. М.: КДУ, 2006. С. 104.

5. Блауберг И.И. Бергсонизм в философии музыки: «негативная эстетика» Владимира Янкелевича // Научный вестник Московской консерватории. 2015, № 3. С. 22-35. Она же. Владимир Янкелевич и философия времени // Философские науки. 2015, № 9. С. 49-63.

6. Берман Г. Дж. Западная традиция права: эпоха формирования. М.: МГУ, 1994.

7. Брук К. Возрождение XII века // Богословие в культуре Средневековья. Киев: Христианское братство «Путь к истине», 1992. С. 119-126.

8. Винер Н. Кибернетика, или Управление и связь в животном и машине. 2-е изд. М.: Наука, 1983.

9. Дискуссия А. Эйнштейна и А. Бергсона // Электронный документ. URL:

https://www.philosophy.nsc.ru/sites/default/files/journals-old/philscience/6_99/10_bergson.htm

10. Дмитриев И.С. Искушение святого Коперника: ненаучные корни научной революции. СПб.: СПбГУ, 2007. С. 66.

11. Ланжевен П. Эволюция пространства и времени // Физика за последние двадцать лет. Л., 1928. С. 152-171.

12. Логос. 2009, № 3.

13. Мещеринов П. Становление западной музыки // Игумен Пётр читает лекции об истории музыки. Запись на портале Предавание.ру : <https://igpetr.org/istoriya-muzyki/>

14. Эйнштейн А. Теория относительности // Собр.. науч. тр. в 4-х тт. Т. 1. Работы по теории относительности 1905-1920. М.: Наука, 1965. С. 184-185 .

15. Bergson H. *Durée et simultanée. À propos de la théorie d'Einstein.* Paris, 1922. 137 p

16. Haskins Ch. H. *The Renaissance of the XII-th Century.* Cambridge (Mass.), 1927;

17. Morris C. *The Discovery of the Individuality. 1050-1200.* London, 1972.

Н.Г. Алексеева

БОРИС ТАЛЕСНИК, АРХИТЕКТОР, ХУДОЖНИК. ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

В 2018 году исполнилось 90 лет со дня рождения Бориса Талесника и 15 лет, как он ушёл из жизни. К юбилею удалось сделать три выставки его картин с помощью Владимира Чванова в библиотеке 182/175 на м. Академической, две выставки в Троицк в доме Учёных и в Выставочном зале ТРИНИТИ планируется выставка в музее Щапово. В рамках выставок прошли вечера, встречи с людьми, знавшими Бориса Талесника, с поэтами и бардами, Сергеем Крыловым, музыкантами Владимиром Ерохиным, Петром Старчиком.

Издательство «Волшебный фонарь» выпустило альбом-каталог картин Бориса Талесника и календарь, отпечатанные в типографии Наука.

ПУТЕШЕСТВИЕ ДУШИ

ВЫСТАВКА КАРТИН БОРИСА ТАЛЕСНИКА.



Дорогие друзья!

Приглашаем Вас на выставку картин *Бориса Талесника*.

Открытие планируется 3 марта в 15 часов в *библиотеке №182/175*, м. Академическая, ул. Новочеремушкинская, д.4, кор.2, телефон: 8-499-126-67-94, 8-499-126-24-22

Борис Талесник (1928-2002) с 1952 по 2001 гг. 50 лет работал архитектором и главным архитектором в организациях Моспроект. Путешествовал по разным странам.

При жизни художника не было выставки его картин.

Искусство помогает людям найти путь к свету, к духу в любые времена.

В программе выставки мы планируем провести встречи со знакомыми Б. Талесника, с поэтами, музыкантами.

Если Вам понравятся картины, и Вы могли бы помочь определить их дальнейшую судьбу, просим оставить Ваши отзывы и координаты в книге отзывов в библиотеке.

Желаем приятного просмотра! Приходите вместе с детьми!

По документам, переданным родными, была составлена краткая биография Бориса Талесника.

Борис Иосифович Талесник родился и жил в Москве, после окончания школы в 1947 году поступил в Московский строительный институт имени Моссовета, в 1952 году закончил его по специальности инженер-строитель, после военных сборов получил звание лейтенанта.

С 1953 года работал прорабом в Стройтресте-4. В 1955 перешел в Гостройпроект инженером, потом старшим инженером. Затем поступил старшим архитектором в Моспроект-2.

В 1966 году стал руководителем группы архитекторов. В 1968 году стал главным архитектором. В 1969 году перешел в Моспроект-3.

В 1975 году был принят главным архитектором в Проектную контору Мосбыткоммун- проект, потом 10 лет работал в стройотделе.

В 1988 году вышел на пенсию, но и позже работал архитектором в мастерской № 2 Мосгорбытпроекта до конца 2001 года.

Во время работы получал благодарности за хорошую работу в 1962 и в 1964 гг.

Женой Бориса Талесника стала Елена Абрамовна Талесник (1931-2016).

Борис Талесник любил путешествовать, выезжал в Израиль, в США, в Нидерланды, во Францию, в Германию, в Италию. Денег было мало, в Париже ночевал под мостом с клошарами, питался бананами.

В Израиле в Хайфе у художницы Марины Путовой спроектировал стену с камином, там организовали выставку его картин.

Подруги Бориса Талесника на открытии выставки поделились воспоминаниями о нем.

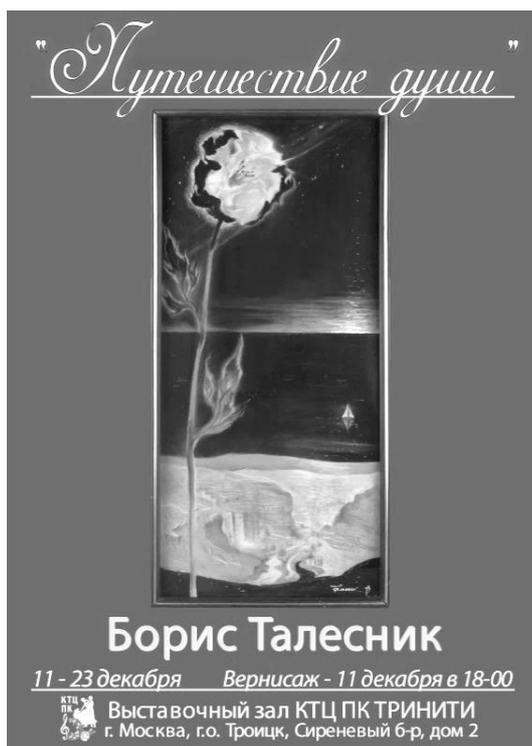
Вера Хализева

Борис говорил: «Я, когда иду по вестибюлю в метро, – а тогда торговали цветами в вестибюлях метро, просто аллеи цветочные были, – я не могу, я останавливаюсь и плачу!». Так действовала на него красота цветов. Он же писал потом цветы на своих картинах: фантастически большой цветок, роза, а внизу – какие-то пейзажи, городки какие-то... Роза была, как храм. Он и храмы писал в небесах.

Он был верующий в вечную жизнь, в то, что Там наша родина: «Если здесь такая красота, то что же Там?! И как она тут родится, если ее нет Там?!».

При этом Боря был и книжный, и философствующий. Он размышлял о христианстве, читал книги идеалистических философов.

Он был художником-архитектором, и, оказывается, как архитектор он был известен.



Помню его рассказ про Америку, он сказал, что Америка – это страна музыки и архитектуры. «Когда я попал в Нью-Йорк, я понял, что небоскрёбы – это готические соборы! Кому-то было страшно, кто-то пугался этих масштабов, а я сразу понял, что они меня вверх несут, как в готическом соборе!» – вот так он переживал.

Он примерялся к возможности отъезда – в Америке, в Израиле, в Италии... Он же в Венецию влюбился – он был очень эмоциональный человек: «Венеция – это как первая любовь! Я её, как женщину, полюбил, плакал, когда уезжал!».

И вот после всех поездок он понял, что для него эмиграция невозможна. «Как же я буду без Большого зала Консерватории!» Он был очень музыкальный человек, и у него музыка связывалась с Большим залом.

И у него ещё такой образ был: «Если я уеду – это как вот Чернобыльскую АЭС накрыли – а там всё клокочет! Я не мог бы – это взорвалось бы!».

И это при том, что он понимал, как всё тут кошмарно. Ну, и ещё эти его переживания, что наша родина – Там! А здесь у нас только временное жилище.

Галина Ларская (Из дневников)

Мы дружили с Борисом много лет, познакомились в Тарусе. В доме, где мы с крёстной Натальей Львовной Дружининой снимали комнату и террасу, с другой стороны дома снимал комнату Борис.

Он был человеком экспансивным, увлекающимся, ищущим Бога, темпераментно говорил, был очень обаятельным. В нём временами было что-то непосредственное, детское. С ним было интересно, он был мыслящим человеком, очень живым.



1979г. Боря Талесник был у Натальи Львовны Дружиной и сообщил ей, что после лета в Тарусе и общения с нами он пришёл к выводу, что надо обрести веру в Бога. Он стал ходить в храм.

29 апреля. Боря говорит мне, что он во мраке. Я советую ему подумать о крещении.

Боря крестился 4 сентября 1979 года в Обыденской церкви.

Однажды Боря сказал: «У меня раньше было более радостное настроение, а сейчас несколько лет, как я упал духом, и я не пойму, в чём собака зарыта. Может быть, я порхал, у меня был интерес к архитектуре, я уповал, что в духовном плане я чего-то достигну, обольщался, видимо. Трагичность в другом: желания духовные, душевные и физические прямо противоположны. Мы хотим взять и душевное, и физическое, поэтому мы сидим между двумя стульями. Желание не расставаться с душевным так сильно, что мы не можем полностью приобщиться к духовному. Мы стоим перед двумя разными дверями, мы хотим войти сразу в разные комнаты. Мы раздвоены».

1980 г. Боря просил меня рассказать о его работах. Я почувствовала в них надмирность, одухотворённость, благородство, эстетизм, романтизм, инфантильность (в некоторых), что касается настроения, в них выраженного, то я отметила



некую сумрачность жизни, я думаю, что Боря рисует свои внутренние миры.

1983 г. «Бедные люди, сколько им дано от Бога красоты и разнообразных удовольствий, и интересных явлений, и занятий, и они, несмотря ни на что, – несчастны», – говорит он.

1984 г. Боря Талесник сказал: «В нас заложено стремление к счастью, особенно у молодых женщин. Ум говорит поверхностные вещи, он не руководит нашим существом, он нам не хозяин. Нами руководят страсти и тело. Мы дурно воспитаны романтизмом девятнадцатого века. Надо перестать разговаривать. У тебя есть иллюзия, что ты что-то делаешь, когда говоришь...»

О владыке Антонии Блюме Боря говорит: «У Антония потрясающее лицо, не могу даже сказать, чем оно потрясает, оно завораживает. Мужчины на меня никак не действуют. А он на меня действует какой-то красотой. Он меня гипнотизирует. Не то, чтобы люблюсь им, я не могу объяснить этого. Для меня его лицо, как лик. Остальные лица по сравнению с ним кажутся пустыми.

1988 г. До 40 лет Боря радостно воспринимал жизнь. В 9–11 лет он мучился вечными мировыми вопросами. Его пугала мысль о смерти.

Боря сказал, что и уныние, и радость заразительны, нельзя заражать людей унынием.

«Самое страшное – заикленность на вещах, которые меньше Бога. Душа может быть по-настоящему жива, когда она причастна к бесконечному... Любовь к человеку может быть сродни тому, чтоечно, если она абсолютно бескорыстна... Страдание происходит только оттого, что мы плохи».

1989 г. 30 сентября. Боря просил меня помолиться о нём. Он недоволен собой. «Может быть, надо каждый день ходить на кладбище, – сказал он. – Чтобы меньше грешить».

1990 г. Много часов был у меня Боря Талесник. Мы собираем деньги через друзей, чтобы послать пострадавшим в Армении.

16 августа. Мы с Асей Мамоновой и Борей Талесником в Оптинской Пустыни. Боря трогательно относится к послушнице Христине, расспрашивает её, как она решила уйти в монастырь. В этот период жизни Борю очень притягивают к себе духовные женщины.

21 августа. Прежний Боря исчез, этот Боря – другой человек, и это длится уже несколько лет. В нём нет покоя, умиления, он стал жёстким, бестактным, холодным.

Боря хочет быть странником, путешествовать по миру, потом немного отдохнуть у друзей и опять в путь.

1991 г. Боря рыдал, узнав об убийстве отца Александра Меня.

1997 г. 10 мая. Боря Талесник: «Мужчина – более мощный творец, чем женщина. Он композитор, учёный, писатель».

Боря поседел. С ним нелегко. Боря Талесник говорит, что не ощущает себя, что в искусстве сейчас упадок.

Боря показывал свои работы. Некоторые изумительны, хочется жить в этих картинах, они дышат тайной, молитвенным духом, погружают в какую-то высшую реальность, которой так не хватает в нашем бездуховном мире.

Одна из его работ, «Veneto», вызвала во мне какие-то древние вибрации. Мне очень жаль, что человечество не знает эти работы, не созерцает эту красоту.

Сергей Крылов о картинах Бориса Талесника. Зарисовки чувств, впечатлений.



Рис 1. Букет на фоне луны. Он создает миры в воображении. Если у тебя голова есть, то это тебе мой подарок.



Рис 2. Кижи – образ свечи.

Рис 3. Молитва. Состояние углубленности, что-то происходит внутри, не прорывается.

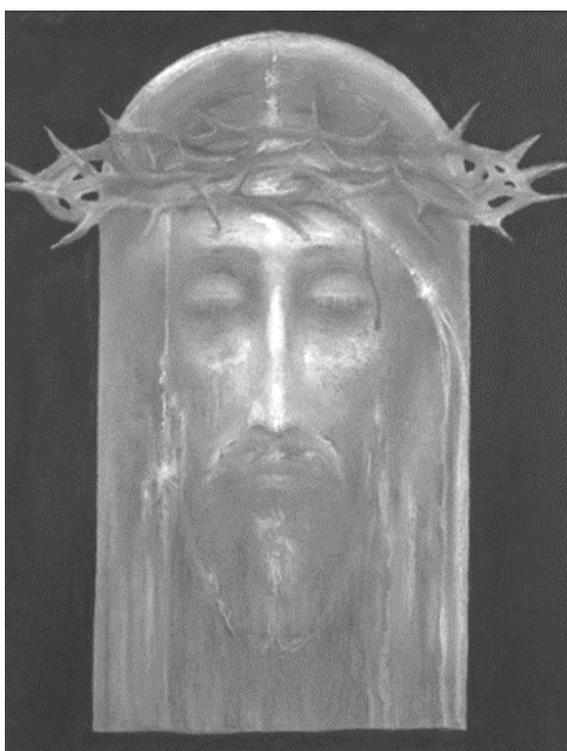


Рис 4. Христос в терновом венце. Он в дымке, внутри себя.

Рис 5. Венеция. Везде гармония. В море, в архитектуре.



Рис. 6. Венеция, пл. Св. Марка. Вид сверху. Связь земного и небесного. Мир состоит из многих разных миров.

Рис 7. Ирисы. Несколько разных сюжетов. Море, цветы, башня.



В этих картинах есть музыка. Живопись такого типа создает настроение, рождает чувства.

Он, художник, архитектор, такой богатый внутри, что дарит нам весь мир как букет цветов.

К.И. Бахтияров

ПРИНЦИП ГЕНЕЗИСА

Многие физики, включая самого Гелл-Манна, думали, что кварки могут оказаться полезным вымыслом вроде эпициклов...

Ф. Вильчек. Тонкая физика.

Принцип генезиса сформулирован в трактате Аристотеля «О возникновении и уничтожении», занимающем особое место среди его трудов [1]. Возникновение 01 – становление бытия из небытия, исчезновение 10 – становление небытия из бытия. Бинарность позволяет построить логику генезиса. Два значения 10 и 01 более адекватны для описания умирания и возрождения *кота Шрёдингера*, чем одно значение неопределенности $\frac{1}{2}$, которое ранее предлагалось для квантовой логики [2, 3].

ПРИНЦИП ГЕНЕЗИСА предложил Аристотель, а принцип метагенезиса фактически выдвинул Ибн Араби в работе «Изображение окружностей, охватывающих подобие человека Творцу и сотворенному миру» [7], а позже был реализован в логической машине Р. Луллия. ПРИНЦИП МЕТАГЕНЕЗИСА отображает *более возвышенную логику* Природы, выражающую организацию бытия и самого божественного разума. Концентрическая система циклов образует *эпициклы*. Многоуровневая фрактальная система помогает решить главную цель – овладеть технологией управления времени и позволяет построить квантовую релятивистскую механику.

Стадии жизни подобны тому, как переходят из класса в класс. Старость (*осень жизни*) называют вторым детством (*весна жизни*) – это *переключение* классов времени [10]. Шифтинг времени (*Time Shifting*) позволяет распознать кластеры верхнего регистра

(*Shift = В.Р.*), которые аналогичны фазам Луны. Наглядным примером временной фрактальности может служить то, что *времена суток* (день – ночь) подобны *временам года* (лето – зима).

Расширенному осознанию реальности, создаваемой внутри нас, нам поможет *геометрическая система эпициклов*:

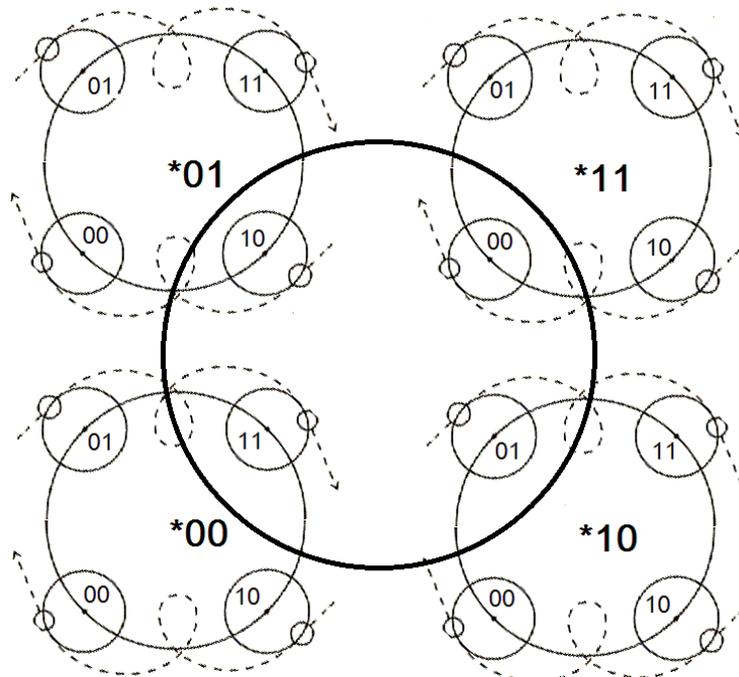


Рис.1. Система эпициклов.

Имеем геометрическую модель метафизики в виде эпициклов и алгебраическое представление в виде тензорного произведения:

$$\begin{array}{|c|c|} \hline 01 & 11 \\ \hline 00 & 10 \\ \hline \end{array} \times \begin{array}{|c|c|} \hline 01 & 11 \\ \hline 00 & 10 \\ \hline \end{array} = \begin{array}{|c|c|c|c|} \hline 01 & 01 & 11 & 01 \\ \hline 00 & 01 & 10 & 01 \\ \hline 01 & 00 & 11 & 00 \\ \hline 00 & 00 & 10 & 00 \\ \hline \end{array} \begin{array}{|c|c|c|c|} \hline 01 & 11 & 11 & 11 \\ \hline 00 & 11 & 10 & 11 \\ \hline 01 & 10 & 11 & 10 \\ \hline 00 & 10 & 10 & 10 \\ \hline \end{array}$$

Необходимо осознать внутренний мир, чтобы упорядочить знание внешнего мира. Расширенному сознанию реальности, создаваемой внутри нас, помогут мандалы в виде геометрических фрактальных фигур. Изоморфизм модели сознания и современной физики позволяет построить модель сознания.

Геометрические эпициклы позволяют синтезировать макрорелятивизм и микродуализм современной физики. В *алгебраической*

форме получаем левое тензорное произведение матрицы микросвойств на матрицу макросвойств [8]. Например, имеем для матриц Частица-Волна и Пространство-Время:

01. Статик + (Частица+)	11. Динамик (Волна)	x	*01. Логик + (Пространство +)	*11. Диалектик (Время)
00. Статик (Частица)	10. Динамик + (Волна +)		*00. Логик (Пространство)	*10. Диалектик + (Время +)

МИКРОУРОВЕНЬ: + Экстраверты (Потенциальное) / МАКРОУРОВЕНЬ: + Потенциальное. Экстраверт (“тип плюс”) свой среди чужих и чужой среди своих. Это наглядно выражает роль среды *по принципу Э. Маха*. На микроуровне: 01.Статик+ = Статик/ Динамик (Частица+ = Ч/В).

10. Динамик+ = Динамик/ Статик (Волна+ = В/Ч). На макроуровне есть потенциальные элементы:

*01.Логик+ = Логик/Диалектик (Пространство+ = Пространство/Время).

*10. Диалектик+ = Диалектик/Логик (Время+ = Время/Пространство).

Эти потенциальные элементы выражают процессы перехода между актуальными элементами, которые являются **доминантами**.

На микроуровне: 00 **НЕБЫТИЕ** – статик-интроверт (Частица),

11 **БЫТИЕ** – динамик-интроверт (Волна),

на макроуровне: *00 **НЕБЫТИЕ** – логик ST- Sensation Thinking (Пространство),

*11 **БЫТИЕ** – диалектик NF- iNtuition Feeling (Время).

Для сравнения приведем макротетрады физики и соционики:

*01. Специальная релятивистская механика *11. Квантовая механика

*00. Механика

*10. Общая релятивистская механика

***01. МАССМЕДИА** (Пространство/Время) ***11.АРТИСТЫ (Время),**

***00. ВЛАСТЬ (Пространство)** ***10. УЧЕНЫЕ** (Время/Пространство)

Матрица 16 психотипов человека наглядно выражают “*странную петлю*” (Strange Loop) *эпициклов* [11], т.е. вспомогательных окружностей с центрами на главной окружности. Универсальная метадиаграмма как *текст в тексте* (тетрада в тетраде) дает целостное представление эпициклов времени, реализуя принцип фрактальности. Ассоциативные ряды позволяют поднять уровень знания. Их использовал еще З.Фрейд для толкования сновидений. Ассоциация решает проблему слепой девушки – ей можно дать познание *красноты* через ожог горячей водой из крана (недаром окрашенного в красный цвет). Обращаясь к истокам (в прямом и переносном смысле), заметим, что четверти класса ЖИДКОСТЬ *10: пар 01 10, кипяток 11 10, вода 10 10, лед 00 10 суть *фракталы* четырех классов: ГАЗ *01, **ОГОНЬ *11**, ЖИДКОСТЬ *10, **ТВЕРДЬ *00**. Недаром в качестве универсального элемента Фалес Милетский предлагал воду.

В квантовой механике имеем фермионы 01 11 и бозоны 10 11, а в релятивистской квантовой механике – солитоны 01 01, гравитоны 01 10 и гравитационные волны 10 10, которые наглядно выражают “*неизбежность странного мира*”.

«Внутренние триграммы характеризовали земной мир, наружные – небесный, а их сочетание давало систему гексаграмм» [5, С. 29]. Любовь Ю.С.Владимирова к триграммам я распространяю на гексаграммы, в которых проявляется фрактальность структуры. Чтобы лучше ориентироваться в разных контекстах, надо поместить текст в среду, аналогичную генетическому коду [2]. Единство геометрических и алгебраических подходов порождают универсальную метадиаграмму, на построение которой меня вдохновили диаграммы его «Метафизики». Фрэнк Вильчек считает: «Признаком хорошей научной теории является то, что вы можете сделать ее истинной... на этих ошибках вы можете основывать дальнейшие построения» [4, с.236]. В его Центральной теории сильное, слабое и электромагнитное взаимодействия (см. рис. 2) смешиваются, а не объединяются [4, с. 222].

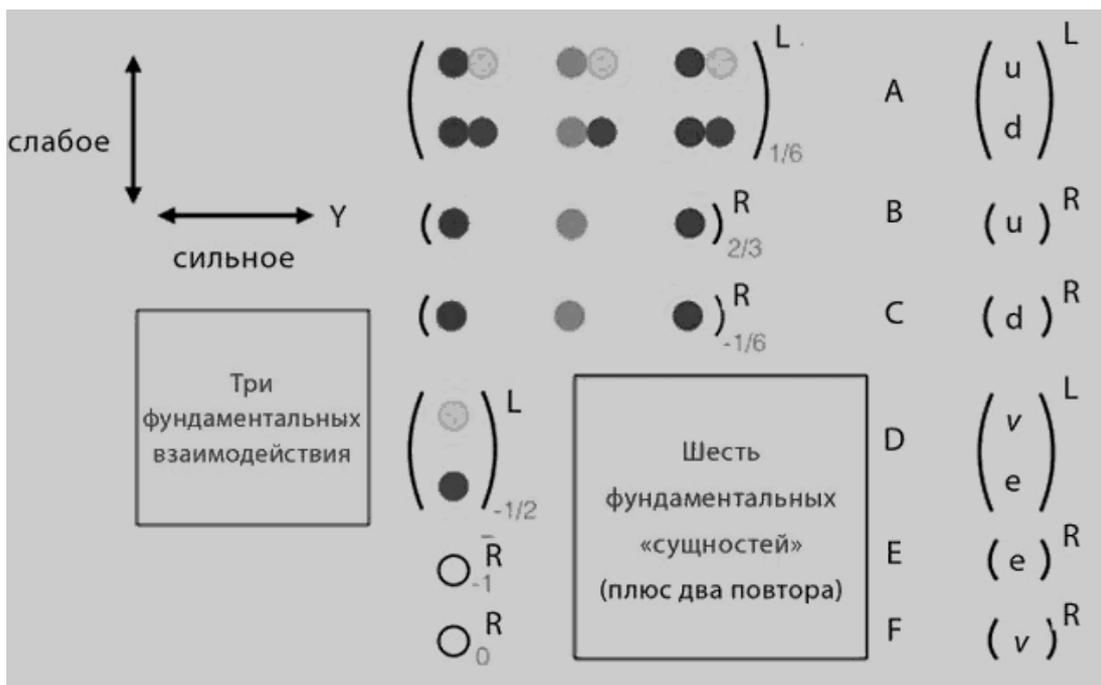


Рис. 2. Центральная теория.

Чтобы сделать последний шаг воспользуемся **нобелевским рецептом** – решение должно быть просто! Надо взять *тензорное произведение* их матриц [4, с. 216]. Суть объединения различных зарядов также решается *тензорным произведением* матриц Электрон-Кварк и Фотон-Глюон [4, с. 238]. Казалось бы, чего еще не хватало Ф. Вильчеку, чтобы выйти на модель. "Под рукой" были все необходимые данные, чтобы совершить переворот в науке, он стоял у самого его порога, но на последний шаг, чтобы переступить его и "выдавить" из себя напрашивавшуюся идею о принципе построения модели у него не хватило сил.

Философским образом концентрического универсума явилась диалектика Гегеля, введшего понятия *бытия* и *сущности*. [6, т.2, с.7]. Однако Гегелю не удалось построить диалектическую логику, не удалось это и Я. Лукасевичу, который признался: «В 1910 г. я издал книгу о принципе противоречия у Аристотеля, в которой пытался показать, что этот принцип не так очевиден, каким считается. Уже тогда я стремился создать неаристотелевскую логику, но безуспешно» [9]. Идея диалектической логики равносильна попытке объяснить тайну сознания.

Изоморфизм модели сознания и современной физики позволяет построить универсальную цифровую метадиаграмму, которую можно считать путеводителем по метафизике (*Companion to*

Metaphysics). Универсальный код основан на оцифровке психотипов с указанием актуальности – потенциальности, *как модуля разности координат*. Изоморфизм этих моделей теперь стало легче усматривать, ибо оцифровка наглядно представляет макрорелятивизм и микродуализм современной физики и соционики. **На микроуровне** 00 актуальный статик-интроверт (частица) и 01 потенциальный статик-экстраверт (частица/волна) – материальное, открывающее дверь к духовному. **На макроуровне** *00 актуальный логик (сенсорик мыслящий) и *01 потенциальный логик/диалектик (сенсорик чувствующий) – это создающее возможности пространство, которое станет временем. Суть **неаристотелевой логики** в том, что аристотелев генезис дает знание динамики, а неаристотелев метагенезис его макроаналог – со-знание диалектики. Геометрическая модель метафизики в виде эпициклов и тензорное произведение как ее алгебраическое представление позволяют построить *теорию всего*.

Литература

1. Аристотель. О возникновении и уничтожении / Соч., т. 3. М.: Мысль, 1981. С.379-440.
2. Бахтияров К.И. Принципы универсального языка. Проблема Универсальной характеристики Лейбница / Principles of Universal Language. The problem of the Leibniz's Universal characteristic. М., URSS, 2016.
3. Бахтияров К.И. Принципы тринитарности и фрактальности генезиса // Метафизика. 2018. №2 (28).
4. Вильчек Ф. Тонкая физика. Масса, эфир и объединение всемирных сил. СПб.: Питер, 2019. С. 216, 222, 236.
5. Владимиров Ю.С. Метафизика. 2002. С. 29, 111, 130, 301, 421, 505.
6. Гегель. Наука логики. Т.1. М.: Мысль, 1970. С. 7.
7. Ибн ал-Араби. Изображение окружностей, охватывающих подобие человека Творцу и сотворенному миру // Ибн ал-Араби. Мекканские откровения. СПб.: Центр «Петербургское востоковедение», 1999. С. 69.
8. Конопельченко Б.Г., Румер Ю.Б. Классификация кодонов в генетическом коде // ДАН. 1975, Т. 223. С. 471-474.
9. Лукасевич Я. О принципе противоречия у Аристотеля. М., СПб, 2012. С. 211.

10. Рехтшафен С. Мастерская времени (Time Shifting). К.: София, 1997.

11. Hofstadter D. I am a Strange Loop. N.Y., 2007. P. 235.

И.Б. Бурдонов

ГОРЫ И ВОДЫ: АЛГЕБРА СТИХОВ И ГАРМОНИЯ ПЕРЕМЕН

1. Поэзия и математика

Поэзия и математика демонстрируют два взгляда на мир, два состояния ума, два мироощущения и две деятельности, которые в обыденном сознании воспринимаются как нечто противоположное. Но противоположности, как известно, сходятся, поскольку в своей глубинной основе оказываются тождественными. Трагедия Сальери – речь идёт о Пушкинском Сальери, а не его историческом прототипе, который в 1997 г. оправдан Миланским судом «за отсутствием состава преступления» – так вот трагедия Сальери не в том, что он «поверил алгеброй гармонию», а в том, что он сам в это не верил.

2. Книга или канон?

Речь пойдёт о двух древних классических китайских книгах: Каноне Стихов – 詩經 – *Ши цзин* и Каноне Перемен – 易經 – *И цзин*.

Обычно эти названия переводят как «Книга Песен» и «Книга Перемен», но название «Канон» более точно соответствует иероглифу 經 – *цзин*. Исходный смысл этого иероглифа – основа ткани, вертикально-продольные нити этой основы. Производство ткани в китайской культуре, как и во многих других, ассоциировалось с созданием текста. Например, латинское *textus* также означает сплетение, ткань. Китайская традиция возводит возникновение иероглифической письменности к узелковому письму, который упоминается в «Дао дэ цзине» и одном из древних комментариев к Канону Перемен – «Си цы чжуани». Если *цзин* – это основа и канон, то парный ему иероглиф 緯 – *вэй* – это уток и апокриф. А вместе они выражают идею геометрической и текстологической структурной упорядоченности ткани бытия [1].

Эти два канона генетически и методологически составили основу китайской культуры: Канон Перемен – основа философии и

науки, Канон Стихов – корень могучего древа китайской поэзии. Вы не найдёте старых китайских философских трактатов или научных работ по математике, астрономии, медицине, музыке, географии и какой угодно науке, в которых не упоминались бы и не использовались идеи *И цзин*. И в любом хорошо откомментированном издании китайской классической поэзии непременно указываются многочисленные прямые цитаты или аллюзии на стихи *Ши цзин*.

3. Панцири черепах и двоичные компьютеры

Тут нужно сделать маленькое пояснение. Ни у кого не вызывает сомнения то, что *Ши цзин* – это сборник стихов, причём стихов рифмованных, что на тысячу лет опережает другие памятники мировой поэзии. Но вот *И цзин* – создавался, и до сих пор используется, как гадательная книга. При чём тут математика и философия? На это можно ответить, что, во-первых, в древнем мире гадание понималось несколько иначе и было настолько важным государственным делом, что вовсе не удивительно, что гадательные процедуры становятся впоследствии основой философии и науки. А во-вторых, это самая необычная гадательная книга из всех известных. Это предельно формализованная, то есть, по сути математическая система, основанная на 64 гексаграммах – всех возможных сочетаниях из шести целых и прерванных черт, соотносимых с двумя началами: светлое, сильное, мужское начало 陽 (阳) – ян и тёмное, слабое, женское начало 陰 (阴) – инь.

Когда великий Лейбниц ознакомился с *И цзин*, он пришёл в восхищение, усмотрев в 64 гексаграммах закодированные шестизначные числа только что придуманной им двоичной системы счисления. Лейбниц истолковал это подобие как свидетельство предустановленной гармонии и единства Божьего промысла для всех времен и народов и написал об этом китайскому императору через своего корреспондента в Китае, французского миссионера И. Буве [2]. А сегодня двоичная арифметика легла в основу компьютерных технологий и компьютерной математики.

И ещё один маленький, но красочный штрих из области иероглифики. В Каноне Стихов три раза встречается иероглиф 鞀 – *тао*, означающий барабанчик с ручкой и двумя подвесками-шариками. При прокручивании он производит громкий треск; его используют разносчики товаров, а также в храмах при жертвоприношениях. Этот

иероглиф *тао* представляет собой «сумму» двух иероглифов: 革+兆 – *гэ* и *чжао*. *Гэ* означает кожа, кожаный, барабан, а вот одно из значений иероглифа *чжао* – трещины на панцире черепахи при гадании и само гадание на панцире черепахи. А, кроме того, у этого иероглифа *чжао* есть и ещё одно, современное значение – мегабайт! Вот такая неожиданная связь гадания и компьютеров, древности и современности.

4. Датировка канонов и переводов

Канон Стихов и Канон Перемен возникли примерно в одно время, три тысячи лет назад, в эпоху Западное Чжоу. Точные даты, конечно, никто назвать не может, да и складывались эти каноны на протяжении веков. На европейские языки эти каноны переводились уже практически синхронно и совсем недавно по меркам трёхтысячелетия. Первые полные переводы на английский язык были сделаны Джемсом Леггом и опубликованы: Канон Стихов – в 1871 г., Канон Перемен – в 1899 г. Полный перевод на русский язык Канона Перемен сделал Ю.К. Щуцкий в 1935 г., опубликовано в 1960 г. Канон Стихов перевел А.А. Штукин, в основном к 1938 году, и доделывал до издания книги в 1957 г.

5. Исследование канонов в России

В России после публикации канонов их изучение, особенно *И цзин*, стало бурно развиваться, даже опережая китайцев. На рубеже 50-х – 60-х годов оно было начато В.С. Спириным, в середине 1970-х развито А.М. Карапетьянцем и А.И. Кобзевым, с середины 1980-х продолжено В.Е. Еремеевым, С.В. Зининым, М.В. Исаевой, В.В. Лихтман/Дорофеевой, А.А. Крушинским и др. Особо следует отметить семинар Кобзева в Институте востоковедения, который посещали практически все авторы, писавшие по данной тематике, кроме Спирина, жившего и работавшего в Петербурге [3].

Тогда сложилось сильное исследовательское направление, занимавшееся научно-методологическими аспектами *И цзин* (И.Б. Бурдонов, Б.Б. Виноградский, С.Д. Давыдов, В.Е. Еремеев, С.В. Зинин, А.М. Карапетьянц, А.И. Кобзев, А.А. Крушинский, В.С. Спирин, В.М. Яковлев и др.), были выявлены фундаментальные параллели с *И цзин* в математике, физике, химии, биологии и музыковедении (К.И. Бахтияров, В.Ю. Григорьев, В.Г. Масленни-

ков, С.В. Петухов, О.А. Ханджян). Более того, *И цзин* начал использоваться в качестве концептуальной матрицы в художественном творчестве: прозе (Б.Б. Виногородский, В.О. Пелевин), поэзии (Б.Б. Виногородский, В.Н. Красиков), живописи (И.Б. Бурдонов) [4].

