

МОСКОВСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

## **Язык искусства и науки**

Сборник материалов 15-й конференции  
из цикла «Григорьевских чтений»

Москва  
2013

ББК 87.3  
Я41

*Ответственные редакторы:*

И.Д. Григорьева,  
А.М. Валувев, Е.Б. Витель

**Я41 Язык искусства и науки:** Сборник материалов конференции. – М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2013. – 184 с.

ISBN 978-5-98079-865-9

Сборник содержит материалы научно-практической конференции «Философия искусства и науки», состоявшейся в середине марта 2012 года в Государственном центре современного искусства (ГЦСИ). Данная конференция является 15-ой в цикле Григорьевских чтений, посвященных памяти и 85-летию со дня рождения известного музыкального деятеля, профессора Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского В.Ю.Григорьева (1927-1997). Среди авторов статей настоящего сборника – специалисты различных областей знаний – музыковеды, философы, физики и др.

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

**ББК 87.3**

ISBN 978-5-98079-865-9

© Авторы, 2013

## ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО: СОСТОЯНИЕ, НЕКОТОРЫЕ ПЕРСПЕКТИВЫ

Время неизменно бросает властный вызов художнику. Каждому дана возможность использовать свой шанс, поднять тяжелую перчатку творчества, ответственности перед искусством и со своей стороны бросить индивидуальный вызов времени, попытаться сказать свое, столь нужное, уникальное слово. Во власти времени быть так легко, но как трудно понять этот зов времени, научиться властвовать над его течением, владеть душами, сердцами людей, открывать им новую красоту, прокладывать пути в будущее. Именно в этом – высший долг художника, его миссия. И подобная миссия тем значительнее, чем сложнее и неоднозначнее историческое движение общества, движение его культуры.

Ныне мы переживаем состояние сильнейшего кризиса. Идет мучительный процесс слома сложившихся традиций, переоценки действующих, привычных структур, идеалов, ценностей. Миф нашего общества рухнул. Меняется взгляд на саму направленность процесса духовного развития общества, его культуры. Резко меняется мышление, оценка существующего положения, система коммуникаций человека и общества, человека и культуры. Без сомнения, эти тенденции не обходят и музыкальное искусство, сказываются в исполнительском творчестве, тенденциях стиля, выборе репертуара, организации способов «разговора» со слушателем, создании исполнительских концепций.

Может показаться, что исполнительское искусство, как сфера вторичного художественного творчества, может стоять как бы несколько в стороне от бурной смены идеалов и предпочтений, ибо во многом опирается на устоявшиеся формы, классический репертуар, что оно относительно стабильно в современном бурном море культуры. Однако такой взгляд представляется ошибочным. Можно даже полагать, что художественная, социальная ответственность исполнителя как раз резко возрастает в периоды великих сломов культурно-социальных структур (К. Ясперс), ибо исполнитель – один из самых чувствительных барометров музыкального искусства, он самым теснейшим образом связан со слушателем, улавливает тенденции общественного восприятия, формирует их мироощущение, отношение к культуре.

Не случайно столь высоко композиторы оценивали фигуру исполнителя-творца, исполнителя – художественной личности, его важнейшую роль в музыкальном процессе. К примеру, Р. Вагнер полагал, что исполнитель представляет собой «своего рода пропускной пункт для художественной мысли, которая в известной мере только через его мастерство приобретает реальную жизнь. Поэтому достоинство исполнителя всецело зависит от того, сумеет ли

он сохранить достоинство творческого искусства» [1, с. 74].

К сожалению, именно эта сторона дела ныне вызывает все большую тревогу. Ведь одна из наиболее значительных задач исполнителя – осознать общую направленность художественных процессов в быстро меняющемся мире, тенденции движения искусства, выработать стратегическую концепцию художественного ответа на новые запросы времени, а не плыть пассивно по течению, сохраняя олимпийское спокойствие, закрывая глаза на все сложности современной ситуации.

Кризисные тенденции в исполнительском искусстве страны ощущались уже давно, общий уровень инструментальной культуры, особенно в последнее десятилетие, неуклонно снижался. С уходом из жизни великих исполнителей – Э. Гилельса, Д. Ойстраха, Л. Когана – этот процесс стал явным. Достойной смены им не оказалось. В музыкальной педагогике наблюдается застой. Традиционный путь в исполнительской культуре уже не приводит к появлению нового качества. Увы, налицо потеря слушателя, упадок классической сферы музыки в обществе, усиление эстрадно-развлекательных тенденций в исполнительстве.

Необходимо осознать, что процесс развития исполнительской культуры во второй половине века был достаточно резко заторможен различными факторами. Среди них и безудержное разветвление массовой культуры с потерей самого перспективного молодого слушателя, и упрямое следование исполнителей во многом элитарным тенденциям «violinabend'ов», отход даже от тех демократических форм, которые были найдены ранее, ограничение репертуара концертно-сонатным жанром. Это и вторжение звукозаписи, телевидения и других форм распространения музыки, это и утрата нашим исполнительским искусством многих черт национального стиля, высокого творческого уровня концепционного мышления.

Все ли обстоит так плохо? Если посмотреть более широко, то можно обнаружить и некоторые положительные моменты о современном состоянии исполнительского искусства. В первую очередь следует выделить особое стремление к интеграции стилей, размыканию прежних рамок творческого поиска, синтезированию порой весьма далеких друг от друга художественных тенденций, применению неоднородных исполнительских средств. Вселенная культуры, несмотря ни на что, расширяется, а с ней потенциально неизбежно должны раскрываться и раскрываются все новые и новые возможности исполнительства, надо лишь их увидеть, дать им дорогу на концертную эстраду.

Эти глобальные тенденции художественного мышления, свойственные не только музыке, а искусству в целом, однако, не совсем адекватно выражаются ныне в исполнительском искусстве и не только нашей страны. Можно наблюдать здесь парадоксальное явление – появление скорее «обратного хода вре-

мени» – потерю даже части того арсенала выразительных средств, того их высочайшего качества, которыми обладала предыдущая эпоха. Единственным вкладом является, пожалуй, резко возросший масштаб игры, укрупнение трактовок, что связано с игрой в больших залах. Однако порой это происходит за счет отказа от тонкой нюансировки, интересных деталей, ювелирной агогики, умаления поэтической стороны исполнения, столь важной для создания музыкального образа.

Вместе с этим происходит и взаимозависимый процесс – во многом утрата необходимой «обратной связи» между инструментальностью как специфической творческой сферой порождения нового выразительного качества игры, особой «инструментальной речью», формой «мышления в звуковом материале» – и самим композиторским творчеством с его прорывом в новые структуры художественно-концепционного мышления, более широкие образные сферы выражения духовного мира человека.

Отсутствие «звукотворчества» исполнителей (что ранее проявлялось если и не в собственном творчестве артистов, то хотя бы в создании каденций, обработок, транскрипций) заметно сужает палитру композитора, не позволяет ему по-новому представить себе «образ» инструмента, а исполнителю найти неожиданные, интересные краски для трактовки сочинений. Все это приводит к снижению как уровня интерпретации, так и новаторских поисков в области создания инструментальных произведений (не в этом ли отчасти кроется причина столь скудного появления новых концертов и сонат, не говоря уже о почти полном отсутствии миниатюр). Ведь далеко не безразлично, какого качества средствами располагает тот или иной инструменталист для воплощения замысла композитора, какого уровня художественные концепции порождают его творческое сознание, фантазия и воображение. Неяркость художественной мысли, отсутствие индивидуализированных средств выражения, невысокое качество звучания – бедствие, к примеру, современных советских скрипачей (вспомним искусство Д. Ойстраха, Л. Когана).

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. Ценное достаточно быстро забывается, а порой и искажается. Необходимо помнить, что в искусстве традиция является особой формой передачи не столько всеобщего, сколько единичного – уникальных достижений мастера, прорывающегося в новую сферу выразительности. Здесь далеко не все можно, как в науке, зафиксировать и формализовать. Да это совсем и не нужно, ибо в сохранении индивидуальной интонации, интуиции, фантазии только и может протягиваться от мастера к мастеру та живая нить, которая тклет ткань подлинного искусства.

Существует ли альтернатива прежнему пути, нужна ли она? Что в исполнительском стиле сегодня уже не отвечает будущему? Ответ на эти и многие другие вопросы совсем не так прост.

Представляется, что здесь можно наметить несколько возможных решений. Первое из них связано как будто с уже известным – с творческим продолжением сложного и неоднозначного процесса непрерывного общения с прошлым – постоянным прикосновением к сокровищнице музыкальной культуры мира. Однако основным тут должно стать скорее не «репродуцирование» прошлого, а «продуцирование» на его основе – как закономерное развитие – новых выразительных структур, «втягивание» прошлого, наиболее актуального в нем в отношении художественной ценности в сегодняшний день, ради будущего, нахождения новой красоты, новой идеи. И здесь приходится, видимо, отказаться от привычного и, казалось бы, верного тезиса о прогрессе культуры. Представляется, что верна лишь сама тенденция непрерывного возврата к прошлому и удержание всеми силами достигнутого в нем уровня совершенства и красоты с постепенным расширением этого поля искусства.

Известно, что музыкальное произведение движется во времени, оно не является чем-то застывшим, статичным, раз навсегда данным. В каждый момент исторического времени оно меняет свой облик, преобразуется. Сочинение представляет собой, по сути дела, не столько открытый, однозначный текст, сколько закодированное сообщение, посланное нам великими композиторами, которое необходимо расшифровать согласно сегодняшним нормам искусства, нашего современного мышления, новых складывающихся традиций и т. п.

Музыкальное произведение – специфический перцептивный парадокс: сам звуковой материал является скорее возбудителем, а не прямым носителем идейно-эстетического слоя, художественной информации – он выступает их стимулятором в большей мере, чем непосредственным выразителем. Перцепция же происходит лишь на фоне культуры с ее непосредственным включением в содержательную сторону данного процесса в целом. Здесь необходимо различать две стороны: культуру интерпретатора и культуру слушателя, то есть, с одной стороны; специально организованную исполнительскую интерпретацию, направленную на слушателя, учитывающую его особенности и возможности; с другой, – восприятие конкретно-исторического слушателя, фокусирующего социально-культурные процессы, в которые он включен.

Отметим, что той и другой стороне перцептивного процесса присущи органические противоречия. Гегель утверждал, что «есть тело, которое звучит, и субъект, который слышит; бытие – двоякого рода», что ухо слушателя «не обращаясь к объектам практически, воспринимает результат указанной внутренней вибрации тела, благодаря которой обнаруживается уже не покоящаяся материальная форма, а первоначальная, более идеальная душевная стихия» [2,

с. 278]. Следовательно, между формой и звучанием, между звучанием и пониманием этого звучания существует неоднозначная связь. Как она существует и между фиксированным нотным текстом, отражающим замысел композитора, и творческим «овеществлением» этого текста исполнителем в живом звучании.

Исполнительское творчество и выступает таким своеобразным «преобразователем» авторского текста в материальный (потенциальный) носитель смыслов – музыкальное звучание инструмента, голоса. Поскольку нотная запись и ее непосредственное звуковое воплощение предстают как «бытие двоякого рода», нужна своеобразная перекодировка одного типа информационного художественного поля в иное, доступное процессу живого восприятия, воздействующее на субъект побуждающее его к активному, социально направленному) действию по преобразованию своего духовного мира.

Именно интерпретаторам выпадает на долю сложнейшая задача – все новой и новой дешифровки музыкальных идей, образов, драматургии сочинений прошлого (и настоящего), придания им современного звукового облика, активно воздействующей формы, направленной к восприятию слушателя, побуждающей у него, соответственно идее композитора, его художественной мысли, адекватное ассоциативное поле смыслов – переживания, настроения, включая в эту деятельность всего человека, всю его интеллектуальную и чувственную сферы.

Следовательно, можно, видимо, говорить не только о творческом процессе декодирования музыкального сочинения исполнителем, но и о специфическом виде нового кодирования им музыкальных смыслов, расшифровка которых составляет сущность художественного восприятия слушателя, о существовании ряда закономерностей этого процесса, которые во многом и определяют такое кардинальное понятие, как исполнительский стиль.

К примеру, возьмем такую устойчивую черту исполнительского стиля, как романтизация, приобретающая в каждую эпоху свои специфические черты. При этом необходимо все же отличать романтический стиль игры и романтизацию – как один из приемов трактовки сочинения. Первый соотносится с содержательными признаками романтизма как стиля художественного мышления, связанного прежде всего с диссонансом творческой личности и действительности, принципиальной невозможностью реализации своих идеалов в существующем мире, что порождает специфические структуры «двоемирия» в мироощущении.

Безусловно, такой подход во многом будет актуален сегодня при исполнении многих романтических сочинений, особенно миниатюр, где идейно-образное поле более локально очерчено, чем в крупной форме, более богатой и многосторонней. Подобный подход приемлем и для некоторых современных

произведений, особенно в связи с тенденциями сегодняшней действительности. Но как глобальный подход этот стиль вряд ли возможен и актуален, особенно для сочинений иного стиливого направления.

Другое дело «романтизация» исполнения. Сам этот термин довольно расплывчат, в нем обычно смешано несколько разнородных элементов: с одной стороны, повышенная темпераментность игры (то, что обычно не совсем верно называется «эмоциональностью»); с другой, – поэтический способ решения исполнительской формы, подачи содержательности; с третьей, – применение более ярких, контрастных, колористических исполнительских средств, тяготение к виртуозной трактовке инструмента.

Здесь, конечно, также могут присутствовать и элементы истинно романтической поэтики, либо как некая ностальгия по старому, доброму времени (к примеру, исполнение Л. Коганом миниатюр Ф. Крейсlera с оркестром), либо как воплощение образных коллизий, не имеющих возможности достаточно полной реализации в настоящем и во многом относящихся к идеальному будущему (некоторые эпизоды концертов Прокофьева и Шостаковича).

Как видим, творческое продолжение «расшифровки» художественных кодов сочинения с учетом достижений прошлого таит в себе еще огромное богатство неиспользованных возможностей. И здесь, как и в моде, новое – порой хорошо забытое старое, но получающее на ином уровне свое дальнейшее развитие.

Второй путь обогащения исполнительского творчества связан с необходимостью улавливания и художественного воплощения складывающегося нового «звукового фона эпохи» – того концентрата звуковой энергии, того спектра звучностей, тембров, шумов, которые характерны для современного общества, его культуры в целом. Этот звучащий мир во многом отличен от прошлого, человек с детства в нем живет, в нем сформировано его слуховое чувство, он испытывает его давление, по-иному кодирует окружающее его звуковое поле. Одно только противопоставление другого, более гармоничного, чистого звучащего мира прошлого нынешнему многоликому, динамичному, во многом дисгармоничному, зашумленному все же не может быть положено исполнителем в основу решения важной проблемы установления полной художественной коммуникации с современным слушателем, особенно с учетом того, что и в современном композиторском творчестве можно наблюдать определенное усиление шумового компонента, входящего важным выразительным средством в арсенал музыкального искусства.