В то же время работ по Канону Песен было сравнительно мало. Из структуралистских научных работ близких по тематике к данной статье можно указать кандидатскую диссертацию Дорофеевой 1992 г. «Ши цзин как исторический источник для реконструкции пространственных представлений в древнем Китае» [5].

6. Кое-что про стихи и перемены (я и другие)

В 1995 г. я написал полу-научную полу-поэтическую работу 雨緯 – Юй вэй – «Книга Дождя» [6], такой «уток» по основе *И цзин*. Она построена на исследовании вхождений иероглифа 雨 – юй – дождь в текст Канона Перемен. Этому «путешествию в дождь» удалось дать как формальное, так и образное истолкование.

В 2000 г. я предпринял поэтическое и художественное «наступление» на *И цзин*: к каждой гексаграмме написал пятистишие, нарисовал картинку и добавил комментарий, разъясняющий стихотворение и рисунок с точки зрения Канона Перемен. Этот труд я назвал 易诗 – *И Ши* – «Песни Перемен» [7]. Моей работой заинтересовался переводчик *И цзин* Виктор Яковлев, который даже предложил свою версию стихотворений, так что у меня на сайте можно прочитать оба варианта.

В 2009 г. я осмелился написать «Шесть мелодий для шэна» [8]. Дело в том, что в *Ши цзин* из 311 стихов шесть имеют только названия и приписку, что это «мелодия для шэна». Шэн – это такой музыкальный инструмент, типа губного органчика. Эти стихи считаются утраченными. Ну, вот мне и захотелось написать эти недостающие 6 песен *Ши цзин*, конечно, на русском языке. Как оказалось, я был не первый, кто поставил себе такую странную задачу. Первым и, насколько я смог узнать, до меня единственным был некто 束皙 – *Шу Си*, только он писал свои стихи, конечно, по-китайски. Этот человек жил в эпоху Западная Цзинь во второй половине третьего века нашей эры.

Последний пример – исследование поэтической формы секстины с точки зрения *И цзин*. Эту форму, как известно, придумали в Провансе трубадуры в XII веке. Казалось бы, при чём тут древний

Китай? Но вот в 2000 г. Владимир Еремеев вышел на секстину из своих ицзинистических изысканий. По его просьбе я тогда же такую секстину сочинил [9]. В 2018 г. я её поправил, чтобы добиться большего эффекта, и добавил комментарий, более подробно разъясняющий секстину опять же с позиций *И цзин*. И тогда узнал, что Артём Кобзев как раз заканчивает фундаментальную статью о структурных связях секстины с Каноном Перемен [10]. Так что идеи носятся в воздухе.

В этой статье я хочу рассказать ещё об одной небольшой работе, которую я закончил в 2018 г. Я попытался исследовать *Ши цзин* так же, как я исследовал *И цзин* в Книге Дождя, опираясь на вхождения тех или иных иероглифов в текст Канона.

7. Сколько иероглифов «гор» и «вод»?

Подсчёты иероглифов в Каноне Стихов уже делались. Например, подсчитали, сколько в *Ши цзин* упомянуто названий трав, деревьев, птиц, зверей, рыб и насекомых [11]. Идея, конечно, принадлежит Конфуцию, который говорил: «Почему никто из вас, мои юные ученики, не изучает *Ши цзин*? О, *Ши цзин*! Ведь с его помощью можно развить воображение и расширить кругозор, стать более общительным и научиться иронии. Из него можно узнать, как вблизи служить отцу, а вдали – правителю, как называются птицы и звери, травы и деревья» ([12], гл.17, §9).

Ну, а меня интересовала не биология, а география: ландшафт в тексте и порождаемый им ландшафт текста. В *Ши цзин* есть много иероглифов, означающих географические реалии. Их можно подразделить на две большие группы: горы и воды. В каждой группе примерно 15 иероглифов, а общее число вхождений этих иероглифов примерно 150 в каждой из двух групп. Я собрал их (возможно, не все) в таб. 1 и таб. 2.

Таблица 1

Иероглифы «гор»

иероглиф	транскрипция	перевод	число вхождений	число стихотв. и разделов	в том числе в названиях стихотворений и разделов
山	<i>шань</i>	гора, горы	84	37	8+1
丘	<i>цю</i>	холм, курган, могильник	17	8	4
石	<i>ши</i>	камень, скала утёс, стела	11	6	1
岡	<i>ган</i>	холм, горка, бугор, гребень, хребет	10	9	–
陵	<i>лин</i>	холм, возвышенность, сопка, курган, гробница	8	7	–
阪	<i>бань</i>	откос, склон, ко-согор, круча	5	4	–
岐	<i>ци</i>	[гора] Ци	3	3	–
終南	<i>чжуннань</i>	[гора] Чжуннань	3	1	1
徇	<i>нао</i>	[гора] Нао (собаки)	3	1	–
紀	<i>цзи</i>	горный утёс, скала	2	2	–
岵	<i>ху</i>	холм с густой растительностью, зелёный холм	2	1	–
邛	<i>цюн</i>	холм	2	1	–
巘	<i>янь</i>	гора с вдавленной вершиной; небольшая гора	1	1	–
砠	<i>цзюй</i>	каменистый холм	1	1	–
屺	<i>ци</i>	лысая гора	1	1	–
堂	<i>тан</i>	столовая гора	1	1	–
敖	<i>ао</i>	[гора] Ао	1	1	–
			143 (155)	85	14+1

Таблица 2

Иероглифы «вод»

иероглиф	транскрипция	перевод	число вхождений	число стихотв.	в том числе в названиях стихотворений и разделов
水	<i>шуй</i>	вода, наводнение	48	20	6
河	<i>хэ</i>	река	28	15	1
淇	<i>ци</i>	[река] Ци, приток Вэй	18	6	1
流	<i>лю</i>	поток	16	13	–
池	<i>чи</i>	пруд, водоём, озеро, низкое место, впадина	9	6	1
川	<i>чуань</i>	река, поток, равнина, поле, путь	8	7	–
渭	<i>вэй</i>	[река] Вэй, приток Хуанхэ	7	5	1
澗	<i>цзянь</i>	горный поток	5	4	–
涇	<i>цзин</i>	[река] Цзин, в т.ч. приток Вэй	4	4	–
溱	<i>чжэнь</i>	[река] Чжэнь в пров. Хэнань	4	2	1
汾	<i>фэнь</i>	[река] Фэнь в пров. Шаньси	4	2	
沔	<i>мянь</i>	полноводный	3	1	1
汝	<i>жу</i>	[река] Жу в пров. Хэнань	3	1	–
泉源	<i>цюаньюань</i>	[река] Цюаньюань (Фэйцюань), в царстве Вэй	2	1	–
			159	87	12

8. Два иероглифа.

Но я ограничился двумя самыми распространёнными в *Ши цзин*, и в то же время, самыми общими иероглифами, имеющими философский смысл: 山 – *шань* – гора и 水 – *шуй* – вода. Во-первых, они связаны с символикой Канона Перемен: с триграммами. А, кроме того, вода – это одна из пяти стихий. *Шаньшуй* – горы и воды – образное название

пейзажа. В частности, *шаньшуйхуа* – пейзажная живопись, а *шаньшуйши* – пейзажная поэзия.

9. Осторожно – магия!

Каждый раз, когда погружаешься в древний китайский текст, оказываешь внутри какой-то числовой конструкции, в некоей магии чисел. Видимо, китайский иероглиф – этот ёмкий графический и смысловой элемент – воспринимается как некая единица измерения: всё измеряется в числе иероглифов. То, что китайские тексты, особенно классические, древние, которые называются канонами, построены по законам китайской нумерологии, известно давно.

Как говорит Артём Кобзев, «в силу минимальности грамматики языка для того, чтобы текст был организованный, нужны были какие-то метаграмматические построения. И одной из таких наиболее сильных форм является форма канона. Чтобы было понятно, такой формой является, например, поэтическая форма, где есть ритм и рифма» [13]. И не случайно, многие древние тексты разных народов написаны как раз стихами или, на худой конец, ритмизованной прозой.

В тексте *Ши цзин* иероглиф *шань* – горы встречается 72 раза, если не считать 12 случаев вхождения в состав имени собственного. У иероглифа *шуй* – воды – 48 вхождений.

В таб. 3 основные результаты собраны в некую систему. Здесь идёт нумерологическая игра с числами.

Таблица 3

Осторожно – магия!

	山 – <i>шань</i> – гора	水 – <i>шуй</i> – вода
число вхождений	72	48
3-гладкие числа («гармонические»)	$72 = 2 \cdot 2 \cdot 2 \cdot 3 \cdot 3$	$48 = 2 \cdot 2 \cdot 2 \cdot 2 \cdot 3$
числа <i>харшад</i> («великая радость»)	$72 = (7 + 2) \cdot 8$	$48 = (4 + 8) \cdot 4$
8 – число триграмм, 9 – <i>ян</i> , 6 – <i>инь</i>	$72 = 8 \cdot 9$ – <i>ян</i>	$48 = 8 \cdot 6$ – <i>инь</i>
32 пары ГГ по перевороту или (если не меняется) по инверсии черт	$36 \cdot 2 = 72$ 36 пар ГГ <i>переворотом</i> (8 симметричных ГГ удваиваются)	$24 \cdot 2 = 48$ 24 пары ГГ <i>переворотом</i> , <i>но не инверсией</i>
в названиях стихотв. и разделов	$8 + 1 = 9$ – <i>ян</i>	6 – <i>инь</i>

Продолжение таблицы 3

не считая названий	$72 - 9 = 63 = (6 + 3) \cdot 7 = 9 \cdot 7$	$48 - 6 = 42 = (4 + 2) \cdot 7 = 6 \cdot 7$
теория музыки	72 – 3-й (2-й мужской) тон <i>тай цу</i> , 3-я нота пентатоники <i>шан</i>	48 – 10-й (5-й женский) тон <i>нань люй</i> , 4-я нота пентатоники <i>юй</i>
календарь	год = 24 сезона по 3 пятидневки: $24 \cdot 3 = 72$ 12 лунных ГГ роста и убывания $12 \cdot 6 = 72$	76 летний цикл: 48 лет по 12 лунных месяцев + 28 «високосных» (по 13 лунных месяцев) $76/4 = 19$ (метонов цикл): $48/4 = 12$ и $28/4 = 7$
мужские и женские стихотв.	мужских – 81%	мужских = женских
стороны света	$35 = 23$ юг + + 9 север + 5 восток	$5 = 3$ центр + + 1 восток + 1 запад
в 12 стихотворениях есть гадание	5 стихотворений из 12 $5 + 3 = 8$ из 12, т.е. $\frac{2}{3}$	3 стихотворения из 12
растения в строке (в стихотворении)	20 (~20)	1 (~20)
разделы <i>Ши цзин</i>	16% из 160 «нравы царств» (35% из 72) 49% из 74 «малых од» (50% из 72)	20% из 160 «нравы царств» (67% из 48) 11% из 74 «малых од» (17% из 48)
4 иероглифа в строке	порядок – 87%	хаос – 67%
число иероглифов в строках	$279 = 72 \cdot 4 - 9 = 3 \cdot 3 \cdot (3 \cdot 3 \cdot 3 + 2 \cdot 2)$	$184 = 48 \cdot 4 - 8 = 2 \cdot 2 \cdot 2 \cdot (3 \cdot 3 \cdot 3 - 2 \cdot 2)$
то же без названий	$252 = 2 \cdot 2 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 7$	$169 = 2 \cdot 2 \cdot 2 \cdot 3 \cdot 7 - 1$
	$279 + 184 = 463$ – 90-е простое число $252 + 169 = 421$ – 82-е простое число	

Числа 72 и 48 – это, во-первых, 3-гладкие числа (раньше они назывались гармоническими) – числа, у которых только два простых делителя: 2 и 3. Во-вторых, это числа харшад (от санскритского *harṣa* – «великая радость») – они делятся на сумму своих цифр.

Устанавливается связь с *И цзин*: 8 триграммами, началами *ян* и *инь*, которым соответствуют числа 9 и 6, что связано с процедурой гадания по *И цзин* с помощью стеблей тысячелистника [14, 15]. Кроме того, в классическом расположении гексаграмм (ГГ) по Вэнь-вану они сгруппированы парами так, что каждая ГГ получается из другой ГГ своей пары с помощью операции переворота – *反* – *фань*. Если же ГГ симметричная и не меняется при перевороте, то применяется операция инверсии черт (*ян*↔*инь*) – *对* – *дуй*. Получается $64:2 = 32$ пары ГГ. Но можно рассматривать и 36 пар ГГ, когда каждая из 8 симметричных ГГ образует пару сама с собой [15]. Суммарно в 36 парах получается $36 \cdot 2 = 72$ ГГ, что соответствует иероглифу *шань* – горы. Если же, наоборот, удалить все те пары, в которых ГГ получаются друг из друга операцией инверсии – *дуй* (даже если операция переворота – *фань* – даёт тот же результат), то получится 24 пары, в которых будет 48 ГГ, что соответствует иероглифу *шуй* – воды.

Далее прослеживаются связи с теорией музыки и календарём. Но это как раз не удивительно, поскольку и то и другое, в свою очередь, тесно связано с Каноном Перемен.

Ещё в таблице показано деление на «мужские» и «женские» стихотворения по полу лирического героя, связь с пространственной ориентацией, гаданием и растениями.

Более подробно об этом можно прочитать на моем сайте в [16]. В оставшейся части статьи я позволил себе привести два «лирических отступления» на тему «гор и вод», а также мой перевод 120 стихов *Ши цзин*, содержащих иероглифы *шань* – горы и *шуй* – воды.

10. Лирическое отступление 1: Холм поэтов Байдичэн

В китайских школах ученики учат наизусть стихотворение Ли Бо, которое называется «Рано утром выезжаю из города Байдичэн». В переводе Гитовича оно звучит так:

*Я покинул Боди,
Проплывём по реке мы
Не успел отзвучать еще
А уж челн миновал*

*что стоит средь цветных облаков,
до вечера тысячу ли.
крик обезьян с берегов –
сотни гор, что темнели вдали.*

Эти строки выбиты на гранитной плите, а рядом ещё две плиты. На одной – стихи любимого китайцами премьер-министра Чжоу Энь-лая, а на другой – затейливый рисунок письма в травяном стиле. Наша гид, китаянка, сказала: «Угадайте, кто это написал? Ну, конечно, это Мао Цзе-дун, только он мог писать этим стилем».

Байдичэн – 白帝城 – «Город белого царя» расположен на скалистом холме, на острове у входа в ущелье 瞿塘 – Цюйтан, первое из трёх знаменитых ущелий на реке Янцзы, и соединяется с берегом длинным пешеходным мостом. Ещё его называют «городом поэтов», не только Ли Бо останавливался здесь и посвящал городу свои стихи. Во время путешествия на теплоходе по Янцзы, которую сами китайцы называют 长江 – Чанцзян – «Длинная река», мне удалось выкроить пару часов, чтобы нарисовать несколько акварелей. Они все получились монохромные и размытые, потому что утром на Янцзы был туман, в котором таяли горы и краски, и даже солнце походило бледную луну. Там, на теплоходе я познакомился с китайским художником Ху Ши Ронгом из Чунцина. Я удивился, когда он сразу узнал на моих расплывчатых акварелях холм Байдичэна над длинной рекой. У него самого была картина, написанная, наверное, в более солнечную погоду: там над белым туманом реки поднимаются цветные горы и город. Я купил эту картину за 300 юаней, а ещё одну картину – в традиционном жанре бамбука – художник мне подарил.

Так я написал стихотворение, которое так и называется «Байдичэн»:

*Над длинной рекой туман.
То ли был, то ли нет Байдичэн.
Только чудится крик обезьян.
Корабельный кричит ревун.
Видел строки, что Мао Цзе-дун
Начертал травяным письмом
На гранитной стене о том,
Что и он покидал Байдичэн.
Облаков пятицветных нет.
Я не трогаю красок цвет –
Разливается бледная тушь.
Как узнал благородный муж
На картине моей Байдичэн?
Удаляюсь от тёмных стен.
Охватила внезапно грусть:
Что покинул? Куда вернусь?
Удаляюсь от тёмных скал.
Что я в городе том искал?
Что нашёл я и что потерял?
Удаляюсь от тёмных гор.
Будет время туманить взор.
Будет память рождать обман.
А над длинной рекой туман,
Где-то там, где-то там Байдичэн.*



С холма Байдичэна мы смотрим, как *Длинная река* входит в ущелье *Цюйтан* меж высоких скал – точь в точь как на реверсе банкноты в 10 юаней.



11. Лирическое отступление 2: Озеро поэтов Сиху

Если *Байдичэн* – это холм поэтов, то *Сиху* – это озеро поэтов. Название Сиху – 西湖 – «Западное озеро» впервые появилось в двух поэмах Бо Цзюйи, а в официальных документах его впервые употребил Су Ши по прозвищу Су Дунпо – «Су с восточного склона горы». Первый жил в 8-9-м веке, в эпоху Тан, а второй жил в 11 веке, в эпоху Сун. Оба они были великими поэтами и губернаторами Ханчжоу, к западу от которого, а сегодня в черте города, но к западу от его исторического центра, располагается озеро Сиху. Бо Цзюйи построил на острове дамбу, которая называется *Боди* – дамба *Бо*. На этой дамбе находится знаменитый горбатый мостик. Су Дунпо тоже построил дамбу – *Суди* – дамба *Су*. А ещё по его дизайну были построены три маленьких пагоды в виде тыкв-горлянок, которые как бы выплывают из вод озера.

Они и сегодня выплывают. И не только из вод озера, но и на реверсе китайской банкноты в 1 юань.



Там, на озере Сиху я написал такое стихотворение:

*Тихо-тихо над озером Сиху
Проплывёт половинка Луны.*

*Зазеркальной Луной залюбуется,
Словно белую рыбой бесхвостой,
Губернатор с горбатого мостика.*

*Отраженья луны незаконченный круг
По волнам – по годам уплывает на юг,
Где три пагоды ждут и встречают,
И качают плакучие волны.*

*Губернатор с восточного склона
В лёгкой лодке плывёт
И тихонько поёт:
– Тихо-тихо над озером Сиху...*

*Эту песню подхватит ветер
В лунном свете в далёком столетии*

*Я плыву и не замечаю
Как тихонько ему подпеваю:
– Тихо-тихо над озером Сиху...*



12. Параллелизм в *Ши цзин*

Ниже я привожу все 120 стихов *Ши цзин*, содержащих иероглифы *шань* – горы и *шуй* – воды (названия подчёркнуты). Это получилось как бы одно стихотворение «в жанре гор и вод». Прежде всего, хочу отметить, что мой перевод не претендует на поэтические достоинства, что было бы даже странно, учитывая, что эти стихи «понадёрганы» из разных стихотворений. Я ставил себе задачу в некотором смысле противоположную: как можно более точную передачу структуры стиха, пусть даже в ущерб «благозвучности». Так что это скорее подстрочник.

Прежде всего, мне хотелось сохранить параллелизм, имеющийся в стихотворениях *Ши цзин*. В таб. 4 в столбце указывается число «параллельных» стихов с иероглифами *шань* и *шуй* в рамках одного стихотворения, в строке – число совпадающих иероглифов в этих стихах в соответствующих местах, а в ячейке (на пересечении столбца и строки) – число таких случаев. Например, в «горном» стихотворении (1,2,8) есть три стиха, в которых совпадают 4 из 5 иероглифов: 在南山之陽 - 在南山之側 - 在南山之, и это один из четырёх случаев типа 4x3. Я перевёл так: «К югу от южной горы // На склоне южной горы // У подножия южной горы».

В скобках указано число случаев, когда в стихотворении есть три «параллельные» стиха с иероглифами *шань* и *шуй*, содержащие по 2 совпадающих иероглифа в соответствующих местах, но два из этих трёх стихов имеют по 3 совпадающих иероглифа в соответствующих местах. Один из таких случаев – «водное» стихотворение (1,5,5), где есть такие стихи: 淇水在右 - 淇水在右 - 淇水洌洌 – «Воды Ци находятся справа // Воды Ци находятся справа // Воды Ци бегут-бегут».

Параллелизм «гор и вод»

Число совпадающих иероглифов в стихах	Число стихов такой структуры в одном стихотворении			
	2	3	4	5
2	7	1 (3)	–	–
3	3	2	–	2
4	5	4	1	–
5	–	1	–	–

Общее число стихов, участвующих в «параллелизме», равно $2 \cdot (7+3+5) + 3 \cdot (1+2+4+1) + 3 + 4 \cdot 1 + 5 \cdot 2 = 71$ из общего числа 105 стихов (без учёта 15 названий), т.е. 68%. Общее число иероглифов, участвующих в «параллелизме», равно $2 \cdot 2 \cdot 7 + 3 \cdot 2 \cdot 2 + 4 \cdot 2 \cdot 5 + 2 \cdot 3 \cdot 1 + 3 + 3 \cdot 3 \cdot 2 + 4 \cdot 3 \cdot 4 + 5 \cdot 3 \cdot 1 + 4 \cdot 4 \cdot 1 + 3 \cdot 5 \cdot 2 = 216 = 2 \cdot 2 \cdot 2 \cdot 3 \cdot 3 \cdot 3 = 2^3 \cdot 3^3$, что составляет от общего числа 421 иероглифов (в стихах без названий) больше 51%. На мой взгляд, это очень высокие показатели параллелизма.

Кроме того, имеется 21 случай «параллелизма» внутри одного стиха, когда подряд идут два одинаковых иероглифа. При этом 12 таких стихов участвуют в «обычном параллелизме», рассмотренном выше, т.е. имеют «параллельный» стих в том же стихотворении. Например, в «водном» стихотворении (1,3,18) есть такие стихи 河水彌彌 – хэ шуй ми ми и 河水澆澆 – хэ шуй мэй мэй, что я перевёл так: «Воды реки полны-полны» и «Воды реки плавны-плавны». В одном стихотворении (2,8,8) мне встретился случай паронимии 山川悠遠 – шань чуань ю юань, что я перевёл как «Горы и реки далёкие-дальние».

Также я старался разные иероглифы, даже синонимичные, переводить по возможности разными словами. Например, в стихотворении (2,5,8) стих 南山律律 – нань шань лу лу я перевёл как «Южные горы высятся-высятся», а в стихотворении (4,4,4) стих 泰山巖巖 – как «Горы Тайшань круты-круты», хотя и 律律 и 巖巖 имеют значения «громоздиться», «вздвигаться», но 巖巖 ещё и «крутой».

- 13. «Горы и воды» Ши цзин**
- (1,2,3) 陟彼南山 чжи би нань Поднялся на эту южную гору
山 шань
- 陟彼南山 чжи би нань Поднялся на эту южную гору
山 шань
- (1,2,8) 在南山 цзань нань шань К югу от южной горы
之陽 ян
- 在南山 цзань нань шань На склоне южной горы
之側 цэ
- 在南山 цзань нань шань У подножия южной горы
之下 ся
- (1,3,13) 山有榛 шань ю чжэнь На горе растёт орех
- (1,3,14) 泉水 цюань шуй Родниковая вода
- 毖彼泉水 би би цюань шуй Бьёт ключом та родниковая
水 вода
- (1,3,18) 河水彌 хэ шуй ми ми Воды реки полны-полны
彌
- 河水澆 хэ шуй мэи мэи Воды реки плавны-плавны
澆
- (1,4,3) 如山如 жу шань жу хэ Подобно горе, подобно реке
河
- (1,4,6) 景山與 цзин шань юй Восхитился горами и курга-
京 цзин нами
- (1,5,3) 河水洋 хэ шуй ян ян Воды реки широки-широки
洋
- (1,5,4) 淇水湯 ци шуй шан шан Воды Ци могучи-могучи
湯
- (1,5,5) 淇水在 ци шуй цзай ю Воды Ци находятся справа
右
- 淇水在 ци шуй цзай ю Воды Ци находятся справа
右
- 淇水潏 ци шуй ди ди Воды Ци бегут-бегут
潏

<u>(1,6,4)</u>	揚之水	<i>ян чжи шуй</i>	Вздымаются воды
	揚之水	<i>ян чжи шуй</i>	Вздымаются воды
	揚之水	<i>ян чжи шуй</i>	Вздымаются воды
	揚之水	<i>ян чжи шуй</i>	Вздымаются воды
<u>(1,7,10)</u>	山有扶蘇	<i>шань ю фу су</i>	На горе растут фусу (низкорослое дерево)
	山有扶蘇	<i>шань ю фу су</i>	На горе растут фусу (низкорослое дерево)
	山有橋松	<i>шань ю цяо сун</i>	На горе растут [высокие] сосны
<u>(1,7,18)</u>	揚之水	<i>ян чжи шуй</i>	Вздымаются воды
	揚之水	<i>ян чжи шуй</i>	Вздымаются воды
	揚之水	<i>ян чжи шуй</i>	Вздымаются воды
<u>(1,8,6)</u>	南山	<i>нань шань</i>	Южные горы
	南山崔崔	<i>нань шань цуй цуй</i>	Южные горы высоки-высоки
<u>(1,8,9)</u>	其從如水	<i>ци цун жу шуй</i>	Свита её подобна водам
<u>(1,8,10)</u>	汶水湯湯	<i>вэнь шуй шан шан</i>	Воды Вэнь могучи-могучи
	汶水滔滔	<i>вэнь шуй тао тао</i>	Воды Вэнь бурлят-бурлят
<u>(1,9,6)</u>	河水清且漣漪	<i>хэ шуй цин цэ лян и</i>	Вода реки прозрачна и рябится!
	河水清且直漪	<i>хэ шуй цин цэ чжи и</i>	Вода реки прозрачна и спокойна!
	河水清且淪漪	<i>хэ шуй цин цэ лун и</i>	Вода реки прозрачна и кружится!
<u>(1,10,2)</u>	山有樞	<i>шань ю шу</i>	На горе растёт вяз
	山有樞	<i>шань ю шу</i>	На горе растёт вяз
	山有栲	<i>шань ю као</i>	На горе растёт айлант
	山有漆	<i>шань ю ци</i>	На горе растёт сумах
<u>(1,10,3)</u>	揚之水	<i>ян чжи шуй</i>	Вздымаются воды

	揚之水	<i>ян чжи шуй</i>	Вздымаются воды
	揚之水	<i>ян чжи шуй</i>	Вздымаются воды
	揚之水	<i>ян чжи шуй</i>	Вздымаются воды
(1,11,4)	在水一方	<i>цзай шуй и фан</i>	У края воды
	宛在水中央	<i>вань цзай шуй чжун ян</i>	Ускользнул от меня на середину вод
	在水之湄	<i>цзай шуй чжи мэй</i>	У берега воды
	宛在水中央	<i>вань цзай шуй чжун ди</i>	Ускользнул от меня на середину отмели
	在水之涘	<i>цзай шуй чжи сы</i>	У границы воды
	宛在水中央	<i>вань цзай шуй чжун чжи</i>	Ускользнул от меня на середину острова
(1,11,7)	山有苞栝	<i>шань ю бао ли</i>	На горе растёт густой (ветвистый) дуб
	山有苞棣	<i>шань ю бао ди</i>	На горе растёт густая [дикая] слива
(1,14,2)	南山朝濟	<i>нань шань чао цзи</i>	По южной горе взбирается утренний туман
(1,15,3)	東山	<i>дун шань</i>	Восточные горы
	我徂東山	<i>во цу дун шань</i>	Мы идём к восточным горам
	我徂東山	<i>во цу дун шань</i>	Мы идём к восточным горам
	我徂東山	<i>во цу дун шань</i>	Мы идём к восточным горам
	我徂東山	<i>во цу дун шань</i>	Мы идём к восточным горам
(2,1,6)	如山如阜	<i>жу шань жу фу</i>	Подобно горе, подобно холму

	如南山 之壽	<i>жу нань шань чжи шу</i>	Подобно южной горе долголе- тие
(2,1,9)	陟彼北 山	<i>чжи би бэй шань</i>	Поднялся на эту северную гору
<u>(2,2,7)</u>	南山有 臺	<i>нань шань ю тай</i>	На южной горе растёт осока
	南山有 臺	<i>нань шань ю тай</i>	На южной горе растёт осока
	北山有 萊	<i>бэй шань ю лай</i>	На северной горе растёт белая марь
	南山有 桑	<i>нань шань ю сан</i>	На южной горе растёт шелко- вица
	北山有 楊	<i>бэй шань ю ян</i>	На северной горе растут то- поля
	南山有 杞	<i>нань шань ю ци</i>	На южной горе растут ивы
	北山有 李	<i>бэй шань ю ли</i>	На северной горе растут сливы
	南山有 栲	<i>нань шань ю као</i>	На южной горе растёт айлант
	北山有 柎	<i>бэй шань ю ню</i>	На северной горе растёт вол- чья ягода
	南山有 枸	<i>нань шань ю ю</i>	На южной горе растёт конфет- ное дерево
	北山有 楸	<i>бэй шань ю ю</i>	На северной горе растёт би- рючина
<u>(2,3,9)</u>	沔水	<i>мянь шуй</i>	Полноводен поток
	沔彼流 水	<i>мянь би лю шуй</i>	Полноводен этот поток воды
(2,3,10)	它山之 石	<i>тан шань чжи ши</i>	Камень с другой горы
	它山之 石	<i>тан шань чжи ши</i>	Камень с другой горы

(2,4,5)	幽幽南山	<i>ю ю нань шань</i>	Тенисти-тенисты южные горы
<u>(2,4,7)</u>	節南山	<i>цзе нань шань</i>	Высоки южные горы
	節彼南山	<i>цзе би нань шань</i>	Высоки они, эти южные горы
	節彼南山	<i>цзе би нань шань</i>	Высоки они, эти южные горы
(2,4,8)	謂山蓋卑	<i>вэй шань гай бэй</i>	Говорят, что и горы низки
(2,4,9)	山冢峯崩	<i>шань чжун цзу бэн</i>	Вершины гор, нависнув, рушатся
(2,5,3)	莫高匪山	<i>мо гао фэй шань</i>	Нет ничего выше гор
(2,5,7)	維山崔嵬	<i>вэй шань цуй вэй</i>	И на скалистых вершинах гор
(2,5,8)	南山烈烈	<i>нань шань ле ле</i>	Южные горы суровы-суровы
	南山律律	<i>нань шань лу лу</i>	Южные горы высятся-высятся
(2,5,10)	山有嘉卉	<i>шань ю цзя хуй</i>	В горах растут красивые травы
	相彼泉水	<i>сян би цюань шуй</i>	Смотрю на эту воду родника
	山有蕨薇	<i>шань ю цзюе вэй</i>	В горах растёт папоротник
<u>(2,6)</u>	北山之什	<i>бэй шань чжи ши</i>	Оды [десятка] северных гор
<u>(2,6,1)</u>	北山	<i>бэй шань</i>	Северные горы
	涉彼北山	<i>шэ би бэй шань</i>	Вошли в эти северные горы
(2,6,4)	淮水湯湯	<i>хуай хэ шан шан</i>	Воды Хуай могучи-могучи

	淮水潛 潛	<i>хуай хэ цзе цзе</i>	Воды Хуай холодны-холодны
(2,6,6)	信南山	<i>синь нань шань</i>	Правдивое слово о южных горах
	信彼南山	<i>синь би нань шань</i>	Правдивое слово об этих южных горах
(2,6,9)	維水決 決	<i>вэй шуй ян ян</i>	Как воды безбрежны-безбрежны
	維水決 決	<i>вэй шуй ян ян</i>	Как воды безбрежны-безбрежны
	維水決 決	<i>вэй шуй ян ян</i>	Как воды безбрежны-безбрежны
(2,7,4)	高山仰 止	<i>гао шань ян чжи</i>	Вверх смотрю на высокую гору
(2,8,8)	山川悠 遠	<i>шань чуань ю юань</i>	Горы и реки далёкие-дальние
	山川悠 遠	<i>шань чуань ю юань</i>	Горы и реки далёкие-дальние
(3,1,3)	率西水 滸	<i>лу си шуй ху</i>	Вдоль берегов западных рек
(3,1,7)	帝省其 山	<i>ди шэн ци шань</i>	Небесный владыка озирает гору
(3,1,10)	豐水東 注	<i>фэн шуй дун чжу</i>	Воды Фэн текут на восток
	豐水有 芑	<i>фэн шуй ю ци</i>	В водах Фэн растёт белое просо
(3,3,4)	滌滌山 川	<i>ди ди шань чуань</i>	Высохли-высохли горы и реки
(3,3,7)	奕奕梁 山	<i>и и лян шань</i>	Велики-велики Лянские горы
(3,3,8)	錫山土 田	<i>си шань ту тянь</i>	Жалует горы, и земли, и нивы

(3,3,9)	如山之 苞	жу шань чжи бао	Подобно подножью горы
(4,1,5)	天作高 山	тянь цзо гао шань	Небо создало высокие горы
(4,3,11)	陟其高 山	чжи ци гао шань	Поднялись эти высокие горы
	隴山喬 嶽	до шань ця юе	Острроверхие горы, высокие пики
(4,4,3)	泮水	пань шуй	Полукруглый пруд
	思樂泮 水	сы лэ пань шуй	О радость полукруглого пруда
	思樂泮 水	сы лэ пань шуй	О радость полукруглого пруда
	思樂泮 水	сы лэ пань шуй	О радость полукруглого пруда
(4,4,4)	錫之山 川	си чжи шань чу- ань	Жалует ему горы и реки
	泰山巖 巖	тай шань янь янь	Горы Тайшань круты-круты
(4,5,4)	洪水芒 芒	хун шань ман ман	Воды потопа безбрежны-без- брежны
(4,5,5)	陟彼景 山	чжи би цзин шань	Поднялись на эту гору Цзин [шань]

Литература

1. Кобзев А.И. Цзин-вэй. Статья в Синология.ру.
<http://www.synologia.ru/a/%D0%A6%D0%B7%D0%B8%D0%BD%20-%20%D0%B2%D1%8D%D0%B9>
2. Лейбниц Г.В. Письма и эссе о китайской философии и двоичной системе исчисления / Пер. В.М. Яковлева. – М.: Ин-т философии РАН, 2005.
3. Рыков С.Ю. Методология науки и философии. Статья в Синология.ру.

http://www.synologia.ru/a/%D0%9C%D0%B5%D1%82%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%8F_%D0%BD%D0%B0%D1%83%D0%BA%D0%B8_%D0%B8_%D1%84%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D1%81%D0%BE%D1%84%D0%B8%D0%B8

4. Кобзев А.И. Традиция предсказаний и «Канон перемен». Статья в Синология.ру.

http://www.synologia.ru/a/%D0%A2%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D1%86%D0%B8%D1%8F_%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%B4%D1%81%D0%BA%D0%B0%D0%B7%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D0%B8_%C2%AB%D0%9A%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%BD_%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%BD%C2%BB

5. Дорофеева В.В. «Ши цзин» как исторический источник для реконструкции пространственных представлений в древнем Китае. Диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. М., 1992.

<http://cheloveknauka.com/shi-tszin-kak-istoricheskiy-istochnik-dlya-rekonstruktsii-prostranstvennyh-predstavleniy-v-drevnem-kitae>

6. Бурдонов И.Б. Юй вэй – Книга Дождя.

<http://burdonov.ru/izin/uivei/index.html>

7. Бурдонов И.Б. И ши – Песни Перемен.

<http://burdonov.ru/izin/Ishi/index.html>

8. Бурдонов И.Б. Шесть мелодий для шэна.

<http://burdonov.ru/ctixi/6%20pesen%20Shi%20zin/1.html>

9. Бурдонов И.Б. Секстина по «Книге Перемен».

<http://burdonov.ru/izin/sextina/index.html>

10. Кобзев А.С. Секстина и гексахорд, гексаграмма и гексанема, или о древних формах глобализации. // Восток. Афро-азиатские общества: история и современность. – 2018. – №4.

11. Lu. «Rhetoric in Ancient China». p.100. Цит. по Википедии, статья «Ши цзин»

https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%B8_%D1%86%D0%B7%D0%B8%D0%BD

12. Переломов Л.С. Конфуций. Лунь юй. М.: Изд. «Восточная литература» РАН, 1998.

13. Кобзев А.С. Китайская «Книга Книг» – самый древний и самый авторитетный в мировом масштабе оракул. Интервью на канале ОТР. 2016.

<https://otr-online.ru/programmi/figura-rechi/artem-kobzev-62374.html>

14. Щуцкий Ю.К. Китайская классическая «Книга перемен». М.: «Наука», гл. ред. вост. лит., 1993. – 606 с.

15. Еремеев В.Е. Символы и числа «Книги перемен». 2-е изд., испр. и доп. – М.: Ладомир, 2005. – 600 с.

16. Бурдонов И.Б. Горы и воды: алгебра стихов и гармония перемен.

http://burdonov.ru/SHI_ZIN/Gory_i_vody_matematika_i_poezia/1.html

А.М. Валуев

КОМПЛЕКС ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИДЕЙ-ПРИНЦИПОВ И ПРИЕМОВ – ОСНОВА ДЛЯ ФОРМИРОВАНИЯ ТВОРЧЕСКИХ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЕЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАПРАВЛЕНИЙ

Господствующее в литературоведческой, искусствоведческой и общеэстетической литературе понятие художественной идеи имеет то неприятное свойство, что оно связывается с отдельными произведениями, которые можно понимать как целостные художественные высказывания, тексты. Вместе с тем идеи в обычном смысле (интеллектуальные) никогда не ограничиваются единичным текстом, переходят из текста в текст или иной вид дискурса и – прежде всего – без законченного оформления входят в индивидуальное и общественное сознание. Хотелось бы определить и в сфере художественного творчества соответствующее понятие, отражающее художественное мышление и его плоды, рассматриваемые как проявления творческого процесса как такового, не ограниченного деятельностью единичного художника, а тем более созданием единичного произведения.

Более соответствует общему понятию идеи понятие художественного приема. «Прием – это то или иное средство (композиционное, стилистическое, звуковое, ритмическое и т.п.), служащее

для конкретизации, подчеркивания и т.п. того или иного элемента повествования» [1, с. 294] (автор словарной статьи – Л.И. Тимофеев). Это общее определение может быть перенесено и на другие виды искусства.

Так же как в мыслительной и практической деятельности соединяются различные идеи, так и при создании самых разных произведений одного рода могут применяться и сочетаться различные художественные приемы. Но и этого недостаточно для того, чтобы видеть в совокупности художественных приемов полный аналог совокупности идей. Приемы в общем понимании отражают лишь «технологическую» сторону художественного творчества. В частности, к приемам в литературоведении относят различные виды тропов [1, с. 427; 2, с. 156–164], к ним можно отнести стихотворный раз мер и ритм, строфику [3]. На более высоком уровне – остранение, игру на нарушении ожиданий читателя [4, с. 127–128]. В живописи – например, использование локального цвета, техника алла прима, лессировочная или пастозная. Другие стороны художественного творчества, отбор явлений действительности, к которым отсылает произведение, и взгляда на них в рамках художественных произведений – обычно трактуются не как приемы, а как элементы художественного языка. Последний понимается как совокупность изобразительно-выразительных средств и приемов для воплощения идейно-эстетического содержания. Но и понимание идей в искусстве как совокупности элементов художественного языка всё еще достаточно узко, т.к. связывает их лишь с воплощением, но не с порождением такого содержания.

То, что мы здесь понимаем в качестве идеи в художественном творчестве, не имеет общего названия и за неимением лучшего выражения названо здесь, в зависимости от их характера, либо «художественными идеями-приемами», либо «художественными принципами». В совокупности комплекс художественных идей-приемов образует художественный стиль.

Рассмотрим некоторые примеры из русской поэзии. Ломоносов в 1745 г. сочинил оду необычного типа – оду-эпиталаму «на день брачного сочетания их императорских высочеств государя великого князя Петра Феодоровича и государыни великия княгини Екатерины Алексеевны». Следствием их брака стало рождение в

1777 г. внука новобрачных – будущего Александра I. Державин посвятил последнему событию с большим опозданием – два года спустя – оду «На рождение в севере порфирородного отрока». Несмотря на редкость подобных тем для обоих поэтов, что могло привести к преобладанию в обеих одах индивидуальных черт, их сопоставление выявляет и общие для творчества каждого художественные идеи, которые по отдельности и в совокупности можно сопоставить.

Общее здесь в том, что событие иллюстрировано картинами природы с действующими в них персонажами греческой мифологии, а также библейскими образами.

У Ломоносова:

Не сад ли вижу я священный,
В Эдеме вышним насажденный,
Где первый узаконен брак?
В чертог богиня в славе входит,
Любезнейших супругов вводит,
Пленяющих сердца и зрак.

Кристалльны горы окружают,
Струи прохладны обтекают
Усыпанный цветами луг.
Плоды, румянцом испещренны,
И ветви, медом орошенны,
Весну являют с летом вдруг.

И горлиц нежное вздыханье,
И чистых голубиц лобзанье
Любви являют тамо власть.
Древа листьями помавают,
Друг друга ветвьми обнимают,
В бездушных зрю любовну страсть!
Ручьи вослед ручьям крутятся,
То гонят, то себя манят,
То прямо друг к другу стремятся,
И, слившись меж собой, журчат.

Зефир, как ты по берегу дуешь,
Стократ листки его целуешь
И сладкой те кропишь росой.
Зефир, сих нежных мест хранитель,
Куда свой правишь с них полет?

...

Он легкими шумит крилами,
Взвивается под небесами
И льет на воздух аромат...

У Державина вместо весны зимняя картина, резко сменяющаяся
весенней.

С белыми Борей власами
И с седою бородой,
Потрясая небесами,
Облака сжимал рукой;
Сыпал инеи пушисты
И метели воздымал,
Налагая цепи льдисты,
Быстры воды оковал.
Вся природа содрогала
От лихого старика;
Землю в камень претворяла
Хладная его рука;
Убегали звери в норы,
Рыбы крылись в глубинах,
Петь не смели птичек хоры,
Пчелы прятались в дуплах;
Засыпали нимфы с скуки
Средь пещер и камышей,
Согревать сатиры руки
Собирались вокруг огней.
В это время, столь холодно,
Как Борей был разъярен,
Отроча порфирородно
В царстве Северном рожден.

Родился – и в ту минуту
Перестал реветь Борей;
Ондохнул – и зиму люту
Удалил Зефир с полей...

Здесь мы видим немало общих черт у обоих поэтов. Во-первых, используется символическое значение времен года: весна – радость, зима – тяготы, тоска. Во-вторых, пейзаж не статичен, живые существа, воздух и воды находятся в движении. У Ломоносова олицетворение чувств в действиях природных сил выражено даже более явно, что является, однако, чертой лишь этой оды. Впоследствии строчку Ломоносова «Древа листьями помавают» Державин использовал в слегка измененном виде в стихотворении, посвященном приходу весны.

А вот мифологические персонажи ведут себя у поэтов по-разному. У Ломоносова они сугубо эмблематичны, лишены собственной жизни. В этом проявляется характер его творчества – переходный от позднего барокко к классицизму. Наоборот, для Державина это живые существа, подобные людям не только по облику, но и по поведению. Зефир, которому Ломоносов уделил больше места, чем Державин, «листки ... целует», но представить себе это невозможно, т.к. его облик (в отличие от Борея у Державина) никак не обрисован. Представляя отмеченное различие между поэтами в более общем плане, отметим, что у Ломоносова в целом поэтический текст представляет сочетание умозрительных и чувственно-воспринимаемых элементов, тогда как художественным принципом Державина является конкретность, когда даже отвлеченные вещи принимают какую-то чувственную форму. Это еще яснее будет видно из следующих отрывков.

За аллегорическими картинками в обеих одах следуют благопожелания. У Ломоносова:

Петр силою своей десницы
Российски распрострет границы
И в них спокойство утвердит.
Дражайшая его супруги
Везде прославятся заслуги,
И свет щедрота удивит.

Он добродетель чрез награду
В народе будет умножать;
Она предстательством отраду
Потщится бедным подавать.

Таким образом, их выражение – —чисто риторическое, в дидактическом духе. У Державина все гораздо оригинальнее:

Каждый гений к колыбели
Дар рожденному принес:
Тот принес ему гром в руки
Для предбудущих побед;
Тот художества, науки,
Украшающие свет;
Тот обилие, богатство,
Тот сияние порфир;
Тот утехи и приятство,
Тот спокойствие и мир;
Тот принес ему телесну,
Тот душевну красоту;
...
Но последний, добродетель
Зарождаючи в нем, рек:
Будь страстей твоих владетель,
Будь на троне человек!
Все крылами всплескали,
Каждый гений восклицал:
Се божественный, вещали,
Дар младенцу он избрал!

Пожелания получить «совершенства, составляющи царя» не привязаны к какой-то провозглашаемой программе действий, хотя бы и столь обобщенной, как у Ломоносова. Ценности для Державина оказываются важнее, чем собственно действия. Такое различие – политическая программность у Ломоносова и утверждение высоких ценностей у Державина – могут считаться определяющими чертами

творчества. Это тоже своего рода идеи-принципы, не столько мировоззренческие, сколько именно художественные, проявляющиеся в поэтических произведениях.

Но и на уровне идей-приемов между поэтами частичная общность сочетается со значительными различиями. Произведение Державина гораздо богаче в ритмическом плане. У Ломоносова как в этой оде, так и в других произведениях ударение на первом слоге четырехстопного ямба почти обязательно; количество ударений в строке – не менее трех (из четырех возможных). Совсем иное у Державина. Во-первых, в целом для данной оды он избрал не одический ямб, а хорей, который с самого начала утверждения силлабо-тонической системы употреблялся в основном в легкой поэзии – больше всего в песнях – но никак не в похвальных одах. Во-вторых, ритм в пределах неизменного стихотворного размера гибок и разнообразен. Многочисленные двухударные строки придают динамизм, которого почти не найдем у Ломоносова (исключение – строка «То гонят, то себя манят», в которой ударение на незначительном местоимении «себя» является ослабленным). Но особенно выразительна в ритмическом отношении у Державина группа из 6 строк, начинающихся с «тот», в которых повторение одной и той же ритмической фигуры с пропуском ударения на третьем слоге соединяется с грамматическим параллелизмом. Ритмические средства поэтического выражения можно считать группой художественных идей-приемов, отличающих его творчество. Еще выразительнее они использованы в «Рождении красоты», где смена настроения в середине стихотворения проявляется и в резкой смене ритма в пределах одного стихотворного размера.

Стиль Державина в смешанных одах и в «легкой поэзии» («Анакреонтические песни») существенно различается, но и последняя несет у Державина отпечаток его одического стиля. Сопоставим начальные строки двух переложений оды Горация «К Пирре». У Державина

Какой там молодец проворный,
Прекрасный, статный, вспрыскан весь
Водой душистой, благовонной,
В саду, в цветах между древес,
Тебя в беседке обнимает,
Толь страстно к сердцу прижимает

И огонь с смеющихся пьет роз?
И для кого ты так небрежно
На голубые взоры нежно
Спустила прядь золотых волос?

А вот перевод Василия Капниста (1758–1823), выполненный в 1818 г. Поэт дружил с Державиным, преклонялся перед его творчеством, но к унаследованным от старшего товарища чертам добавил и другие.

Какой прелестник ловкий, статный,
В вертепе неги и прохлад,
Опрыскан влагой ароматной,
О Пирра! средь любви отрад
В восторге прижимает нежном
Тебя на мягком ложе роз,
И для кого плетешь в небрежном
Убранстве злато льнистых кос?

С одной стороны, Капнист здесь даже как бы цитирует Державина, соединяя строки его оды «К первому соседу»,
В вертепе мраморном, прохладном,
В котором льется водоскат,
На ложе роз благоуханном,
Средь лени, неги и отрад,

Но с другой – убирает чрезмерную языковую и стилистическую пестроту державинского переложения. «Молодец» – слово народно-поэтического языка, мало отвечающее галантному стилю «легкой поэзии», иное дело «прелестник», «толь страстно» несет отпечаток сумароковского песенного стиля, метафоры (румяных щек – «смеющиеся розы», поцелуя – «пить огонь»), сами по себе выразительные, отягощают восприятие целого, «огнь» – указывает на чрезмерную страстность, что противоречит «легкости» в изображении любовных переживаний. У Капниста же одно слово «нежном» смягчает страстность. В итоге эта «горацианская ода» Капниста гармонично соединила предметность од Державина на родственные темы с языковыми

ограничениями сформировавшейся к этому времени «школы гармонической точности» [6]. Ряд горацанских од Капниста, составляющих его важнейшие творческие достижения, отличаются теми же чертами. Таким образом, предметность (определяемая не столько державинской традицией, сколько чертами оригиналов у Горация) в сочетании с языковыми принципами школы гармонической точности суть две идеи-приема, определяющих творческую индивидуальность Капниста в данном роде поэзии. Третий принцип (идея) не столь устойчива и восходит также к Державину, а отчасти и к его предшественникам. Она состоит в замене реалий оригинала (для Горация – древнеримских) на современные российские или, в крайнем случае, не несущие какой-то определенности места действия.

Что касается легкой поэзии в исполнении Державина, она в лучших образцах выглядит изящнее, чем приведенный образец, но всё равно сохраняет черты смешанных од автора. Так, в «Геркулесе и Данае» появляется, пусть и в шутовском контексте, «страшный меч», амуры «кряхтят»; вместе с тем стихотворение заканчивается органичным для легкой поэзии, но не для творчества Державина выражением галантного остроумия – «в шлеме страсть гнездо свила». Таким образом, здесь соединяются характерные для Державина художественные идеи и совсем иные, типичные для русской легкой поэзии рубежа XVIII–XIX в.

Но данный пример в отношении Капниста не свидетельствует о применимости художественных приемов школы гармонической точности для решения широкого круга творческих задач; напротив, на наш взгляд, для творчества Пушкина вплоть до 1830 г., а отчасти и позже некоторые из них служили веригами. К последним, в первую очередь, относится широкое употребление в качестве основного средства украшения речи перифраз, т.е. иносказательных выражений (зачастую шаблонных), замещающих обычные слова (во французской традиции: «губительная сталь» вместо «сабля», «смиранный ремесленник» вместо «сапожник») [7]. Консервативные тенденции в языке А.С. Пушкина заметны даже в VIII главе «Евгения Онегина», относящейся к вершинам его творчества. Так, автор только в одной строфе царскосельские парки называет «таинственными долинами», свое раннее поэтическое творчество «пиром молодых затей». В связи с подобными явлениями В.В. Виноградов отмечает «романтическая

культура художественного слова не была целиком признана Пушкиным. Наоборот, иногда Пушкин противопоставлял ей свой стиль, борясь с его формами» [8, с. 295].

Напротив, потребность в создании поэзии мысли, продекларированная новым поэтическим поколением в середине 1820-х, а для Баратынского являвшаяся внутренним стремлением, привела последнего постепенно к полному отказу от языковых принципов и других ограничений школы гармонической точности [9]. Особому отбору слов среднего стиля была противопоставлена намеренная архаизация языка, шаблонности словоупотребления – специфическая точность и языковая зоркость. «Под лаской вкрадчивой резца», «тогда морочил вас он звонкой пустотой революционных фраз» – такие речения невероятно выразительны, индивидуальны не только для автора, но и для конкретного произведения. Наряду с этим, в противовес традиционной медитативной лирике поэзия мысли Баратынского чрезвычайно эмоциональна, что имеет в первую очередь интонационное выражение. Такие идеи-принципы составляют поэтическую индивидуальность зрелого творчества поэта.

В качестве другого примера рассмотрим нидерландскую живопись XVII века, как голландскую, так отчасти и фламандскую. Рембрандт и Хальс считаются крупнейшими мастерами голландского портрета. Портретное творчество Рембрандта претерпело значительные изменения в течение его жизни и к тому же сильно дифференцировано по своим формам в зависимости от цели портретирования. Для его живописных автопортретов и портретов близких людей характерна театрализация, выражающаяся, в частности, в использовании иноземных или исторических нарядов. Так, в амстердамском музее можно видеть рядом автопортрет художника в виде апостола Павла (рис. 1) и портрет сына Титуса в монашеском облачении.



Рис. 1. Автопортрет Рембрандта в виде апостола Павла (1661)

Столь же театрализован знаменитый групповой портрет, известный под именем «Ночной дозор». Автор отказывается подчиниться канонам группового портрета, мастером которого был Хальс и блестящий образец которого дает огромное полотно (предположительного) ученика Рембрандта ван дер Хелста («Офицеры и другие стрелки округа VIII в Амстердаме под предводительством капитана Рулофа Бикера и лейтенанта Яна Михилша Блау»), висящее рядом с «Ночным дозором» в амстердамском музее (репродукции работ, не представленных в тексте, можно найти на сайте [10]). Изображенные на нем так же вооружены, как у Рембрандта, но они образуют торжественное собрание, а не вооруженный отряд. Искусство группового портрета по существу прикладное, требуется умело разместить на полотне множество лиц и правдоподобно, а в идеале – выразительно – изобразить их; особой свободы творчества он не предоставляет, хотя и дает простор для проявления мастерства. Хальс, конечно, наиболее выразителен не

в групповых, а в индивидуальных портретах-картинах. Одна из таких картин из собрания харлемского дома-музея – «Хозяйка гостиницы» (рис. 2). На ней представлена приветливая женщина в характерном наряде и с атрибутами своей профессии, но основное внимание уделяется человеческому типу (а не портретированию конкретного лица) и внешние атрибуты прописаны непоследовательно. Рембрандт еще меньше внимания уделяет облачению, оно лишь знак, но пытается раскрыть душевное состояние героев картины. Еще большей степенью обобщенности обладают его портреты пожилых людей из ГМИИ имени Пушкина. Это образы пожилых людей как таковых, а не конкретных лиц, они призваны выразить их характерный душевный строй.



Рис. 2. «Хозяйка гостиницы» Хальса (1623–1625)

В смысле живописной манеры у обоих художников много общего, хотя Рембрандт отличается еще более свободным мазком, достигающем до предела видимой небрежности в картинах «Ассур, Аман и Эсфирь» из ГМИИ имени Пушкина, эрмитажном «Возвращении блудного сына» или «Заговоре Клаудиуса Цивилиса» из амстердамского музея. Но почти той же степенью демонстративного пренебрежения деталями отличается и поздний групповой портрет более традиционного типа, известный под названием «Синдики». Такого рода манеру можно, бесспорно, считать идеей-приемом.

Вышеупомянутый ван дер Хелст в более позднем творчестве отошел от своего учителя и пошел вслед за мастером светского портрета фламандцем ван Дейком. Тщательно прописанные богатые наряды и исполненные важности позы отличают как вышеупомянутый групповой портрет, так и, скажем, эрмитажный «Семейный портрет» (1654). Здесь, как и в отмеченных портретах Рембрандта, наличествует театрализация, но совершенно другого типа – во всех отношениях статичная.

Выдающийся голландский живописец Питер де Хох по направленности своего творчества противостоит одновременно и Рембрандту, и ван дер Хелсту. Не имея яркого дара портретиста, он, тем не менее, создавал сцены, полные глубокого духовного смысла. Драматическим переживаниям изолированной личности у Рембрандта и демонстрации жизненного успеха у ван дер Хелста де Хох противопоставил гармонию мироздания, отражающуюся, «как солнце в малой капле вод» (Державин) в домиках и двориках обычных голландцев. Центр этого мироздания – семья. Самые простые сюжеты, например, «Мать, вычесывающая голову своего ребенка» из амстердамского музея (рис.3), наполняются у него поэтической одухотворённостью. Это во многом достигается за счет изумительной передачи солнечного освещения. Лихорадочному ночному освещению, характерному для сцен Рембрандта, де Хох противопоставляет ласкающие солнечные лучи, озаряющие незамысловатые интерьеры. И в области композиции де Хох показал себя великим мастером, особенно в сочетании ближних и более дальних планов. Характерный образ у де Хоха – это дорожка, начинающаяся во дворе на ближнем плане и незаметно проходящая все более и более отдаленные дворики, как бы уходящая в бесконечность. В этом образе-приеме – целая философия.



Рис. 3. «Мать, вычесывающая голову своего ребенка» де Хоха

Во многом подобными чертами отличается и творчество величайшего мастера голландской живописи Яна Вермеера; недаром по вопросу об авторстве неподписанных картин обоих неоднократно возникали споры, кто из двух мастеров написал их. Если не считать городского пейзажа «Маленькая улочка в Дельфте», картины Вермеера, как было выяснено, написаны в интерьерах пяти комнат его дома. Но в этом малом пространстве срежиссированы картины совершенно разного содержания, например, «Молочница» (рис. 4), «Аллегория живописи», «Географ». Трудно дать точные определения его непостижимому мастерству, но одной видимой чертой, или, с нашей точки зрения, идеей-приемом, служит характерный колорит (сине–желтый, тогда как де Хоха красно-коричневый). Что касается

изображенных на них людей, они еще более безмолвны и внутренне сосредоточены, чем у де Хоха.



Рис. 4. «Молочница» Вермеера

Колористическая выразительность в целом характерна для искусства Нидерландов этой эпохи, в отличие, скажем, от флорентийской живописи Возрождения. Но у каждого из рассмотренных здесь художников она проявилась по-разному. В частности, Ван Гог увидел у Хальса «50 оттенков черного» – совершенно индивидуальное колористическое решение. Эффекты освещения использовали и Рембрандт, и совершенно в другом ключе Вермеер и де Хох. По поводу использования различных упомянутых и не упомянутых здесь художественных идей – принципов и приемов – нетрудно прийти к выводу, что по отдельности они не выделяют какую-то определенную творческую индивидуальность или школу, но их совокупность в

творчестве каждого значительного художника или школы – неповторима.

У большинства крупных художников были ученики или последователи. Но они оставались лишь эпигонами, второстепенными художниками, если не вносили новый элемент, новую художественную идею в свое творчество. Выбор новых тем, новых предметов для творчества становится эстетически значимым фактом лишь в том случае, если для их раскрытия применены новые художественные средства. Художественное творчество в целом мало соответствует романтическому взгляду на него как на свободное выражение вдохновения и без выбора и использования некоторой суммы художественных технологий всегда останется лишь благим намерением, а не эстетическим свершением.

Литература

1. Словарь литературоведческих терминов. Ред.-сост. Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
2. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М.: Высш. шк. 1990. – 344 с.
3. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика – М.: Наука, 1984. – 319 с.
4. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текст. Структура стиха. – Л.: Просвещение. Ленингр. отделение, 1972. – 271 с.
5. Боров Ю.Б. Эстетика. – 4-е изд., доп. – М.: Политиздат, 1988. – 496 с.
6. Гинзбург Л.Я. О лирике. – 2-е изд., доп. – Л.: Сов. Писатель, 1974. – 407 с. Глава «Школа гармонической точности».
7. Григорьева А.Д. Поэтическая фразеология Пушкина // Поэтическая фразеология Пушкина. – М.: Наука, 1969. – С. 5–292.
8. Виноградов В.В. Очерки по истории русского литературного языка XVII-XIX веков – 3-е изд. – М. Высш. шк., 1982. – 528 с.
9. Валуев А.М. «Смерть» Баратынского – предвестие новой поэтической эпохи // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2016. – № 12-5. – С. 5–8.
10. <https://artchive.ru/artists/country:BE,NL,-type:zhivopis>,

ФОРТЕПИАННОЕ НАСЛЕДИЕ ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО

Обширное и многогранное творчество Игоря Федоровича Стравинского, одного из крупнейших композиторов в истории музыки, давно и по праву считается классикой XX, а ныне уже и XXI века: музыка этого замечательного композитора продолжает жить в концертных залах, в телевизионном и радиоэфире, в музыкальной публицистике и научных исследованиях.

Новые элементы музыкального языка, а также неординарные эстетические воззрения Стравинского не сразу нашли понимание среди его современников. Известно, например, что многие музыканты недоумевали по поводу излишне прихотливой, по их мнению, ритмической структуры его произведений, на что ответ композитора всегда был категоричен: «Я меняю его (ритм. – С.Г.) только тогда, когда это абсолютно необходимо» [8, с. 49]. Подобно своему не менее великому современнику Сергею Прокофьеву, он предпочитал творить как истинный художник – то есть «по законам, им самим над собой признанным»; однажды Стравинский пошутил по этому поводу: «Если бы Шуман придерживался правил Скарлатти, то не существовало бы того Шумана, которого мы все знаем» [8, с. 70].

Долгую творческую жизнь Игоря Стравинского принято условно разделять на три периода: «русский», «неоклассический» и «серийный» (приблизительно 15, 30 и 15 лет, соответственно). Эта периодизация, конечно, не отражает всех стилистических особенностей музыки «композитора-хамелеона», как его в свое время называли недоброжелатели: к примеру, говоря о самых ранних его композиторских работах, нельзя не упомянуть не только «русское» влияние Николая Римского-Корсакова, у которого он брал частные уроки по композиции и сопутствующим предметам, но в какой-то мере и влияние Клода Дебюсси, одного из немногих почитавшихся Стравинским композиторов.

Интересно, что именно в музыке Дебюсси критики еще на рубеже XIX и XX веков отмечали рационализм в использовании темброво-ритмических и мелодико-гармонических элементов, особую конструктивность мышления – то есть черты стиля, ставшие впоследствии характерными для Стравинского; не случайно Дебюсси

уже в молодые годы называли «модернистом» – в современном понимании, инициатором новой музыки (вспомним возникший позже у одного из консервативных критиков образ «композитора Модернского», под которым подразумевался не кто иной, как Игорь Стравинский, уже получивший тогда международную известность).

Удивительно, но в 1910-е годы современники говорили уже об обратном влиянии, имея в виду заметное усложнение композиторской техники в балете Дебюсси «Игры» (1913), написанном на сюжет Вацлава Нижинского для труппы Сергея Дягилева, – влияние музыки нашумевших ранних балетов Стравинского здесь неоспоримо. Известно, что оба композитора хорошо знали творчество друг друга, поэтому взаимовлияния на уровне техники композиции, в той или иной степени, не могло не быть, – но изысканный, рафинированный стиль позднего Дебюсси отнюдь не стал при этом близок «первобытному», «терпкому» стилю раннего Стравинского, и наоборот. Несколько забегаая вперед, отметим, что после смерти Дебюсси Стравинский сочинил и посвятил его памяти Погребальный хорал для фортепиано (1920).

Однако в самом центре внимания и творческих исканий молодого Стравинского был все же русский фольклор (песенный и текстовый), вдохновивший его на создание целого ряда выдающихся произведений 1900-х – 1910-х годов. Основными событиями его творческой жизни стали в этот период сценические произведения для балетной труппы Сергея Дягилева; сочинения же, которые композитор написал до этих балетов, были, скорее, «подготовительными»: ведь именно в балетном творчестве сконцентрировались характерные для раннего Стравинского эстетические и художественные принципы.

В результате плодотворного сотрудничества с Дягилевым имя Стравинского обрело широкую известность; тогда же в его музыке появились первые «ростки» будущего «неоклассического» периода творчества (1920-е – начало 1950-х годов). Главную роль в стилистической «модуляции» Стравинского, несомненно, сыграла эмиграция из России, а в дальнейшем и принятие им, воспитанным в православных русских традициях, католической веры; такие серьезные перемены мировоззрения и образа жизни не могли не сказаться на творчестве композитора: можно утверждать, что к середине 1920-х годов

все основные признаки «неоклассического» стиля полностью «откристаллизовались» в его музыке. Известно, что большинство произведений Стравинского этого периода (как, впрочем, и более ранние) были написаны по заказу, что всегда было дополнительным предметом для критических «уколов» в его адрес, – поэтому так трогательно звучит признание композитора о Концерте для двух фортепиано соло и Сонате для двух фортепиано: «Обе вещи были написаны из любви к «чистому искусству» (это означает не только то, что они писались без заказа)» [11, с. 155].

В начале 1950-х годов Стравинского всерьез заинтересовали додекафонно-серийные методы композиции, давно уже практиковавшиеся Арнольдом Шенбергом, его учениками и последователями; это повлекло за собой вторую, еще более кардинальную перемену его композиторского стиля и техники. Таким образом, до конца своих дней Стравинский оставался «серийным» композитором, – но самая большая загадка его творчества состоит в том, что эти последние произведения, разительно отличающиеся от ранних балетов, позволяют утверждать, что их мог написать только Стравинский и никто другой: высочайший уровень композиторского мастерства и уникальность творческой личности «выдают» буквально каждое его произведение, к какому бы периоду оно ни относилось.

В обширнейшем наследии Стравинского понятие «фортепианная музыка» имеет совершенно особый смысл – слишком уж индивидуальным было само отношение композитора к фортепиано, в сравнении с его предшественниками, большинством современников и даже многими музыкантами последующих поколений. Известна достаточно спорная, но не лишенная остроумия мысль Стравинского о фортепианной музыке: «Отношение композиторов к звучащей материи может быть двоякимени Одни, например, сочиняют музыку для фортепиано, другие – фортепианную музыку. Бетховен определенно принадлежит к последней категории» [12, с. 176]. Главная же особенность его индивидуальной трактовки фортепиано всегда заключалась в акцентировании «ударных» качеств и как можно более «острых» звучаний этого инструмента; в одном из интервью, в период создания Концерта для фортепиано и духовых инструментов, он говорил: «В оркестре фортепиано кажется мне поразительным ударным инструментом... В прошлом фортепиано пользовались как оркестром, временами – будто это человеческий голос,

то есть заставляли его «петь», – словом, с ним мошенничали на все лады... Пытаться подражать на фортепиано другому инструменту – это ошибка... Я постараюсь восстановить истинное значение фортепиано как ударного инструмента» [8, с. 70].

В связи с цитированными высказываниями Стравинского необходимо обратить особое внимание на то, что некоторые произведения композитора для фортепиано или с его участием впоследствии были оркестрованы автором, и наоборот: некоторые партитуры Стравинского впоследствии были обработаны им для фортепиано (см. соответствующие сноски), – к таким обработкам, кстати, относятся и знаменитые Три фрагмента из «Петрушки». Следовательно, все партитуры композитора, так или иначе связанные с его фортепианной музыкой (как «чистой», так и обработанной), несомненно, являются ценнейшим материалом для пианистов, дающим ключ к разгадке собственных ей исполнительских проблем, – несмотря на то, что нам известны парадоксальные, порой взаимоисключающие высказывания Стравинского об инструментровке и переложениях (сделанные, кстати, в одно и то же время), легко опровергающиеся примерами из его же собственной творческой практики. Первое: «Произведения, написанные специально для фортепиано, абсолютно не способны выразить мысль, задуманную для инструментального ансамбля. Что касается попыток инструментовать фортепианные произведения, то они никогда не смогут быть определены иначе как абсурдные, настолько они нелепы» [8, с. 115]. И противоположное, не менее спорное высказывание, относящееся к Трех фрагментам из «Петрушки»: «Тот факт, что сочинение было написано для исполнения на том или ином инструменте, еще не предполагает, что оно нашло в этом инструменте полноту своего выражения» [8, с. 116].

Тема «фортепиано в творчестве Стравинского» является настолько обширной, интересной и богатой материалом, что для полного и подробного ее исследования потребовалось бы написать объемную книгу. Поэтому в настоящей статье мы остановимся, главным образом, на сольной фортепианной музыке композитора, и в первую очередь – на Трех фрагментах из «Петрушки»: о них и о влиянии русского фольклора на музыку Стравинского для фортепиано и с его участием пойдет речь, а также о «неоклассическом» (с отдельными влияниями джазовой музыки) и «серийном» фортепианном наследии композитора.

Из биографических источников известно, что Стравинский начал заниматься на фортепиано в возрасте девяти лет (в 1891 году), а первые его профессиональные композиторские занятия с Римским-Корсаковым относятся к 1903 году (двенадцать лет спустя). Конечно, как это часто бывает, самые ранние произведения юного композитора (некоторые из них были написаны еще до уроков Римского-Корсакова) – это фортепианная музыка: Тарантелла (1898), Скерцо (1902), Соната фа диез минор в четырех частях (1903), – и музыка вокальная, с участием фортепиано: «Туча» для голоса и фортепиано на слова А. Пушкина (1902), «Грибы, идущие на войну» для баса и фортепиано (1904), Кантата к 60-летию Н.А. Римского-Корсакова для смешанного хора и фортепиано (1904, утеряно), «Кондуктор и тарантул» на текст басни Козьмы Пруткова (1906, утеряно). Правда, для этих, самых первых композиторских опытов Стравинского не совсем типичен его уже вполне зрелый возраст (от 16 до 24 лет), – отсюда, возможно, все неповторимые особенности будущего фортепианного стиля композитора, а также его отношения к роялю как к музыкальному инструменту, который всегда играл важнейшую роль в его творческом процессе.

Считается, что Стравинский первым, но одним из немногих композиторов открыто признался в том, что всегда сочинял только за фортепиано, которое, как он говорил, «находится в центре моих жизненных интересов и служит точкой опоры во всех моих музыкальных открытиях. Каждая написанная мною нота испробована на рояле, каждый интервал исследуется отдельно, снова и снова выслушивается» [11, с. 90]. Более того, он всецело связывал свое творчество с игрой на фортепиано: «Не следует презирать пальцев: они являются сильными вдохновителями, часто пробуждая в нас подсознательные мысли, которые иначе, может быть, остались бы нераскрытыми» [12, с. 134].

Но вернемся к началу пианистической деятельности композитора. 7 декабря 1901 года состоялось первое выступление Стравинского в качестве аккомпаниатора, на концерте вокальной музыки; в течение нескольких последующих лет ему доводилось также аккомпанировать исполнителю на английском рожке и участвовать в концертах виолончелиста Евгения Мальмгрена. Предположительно к 1908 году относится первое выступление Стравинского в качестве пианиста-солиста, с исполнением своих Четырех этюдов (1908).

Несомненный интерес представляет мнение композитора об искусстве пианистов-виртуозов, «царствовавших» в то время на эстраде; в книге «Хроника моей жизни» он писал, например, о своем восхищении в молодости Иосифом Гофманом: «Глубина, точность и законченность его исполнения привели меня в такой восторг, что я с еще большим усердием стал заниматься игрою на фортепиано» [12, с. 45], – а также Анной Есиповой, у которой учился игре на фортепиано молодой Сергей Прокофьев, Эженом д'Альбером и Альфредом Рейзенауэром. Слова о «глубине, точности и законченности» исполнения, думается, в высшей степени показательны для Стравинского: именно эти качества всегда являлись для него главными в музыкальном искусстве.

Наряду с активной композиторской и исполнительской деятельностью, к 1900-м годам относится и начало серьезного, профессионального изучения Стравинским русского песенного и инструментального фольклора; в «Диалогах» композитора с Робертом Крафтом опубликована уникальная фотография, сделанная в начале XX века: «Стравинский записывает напев лирника. Устилуг, 1907–1908 г.г.» (см. [11, с. 17]). Результаты этой увлекательной работы не замедлили сказаться на творчестве и дали поистине потрясающие результаты: один за другим появились знаменитые «русские» балеты Стравинского – «Жар-птица» (1909–1910), «Петрушка» (1910–1911) и «Весна священная» (1913).

Итак, обращаясь к «русскому» периоду фортепианного творчества Стравинского и его вершине – Трех фрагментам из «Петрушки», – представляется необходимым сначала коротко остановиться на самом балете «Петрушка». Уникальная постановка выдающимся балетмейстером Михаилом Фокиным этих «потешных сцен в четырех картинах» (название автора), с труппой Дягилева и гениальным Вацлавом Нижинским в главной роли, обеспечила музыке балета неподдельный успех, а впоследствии – популярность и любовь слушателей.

Стравинский начал сочинять «Петрушку» осенью 1910 года в Лозанне с «концертштюка» – пьесы для фортепиано и оркестра, впоследствии ставшей второй картиной балета. В «Хронике» Стравинский писал об истории создания «Петрушки»: «Мне захотелось развлечься сочинением оркестровой вещи, где рояль играл бы преобла-

дающую роль, – нечто вроде *Konzertstück*. Когда я сочинял эту музыку, перед глазами у меня был образ игрушечного плясуна, внезапно сорвавшегося с цепи, который своими каскадами дьявольских арпеджио выводит из терпения оркестр, в свою очередь отвечающий ему угрожающими фанфарами. Завязывается схватка, которая в конце концов завершается протяжной жалобой изнемогающего от усталости плясуна» [12, с. 72]. В одном из интервью автор характеризует свой знаменитый балет как «ярмарочную историю, сценически эквивалентную моему изначальному замыслу, где Петрушка – этакий Пьеро, пианист, музыкант, поэт – только лишь участник банальнейшей интрижки... Идея драматического действия в «Петрушке» возникла только тогда, когда был создан концертштюк; только в этот момент мне впервые пришла в голову мысль о Петрушке... Моя первоначальная мысль оказалась воплощенной во второй картине. Но Петрушка нуждался в любви. Поэтому-то я и сочинил четвертую картину» [8, с. 89].

Известно, что в «Петрушке» композитор использовал русские народные песни «Под вечер, осенью ненастной», «Чудный месяц», «Вдоль по Питерской» и «Не лед трещит, не комар пищит» (последняя мелодия похожа и на песню «А снег тает», – таким образом, можно говорить о двух разных фольклорных первоисточниках), а также популярную тогда во Франции песенку Спенсера «Она имела деревянную ногу»; правда, за использование этой «Деревянной ноги» Стравинскому приходилось делать отчисления Спенсеру и его родственникам после каждого представления и концертного исполнения «Петрушки».