Вероятно, грядет изменение определенных критериев инструментального звучания, самого понятия «красота звука». Еще Я. Хейфец на заре века одним из первых перешел от «закругленной» манеры прошлой эпохи к яркому, наполненному призвуками и шумовым компонентом звучанию современного

плана, во многом соответствующего тенденциям к изменению окружающей звуковой среды. Однако при этом он полностью сохранил и прежний полюс звучности в тех местах, где это было органически присуще музыке и его собственному интерпретаторскому замыслу.

Третья возможность связана с развитием и новым осмыслением художественного времени и пространства музыки, что во многом также обусловлено изменениями, протекающими в современной действительности, в частности, свершившейся технологической революцией, все более углубляющимся проникновением в психический мир человека, ощущением все большей ценности времени и изменения пространства (в том числе выход в космос, понимание единства Земли и т. п.). Естественно, что изменение зоркости взгляда современного человека, его ориентировки в координатах окружающей культуры, рост скоростей и передвижения, и переработки информации, возможностей ее усвоения – все это не может не затрагивать также существенной стороны интерпретации музыки, как и ее восприятия, то есть приходится менять прежние подходы.

В этих условиях должны были бы заметно меняться многие системные компоненты исполнительской концепции – укрупняться художественное время (позволяя более пристально рассмотреть содержательные структуры, высветить детали), расширяться пространство выражения, развертывания художественных образов. Однако подобные перемены весьма мало заметны ныне. Принципиально новых сдвигов в сторону расширения масштабов концепций, пространства художественного мира не происходит. Время исполнения скорее мельчает, к чему приводит и увлечение быстрыми темпами, якобы выражающими динамику современной жизни. Происходит потеря естественного дыхания течения музыки, тех божественных длинот, которые составляют великое завоевание романтизма, ценности и красоты каждого звука, Порой под угрозой находится и такое качество игры, как элементарная разборчивость текста. Слушатель ныне так редко переносится исполнителем в другое измерение, не учится по-иному чувствовать и ценить время, в котором он живет, жизнь своей души – то, в чем ему как раз и должно помочь искусство.

«Гипноз техники» – явление, рожденное XIX веком, – все еще остается в силе. Более того, оно ныне приобрело даже несколько большее значение, способствуя романтической приподнятости интерпретации. Но и здесь на концертной эстраде все же приходится наблюдать скорее стремление к виртуозности, чем подлинную виртуозность, которую следует понимать не только как предельное совершенство технологии, но и как «доблесть» (*virtu* – доблесть, сила), то есть особое качество подачи музыки. С сожалением приходится говорить и здесь о нарастании несовершенства и в том, и в

другом смысле – о падении духовной силы, заметном увеличении «брака» – появлении малохудожественной интонации, ухудшении звучания, грубости, прямолинейности игры. Характерно сравнение исполнения сложнейших сочинений Паганини Л. Коганом и рядом современных советских скрипачей (так, представляется, что исполнение 24 каприччи итальянского виртуоза С. Стадлером в Большом зале Московской филармонии в свое время, увы, нельзя отнести к удачам скрипача).

Еще одной возможностью углубления исполнительского творчества является усиление в интерпретации полистилистических тенденций, характерных для современной музыки. Это связано не только с взаимопроникновением различных стилистических пластов прошлого и настоящего, стиля произведения и индивидуального стиля исполнителя, но и различных национальных стилей. Интерпретатор, по мере расширения стилистического поля музыкального искусства, вынужден все глубже и полнее интегрировать в своем творчестве неоднородные стилевые, образные, национальные пласты, а следовательно, и неоднородные, порой значительно расходящиеся друг с другом типы музыкального мышления.

Однако при всей направленности этого процесса в сторону синтеза нельзя упускать из виду важнейшую его сторону – неперемнное сохранение черт самобытности национального исполнительского стиля, утрата которого, замена его неким общеевропейским стандартом ощущается все болезненнее и острее. А ведь наиболее плодотворным является путь трактовки сочинений других национальных стилей именно через призму своего культуры, глубинное усвоение и претворение национальных законов художественного мышления, ибо и в композиторском творчестве интегрирующим полем художественного процесса как раз выступают национальные структуры, способствующие интеграции наиболее интересных в содержательном и формообразующем отношениях тенденций искусства других народов.

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, определенной романтизацией высказывания. Воздействие исполнителя направлено в первую очередь на непосредственную эмоциональную сторону восприятия слушателя, на первый план выдвигается концертно-эстрадное начало. В качестве примера можно привести игру Э. Гилельса, Л. Когана (конечно, не сводя их творчества к этому, а лишь выделяя некую ведущую тенденцию), в еще большей степени стиль камерных оркестров под руководством В. Спивакова и Л. Исакадзе.

Второй подход характерен известной «академизацией» стилизованных решений, направлен скорее на активизацию интеллектуальной стороны восприятия слушателя, его ассоциативной сферы, работы мысли, а через это и эмоционального мира. К этому направлению можно отнести искусство Д. Ойстраха, позднего С. Рихтера, М. Плетнева. С этой тенденцией связано и исполнение в музеях, привлечение слова и т. п. Крайним полюсом здесь выступает тенденция максимальной реставрации прошлого – игра на старинных инструментах, максимальное приближение к аутентичным приемам выражения, объективация трактовки.

Естественно, что существует – и он является доминирующим – некий смешанный стиль интерпретации, который имеет как свои достоинства, так и недостатки. С одной стороны, он позволяет исполнителю быть достаточно «всеядным» и без особых психологических нагрузок переходить в концерте от одного контрастного стиля к иному. С другой, – затрудняет проявление индивидуального «лица» артиста, выработку им только ему присущих способов «разговора» со слушателем.

Несколько слов о возможных принципах трактовки сочинений ярко национального стиля, где тоже можно выделить две ведущие тенденции прочтения содержательных структур. Одна из них направлена на всемерное выявление именно характерных национальных структур, нашедших выражение в произведении, типологических особенностей национального художественного мышления, что можно назвать исполнением аутентичного плана.

Вторая тенденция связана с акцентированием в первую очередь обобщенных, общезначимых структур стиля, языка, формы, общечеловеческих, вечных содержательных проблем, нашедших выражение в произведении, что можно охарактеризовать как исполнение обобщенно-синтезирующего плана.

Эти два подхода существенно различаются между собой в прочтении и реализации в живом звучании ладогармонических, интонационных, формобразующих, колористических и других содержательных структур стиля, языка, драматургии, выражении глубинных качеств национального музыкального мышления. В одном случае они выделяются, подчеркиваются и на их базе создается исполнительская концепция. В другом, – все эти стороны в определенной мере нивелируются, действуют скорее «за кадром».

Право на существование, конечно, имеют оба принципа. Однако, на наш взгляд, путь проникновения в самобытные, характерные слои национального выражения, национального мышления в наибольшей степени способствует раскрытию художественных богатств сочинения, его уникальной ценности как произведения искусства. Именно он созвучен, характер-

ным тенденциям процесса синтеза культур нашего времени, когда через область национального открывается возможность выхода в сферу интернационально-обобщенного. Обратный путь через обобщенное к национальному – все же не дает возможности полноценно выйти к национальным структурам, постичь глубоко и полно специфическое очарование и тонкие нюансы дыхания иной культуры. Дополнительная трудность для исполнителя заключается еще и в том, что многие структуры и нюансы не фиксируются полностью в нотном тексте (к примеру, характерные тембры инструментов, специфика национального произношения, народные приемы игры, типические связи человека с миром и т. п.) и требуют не только мобилизации интуиции, но и дополнительных конкретных знаний национального искусства того или иного народа.

Естественно, что эти беглые заметки не могут претендовать на сколько-нибудь исчерпывающее освещение сложнейшего и неоднозначного состояния отечественного исполнительского творчества. Их задача – привлечь внимание к нерешенным проблемам, тем явлениям, которые мешают развитию творчества в этой области, в частности, выделить значительную инерционность процессов смены традиций, снижение критериев оценки качества игры, скудость исполнительских достижений, отсутствие ныне ярких молодых лидеров, сулящих новый взлет исполнительского искусства.

Импульс, полученный исполнительской культурой в начале века, связанный с постромантическим развитием музыки, иссякает. Жизнь все настойчивее требует от артистов обновления подходов к трактовке сочинений различного стиля, поисков новых связей со слушателем, новых творческих контактов с композиторами. Лишь это принесет достойные плоды, поможет вернуть слушателя в концертный зал, даст ему возможность полноценно наслаждаться красотой музыки, красотой истинной виртуозной инструментальности.

### **Литература**

1. *Вагнер Р.* Избранные работы (Сер. история эстетики в памятниках и документах) /Пер. И. Татаринова. –М.: Искусство, 1978.

2. *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика. – Т.3. – М.: Искусство, 1971.

## ЯЗЫК, СТИЛЬ И РИТОРИЧЕСКИЙ ЛОГОС В НАУЧНОЙ АРГУМЕНТАЦИИ

Проблема языка, на взгляд автора, является одной из наиболее острых. Данная проблема привлекала внимание представителей школы логического позитивизма, постпозитивистов, герменевтиков и семиотиков. Не менее важными являются вопросы стиля, вопросы анализа текстов с точки зрения риторики, теории аргументации и логики. Именно эти вопросы будут подняты в предлагаемой ниже статье.

Существует тесная связь между динамикой научного исследования, профессиональной деятельностью и разными сферами человеческой ментальности. Одной из таких сфер является сфера языка. Неслучайным является тот факт, что к вопросам языка и стиля внимание мыслителей было приковано уже в древности. Комплекс научных дисциплин, объектом изучения которых выступает язык, разрабатывался античными философами. Среди наук, входивших в этот комплекс, почетное место занимала риторика. Первые исследователи языка – софисты, элеаты, давшие первую в истории мысли аргументацию от мира понятий и суждений к объектам окружающего нас мира, Сократ с его маевтическим методом, перипатетики – понимали риторику как теорию убеждающей коммуникации [13, с. 77]. При этом рассматриваемая наука была для древних в первую очередь прикладной теорией, то есть не отвлеченной схемой, но сводом применимых на практике правил, помогавших овладеть умами людей. В V веке возникают риторические школы софистов – школы Горгия, Протагора и Фразиаха. Софисты изучали ситуативно-обусловленные виды речи. В эристике для достижения победы в споре они допускали применение некорректных средств его ведения (так называемые софизмы).

За декларируемый отрыв формы словесного выражения от содержания речей софистов резко критиковал Сократ, для которого приемы риторического искусства были не системой уловок, а надежным методом выяснения истины. Сократ считал, что поиск истины есть, прежде всего, нравственная проблема, а подобная этическая мотивация отсутствовала у последователей Протагора: Сократ-ритор искал ответа на поставленные вопросы, а софист добивался победы любой ценой.

Оформление в виде системы знания античное учение о языке и стиле получило в трудах Аристотеля, который написал три книги «Риторики». Теория красноречия (риторика) для греческого философа была неразрывно связана с искусством рационального мышления (логикой). Римские риторы и грамматисты придали античной теории ораторского искусства законченную форму. Именно в Риме теория убеждающей коммуникации заняла достойное место

среди наук тривия (логика, грамматика, риторика). В Риме же явственно обнаруживается стремление ввести теорию языка в рамки более строгой, чем у греков, школьной организации, опереть риторское искусство на систему наук. Уточнялись задачи риторики, определилась структура этой науки.

Поиск аргументов относится к первой из пяти задач риторического искусства, которые были определены оратором-теоретиком Марком Фабием Квинтилианом. Данный поиск осуществляется в рамках важнейшего из разделов риторики – *инвенции*. Обширный набор средств – собственно риторических: *тропов* и *фигур*,– и логических: *энтимем*, *аргументов*, *доказательств*,– позволял риторам варьировать дискурс как с учетом социокультурных параметров аудитории, так и с учетом поставленных целей.

Общеизвестно также, что теория аргументации является прикладной частью формальной логики. Проблемы аргументации, таким образом, лежат на пересечении двух важнейших и авторитетнейших дисциплин древнего тривия – логики и риторики. В рамках инвенции как раз и выделяется учение о риторическом «логосе» – то есть системе навыков применения различных видов логической демонстрации – дедуктивной, индуктивной, демонстрации по аналогии – применительно к конкретной речевой ситуации: диалогу, спору, устному выступлению перед аудиторией, в письменной речи, в научной полемике, в красноречии на суде.

Инвенция не ограничивала себя решением логических задач. В рамках этого раздела риторики решалась триединая цель ратора: *привлечь нравом, убедить аргументом, тронуть чувством*.

Междисциплинарность теории аргументации связана с ее всеохватностью: данная система логических навыков выступает в качестве универсального методологического средства в диалогах любого содержания. Например, блестяще использовал приемы прямого и косвенного доказательства выдающийся инженер, основатель механики грунтов Н.М. Герсеванов [6]. Но и задолго до него в XVII – начале XX вв. обосновать выводы естествознания законами логики стремились Г. Галилей<sup>1</sup>, Ф. Бэкон, неопозитивисты М. Шлик, Р. Карнап, создатель неклассических систем логики наш соотечественник Н.А. Васильев и др. На содержательную сторону риторики было обращено внимание тем же Аристотелем. В Первой книге своего фундаментального трактата Стагирит автор делил ораторские речи на три категории: «совещательные, или политические, эпидейктические, или торжественные, и судебные (самые распространенные, но одалживающие приемы у первых двух)» [9, с. 94]. Различны цели

---

<sup>1</sup> Отметим, что дискурс Галилея был в высшей степени риторичен, а свое учение он излагал на живом итальянском языке в форме диалогов (см. названия его работ: «Диалог о двух главнейших системах мира», «Беседы и математические доказательства»).

этих речей, различен круг обсуждаемых тем – от политики до тайн мироздания, но универсальны приемы логического мышления, демонстрируемые ораторами.

Во Второй книге Стагирита излагаются способы ораторского воздействия на публику. Рассматривая риторику в контексте теории аргументации, Аристотель пишет как об общих способах доказательства, так и о страстях, нравах, о способах эмоционального воздействия на публику. В данной книге Аристотель излагает свое учение о риторическом логосе, этосе и пафосе. Третья книга «Риторики» рассказывает о способах построения речей. В ней Стагирит излагает учение о стиле. Больше всего Аристотель ценил простоту и ясность изложения. На основе классических теорий слова формировался аттический стиль красноречия.

Приведем пример успешного использования риторической демонстрации в научной аргументации. В классической механике риторические аргументы, основанные на законах формальной логики, использовал ее создатель Галилео Галилей. Плодотворность логической формализации при решении сложных задач механики, обоснования ее основополагающих принципов была осознана великим итальянцем уже на этапе формирования механической картины мира. Обратимся к работе Галилея «Диалог о двух главнейших системах мира» [5]. Для доказательства истинности тезиса, что ускорение свободно падающих тел не зависит от их массы, итальянский мыслитель использовал метод *сведения к абсурдному*. Данный вид доказательства возникает у Галилея в рамках мысленного эксперимента. Допустим, - рассуждает итальянский естествоиспытатель, - что большой и маленький камень привязаны друг к другу. Будут ли они в связке лететь быстрее, чем один камень, так как вместе они будут тяжелее. Или маленький камень станет тормозить движение большого? Поскольку из тезиса о зависимости ускорения свободного падения от массы тел возможны оба противоречащих вывода, следует отказаться от самого тезиса. Умозаключение Галилея вписывается в схему:  $(p \supset (q \& \neg q) \supset \neg p)$  (мы здесь используем принятую сегодня символику:  $\neg$  – отрицание («не, неверно, что...»),  $\supset$  – импликация («если..., то...»),  $\&$  - конъюнкция («и» или любой другой соединительный союз),  $p$  и  $q$  – пропозициональные переменные (заменяют простые предложения)).

Даже обращаясь к данным опыта, Галилей не только использует метод измерения, столь востребованный в точных науках, но прибегает также к заключениям по аналогии, проводя параллель между Землей и движущимся по глади воды судном. Использование приемов аргументации, в основе которой лежат законы логики, таким образом, настолько естественно, что невозможно обойтись без них при создании какой бы то ни было естественнонаучной тео-

рии. Не обошелся без использования схем формальной логики и великий Галилей, создавая понятийный каркас для классической механики.

Если применение логики эффективно в механике, то в одном из ее разделов – строительной механике такое использование тоже возможно и даже желательно. Приблизительно тем же путем, как мы думаем, продвигалась мысль русского инженера Н.М. Герсеванова. По убеждению авторитетных современных историков логики Б.В. Бирюкова и В.И. Шахова, приоритет в области приложения алгебры логики к физико-техническому знанию принадлежит русской науке – П. Эренфесту и Н.М. Герсеванову [2; 3, с.73–80].

Н.М. Герсеванов для обоснования архитектурных проектов использовал прямые и косвенные доказательства. Цель, которую он перед собой ставил при использовании приемов формально-логической аргументации, состояла в расчете надежности набережных и портовых сооружений. Одни из приводимых инженером прямых доказательств в качестве цели имели определение необходимых и достаточных условий устойчивости зданий. Другие прямые доказательства предполагали использование хорошо известных теперь методов, в частности закона  $A.A=A$ , где «.» (точка) в записи Герсеванова является знаком конъюнкции.

Закон идемпотентности ( $XX=X$ ), как известно, впервые был открыт немецким логиком и математиком И.Г. Ламбертом, в чем континентальный мыслитель опередил британца – великого Дж. Буля, но у него это положение математической логики не имело, согласно выводу историка логики Н.И. Стяжкина, общезначимого характера [14, с. 96]. Именно данный закон, как мы видим, был использован Герсевановым в его прямых доказательствах.

Прямым доказательствам противопоставляются *косвенные*. В логике (В.Ф. Берков, В.И. Кириллов, А.А. Старченко и др.) данные доказательства называются *апогогическими* [1; 8]. Косвенное доказательство у Герсеванова предусматривает выдвижение антитезиса доказываемого положения. Предполагается обоснование проекта сооружения путем установления ложности противоречащего допущения: «Данное сооружение не является устойчивым». Последнее суждение подвергается фальсификации, при этом работает схема отрицающего модуса условно-категорического умозаключения:

$$\begin{array}{l} p \supset q, \neg q \\ \text{след.}, \neg p \end{array}$$

В настоящее время появляются статьи, посвященные логическому наследию русского инженера. Однако в целом фигура Н.М. Герсеванова остается в значительной степени забытой. Можно назвать только несколько статей, освещающих деятельность российского ученого с интересующей нас стороны [2; 3].

Схемы логики востребованы при продумывании второй задачи риторики – составлении плана устного выступления (данной задаче соответствует второй раздел риторики – *диспозиция*). В литературе предмета даются такие взаимодополняющие определения данного раздела:

Диспозиция – учение о том, как следует размещать элементы, полученные в результате инвенции.

Диспозиция – аранжировка элементов, полученных в результате инвенции, для наилучшего убеждения аудитории (Пеллисье).

Диспозиция – учение о структуре речи.

Наконец, диспозиция есть учение о композиции публичных выступлений.

Композиция речи – закономерное мотивированное содержанием и замыслом расположение всех частей речи и целесообразное их соотношение. Классическая риторика довольно жестко предписывала форму подачи материала. Цикл всякого публичного выступления мыслился риториками как композиционно единый. Отдельные компоненты этого целого должны быть связаны и взаимно обусловлены, что отвечает основополагающему логическому принципу достаточного основания. Выбор типа композиции подготовленной речи определяется содержанием и ситуацией ее произнесения.

Согласно традиционно сложившейся типологии, композиции речей бывают последовательные, концентрические и параллельные, смешанные. Последовательные речи развиваются по восходящей линии, одна тема переходит в другую. Развертывание материала определяется хронологической последовательностью излагаемых событий, логикой предлагаемого вниманию аудитории материала. В конце подводится итог, резюме, формулируется основная идея речи. Такая композиция применяется в тех случаях, когда ритор имеет дело с заинтересованной, не предубежденной аудиторией, аудиторией, не настроенной на дискуссию. По последовательной схеме строится доклад и лекция.

В речах, построенных по концентрическому принципу, основная идея формулируется в начале выступления. Затем, по мере развертывания материала, она обосновывается, обогащается, конкретизируется. В конце речи автор возвращается к формулировке основной идеи, уточняет ее, раскрывает материал более полно.

В рамках речи, построенной по параллельному принципу, темы резко разграничены, переход от одной темы к другой чаще всего никак не обозначен. Параллельные речи – это речи-экспромты, речи-импровизации. Либо это речи, касающиеся сразу многих вопросов. По параллельному принципу строятся многочасовые научные доклады. Резкость переходов

позволяет оратору держать слушателя в напряжении, повышает его тонус, заставляет работать его внимание, воображение.

В рамках диспозиции предлагается деление ораторских выступлений на разделы. Типовое деление речей на части дано Квинтилианом, и этих частей должно быть всего восемь. В двух из этих частей – доказательстве и опровержении – сосредоточены те самые аргументы, которые ритор находит на этапе инвенции. О диспозиции много написано в учебной литературе [7, с. 262–272; 11, с. 6–8; 12, с. 12]. Мы же обратим внимание на различие в определении *доказательства*, которое дается в риторике и в логике. М.И. Панов в риторическом пособии определяет термин так: «Доказательство – основное развертывание аргументации с целью обоснования истинности посылок, выдвинутых в предложении» [11, с. 7]. В статье современного автора находим логическое определение: «Доказательство (*формулы A*) – непустая конечная последовательность формул  $\langle A_1, \dots, A_n \rangle$ , каждая из которых есть либо аксиома, либо получена из предшествующих формул последовательности по правилу *modus ponens* и последняя формула этой последовательности  $A_n$  есть *A*» [15, с. 301].

Итак, мы видим, что логическое определение расширяет и уточняет определение термина «доказательство», которое дается в риторике. Оно является более строгим. В основе подтверждения тезисов выступления лежит условно категорическое умозаключение утверждающего модуса, а при опровержении аргументации противника эффективен отрицающий модус, что хорошо демонстрирует практика доказательства устойчивости фундаментов в работе Н.М. Герсевича [6].

Применение схем формальной логики предполагается и в третьем разделе риторики – *элоквенции*. Элоквенция есть учение о тропах и фигурах, то есть о средствах стилистической выразительности. Способность человека в своем мышлении создавать объекты высокого уровня абстракции (механизм создания этих абстракций, по убеждению казанского профессора начала XX века – логика, философа, психолога и историка Н.А. Васильева, должна объяснить его *воображаемая логика*) находит отражение в языке – в стилистических фигурах, используемых в художественной речи. Ведь известно, что замещение конкретных понятий родовыми и видовыми категориями, использование понятий различного уровня общности современные исследователи языка и стиля рассматривают как разновидность *синекдохи* – одного из распространенных риторических тропов. Использование родового понятия вместо видового есть обобщающая синекдоха, а видового вместо родового – сужающая синекдоха. По мысли авторов «Общей риторики» (так называемой «группы мно»), замена видовых и единичных номинаций родовыми придает дискурсу оттенок философичности, аб-

страктной отвлеченности [10, с. 188–194]. Обобщающая синекдоха также может быть средством создания комического эффекта. Представители группы «мю» приводят яркий пример из текста Р. Кено («овощ» вместо «спаржа», «животное» вместо «кот» и т. п.) [10, с. 189].

Итак, риторика не может быть сведена к задачам стилистического оформления текстов, а должна быть осмыслена как область знания, где пересекаются достижения коммуникативистики, логического анализа языка, теории аргументации и формальной логики.

## Литература

1. *Берков В.Ф.* Логика. - Минск: НТООО «ТетраСистемс», 1997.
2. *Бирюков Б.В., Кузичева З.А.* Из истории приложения логики. О работе Герсеванова «Применение математической логики к расчету сооружений» // Современная логика: проблемы теории, истории и применения в науке: Материалы X Общероссийской научной конференции. 26-28 июня 2008 /гл. ред. В.И. Кобзарь. – СПб., 2008. - С.194–196.
3. *Бирюков Б.В., Шахов В.И.* Первые приложения логики к технике. От приложения логики к расчету сооружений и релейным схемам к логической теории размерностей физических величин // Логические исследования. Вып.14. / ред. А.С. Карпенко. - М.: Наука, 2007. - С.73–104.
4. *Быстрова С.П.* Трактровка «парадоксов» в древнеримской философии //Смирновские чтения: III Международная конференция. - М., 2001. - С. 186-187.
5. *Галилей Галилео* Диалог о двух главнейших системах мира – коперниковой и птолемеевой / перевод А.И. Долгова. - М.-Л.: ОГИЗ, 1948.
6. *Герсеванов Н.М.* Применение математической логики к расчету сооружений // *Герсеванов Н.М.* Собр. соч. Т.1. - М., 1948.
7. *Зарецкая Е.Н.* Теория и практика речевой коммуникации/ 3-е изд., испр. - М: Дело, 2001. - 480с.
8. *Кириллов В.И., Старченко А.А.* Логика. – М., 1982.
9. *Корнилова Е.Н.* Риторика–искусство убеждать. Свообразие публицистики античной эпохи. - М.: Изд. УРАО, 1998.
10. *Общая риторика / Дюбуа Ж., Пир Ф., Тринон А. и др. / ред. А.К.Авеличева* - М.: Прогресс, 1986.
11. *Панов М.И.* Сборник заданий по курсу «Риторика». - М.: ИМПЭ, 1998.
12. *Панов М.И.* Учебные занятия по курсу «Риторика» для семинарских занятий. – М.: ИМПЭ, 1999.
13. *Рассел Б.* История западной философии и ее связи с политическими и социальными условиями от Античности до наших дней: в трех книгах. – М.: Академический проект, 2004.
14. *Стяжкин Н.И.* К характеристике ранней стадии в развитии идей математической логики // *Философские науки.* 1958. №3. - С.95–101.
15. *Шалак В.И.* О понятии доказательства // *Логические исследования.* Вып. 14. / отв. ред. А.С. Карпенко. - М.: Наука, 2007. - С.301–305.

## ДОЛЖЕН ЛИ ЯЗЫК НАУКИ И ИСКУССТВА БЫТЬ ОБЩЕПОНЯТНЫМ?

Начну с языка науки. На первый взгляд, странно было бы ожидать, что, например, статьи в «Докладах Академии наук» или в журнале «Успехи физических наук» окажутся понятными любому читателю независимо от его профессии и уровня образования. Статья доктора физ.-мат. наук может оказаться малопонятной доктору биологических наук, не говоря уж о «каждой кухарке», которая, якобы, может «управлять государством». Но, между тем, бывает так, что появляется научная идея, которая приобретает такое большое общественное значение, что ее автор вынужден растолковывать ее суть как можно более популярно, чтобы эту новую теорию поняли как можно больше людей. Пример такой популяризации я встретил недавно в одной из многотиражных газет, где одна из полос была посвящена рассказу о самых дорогих научных проектах и тех результатах их реализации, которые позволят ученым узнать нечто новое о мироздании. Вот как там было рассказано о Большом адронном коллайдере (БАК).

БАК имеет вид бублика окружностью 27 км. Два пучка частиц двигаются по кольцу в противоположных направлениях и сталкиваются почти на скорости света. И разбиваются вдребезги, устраивая своеобразный Большой взрыв. Почти такой же, что был 15 млрд. лет назад и породил нашу Вселенную. Только в ином масштабе. Благодаря этим экспериментам ученые изучают свойства материи, которыми она обладала в самые первые мгновения появления Вселенной. И пытаются поймать с помощью ускорителя бозон Хиггса, который, согласно теории, наделяет массой вещество во Вселенной. И именно его не хватает для окончательного торжества Стандартной модели – наиболее популярной на сегодня теории Мироздания.

Конечно, физику этот текст понятен. А тому, кто знает физику в объеме средней школы? Знает ли он, что бозон Хиггса – это мельчайшая составляющая поля Хиггса, которое по предположению физиков образует, так сказать, «океан» Хиггса, который, взаимодействуя с кварками и электронами, как бы мешая их ускорению, сопротивляясь ему, тем самым придает массу фундаментальным видам частиц [1, с. 269, 431]. Кроме того, нужно знать, что взорвался 15 млрд. лет назад, что такое стандартная модель...

Интересная деталь: в 1993 г. британский министр науки В. Вальдегрейв потребовал от Британского физического общества объяснить, почему деньги налогоплательщиков должны быть использованы на поиски какой-то частицы Хиггса [1, с. 527]. Немало голосов раздавалось и с требованием убедить общественность, что в БАКе не образуется черная дыра, которая поглотит всю Зем-

лю... Отсюда ясно, почему информация о БАКе прошла не только в научных журналах.