Основные образы балета «Петрушка» также широко известны: это удалая русская ярмарка (балаганы, маленький уличный театр, толпа) и действующие театральные персонажи (куклы Петрушки, его соперника Арапа, Балерины и Фокусник). Сюжетная фабула довольно проста, но и по-русски типична: это любовная драма Петрушки и его смерть. Позже, говоря о соотношении своей балетной музыки с различными постановками, композитор подчеркивал, что «если в шаблонных балетах музыка – это дополнение действия, то в моих произведениях обе эти сферы совершенно независимы и самодовлеющи» [8, с. 44].

Лишь десять лет спустя, в августе 1921 года в Англе, местечке близ Биаррица (Англия), Стравинский создал уникальное фортепианное произведение – Три фрагмента из «Петрушки», транскрипцию для фортепиано (1921). «Мне хотелось дать виртуозам рояля пьесу довольно значительного размаха, которая бы позволила им расширить современный репертуар и вместе с тем блеснуть техникой», – писал композитор в «Хронике моей жизни» [12, с.155]. Одной из главных причин возникновения этой знаменитой обработки стал и внушительный гонорар (5000 франков) заказавшего ее Артура Рубинштейна (позже композитор вспоминал, что Дягилев по окончании работы над балетом «Петрушка» заплатил ему всего 1000 рублей). Сам Стравинский, к сожалению, никогда не исполнял этот цикл публично: он считал, что у него «недостаточна техника левой руки» [11, с. 147].

Этот шедевр по праву считается не только вершиной фортепианного творчества композитора, но и одним из лучших (и сложнейших) произведений во всей мировой фортепианной литературе: он отличается богатством образов, звуковых красок и виртуознейшей фактурой, «отшлифованной» композитором с высочайшим мастерством (однако технические задачи при этом максимально подчинены художественной выразительности). Позволим себе привести пространную цитату из выступления Стравинского на концерте в 1935 году, когда Три фрагмента из «Петрушки» впервые прозвучали в исполнении Святослава-Сулимы Стравинского: «Будучи пианистом, я особенно интересовался теми специфическими приемами, которые требуются в произведениях, написанных для фортепиано, а также и огромными звуковыми возможностями, заложенными в полифонической природе этого инструмента. «Петрушка» давал повод для подобной транскрипции, тем более что это произведение в своем первоначальном замысле предполагалось как пьеса для фортепиано с оркестром. Помимо этого, фортепиано вообще играет значительную роль в партитуре сочинения. Если я здесь и употребил обычный термин «транскрипция», то все же хочу предотвратить возможные недоразумения. Не следует думать, что я пытался трактовать фортепиано как некий эрзац оркестра, придав по возможности фортепиано звучность оркестра. Напротив, я стремился сделать из «Петрушки» пьесу главным образом фортепианную, использующую ресурсы, свойственные только этому инструменту, и не возлагающую на него ни в

коей мере роль подражателя... Не следует видеть в Трех фрагментах из «Петрушки» переложение для фортепиано, но пьесу, специально написанную для данного инструмента, иначе – фортепианную музыку» [8, с. 115].

«Три фрагмента» балетной музыки, обработанные Стравинским, – это Русский танец трех кукол, заканчивающий 1-ю картину («Русская», № 1), вся 2-я картина, которая, как уже говорилось, была написана раньше остальных («У Петрушки», № 2) и часть музыки 4-й картины («Масленица», № 3). О последней, самой сложной и многообразной части цикла автор говорил так: «Поначалу – это гул праздничной толпы, который внезапно прерывается ярмарочным гулянием. Здесь и хоровод кормилиц, и выход цыганок, увлекающих купца-гуляку, и танец кучеров, отплясывающих с кормилицами, и ряженые, и маски, с появлением которых веселье достигает своего апогея» [8, с. 116]. При этом Стравинский подчеркивал, что Три фрагмента из «Петрушки» «обладают собственной музыкальной формой» и что «драматическое действие» здесь «не должно приниматься во внимание» [8, с. 116]. Последняя мысль, конечно, спорна: думается, что любому исполнителю всегда полезно иметь представление об образной сфере играемой музыки.

Исполнительская судьба Трех фрагментов из «Петрушки», давно уже ставших «современной классикой», всегда зависела от исполнительских решений определенного круга проблем – и не только технических и художественных. Главной является, на наш взгляд, все та же проблема охвата музыкальной формы, о которой шла речь выше. Не случайно многие пианисты предпочитают исполнять в концертах и записывать лишь отдельные части этого цикла; с другой стороны, неоднократно появлялись и «расширенные» его варианты, с включением новых фрагментов балета «Петрушка» – «Ярмарка», «У Арапа», «Танец балерины» и так далее (наиболее известные из таких «расширенных» вариантов – Сюита из балета «Петрушка» в исполнении Анатолия Ведерникова, Пять фрагментов из балета «Петрушка» в исполнении Эмиля Гилельса¹ и Шесть фрагментов из балета «Петрушка» в исполнении Михаила Рудя², обработка Теодора

¹ . Русская. – 2. У Петрушки. – 3. Масленица. – 4. У Арапа. – 5. Танец балерины. Известна также исполнявшаяся Эмилем Гилельсом фортепианная транскрипция *Adagio* из «Аполлона Мусагета», балета для струнного оркестра (1927–1928).

² . Ярмарка. – 2. Русская. – 3. У Петрушки. – 4. У Арапа. – 5. Танец балерины. – 6. Масленица.

Санто). Конечно, не всегда подобные варианты являются художественно оправданными с точки зрения музыкальной формы, – тем более в сравнении с четко выстроенным автором трехчастным концертным циклом. Таким образом, проблема музыкальной формы в «Петрушке» (а форма здесь, вопреки автору, все же не может рассматриваться в отрыве от музыкального содержания) остается и сегодня одной из самых актуальных для пианистов разных поколений.

Три фрагмента из «Петрушки» – бесспорно, самое известное, самое исполняемое и самое любимое среди пианистов и слушателей произведение Стравинского. Этот цикл, своего рода «экстракт» стиля композитора «русского» периода, по праву называют «фортепианной классикой XX века», а самого Стравинского – одним из «родоначальников» современной фортепианной музыки. Знаменательна реплика автора, вновь касающаяся музыкального содержания этого шедевра: «Некоторые... мои сочинения в настоящее время получили признание как образцы программной, описательной музыки. Но разве каждая страница, каждая тема этих сочинений... не является прежде всего музыкой?» [8, с. 44].

После трех «русских» балетов (но еще до создания Трех фрагментов из «Петрушки») появился целый ряд вокальных и камерно-инструментальных произведений Стравинского (с участием фортепиано), связанных с фольклорными истоками. Это прежде всего произведения для голоса и фортепиано, написанные на русские народные тексты: Три песенки (из воспоминаний юношеских годов) для меццо-сопрано и фортепиано (1913)¹, «Три истории для детей» (1917)² и Четыре русские песни (1918–1919). Интересно, что мотивы русских инструментальных наигрышей были использованы композитором и в миниатюрном фортепианном цикле «Пять пальцев», восемь очень легких пьес на пяти нотах (1920–1921). Эти маленькие пьесы, по словам автора, – своеобразные «мелодии, в которых пять пальцев правой руки, поставленные на клавиши, уже не меняют своего положения в течение периода или всей пьески, тогда как левая рука, аккомпанирующая мелодии, выполняет самый простой гармонический или контрапунктический рисунок... Мне хотелось самыми

¹ 1. Сороченька. – 2. Ворона. – 3. Чичер-Ячер. Цикл был переработан автором для сопрано и малого оркестра (1929–1930).

² 1. Тилибом, детская песенка. – 2. Гуси-лебеди. – 3. Медведь, сказка с песенкой (по Афанасьеву). Первые две части этого произведения и крайние части Четырех русских песен были инструментованы автором и вошли в цикл Четырех песен для сопрано и инструментального ансамбля (1953–1954).

скромными средствами пробудить в ребенке вкус к комбинациям мелодического рисунка с упрощенным аккомпанементом» [12, с. 146]¹.

Вообще, тема «фольклор и Стравинский», к которой исследователи обращались уже неоднократно, не менее увлекательна и объемна, чем тема «Стравинский и фортепиано»; она включает как обращения композитора к народным песенным мелодиям и наигрышам (в более ранних произведениях), так и использование им народных текстов (несколько позже). Разнообразные жанры русских народных песен охвачены композитором необычайно широко: это «песни величальные и шуточные, игровые, плачи, причеты, культовая псалмодия, кличи, голошения, инструментальные наигрыши, колокольные звоны и так далее...» [6, с. 62]. Исследователи творчества Стравинского считают главными особенностями его творческого метода то, что «в мелодико-интонационном плане Стравинский опирался на типовые, а не художественно-уникальные» [5, с. 144] явления в народной музыке; другими словами, он работал с наиболее характерными элементами народных мелодий – интервалами, мотивами, фразами. Не лишено оснований и распространенное суждение об особенностях «фольклорных» тем Стравинского, которым «не свойственно так называемое «широкое дыхание»: ...даже в протяжных темах... высока степень мотивной расчлененности, большую роль играет фактор повторности» [5, с. 145].

Из других произведений Стравинского с участием фортепиано, в которых «русский» фактор трудно переоценить, следует назвать Сюиту для кларнета, скрипки и фортепиано (1920) из «Истории солдата», «сказки о беглом солдате и черте», читаемой, играемой и танцуемой (1917–1918), «Свадебку», русские хореографические сцены с пением и музыкой на народные тексты (1914–1923), а также фортепианную версию Увертюры из оперы «Мавра» (1921–1922) и обработку для двух фортепиано Скерцо *à la russe* для симфо-джазового оркестра (1944), сделанные автором, соответственно, в 1937 и 1944 годах. Отметим, что в первых двух произведениях особенно отчетливо проявились жанры свадебного и скоморошьего действия, а «Свадебка» в одной из первоначальных редакций включала целых четыре

¹ В пьесе № 3 из этого цикла можно услышать авторский вариант популярного наигрыша «Камаринская» (см. [5, с. 189–190]); позже «Пять пальцев» были инструментованы автором и получили название Восемь миниатюр для оркестра (1961–1962).

механических фортепиано: дело в том, что, по мнению Стравинского, «металлическое дребезжание этого примитивного автомата... идеально подходило к схеме звучаний, которую я имел в виду. Рядом с гладким, лакированным «тоном» Стенвея... пианола кажется старым фордиком модели «Г» рядом с роскошным кадиллаком в шесть дверей» [8, с. 342]; как известно, в окончательной редакции партитуры «Свадебки» участвуют четыре фортепиано, – и все же они, по словам композитора, фактически «выполняют функцию ударных» [8, с. 55].

Напомним здесь и о тех фортепианных (а также вокальных, с участием фортепиано) произведениях раннего периода творчества Стравинского, которые остались до сих пор не названными. Это Вальс цветов для двух фортепиано (1914), Три легких пьесы для фортепиано в четыре руки, с облегченной второй партией (1915)¹, Пять легких пьес для фортепиано в четыре руки, с облегченной первой партией (1915)², «Воспоминание о марше бошей» для фортепиано (1915), «Вальс для детей» для фортепиано (около 1917) и Пролог из оперы «Борис Годунов» М. Мусоргского, фортепианная обработка для детей (1918). Восемь (Три и Пять) легких пьес для фортепиано в четыре руки автор считал пьесами «для любителей, недостаточно владеющих техникой игры» [12, с. 112], из которых особенно любил Польку, посвященную Дягилеву (№ 3 из Трех пьес), где последний предстает «в роли директора цирка – во фраке, с цилиндром на голове, хлопающий бичом, заставляющий наездницу гарцевать на лошади» [12, с. 102].

К вокальным же произведениям с участием фортепиано, написанным композитором в этот период, относятся «Пастораль», песнь без слов для меццо-сопрано и фортепиано (1907), Две песни на слова С. Городецкого для меццо-сопрано и фортепиано (1907–1908)³, Два стихотворения П. Верлена для баритона и фортепиано (1910)⁴, Два стихотворения К. Бальмонта для сопрано и фортепиано (1911)⁵, Три

¹ 1. Марш. – 2. Вальс. – 3. Полька.

² 1. Andante. – 2. Эспаньола. – 3. Балалайка. – 4. Неаполитана. – 5. Галоп. Отметим, что оба цикла (под названием Восемь легких пьес) неоднократно исполнялись автором и Хосе Итурби; позже они были инструментованы автором для малого оркестра и вошли в Сюиту № 1 (1917–1925) и Сюиту № 2 (1921).

³ 1. Весна (монастырская). – 2. Росянка (хлыстовская).

⁴ 1. *Un grand sommeil noir* (Душу сковали). – 2. *La lune blanche* (Где в лунном свете).

⁵ 1. Незабудочка-цветочек. – 2. Голубь.

стихотворения из японской лирики для сопрано и инструментального ансамбля (1912–1913) и Колыбельная для голоса и фортепиано на собственные слова (1917).

Для композиторов и исполнителей вопрос интерпретации музыки стал актуальным еще в начале XX века; в отношении Стравинского можно утверждать, что этот вопрос был для него одним из самых актуальных в течение всей его творческой жизни. Как справедливо утверждал исследователь Виктор Варунц, Стравинский всегда «отвергал субъективную, по мнению композитора искажающую авторский замысел, исполнительскую интерпретацию» [3, с. 443].

Вот как объяснял свою позицию сам Стравинский: «Интерпретатор все свое внимание неизбежно устремляет на интерпретацию и становится в этом смысле похож на переводчика... Но в музыке это сущая нелепость. Стремление это становится для интерпретатора источником тщеславия и неминуемо ведет его к ни с чем не сообразной мании величия» [12, с. 75]. С этим утверждением композитора, безусловно, можно и нужно спорить: ведь если исполнитель обладает композиторским (или импровизаторским) даром, не обязательно «проявленным» в конкретных сочинениях, то его интерпретация, как правило, бывает интересна и убедительна! Среди наиболее ярких примеров – Владимир Горовиц, Святослав Рихтер, Глен Гульд и Джон Огдон: эти величайшие пианисты не были композиторами в историческом смысле, но создавали транскрипции, обработки, фантазии и даже оригинальные произведения, – то есть композиторски «проявили» себя, в той или иной степени.

Стравинский соглашался с тем, что «разнообразие интерпретаций добавляет пикантность, остроту. Но все-таки, – добавлял он, – что же по поводу концепции самого композитора? Конечно же, она заслуживает того, чтобы над ней думали и старались ее сохранить... Лучше, чтобы другие не играли музыку до тех пор, пока композитор не получил возможности сделать достоянием публики свои художественные устремления и идеалы» [8, с. 73]. Эта мысль композитора, как известно, впоследствии нашла отражение в профессиональной музыкальной жизни, – если иметь в виду одно из положений международного авторского права.

Следствием подобного отношения к проблеме интерпретации стало увлечение Стравинского механическим фортепиано – инструментом «электрической природы» [8, с. 90], ставшим в 1910-е – 1920-

е годы весьма популярным: для механических инструментов в этот период создавали оригинальные произведения и транскрипции Гуссенс, Казелла, Малипьеро и другие композиторы. Основную свою задачу Стравинский объяснял следующим образом: «Чтобы избежать в будущем всякого искажения моих произведений исполнителями, я уже давно искал средства... Эта возможность была мне дана механическими нотными роликами. Несколько позже появилось еще одно средство – грамофонные пластинки. Таким образом, я мог фиксировать для будущего соотношение темпов и раз навсегда установить те динамические оттенки, которые мне были нужны... Я создал этими записями некий устойчивый документ, который мог быть полезен исполнителям, предпочитающим руководствоваться теми указаниями, которые я дал сам, вместо того чтобы путаться в произвольных толкованиях моего музыкального текста» [12, с. 158]. Удивляет высказывание композитора о «появлении» грамзаписи позже, чем роликов; скорее всего, он имел в виду появившуюся для него впоследствии возможность записываться.

Первый самостоятельный опыт работы Стравинского с этим необычным инструментом имел место еще в 1917 году в Лондоне: «Это была попытка увидеть, – говорил композитор в интервью, – что можно сделать с клавиатурой и как она сможет ответить определенным намерениям» [8, с. 61]. В результате появился уникальный Этюд для пианолы (1917), который на обычном фортепиано (или, скорее, на двух фортепиано) могли бы сыграть, по мнению автора, не менее трех пианистов, поскольку фактура этого произведения шестиголосна.

О пианоле Стравинский отзывался поначалу восторженно: «Хотя этот инструмент и не обладает музыкальными традициями, он, однако, не подвержен влиянию нервной системы исполнителя» [8, с. 104]; «механическое фортепиано открывает... новую полифоническую истину... Это нечто большее, но не то же самое, что фортепиано. Механическое фортепиано имеет несомненное сходство с фортепиано, но оно столь же похоже и на оркестр... Его дух – дух автомобиля. По сравнению с фортепиано оно практичнее. Механическое фортепиано имеет будущее, да-да!.. Механическое фортепиано со-

здает новое явление в музыке. Не новую манеру исполнения, нет. Новое явление!» [8, с. 61]¹. В наше время, думается, можно относиться к этому утверждению композитора как к своеобразному предвидению: не электронная ли музыка стала впоследствии производным от пианолы «новым явлением»? Но ведь и «новая манера» исполнения музыки (в частности, пианистами) возникла тогда же, и именно под влиянием Стравинского и Прокофьева! Выходит, что Стравинский в своем высказывании был и прав, и не прав одновременно, – или он имел в виду исполнительское явление как нечто более значительное, чем «манера»?

Так или иначе, но с 1921 года Стравинский долгое время сотрудничал с парижской фирмой «Плейель», по заказу которой сам выполнял транскрипции своих произведений для механического фортепиано. В те годы композитор был в неописуемом восторге от своих увлекательных «механических» опытов: «Результаты замечательные, и я собираюсь в дальнейшем продолжить начатую работу» [8, с. 56], ведь «пианолы дают мне возможность «оркестровать» музыку» [8, с. 73]; в одном из интервью даже приводился любопытный (правда, скорее, эпатирующий) пример с удачно найденным композитором на пианоле звуком трубы (!). Приведем еще одно замечательное наблюдение композитора: по его мнению, исполнение пианиста «можно сравнить с фотографированием. У меня иное – я выполняю литографии своих сочинений... В каком-то смысле фортепианная партитура здесь даже более расширена, чем партитура оркестровая» [8, с. 56]. Это наблюдение Стравинского Виктор Варунц пояснял следующим образом: если «фотография» – это «фиксация трактовки того или иного сочинения, отнюдь не лишенной субъективности», то «сама природа такого явления, как «литография» предусматривает создание клише (в данном случае перфокарт для механических инструментов), которое и станет «эталонным»» [3, с. 444].

Транскрипции для пианолы, как известно, выполнялись Стравинским с невероятной тщательностью и, соответственно, отнимали у него много времени. Более того, «многие из моих аранжировок, – говорил он позже в «Диалогах», – в особенности... «Свадебка»...,

¹ Этюд для пианолы был инструментован автором и вошел в цикл Четырех этюдов для оркестра (1914–1928) под названием «Мадрид» (№ 4).

были, в сущности, заново сочинены для механического инструмента» [11, с. 83–84]. В 1927 году эти транскрипции перешли к фирме «Duo Art» («Eolian company»), где композитор продолжил аналогичную работу, а затем внезапно охладел к ней и уже в 1930-е годы (в «Хронике моей жизни») назвал эти опыты «бесполезной тратой времени» [12, с. 83]. По этому поводу Виктор Варунц писал, что стремление Стравинского «объективизировать исполнительский процесс», по существу, превратилось в «фарисейскую преданность авторскому тексту», несовместимую «с живым ощущением творчества, и музыкант ранга Стравинского не мог на каком-то этапе не осознать этого» [3, с. 444]¹.

Вполне объяснимо поэтому, что в преклонном возрасте композитор давал механическому фортепиано совершенно иную, полностью противоположную оценку: если в 1920-е годы он утверждал, что пианола «останется неким абсолютным инструментом, у которого свой постоянный тембр, свой особенный и выверенный тон» [8, с. 90], то в 1960-е годы, отрекаясь от собственных прогнозов, Стравинский с сожалением констатировал: «Моя работа для этого «шизоидного» инструмента, вероятно, оказала влияние на сочинявшуюся мной тогда музыку, во всяком случае, на присущие ей взаимосвязи темпов и нюансировки – вернее, на отсутствие таковых», – а о сделанных тогда многочисленных транскрипциях для механического фортепиано отзывался как о «бесполезных, забытых упражнениях, потребовавших сотни часов работы» [11, с. 83].

Наряду с увлечением пианолой, особое влияние на ряд фортепианных произведений композитора «неоклассического» периода оказала джазовая музыка. Подобные сочинения Стравинского для фортепиано и с его участием, по мнению исследователя Игоря Белецкого, можно условно разделить на две группы (см. [2, с. 370]). Первая группа – это, как говорил сам композитор, «зарисовки новой танцевальной музыки» [12, с. 129], с преобладанием ритмических джазовых структур. Наиболее ранние из них, где фортепиано участвует в ансамбле, – Регтайм и Танго из уже упоминавшейся Сюиты из «Ис-

¹ Стравинский сделал транскрипции для механического фортепиано «Весны священной» (в Париже и Лондоне), Восьми легких пьес, Концертино для струнного квартета, «Песни соловья», «Петрушки», Piano-Rag music, «Пульчинеллы», «Пяти пальцев», «Свадебки», «Трех историй для детей» и Четырех русских песен (в Париже), «Жар-птицы», I части Концерта для фортепиано и духовых инструментов, I части Сонаты для фортепиано, Четырех этюдов для фортепиано и Этюда для пианолы (в Лондоне).

тории солдата»; позже появились и сольные «джазовые» пьесы: фортепианная версия Регтайма для одиннадцати инструментов (1918), сделанная в 1919 году, Piano-Rag music и финал Концерта для фортепиано и духовых инструментов. В «Хронике моей жизни» Стравинский писал, к примеру, о выдающихся «фортепианных» достоинствах Piano-Rag music (1919), сочиненной, по его словам, «для Артура Рубинштейна, для его ловких, проворных и сильных пальцев»: «Различные ритмические эпизоды пьесы были подсказаны самими пальцами. И это было таким наслаждением для пальцев, что я принялся пианистически работать над этой вещью» [12, с. 134].

Вторая группа – произведения, в которых большее внимание уделяется джазовой мелодике: это Танго для фортепиано (1940), фортепианная версия Цирковой польки для духового оркестра (1942), появившаяся в том же 1942 году (как указано в подзаголовке, полька «сочинена для молодого слона»), и уже упоминавшееся Скерцо *à la russe*. Интересно, что другой исследователь, Виктор Варунц, говоря о фортепианной музыке Стравинского 20-х – начала 50-х годов, тоже усматривает в хронологическом аспекте две группы произведений – два «фортепианных периода»: первый, по его мнению, – это «освоение концертных возможностей» сольного фортепиано (Соната, Серенада, Каприччио для фортепиано с оркестром), второй – фортепианного дуэта (Концерт для двух фортепиано, Соната для двух фортепиано), а между первым и вторым «фортепианными периодами» находится, соответственно, «скрипичный период» (Концерт для скрипки с оркестром, Концертный дуэт), роль фортепиано в котором трудно переоценить (см. [3, с. 443])¹.

Итак, с 1923 года начинается совершенно новый, качественно иной этап творческой жизни Стравинского, связанный не только с новой музыкальной стилистикой, но и с регулярной исполнительской деятельностью: сначала в качестве пианиста и дирижера, впоследствии – только в качестве дирижера. В течение каждого календарного года композитор посвящал этой деятельности ровно шесть месяцев; остальные шесть месяцев он, естественно, оставлял для сочинения музыки (похожий метод работы, как известно, практиковал Густав Малер). Так или иначе, но факт остается фактом: в возрасте сорока лет Стравинский решил начать систематические занятия на

¹ По некоторым источникам, Танго сначала было написано для двух фортепиано или для голоса без слов и фортепиано; позже оно было инструментовано автором для малого оркестра (1953).

фортепиано, чтобы самому исполнять свою музыку. «Я принялся развивать пальцы, – писал он в «Хронике моей жизни», – играя множество упражнений Черни, что было мне не только полезно, но и доставляло истинное наслаждение» [12, с. 173].

Уже в 1924 году начались многочисленные концертные выступления Стравинского в странах Европы (Амстердам, Барселона, Берлин, Брюссель, Варшава, Винтертур, Гаага, Женева, Лейпциг, Лозанна, Мадрид, Марсель, Прага). Вновь столкнувшись с характерной для многих исполнителей проблемой эстрадного волнения, композитор сетовал: «Мне стоило огромных усилий преодолеть это состояние. Только благодаря привычке и постоянному труду мне удалось овладеть своими нервами и справиться с этим ощущением, одним из самых мучительных, какие я знаю» [12, с. 174]. Не менее мучительной оказалась для Стравинского и проблема исполнительской памяти: «Разучивая наизусть партию рояля Концерта, я старался держать одновременно в памяти различные партии оркестра, чтобы во время исполнения мое внимание не могло быть ни нарушено, ни отвлечено» [12, с. 173]. Любопытно, что однажды во время исполнения этого Концерта автором «вдруг овладела навязчивая идея, что публика – это коллекция кукол в большом паноптикуме» [11, с. 90], вследствие чего у него возник провал в памяти (это был один из запомнившихся ему случаев, возникавших, естественно, и по другим причинам). Интересно было бы спросить Стравинского в те годы, не куклы ли Петрушки, Арапа и Балерины из оставленных позади «русских» балетов привиделись ему во время исполнения «неоклассического» Концерта?

В 1925 году состоялось первое концертное турне композитора по США (Бостон, Детройт, Кливленд, Нью-Йорк, Филадельфия, Цинциннати, Чикаго). Но особое значение для Стравинского как пианиста имели выступления в камерных концертах со скрипачом Самуилом Душкиным – с 1932 года в городах Западной Европы (Винтертур, Данциг, Лондон, Мюнхен, Париж), а в 1934 году и в Прибалтике (Литва, Латвия), – на которых исполнялись Концертный дуэт и обработки других произведений Стравинского для скрипки и фортепиано, сделанные автором (при участии самого Душкина) специально для этих концертов. Позволим себе коротко остановиться здесь на наиболее интересных циклах и пьесах Стравинского с участием фортепиано, написанных в эти и последующие годы.

Биографические источники подтверждают, что еще в 1925 году в Винтертуре (то есть до творческого содружества с Душкиным) автор исполнял со скрипачкой Элмой Моди Сюиту на основе тем, фрагментов и пьес Перголези (1925) – первый, сугубо авторский вариант будущей Итальянской сюиты (по Перголези) для скрипки и фортепиано в шести частях, на музыку балета с пением «Пульчинелла» (1919–1920), созданной им в 1933 году совместно с Душкиным (и с ним же записанной на грампластинки). Но интересно, что и версия Итальянской сюиты для виолончели и фортепиано, сделанная автором в 1932 году в содружестве с Григорием Пятигорским, появилась ранее знаменитой скрипичной Итальянской сюиты! Следует отметить, что авторских виолончельных транскрипций Стравинского существует сравнительно немного: к названной Итальянской сюите можно добавить лишь Русскую песню из «Мавры», сделанную им совместно с Д. Маркевичем, и Дивертисмент в трех частях на музыку балета-аллегии «Поцелуй феи» (1928)¹ возникший предположительно в 1934 году.

В самом же центре круга ансамблевых произведений Стравинского тех лет находится, безусловно, Концертный дуэт (Duo concertant) для скрипки и фортепиано в пяти частях (1931–1932)² – по словам автора, «нечто вроде сонаты для скрипки и рояля» [12, с. 242]. Как вспоминал композитор в 1960-е годы, этот Дуэт был «создан под впечатлением пасторальных идиллий Вергилия» [8, с. 405]; «словом «дуэт» я хотел подчеркнуть равнозначность фортепиано и скрипки в этом сочинении, словом «концертный» – элемент соревнования между инструментами» [8, с. 406]. Правда, в 1930-е годы автор высказывался о «посторонних» влияниях на музыку этого произведения не столь однозначно: его «дух и форма, – писал Стравинский в «Хронике моей жизни», – ...были вызваны моим увлечением буколическими поэтами древности и совершенством их мастерства»; более того, в Дуэте ему хотелось дать своего рода «музыкальную параллель античной пасторальной поэзии» [12, с. 243]: «Моей задачей было создать лирическое произведение, создать подобие стихотворения, выраженного языком музыки» [12, с. 242].

¹ 1. Русская песня. Па-де-де. – 2. Adagio. – 3. Вариации.

² 1. Кантилена. – 2. Эклога I. – 3. Эклога II. – 4. Жига. – 5. Дифирамб. Существуют авторские аудиозаписи этого произведения в ансамбле с Самуилом Душкиным и Йозефом Сигети.

Другие обработки Стравинского для скрипки и фортепиано, сделанные им вместе с Душкиным, – это Ария Соловья и Китайский марш из лирической сказки-оперы «Соловей» (1908–1914) и Песня русской девушки (Песня Параши) из оперы-буфф «Мавра» (1921–1922), относящиеся к 1932 году, Колыбельная и Скерцо из сказки-балета «Жар-птица» (1909–1910) и «Пастораль» (1907), относящиеся к 1933 году, и «Русская» из «Петрушки» (1910–1911), обработанная в 1936 году. Последняя авторская транскрипция для скрипки и фортепиано, сделанная композитором уже совместно с Ж. Готье, появилась значительно позже, в 1947 году: Дивертисмент в трех частях на музыку балета-аллегии «Поцелуй феи» (1928)¹.

Бесспорно, стилистика музыки Стравинского «неоклассического» периода значительно отличается от его произведений 1910-х годов. Сам композитор иногда предпочитал говорить об этом в шутовском характере, например: «Я сочиняю так: от цвета иду к рисунку. Сейчас я борюсь за рисунок в ущерб цвету» [8, с. 48]. Не менее забавно и его высказывание о Концерте для фортепиано и духовых инструментов и Сонате для фортепиано, которые, в отличие от Трех фрагментов из «Петрушки», «уже от начала до конца абсолютная музыка. Она суха, холодна и прозрачна, как шампанское extra-dry, которое не дает ощущения сладости, не расслабляет, как другие сорта этого напитка, но жжет» [8, с. 44].

Жанр инструментального концерта с полным основанием можно назвать одним из основных в музыке Стравинского «неоклассического» периода: в эти годы один за другим появились целых четыре крупных произведения этого жанра, написанные автором для различных (и порой весьма неожиданных) исполнительских составов. В соответствии со старинной трактовкой инструментального концерта (а к ней имеют отношение все концерты Стравинского), этот жанр «логически предполагает соперничество между несколькими концертирующими инструментами или между одним инстру-

¹ 1. Русская песня. – 2. Скерцо. – 3. Русский танец. В ансамбле с Самуилом Душкиным автор записал на грам-пластинки Арию Соловья, Китайский марш, Колыбельную и «Русскую». Известна авторская запись фрагмента из «Жар-птицы» на фортепиано, – по всей видимости, фрагмента клавира, поскольку об авторской концертной обработке для фортепиано фрагментов или сюиты из этого балета нет никакой информации. В 1933 году автором была создана версия «Пасторали» для скрипки и духового квартета; существует также обработка Вальса из «Петрушки» для трубы и фортепиано.

ментом и противопоставленным ему ансамблем», а «концертирующее состязание по самой своей природе требует изложения полифонического» [8, с. 117].

Об истории возникновения Концерта для фортепиано и духовых инструментов в трех частях (1923–1924) композитор вспоминал: «Основным моим желанием было воплотить здесь большую пассакалью или токкату. В произведении много эпизодов, связанных с полифонией – с фортепианной полифонией, как я ее называю. Концерт написан полностью в стиле XVII века, это стиль XVII века, увиденный под углом зрения сегодняшнего дня» [8, с. 59]. Известно, что идея авторского исполнения Концерта принадлежала дирижеру Сергею Кусевицкому, – однако в одном из интервью Стравинский признался в истинных мотивах своего рискованного шага: «Я отказался от того, чтобы мой Концерт играли другие, убежденный в том, что ни один из исполнителей не знал тех художественных целей, к которым я стремился» [8, с. 73]¹; думается, что не последнюю роль в принятии этого решения сыграли и гонорары, обещанные композитору за исполнение своей музыки.

«Работа над партиями рояля в Концерте и в «Свадебке» возбудила во мне большой интерес к этому инструменту» [12, с. 175], – писал Стравинский в «Хронике моей жизни». Результатом стало появление второго после «Петрушки» крупного произведения для фортепиано соло – Сонаты в трех частях (1924). Как и в концертах, трактовка этого жанра композитором оказалась весьма неожиданной: он утверждал, что «употребил термин соната в его первоначальном значении, как производное от итальянского слова *sonare* [играть]» [12, с. 175]. В этой связи следует заметить, что формы частей здесь производны не от классических, а от барочных форм (в частности, от старинной сонатной), поэтому и стиль Фортепианной сонаты в целом можно считать, скорее, «необарочным», а не «неоклассическим» (хотя последний термин обычно трактуют более широко). Любопытно, что в одном из разделов финала имеется музыкальная фраза, в которой сам автор, по его словам, «с восторгом обнаружил» стилистическое родство с Вольфгангом Моцартом и Иоганном Штраусом

¹ Автор играл это произведение с Ф. Андреа, Э. Ансерме, Ю. Гуссенсом, О. Клемперером, С. Кусевицким, В. Менгельбергом, Ф. Райнером, Ф. Стоком, Г. Сутером и В. Фуртвенглером (а также в доме княгини Эдмон де Полиньяк на двух роялях с Жаном Вьенером, еще до премьеры); в 1934 году Концерт исполняли под управлением автора Святослав-Сулима Стравинский и Филипп Антремон (особую ценность представляет аудиозапись авторской репетиции с последним).

(см. [8, с. 48]). Как известно, композитор посвятил Сонату княгине Эдмон де Полиньяк, игравшей в то время значительную роль в музыкальной жизни Парижа, о которой Стравинский отзывался с восхищением: «Прекрасная музыкантша, женщина высокообразованная, художница с несомненным дарованием, она покровительствовала искусству и артистам» [12, с. 165]; автор неоднократно и с успехом исполнял это произведение (как, впрочем, и другие) на вечерах в ее доме.

Приступая к работе над фортепианной Серенадой *in A* в четырех частях (1925)¹, Стравинский хотел, как он позже признавался, «написать вещь, продолжительность которой соответствовала бы размеру пластинки, длительности ее вращения... Четыре части, составляющие эту вещь, соединены под названием Серенада по образцу *Nachtmusic* XVIII века» [12, с. 184]; хронометрическая точность выполнения этого уникального намерения подтвердилась авторской записью Серенады *in A* на грампластинки, осуществленной в 1934 году.

Вторым после Концерта крупным произведением композитора для фортепиано и оркестра стало Каприччио в трех частях (1928–1929). Предоставим вновь слово автору: «Я думал об определении слова Каприччо, которое дал Преториус... Он видел в нем синоним фантазии, представлявшей собой инструментальную пьесу фугированного склада в свободной форме... Эпизоды различного характера, которые, следуя друг за другом, придают произведению ту капризность, от которой и происходит само название» [12, с. 228]. Говоря о Каприччио, Стравинский проводил жанровую параллель и с Карлом-Марией фон Вебером – по его убеждению, истинным «королем музыки», – и даже с народной инструментальной музыкой (но, конечно, отнюдь не русской): «Кое-что в партии фортепиано... написано в духе музыки для цимбал, в особенности каденция второй части, которая сродни румынской ресторанной музыке» [11, с. 210]².

Особняком стоит в творческом наследии композитора Концерт для двух фортепиано соло в четырех частях (1931–1935), при упоминании о котором возникает ассоциация с едва ли не единственным

¹ 1. Гимн. – 2. Романс. – 3. Рондолетто. – 4. Финальная каденция.

² Автор играл Каприччио с Э. Ансерме (существует аудиозапись), Г. Вудом и Б. Вальтером; в разные годы его исполняли под управлением автора Святослав-Сулима Стравинский (1933–1934) и Татьяна Николаева (1962, Большой зал Московской консерватории).

произведением, написанным в этом жанре до Стравинского, – Патетическим концертом Ференца Листа (сочинен до 1856 года). В 1930-е годы перед автором стояла задача создать крупное произведение для двух фортепиано, чтобы иметь возможность исполнять его вместе с сыном, Святославом-Сулимой Стравинским, в тех провинциальных городах, которые не имели своих оркестров. Интересно, что для завершения и «слуховой проверки» этого уникального произведения фирма «Плейель» специально по заказу композитора изготовила «двойной рояль в форме небольшого ящика из двух плотно закрепленных клинообразных треугольников» [11, с. 155–156].