Приведу еще один пример – теорию эволюции Дарвина. Она после выхода из печати в 1859 г. книги «Происхождение видов путем естественного отбора, или Сохранение благоприятствуемых пород в борьбе за жизнь» быстро завоевала признание благодаря пропаганде дарвинизма многими известными биологами того времени – Т. Гексли в Великобритании, Э. Геккеля в Германии, К. Тимирязева в России и др. Но всем ли стала понятна суть эволюционного учения, которое отвергало роль Творца в появлении на Земле всего разнообразия живого и приписывало эту роль естественному отбору? Ведь Дарвин исходил из существования двух основных типов изменчивости: определенной, представляющей собой приспособительные реакции организмов на воздействие факторов внешней среды, и неопределенной, также возникающей под влиянием внешних факторов, но не имеющей приспособительного характера. Определенные изменения при отсутствии вызвавшего их фактора исчезают, как правило, уже в следующем поколении. Неопределенные изменения, наоборот, передаются из поколения в поколение независимо от условий среды. Поэтому Дарвин считал, что главный материал для эволюции, а, следовательно, и для естественного отбора в дальнейшем полезных новых признаков составляет именно неопределенная изменчивость...

Это краткое изложение дарвинизма, который проходят и в школе, я привел не для того, чтобы подтвердить его или опровергнуть. Тут важно другое: большинство людей восприняло учение Дарвина в соответствии с формулой: «человек произошел от обезьяны». И хотя апологеты дарвинизма объясняют: Дарвин доказал, что в природе происходит то же самое, что и при искусственном преобразовании пород домашних животных и культурных растений – направленном отборе селекционерами организмов с незначительными случайными изменениями в наследственных признаках. Вот таким же образом, только благодаря естественному отбору, произошел и человек от общего с обезьянами предка... И хотя многие современные биологи-генетики, биологи-эволюционисты приводят серьезные научные доводы, показывающие, что новые виды появлялись на Земле отнюдь не так, как объяснял Дарвин, понять эти научные доказательства гораздо труднее, чем простую формулу: «человек произошел от обезьяны» так же, как, скажем, яблоки сорта «антоновка» произошли от какого-нибудь «дичка». Тем более что и классики марксизма-ленинизма полностью оценили значение дарвинизма и рассматривали его как естественноисторическую базу диалектического материализма... Словом, пример с дарвинизмом показывает, как упрощенный подход к сложным естественнонаучным проблемам, упрощенное, зачастую до примитивности, объяснение этих проблем, природных процессов и явлений приводит к вульгари-

зации знаний, искажению выводов из тех или иных известных фактов. Человеку, далекому от биологии, вряд ли захочется вникать в такие понятия теории эволюции как идиоадаптация и ароморфоз, а не уяснив разницу между ними, не поймешь, почему видообразование в природе шло совсем не так, как думал Дарвин... Так должен ли язык науки, в данном случае – теории эволюции, быть общепонятным? Чтобы прийти к более обоснованным выводам, приведу в качестве примера другое научное направление, уже из области физики – теории относительности.

По аналогии с тем, что сказано о теории Дарвина, – несколько слов о религиозном аспекте теории относительности. В 1921 г. Эйнштейн гостил в Лондоне у лорда Холдейна, который устроил в его честь обед, где присутствовал и архиепископ Кентерберийский. Его интересовало, каково отношение теории Эйнштейна к религии, и он спросил об этом ученого. Ответ был кратким и категоричным: «Никакого». Архиепископ облегченно вздохнул. Теперь он мог не беспокоиться... [2, с. 254]. Но если бы архиепископ слышал другой ответ Эйнштейна, правда, полшутливый, который он дал в Америке в ответ на просьбу изложить теорию относительности в нескольких словах, то служитель церкви, возможно бы призадумался... А ответ был такой: «Прежде считали, что если все материальные тела исчезнут из Вселенной, время и пространство сохранятся. Согласно же теории относительности, время и пространство исчезнут вместе с телами» [2, с. 252-253]. Легко ли это согласовать, например, с библейскими словами: «В начале сотворил Бог небо и землю»? Когда сотворил и где? Тел (земли) еще не было, а время и пространство уже были приготовлены?

Конечно, архиепископ вряд ли понял бы то, что можно теперь растолковать и школьнику-старшекласснику. Ему можно объяснить и что такое равноправие всех инерциальных систем отсчета, рассказать о постоянстве скорости света в вакууме и ее независимости от скорости движения источника света, и о замедлении течения времени в быстро движущемся теле... Но вот, что интересно: там же, в Америке Эйнштейна спросили, правда ли, что только двенадцать человек понимают теорию относительности. Эйнштейн ответил, что он никогда не утверждал этого. По его словам, любой физик может легко понять теорию относительности и все его студенты в Берлине понимают ее [2, с. 253]. Но, между тем, в марте 1922 г. в своем выступлении в Париже, в Collège de France Эйнштейн говорил нечто другое – о некоторых математиках, усвоивших формулы, но не понявших существа теории: «Они напрасно видят в ней лишь формальные отношения и не задумываются над физическими реальностями, соответствующими употребляемым математическим символам» [2, с. 255]. А если вернуться назад, в 1911 г., то в Брюсселе, на Сольвеевском конгрессе, где собрались крупнейшие физики, обсуждение теории относительности

сти тоже не свидетельствовало о полном понимании научных идей Эйнштейна. Об этом он сам написал в одном из писем: сущность теории относительности не была понята. В частности, даже Пуанкаре, по мнению Эйнштейна, несмотря на остроумие своих построений, слабо понимал ситуацию в физике [2, с. 200].

Известный английский астроном и физик Артур Эддингтон принадлежал к числу наиболее активных участников дальнейшей разработки и популяризации идей Эйнштейна. Сохранился рассказ об одном забавном разговоре в 1917 г. Кто-то заявил, что Эддингтон входит в число трех ученых, действительно понимающих смысл теории относительности, и, заметив на лице Эддингтона некоторое смущенное недоумение, стал уверять его, что это действительно так. «Нет, – ответил Эддингтон, – я просто думаю, кого вы считаете третьим...» [2, с. 222-223].

Но удивительная вещь: вроде бы малопонятная научная теория оказались причиной развернувшейся общественной борьбе вокруг Эйнштейна и его научных идей. В основе широкого интереса к теории относительности, пишет Б. Г. Кузнецов, прослеживалась ее связь с «классическим идеалом» [2, с. 231]. Представление о мире, как о совокупности движущихся одно относительно другого материальных тел, стало органическим, чуть ли не врожденным. Теперь же предлагалось отказаться от классического правила сложения скоростей... Тем самым теория подводила к представлению о достоверной, экспериментально доказанной парадоксальности бытия. С этим связан «парадоксальный рационализм» – представление о гармонии мироздания, которая выражается в простых, но противоречащих традиционной «очевидности» соотношениях. Именно этот комплекс идей просачивался через сравнительно широкий круг людей, знакомых с теорией относительности, в еще более широкие круги. При этом сохранялись общие выводы теории – во всемогуществе разума и объективности и гармонии мира, что не могло не волновать людей. То есть происходило то же, что и с распространением эволюционной теории Дарвина. И так же, как его теория, объяснявшая только часть наблюдаемых в окружающем мире явлений (идиоадаптацию – возникновение в процессе эволюции организмов частных случайных изменений в строении и функциях органов при сохранении в целом уровня организации), теория относительности заняла свое место между классической механикой Ньютона и современной квантовой физикой. Если говорить не о примитивном истолковании принципа относительности («все в мире относительно!»), а о высоком научном, философском осмыслении теории, то можно вспомнить о знаменитом споре Эйнштейна с Бором («Бог на играет в кости!») и о том, что Эйнштейн говорил о соотношении науки и религии, Вот несколько его высказываний на эту тему.

Наука может развиваться только теми, кто полностью впитал в себя стремление к истине и пониманию. Это стремление, однако, проистекает из сферы религии. К ней же принадлежит вера в возможность того, что правила, пригодные для мира сущего, рациональны, т. е. доступны разуму. Я не могу представить себе подлинного ученого, писал Эйнштейн, без этой глубокой веры. Эту ситуацию «можно выразить афоризмом: наука без религии хрома, религия без науки слепа» [3, с. 123].

Поскольку Эйнштейн считал, что между сферами науки и религии существует сильная взаимосвязь и взаимозависимость, то здесь уместно привести для аналогии мнение знаменитого философа-богослова христианства Оригена о «доступности разуму», в частности, пророческих книг Священного писания: «...Все эти исторические отрывки записаны для того, собственно, чтобы их можно было толковать иносказательно, и что все там премудро предусмотрено в намерении приспособить их в одно время и к степени понимания большинства простых верующих, а равно и тех немногих, которые при желании оказались бы в состоянии вникнуть в самый (сокровенный) смысл вещей» [4, с. 314]. Можно привести еще одно высказывание Оригена на эту тему: «...Церковное предание учит, что Писания написаны Св. Духом и имеют не только открытый смысл, но и некоторый другой, скрытый от большинства, ибо описанное здесь служит предначертанием некоторых таинств и образом божественных знаний. Вся церковь одинаково учит о том, что весь закон духовен; но духовный смысл закона известен не всем, а только тем, кому подается благодать Святого Духа в слове премудрости и знания» [5, с. 38].

Можно ли провести аналогию между пониманием библейских текстов и текстов на научные темы? Чтобы судить об этом, приведу некоторые высказывания ученых о квантовой механике.

Вот что, например, заявил физик-теоретик Г. Белл: квантовые объекты до наблюдения не являются сущими. Существует лишь квантовая волновая  $\psi$ -функция у каждого объекта, несущая пакет информации о всех его возможных параметрах. Сам же квантовый объект из потенциально возможного переходит в реально наблюдаемый лишь в результате его взаимодействия с регистрирующим прибором наблюдателя. Наблюдатель, сознательно действующий, выбирает с помощью своего специально настроенного прибора из бесчисленного множества возможных параметров, которые несет волновая функция, те параметры, которые реализуются в наблюдаемом состоянии квантового объекта. При этом многие известные физики-теоретики (Фон Нейман, Г. Белл, А. Гриб, М. Менский и др.) считают, что решающую роль в таком выборе играет сознание наблюдателя [6, с. 74-75].

Легко ли это понять? Сошлюсь на известного физика Р. Фейнмана. Он говорил: «квантовую механику никто не понимает» [6, с. 53] и еще: «квантовая

механика дает совершенно абсурдное, с точки зрения здравого смысла, описание Природы» [6, с. 56]. Как тут не вспомнить знаменитый афоризм Тертуллиана «вероятно, ибо нелепо», который часто приводят в другой формулировке: «верую, ибо абсурдно».

Приведенные мною высказывания говорят, судя по всему, о том, что одни и те же научные идеи, информация о них, так же, как и религиозные догматы и учения, тексты, их излагающие, воспринимаются различными людьми по-разному: и как «простецами», и как «мудрецами» (выражение Тертуллиана). Причем даже «мудрецам» бывает не все понятно... Кто же из нас «простецы», а кто «мудрецы»?

Чтобы разобраться в этом непростом вопросе, обратимся к монографии французского ученого, специалиста в области социальной психологии, теории информации, эстетики А. Моля «Социодинамика культуры» [7]. Он пишет: достижения теории информации говорят нам, что вопреки тому, что «утверждала некая аристократия мысли, состоящая, в частности, из математиков и философов», всегда можно сделать любое сообщение «доступным для восприятия любой заранее определенной категории людей» [7, с.329]. Главное – это учитывать их «коэффициент интеллектуальности» и, соответственно, правильно предусматривать «избыточность, а значит, и понятность» сообщений. При желании всегда их можно увеличить, «для этого достаточно увеличить число знаков, т. е. длину сообщения, не увеличивая самой информации, или, иначе говоря, количества нового». Для того, чтобы делать сообщения понятными за счет увеличения их длины, нужны особые люди – «технологи по коммуникации», писатели-психологи, популяризаторы. А. Моль объясняет: одни популяризаторы способны постигнуть самые сложные аспекты математики, наиболее абстрактной науки, которую они с очень высоким коэффициентом доступности предлагают аудитории, состоящей из молодых студентов со средним уровнем знаний; другие способны раскрыть, и порой для самой широкой публики, то, что имеется значительного, прекрасного или просто ценного в том или ином открытии, в том или ином литературном, художественном или музыкальном произведении. Эти люди играют роль не популяризаторов, а скорее *посредников, ходатаев* – в том смысле, что современная культура нуждается в «третьем человеке», задача которого в том, чтобы перебросить мост между интеллектуальным творчеством, становящимся все более абстрактным, и потребностью в знаниях, пробужденной появлением досуга или осознанием необходимости дальнейшего образования. (Здесь я замечу в скобках: возможно, мысль А. Моля о «потребности в знаниях» в наше время больше относится к его французскому, западному опыту; если судить, например, по тиражам известного нашего журнала «Знание-сила», органа общества «Знание», то в 1971 г. тираж его был полмиллиона, ныне – 9 тысяч. То ли до-

суга у нас стало меньше, то ли тяги к дополнительному образованию не стало... А, может, все дело в деньгах?).

Но здесь я хочу обратить внимание на другое – на то, что А. Моля подчеркнул: интеллектуальное творчество становится все более абстрактным. Это относится и к науке, и к искусству. О последнем я поговорю дальше, а сейчас коснусь тех научных тем, о чем шла речь выше.

Конечно, «перебросить мост» от творца нового к широкой аудитории не трудно, если этой аудитории достаточно знать, что человек не сотворен Богом, а «произошел от обезьяны», что, согласно теории относительности, «все в мире относительно», что Земля – это всего лишь пылинки среди бесчисленного количества небесных тел, а квантовая механика – это наука о микрочастицах, имеющая отношение к созданию миниатюрных приборов, например, сверхтонких мобильных телефонов... Разумеется, студентам надо объяснять по-другому: допустим, сказать, что квантовая механика – это теория, устанавливающая способ описания и законы движения микрочастиц в заданных внешних полях, она позволила описать структуру атомов и понять их спектры, или объяснить, что принцип относительности позволяет привязать точку отсчета к Земле и тогда можно вернуться к концепции геоцентризма... Обо всем этом доходчиво и популярно сможет рассказать «посредник-ходатай». А вот о том, откуда электрон узнает, одна перед ним щель или две, через которые он должен проскочить, – этого толком не понимают и сами физики. Или возьмите человеческий глаз – как этот сложнейший орган появился, не смог популярно объяснить и сам Дарвин. А почему гравитация придает пространству геометрическую кривизну? Может кто-нибудь объяснить? А что было до того, как время появилось вместе с пространством? Так что слова А. Моля с негативным оттенком о математиках и философах – «аристократах мысли» в данном случае, на мой взгляд, несколько повисают в воздухе...

Но если посчитать, что «аристократы мысли» все же существуют, то какова их роль в обществе? Прежде всего, сколько их? Так как понятие это очень условное, я воспользуюсь некоторыми данными, просто для масштаба, из книги А. Моля. Он считает, что во Франции культурная микросреда с коэффициентом интеллектуальности 120 составляет 10% населения. Но из этой части населения *научная* интеллектуальная среда, т.е. те, кто способен покупать или читать научный журнал или книгу, не превышает 10-15%. То есть каждый сотый француз может считаться представителем научной интеллектуальной среды. Но если это металлург, который читает литературу по своей специальности, а заодно и почитывает популярные статьи о клонировании организмов, то кто он? Вряд ли его можно считать «аристократом мысли», задумывающимся о парадоксах квантовой механики, которая убеждает нас, что причина не обязательно должна предшествовать следствию... Для физика-теоретика,

привычно умеющего это доказать любому желающему, который обладает соответствующей подготовкой, знание этого парадокса – тоже отнюдь не свидетельство какой-то «аристократии мысли». А вот увидеть в парадоксах квантовой механики нечто большее, чем свидетельство о всемогуществе современной науки, способной проникать все глубже и глубже в тайны устройства материального мира, увидеть большее – это удел, наверно, религиозной философии, удел ученых, умеющих говорить не только на научном языке своей специальности, но и на языке философского познания действительности, на языке сакральном. И не обязательно брать в качестве примера современную физику, можно заглянуть в век восемнадцатый, вспомнить М. В. Ломоносова. А он говорил: «Создатель дал роду человеческому две книги. В одной показал Свое величество; в другой – Свою волю. Первая – видимый этот мир, Им созданный, чтобы человек, смотря на огромность, красоту и стройность его зданий, признал Божественное всемогущество, по вере ему дарованного понятия. Вторая книга – Священное Писание. В ней показано Создательное благословение к нашему спасению. В сих пророческих и апостольских богодухновенных книгах истолкователи и изъяснители суть великие церковные учителя. А в оной книге сложения видимого мира сего физики, математики, астрономы и прочие изъяснители божественных в натуре влияющих действий суть таковы, каковы в оной книге пророки, апостолы и церковные учителя» [8, с. 44-45].

Но все ли могут вместить в себя, подобно Михаилу Васильевичу Ломоносову, нашему выдающемуся ученому-энциклопедисту, философу, поэту, эти два начала, две стороны мира, о которых говорят нам две книги, причем каждая – на своем языке. Наверно, в этом и заключается не только «аристократизм мысли», но и «аристократизм духа»... Но можем ли мы утверждать, что тот и другой язык должен быть всем общепонятен? Ведь уже в восемнадцатом веке и научное, и религиозное познание мира требовало определенных способностей к абстрактному мышлению... Прежде чем прийти к какому-то определенному выводу (хотя приведенные выше высказывания богослова Оригена и физика Р. Фейнмана говорят о многом), рассмотрим второй аспект проблемы – насколько общепонятен язык искусства.

Начну с музыки – ведь она ближе всего к науке, к математике. В своем докладе на прошлогодней 13-й конференции из цикла «Григорьевских чтений» [9, с. 105-119] я говорил о некоторых особенностях творчества Моцарта. Здесь я хочу опять к нему вернуться, сославшись на некоторые высказывания о творчестве композитора известного современного богослова Ганса Кюнга. Дело в том, что он, анализируя музыкальное воплощение Моцартом Символа веры, подчеркивает необходимость «критического толкования средствами современного мышления и языка» этого священного литургического текста, который, «разумеется, не следует отменять. Однако, каждое слово требует

переосмысления» [10, с. 137]. Не буду вникать в обоснованность этого мнения, для меня важно другое: а что насчет музыки Моцарта? Она тоже требует переосмысления?

Г. Кюннг объясняет: Моцарт – «прирожденный драматург – больше, чем когда-либо, – писал свою музыку, исходя из текста, который троичным образом раскрывается на основе трех частей: сначала исповедание всемогущего Бога и Отца, Творца неба и земли; затем единого Господа Иисуса Христа, Сына, вочеловечившегося, распятого на кресте и воскресшего; и наконец, животворящего Святого Духа. Единственная пауза в этой теодраматике, необычайно проникновенная, усиленная сольным квинтетом, – это весть о воплощении: «и вочеловечившегося». Она резко сменяется мощным хоровым *Et crucifixus* («и распятого») в глубоком миноре, за которым затем следует весть о воскресении в радостном До-мажоре» [10, с. 135].

Судя по этому описанию, в котором показано, что музыка полно и глубоко отражает содержание Символа веры, никакого «переосмысления» здесь вроде бы не требуется... Ведь Моцарт «никогда не делал слишком мало и слишком много, ... всегда достигал своей цели, не впадая в крайности» [10, с. 135]. Это подтверждает и другой богослов – Карл Барт. Он говорит о Моцарте: «Кажется, что все время своей жизни – скажем точнее, все личное, свободное, не подлежащее различным обязанностям время своей жизни, – он посвящал только музыке. Задумаемся: откуда же он точно знал обо всем – ведь эту точность мы ясно слышим в его музыке? Он знал окружающий мир не хуже, чем Гете – но не обладал тем интересом, той открытостью ко всем наукам и искусству, которой славился Гете. И конечно, он знал мир гораздо лучше, чем сотни тысяч более начитанных, более «ученых» знатоков мира и людей, которые есть в каждом поколении. Наверное, он обладал каким-то особым органом чувств, который давал ему возможность, несмотря на кажущуюся «герметичность», воспринимать и отражать в музыке окружающий мир во всем его разнообразии» [10, с. 60-61].

Нет, не согласен я с Г. Кюнгом: если говорить языком теории информации, «музыкально-текстовые сообщения», которые нам оставил Моцарт, не требуют никакого переосмысления, например, музыкальный язык Символа веры, звучащего в храме, понятен и «мудрецам», и «простецам». И это потому, что великий композитор и музыкант обладал «особым органом чувств», который находил отзвук в любой душе – и малообразованного человека, и «аристократа мысли». Но об этом «органе чувств» сказал богослов, музыковед будет вам говорить о другом. Например, такое: «Коронационная» Месса до мажор, частью которой является «Credo» (Символ веры) отличается органичным сочетанием парадного блеска изложения с глубиной и одухотворенностью содержания. При сравнительно лаконичных масштабах, отсутствии фигури-

ванных эпизодов (зальцбургский архиепископ Иероним Коллоредо, заказавший мессу, требовал от церковной музыки предельной краткости и простоты) Месса Моцарта впечатляет богатством музыкальных образов, красотой и щедростью мелодий, филигранной тонкостью письма. А еще вам объяснят, что третья часть Мессы («Credo») имеет свободное рондообразное строение, за насыщенным мощной энергией начальным разделом, *Allergo molto*, чередующим гомофонный склад с полифоническими фрагментами, следует медленный эпизод «Et incarnatus», *Adagio*, который декламационные фразы хора, скорбно ниспадающие скрипичные фигурации, заостренные неустойчивые гармонии делают трагической кульминацией произведения... Растолковывать подобным образом простому прихожанину достоинства церковной музыки Моцарта – просто нелепо. Так же, как современному, не связанному с наукой человеку – значение волновой функции в квантовой механике. Но вопрос в другом: если музыку можно просто чувствовать, воспринимать эмоционально, даже не понимая, чем, с музыковедческой точки зрения, отличается, допустим, музыкальное воплощение Символа веры Моцартом от того, как это музыкально трактовал Рахманинов в своей Литургии Иоанна Златоуста соч. 31, то как подобный подход может проявиться в науке? Допустим, человек, не имеющий никакого отношения к астрофизике, прочел в газете, что Нобелевскую премию по физике получили ученые, обнаружившие ускорение разбегания галактик, т. е. ускорение расширения Вселенной. Человек может вообще не знать, что Вселенная расширяется, значит понять ему это сообщение будет трудновато... Но он может воспринять его эмоционально? Или вообще не обратить на него внимание? Есть ли тут аналогия между музыкой и наукой? И – еще шире – между наукой и искусством? Вернемся к этому вопросу позже, а сейчас обратимся к более современным композиторам – так называемой новой венской школы.

В любом справочном издании можно прочесть: глава этой школы, основоположник атональной музыки, – австрийский композитор Арнольд Шенберг. В начале 20-х годов прошлого века он разработал 12-тоновую систему музыкальной композиции – додекафонию. Здесь не место углубляться в теорию атональной музыки, которая как раз и основана на додекафонии. Дам только справку: в таких произведениях отсутствует тональная организация (мажорно-минорная система), нет основного тона, единого центра. Композитора не заботит создание какой-то мелодической основы произведения – если оно пишется в технике додекафонии, то она основывается на использовании так называемой серии – определенной последовательности 12 звуков различной высоты, включающей все тона хроматического звукоряда, ни один из которых не повторяется.

Человек, далекий от музыкальной теории, может спросить: где же тут чувства, эмоциональное воздействие на слушателя? Это какая-то математика, а не музыка! В Вене, где звучала «Волшебная флейта» Моцарта, вместо живой, сердечной музыки композиторы стали создавать нечто идущее от ума, а не от сердца? И все же такой упрек в адрес композиторов этой венской школы не вполне справедлив. Взять того же Арнольда Шенберга. В бессердечности его не упрекнешь: например, свой протест против войны и нацизма он отразил в кантате «Уцелевший из Варшавы» (1947 г.). Так может быть все дело в том, что у людей существуют разные уровни, разные изначальные возможности усвоения, понимания и научной, и эстетической информации? И серийная музыка рассчитана на интеллектуалов, а не на малообразованных людей так же, как и информация об ускорении расширения Вселенной?

Интересно здесь привести высказывание на эту тему пропагандиста музыки А. Шенберга, французского дирижера и композитора Пьера Булеза: «Мысль композитора, используя определенную методологию, создает объекты, которые ей нужны, и необходимую форму для их организации всякий раз, когда она нуждается в самовыражении. Классическая тональная мысль основана на представлении о вселенной, определяемой гравитацией и притяжением, «серийная» же мысль – на гипотезе постоянно расширяющейся вселенной» (цит. по [11, с. 39]). Нобелевская премия за исследования расширения Вселенной и слова П. Булеза об этом, сказанные, возможно, лет сорок назад до того, сошлись в моем докладе случайно. Но такое сходжение вполне оправданно, об этом можно прочесть у французского этнолога, социолога и философа Клода Леви-Стросса: «...Поиск среднего пути между логическим мышлением и эстетическим восприятием должен... вдохновляться примером музыки, которая всегда такой путь избирала» [11, с. 25]. И дальше имеет смысл привести довольно обширную выдержку из приведенной в ссылке книги К. Леви-Стросса «Сырое и вареное»: «...Использование композитором весьма изощренного синтаксиса позволяет создать достаточно многочисленные комбинации, в силу того что для выражения тончайших оттенков типы порождения в комбинации с двенадцатью полутонами образуют четырехмерное пространство, определяемое высотой, длительностью, интенсивностью и тембром. Это находит в слушателе отклик то в плане природы, то в плане культуры, но редко в обоих планах одновременно...» [11, с.42].

К. Леви-Стросс дальше говорит, что в свете сказанного ссылка на расширяющуюся вселенную приобретает особое значение, ибо она показывает, что эта школа («серийная» школа – Э. С.) рискнула испытать в одной игре как свою собственную судьбу, так и судьбу музыки. Может быть, ей удастся преодолеть традиционный рубеж, который отделяет слушателя от композитора, и, лишив первого способности воспринимать общую систему бессознательно,

она сразу же велит ему, если он хочет постичь музыку, самому пережить индивидуальный акт творения. Силой внутренней и всегда новой логики каждое произведение будет вырывать слушателя из состояния пассивности, оно делает его сопричастным своему порыву, и притом так, что различие между созданием музыки и ее слушанием будет уже вопросом не существа явления, а его степени. Или же все пойдет по-другому. Ибо, увы, нет гарантии, что тела «фрасширяющейся вселенной» всегда движутся с одинаковой скоростью и в одном направлении. Астрономическая аналогия подсказывает обратное. Следовательно, может оказаться, что «серийная» музыка принадлежит миру, в котором музыка не вовлекает слушателя в свою траекторию, а удаляется от него. Тогда он тщетно будет пытаться соединиться с ней: каждый раз она будет казаться все более далекой и неуловимой [11 с. 42-43].

Здесь стоит обратить особое внимание на слова К. Леви-Стросса об отклике слушателя «то в плане природы, то в плане культуры». Почему такой отклик бывает редким в обоих планах одновременно? Автор поясняет: в музыке медиация природы и культуры, совершаемая внутри любого языка, становится гипермедиацией: и с той, и с другой стороны крепления усилены. расположенная на границе двух владений, музыка заставляет уважать свои законы там, где другие искусства даже и не пытаются их нарушить. Музыка осмеливается идти и дальше природы, и дальше культуры. Таким путем объясняется принцип (но не генезис и действие, в которых заключена великая тайна науки о человеке) необычайной способности музыки одновременно воздействовать на разум и на чувства, вызывать одновременно и идеи, и эмоции, погружать их в единый поток [11, с.45]. А нельзя ли попытаться хотя бы прикоснуться к этой «великой тайне науки о человеке»?

Прежде, чем попробовать в этом разобраться, обратим внимание еще на одно высказывание К. Леви-Стросса – о том, что кроме пения птиц, музыкальные звуки не существуют иначе, кроме как для человека, даже если не он их изобрел. Только позднее музыка признала за звуками физические свойства; некоторые из них она специально вычленила, чтобы создать свои иерархические структуры. Можно ли сказать, что этим она не отличается от живописи, которая тоже с некоторым опозданием увидела, что существует физика цветов, к которой она и обращается более или менее откровенно (подробнее об этом см. мой доклад «Метафизика красного цвета» [12, с. 114-125])? К. Леви-Стросс сам же и отвечает на этот вопрос: живопись интеллектуально, через культуру, организует природу, которая ей уже дана как нечто, организованное в чувственном плане. С музыкой же все обстоит наоборот – благодаря культуре она уже дана в чувственной форме, еще до того, как с помощью природы она интеллектуально организует сферу чувств [11, с. 37]. И в другом месте автор поясняет: музыка обычно не является имитативной, точнее говоря, она

копирует только себя, тогда как, глядя на картину зритель сразу же задает себе вопрос – что на ней изображено? А если речь идет о нефигуративной живописи? Разве художник-абстракционист в подтверждение своей правоты не может сослаться на прецедент музыки и утверждать, что имеет право обращаться с формами и цветами если не абсолютно свободно, то, по крайней мере, следуя правилам кода, независимого от чувственного опыта, как это делает музыка со звуками и ритмами [11, с. 32]?