В Концерте, по замыслу Стравинского, «оба фортепиано в равной степени конкурируют друг с другом и таким образом оба же берут на себя концертную роль» [8, с. 117]; впоследствии композитор вспоминал в «Диалогах», что в процессе работы над ним «пошел по стопам вариаций Бетховена и Брамса и фуг Бетховена... Концерт, пожалуй, является моим любимцем среди прочих чисто инструментальных сочинений» [11, с. 156]. Весьма характерно для Стравинского его мнение по поводу Ноктюрна (второй части Концерта), который, как он считал, гораздо ближе к кассациям или *Nachtmusic* XVIII века, нежели к ноктюрнам Джона Фильда или Фредерика Шопена; абсолютно неподражаема здесь и форма финала – вариации, прелюдия и fuga: сначала идут вариации на две темы, затем обе они звучат в прелюдии, а заключительная четырехголосная fuga написана на первую из этих двух тем. В преклонные годы Стравинский сожалел, что ограничился при создании этой музыки двумя фортепиано, – ведь этот Концерт получился, по его словам, «симфоничным и по объему звучания, и по пропорциям, и я думаю, что мог бы написать его... как оркестровое произведение» [11, с. 155]¹.

Единственным крупным фортепианным произведением композитора, написанным в 1940-е годы, стала Соната для двух фортепиано в трех частях (1943–1944) – последний фортепианный цикл, относящийся к «неоклассическому» периоду. К ней можно отнести многое из сказанного ранее как об особенностях трактовки жанра (Соната), так и о принципах распределения фактуры в крупном произведении для двух роялей (Концерт). Несколько необычной оказалась лишь история ее создания: по воспоминаниям Стравинского, эта

¹ В разные годы автор исполнял это произведение со Святославом-Сулимой Стравинским (существует аудио-запись) и Аделе Маркус.

Соната «была начата как пьеса для одного исполнителя, на потом перепланирована для двух роялей: я увидел, что для ясного выделения четырех линий необходимы четыре руки» [11, с. 155]¹.

С 1950-х годов начался последний, «серийный» период творчества композитора. Как мы уже говорили, исследователи отмечали влияние на музыку позднего Стравинского мастеров «новой венской школы» – в первую очередь, Арнольда Шенберга и Антона Веберна; это влияние выразилось в значительном усложнении композиторской техники: серийный метод, так заинтересовавший маститого композитора, получил в его музыке индивидуальное и в высшей степени своеобразное воплощение.

Одно из первых серийных произведений Стравинского – Септет для кларнета, валторны, фагота, фортепиано, скрипки, альты и виолончели (1952–1953)²; считаем необходимым упомянуть его здесь, поскольку в том же 1953 году автор создал версию этого сочинения для двух фортепиано. Самое поразительное, что в финальной его части (Жиге), по признанию автора, использован тот же принцип, что и в фортепианном цикле «Пять пальцев», относящемся еще к «русскому» периоду: в Септете «каждому инструменту поручен определенный ряд звуков» [8, с. 416]. Для голоса и фортепиано композитором было написано в эти годы единственное произведение – «Сова и кошечка» на слова Э. Лира (1966).

Важнейшим «чисто музыкальным» (то есть бессюжетным и бестекстовым) сочинением последнего периода творчества Стравинского являются, бесспорно, Движения для фортепиано с оркестром в пяти частях (1958–1959), которые автор называл в «Диалогах» «самым передовым моим произведением с точки зрения конструкций, когда-либо созданных мною» [11, с. 244]. Конечно, основополагающим моментом стало здесь для композитора внутреннее устройство музыкального материала, в сочетании с мастерской его фактурной «отделкой» и с новым преломлением «концертной» идеи. В «Диалогах» автор с упоением вспоминал об открытии им в Движениях новых серийных комбинаций: «Каждый аспект композиции управляется серийными формами – шестерками, квадратами, треугольниками и так далее», – а также о «полиритмических комбинациях», об

¹ Автор играл Сонату с Надей Буланже – единственный раз, на концерте в колледже Миллс.

² 1. – 2. Пассакалия. – 3. Жига.

ограничении «диапазона инструментальных красок» в каждом разделе и о «тенденции к антитональности» [11, с. 243]¹.

В 1969 году, будучи уже тяжело больным, Стравинский сказал в одном из интервью: «Я сочиняю или намереваюсь продолжить сочинение нескольких вещей, которые пока предварительно названы Этюды, Инвенции и Соната. Закончены сейчас только два раздела, и оба предъязвенные» [8, с. 303]. К сожалению, об этих сочинениях до сих пор ничего не известно²: было ли хотя бы одно из них закончено и для какого инструмента (или инструментов) они сочинялись.

В заключение статьи хотелось бы обратить внимание на некоторые более общие моменты, связанные с фортепианным наследием Игоря Стравинского. Прежде всего, напомним, что на музыку некоторых фортепианных произведений композитора (в том числе и пьес, инструментованных автором для оркестра) были в разное время поставлены балеты, – как и на музыку многих других его произведений, в том числе с участием фортепиано. Вот лишь самые известные из этих постановок: «Маленькая сюита», на музыку Восьми легких пьес для фортепиано в четыре руки (1936, Нью-Йорк, балетмейстер Х. Лимон); Каприччио для фортепиано с оркестром (1947, Милан, «Ла Скала», балетмейстер Л. Мясин); Концерт для двух фортепиано соло (1960, Гамбург, балетмейстер Г. Бланк); «Тринадцать стульев», на музыку Концерта для фортепиано и духовых инструментов (1960, Кельн, балетмейстер А. Миллош); «Самый маленький летающий ловец», на Piano-Rag music (1961, балетмейстер П. Тейлор); Движения для фортепиано с оркестром (1963, Нью-Йорк, балетмейстер Дж. Балланчин). Не случайно композитор с восторгом говорил о последнем из этих балетов, что Балланчин «раскрыл лиризм Движений, его интерпретация сюжета – притча о любви... Музыкальная хореография – это двойной концерт для солиста и солистки, оба они соотносятся с партией фортепиано» [8, с. 223].

История создания и художественные особенности этих интереснейших балетных постановок, несомненно, заслуживают отдельного исследования, а также особого внимания со стороны играющих эту музыку пианистов: ведь «дансантизм» – одно из важнейших качеств музыки Стравинского, независимо от ее принадлежности к

¹ В 1960 году автор дирижировал премьерой этого произведения в исполнении Маргрит Вебер.

² Во всяком случае, о них ничего не было известно на момент выхода в свет публикации Виктора Варунца (см. [8, с. 312]).

тому или иному творческому периоду композитора – «русскому», «неоклассическому» или «серийному», – и помнить об этом всегда необходимо.

Нельзя не сказать в заключение и о неоченимом значении исполнительской деятельности Марии Юдиной, которая истово пропагандировала фортепианное творчество композитора в России и бывшем СССР: выдающаяся пианистка играла практически все его фортепианные произведения и почти все, написанные с участием фортепиано; велика заслуга в популяризации музыки Стравинского и других известных пианистов – в частности, Анатолия Ведерникова и Алексея Любимова. В результате и для более молодых поколений пианистов музыка композитора для фортепиано стала своеобразным «трамплином» для постижения современного музыкального искусства в целом.

Вполне естественно, что «неоклассической» и «серийной» фортепианной музыке Стравинского свойственны все те главные особенности стиля композитора, о которых говорилось в связи с «русским» периодом его творчества, – правда, к этим особенностям в более поздних произведениях добавились, пожалуй, и бóльшая степень творческой зрелости, и новые для Стравинского виды композиторской техники. Однако, как представляется, наиболее ярким воплощением целостного фортепианного стиля композитора останутся для нас все же Три фрагмента из «Петрушки» – произведение, появившееся как бы на «стыке» двух важнейших периодов его творчества, «русского» и «неоклассического», и в результате чудесным образом соединившее в себе наиболее удачные композиторские и исполнительские открытия.

Литература

1. Dömling W. Igor Strawinsky. – Hamburg, 1982.
2. [Белецкий И.] Комментарии // Стравинский И. Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии. – Л., 1971. – С. 329–374.
3. Варунц В. Проблемы наследия Стравинского и его публицистика // И. Стравинский – публицист и собеседник: Сб. (ред.-сост. В.П. Варунц). – М., 1988. – С. 436–460.
4. Глебов И. (Асафьев Б.). Книга о Стравинском. – Л., 1929.
5. Головинский А. Композитор и фольклор. – М., 1981.

6. Друскин М. Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды. – Л., 1974.

7. Друскин М. О Стравинском и его «Диалогах» // Стравинский И. Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии. – Л., 1971. – С. 303–328.

8. И. Стравинский – публицист и собеседник: Сб. (ред.-сост. В.П. Варунц). – М., 1988.

9. И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы: Сб. – М., 1973.

10. Стравинская К. О И.Ф. Стравинском и его близких. – Л., 1978.

11. Стравинский И. Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии. – Л., 1971.

12. Стравинский И. Хроника моей жизни. – Л., 1963.

13. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. – М., 1982.

Б.А. Картузов

НОВЫЕ ИДЕИ ИЗ ПАМЯТИ О СТАРОМ

Темой моего доклада, если строго подходить к заданной теме Григорьевских чтений, является не мысль о том, как в новом направлении развиваются материальные формы воплощения идей в искусстве или науке, не история развития тех же исканий и достижений в прошлом, это – дело искусствоведов, музыковедов, филологов, непосредственно учёных, иными словами, дело отраслевиков от искусства, а я таковым профессионалом не являюсь, но с точки зрения обывателя у меня возникает вопрос, а что, собственно говоря, может развиваться, то есть, не как, а что подразумевается под самим понятием «идея искусства».

Развитие идей в искусстве, в науке или в иной деятельности становится актуальным вопросом, если кажется, что эти идеи исчерпались, и наблюдается застой или регресс в соответствующем виде творчества. Здесь я подчёркиваю, что речь идёт именно об отдельно взятом виде творчества, а не об искусстве в целом. В настоящее время, рассматривая отдельно литературу, музыку, живопись или архитектуру, мы увидим то здесь, то там картину, представляющую или однообразие, или калейдоскоп, или просто винегрет из стилей и

приёмом, а иной раз встретим такую новизну в творчестве композитора или режиссёра, которая вводит нормального человека-созерцателя в ступор.

А тем не менее, идеи в искусстве, на мой взгляд, не должны меняться и не будут меняться, если речь идёт об искусстве, как оно понимается и утверждается данным обществом, данной цивилизацией, а отдельные виды деятельности, составляющие сферу искусства, должны безусловно подчиняться этим общим идеям, иначе эта деятельность и её результаты не будут соответствовать определению, что считать произведением искусства в данном обществе. Всё, что не попадает под принятое в данном обществе определение искусства, должно именоваться как-то по-иному и общественным порядком приниматься или отвергаться с определёнными последствиями.

Таким образом, при поиске чего-то нового надо ещё раз освежить в своём сознании, что такое искусство, и тогда становится ясно, как под этим прикрытием можно развивать мастеру отдельный вид искусства, если ему позволяют творческие возможности.

Следовательно, нужно вернуться к определению понятия «искусство», а не переходить сходу к отдельным видам искусства, а их множество, и там наговаривать по обстоятельствам, связанными с естественными особенностями данного вида искусства и своей профессиональной привязанностью к данному виду искусства.

Существуют разные определения искусства в целом.

Так, Википедия, как первое, к кому обращается современный любопытствующий исследователь, даёт следующее определение искусству, выделяя три ипостаси в основной формулировке и предлагая ещё, я бы сказал, подформулировку:

Искусство –

- образное осмысление действительности;
- процесс или итог выражения внутреннего или внешнего (по отношению к творцу) мира в художественном образе;
- творчество, направленное таким образом, что оно отражает интересующее не только самого автора, но и других людей.

Искусство (наряду с наукой) – один из способов познания, как в естественнонаучной, так и в религиозной картине восприятия мира.

На мой взгляд, в первых двух частях основной формулировки речь идёт об одном и том же, разница только в развороте художе-

ственного образа в пространстве, а вот в третьей части, как бы **вынужденно**, проявляется утверждение, что при всём необходима некая потребность «других людей» в творчестве автора. Вот так и отводят людей от истины, от реального понимания сущности явления, отодвигая истину на дальний план, авось до неё и не доберутся.

Вынужденность признания необходимости общественной оценки труда работника искусства, чтобы его продукт можно вообще отнести к искусству, я усматриваю в том, что, во-первых, невнятно обозначается мерило величины общества. Сколько это нужно «других людей»? Это может быть, а для автора-авангардиста и достаточным, небольшая кучка людей-единомышленников. Они могут именовать себя «школой» или «направлением» с обязательной подвеской на греческом или латинском языке. Это может быть и значительная часть заинтересованного общества, если её определёнными усилиями квалифицированных специалистов целенаправленно заинтересовать в безусловном принятии или хотя бы в рассмотрении идеи, заложенной в произведении, предлагаемого в качестве произведения искусства. Сама по себе идея будет наличествовать в изыске творца, но вписывается ли новая идея в понятие искусства – это вопрос, который всеми способами избегают.

Во-вторых, общественное признание продукта труда художника (не только по рисованию, но и художника слова и иного ремесла – список велик) отнесено на последнее место после провозглашения первичности индивидуального осознания творцом внешнего и внутреннего, то есть, своего мира. Оно, конечно, так: сначала идёт процесс индивидуального творения в зависимости от душевного состояния творца при восприятии действительности и от его умения выразить в произведении как свои чувства, так и то, что повлияло на его чувство. Однако о том, что получается в результате творческого процесса, судить могут только другие, иначе обставляйся по самый вверх своей продукцией в своей мало кем посещаемой мастерской.

Дополнительную подформулировку о близости искусства и науки понять можно только духом, но не стилистически и грамматически из-за несоответствия падежей и знаков препинания или из-за замудрёной авторской инверсии.

Современная Большая Российская Энциклопедия даёт более всеобъемлющую формулу искусство:

Искусством является сфера человеческой деятельности, охватывающая творческую работу по созданию эстетически значимых объектов – художественных произведений, способы их хранения и доведения до публики путём включения в процесс общественной коммуникации.

В этой формуле также проявляется необходимость сторонней оценки результата творчества с эстетической точки зрения после «доведения до публики», а «процесс общественной коммуникации» мне представляется упрощённо, как процесс развития самого общества.

Таким образом, я дал бы несколько иное определение искусству, не претендуя на новаторство, потому как допускаю, что, возможно, какой-нибудь искусствовед уже именно так и выразился.

Искусство есть осознанная творческая деятельность человека, отвечающая эстетическим запросам общества, на определённом этапе его, человека и общества, культурного развития.

И Бог с ним, с образным осмыслением действительности, если речь в самом деле идёт о действительности, после выхода из пещеры с наскальными рисунками. Никто образно не осмыслит электричество или радиацию, грозу или закат над городом, сиротство или ужас войны, если в основу сюжета не будет заложена материальная реальность в виде сияния огней, черноты туч, лохмотьев одежды, горы черепов. Должна быть всегда связь между реальностью и относительностью в её осмыслении.

Параллельно отмечу, что искусство является частью общей культуры общества, а из всех понятий, что такое культура, мне представляется наиболее адекватным следующее:

Культура – это совокупность целесообразных видов человеческой деятельности, направленных на развитие средств содержания и сохранение человечества в видовом качестве.

Исходя из такого понятия культуры и того, что искусство есть часть культуры, на искусство также ложится часть задачи по содержанию и сохранению человечества.

Из моего определения искусства у самого искусства прослеживаются три основных функции, которые иначе можно назвать идеями искусства, припоминая тему конференции:

1) получение чувственного удовлетворение от созерцания, слухового восприятия или от практического пользования предметом искусства, где пользование применимо к архитектуре и прикладным ремёслам.

Здесь надо признать, что чувственное восприятие и удовлетворение от увиденного, скажем, новой хореографии в балете, где больше акробатики, чем танцевальной пластики, а в этом хореограф утверждает своё новаторство, дело исключительно индивидуальное, но оценку спектакля всё равно даёт массовый зритель своими «ногами» и рублём, в частности.

2) получение конкретной и, главное, правдивой информации от результата творчества, что мы ожидаем, например, от жанровой живописи и литературы. Их недаром называют учебниками жизни для юношества.

3) воспитание духовной и нравственной сторон личности человека, будучи, как выше сказано, частью общей культуры человечества, иначе человечество в безнравственности уничтожит самого себя.

Отсюда легко перейти к озаглавленному развитию идей искусства, и определять не сами идеи, идей-функций больше не прибавится, а именно пути их развития, а точнее, создание условий для их саморазвития, потому как всякое творчество заложено в человека свыше, а дальше, как складывается.

Тогда для начала обратимся к природе и отметим, как в природе осуществляется развитие или гибель какого-либо растения или животного. Растение будет успешно развиваться на основе заложенного в него Высшим Разумом самостоятельного механизма рождения и процветания при условии отсутствия внешнего вредного воздействия со стороны других, отличных от него растений, или животных.

А человек – это высшая ступень и последняя в созданном Некто живом мире.

То же можно сказать и о развитии искусства: искусству божественным мироустройством заложено саморазвитие, если ему, искусству, ничего не мешает, а мешать ему может только то, что не является искусством, что является его противоположностью и отрицанием.

Тогда прежде всего надо отделить искусство от не искусства, от анти-искусства.

И правильно определять, является ли объект рассмотрения искусством или нет по вышесказанным параметрам.

В настоящее время идёт организованное наступление анти-искусства на экране, на сцене, в печатных изданиях, в архитектуре. Оно построено на эксплуатации потребительских черт человека или его природного любопытства, а для этого стремятся к легкой усвояемости продукта «культурного творчества».

Свежий для меня пример: совсем недавно я случайно на волне «Эхо Москвы» послушал часть интервью какого-то издателя. Этот издатель с надрывом говорил о том, как отечественная издательская промышленность катастрофически отстает от Америки на примере издания комиксов. В США, дескать, над комиксами работают лучшие художники, лучшие редакторы, лучшие психологи и ещё армия других специалистов этого дела. Чтобы сократить отставания России в издании комиксов, а кстати, к особому виду комиксов я отношу и мюзиклы, которые набирают у нас силу, этот издатель продумывает над переводом в комиксы нашего старика Толстого. По-моему, речь шла об «Анне Каренине» для начала. При этом сотрудник радиостанции одобрительно поддакивал.

Ограждение, а лучше, защита искусства от анти-искусства может осуществлять только специализированный, профессиональный цензурный, не боюсь и слова «надзорный», комитет. Такой орган будет руководствоваться в своей оценке объекта рассмотрения именно идеями искусства, которые уже перечислил.

Вопрос о необходимости или вредности цензуры в искусстве вековой, если не тысячелетний. В нашей стране цензура пала вместе с государством Советов, которая его должна была охранять совместно с другими силовыми органами. Пала, так пала, значит дурно работала по сравнению со своими противниками.

Кто будет всегда выступать против установления цензуры в области искусства:

– деятели с дефектной нравственностью, и они будут ретиво выступать против повышения планки нравственности, содержащейся или просто отсутствующей в их творениях, до уровня общепринятой морали. Причём уровень морали устанавливается не отдельными личностями и самим «надзорным комитетом», а традициями данного общества;

– графоманы, эпигоны, слабые в своей школе художники и другие борцы, влюблённые в собственное своеобразие, когда их творческие способности можно обозначить, как серость разных оттенков;

– оплаченные или привязанные по линии родства или национальности, или по политическим мотивам к творческой личности средства массовой и/или узкопрофильной информации. Здесь невольно напрашивается крыловское: «За что же, не боясь греха, кукушка хвалит петуха? За то, что хвалит он кукушку!»;

– либералы, правильно предполагающие, что свобода одних простирается до момента притеснения свободы других, но где и как установить границы свободы творчества, сами либералы не в состоянии;

– внешние и внутренние противники политического устройства данной страны, так как в общем потоке критики положения дел в стране критика введения цензуры на творчество в разных видах только усилит общий хор критиканов.

По моему мнению и утверждению, идеология не входит в определение искусства. Идеология свободно помешается и проявляет себя в рамках морали и нравственности. Творец может свободно придавать своему произведению идеологическую окраску, не переступая границы дозволенной обществом, а не самим творцом, нравственности.

Основные направления в развитии идей искусства можно сформулировать в трёх девизах:

Не мешать!

Помогать!

Защищать!

Не мешать – это означает, что при проявлении у индивидуума склонности к тому или иному виду творчества не навязывать по своему желанию нечто иное, а относиться с пониманием, с одобрением, в крайнем случае, с молчаливым согласием на творческие процессы.

Помогать – это больше относится к содержанию государственной политики в области образования граждан, повышения культурного уровня их жизни и полноценного отдыха. Здесь должны существовать на государственном попечении Дома творчества, общедоступные музеи и хранилища искусств, разумно насыщенная художественными дисциплинами школьная общеобразовательная про-

грамма. Могучим толчком к развитию искусства, в частности, архитектуры и бытового дизайна, будет переосмысленная градостроительная политика. Следует разработать и на государственном уровне утвердить программу деурбанизации городов, вывод большей части населения из городов для жизни на природе и в гармонии с природой. Имеется в виду не коттеджные поселки нуворишей и их челяди, а родовые поместья сознательных тружеников, тесно связанных с землёй не как с таковой, а как с частью природного мира. Именно здесь будут создаваться, как и ранее в помещичьих усадьбах, высокохудожественные произведения. С этого может начинаться переход, отказ от технократического общества постоянного роста потребления в пользу гуманистического общества, цель которого будет развитие личности на основе духовно-нравственных принципах.

Защищать искусство – одна из труднейших, но из самых злободневных задач сегодняшнего дня. Здесь предстоит, как было сказано выше, создание цензурного аппарата, а его организация будет рассматриваться при принятии государственного решения.

История цензуры многовековая и существует в разных формах во всех странах мира, но цензура не мешала истинному творческому процессу. В годы, как нас учили, мрачного царизма, творили и Пушкин, и Гоголь, и Салтыков-Щедрин, и «передвижники», и «Могучая кучка», и лучшие деятели искусств работали в цензурном департаменте.

Но с укреплением в русском обществе идей либерализма «золотой век» поэзии преобразился в «серебряный», а далее вообще в чугунолитейный. Разве что в годы, так называемой, сталинской тирании и в пост сталинские времена искусство при существовании Главлита вроде стало приобретать, я бы сказал, бронзовый оттенок, но сейчас и это оттеснилось попсой.

Так что, если мы хотим прекратить разнос культуры, начавшийся с девяностых годов, и дать развитию искусства новый импульс, надо прежде всего вспоминать старые времена. Надо возродить государственный надзорный комитет по культуре и перестать смотреть в рот многочисленной армии искусствоведов, филологов, художественных критиков и «журналюг», которые числом в разы превышает число настоящих художников и писателей и которые никогда не осмелятся сказать народу, что Король-то голый.

Новое – это чаще всего забытое старое.

АРХИТЕКТУРНАЯ ИДЕЯ ПЕРВОГО ГЁТЕАНУМА

Здание Первого Гётеанума (Дорнах, Швейцария) вошло в историю архитектуры XX века и получило известность как образец постройки органической архитектуры. С самого начала оно было задумано как органическое целое, где каждая часть здания имела индивидуальную форму и была расположена там, где ей надлежит быть. Как писал об этом здании основоположник духовной науки (антропософии) и создатель здания Рудольф Штайнер: *«Была предпринята попытка перейти от геометрически-механической архитектуры к архитектуре органических форм»* [1, с. 16].

Для того, чтобы разобраться, что вкладывает Рудольф Штайнер в понятие «архитектурного органического целого», обратимся к его пояснениям на этот счет: *«Когда меня спрашивают, каким образом отдельная форма возникает из целого, я могу дать следующий ответ. Возьмем, например, орех. Он имеет скорлупу. Эта скорлупа образуется вокруг ядра по тем же законам, что и само ядро, сам орех, и вы не можете представить себе ее как-то иначе, нежели такой, какая она есть на самом деле. Теперь возьмем духовную науку. Она порождается вашим внутренним импульсом. Оформляется в идеях. Идеи приводятся во взаимосвязь. Вы живете в самом бытии духовной науки, вы словно находитесь в ядре ореха, и вы сами есть тот закон, по которому строится здание-скорлупа. Однако благодаря тому, что антропософская духовная наука ориентируется на цельность человеческой природы, она не может быть противоречивой, то есть использовать произвольный архитектурный стиль для выражения своих идей. Она – больше, чем отвлеченная теория, она – жизнь. Поэтому она должна создавать не только ядро, но и оболочку во всех деталях»* [1, с. 17-18].

Какова история этой постройки?

С 1902 года Рудольф Штайнер возглавлял немецкую секцию Теософского общества и читал лекции по всей Германии. В 1907 году в Мюнхене состоялся общий конгресс Теософского общества. Рудольф Штайнер на правах хозяина мероприятия специальным образом оформил зал конгресса: в снятом для проведения конгресса помещении красной тканью были задрапированы стены и потолки, на

сцене были уставлены бюсты Фихте, Шеллинга, Гегеля. Стены зала были украшены нарисованными на картоне печатями планет. В рамках конгресса была показана пьеса Эдуарда Шюре «Священная драма Элевзина». Нужно заметить, что не все теософы поняли и приняли эту попытку Рудольфа Штайнера заново и с использованием художественного элемента преобразить пространство, где проходили встречи Общества. Впоследствии с образованием антропософского Общества в 1912 году они не пошли вместе со Штайнером и его единомышленниками, а остались в том кругу, где просто читаются лекции, что называется, по старинке безо всяких «ухищрений».

С 1910 года в Мюнхене каждое лето проходили конгрессы немецкой секции с лекциями Рудольфа Штайнера и постановками его четырех мистерий-драм в стихах, написанных специально для этих конгрессов. Одновременно получило развитие новое пластическое искусство эвритмии (искусство особого сценического движения под музыку и текст). Здание для этих постановок каждый раз арендовалось. Возникла потребность в собственном здании, соответствующем по духу изнутри и снаружи этим новым импульсам, чтобы работать в нем весь год. Стали искать возможность постройки такого здания в Мюнхене.

Архитектор Шмид-Куртис сделал по указаниям Рудольфа Штайнера эскиз постройки. В тот момент на эскизах уже просматривается двухкупольное здание, с куполами разной величины, покоящимися на цилиндрических основаниях, купола здания проникают друг в друга в известной пропорции. Поскольку здание нужно было вписать в жилой квартал Мюнхена, на согласование с властями данного проекта ушло много времени [2].

Осенью 1912 года врач из Дорнаха (около Базеля) г-н Гросхайнц пригласил Рудольфа Штайнера в свой дом. Рядом на Дорнахском холме нашлось место, где можно было бы осуществить проект постройки. В марте 1913 года Рудольф Штайнер приехал в Дорнах с архитектором Шмид-Куртисом, чтобы тот переработал свой предыдущий план для постройки здания, свободно стоящего на холме. Рудольф Штайнер сделал модель здания Первого Гётеанума в масштабе 1:20. В июне 1913 года отвели землю на холме под стройку, и весной 1914 первый этап возведения здания был закончен. Основная тяжесть

стройки легла на плечи соратников Рудольфа Штайнера. Живописное описание этих работ можно найти в воспоминаниях Андрея Белого, Аси Тургеневой, Маргариты Сабашниковой.

Между тем разразилась Первая Мировая война. В числе последних русских, прорвавшихся в Швейцарию со стороны Германии, был Максимилиан Волошин, проработавший осенью 1914 года на стройке полгода. Была слышна канонада из Эльзаса, рабочие-мужчины постепенно призывались на войну и уезжали из Дорнаха. Постройка объединила представителей 16 стран. В октябре 1920 года здание еще не было достроено, с него только-только сняли леса.



Рис. 1. Здание Первого Гётеанума (1913 – 1922). Вид с юга

Для Первого Гётеанума Рудольф Штайнер создал новый тип постройки деревянного здания на бетонном основании со сдвоенным куполом, где круглая постройка и вытянутая по центральной оси часть здания находились в «подвижном равновесии». Идея «подвижного равновесия» выражала себя в разных частях здания [3]. Рудольф

Штайнер предложил новое решение для объединения двух различных архитектурных импульсов в постройке: замкнутого и призывающего к сосредоточенности (круглая форма) и вытянутого, устремленного вперед и вверх, характерного для культовых сооружений Европы (вытянутость здания по центральной оси). Казалось бы постройка тридцатиметровой высоты должна была производить впечатление громоздкой (высота Большого купола снаружи была более 34 м, длина здания превышала 82 м, ширина – более 74 м). Однако за счет живых, подвижных форм фасада и внутреннего пространства достигалось «подвижное равновесие», которое позволяло пространству «дышать». В здании был зрительный (лекционный) зал под Большим куполом высотой 27.2 метра и сцена под Малым куполом высотой 18 метров. Находясь в зрительном зале с задернутым занавесом, человек переживал себя в круглой постройке, но и там разыгрывались события: его окружали подвижные формы, вручную вырезанные в массиве дерева архитрава над колоннами, слева и справа от зрителя у стен возвышались по семь грандиозных колонн, увеличивающихся в размерах по направлению к сцене, в то время как кресла зрительного зала постепенно спускались вниз. Рудольф Штайнер исходил из того, что скульптура и архитектура связаны с внутренними переживаниями человека. Как отмечал Хаген Бизанц в статье «Эстетика Рудольфа Штайнера»: *«Переживание динамики и механики постройки, следование за изгибом скульптурной формы подобно процессу воспоминания. Это воспоминание более возвышенно, нежели обыденное. Человек подсознательно испытывает необходимость создавать архитектуру и скульптуру»* [1, с. 106].

Колонны были выполнены по указаниям Рудольфа Штайнера из семи различных пород деревьев: белого бука, ясеня, вишни, дуба, вяза, клена, березы. То, что во время Мюнхенского конгресса 1907 года представляло собой раскрашенный картон, сейчас обрело свою «плоть» в виде деревянных колонн планетного ряда. По залу распространялся запах струганного дерева в тонкой градации. Мотивы цоколей и капителей колонн шли от простого к сложному и снова приходили к простому, от светлого дерева к темному и опять к светлому – говорили о преобразовании архитектурной формы колонн и архитрава, показывая метаморфозу форм здания от их первоначального простого выражения через усложнение к простым и ясным формам в конце [4]. Эти мотивы цоколей и капителей переходили друг в друга,

сообщая определенную динамику архитектурным высказываниям внутри зала [5]. Потолки в куполах здания была расписаны. В живописи потолков нашли отражение мотивы развития человечества, картины мировой эволюции [6].



Рис. 2. Первый Гётеанум. Колонны при входе в зрительный зал

Нужно заметить также, что профессиональные навыки участников стройки не всегда помогали им освоить приемы нового искусства. Можно вспомнить, например, радость и гордость М. Волошина, которому Штайнер поручил написать эскиз занавеса для сцены. В напарниках у него была женщина-художница, которая считала, что всё духовное должно быть еле-еле видно на физическом плане. Какое работалось рядом с нею Макс, стремившемуся передать в рисунке уже получившее одобрение со стороны Рудольфа Штайнера умение изображать красоту сурового киммерийского пейзажа? Тем не менее, М. Волошин закончил работу над эскизом занавеса, сдал

заказ Штайнеру и уехал в Париж [7, с. 250-251]. Из-за сложности преодоления стереотипов и имеющихся живописных навыков, мешавших освоить новый подход, предложенный Штайнером, многие художники не смогли справиться с заданием, и в результате живопись потолка Рудольф Штайнер практически выполнил потом сам, закрасив безуспешные попытки художников приблизиться к поставленной им задаче.

Цветные витражи 9 окон здания окрашивали зал преобразованным солнечным светом. Витраж как искусство был тоже переосмыслен Рудольфом Штайнером по-новому. Витражи представляли собой массивы цветного стекла 17 мм толщины, на которых зубо-врачебным буром были вырезаны вглубь массива, высечены в новой технике штриховой гравировки сюжеты витражей, выполненных по эскизам Штайнера. Рельефность изображений достигалась за счет глубины проникновения в массив окрашенного одним цветом стекла и интенсивностью штриховки. Состав стекла был тоже разработан Рудольфом Штайнером заново. Так в стекло красного цвета он добавил немного золота. Технику гравировки хорошо освоила Ася Тургенева. Гигантские массивы стекла для будущих окон подвешивались на рельсе к потолку специально выстроенного для этого так называемого Стекольного дома. Труд был не из лёгких. Стоя на лесах, мастера гравировали стекла, их постоянно окатывали водой, чтобы осела стеклянная пыль.

Мотивы витражей для всех окон были разными и отражали путь посвящения и жизни человека, его борьбу с искушениями духов тяжести и света. Каждый из девяти витражей находился в отведенном ему заранее месте здания. Мотив южного розового витража у самой сцены назывался «И здание становится человеком» [8].

Если рассмотреть здание Первого Гётеанума с этой точки зрения, то можно найти в нем отражение всех начал человека: телесного, живого, душевного, духовного.

Телесное – это сама постройка, рассчитанная в модели. Оба купола, Большой и Малый, покоились на колонах зала и сцены и внешних стенах, зазор между внешним куполом, покрытым черепицей из норвежского сланцевого шифера, и дубовым купольным потолком – примерно 3,5 метра. Наружный и внутренний купола строились отдельно, и когда убрали их подпорки, они немного поколебались и крепко встали на место. Для наружной облицовки здания брали дуб.

Колонны внутри здания возводились из склеенных досок-брусков (по 7 см). Вырезались мотивы вручную стамесками. Иногда особенно рьяные резчики так бурно врезывались в дерево, что пробивали его насквозь, и приходилось начинать работу сначала. Капители, архитравы и колонны вырезались на земле и потом поднимались на нужную высоту [9].

Про живые формы вырезанных вручную мотивов колонн и архитравов здания уже говорилось.

Душевное в здании выражалось через цвета росписи потолков, благодаря игре света, проходившего через цветные витражи, а также через живописный занавес сцены, который менялся в зависимости от представления. Для эвритмических концертов, драматических постановок, лекций по эскизам Рудольфа Штайнера были разработаны разные занавесы.

Духовное в здании было отражено в сюжетах витражей, росписи потолков двух куполов. Предполагалось также в нише на сцене установить деревянную скульптурную группу «Представителя человечества» высотой 9,5 метров. Она должна была стоять в обрамлении 12 колонн (по 6 с каждой стороны) в качестве кульминации мысленного движения по зданию. Она словно бы «выходила» из ниши навстречу человеку, проходившему к ней по центральной оси здания. Скульптурную группу вместе с Рудольфом Штайнером под его непосредственным руководством создавала английская женщина-скульптор Эдит Мэрион в специально выстроенном рядом со зданием Гётеанума ателье.

Для подсветки эвритмических представлений была разработана специальная установка рассеянного света. Сцена предназначалась для эвритмии, нового искусства движения со словом или под музыку, для постановки мистерий-драм. Роспись потолка сцены отражала этапы развития человечества в целом и задачи разных народов.

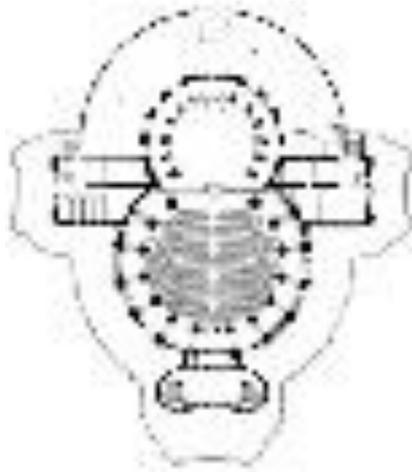


Рис.3. План залов Первого Гётеанума

Перед сценическим занавесом устанавливали трибуну для лектора, стоявшую в центре пересечения кругов куполов здания. Трибуна была вырезана из вяза, в форме художественно преобразованной гортани человека. Маргарита Сабашникова в главе «Дом Слова» книги воспоминаний «Зеленая Змея» вспоминает о словах Рудольфа Штайнера, с которыми он обратился к работающим на стройке людям: *«Замысел этого Здания может быть только малым началом совершенно нового направления в искусстве»* [7, с. 235]. Тогда же он говорил о Здании, что его *«внутреннее строение является отпечатком звучащего в нем Слова»* [7, с. 235]. Здание еще не было закончено, а в его залах уже репетировали и давали представления музыканты и эвритмисты, читались лекции. Художник Герман Линде, работавший в это время в здании Гётеанума, иллюстрируя «Сказку о Зеленой Змее и прекрасной Лилии» И.В.Гёте, в качестве чудесного храма, поднявшегося из земли на поверхность, заключительной части «Сказки» изобразил здание Первого Гётеанума. К нему по мосту, сияющему драгоценностями, устремляются повозки и люди. Мотивы Первого Гётеанума сквозят по всем иллюстрациям «Сказки» этого художника [10].

Пожар в ночь с 31 декабря 1922 года на 1 января 1923 года уничтожил здание. Он бушевал между куполами несколько часов, его заметили слишком поздно, в полночь Большой купол рухнул.

Второй Гётеанум – современное здание – было выполнено из железобетона по модели и указаниям Рудольфа Штайнера в 1925-

28 гг. Зимой 1924-25 гг. было расчищено место от бетонного основания, испорченного пожаром, и было выстроено второе здание, используемое до сих пор.

В обоих зданиях Гётеанума был заложен импульс выразить антропософию, не только через книги, лекции, беседы, но и в художественных образованиях. Главная архитектурная задача зданий состояла в том, чтобы передать человеку то, что там звучит как Антропософия, не через символ или знак, а в непосредственном переживании. В 1913 году предполагалось построить здание для лекций, эвритмических представлений и постановки мистерий-драм. Это здание было построено на благотворительные средства участников многих стран, в том числе и представителей некоторых русских купеческих родов. Постройка была застрахована, и средства, вырученные по страховке после пожара, в размере 1,5 млн. швейцарских франков были вложены в постройку здания Второго Гётеанума [11].

Здание Первого Гётеанума (1913-1922) как праобраз (Urbild) храма современных мистерий глубоко врезалось в память тех, кто его видел и переживал [12]. Оно и задумывалось Штайнером как здание, где антропософия сможет высказывать себя, в том числе и в архитектурных формах. Потоки солнечного света, проходя через монолитные цветные витражные окна здания и падая на подвижные формы вырезанных из массива дерева больших несущих колонн и архитравов создавали в пространстве зрительного зала сложную гамму цветовых оттенков. Мотивы духовного развития и посвящения человека и человечества, отраженные в росписи потолков, сюжетах витражей, формах капителей и архитрава, живая игра цвета и света – все это должно было стать настоящей симфонией духовного развития [13].

В начале 20-х годов в России были сходные идеи выразить древнее герметическое знание *по-новому*. В рамках этих тенденций антропософ и египтолог, сотрудник Исторического музея В.М. Викентьев развивал идею музея-храма, музея-института. По всей видимости эту идею Викентьев развивал вместе с о. Павлом Флоренским, что подтверждается текстом доклада «О храмовом действе как синтезе искусств», который П.А. Флоренский представил 24 октября 1918 г. Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой Лавры при Сергиево-Посадском военно-революционном комитете [14]. В этом докладе о. Павел Флоренский выдвигал следующие тезисы: «Музей, самостоятельно существующий, есть

дело ложное и в сущности вредное для искусства, ибо предмет искусства хотя и называется вещью, однако отнюдь не есть вещь, не есть неподвижная, стоячая, мертвая мумия художественной деятельности, но должен быть понимаем как никогда не иссякающая, вечно бьющая струя самого творчества, как живая, пульсирующая деятельность творца, хотя и отодвинутая от него временем и пространством, но все еще неотделимая от него, все еще переливающая и играющая цветами жизни, всегда волнуемая душа». Далее он утверждал, что главным в музейном деле является функциональный метод постижения и изучения вещи, а отнюдь не бесплодное коллекционирование, поскольку всякому художественному произведению свойственен «окультурный момент» [15].

В начале 20-х годов XX века в антропософское общество пришло новое поколение людей, стремившихся внести антропософские импульсы в практику почти всех областей жизни. В 1919 году в Штутгарте была открыта первая вальдорфская школа, Рудольф Штайнер дал указания для развития в антропософском направлении медицины, лечебной педагогики, сельского хозяйства, экономики, драматического искусства, естественных наук. Поэтому здание Второго Гётеанума должно было создать условия для встреч и конференций по обмену опытом применения антропософских знаний на практике. В большом зале здания по-прежнему высятся колонны семи планетных этапов развития, выполненные, как и все здание, из железобетона, сюжеты витражей в новых вытянутых вверх формах окон повторяют мотивы витражей Первого Гётеанума. Скульптурная группа «Представителя человечества» ко времени пожара еще не была закончена и находилась в ателье рядом со зданием, теперь ее можно увидеть в отдельно отведенном ей в здании Второго Гётеанума помещении.

Для новых поколений антропософов, в особенности для архитекторов, строителей, скульпторов, важно пробовать вжиться в формы здания Первого Гётеанума не только, и столько для того, чтобы «реконструировать» историческую постройку, сколько для того, чтобы заново принять всерьез не только художественную сторону здания, но и внутреннее высказывание здания, данное в зримых формах, чтобы переосмыслить их и суметь воплотить на Земле в собственном творческом импульсе. По всему миру периодически возникает интерес к этому единственному в своем роде зданию, ко всему

комплексу архитектурных построек вокруг Гётеанума. И тогда возникают эхохаузы в Германии, инсталляции флоуформ (*flowforms*) в Швейцарии, Нидерландах и Швеции, сказочные, словно выросшие из земли троллей здания детских садов Норвегии, здания биоархитектуры по всему миру [1].

Как остроумно заметил Эспен Таральдсен в своей статье «Стремление играть»: *«Антропософской архитектуры не существует. Есть только АРХИТЕКТУРА... Штайнер не создал архитектурной теории. Его антропософия – это мировоззренческое учение, в данном случае функциональное... Архитектурное творчество – это личное дело, а не духовная наука, не проблема символов или аллегорий, не эстетическое регулярное построение, а игра форм. Архитектор противопоставляет свои вопросы, требования или свое антропософское мировоззрение технической или экономической реальности и “играет”»* [1, с. 211].

Будем надеяться что архитектурная идея Первого Гётеанума не останется только лишь однажды воплощенным историческим фактом, а еще заявит о себе миру в новых постройках талантливых архитекторов будущего.

Литература

1. Архитектура и антропософия. Сост. и общ. ред. Анна Соколина. М.: КМК, 2010.
2. Hagen Biesantz, Arne Klinborg. Das Goetheanum. Der Bau-Impuls Rudolf Steiners, Basel, 1978.
3. Штайнер Рудольф. Пути к новому архитектурному стилю. «И здание становится человеком». М.: Новалис, 2008.
4. Тургенева Ася. Воспоминания о Рудольфе Штейнере и строительстве первого Гётеанума. М.: Новалис, 2002.
5. Рааб Рекс. Будущее архитектуры и строительный импульс Рудольфа Штейнера. Капители колонн Гётеанума. Высшая точка их метаморфозы. // Антропософия в современном мире. Журнал АОР. 2004, № 13.
6. Hilde Raske. Das Farbenwort. Rudolf Steiners Malerei und Fensterkunst im ersten Goetheanum. Stuttgart: Verlag freies Geistesleben, 1983.
7. Сабашникова (Волошина) Маргарита. Зеленая змея. История одной жизни. // Воспоминания. М.: Энигма, 1993.

8. Гартман Георг. Витражи Гётеанума. // Антропософия в современном мире. Журнал АОР. 2005, № 15.

9. См. Белый Андрей. Воспоминания о Штейнере. М.: Республика, 2000.

10. Linde Hermann. Imagination. Альбом репродукций. Dornach.

11. Hasler Hans. Das Goetheanum. Eine Führung durch den Bau, seine Umgebung und seine Geschichte. Dornach, Verlag am Goetheanum, 2005.

12. Даниель ван Беммелен. Первый Гётеанум как здание человечества. // Антропософия в современном мире. Журнал АОР. 2005, № 15.

13. Das Goetheanum als Gesamtwerk. Dornach: Verlag am Goetheanum, 1986.

14. Подробнее см. Флоренский П.А. Храмовое действо как синтез искусств. // Маковец, 1922, № I. С. 28-32. См также: Флоренский П.А. Избранные труды по искусству. М., 1996. С. 199-215. Первая записка Викентьева о создании МИКВ датирована 30 августа 1918 г. – датировка и ссылки на литературу – Д.Д.Лотаревой.

15. Лотарева Д.Д. «Розенкрейцер в Историческом музее. Владимир Михайлович Викентьев (1882-1960)». Автореферат (на правах рукописи).

Е. Л. Сафонова

К ПРОБЛЕМЕ РАЗВИТИЯ НАУКИ О СКРИПИЧНОМ ИСКУССТВЕ

Наука о скрипичном искусстве формировалась в течение нескольких веков на основе многочисленных звучащих, устных и письменных источников. Сегодня можно говорить о нескольких самостоятельных отраслях этой науки, которые воспроизводятся также в содержании учебных программ музыкальных вузов и училищ.

Так, *история скрипичного исполнительства* отражает основные этапы и закономерности развития скрипичного искусства, его специфику, взаимоотношения с общим развитием музыкальной культуры, особенности формирования национальных стилей и репертуара. *Тео-*

рия скрипичного исполнительства изучает ключевые проблемы исполнительского творчества, связанные с художественно-эстетическими взглядами, интерпретацией музыкальных произведений, применением конкретных форм воплощения пространственно-временных структур, игровых движений и выразительных средств инструмента. *История скрипичной педагогики* реконструирует генеалогическое древо скрипичной школы любого формата, воссоздавая процесс формирования единой «мировой скрипичной школы». *Методика обучения игре на инструменте* воплощает теоретическую часть исполнительства и педагогики, является средством для решения задач скрипичной игры.

Практический опыт преподавания этих курсов требует постоянного осознания различных проблем, решения новых задач, поскольку современная скрипичная практика вызывает целый ряд вопросов, связанных со сменой поколений, изменениями их эстетических взглядов, репертуарных пристрастий и многих других точек отсчета.

Значительные изменения в обществе и в условиях жизни создают новую почву для формирования личности музыканта нашей эпохи. Тема «Современное исполнительское искусство: состояние, некоторые перспективы» (одна из последних статей В. Ю. Григорьева) требует своего продолжения. Ведь за последние 20 лет оправдались многие его предсказания; появились и новые факторы, требующие научного анализа.

Так, В. Ю. Григорьев писал в конце прошлого века: «В актуальном исполнительском мышлении сегодняшнего дня можно выделить, по крайней мере, два контрастных интерпретаторских подхода к трактовке сочинения в отношении его стилистики. Первый из них можно связать с усилением субъективного компонента процесса раскрытия образной стороны и драматургии, определённой романтизацией высказывания... Второй подход характерен известной «академизацией» стилевых решений... Крайним полюсом здесь выступает тенденция максимальной “реставрации” прошлого – игра на старинных инструментах, максимальное приближение к аутентичным приемам выражения, объективация трактовки...» [1, с. 23].

Сегодня эта тенденция получила название «исторически информированное исполнительство». Речь идет, в основном, о восстановлении старинной традиции во всей её полноте: барочный инструмент, постановка и приемы игры той эпохи, а главное – связанное с

этим восприятие звучания широко известных ныне произведений А. Вивальди, И. С. Баха и других великих композиторов. Среди музыкантов есть активные проводники этой идеи и мастера своего дела, но есть и сомневающиеся в необходимости такой масштабной реконструкции. Приведём высказывание известного музыкального критика Владимира Ойвина. «Кто из ныне живущих слышал так называемое «аутентичное» звучание? Эталона, который бы позволил оценить степень аутентичности, не существует. Уже нет тех материалов и технологий. Музыка сегодня звучит в других залах с иной акустикой и объёмами. Даже если, теоретически, обеспечить требования к материалам и исполнять произведения в залах, для которых они были написаны, то они всё равно не прозвучит как музыка времён Баха или Моцарта. Потому что мы – и исполнители, и слушатели – другие, наши уши слышат по-иному, да и психика наша сегодня иная... Музыка не столько механическое колебание струны или воздушного столба, а то, как эти колебания воспринимаются нашими ушами и через них нашей психикой и интеллектом» [2].

С этим трудно не согласиться. Однако для скрипачей «мода» на аутентичную традицию, барочное исполнительство приносит сложности, связанные не только с восприятием, пониманием стиля и традиций исполнительской практики и культуры, но и с постановочными, чисто инструментальными моментами. Так, студенты консерватории, обучающиеся на факультете исторического и современного исполнительского искусства, должны параллельно осваивать барочные и современные принципы постановки и приёмы игры.

На другом полюсе желания найти новое в хорошо известном и привычном старом – более чем смелые транскрипции тех же старинных произведений в духе XXI века, как это делает скрипач Найджел Кеннеди. Музыка теряет свой первоначальный облик – образный, тембровый, пространственно-временной. Страшно представить перманентную картину трансформации одних и тех же шедевров. И вообще, правомерны ли транскрипции такого рода, когда сочинения, к примеру, Вивальди превращаются в совершенно новую музыку? Параллельно возникает также и мысль о несостоятельности творчества современных композиторов.

Что касается истории скрипичного искусства, то к концу XX столетия усилиями многовековых исследований был создан целый

ряд монографий о выдающихся скрипачах, в которых освещены важнейшие вехи их жизненного и творческого пути, черты исполнительских, педагогических и композиторских стилей. Отражены целые культурные пласты, дающие развёрнутое представление о музыкальных эпохах и их тенденциях, о среде, в которой жили и творили музыканты. Имеется огромное количество мемуарных источников, научных статей и диссертаций.

Однако история искусства исследуется бесконечно, потому что она сама бесконечна. Здесь две главные задачи. Одна – восполнение пропусков, закрашивание белых пятен. В результате исследований прошлого постоянно появляются на горизонте новые фигуры, незнакомые сочинения, контакты, факты, звукозаписи и прочее. Другая задача связана с живой летописью, которую надо успеть воспринять и сохранить для будущих поколений. Обе задачи сложные, их решение во многом зависит от интерпретации фактов, что является вечным вопросом, относящимся к истории. К сожалению, в контексте истории как науки для нас давно не является парадоксом некая зависимость факта от комментария.

В истории скрипичного искусства есть очень интересные стержневые линии, на которые до сих пор мало обращается внимания. Выпускники консерватории, выступающие на лучших концертных сценах с исполнением шедевров скрипичной музыки, порой не знают даты и историю создания этих сочинений, их жизни на эстраде, кому они посвящены (посвящение указано в нотном тексте). А ведь вопрос посвящения один из важнейших. Почти каждое произведение кому-то посвящено – это может быть скрипач, друг, покровитель. Знания такого рода просто необходимы молодому исполнителю.

Наиболее новой специальной отраслью является история скрипичной педагогики. Долгое время она не дифференцировалась в целостном восприятии истории скрипичного искусства. Основными источниками, необходимыми для детального анализа принципов, методических установок педагогов-скрипачей, являются школы-руководства, редакции нотных текстов, собственные композиторские опусы преподающих музыкантов. Ключ для открытия характерных особенностей педагогики каждого музыканта – изучение его целостного творческого облика, исполнительского почерка, репертуарных приори-

ритетов, исполнительских стилей его выдающихся учеников (что является одним из веских обоснований необходимости генеалогической реконструкции).

История скрипичных школ-пособий документально отражает не только художественные идеалы и устремления исполнителей и педагогов, но и уровень развития инструментальной технологии скрипачей различных эпох и национальных школ, благодаря чему можно проследить развитие многих традиций. В настоящее время наблюдается тенденция обращения к первоисточникам такого рода, появляются новые переводы старинных учебных пособий.

Как ни странно, сложнее обстоит дело с методикой преподавания. Казалось бы, еще первые годы XX столетия принесли с собой переворот в области скрипичной игры, и старые методы сменились новыми. В отечественных методических трудах были освещены практически все проблемы, касающиеся скрипичной постановки и воспитания навыков работы рук, выработки игровых движений, а также работы над основными средствами выразительности – звуком, ритмом, динамикой, интонацией и др. В комплексе эти труды составили определённую систему, которая на каком-то этапе оказалась необходимой базой для решения задачи воспитания музыкантов высокого профессионального уровня.

Означает ли это, что методика как наука себя исчерпала? Почему молодые педагоги, только вышедшие из стен консерватории и владеющие инструментом, сталкиваются с множеством проблем, встретившись с маленьким учеником? С одной стороны, для преподавания большую ценность имеет опыт. Не случайно сейчас во всех музыкальных школах требуются педагоги с опытом работы. Но дело не только в этом. Изменилась ситуация. Изменились дети, они требуют иного подхода. Границы индивидуального подхода к ученику расширяются. Появляется все больше сложностей в общении с современными детьми, у которых наблюдается дефицит внимания, общая перегруженность. В этой ситуации психологическое мастерство педагога выходит на первый план.

Появляющиеся пособия по скрипичной методике по существу переписываются со старых. Трудно ли сейчас сделать какие-либо открытия в этой области? Да, гораздо труднее, чем в области истории, где мы оперируем фактическим материалом. Но ведь методика преподавания не является рецептом: это, скорее, философия педагога,

самая главная задача которого – научить ученика мыслить и находить решения.

Есть один вопрос, связанный с условиями игры, который не прописан ни в одном методическом труде. Это касается выбора подушечки, мостика или их отсутствия в качестве поддержки скрипки. Вопрос ключевой, так как он связан напрямую с обеспечением комфортных условий игры. У современного скрипача сложилась многолетняя привычка к мостику. В последние годы она разрушается в некоторых учебных заведениях, например, в Санкт-Петербургской консерватории. Постоянно изобретаются новые конструкции мостов. Многие молодые скрипачи находятся в поиске лучших вариантов.

Очень актуальная проблема для современной науки. Вот гдегодились бы анатомо-физиологические знания, подробные исследования двигательной системы скрипача, исходя из его личных особенностей строения игрового аппарата! Ведь известны случаи, когда молодые скрипачи бросают свой инструмент из-за того, что сильно устают и болят руки, нет комфорта и той «свободы», которой добивается педагог, призывая «расслабиться» во время игры. А причина часто именно в том, что «исходное положение» не найдено.

За эти годы произошли колоссальные изменения в возможностях музыканта благодаря пространству интернета. Наряду с негативными моментами (огромное количество фактических ошибок, связанных с неквалифицированными источниками поступающей информации, переписывание с сайта на сайт и др.) здесь есть и преимущества. Прежде всего, это коммуникативные возможности, электронные библиотеки, базы звукозаписей. Все это сокращает время, затраченное на изучение материала. Но и требования к ритму современной жизни уже иные. Ощущение реального времени несколько изменилось, а ведь музыкальные произведения играют, в основном, все те же, и будут жить в репертуаре еще долго.

Поэтому сегодняшнего молодого музыканта надо особо учить адекватному восприятию музыкального времени, заложенного в произведениях, пониманию культурных особенностей различных эпох и стилей. Это не связано напрямую с исторически информированным исполнительством, а требует, скорее, «погружения в контекст» путём изучения истории, литературы, живописи, театра и других видов искусства. То есть, как можно более широкого и глубокого изучения творческого опыта человека на протяжении нескольких предыдущих

веков его деятельности. Изучения с тем, чтобы не утратить жизненное, ценное, перспективное. И здесь вновь хочется обратиться к словам Владимира Юрьевича: «К сожалению, приходится констатировать, что и исполнители, и музыкальная педагогика упустили многое не только из наследия прошлого, но и из опыта тех, с кем мы были рядом. «Коэффициент передачи» художественных достижений оказывается весьма малым...» [1, с. 18]. «"Гипноз техники" – явление, рождённое XIX веком, – всё ещё остаётся в силе...» [1, с. 22].

В эти слова необходимо вдуматься и попытаться что-то изменить...

Литература

1. Григорьев В. Ю. Исполнительское искусство: состояние, некоторые перспективы / Музыкальное исполнительство и современность. Вып. 2 // Сост. В. Ю. Григорьев. М., 1997.
2. <http://www.musiccritics.ru/?cr=506>

В. Д. Уваров

РАЗВИТИЕ ИДЕЙ В ИСКУССТВЕ ТАПИССЕРИИ

Ковроткачество – область художественного творчества, уходящая своими корнями в Древний Египет и получившая широкое распространение в средневековье, в последние десятилетия двадцатого века значительно обогатилась новыми средствами выражения, нетрадиционными приемами формообразования, новаторским художественно-образным, философским содержанием. Плоскостной стеной ковер превратился в сложное синтетическое произведение, сумевшее выйти из тесных рамок «прикладничества», поставив под сомнение представление о том, что сам текстильный материал не «пригоден» для создания произведений, подвластных универсальным законам художественного воздействия. Становится очевидным формирование нового текстильного языка как самостоятельного средства выражения, способного отражать вопросы человеческого бытия в художественных образах и структурах. Так как в русском языке не существовало термина, адекватно обозначающего это явление, а также в целях унификации, автор в своих работах конца 1980-х гг. ввел в наш научный обиход единое международное понятие в искусстве

текстиля «таписсерия». Этот термин применяется в мировой практике для обозначения художественного текстиля, в самом широком его понимании, (фр. Tapisserie, англ. Tapestry, исп. Tapiserie). Он шире понятия «гобелен» и включает в себя изделия, выполненные различными техниками ткачества, узлами, трикотажными переплетениями, вышивкой, кружевом, аппликацией, всевозможными авторскими техниками, как плоскостные, так и пространственные [1].

Актуальность данной темы для мировой и отечественной искусствоведческой науки определяется большими возможностями исследуемого вида творчества в философско-эстетическом воздействии на сознание людей и образном формировании пространства интерьера, благотворно влияющего на психическое и эмоциональное состояние человека. Целостное теоретическое осмысление таписсерии, ее специфики, границ интеграционных взаимодействий, способов типологической дифференциации, характера синтеза в интерьере важно для глубокого понимания и оценки конкретно-исторической практики в области таписсерии [2]. Тем более, что исследования по теоретическому осмыслению и систематизации разрозненных знаний о таписсерии в масштабах мирового художественного процесса с определением рубежей этапов развития и очерчиванием контуров интеграционных проникновений еще не проводились. А между тем авторская таписсерия является убедительной моделью культурной ситуации XX в. в целом. Это вызвано тем, что в мировом художественном процессе 60–90-х гг. двадцатого столетия произошли существенные изменения. Так, например, широкое распространение получило явление интеграции художественных средств различных видов искусства, установились чрезвычайно тесные связи между монументальными, станковыми и прикладными формами творчества. Опыт национальных художественных школ XIX–XX вв., традиции народного искусства и архитектуры, а также появление в искусстве второй половины нашего века новых течений стимулировали процесс взаимодействия картины, фрески, мелкой пластики, декоративной скульптуры, художественного текстиля, перформансов, концептуального искусства, инсталляции и т.д. Это придало живописно-пластическим исканиям художников гибкость и широту, вызвало интенсивное творческое соприкосновение отдельных видов и направлений искусства, вывело на принципиально новый уровень его взаимоотношения с архитектурой. На основе этих изменений возникли специфические

для таписсерии художественные симбиозы и синтезы, имеющие значительную культурную ценность и представляющие немалые возможности для эстетического моделирования предметно-пространственной среды. Существенный вклад в процесс обновления искусства таписсерии внесли представители венгерской и польской национальных школ, именно поэтому в ходе исследования им уделяется особое внимание. Специфика авторского подхода заключается в создании концепции таписсерии как «модели» общих закономерностей развития мирового художественного процесса от традиционализма к современности. На основе результатов изучения зарубежного художественного опыта представляется возможным системное теоретическое обоснование новейших явлений и разработка методики и практических рекомендаций по изготовлению произведений таписсерии [3]. Это особенно важно, потому, что в российской художественной практике пока еще не получили широкое развитие скульптурные и пространственные формы текстиля. Высокая актуальность теоретического осмысления авангардного творчества в области таписсерии для российских художников и искусствоведов объясняется также и тем, что они долгое время работали в изоляции от общемировых процессов.

Об искусстве таписсерии написан ряд диссертаций, книг и статей. В диссертации В. И. Савицкой (1982 г.) выявлены и исследованы основные тенденции развития современной таписсерии 1960–1970 гг., как российских, так и зарубежных авторов. Анализу выразительных возможностей технологических приемов ковроделия посвящена диссертация Л.Н. Хоманько (1983 г.). В конце 1970-х и 1980-е гг. активно предпринимались попытки исследования национальных школ таписсерии. С точки зрения пластического построения композиций, исследована литовская таписсерия в диссертации Д.-А. Начюлене (1979 г.). В диссертации Г.Д. Кусько (1988 г.) проведено всестороннее комплексное исследование украинской таписсерии в историко-теоретическом аспекте и в контексте общего художественно-стилевого развития. Изучению особенностей творчества французского таписьера Ж. Люрса, сочетающего технологическую специфику художественного ремесла, богатство образно-выразительных средств и широту смыслового содержания, посвящена диссертация О.И. Киселевой (1995 г.).

Хранящимся в Государственном Эрмитаже западноевропейским шпалерам, посвящен ряд книг Н. Ю. Бирюковой (1956 г.; 1965 г., 1974 г.). Русские шпалеры производства Петербургской шпалерной мануфактуры исследовали Т.Т. Коршунова и И.М. Ясинская (1975 г.). Авторским стилем М. Адамсон (1991 г.) и Э. Реметс (1983 г.) посвящены монографии Х. Кума, искусство Ю. Бальчукониса проанализировал С. Пинкус (1974 г.). Творчество Э. Вигнере, Г. Кандарели. Р. Хеймрата, освещалось в альбомах Т. К. Стриженовой (1979 г., 1981 г., 1984 г.). Этапы творческого пути С. Заславской обозначены в монографии Л.Г. Крамаренко (1988 г.). В статье В. Прокофьева (1974 г.) впервые поставлена проблема взаимодействия ковра и картины во французских шпалерах, которая представляется очень актуальной и в современных таписсериях. В статьях Е. Кантор, О. Негневицкой рассмотрены различные технологические приемы ручного ткачества, в частности, эффект старинных шпалер. История Лозаннских Биеннале описана в статье Г. Онуфриенко. Вопросы взаимодействия таписсерии и интерьера затрагивались в статьях Г. Габриэль, Н. Соловьева, И. Страутманиса. Наибольшей объективностью суждений и характеристик отличаются статьи, Р. Коваль, И. Рюминой, Л. Финкельштейна, Э. Пылдрооса. Но, к сожалению, в большинстве статей популяризаторские начала преобладают над научными. Особый интерес представляют книги В. И. Савицкой «Современный советский гобелен» (1979 г.) и «Превращения шпалеры» (1995 г.), в которых искусствовед обратился к различным школам и мастерам, к тайнам ремесла и истокам традиций. В них автор последовательно исследует вопросы, связанные с ролью национального наследия в сложении современной художественной школы.

Однако, следует признать, что в отечественной искусствоведческой науке отсутствуют аналитические труды, в которых бы прослеживалась связь различных видов современного искусства. Недостаточно полно и глубоко изучены, и освещены в научных трудах российских исследователей также вопросы особенностей текстильного языка современного периода и новых тенденций его развития. Одной из главных проблем декоративного творчества посвящена книга «Искусство ансамбля. Художественный предмет - интерьер - архитектура – среда». Составитель и научный редактор М. А. Некрасова (1988 г.). В этом труде предпринята попытка рассмотреть категорию

ансамбля как целостность, определяемую мировоззрением, как стилистическое и композиционное единство, декоративность как связь, образующую единую структуру. Особенно ценным является то, что в ней таписсерия подается на равных вместе с другими компонентами художественного ансамбля и проблемы развития таписсерии изучаются наряду с проблемами архитектурного ансамбля.

Проблематике синтеза пространственных искусств посвящены очерки теории Е. Муриной (1982 г.). Для автора была важна сама теоретическая постановка проблемы. В этом свете им был проведен многоаспектный анализ «образцовых» синтетических эпох в истории мирового искусства. Принципы проектирования современного интерьера выдвигались Ю.И. Курбатовым (1983 г.) и В.Р. Ранневым (1987 г.). В этих работах, прежде всего, прослеживаются идеи, связанные с проблемой формирования пространства и его артикуляцией. Проблема взаимодействия искусств и создания предметно-пространственной среды рассматривались в книгах Г.П. Степанова (1973 г.), Л. Шепетиса (1978 г.). Однако, характер взаимодействия монументальных форм таписсерии и архитектуры общественного интерьера затрагивался только в работах Н.В. Мельниковой (1980 г.), Д.-А. Начюлене (1979 г.) и Л.Е. Жоголь (1986 г.). При этом это касалось только одной из разновидностей таписсерии – гобелена. Вопросам же взаимодействия объемной текстильной пластики и тектонических закономерностей архитектуры интерьера еще не уделялось должного внимания.

Из зарубежных изданий необходимо отметить монографию К. Руа (1956 г.), посвященную творчеству художника Ж. Люрса, возродившего французскую таписсерию, альбом «Жан Люрса» (1957 г.) с предисловием Веркора. Французский критик А. Кензи первый издал монографию о «Новой Таписсерии» (Швейцария, 1973.). Методологически сильным моментом в ней является попытка дать классификацию современной таписсерии. О экспериментальных наработках проходивших в текстильном авангарде повествуют книги М. Константина и Д. Ларсена (США, 1973 г.) и М. Жарри (Франция, 1974 г.). Основное внимание авторы уделяли подробному анализу пластических, пространственных и технологических инноваций в области таписсерии. Ценный материал об исторической эволюции таписсерии и возникновении новых ткацких техник и приемов содержит книга Р. Верле, Ф. Флорисона, А. Хоффмейстера, Ф. Табара

(Швейцария, 1977 г.). О превращениях стенного ковра повествует книга Ж. Коффине «Метаморфозы таписсерии» (Франция 1977 г.). Эта работа в какой-то степени является параллельной работе В. Савицкой. Издание «История таписсерии» Ф. Жуберта, А. Лефебура, П. Ф. Бертрана (Франция 1995г.) – освещает основные этапы развития искусства ковра, специальный раздел посвящен использованию таписсерии в мебелировке старинных залов. Современный же период рассматривается в книге очень кратко.

Что касается анализа польской таписсерии, то здесь выделяются книги И. Хумл (1978 г., 1989 г.), в которых рассматриваются периоды становления и развития национальной школы. Серьезный научный подход отличает статьи М. Врублевка-Маркевич, А. Манджук и Н. Завиши. Венгерской таписсерии посвящены монографические альбомы Я. Франка (1980 г.), А. Коцога (1975 г.), Е. Ласло (1980 г., 1987 г.), О. Мезеи (1982 г.). Они заслуживают внимания как первые обобщающие публикации такого рода, хотя не отличаются аналитичностью и полнотой иллюстративного ряда. Путь становления венгерского текстиля последовательно прослеживается в статьях П. Фитц. Исследователем ставятся вопросы, связанные с поиском причин возникновения автономного станкового текстиля и развития «текстильного движения» в Венгрии. Особой обстоятельностью отличается статья Л. Беке в каталоге выставки «Живой текстиль 1968–1978–1988», повествующая об «эпохе экспериментов». В основном изучение венгерской таписсерии проводилось на материалах каталогов Биеннале Настенного и Пространственного текстиля и Международной Биеннале текстильной миниатюры в Сомбатхее, отчетах о работе Творческой текстильной мастерской в Велеме и других каталогов музеев области Ваш, также изданных на венгерском языке.

Значительный интерес для исследования эволюции таписсерии представляли каталоги Международных выставок Биеннале Таписсерии в Лозанне, Текстильной Триеннале в Лодзи, Биеннале льна в Высокой Нормандии, Триеннале таписсерии в Турне, выставки текстиля в Киото, выставки ИТНЕТ на Аляске, Биеннале кружева в Брюсселе, Триеннале миниатюрного текстиля в Анжере. Заслуживают упоминания периодические издания «Текст и текстиль» Польша, «Файбер арт», «Сюрфейс дизайн» США и «Текстиль фо-

рум» Германия. В них большей частью преобладает просветительская направленность, многие статьи носят сугубо информационный характер. Но общее состояние искусства текстиля передается достаточно верно, хотя и не дается серьезного научного анализа. Позиции авторов порой противоречат друг другу, особенно в отношении оценок современной таписсерии. Нет единства взглядов на содержание различных понятий, пути развития и жанровые подразделения. Материалы же, в которых поднимаются актуальные вопросы теоретического плана – о художественных критериях, предъявляемых к таписсерии, о ее новой эстетической функции, о границах специфики этого вида творчества – крайне редки.

Таким образом, несмотря на существование целого ряда работ, в той или иной мере относящихся к указанной теме, в нашей стране пока нет специального исследования, посвященного систематизации знаний о таписсерии, очерчиванию контуров взаимодействия таписсерии с другими видами творчества и архитектурой в контексте мирового художественного процесса, в рамках пространственных искусств.

В настоящее время многие традиционные представления, сложившиеся в нашем искусствоведении, подвергаются серьезным изменениям под воздействием художественных открытий последних десятилетий. Различным, порой диаметрально противоположным, является отношение искусствоведов к содержанию понятий и терминов современного искусства. Очень часто понятия жанр, вид и форма искусства используются достаточно произвольно, что ведет к утрате точности формулировок и смысла [4]. Поэтому существует настоятельная необходимость в расширении и обновлении категориально-понятийной системы. Сложную и многообразную, мозаичную картину современного искусства многие искусствоведы только описывают, перечисляя факты, видя во всем лишь импровизацию и открытую систему. В данном случае к сложному процессу художественного развития применяется методология системного плана, которая включает в себя классификацию и типологизацию. До этого существовали только упрощенные систематизации, которые работали по отношению к единичным произведениям, а по отношению к другим художественным явлениям они оказывались несостоятельными [5]. Обычно это были классификации по стилевым направлениям, по функциональной роли, по творчеству крупных мастеров. В данном

исследовании разработана многоплановая и углубленная по своим принципам классификация и типологизация таписсерии.

В работе анализируются только уникальные произведения искусства таписсерии в основном европейского региона и преимущественно современного исторического периода, выполненные авторами собственноручно или на гобеленовых мануфактурах ручным способом. Выбираются только те авторские таписсерии, которые наиболее точно отражают сложившуюся ситуацию в мировом художественном процессе, в рамках пространственных искусств.

Фактологической базой исследования являются оригиналы, фотографии и репродукции произведений венгерских, французских, фламандских, польских, американских и японских мастеров, а также исторические и искусствоведческие публикации, изданные в Польше, Венгрии, России, Франции, США и других странах. Автор в 1980–1985 гг. прошел полный курс обучения в Венгерской Академии декоративно-прикладного искусства по специальности гобелен.

С целью проведения наиболее достоверного анализа исследовались подлинники, хранящиеся в «Лувре», «Музее д,Орсэ», «Национальном центре искусства и культуры имени Жоржа Помпиду», «Музее современного искусства города Парижа», «Национальном музее средних веков Клюни», «Музее Родена», «Национальной мануфактуре Гобеленов» в Париже, «Римско-Германском музее», «Музее Людвига» в Кельне, «Музее Эрнста», «Музее изобразительного искусства», «Национальной картинной галерее», «Национальном музее», «Музее декоративно-прикладного искусства» в Будапеште, «Музее Христианства» в Эстергоме, «Музее Савария» и «Картинной галерее» в Сомбатхее. В диссертационном исследовании анализировались оригиналы произведений, представленные в галереях таписсерии «Инард», «Национальном центре Обюссонской таписсерии» в Париже, галерее и доме художника Симона Шай в Онфлере, во дворцах Кроматана и Версаля, на различных художественных выставках, в галереях «Вигадо», «Будапешт» (выставочные залы на улицах Доротья и Лайоша), «Геликон», «Галерее в Обуде», во «Дворце экспозиций» в Будапеште, «Выставке художественного текстиля» в Берлине.

Изучение характера взаимодействия искусств проводилось в наиболее интересных для данного исследования конкретных архитектурных объектах города Будапешта, соборах Амьена, Руана,

Лизье, Парижа, Кельна, Клюни, Нюренберга, Гамбурга, Кракова, Вроцлава.

Новая гипотеза автора в отношении процесса эволюции таписерии, основана на том культурном факте, что таписсеры-новаторы создавали свои коды современного художественного творчества. Это были плюрализм пластических исканий, иконографические мотивы, попытки создать беспрецедентные открытые художественные структуры, новые возможности эмоционального наполнения художественного образа. Сложная динамика сближений, контрастов, преодолений обуславливает ход сменяющих друг друга стилистических тенденций, заставляет задуматься об определенных закономерностях. Весьма примечательным является наличие глубинной связи у таписерии с ритмами и тенденциями изобразительного искусства нашего столетия. Сопоставлению таписерии с комплексом творческих исканий визуальной культуры нашего времени позволяет заключить, что особенно бурно это проявилось в авангардном обновлении и увлечении расширением самого понятия «объекта искусства».

Обобщая основные положения, отметим, что процесс развития современной таписерии, во многом, проходил и проходит под влиянием концепций авангарда, неоавангарда и трансавангарда. В силу этого тесная связь или даже, в некоторых случаях, соприкосновение разнообразных представлений и направлений творчества вызвали активное взаимодействие различных сфер искусства. В этой связи, значительный интерес представляют вопросы интеграционных взаимодействий. К видам и направлениям современного искусства, оказавшие непосредственное или опосредованное влияние на развитие таписерии относятся: живопись, графика, скульптура, фотография, сценография, народное искусство, инсталляция, инвайронмент, перформанс, хеппенинг, концептуальное искусство, поп-арт, оп-арт, минимал-арт, видео-арт, ленд-арт, процесс-арт и миксед-медия. Обращаясь к одному из видов искусства текстиля *fiberarts* – искусству таписерии *tapestry* – (указывая иностранное обозначение, подчеркиваем глобальный масштаб явления), мы рассмотрели его как многокомпонентную структуру, синтезирующую в себе воздействия других видов художественной деятельности, связанных как с традиционными средствами выражения образа (живопись, графика, скульптура), так и новыми методами и художественными приемами фото-, кино-, видео-техники. Нам представляется, что интеграция с другими

видами творчества является принципиально значимой для современной теории практики этого вида искусства потому, что значительно обогатила таписсерию новыми средствами выражения, нетрадиционными структурно-пластическими приемами, неординарным художественно-образным и философским содержанием.