К. Леви-Стросс подчеркивает: даже тогда, когда живопись и музыка, на первый взгляд, движутся в одном направлении, продолжает отчетливо проявляться их несходство. Не отдавая себе отчета, абстрактная живопись все чаще и чаще выполняет в общественной жизни роль, которую раньше играла декоративная живопись. Абстрактная живопись отдалается от языка, понимаемого как система значений, тогда как «серийная» музыка вступает с ним в переговоры, при этом, забыв о том, что она говорит на несводимом и самостоятельном языке, делается служанкой слов. Не выдает ли эта зависимость одного способа выражения от другого нашу неуверенность в том, будут ли сложные сообщения при отсутствии кода, одинаково понимаемого всеми, правильно поняты теми, кому их все же приходится адресовать [11, с. 41-42]?

Музыка пользуется средством выражения, которое ей органически присуще и не поддается никакому другому использованию, считает К. Леви-Стросс. Теоретически любой человек, получивший соответствующее воспитание, мог бы писать стихи – плохие или хорошие. Музыкальное же творчество предполагает наличие особых способностей, которые не удается развить, если они изначально не заложены в человеке. К этим словам К. Леви-Стросса я добавлю: любой такой человек мог бы набросать на полотно кистью или тем, что окажется под рукой, беспорядочные красочные пятна – и получится плохая или хорошая абстрактная композиция. А мог бы накидать в углу выставочного зала груды кирпичей – и вот вам инсталляция плохая или хорошая. Или раздеться догола, встать на четвереньки, приблизиться к ближайшему дереву и поднять ногу, изображая собаку – получится плохой или хороший перформанс.

Задача моего доклада – отнюдь не принижение эстетической значимости абстрактного искусства или «серийной» музыки. Кто-то предпочтет пойти на выставку картин Шишкина, а кто-то – Кандинского или Пикассо. У кого-то дома собрание пластинок или дисков с записями произведений Моцарта и Чайковского, а у кого-то – с записями Прокофьева и Шенберга. Что же получается: каждому – свое? Но ведь есть люди, которым нравятся любая хорошая живопись и хорошая музыка? Кто же из них «аристократы мысли»?

Вместо ответа на последний вопрос приведу выдержку из брошюры о Пабло Пикассо. Ее авторы пишут [13, с. 29-30], что Пикассо часто обращался к

миру бродячих актеров, цирка, маскарада. В 1921 году он снова затронул эту тему в картине «Три музыканта». На этот раз художника интересовали не характеры людей, скрывающиеся за театральной одеждой, а сам праздничный дух маскарада. Большие ярко раскрашенные плоскости дают лишь намеки на отдельные предметы (гитара, лица людей в масках, руки, держащие флейту, нотные листы и т. д.). Совокупность этих зрительных ассоциаций и сочетания ярких декоративных цветовых пятен складываются в праздничное и вместе с тем зловещее целое, воссоздают призрачный, обманчивый мир красок, звуков и форм, которые связываются в нашем представлении с феерией карнавального зрелища. Саму квинтэссенцию маскарада, его общую эмоциональную настроенность, отрешенную от всего случайного, вторичного, индивидуального, воссоздает здесь художник и пользуется в этих целях предельно обобщенными формами, лишенными индивидуальных качеств, приближающимися к кубистическим (напомню: в кубизме главное – равновесие и гармония пластических объемов, взаимоотношения цветовых пятен, линейный и цветовой ритм – Э. С.).

Хотя кубизм – не абстракционизм, я выбрал этот пример для сравнения с известной картиной того же художника – «Девочка на шаре». В какой из этих двух картин и кому проще уловить «эмоциональную настроенность»? Одинаково ли проявляется «медиация природы и культуры» у любого зрителя, стоящего у той или другой картины? Что зависит от его культуры, а что – от его природных данных?

Здесь, очевидно, придется немного поговорить о некоторых особенностях восприятия и переработки человеческим мозгом поступающей туда от органов чувств информации. Если говорить о музыке, то стоит принять во внимание такое соображение: музыкально-теоретическое мышление сопровождается также геометрическими представлениями (подробнее об этом см. [9]). Но за «геометрическое мышление» (особенно пространственное воображение) и музыкальное восприятие ответственно, в основном, правое полушарие мозга, а за речевые и аналитические способности, в том числе математические – левое. Если вспомнить историю музыки, то уже в древние времена проявилось стремление соединить между собой музыку и математику. Значит, и создание музыкальных произведений, их восприятие слушателем «включает» в работу оба полушария, требует участия не только образного мышления, чаще всего связанного с пробуждением тех или иных эмоций, но и абстрактного мышления, вроде бы не требующего «включения» чувств. Но так ли это?

Современное науковедение пришло к выводу, что ученый, разрабатывающий новую теорию, создающий соответствующий математический аппарат, не только мыслит абстрактными категориями, но и руководствуется, даже, возможно, не отдавая себе в этом отчет, определенными эмоциями. Такой

подход к деятельности и композитора, и физика-теоретика вполне оправдан: мозг того и другого устроен одинаково, так же, как, по известному выражению, и «любой кухарки», способной «управлять государством». Последнее – шутка, но если говорить серьезно, то, несмотря на то, что морфология и физиология мозга у всех нас одинаковые, все мы отличаемся в большей или меньшей степени некоторыми особенностями мышления и проявления эмоций. Если говорить об эмоциях, то тут все ясно: они во многом зависят от особенностей характера. В зависимости от того, кто вы – холерик, сангвиник, флегматик или меланхолик (есть и другие градации), будут проявляться как-то по-своему и ваши чувства. В частности – и тогда, когда слушаете музыку на концерте или посещаете картинную галерею. Но, заметьте, как правило, не говорят: мне не нравится тем-то и тем-то данное музыкальное произведение или живописное полотно, а чаще – просто: я это не понимаю... Скорее всего, это более точное определение своего отношения к произведению искусства (если речь не идет о профессиональных критиках). Для того, чтобы понять произведение композитора или художника, нужно, чтобы особенности восприятия слушателя, зрителя не сильно отличались от особенностей мышления творца. Я не говорю о том, что меланхолическая, расслабляющая музыка может быть чуждой сангвинику с его живостью, быстрой возбудимостью... Но даже классическая сонатная форма, в основе которой – контрастное сопоставление различных тем (экспозиция), их мотивное и тональное развитие (разработка), приводящее к какому-то итогу, синтезу тем первого раздела (реприза), даже ее восприятие может для кого-то оказаться непосильной эстетической задачей. Мозг слушателя классической, а тем более авангардной музыки, зрителя нефигуративной живописи должен обладать достаточно развитой системой ассоциативных связей, соответствующей быстротой прохождения сигнала между теми или иными зонами мозга, даже определенными показателями биохимических процессов в тканях мозга (например, чувство эстетического удовольствия может быть связано с выработкой дофамина – молекул химического вещества, которое возбуждает или подавляет передачу импульсов между нейронами мозга). Каждый нейрон мозга связан огромным числом синаптических связей с другими нейронами, и трудно ожидать, что у всех людей они точь-в-точь одинаковы. Вот почему один человек, прослушав тему экспозиции сонаты Моцарта, когда исполнение доходит до великолепного ее завершения в репризе, испытывает от этого эстетическое удовольствие. А другой – не способен удержать в памяти тему экспозиции, ее развитие, завершение его не трогают в отличие от популярной песенки, где припев ясно и доходчиво оттеняет незатейливую мелодию первого куплета. То же самое и с живописью: настроение, звучащее в левитановском пейзаже «Вечерний звон», любому понятно, а

чтобы уловить эмоциональную настроенность в картине Пикассо «Три музыканта», нужно обладать достаточно развитым ассоциативным мышлением.

А что насчет науки? Там то же самое. Чтобы понять, например, теорию относительности не на уровне «все в мире относительно», а представить, допустим, вселенную бесконечную и в то же время замкнутую или пространство с большим, чем три, числом измерений, нужно иметь достаточно развитое пространственное воображение, быть способным нестандартно мыслить. А про квантовую механику я уже говорил (в скобках замечу: у М. В. Ломоносова, родившегося в семье простого рыбака, было несколько братьев, но только он один ушел с рыбным обозом в Москву и стал академиком).

Но может все дело в образовании? В век Интернета каждый может повысить свое образование – всевозможная информация для любого образовательного уровня доступна всем. Послушаем, что об этом говорит А. Моль.

Культура уже не является в основном продуктом университетского образования, т. е. некоторой рациональной организации. Она есть итог ежедневно воздействующего на нас непрерывного, обильного и беспорядочного потока случайных сведений. Мы усваиваем эту «мозаичную» культуру через средства массовой коммуникации, через всю захлестывающую нас массу источников, от которых в памяти остаются лишь мимолетные впечатления и осколки знаний и идей. Мы остаемся на поверхности явлений, получая случайные впечатления от более или менее сильно воздействующих на нас фактов, при этом не прилагая ни силы критического суждения, ни умственных усилий. В наше время знания формируются в основном не системой образования, а средствами массовой коммуникации и через Интернет. «Экран культуры» сегодня уже не выглядит как упорядоченная сеть первостепенных и второстепенных признаков, похожих на паутину или ткань. Обрывки мыслей группируются по прихоти повседневной жизни, из потоков информации мы фактически наугад выбираем отдельные сообщения. «Экран знаний» можно теперь скорее уподобить войлоку – смеси частиц знаний, обрывков смысла [7, с. 45-46].

Таким образом, мы приходим к выводу: образование – не главное в теперешних условиях при формировании личности, которую можно причислить к «аристократам мысли». Гораздо большее значение для возможности усвоения информации из сферы культуры имеют все же природные умственные способности. Но ведь есть еще эмоциональный аспект восприятия информации. Хорошо, не всякий может сказать, что он «понимает» произведения Пикассо или Шенберга, но зато любой человек – и средне образованный, и «высоколобый» интеллеktуал – «понимает» красоту пейзажей Левитана и музыку Моцарта или Чайковского. В данном случае «понимает» – значит эмоционально воспринимает. А это важно и в сфере овладения знаниями, образования.

Основатель антропософии Рудольф Штейнер (Штайнер) писал на эту тему: «Можно, нагромоздив гору знаний, так и остаться чуждым “духу вещей”... И все же наука, по сути, дает человеку в руки ключ от царства духа. С ее помощью можно достичь либо учености, либо мудрости. Мудрый человек должен овладеть “сухой материей науки”, накопленной чистым ученым, и тем самым проникнуть в “область, весьма далекую” для остальных людей» [14, с. 109-110]. Это высказывание Р. Штейнера можно сопроводить строками из «Фауста» Гете: «Я по свету таскался, до истомы / Учил тщете, учился попустому, / Дух пустоты, надеюсь, схвачен мной. / Мне также одиночество знакомо. / Когда я стал судить трезвей, число / Людей далеких вдвое возросло...» [15, с. 234].

Но есть еще один вид искусства, которое можно считать поистине демократическим. Это – кинематограф.. В произведениях киномастеров сходятся все виды искусства – изобразительного, музыкального, драматического... И так же, как везде, кто-то восхищается фильмами Тарковского, Бергмана, а кто-то их «не понимает»... Но в культуре, несмотря на всю ее «мозаичность», есть и песни, которые задевают за живое любого, будь он «аристократ мысли» или «простолудин интеллекта», есть такая классическая музыка и такие научные идеи, направленные на благо человеку, которые, хотя бы поверхностно, способен понять каждый. Так и в кино. В качестве примера приведу фильмы Ч. Чаплина. Вот что о них написал один их кинокритиков: «...Когда зритель смотрит фильмы Чаплина, он воспринимает прежде всего комические элементы. Чаплин для публики прежде всего великий комедийный актер. Драматическое начало выступает в его фильмах в форме комического. Эти два начала сосуществуют не по принципу контраста или родства; комическое становится той формой, в которой существует драматическое...» [16, с. 46]. И еще: «Смешное стало его (героя Чаплина – Э. С.) судьбой, роком, фатумом. Он обречен на смешное, как на страдание» [16, с. 48]. Такое искусство может «задеть за живое» любого, его язык понятен всем.

Но можно ли что-то в этой связи сказать о восприятии языка науки? Я приведу в качестве примера один фильм, где научно-философские, религиозные проблемы поданы и на очень высоком уровне, и на том языке киноискусства, выразительность, доходчивость которого, наверно, не оставляют желать лучшего. Это – фильм Тарковского «Солярис». Киноязык этого фильма, на мой взгляд, и есть пример метаязыка искусства – понятного и приемлемого и для «мудрецов», и «простецов». Но как произведение большого художника смысл его и ассоциации, им вызываемые, до конца неисчерпаемы в восприятии – нередко бывает, что и сам творец не все может объяснить из того, что он создал

## Литература

1. *Грин Брайан*. Ткань космоса: Пространство, время и текстура реальности. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009.
2. *Кузнецов Б. Г.* Эйнштейн. – М.: Издательство АН СССР, 1962.
3. *Эйнштейн А.* Эйнштейн о религии / Альберт Эйнштейн. – М.: Альпина нон-фикшн, 2011.
4. *Ориген*. Ориген против Цельса. – М.: Учебно-информационный экуменический центр ап. Павла, 1996.
5. *Ориген*. О началах. – Самара: Издательство «РА», 1993.
6. Христианство и наука: Сборник докладов конференции. / Под ред. Ю. С. Владимирова. – М.: Волшебный фонарь, 2012.
7. *Моль А.* Социодинамика культуры. – М.: Издательство «ПРОГРЕСС», 1973.
8. Библия опережает науку на тысячи лет. – М.: Издание Православного Братства во имя иконы Божией Матери «Неопалимая купина», 1996.
9. Философия искусства и науки: Сборник материалов конференции. – М.: Издательство Моск. гуманит. ун-та, 2011.
10. *Бальтазар Г. У. фон; Барт К.; Кюнг Г.* Богословие и музыка. Три речи о Моцарте. – М.: Библейско-богословский институт св. апостола Андрея, 2011.
11. Семиотика и искусствометрия. – М.: Издательство «МИР», 1972.
12. Коммуникации в искусстве и науке: Сборник материалов конференции. – М.: Издательство Моск. гуманит. ун-та, 2010.
13. *Голомшик И; Синяевский А.* Пикассо. – М.: Издательство «ЗНАНИЕ», 1960.
14. *Йоганн Вольфганг Гете*. Тайны. Сказка. Рудольф Штайнер о Гете. – М.: Энигма, 1996.
15. *Гете И. В.* Собрание сочинений. В 10-ти томах. Т. 2.
16. Комиксы мирового экрана. – М.: Издательство «ИСКУССТВО», 1966.