Творческий взгляд на эстетическое формирование предметно - пространственной среды, претерпевший во второй половине XX века весьма примечательную динамику, не мог также не отразиться на развитии художественного текстиля, не повлиять на видоизменение его традиционных и рождение новых форм, на особенности его функционирования.

В конце 1960-х начале 1970-х годов в пору, когда исключительное значение получило активное вторжение в пространство, таписсерия, утверждая свою монументальность и декоративность образного языка, вместе с тем обнаружила тенденцию к экспансии масштабов и слишком очевидное уподобление монументальной живописи. Она выполняла в интерьере ту же функцию, что и огромные мозаичные панно на теле архитектуры, получившие особое распространение в 1960-е годы.

В дальнейшем она все больше и больше отходит от этой роли, вступает в связь с различными видами изобразительного и декоративного искусств, и, что особенно важно подчеркнуть, превращается из броского подавляющего акцента в элемент среды, мобильный, изменчивый, соотносимый, прежде всего, с человеком. Комплексный анализ показал, что в сооружениях современных зодчих таписсерия не пытается вытеснить другие художественные проявления и не настаивает на своей единичности, но несмотря на это часто оказывается уникальным средоточием интенсивного формотворчества и поэтической образности. При этом она обретает разновременную длительную или краткую жизнь, что дает ей возможность с почти ничем не ограниченной свободой участвовать в строительстве художественного пространства интерьера. Наконец, таписсерия проявляет способность к органичному включению в сложную психологическую режиссуру архитектурных объектов. В чередке замкнутых пространств, воздействуя на посетителя как уникальная коллекция предметных реалий и образных символов, работы таписсеров придают интерьеру одухотворенность и романтическую многозначительность [6].

В своих экспериментальных произведениях, выполненных в текстильном материале и технике живописи, автор воплотил творческие методы, художественные приемы и теоретические положения научного исследования, В результате были созданы таписсерии: «Колокольная земля московская», «Сохраним нежность», «Медитация», «Пробуждение», «Лицедейство», «Пространство», «Дельфины», «Стекло и ветер», «Проникновение», «Преображение», «Созвездие», «Жажда Свободы» и т.д., получившие высокую оценку специалистов и демонстрировавшиеся на крупных смотрах достижений современной таписсерии: «2-ой Международной Триеннале таписсерии и искусства ткачества» в Турне (Бельгия) и «9-ой Международной Триеннале таписсерии» в Лодзи (Польша), а также на многочисленных московских, всероссийских, международных художественных выставках и на персональных выставках произведений автора в Москве, Гамбурге, Брюсселе, Шатене-Малабри, Лизье, Париже, Рабате и Джакарте.

Литература

1. Уваров В.Д. Венгерский текстиль // Декоративное искусство СССР. — 1989. — № 4.
2. Уваров В.Д. Зарождение и становление искусства таписсерии // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. — 2016. — №1.
3. Цветкова Н.Н. Искусство ручного ткачества. Изд-во «СПБКО», 2016. — С 92.
4. Уталишвили Н.А. Эксклюзивный гобелен. — М: ФСЕ-Пресс, 2011. — С. 30.
5. Kuenzi A. La Nouvelle Tapisserie. Geneve, 1973.
6. Уваров В.Д. Проблема эстетической организации предметно-пространственной среды интерьера // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2016. — №2. Часть 1
7. Афонский С.А., Смирнова Е.Г., Врублевский А.С. Искусство старых мастеров и современный дизайн // Инновации и инвестиции. — 2014. — №12. — С. 250–253.
8. Афонский С.А. Выявление соответствия латентных символов их смысловым значениям с помощью метода извлечения метафор //

XXXI Международные Плехановские чтения: Сб. статей аспирантов и молодых ученых. М.: Российский экономический университет им. Г.В. Плеханова, 2018. — С. 293–299.

9. Уваров В.Д., Решетова М.В., Мурашкин И.С. Модификационный потенциал таписсерии и акцидентного шрифта в системе «человек — костюм — среда» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2018. — №1. — Ч 2. — С. 124–138.

10. Уваров В.Д., Решетова М.В., Мурашкин И.С. Синтез искусств: костюм, таписсерия, акцидентный шрифт как факторы событийности. // Вестник славянских культур. — 2018. — Т. 49. — С. 268–275.

11. Уваров В.Д. Творчество польских художников-таписсеров как часть славянской культуры // Вестник славянских культур. — 2018. — Т. 50. — С. 266–273.

В.Д. Уваров, А.С. Воякина

РАЗВИТИЕ ИДЕИ ИНТЕГРАЦИИ ИСКУССТВА ТАПИССЕРИИ С ОБЩЕСТВЕННЫМИ ПРОСТРАНСТВАМИ СТИЛЯ «АВАНГАРД»

Искусство таписсерии является видом художественного творчества, берущим своё начало еще в Древнем Египте. Оно имело широкое распространение в эпоху Средневековья. В конце XX века таписсерия прошла стадию трансформации, обогатившись новыми художественными образами и средствами выражения. С помощью таписсерии формируются интерьерные пространства, которые благоприятно влияют на эмоциональное состояние человека [1].

В эпоху распространения авангардистского искусства произошли глобальные изменения. Поменялось представление во взглядах и на интерьерное решение пространства. Поэтому искусство таписсерии следует рассматривать как исторический объект, имеющий свойства эволюционировать и изменяться [2]. Согласно исследованиям В.Д. Уварова, «Процесс развития современной таписсерии, во многом, проходил и проходит под влиянием концепций авангарда, неоавангарда и трансавангарда. В силу этого тесная связь или даже,

в некоторых случаях, соприкосновение разнообразных представлений и направлений творчества вызвали активное взаимодействие различных сфер искусства» [3].

Изучение текстиля во взаимосвязи с эстетической организацией интерьера является необходимой задачей для понимания современного дизайна предметно-пространственной среды.

Новатором текстильного искусства является Ленор Тауни (Lenore Tawney). Её интеграция скульптуры и ткачества привела к созданию нового жанра в текстильном искусстве. Произведения американской художницы наполнены новаторским духом, в них нарушены традиционные формы таписсерии. Множеством нитей преобразовано пространство в сериях работ «Рисунки в воздухе» («Drawings in Air») (рис.1). Сочетая геометрические формы, Ленор Тауни доказала, что абстракция является одним из основных направлений в текстильном искусстве.

Большое значение в построении пространства имеет композиционный центр, который является доминирующим объектом предметно-пространственной среды. Функцию художественного центра в авангардном интерьере может выполнять таписсерия (рис.2). Интеграция таписсерии с дизайном интерьера должно в итоге сформировать пространство, отражающее ценности и традиции мира, в котором живут люди. Интерьер должен быть наделён смыслом и художественной идеей, объединяющими определённый круг людей [4].

Эпоха авангарда характеризуется трансформацией художественных образов. Геометричность и цветовой контраст создают яркий стилевой акцент современного дизайна. Трансформация современной таписсерии в данном стиле происходит за счет этих основных компонентов авангардизма. Роль таписсерии в данном направлении заключается в создании образов, выраженных цветом, текстурой и фактурой.

Новые формы эпохи авангарда значительно повлияли на художественный текстиль. Пройдя серьёзные изменения, таписсерия включила в себя геометричность форм, линейность, лаконичность, что отражает основные стилистические тенденции новаторского искусства [5]. Известный текстильный дизайнер Анни Альберс (Annelise Albers) начинала свою деятельность еще в школе Баухаус, училась у Георга Мухе и Йоханнеса Иттена. Произведения дизайнера

выполнены в геометрическом минимализме с использованием одного-двух цветов (рис. 3). Простота и лаконичность таписсерии Анни сочетается с авангардным стилем в интерьере.

Создание единого эстетического образа средствами современного дизайна и таписсерии приводит к синтезу искусств и организации пространства новыми пластическими приёмами. Взаимодействие видов искусств приводит к приобретению новых качеств интерьерного решения, в котором каждый компонент несёт свою смысловую нагрузку [6]. Синтез дизайна интерьера и искусства таписсерии создается благодаря ведущей идее художника и дизайнера. На основе комплексного подхода, основанном на функциональности и гармоничности объектов в цветовой среде, создаётся современный интерьер. Решая задачи проектирования предметно-пространственной среды, уделяется внимание колористическим, ритмическим и композиционным взаимосвязям. Особое место занимают ведущие принципы взаимоотношений художественной формы таписсерии и современного дизайна интерьера [7]. Приёмы техники ручного ткачества, синтезируясь с основными принципами эпохи авангарда, вышли на новый уровень воспроизведения формы, что оказало влияние на развитие искусства в последующие годы.

Согласно В.Д. Уварову, «В связи с использованием новых форм и техник современная таписсерия стала более походить на скульптуру, созданную из специальных материалов, чем на ковер. В искусстве текстиля получили свое воплощение появившиеся в начале XX в. в живописи ассамбляжи – пластические картины, возникающие при расположении на плоской поверхности разнородных объемных предметов и материалов. Затем путем монтажа в пространстве разнообразных промышленно или кустарно изготовленных объектов стали создаваться масштабные инсталляции. Если ассамбляжи можно сравнить с текстильными панно, то инсталляции – это уже круглые скульптуры, которые можно обойти со всех сторон» [8].

Новые формы текстильного искусства представлены в произведениях американской художницы Шейлы Хикс (Sheila Hicks). В ранние годы своего творчества Хикс создавала панно с применением новых материалов: пластик, сланец, раковины моллюсков. В последующие годы художница создаёт арт-объекты, которые своими формами выводят таписсерию на новый уровень. Инсталляция «Сеанс» («Séance»), представленная на ярмарке Дизайн Майами/Базель

(Design Miami/Basel) в 2014 году, монументальна и величественна (рис. 4). Стирая границы между живописью и скульптурой, таписсером создана текстильная работа из ярких тканей. Основными объектами является хаотично расположенные огромные текстильные формы и массивная колонна из цветных нитей. Смелые решения Шейлы Хикс, выраженные в форме и цвете, передают дух авангарда. Данная инсталляция может выполнять функцию центральной декоративной установки в общественных зданиях, пластически организуя средовое пространство.

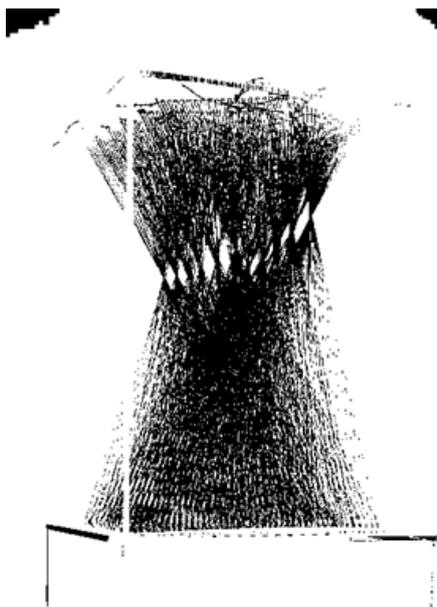
Помимо оформления пространства, текстиль активно участвует в комплексном дизайнерском решении интерьера. В этом случае нужно учитывать особенности пространственной среды. В итоге текстиль будет являться доминантой художественной композиции. Роль таписсерии в формировании предметно-пространственной среды определяет ведущая концепция проекта [9].

Текстильное искусство выходит на новый уровень в контексте художественного прогресса. Расширяются границы творчества в средовом пространстве. Характерным примером модификации текстиля является пространственная композиция американской художницы Орли Генгер (Orly Genger) под названием «Красный, жёлтый, синий» («Red, Yellow and Blue») (рис. 5). В общественном парке Мэдисонсквер связанная вручную канатная верёвка образовала масштабную инсталляцию, которая не пугает посетителей парка, а наоборот вызывает у них интерес.

Английская художница Мэрироуз Ватсон (Maryrose Watson) в своих работах показывает взаимодействие горизонтальных и вертикальных линий. Завораживает техника переплетения и затягивание нитей друг на друга. В серии работ «Формула 1» («Formula 1») 2013 г. уникально представлены плоскости, созданные «струнами» волокна (рис. 6). Туго натянутые на раму цветные нити создают трёхмерную композицию. Для пересечения текстильных слоёв Мэрироуз Ватсон использует собственные математические формулы, что позволяет создать объёмные геометрические формы. Данные структурные элементы, находясь во взаимодействии со светом, создают постоянно меняющиеся визуальные ощущения в зависимости от того, под каким углом от работы находится зритель. В основу произведений художницы легли геометризм и лаконичность, что характерно авангардному искусству. Новаторское преобразование таписсерии в

исполнении Мэрироуз представлено основными ключевыми элементами: формой и цветом.

На основании проведённого исследования сделаны следующие выводы. Эпоха авангарда оказала серьёзное влияние на искусство XX века. С появлением новых форм изменилось восприятие искусства в целом. Таписсерия под влиянием новаторских тенденций приобретает новые средства художественного выражения. В настоящее



время культура переходит на высокий уровень, отличаясь от всех предыдущих эпох.

Рис. 1. Ленор Тауни, «Рисование в воздухе VIII», 1997.

Современное искусство, наделённое знаками и символами, выходит за рамки классических понятий культуры и эстетики. Трансформация таписсерии под влиянием основ авангардизма приводит к новому восприятию форм и материалов.

Рис. 2. Пример современного интерьера с использованием таписсерии.



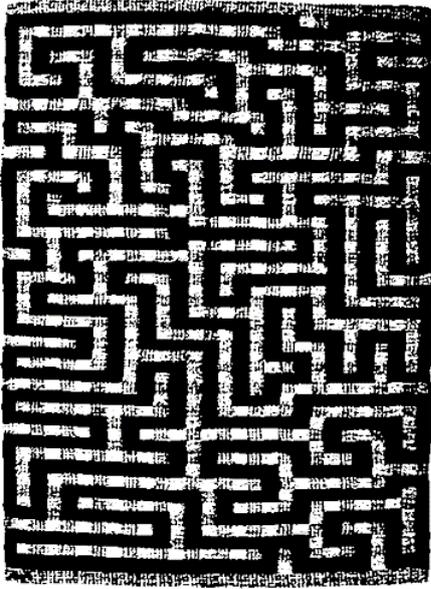


Рис. 3. Анни Альберс, «Красный Меандр», 1954.

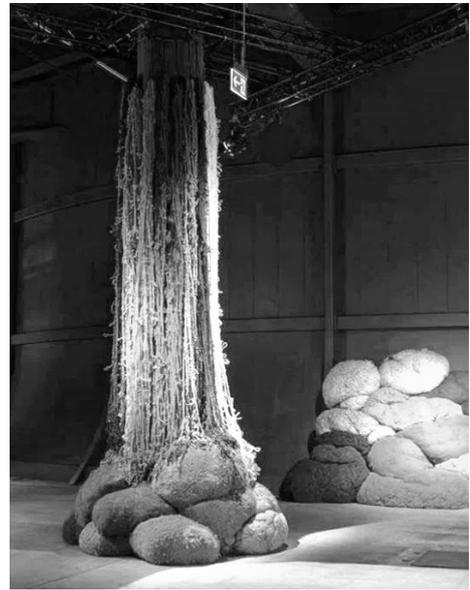


Рис. 4. Шейла Хикс, «Сеанс», 2014.

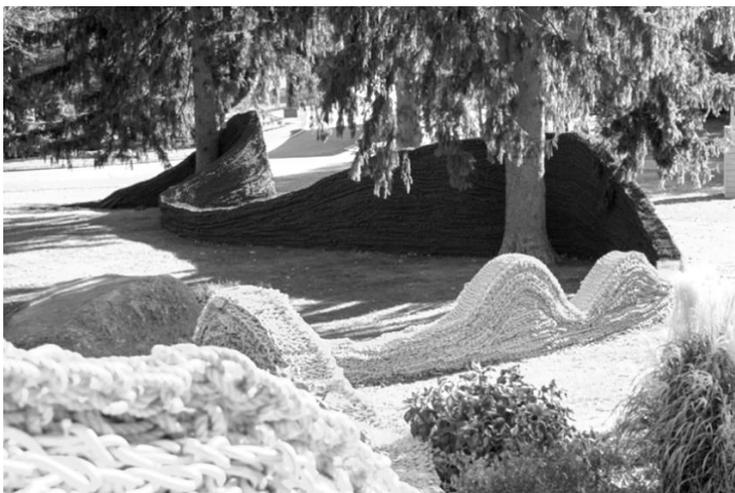


Рис. 5. Орли Генгер, «Красный, жёлтый, синий», 2013.

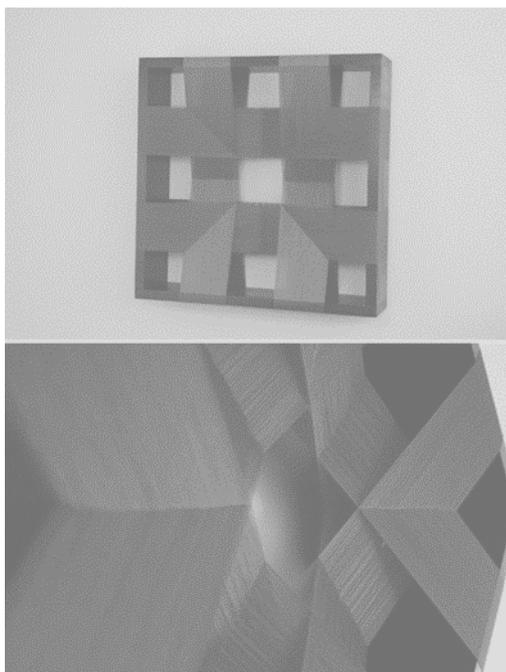


Рис. 6. Мэрироуз Ватсон, работа из серии «Формула 1», 2013.

Литература

1. Уваров В.Д. Авторская таписсерия в контексте мирового художественного процесса: Дис. ... док. искусств. – М., 2000.
2. Уваров В.Д. Зарождение и становление искусства таписсерии // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. филологические науки. – 2016. – № 1. – С. 44–50.
3. Уваров В.Д. Таписсерия как «модель» общих закономерностей развития мирового искусства // Дизайн и технологии. – 2017. – № 59 (101). – С. 22-29.
4. Сидоренко В.Ф. Методика художественного конструирования. – М.: ВНИИТЭ, 1983. – С. 29-30.
5. Цветкова Н.Н. Искусство ручного ткачества: монография. – СПб.: СПбКО, 2014. – 217 с.
6. Уваров В.Д. Проблема эстетической организации предметно-пространственной среды интерьера // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2016. – Т. 1. – № 2. – С. 4–16.
7. Уваров В.Д., Середина А.А. Таписсерия в интерьерах зданий, построенных в стиле «функционализм» // Бизнес и дизайн ревю. – 2017. – Т. 1. – № 1 (5). – С. 13.

8. Уваров В.Д. Развитие нетрадиционных форм художественного выражения в текстиле // Бизнес и дизайн ревю. – 2016. – Т. 1. – № 3. – С. 12.

9. Уваров В.Д. События всемирной истории в искусстве таписерии 19-20 веков // Европейское искусство 19-20 веков. Исторические взаимосвязи. М.: Государственный институт искусствознания, 1998. – С. 130–145.

10. Афонский С.А., Смирнова Е.Г., Врублевский А.С. Искусство старых мастеров и современный дизайн // Инновации и инвестиции. – 2014. – №12. – С. 250–253.

11. Афонский С.А. Выявление соответствия латентных символов их смысловым значениям с помощью метода извлечения метафор // XXXI Международные Плехановские чтения. Сб. статей аспирантов и молодых ученых. М.: Российский экономический университет имени Г.В. Плеханова, 2018. – С. 293–299.

12. В.Д. Уваров, М.В. Решетова И.С. Мурашкин Модификационный потенциал таписерии и акцидентного шрифта в системе «человек – костюм – среда» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2018. – № 1. – Ч. 2. – С. 124–138.

13. Уваров В.Д., Решетова М.В. Мурашкин И.С. Синтез искусств: костюм, таписерия, акцидентный шрифт как факторы событийности // Вестник славянских культур». – 2018. – Т. 49. – С. 268–275.

14. Уваров В.Д. Творчество польских художников-таписсеров как часть славянской культуры // Вестник славянских культур. – 2018. – Т. 50. — С. 266–273.

РАЗВИТИЕ АРМЯНСКОГО СТИЛЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ТАПИССЕРИИ ОТ СРЕДНИХ ВЕКОВ ДО НАШИХ ДНЕЙ

Искусство настенного ковра – область народного художественного творчества, уходящего своими корнями в тысячелетия. В современных условиях этот род искусства, выйдя из тесных рамок прикладничества, поставил под сомнение универсальный характер законов художественного воздействия его произведений [1].

Ковроделие считается одним из древнейших видов декоративно-прикладного искусства. В Армении ковроткачество истари являлось неотъемлемой частью быта, так как им занимались почти в каждой армянской семье.

Главным отличием армянских ковров от персидских, азербайджанских и других является то, что в качестве орнаментальных мотивов применяются стилизованные изображения животных и людей (рис.1).

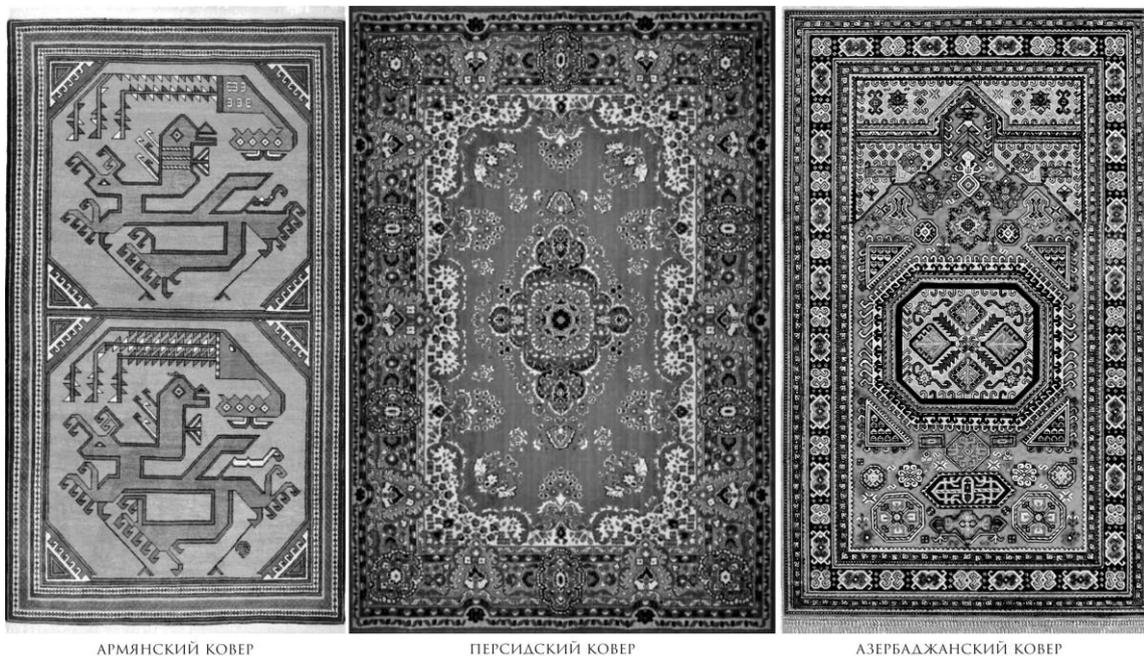


Рис. 1. Отличие армянских ковров от персидских и азербайджанских ковров

В армянском орнаментальном искусстве происходит деление на два вида орнаментов - абстрактный орнамент, который строится из геометрических форм - точек, линий, кругов, зигзагов, крестов, и орнамент с растительными элементами (рис.2).



Рис. 2. Узоры армянских орнаментов

Искусство ковроткачества каждого народа имеет свои особенности. Ашхундж Погосян, автор диссертации на тему «Культура ковроткачества армян», отмечает общие особенности, характерные для армянских ковров: «Самая основная и важная особенность армянских ковров – это их орнаменты», «Ни один из орнаментов армянских ковров не является самоцелью: каждый орнамент имеет свой смысл и свое предназначение. Система орнаментации ковра должна была соответствовать смыслу ковра [2]. Персидские ковры очень красивы, с прекрасными растительными орнаментами и тонкой вязкой. Однако их не сравнить с армянскими коврами, потому что армянские ковры заключают в себе несравненно огромное количество ритуальных образных и идейных символов» (рис.3).



Рис.3. Фундаментальные законы жизни, зафиксированные на иконографии армянского ковра из Хндзореска.

Большинство армянских ковров обычно рассматриваются по государственно-территориальному признаку, как восточные ковры, однако иконография и орнаментика армянских ковров имеет свои особенности, которые были отмечены различными исследователями истории изобразительного искусства (рис.4).

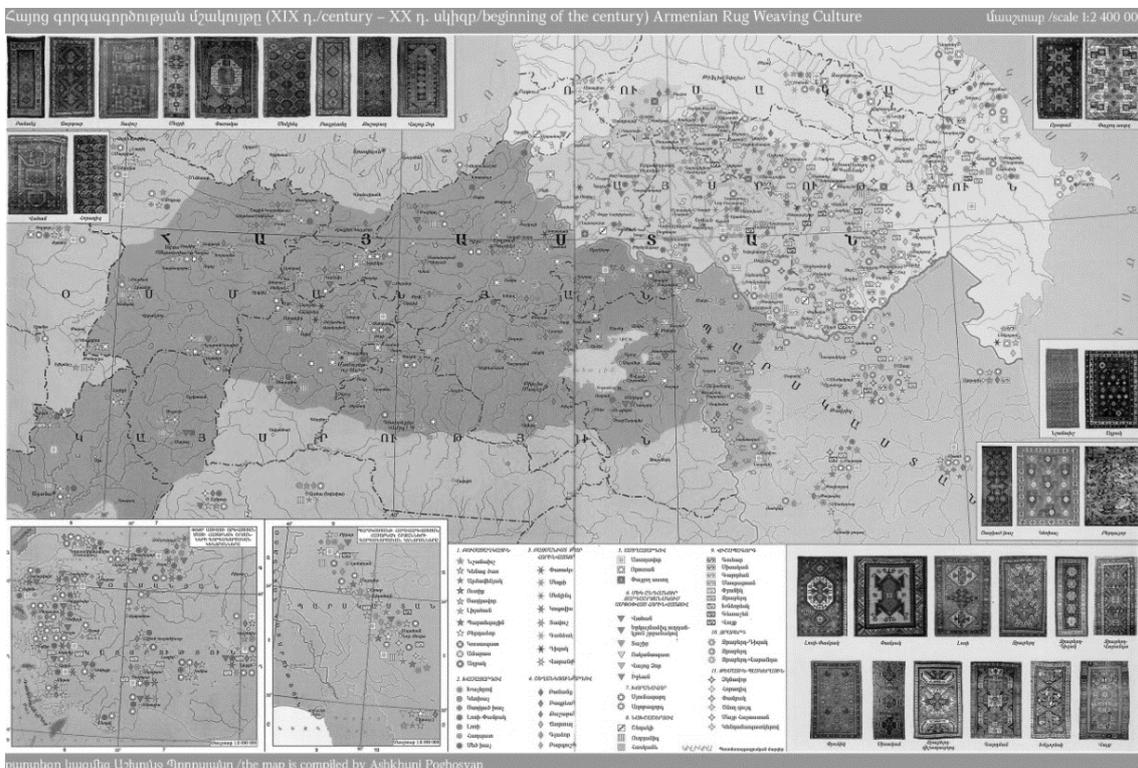


Рис.4. Культура армянских ковров

Так, еще в 1908 году шведский ученый Ф.Р. Мартин в книге «История восточных ковров до 1800 г.» впервые опубликовал фотографию редкой красоты ковра с драконовым орнаментом, получившего название «Гоар». Он обратил внимание на то, что орнаментика и стиль исполнения этого ковра с тканой надписью на армянском языке и датой совпадают со многими другими коврами с драконовым орнаментом. На основании этого и определил армянское происхождение «драконовых» ковров [3].

К выводу относительно армянского происхождения многих восточных ковров пришла преподаватель истории искусств из университета Сан-Франциско, Лорен Арнольд, которая в нескольких университетах прочла лекцию о восточных коврах в изобразительном искусстве Возрождения. Так, согласно ее мнению, анатолийский ковер с изображением борьбы дракона с птицей феникс, хранящийся в Берлинском музее исламского искусства, был соткан армянами из Нахичевани. К такому заключению она пришла, сравнив узор с изображением дракона на этом ковре с мотивами драконов на фасаде флорентийской церкви Сан-Миниато-аль-Монте, посвященная первому флорентийскому великомученику Святому Минасу, который по происхождению, согласно легенде, был армянским князем и жил в III в. Также армянским, согласно Лорен Арнольд, является другой ковер того же периода, получивший название «Марби». Эти формы ковров по происхождению не имеют аналогов во всем искусстве ковроделия (рис.5).



Рис.5. Фасад флорентийской церкви Сан-Миниато-аль-Монте. Ковёр с изображением борьбы дракона и феникса, XV в. Нахичевань, Великая Армения. Музей Исламского искусства, Берлин, Германия.

О том, какими были армянские ковры, сотканые до XVII века, можно судить по их изображениям, запечатленным в произведениях других видов изобразительного искусства: на барельефах Кафедральной Церкви Святого Креста на острове Ахтамар, на средневековых армянских миниатюрах.

Небольшие фрагменты ковров, как и другого текстиля этого периода, сохранились благодаря тому, что их использовали при переплете средневековых манускриптов. До наших дней сохранилось несколько тысяч таких фрагментов.

Многочисленны упоминания о ворсовых коврах и коврах в армянском устном народном творчестве: в сказках, преданиях, песнях, частушках и героическом эпосе «Давид Сасунский». Так, в сказке «Анаит» героиня говорит, что согласится выйти замуж за принца лишь в том случае, если он научится какому-либо ремеслу, а лучше научиться ткать ковры. В этой сказке явно прослеживаются детали, свидетельствующие о глубинных истоках ковроткачества, берущего начало еще со времен язычества. Согласно одному армянскому народному преданию, записанному в Нагорном Карабахе, ковроткачеству людей научил черт, чтобы, увлекая человека красотой изделий, известить его тяжелой работой.

Расцвету ковроделия во много способствовали получаемые в Армении превосходные краски, в древнем мире пользовалась алая краска – кармин, которая производилась из армянской кошенили – насекомого (рис. 6).

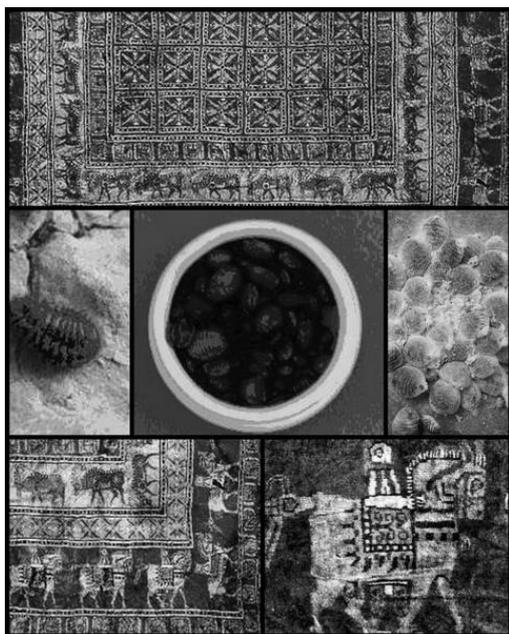


Рис. 6. Использование натуральных красителей.

Орнаменты в армянских коврах присутствуют в работах флорентийских и венецианских художников четырнадцатых и пятнадцатых столетий, часто встречаются они на полотнах Джотто, Караваджо и других художников, которые писали интерьеры с ними. Согласно мнению Алоиса Ригэля, специфический цвет армянских ковров, которые были

сначала завезены в Италию, а впоследствии и в Голландию, повлиял на цвет всей европейской живописи (рис.7).



Рис.7. Работы художников Джотто и Караваджо.

Армянские художники часто изображают армянские ковры на своих полотнах [4]. Особую атмосферу создает присутствие ковра на полотне С.М. Агаджаняна. Колоритные натюрморты с коврами Л.А. Бажбеук-Меликян (рис.8).



Рис.8. Армянская живопись.

Гармоничная интеграция искусства настенного ковра со средой различного назначения позволяет создавать уникальную и благоприятную атмосферу для человеческого существования.

В монографии [1] отмечается: «Тapisсерия – это термин, включающий в себя как плоскостные, так и объемно-пространственные изделия, выполненные не только различными способами ковроткачества, но и вязанием, вышивкой, всевозможными авторскими техниками (рис.9)



Рис.9. Tapisсерия.

Кроме того, в настоящий момент обращение современных дизайнеров к средствам текстильного дизайна стало модной тенденцией.

Асако Исизаки, художник из Японии, приходит от драмы созданной экосистемой природы, которая прорезывает каждую фактуру наших жизней. Она создает трехмерные, самостоятельные скульптуры, созданные из шелка и льна (рис. 13). Ее работа предлагает моделировать чувства и воображение невидимости и видимости. Поэтому форма ее работы должна посвятить себя минимализму, как бы путем естественного отбора, и должна улавливать воздух и свет, чтобы можно было проникнуть в естественную красоту [5].

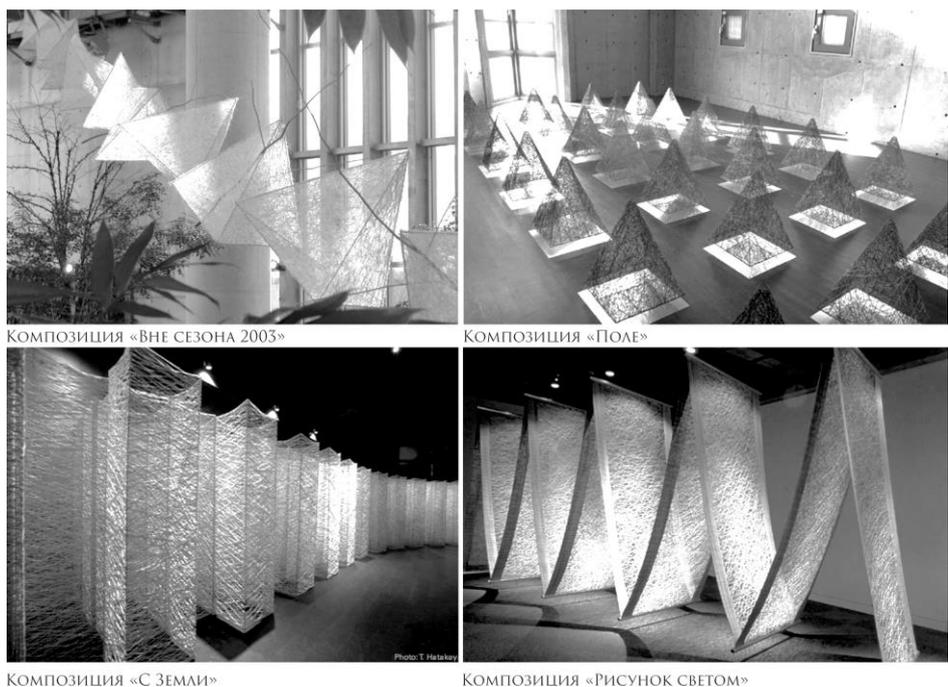


Рис. 13. Работы Асако Исизаки «Вне сезона 2003», «Поле», «С Земли», «Рисунок светом».

Юрий Овсепян, художник из Армении, смог реализовать новый подход к тканому искусству, придумывая новые методы воплощения форм, объема, создавая игру пространства и фактуры. Художник применяет в своих проектах множество материалов, использует сочетания основной части композиции и дополнительных элементов как, например: бусы, камни и многие другие предметы (рис. 14). В его работах в зависимости от освещения меняется цветовая композиция, отдельные детали по-разному отбрасывают тени, что создает некую интригу. Причудливая игра света очаровывает поклонников этого жанра, создавая ощущение причастности к волшебству, сказке [6].



Рис.14. Работы Юрия Овсеяна «Памяти Высоцкого», «Триптих».

Эпоха Средневековья для армянского творчества являлась золотой эпохой. Во время нее сформировался единый стиль армянского искусства ковроделия, многообразие и богатство орнаментов и сюжетов, техник и материалов. До современности дошло небольшое количество фрагментов средневекового искусства, по которому мы смогли изучить характер, черты и особенности присущие стилю. Интегрируя стиль в современный контекст, важно передать черты данного стиля, придать узнаваемость, воплощая сюжеты уже с помощью новых материалов, новых техник современности.

Литература

1. Уваров В.Д. Авторская таписсерия. Монография – М.: ГОУВПО «МГТУ имени А. Н. Косыгина», 2010. – 325 с.

2. Армения // Армянский ковёр - Исследование особенностей армянских ковров: [Электронный ресурс]. URL: http://armenik.ru/a/armyanskiy_kover_-issledovanie_osobenostey_armyanski_kovrov

3. Армянский ковер: Техника армянского ковра: [Электронный ресурс]. URL: http://kitayskaya-respublika.takgivetmir.ru/a_kitayskaya-respublika&armyanskiy-kovyor&3.htm

4. Ковроделие в Армении: [Электронный ресурс]. URL: <http://dproc.ru /kovrodelie-v-armenii/>

5. Asako Ishizaki: [Электронный ресурс]. URL: <https://textileart-scener.wordpress.com/tag/asako-ishizaki/>

6. Овсепян Юрий. Объемный Гобелен: [Электронный ресурс]. URL: <https://www.livemaster.ru/topic/109691-yurij-ovsepyan-obemnyj-gobelen>

7. Центр творчества «Кизи»: [Электронный ресурс]. URL: http://www.ctkizhi.ru/index.php?option=com_content&view=category&id=58:obgobelen&layout=blog&Itemid=111

8. Афонский С.А., Смирнова Е.Г., Врублевский А.С. Искусство старых мастеров и современный дизайн // Инновации и инвестиции. – 2014. – №12. – С. 250–253.

9. Афонский С.А. Выявление соответствия латентных символов их смысловым значениям с помощью метода извлечения метафор // XXXI Международные Плехановские чтения: Сб. статей аспирантов и молодых ученых. М.: Российский экономический университет имени Г.В. Плеханова, 2018. – С.293-299.

10. Уваров В.Д., Решетова М.В., Мурашкин И.С. Модификационный потенциал таписсерии и акцидентного шрифта в системе «человек – костюм – среда» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА». – 2018. – № 1. – Ч. 2. – С. 124–138.

11. Уваров В.Д., Решетова М.В., Мурашкин И.С. Синтез искусств: костюм, таписсерия, акцидентный шрифт как факторы событийности. // Вестник славянских культур. – 2018. – Т. 49. – С. 268–275.

12. Уваров В.Д. Творчество польских художников-таписсеров как часть славянской культуры // Вестник славянских культур. – 2018. – Т. 50. – С. 266–273.

РАЗВИТИЕ ИДЕИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ТАПИССЕРИИ В АРХИТЕКТУРЕ

Таписсерия - искусство стенового ковра, оно шире понятия «гобелен», и включает в себя изделия, выполненные не только различными техниками ткачества, узлами, трикотажными переплетениями, вышивкой, аппликацией, как плоскостные, так и пространственные [1].

Искусство таписсерии рассматривает три техники изготовления искусства таписсерии: простые, комбинированные и интегрированные. В «простых» техниках нити таписсерии переплетаются друг с другом в одном слое: простые ткацкие переплетения (полотняное, атласное, сатиновое, саржевое) и сложные (рогожка, двухлицевое переплетение) переплетения, вышивка, кружевоплетение, макраме. В «комбинированных» техниках нити и слои таписсерии накладываются или присоединяются друг с другом в определенном направлении, порядке и ритме: стринг-арт, аппликация, квилт, техника «пицца». «Интегрированные» техники – включают в себя синтез простых и комбинированных техник, где одна техника накладывается, вплетается или переплетается с другой. Обычно в такой технике выполняется ассамбляж.

Существует два основных вида искусства таписсерии: плоскостной и объемно-пространственный. Плоскостной настенный ковер превратился в сложное синтетическое произведение, сумевшее выйти из тесных рамок «прикладничества», подставив под сомнение представление о том, что сам текстильный материал не «пригоден» для создания произведений, подвластных универсальным законам художественного воздействия [2]. К плоскостному виду искусства таписсерии относятся ковровые изделия, полотенца, декоративные панно, гобелены. Объемно-пространственная таписсерия рассматривает не только предметы, декор и аксессуары интерьера, но и функциональные объекты, формы и инсталляции в пространстве. Во время начала развития таписсерии мастера художественного ткачества применяли свое мастерство только для оформления интерьера, но сейчас, в связи с появлением и развитием новых технологий и ма-

териалов, таписсерия все больше трансформируется и эволюционирует не только в интерьере, но и в организации городской среды. Так образуется третий вид искусства таписсерии – энвайронмент. Энвайронмент в искусстве таписсерии – это средовой объект (архитектурный, ландшафтный), который можно не только обойти вокруг объемной формы, но и проникнуть внутрь нее [3].

Пространство городской среды состоит из разных сфер: скульптура, ландшафт, малые архитектурные формы, в том числе и архитектура. Архитектура - это не только здания и сооружения, но и художественные объекты. Синтез архитектурных объектов и искусства таписсерии являются одним из методов организации городской среды, который создает эстетический вид, единый художественный образ и целостную композицию всего пространства.

Использование таписсерии в городской среде многие таписсеры применяют по-разному. Однако все объекты искусства таписсерии создаются по определенной структуре, признакам и их особенностям. Для выявления этих особенностей таписсерии были исследованы аналоги архитектурных форм и сооружений с применением таписсерии в пространстве, на примере следующих работ: серпантинский павильон «Селгаскано»; лесной павильон; эфемерные павильоны. Творческие работы анализировались по следующим признакам: концепция, структура, используемый материал, применяемые техники изготовления таписсерии, формообразование объекта, организация объекта в городской среде.

Серпантинский павильон «Селгаскано». Серпантинский павильон Селгаскано представляет собой разноцветное пластиковое убежище. Павильон с двойным покрытием и секретными коридорами создает впечатление пространства, в котором совершается кругосветное путешествие. «Мы искали способ дать общественности возможность испытать архитектуру с помощью простейших элементов: структура, свет, прозрачность, тени, легкость, форма, чувствительность, цвет и материал», - объяснили архитекторы, когда они представили серпантинский павильон в Гайд-парке [4]. В данной работе применяется искусственный материал, что способствует продолжительному существованию материала под воздействием внешних агрессивных факторов окружающей среды. В работе используются такие материалы, как железо (основание и корпус конструкции),

пленка ПВХ (поливинилхлорид), полиэфирная лента. Структура конструкции объекта состоит из четырех коридоров, основания и корпуса конструкции. Вся конструкция установлена на одной несущей плоскости в пространстве городской среды. Цветовая гамма всего объекта играет на контрастах теплых и холодных тонов. В одной части конструкции смешиваются теплые оттенки желтого, персикового, оранжевого и красного цвета, в другом – оттенки холодного зеленого и синего цвета.

«Лесной павильон», место расположения Бруклин. Лесной павильон – это затененная встреча и место для выступлений для посетителей леса.

Да Нонг Да Фу и Эко-Парк в Хуаляне. Павильон организован в двух кольцах вокруг небольшого открытого театра, с петлей деревянного настила, служащего местом для сидения или круговой сценой, состоит из одиннадцати сводов. Своды установлены во внутреннем и внешнем кольце павильона, выполненные в «комбинированной» технике изготовления искусства таписсерии [5]. Конструкция изготовлена из основного материала – древесина (бамбук). Бежевый цвет архитектурной формы характеризует натуральный оттенок древесины. Конструкция имеет основной модуль «арочной» формы и образует ее за счет «механических» свойств бамбукового материала: «прочность», «эластичность», «упругость». Земля является основной несущей плоскостью конструкции «лесного павильона» в ландшафтной среде.

«Эфемерные павильоны», место расположения Франция, г. Лакост. Павильоны эфемерной структуры, заказаны Колледжем Искусств и Дизайна в качестве места проведения мероприятий возле их кампуса в Лакосте. Павильоны, построенные архитекторами и группой учеников, стали основным местом для публичных собраний небольшого города, где были организованы концерты, выставки и церемонии [6]. Структурная сеть из белых пластиковых труб, соединенных друг с другом и растянутых алюминиевыми ошейниками треугольной формы, выходит из стен известняка и террас холма Лакоста. Пятьдесят километров струны прорезаются через решетку и создаются качающиеся корпуса, за счет изменения степени натяжения струны. Различная степень натяжения струны создана, чтобы реагировать на ветер несколькими способами: от ритмических колебаний

до быстрой ряби на его поверхности, издающие звуки. Таким образом, местные ветра передают изделию постоянно меняющуюся форму конструкции [6]. Эфемерные павильоны выполнены из следующего материала: пластик (полипропиленовые трубы), металл (алюминий), нихромовые струны. В конструкции павильона рассматривается «интегрированная» техника изготовления искусства таписсерии, которая выполняется за счет имитации наложения слоев друг на друга и вышивки на пластиковой трубе. Вся работа – белого цвета. Конструкция павильона установлена на одной плоскости (почва), без основания (фундамента).

Проанализировав работы зарубежных и отечественных архитекторов и мастеров искусства таписсерии, можно выделить следующее: во-первых, средства создания архитектурного объекта искусства таписсерии (материал, техника изготовления, цвет) способствуют созданию декоративности и эстетическому виду объекта; во-вторых, синтез современного искусства таписсерии и архитектуры является одним из методов организации пространства городской среды; и в третьих искусство таписсерии в архитектуре может нести не только декоративный, но и функциональный характер, что улучшает среду для жизни и деятельности человека.

Современное искусство таписсерии значительно расширилось, с момента образования. Технологии и материалы нашего времени позволяют искусству таписсерии эволюционировать в разных средовых пространствах. Симбиоз архитектуры и современного искусства таписсерии может выступать как «целое» течение, основанное на конструировании и проектировании объектов и сооружений в пространстве городской среды.

Литература

1. Хозяшева Л.С. Развитие творческого воображения студентов художественно-графических факультетов педагогических вузов в процессе создания таписсерии (гобелен): дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. – М.: МПГУ, Москва, 2009. – С. 3-4.

2. Уваров В.Д. Авторская таписсерия: Монография. – М.: ГОУВПО «МГТУ имени А.Н. Косыгина», 2016. – С. 6.

3. Газинова А.Т. История развития ткачества от гобелена до таписсерии // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. – 2015. – Т. 17. – № 1(4). – С. 989–991.

4. Серпантинский павильон «Селгаскано». URL:<https://www.archdaily.com/644498/first-images-revealed-of-sel-gascano-s-serpentine-pavilion-in-progress> – Дата обращения: 21.02.18

5. Лесной павильон. URL:http://www.architectmagazine.com/awards/annual-design-review/forest-pavilion_o – Дата обращения: 02.03.18

6. Эфемерная архитектура. URL:<https://www.archdaily.com/4608/windshape-narchitects> – Дата обращения: 03.03.18

В.Д. Уваров, А.С. Седов

ПРИМЕНЕНИЕ ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ ПРИЁМОВ ТАПИССЕРИИ В ДИЗАЙНЕ СВЕТИЛЬНИКОВ

Современные технические достижения позволяют широко применять светильники в декоративном искусстве, в том числе в искусстве таписсерии. Огромная роль в этом процессе принадлежит инженерингу. Согласно В.Д. Уварову: «Инженеринг – творческое применение научных принципов при проектировании или проработке вопросов создания различных объектов. Выявленные на основе инженерингового подхода научные принципы пластических взаимоотношений могут сыграть существенную роль в методике художественного проектирования таписсерии, предназначенной для осуществления синтеза искусств, так как отражают многообразные концепции архитектурного и художественного сознания, форм понимания, онтологических картин и ценностных систем. Результаты системного исследования форм и способов бытования таписсерии в многочисленных архитектурных объектах существенно расширили диапазон вариантов применения таписсерии в новейшей архитектуре» [1]. В настоящее время таписсерия выступает в роли современного арт-объекта.

Слово «арт-объект» часто употребляется в публицистической литературе, но не достаточно четко определено в искусствоведческой. Поэтому трактовка арт-объекта крайне широкая, в целом

можно сказать, что это - «какой-то необычный предмет». Можно отметить также то, что основной, отличительной, функцией арт-объектов является привлечение внимания, визуальное взаимодействие со зрителем. «Спонтанность, импульсивность, свобода - вот что является их основой» [2].

Арт-объекты призваны вызывать различные эмоциональные реакции зрителя, заставляя его задуматься, под новым углом взглянуть на что-то обыденное. Анализируя свойства и функции арт-объектов, можно предложить следующее определение: Арт-объект - это произведение искусства, являющееся достопримечательностью.

Арт-объекты являются не просто красивыми и полезными предметами. Прежде всего они представляют собой произведения искусства. Эти уникальные изделия могут использоваться в интерьере или ландшафтном дизайне. Они создают настроение или становятся своеобразной «изюминкой» [3].

Вариантность композиционных решений обусловлена различными изобразительными приемами: живописным, графическим, рельефным, скульптурным и характерным для них расположением художественных элементов относительно существующего объекта. За основу таких шедевров могут быть взяты необычные материалы, а также их затейливое сочетание. К примеру, технологические приемы таписсерии в формообразовании светильников. Свет играет в нашей жизни очень важную роль, причем зачастую мы этого даже не осознаем. Изменение освещения преобразует пространство, и даже самая простая схема может, как это не удивительно, произвести на редкость неожиданный эффект [4].

В современном интерьере светильники играют огромную роль, с помощью освещения можно создать определенную атмосферу. Сами же светильники могут иметь разную форму и размер. В XX веке разные направления в области интерьерного освещения сменяли друг друга с ошеломляющей скоростью. И сегодня в веке XXI, когда господствует индивидуализм, мы можем пользоваться разнообразными плодами «стилевой лихорадки» XX века для выражения собственного «я» [5].

Благодаря современным технологиям существует множество разных источников освещения, не подвергающихся нагреванию во время эксплуатации, что позволяет использовать их с самыми раз-

ными мате-риалами не боясь воспламенения. Например, можно делать светильники из бумаги, ткани, использовать разные нити, плетения, сочетать разные материалы между собой. Таким образом, дизайнеры получили безграничные возможности для воплощения своих идей. Мы получили возможность совмещать предметы искусства таписсерии и осветительные приборы, получая таким образом уникальные арт-объекты.

Таписсерия предъявляет 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.

Процесс использования технологических приемов таписсерии в формообразовании светильников представляется очень плодотворным. Одним из перспективных направлений применения результатов этого процесса является проектирование общественных помещений, таких как кафе, рестораны, галереи, музыкальные клубы.

Литература

1. Уваров В.Д. (Uvarov Victor D.) Таписсерия в интерьерах зданий с использованием элементов инжиниринга: [Электронный ресурс]. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=30698285> дата обращения 15.10.2018
2. А. Г. Тарасова. Проектирование арт-объектов. – Екатеринбург: Изд-во Рос. гос. проф.-пед. университета, 2015.
3. Зеркальная «изюминка»: жизнь в другом измерении и техника создания панно: [Электронный ресурс]. URL: https://studbooks.net/1125308/kulturologiya/zerkalnaya_izyuminka_drugom_izmerenii_tehnika_sozdaniya_panno 10.10.2018
4. Люси Мартин. Эффекты домашнего освещения. Арт-родник, 2013.
5. Светильники своими руками. Харьков: Фолио, 2013.

ТРАНСМОДАЛЬНОСТЬ КАК НОВЫЙ МЕТОД РАЗВИТИЯ ИДЕЙ В НАУКЕ

Понятие науки и развития ее идей, неизбежно, связано с человеческим сознанием и образцами мышления, способами восприятия реальности и внутреннего мира. Все то, что рассматривается в качестве объективно получаемых наукой данных и открытий, можно рассматривать как продукт, получаемый тем или иным видом Наблюдателя. Но совершенно очевидно, что этот Наблюдатель, делая походы в неизвестность и принося оттуда некие открытия, обязательно упорядочивает их согласно классической парадигме. Здесь можно привести фразу из интервью одного из авторов статьи М. Фейзала: «Физическая Вселенная подобна кинокартине, где последовательность статичных кадров создает иллюзию движения» [5].

Весьма интересным в этом отношении является комментарий известного физика А.Д. Панова: Праобразом почти всех вменяемых квантово-космологических моделей является геометродинамика Уилера-Девитта. В этой модели волновая функция вселенной представляет собой квантовую суперпозицию пространственных слоев, при этом каждый такой слой представляет как бы мгновенный снимок трехмерной вселенной. Вселенная представляет собой суперпозицию не разных макроскопических историй, но суперпозицию мгновенных снимков таких историй [5].

Как пишет Ю.А. Лебедев (ссылаясь на идею «пинакотеки» Дж. Барбура), можно составить «фотоальбомы» из бесконечного числа кадров пинакотеки, в которых будут собраны картины мира, психодной компонентой которой является один и тот же деятель [5]. Т.е., познавая реальность и проводя исследования, мы запускаем все время один и тот же тип Наблюдателя. Этот наблюдатель придал порядковые номера в периодической таблице химических элементов, являющиеся математическим выражением упорядоченности сущностных состояний множества во времени. Похожие идеи построения «чисто физической реальности» на языке эвереттики разрабатываются А.Л. Круглым [3]. Он рассматривает геометрическую интерпретацию структуры действительности. Сущностный смысл понятия «событие» при таком подходе не обсуждается. В основе построений

А.Л. Круглого лежит понятие причинного множества. Причинное множество предполагается единственной реальностью. Все наблюдаемые явления являются следствием свойств причинного множества. Элементы причинного множества неделимы. Они не обладают внутренней структурой, а, следовательно, не обладают и внутренними свойствами. Специфика элемента заключается в его связях с другими элементами. Все свойства определяются отношениями элементов, т.е. топологией причинного множества.

Существует и гораздо более математизированная модель, ветвь эвереттики, известная как теория голографической вселенной Майкла Талбота, основанная на таких работах английского физика Дэвида Бома и нейрофизиолога Карла Прибрама. Но, как считает Ю.А. Лебедев, главный недостаток этой достаточно интересной концепции состоит в том, что М. Талбот упускает из вида, что голографическая модель является только частным случаем фрактальности [5].

Но самое интересное, что многие позиции, концепции и теории базируются на позиции дуализма мироздания и однотипности Наблюдателя, который, по сути, являет собой Гештальт-Наблюдателя. В 1927 году Нильс Бор сформулировал принцип дополнительности – один из основополагающих в физике. Идея Бора заключалась в том, что и люди, и предметы, в том числе измерительные приборы, состоят из несметного количества микрочастиц: электронов, протонов, фотонов и т.п. – иначе говоря, представляют собой макроскопические системы. Для описания окружающего мира создана классическая теория и придумано множество удобных понятий: координаты, импульсы, моменты импульса и прочие характеристики тел. Но почему решили, что такие характеристики пригодны для описания микросистем, скажем, электронов? Ответ Бора заключается в следующем. Конечно, человек не в состоянии почувствовать себя электроном. Зато он может применить к электрону привычные понятия: увидеть в нем либо частицу – получить соответствующую информацию, либо волну – и получить еще одну порцию информации. В совокупности и та и другая информация представляют полное описание электрона, вполне достаточное для нужд науки; более того – это все, что мы можем узнать об электроне. Таков принцип дополнительности в его узком смысле.

Н. Бор же рассматривал принцип дополнительности как общепhilosophическое представление, не ограниченное проблемами квантовой механики. Суть его в том, что выработанные в науке понятия определяются особенностями мышления человека. Каждое из представлений о предмете позволяет отразить только часть истины. Но вывод Бора оптимистичен: используя понятия, как будто противоречащие друг другу, можно получить взаимодополняющие сведения – из них, в конечном счете, складывается полная картина. Герб Нильса Бора, придуманный им при присуждении ему Датской короной королевского ордена Слона, с древнекитайским символом Инь-Ян. Девиз над щитом в переводе с латинского гласит: «Несовместимости суть дополнительности».



Рис.1. Герб Нильса Бора

В 1927 году Вернер Гейзенберг сформулировал принцип неопределенности, который является фундаментальным законом микромира. Его можно считать частным выражением принципа дополнительности. Отношения неопределенности Гейзенберга – это теоретический предел точности любых измерений. Соответственно, любая частица (в общем смысле, например, несущая дискретный электрический заряд) не может быть описана одновременно как «классическая точечная частица» и как волна (Сам факт того, что какое-либо из этих описаний может быть справедливо, по крайней мере в отдельных случаях, называют корпускулярно-волновым дуализмом). Принцип неопределенности, в виде, первоначально предложенном Гейзенбергом, верен в случае, когда *ни одно* из этих двух описаний не является полностью и исключительно подходящим, например, частица в коробке с определенным значением энергии; то есть для систем, которые не характеризуются ни каким-либо определенным

«положением» (какое-либо определённое значение расстояния от потенциальной стенки), *ни* каким-либо определённым значением импульса (включая его направление). Принцип неопределенности не относится только к координате и импульсу (как он был впервые предложен Гейзенбергом). В своей общей форме, он применим к каждой паре сопряженных переменных. В общем случае, и в отличие от случая координаты и импульса, нижняя граница произведения “неопределенностей” двух сопряженных переменных зависит от состояния системы.

Если рассматривать вышеизложенные и известные позиции с точки зрения идей трансдисциплинарности как наиболее продуктивного способа порождения новых идей в науке, то можно обнаружить, что и трансдисциплинарность, наряду с ее прогрессивностью, дальше идей дуализма и однотипности наблюдателя не идет. Философия трансдисциплинарности существенно антиномична. Одной из первых научных дисциплин, в которой мощно зазвучал принцип антиномизма, была квантовая механика. Принцип дополнительности уже Н. Бором рассматривался как общенаучный принцип, выходящий за границы чисто дисциплинарных квантовомеханических определений [4].

Яркой характеристикой постнеклассической парадигмы научной рациональности выступает трансдисциплинарность (предложенная в свое время Жаном Пиаже), которую характеризуют такие исследования, идущие «сквозь», «через» дисциплинарные границы. Трансдисциплинарность – это теоретическая попытка «трансцендировать» дисциплины выступает как реакция на гиперспециализацию и раздробленность знаний. Трансдисциплинарные исследования и методы характеризуются переносом когнитивных схем из одной дисциплинарной области в другую, разработкой совместных проектов. Трансдисциплинарность предполагает нарушение жесткости дисциплинарных делений научного знания, они становятся проходимыми, что способствует появлению разного рода систем поверх дисциплинарного деления, появлению экстра-систем, межсистемных образований. Близка к описанной позиция директора CIRET Basarab Nicolescu, который определяет трансдисциплинарность через три методологических принципа: 1. Существование уровней реальности, 2. Использование логики включенного третьего (the logic of the in-

cluded middle), 3. Признание принципиальной сложности реальности, выражающейся во взаимопроникновении различных уровней друг в друга [4].

Состояние несовместимости оказывается уровневым, обладая разными степенями своей величины. То, что несовместимо на нижележащем уровне, может быть совмещено на следующем более высоком уровне, но и на этом уровне всегда остается своя область несовместимости, выходящая за границы области совместимости предыдущего уровня. «Включенным третьим» оказывается в этом случае более совместимое состояние более высокого уровня в отношении к своим несовместимым образам нижележащего уровня.

Моисеев В.И. [6] выделяет «Логика L-противоречий», где основным объектом этой логики оказываются бесконечные последовательности смыслов. Имеющие предел, что вполне напоминает объекты математического анализа и топологии, которые работают с пределами бесконечных последовательностей чисел (или множеств). Наиболее интересными в логике L-противоречий оказываются бесконечные последовательности истин, имеющих своим пределом противоречие, – именно они и называются «L-противоречиями» (от лат. *limes* – предел). Средствами L-противоречий можно строить логику антиномий. Логика становится динамичной, в отличие от формальной логики и предполагает контексты.

Таким образом, можно отметить, что появление и дальнейшее разрешение противоречий при трансдисциплинарном рассмотрении соответствует логике законов диалектики. Вместе с тем, мы можем выделить другого рода противоречия. Противоречия, рассматриваемые в логике L-противоречий, относятся к дуальным, инь-янским противоречиям, что соответствует позициям онтогенеза развития человека как сознательного существа. И, соответственно, на этой основе строятся форматы Наблюдателя.

В трансмодальной субъектной аналитике, базирующейся на психологии гетерогенеза, наряду с известными, рассматриваются гетерогенные противоречия, сопряженные со столкновением нашего привычного гештальтированного Наблюдателя с абсурдом. Здесь можно выделить не привычные две силы, вступающие в антагонизм друг с другом, а три или более. По крайней мере, противоположности попадают в клубок абсурда смыслов, где антиномия как модель Разума буксует, познание становится не осуществимым и мы теряем

продуктивность науки. В этой связи и возникает необходимость введения других видов Наблюдателя. Так или иначе они должны уметь иметь дело с иными способами познания реальности.

У. Джеймс [2] писал «Наше нормально бодрствующее сознание - это один особый тип сознания, в то время как всюду вокруг него, отделенные от него пленками завес, находятся потенциальные формы полностью отличающегося сознания. Мы можем прожить всю жизнь, не подозревая об их существовании; но примените необходимый стимул. И они предстанут во всей полноте».

Введенные как понятие в трансмодальной субъектной аналитике 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) [7].

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 широко представлены в коллективном бессознательном, в ризоморфных средах, доступ к которым осуществляется посредством психологического резонанса.

Возможности гештальтированного способа наблюдения как познания реальности активно используются, но дальше этого наука не идет. Историческая справка: в 1912 году немецкий психолог Макс Вертгеймер, исследуя феномен кажущегося движения, открыл экспериментально следующий факт. *Любому образу мира, неважно, простому или сложному, сознание способно поставить в соответствие целостный феномен, называемый гештальтом этого образа* [8] (слово гештальт – от нем. Gestalt- форма, образ, структура).

Следуя духу гештальт-теории Вертгеймера, примем, что сознание оперирует только гештальтами, их локализацией в пространстве-времени и связями между гештальтами и что, гештальты суть первоэлементы (“ атомы” сознания). Более элементарных единиц сознания

не существует. Все феномены сознания объясняются только через гештальты, связи между ними, средства создания (удаления) и актуализации гештальтов. По Вертгеймеру, любой образ а произвольной сложности может быть воспринят сознанием как гештальт $g(a)$, представляющий этот образ как нерасчленимое целое. Гештальты частей целого существуют в сознании наряду с гештальтом целого. Гештальты свойств предмета существуют в сознании.

Но если Наблюдатель плавает в океане неопределенности, он может обнаружить там только капельки воды, похожие друг на друга. Это нечеткие знания, но и с такими структурами можно вступить в коммуникацию и осуществить диалог, нацеленный на разрешение поставленной задачи. Этот диалог происходит на гилетическом уровне сознания, ощущениями, которые сами по себе не являются интенциональными переживаниями, но представляют материал для интенциональной формы-холодайна (ноэзис), как полной конкретной сущности интенционального переживания. Понятие «холодайн» было введено В. Вульфом (1990 г., США) [1].

Но где место встречи четкого и нечеткого знания? И что мы получаем в результате этой встречи? 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 издалека, сквозь призму этой другой реальности, чтобы прочесть ее знаки в обыденной жизни (Л.П. Хохлова, 2009 г.). Гетерогенно рассыпанной информацией управляют архусы, бесконечно переводящие внутреннее во внешнее и обратно, и приходящие к самому к себе только на момент переживания инсайта. Можно выделить состояние Гешальт-Наблюдателя, Холодайн-Наблюдателя и Архуса–Наблюдателя. Эта встреча Движение, оно представляет собой активизацию многомерного резонанса и появление бесконечного множества новых идей и открытий. Основное назначение трансмодальности – производство новых образцов знаний путем самораскрытия их потаенного «следа» из «складки», выведения нечто в несокрытость. Раскрытие осуществляется благодаря деятельности архусов, выступающих в качестве субъектов управления; поэтому таким же образом может быть произведено вскрытие внутриспсихической гетерогенной констелляции, для последующей с ней работы по методу транскофигурации.

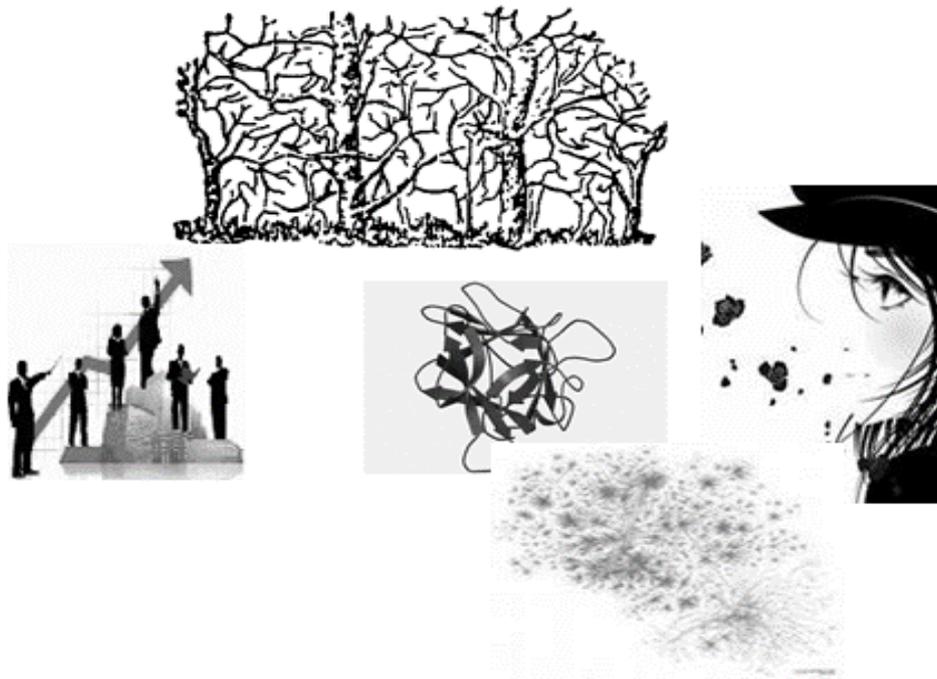


Рис. 2. «Геиштальт-Наблюдатель», «Архус-Наблюдатель», «Холодайн-Наблюдатель». Схема–модель «Абсурд-Неопределенность»

Трансмодальная субъектная аналитика оперирует знаниями третьего порядка, что является компетентной сферой применения рефлексивных техник третьего контура управления субъектной реальностью. Это означает, что трансмодальный аналитик работает «не так» и «не с тем», с чем работают специалисты классического или неклассического толка. Такой исследователь не будет использовать линейные средства, направленные на разрушение или избегание гетерогенности. Следовательно, исследователь должен осуществить действия, направленные на осуществление синхронизации разных онтологий.

Принимается, что эти реальности, или миры, совершенно равноправны, т.е. ни одна (ни один) из них не более реальна (реален), чем остальные. Специфика рефлексивных техник третьего порядка состоит в том, что исследователь может осуществлять коммуникацию с любым из этих миров, в каждом из которых он может обнаружить ресурс для сборки своей субъектной реальности и инновационного продукта, потому что он осуществляет свою деятельность через «экран» своей виртуальной реальности, имеющей доступ и возможности сложностной организации в отношении всех альтернативных

форм действительности. Такая свободная навигация позволяет субъекту создавать единый метаконтекст в гетерогенном поле информации. Особенность субъектного восприятия действительности заключается в том, что с той позиции, которую занимает трансуровневый субъект, эти субъектно воспринимаемые миры выглядят как осколки «текстов», находящиеся в хаотическом состоянии, которое является метастабильным, т.е. достаточно устойчивым и спонтанно не эволюционирующим в сторону взаимосогласованности. Эти осколки являются составными элементами сборки инновационного ресурса и его источником.

Литература

1. Вульф Виктор Вернон. Холодинамика. Вся сила в действии. – М., 1995
2. Джеймс У. Психология. – Спб, 1911
3. Круглый А.Л. Идеи, лежащие в основании гипотезы причинного множества в квантовой гравитации // Метафизика. – 2014. – №2(12). – С. 128
4. Киященко Л., Моисеев В. Философия трансдисциплинарности. – М., 2009. – С. 22–25, 100–101.
5. Лебедев Ю.А. Феномен Клио в альтерверсе. Физический смысл истории в многомировой интерпретации Эвлетта. – М., 2016.
6. Моисеев В.И. Логика всеединства. – М., 2002. – С. 262–267, 329–339, 386–395.
7. Социокультурная антропология. История, теория и методология. Энциклопедический словарь / Под ред. Ю.М. Резника. – М.: Академический проект, Культура; Киров: Константа, 2012.
8. Теплов Б. М. О Максе Вертгеймере, основателе гештальтпсихологии // Вопросы психологии. – 1981. – № 6. – С. 116–132.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Аксенов Геннадий Петрович, кандидат географических наук, ведущий научный сотрудник Института истории естествознания и техники имени С.И. Вавилова РАН.

Алексеева Нина Григорьевна, кандидат физико-математических наук, ведущий научный сотрудник ГНЦ РФ ТРИНИТИ.

Бурдонов Игорь Борисович, доктор физико-математических наук, Институт системного программирования имени В.П. Иванникова РАН, Отдел «Технологий программирования» (Москва).

Бахтияров Камиль Ибрагимович — профессор кафедры высшей математики РГАУ-ТСХА имени К.А. Тимирязева, кандидат технических наук, доктор философских наук.

Валуев Андрей Михайлович, доктор физико-математических наук, ведущий научный сотрудник Института машиноведения имени А.А. Благоднарова РАН.

Голубков Сергей Валерьевич, композитор.

Картузов Борис Алексеевич, поэт.

Пронина Ольга Григорьевна, выпускник МФТИ (инженер-физик), член Правления Московского регионального отделения «Антропософского общества в России» (АОР). Независимый исследователь истории антропософского движения, хранитель фондов и архивов АОР. Переводчик, редактор, издатель ряда трудов Рудольфа Штайнера и других антропософских авторов. Куратор ряда проектов и выставок в рамках работы АОР.

Сафонова Елена Леонидовна, кандидат искусствоведения, доцент Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Уваров Виктор Дмитриевич, заслуженный художник Российской Федерации, член Ассоциации искусствоведов, Московского союза художников, Международного художественного фонда, заслуженный художник РФ, доктор искусствоведения, профессор кафедры рекламы, связей с общественностью и дизайна. Российский экономический университет имени Г.В. Плеханова.

Воякина Анастасия Сергеевна, магистрант ФГОУ ВО «Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)».

Норикян Диана Тиграновна, магистрант ФГОУ ВО «Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)».

Чираева Кристина Сергеевна, магистрант ФГОУ ВО «Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)».

Седов Алексей Сергеевич, магистрант ФГОУ ВО «Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)».

Хохлова Любовь Прокофьевна, кандидат психологических наук, профессор Московского социально-педагогического института.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Г.П. Аксенов.</i> Европейское искусство как стимул научного познания	3
<i>Н.Г. Алексеева.</i> Борис Талесник, Архитектор, художник. жизнь и творчество	19
<i>К.И. Бахтияров.</i> Принцип генезиса	27
<i>И.Б. Бурдонов.</i> Горы и воды: алгебра стихов и гармония перемен	33
<i>А.М. Валуев.</i> Комплекс художественных идей-принципов и приемов – основа для формирования творческих индивидуальностей и художественных направлений	58
<i>С.В. Голубков.</i> Фортепианное наследие Игоря Стравинского	74
<i>Б.А. Картузов.</i> Новые идеи из памяти о старом	100
<i>О.Г. Пронина.</i> Архитектурная идея первого Гётеанума	108
<i>Е. Л. Сафонова.</i> К проблеме развития науки о скрипичном искусстве	119
<i>В.Д. Уваров.</i> Развитие идей в искусстве таписсерии	125
<i>В.Д. Уваров, А.С. Воякина.</i> Развитие идеи интеграции искусства таписсерии с общественными пространствами стиля «авангард»	136
<i>В.Д. Уваров, Н.Т. Норикян.</i> Развитие армянского стиля в произведениях таписсерии от средних веков до наших дней	144
<i>В.Д. Уваров, К.С. Чираева.</i> Развитие идеи использования таписсерии в архитектуре	154
<i>В.Д. Уваров, А.С. Седов.</i> Развитие идей в области применения технологических приёмов таписсерии в дизайне светильников	158
<i>Л.П. Хохлова.</i> Трансmodalность как новый метод развития идей в науке	161
<i>Сведения об авторах</i>	170

Научное издание

**Развитие идей
искусства и науки**

Сборник материалов 21-й конференции
из цикла «Григорьевских чтений»

Печатается в авторской редакции

Подписано в печать 07.03.19. Формат 60 × 84¹/₁₆.

Печ.л. 11,25. Гарнитура Times.

Тираж 100 экз. Заказ № 41.

Отпечатано в типографии ООО «4 Принт»
115114, г. Москва, Даниловская наб. д.8, стр.13 А