**С. А. Филатов-Бекман**

## **О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПРЕПОДАВАНИЯ ФИЗИКИ КАК ЯЗЫКА ОБЩЕНИЯ СО СТУДЕНТАМИ**

Педагогика как практическое искусство в значительной степени представляет собой обширную совокупность методик, цель которых – доведение информации до обучающегося (школьника, студента) в виде, наиболее подходящем для восприятия. К примеру, теоретический комплекс точных наук (математика, информатика, физика) включает как ряд логических конструкций (аксиомы, теоремы, леммы), так и значительное количество закономерностей в форме уравнений, отражающих данные конструкции.

Студент, приходящий на первый курс вуза физико-математической или технической направленности, часто испытывает трудности при усвоении учебного материала. Успех обучения достигается в том случае, если преподавателю совместно со студентами удается выработать оптимальный способ постижения информации, иначе говоря – язык, с помощью которого данная информация может быть адекватно усвоена.

Рассмотрим сформулированные положения на примере изучения основ

физики. Данный предмет является одной из базовых учебных дисциплин. Задача подобных дисциплин состоит в формировании основ технического мышления.

Государственный специализированный институт искусств (ГСИИ), где работает автор, создан для обучения студентов с ограниченными возможностями здоровья. Одна из основных задач преподавателя состоит в том, чтобы донести учебный материал в максимально доступной и в значительной степени щадящей форме. Знание основ электрофизики является необходимым для студентов – музыкальных звукорежиссёров – так как работа со звукозаписывающей аппаратурой и персональным компьютером не может успешно осуществляться без достаточно свободного владения основами классической теории электромагнетизма.

Сложность восприятия теории электричества – в том, что основы классической электродинамики сплошных сред неявно предполагают первое знакомство с масштабами микромира. И хотя соответствующие уравнения и не содержат квантовых переменных, представление об электроне как одной из элементарных частиц становится необходимым.

Курс основ физики и электроники рассчитан на два семестра, и профессиональная задача преподавателя состоит в том, чтобы за этот ограниченный промежуток времени ввести студентов в систему основных понятий.

В предлагаемой статье мы коснемся вопросов преподавания лишь некоторых разделов электростатики (закон Кулона, понятия электроёмкости и потенциала). Выбор указанных разделов объясняется тем, что студенты испытывают значительные трудности при усвоении данного материала.

Надо принимать во внимание, что одна из важнейших целей преподавания – научить студентов практическому применению полученных знаний (оценить ёмкость конденсатора, батареи конденсаторов, соединённых различными способами, и т.д.). Поэтому весьма результативным оказывается подход, соединяющий изложение теоретических положений и решение задач.

Начнем с электростатики. Закон Кулона, описывающий, как известно, взаимодействие двух точечных зарядов, является простым лишь на первый взгляд. Задачи, предлагаемые преподавателем и решаемые общими силами (с активным участием всей студенческой группы), преследуют две цели: во-первых, «оживить» сухие формулировки законов; во-вторых, показать многообразие следствий того или иного физического закона в приложении к реальному веществу. Поэтому задачи на должны быть слишком простыми (подстановка числовых данных в известную формулу); каждое задание следует рассматривать как небольшое исследование. В особенности важно, когда переменные в конкретной задаче носят буквенные обозначения; это

дает возможность исследования полученного решения и определения тех границ, в которых полученное решение носит физический смысл. Подобный подход переводит чисто лекционные занятия в плоскость семинара по физике.

Так, студентам предлагается задача о вычислении заряда, который приобрел бы металлический шар при удалении части электронов проводимости; еще одна задача заключается в определении силы взаимодействия двух небольших металлических шариков, электроны проводимости одного из которых каким-либо образом перенесены на второй шарик. Сравнительно несложные расчеты показывают, что как заряд, так и сила взаимодействия достигают весьма значительных величин. Полученный результат достаточно информативен: студенты убеждаются в значительной роли электрических сил, которые, по современным представлениям, обеспечивают прочность твердых тел (т.е. фазы конденсированного состояния) [5, 6].

Далее студентам предлагается ряд задач, связанных с взаимодействием трех, четырех и более зарядов [2, 3]. Практика показывает, что учащихся всегда интересует вопрос о степени устойчивости системы, содержащей несколько точечных зарядов; решение, записанное в общем виде, позволяет произвести исследование возможных режимов поведения системы.

Более трудным для понимания является вопрос об электрическом взаимодействии в средах с диэлектрической проницаемостью, существенно отличной от единицы. Мы используем следующий методический прием: записываем закон Кулона в виде, явно учитывающем проницаемость среды, и иллюстрируем изменившуюся форму электростатического взаимодействия на основе модели, состоящей из двух заряженных шариков (выполненных из диэлектрика). При помещении системы шариков в жидкий диэлектрик (керосин и т. п.) расстояние между ними в общем случае изменится. Можно сформулировать целый ряд задач, каждая из которых раскрывает одну из сторон подобного взаимодействия:

- как изменится расстояние между шариками, если параметры системы известны;
- как поведет себя система шариков при неравных зарядах и (или) неравных массах шариков;
- при какой плотности материала шариков расстояние между ними не изменится [2];
- как будет изменяться расстояние между шариками в зависимости от значения плотности жидкого диэлектрика и т. д.

Решение подобных задач существенно помогает при изучении темы о поляризации диэлектриков.

Следующий важный вопрос – понятие потенциала, а также потенциальной энергии и емкости конденсаторов. В данном случае усвоению материала способствует своеобразная гидростатическая аналогия: общий заряд можно рассматривать как общее количество жидкости, а кулоновский (электростатический) потенциал – в качестве давления в жидкости. Это сильно упрощает восприятие учащимися довольно абстрактного понятия потенциала как отношения энергии к величине заряда. Гидростатическая аналогия переходит в гидродинамическую при рассмотрении законов постоянного, а затем и переменного тока.

Однако вернемся к вопросу о емкости конденсатора. Традиционно трудным для понимания является вопрос о емкости батареи, собранной из ряда конденсаторов, часть из которых соединена последовательно, часть – параллельно. Механическое применение соответствующих формул малопродуктивно, так как для уяснения происходящего процесса должен быть понят его физический смысл. В данном случае вновь оказывается полезной гидростатическая аналогия: студенты легко усваивают, что при последовательном соединении конденсаторов заряд не меняется (аналогия с сообщающимися сосудами). Отсюда легко перейти к параллельному и затем – к смешанному соединению конденсаторов.

Конденсатор является неотъемлемой составной частью практически любой электротехнической конструкции, поэтому важность изучения особенностей соединения конденсаторов трудно переоценить. К примеру, в практике звукозаписи широко используются т. н. конденсаторные микрофоны, основным рабочим элементом которых является конденсатор переменной емкости [1].

Задачи, предлагаемые студентам при изучении емкости конденсаторов, представляют собой исследование обширного класса различных типовых емкостных соединений. Так, одним из наиболее простых вопросов является вычисление емкости двух (и более) емкостей, соединенных последовательно и подключенных к постоянному источнику питания. Более сложный вопрос – емкость батареи из произвольного числа конденсаторов, соединение которых относится к смешанному типу. Анализ решения подобной задачи позволяет кратко рассмотреть основные принципы архитектуры параллельно-векторных компьютеров, что обогащает такие учебные предметы, как музыкальная информатика и цифровые аудиотехнологии.

Ограниченный объем статьи не позволяет нам рассмотреть авторские методические подходы и классы задач, используемые при изучении напряженности поля, в т.ч. поля в конденсаторе, а также при изучении законов постоянного тока, магнитных явлений и электромагнитной индукции. Однако из изложенного материала следует, что плодотворное изуче-

ние физики (в некотором смысле – с позиций математической физики, элементы которой автор излагает студентам-старшекурсникам) оказывается возможным лишь как результат баланса между теоретическим изложением материала и практическим усвоением изложенного. Практическое усвоение опирается на решение значительного количества задач различной категории трудности; подбор задач и детальный анализ полученного решения представляют основы авторской методики преподавания физики для студентов – музыкальных звукорежиссеров.

### **Литература**

1. *Алдошина И., Приттс Р.* Музыкальная акустика. Учебник. – СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2006. – 720 с.
2. *Баканина Л.П. и др.* Сборник задач по физике. Изд. 2-е, перераб. М.: Наука. Главная редакция физико-математической литературы, 1971. – 416 с.
3. *Зубов В.Г., Шальнов В.П.* Задачи по физике. Пособие для самообразования. Изд. 10-е, стереотипное. М.: Наука. Главная редакция физико-математической литературы, 1971. – 270 с..
4. *Фейнман Р., Лейтон Р., Сэндс М.* Фейнмановские лекции по физике. Т. 5. Электричество и магнетизм. Пер. с англ. Г.И Копылова, Ю.А. Симонова. Под ред. Я.А. Смородинского. Изд. 2-е. – М., «Мир», 1977. – 304 с.
5. *Яворский Б.М., Детлаф А.А.* Справочник по физике. – М.: Наука. Главная редакция физико-математической литературы, 1980. – 512 с.
6. *Яворский Б.М., Пинский А.А.* Основы физики, М.: Наука. Главная редакция физико-математической литературы, 1974. – Т. 1, 496 с.; Т. 2, 464 с.

**А. М. Валувев**

## **ЯЗЫК НАУКИ И ЕСТЕСТВЕННОНАУЧНОЕ МЫШЛЕНИЕ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XVIII–XIX вв.**

Несмотря на то, что поэзия современных европейских народов зарождалась в эпоху, когда распространение научных знаний было очень слабым, уже со времен Возрождения ученость сочеталась с литературным творчеством весьма часто. Характерен пример Галилео Галилея, который, живя и работая с 1610 г. во Флоренции, стал "первым философом и математиком великого герцога Тосканы". Кроме того, он переводил с греческого языка на латынь, изучал классиков древности, оставил наброски пьесы, написал "Сатиру на носящих югу", сонеты, был соавтором канцоны "О звездах Медичей" — спутника Юпитера [1].

Разумеется, совмещение в одном лице поэта и ученого никогда не было распространенным явлением. Однако не случайно период позднего Возрождения и барокко называется по-английски «Revival of the Study», бук-

важно «Возрождение изучения». В качестве примера такого умонастроения — соединения научных представлений с обыденными вещами — приведем строки Джона Донна в переводе Б.В. Томашевского

Кровать — твой центр, круг стен — твоя орбита

Отсылка к научным знаниям и представлениям впоследствии стала, однако, редким явлением. Для примера использования ее в шутовском тоне приведем фрагмент из Роберта Бернса в переводе С. Маршака

Зачем надевают кольцо золотое  
На палец, когда обручаются двое?», —  
Меня любопытная дева спросила.  
Вопросом я не был поставлен в тупик.  
Ответил я так собеседнице милой:  
«Владеет любовь электрической силой,  
А золото — проводник!»

Хотя последнее утверждение и безупречно в научном смысле, ясно, что такого рода идея случайна для автора и для всей современной ему британской поэзии. Никакого возрождения употребления научных идей и образов в широком масштабе не произошло и в последующем развитии европейской поэзии. Темы научного творчества и применения научных идей в изобретательстве (в реалистическом плане) стали сосредоточиваться лишь в западном аналоге «производственной прозы». Укажем хотя бы роман Синклера Льюиса «Эрроусмит».

Для русской поэзии всё было иначе. К моменту утверждения силлабо-тонической системы русского стихосложения имелся уже полуторавековой опыт развития трех ее ветвей в письменном творчестве. Первая, чисто книжная, выражалась силлабическими виршами, вторая представляла собой опыт развития или хотя бы письменной фиксации народнопоэтической традиции («Повесть о Горе-Злосчасти», песни Самарина-Квашнина). Был еще стих-раешник, не претендовавший на серьезное литературное значение. Первая ветвь полностью оборвалась около 1740 г. и могла лишь эпизодически возрождаться в отдельных переводах иноязычной поэзии силлабического строя, вторая и тем более третья (например, в шуточных стихах Анненского и Блока) имела явно второстепенное значение. Поэтому подавляющее количество читателей обоснованно связывает именно с поэзией силлабо-тонической системы свое представление о русской поэзии в целом. В этом смысле родоначальником классической русской поэзии бес-

спорно считается Ломоносов.

В творчестве Ломоносова органически соединились ученые традиции поэзии европейского барокко (именно к позднему барокко, а не к классицизму относят некоторые исследователи основное направление его творчества [2]) и отражение собственных плодотворных научных занятий автора. Универсальный ум с гениальным языковым чутьем, основной создатель русского литературного языка и одновременно основоположник русской научной терминологии, Ломоносов легко соединял эти элементы, что, конечно, было недоступно последующим поэтам.

Инициатор создания Московского университета, Ломоносов во всей своей деятельности видел не только научную и научно-практическую, но и просветительскую сторону. Поэтому известная доля его творчества посвящена популярному изложению уже утвердившихся в науке, но еще мало известных русскому читателю научных истин. Вот как поэтически трактовал он вопросы астрономии. В серьезном тоне выходило вот что:

Астроном весь свой век в бесплодном был труде,  
Запутан циклами, пока восстал Коперник,  
Презритель зависти и варварству соперник.  
В середине всех Планет он солнце положил,  
Сугубое земли движение открыл:  
Одним круг центра путь вседневный совершает,  
Другим круг солнца год теченьем составляет.  
Он циклы истинной Системой растерзал  
И правду точностью явлений доказал.  
Потом Гугении, Кеплеры и Невтоны,  
Преломленных лучей в Стекле познав законы,  
Разумный подлинно уверили весь свет,  
Коперник что учил, сомнения в том нет.  
Во зрительных трубах Стекло являет нам,  
Колико дал Творец пространство небесам.  
Толь много солнцев в них пылающих сияет,  
Недвижных сколько звезд нам ясна ночь являет.  
Круг солнца нашего, среди других планет,  
Земля с ходящею круг ней луной течет,  
Которую хотя весьма пространну знаем,  
Но в свету применив, как точку представляем.

По правде говоря, такие стихи сухи и скучноваты. Но одновременно поэтический мог изящно трактовать те же вопросы в шутовском тоне, изъясняя

сложные понятия с помощью аналогий из явлений обыденной жизни.

Случились вместе два Астронома в пиру  
И спорили весьма между собой в жару.  
Один твердил: "Земля, вертясь, круг Солнца ходит";  
Другой, что Солнце все с собой планеты водит.  
Один Коперник был, другой слыл Птоломей.  
Тут повар спор решил усмешкою своей.  
Хозяин спрашивал: "Ты звезд теченье знаешь?  
Скажи, как ты о сем сомненье рассуждаешь?"  
Он дал такой ответ: "Что в том Коперник прав,  
Я правду докажу, на Солнце не бывав.  
Кто видел простака из поваров такова,  
Который бы вертел очаг кругом жаркова?"

Но наибольшего пафоса поэзия Ломоносова достигает в двух случаях. В первом случае он увлеченно и горячо излагает свои научные гипотезы. О процессах на Солнце он толкует так;

Когда бы смертным толь высоко  
Возможно было взлететь,  
Чтоб к солнцу бrenно наше око  
Могло, приблизившись, воззреть,  
Тогда б со всех открылся стран  
Горящий вечно *Океан*.

Там огненны валы стремятся  
И не находят берегов;  
Там *вихри* пламенны крутятся,  
Борющиеся множество веков;  
Там камни, как вода, кипят,  
Горящи там дожди шумят.

Подобным образом он анализирует гипотезы о происхождении северного сияния

Что зыблет ясный ночью луч?  
Что тонкий пламень в твердь разит?  
Как молния без грозных туч  
Стремится от земли *в зенит*?

Как может быть, чтоб мерзлый *пар*  
Среди зимы рождал пожар?

Видение природных процессов, изложенное в ярких картинах, увлекает читателя, но вряд может быть унаследовано поэтическими последователями ученого. Но вот другая, натурфилософская тенденция в поэтическом разговоре о природе была продолжена. Не потеряла своего поэтического очарования картина мироздания из «Вечернего размышления о Божием величестве при случае великого северного сияния»

Лице свое скрывает день;  
Поля покрыла мрачна ночь;  
Взошла на горы черна тень;  
Лучи от нас склонились прочь;  
Открылась бездна звезд полна;  
Звездам числа нет, бездне дна.

Песчинка как в морских волнах,  
Как мала искра в вечном льде,  
Как в сильном вихре тонкий прах,  
В свирепом как перо огне,  
Так я, в сей бездне углублен,  
Теряюсь, мыслями утомлен!

Здесь Ломоносов имел последователей, поскольку в мировоззрении XVII–XVIII в. естественные науки трактовались как «натуральная философия» и в этом аспекте были близки значительной части образованного общества. Державин, в своей жизни далекий естественных наук, в оде «Бог», следуя духу времени, сверхприродное толкует на основе его отражения в природном. Он обращается к фундаментальным научным понятиям (пространство, движение). Более того, пытаясь истолковать место человека во Вселенной, он помещает его в его биологическом качестве на краю длинной цепочки существ. Логическое следование от простого к сложному приобретает и временной оттенок («где кончил тварей Ты телесных»).

Система вещественного мира в оде Державина имеет некоторые черты научной картины мира. Так, в оде «Бог» поэтически представлены:

1) Самые общие категории вещественного бытия  
О ты, пространством бесконечный,  
Живый в движенье вещества.

2) небесные тела  
Так солнцы от тебя рождаются...  
Светил возжженных миллионы  
В неизмеримости текут...  
В воздушном океане оном...

3) Живые существа, человек  
Ты цепь существ в себе вмещаешь...

Поставлен, мнится мне, в почтенной  
Средине естества ты той,  
где кончил тварей Ты телесных,  
Где начал ты духов небесных  
И цепь существ связал ты мной.

Далее, Державин с уверенностью говорит о познаваемости различных сфер материального мира  
Измерить океан глубокий,  
Сочесть пески, лучи планет  
... мог бы ум высокий.

Ломоносова с Державиным объединяет то, что каждый по своему, раскрывал мысль о Божием величии через научные знания о мире. Это в корне отлично от традиционного религиозного мировоззрения, которое мало нуждается в научном подкреплении и опирается, прежде всего, на авторитет Священного писания.

К концу XVIII в. такое мировосприятие становится анахронизмом. Веру во всемогущество разума поколебали разные новые обстоятельства, не в последнюю очередь кровавые и зачастую как бы иррациональные события французской революции, тем более неожиданные, притом, что ее вожди были законными сыновьями века Просвещения.

Поэзия карамзинизма и последующей «школы гармонической точности», условно называемой также «пушкинской плеядой» [3, 4], здесь, как и во многих других отношениях, сделала шаг назад, пренебрегая научно-философским взглядом на вещи. Тем не менее, Пушкин со свойственной ему чуткостью к самым разным явлениям духовного мира, написал поразительные строки, свидетельствующие об интуитивном понимании природы научного творчества:

О, сколько нам открытий чудных  
Готовит просвещенья дух

И опыт, сын ошибок трудных,  
И гений, парадоксов друг,  
И случай, бог-изобретатель.

В то же самое время, для Пушкина правда поэтического вымысла была выше правды научной точности. Строки из «Подражаний Корану»

Земля недвижна. Неба своды,  
Творец, поддержаны Тобой

сопровождает комментарий автора, что это плохая физика, но великолепная поэзия.

Одним из обстоятельств, по которым наука была далека от сферы интересов поэтов, было то обстоятельство, что в российской науке, за исключением математики (Лобачевский, Остроградский), долгое время преобладали отнюдь не природные русские, наука могла казаться каким-то наносным, немецким явлением. Вспомним имена крупнейших российских ученых первой половины XIX в. Якоби, Ленц, Бэр.

Новое поколение поэтов, поколение «любомудров», идейным вождем которых был Степан Шевырев, а художественным предводителем стал Тютчев, было в значительной степени связано с немецкой мыслью и охотно усваивало черты художественной практики немецких романтиков и в то же самое время несло явные черты барокко. В последнем отношении характерен спор о вкусах Пушкина и Шевырева: первый предпочитал (и переводил) классического Ариосто, второй — барочного Тассо. По стилю своего мышления к ним в значительной степени примыкал и Баратынский. Барочная тенденция этой поэзии стимулировала соприкосновение с научной мыслью, тогда как романтический взгляд на вопросы мироустройства оценивал ее плоды далеко не однозначно, часто скептически.

В стихотворении Шевырева «Храм Пестума, храм великий» колонны как бы представляют собой летопись природных явлений за тысячелетия его существования. Для сравнения: в миниатюре Батюшкова «Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы...», посвященной погрузившемуся под воду античному городу, сквозит лишь печаль об утраченном золотом веке.

Баратынский особенно настойчив в формировании мифа о новом железном веке, в котором возможности науки почти безграничны и в то же самое время тщетны по отношению к цели человеческого существования. Этот миф великолепно развит в его стихотворениях «Последняя смерть», «Последний поэт», «Пока человек естества не пытал...». Исключением здесь служит лишь последнее стихотворение поэта «Пироскаф», полное оптимизма, включающе-

го восхищение техническими достижениями.

Аналогичную мысль высказывал и Федор Глинка.

А люди? Люди станут боги  
Или их громом разобьет

Другой вариант чисто поэтического восприятия нового научного достижения — «Нептуну Леверрье» Фета.

Здравствуй!

На половинном пути

К вечности, здравствуй, Нептун! Над собою

Слышишь ли шумные крылья и ветер,

Спертый надгрудными сизыми перьями? Здравствуй!

Нет мгновенья покою;

Вслед за тобою летящая

Феба стрела [т.е. солнечный луч], я вижу, стоит,

С визгом перья поджавши, в эфире.

Ты промчался, пронесся, мелькнул и сокрылся,

В этой буре поэтических восторгов не только нет ни слова о работе астронома-вычислителя, но и все объективные понятия сводятся к вольно трактуемому расстоянию, солнечному лучу (который назван «Феба стрела») и натурфилософскому понятию эфира, давно уже вошедшему в поэтический словарь (Державин, Баратынский). «Ветер», который померещился автору, объективно не может происходить в вакууме, но поэт не задумывается об этом. Привлекает внимание поэта именно название новой планеты, а не какие-либо ее свойства или процесс открытия.

По сравнению с поэтами, воспринимавшими научные и научно-технические достижения философски или образно, особенную позицию занимает Владимир Бенедиктов. Практик управления в финансовой сфере и дилетант в естественнонаучных вопросах, он, тем не менее, не пытается субъективно перетолковывать научные результаты. Те научные знания, которые всплывают у него при восприятии явлений действительности, органично вплетаются в целостное восприятие и обогащают его новыми интеллектуальными оттенками. Из стихов его можно заключить, что поэт понимал не только основы астрономии, которой был особенно увлечен, но и в какой-то степени физику, геологию, метеорологию, а в зрелом возрасте — и биологию развития. Особенно поразительно стихотворение «Степь» — как бы иллюстрация принципа относительности Галилея. Поэт одновременно связывает это физическое положение с иллюзией восприятия, самообманом.

"Мчись, мой конь, мчись, мой конь, молодой, огневой!  
Жизни вялой мы сбросили цепи.  
Ты от дев городских друга к деве степной  
Выноси чрез родимые степи! "

Конь кипучий бежит; бег и ровен и скор;  
Быстрина седоку неприметна!  
Тщетно хочет его упереться там взор.  
Степь нагая кругом беспредметна.

Там над шапкой его только солнце горит,  
Небо душной лежит пеленою;  
А вокруг — полный круг горизонта открыт,  
И целуется небо с землёю!

И из круга туда, поцелуи любя  
Он торопит летучего друга...  
Друг летит, он летит; — а всё видит себя  
Посредине заветного круга.

Краткий миг — ему час, длинный час — ему миг:  
Нечем всаднику время заметить;  
Из груди у него вырвался клик, —  
Но и эхо не может ответить.

"Ты несёшься ль, мой конь, иль на месте стоишь? "  
Конь молчит — и летит в бесконечность!  
Безграничная даль, безответная тишь  
Отражают, как в зеркале, вечность.

"Там она ждёт меня! Там очей моих свет! "  
Пламя чувства в груди пробежало;  
Он у сердца спросил: "Я несусь или нет? "  
"Ты несёшься! " — оно отвечало.

Но и в сердце обман. "Я лечу, как огонь,  
Обниму тебя скоро, невеста".  
Юный всадник мечтал, а измученный конь  
Уж стоял — и не трогался с места.

Кроме собственно научного содержания, которое не найдено, а лишь остроумно проиллюстрировано автором, его собственной находкой является мысль о развитии переживаний влюбленного юноши. Оказывается, параллельно с объективным временем и движением происходит и субъективное — в восприятии героя. И в этом мире можно вообразить даже, что стоящий конь быстро скачет. Такое двойное развитие дает произведению оригинальность и объемность. В то же время выраженную поэтически мысль можно в полной мере назвать научным положением из области психологии.

Бенедиктов наблюдает и изображает также геосферные процессы — рождение и разрушение гор. В стихотворении «Утес» мы читаем:

Он хладен, но жар в нем закован природный:  
Во дне чудодейства зиждительных сил  
Он силой огня — сын огня первородный —  
Из сердца земли мощно выдвинут был!  
Взлетел и застыл он твердыней гранита.

А в «Горных высях»:

Привет мой вам, столпы созданья,  
Нерукотворная краса,  
Земли могучие восстанья,  
Побеги праха в небеса!  
Здесь — с грустной цепи тяготенья  
Земная масса сорвалась,  
И, как в порыве вдохновенья,  
С кипящей думой отторженья  
В отчизну молний унеслась;  
Рванулась выше... но открыла  
Немую вечность впереди:  
Чело от ужаса застыло,  
А пламя спряталось в груди.

Поэт искусно обыгрывает свои знания о природных процессах, соединяя их с поэтическими картинками и субъективными (как бы от лиц гор и утеса) переживаниями.

Тектонические явления, следы которых видны в Крымских горах, приводит автора ко вполне правдоподобному научному прогнозу.

Мой взор скользит над бездной роковой  
Средь диких стен громадного оплота.  
Здесь — в массах гор печатью вековой  
Лежит воды и пламени работа.  
Здесь — их следы. Постройка их крепка;  
Но все грызут завистливые воды:  
Кто скажет мне, что времени рука  
Не посягнет на зодчество природы?  
Тут был обвал — исчезли высоты;  
Там ветхие погнулись их опоры;  
Стираются и низятся хребты,  
И рушатся дряхлеющие горы.  
Быть может: здесь раскинутся поля,  
Развеется и самый прах обломков,  
И черепом ободранным земля  
Останется донашивать потомков.  
Мир будет — степь; народы обоймут  
Грудь плоскую тоскующей природы,  
И в полости подземные уйдут  
Текущие по склонам горным воды,  
И, отощав, иссякнет влага рек,  
И область туч дождями оскудеет,  
И жаждою томимый человек  
В томлении, как зверь, освирепеет;  
Пронзительно свой извергая стон  
И смертный рев из пышущей гортани,  
Он взмечется и, воздымая длани,  
Открыв уста, на голый небосклон  
Кровавые зеницы обратит,  
И будет рад тогда заплакать он,  
И с жадностью слезу он проглотит!..

И вот падут иссохшие леса;  
Нигде кругом нет тени вожделенной,  
А над землей, как остов обнаженный,  
Раскалены, блистают небеса;  
И ветви нет, где б плод висел отрадной  
Для жаждущих, и каплею прохладной

Не светится жемчужная роса,  
И бури нет, и ветер не повеет...  
А светоч дня сверкающим ядром,  
Проклятьями осыпанный кругом,  
Среди небес, как язва, пламенеет...

В своих катастрофических ожиданиях поэт явно опередил свое время и гораздо ближе людям нашей эпохи, чем его современникам. Характерно адекватное употребление им научной терминологии: земная масса, тяготенье, подземные полости. Даже глядя в облачное небо, поэт не мечтает, а как бы занимается метеорологическим наблюдением и дает поэтический отчет о его результатах.

Разлетаюсь вольным взглядом:  
Облака, ваш круг исчез!  
Только там вы мелким стадом  
Мчитесь в темени небес.  
Тех высот не сыщут бури;  
Агнцам неба суждено  
Там рассыпать по лазури  
Белокурое руно.

Эти черты, однако, отделяли поэта от современных читателей и обрекали на недопонимание и недооценку.

Особенностью тех научных и наукоподобных заключений, которые делает поэт в своих стихах, является их происхождение только лишь из наблюдения, а не эксперимента, если не считать «мысленного эксперимента» в «Степи». Поэтому поэт, с одной стороны, естественен, его стихи этого рода не отдают рассудочностью, они образны. Это, правда, всё равно не могло сделать их близкими и понятными современникам и нескольким последующим поколениям. С другой стороны, поэт часто дает волю воображению и использует астрономические понятия, как и Джон Донн, весьма далеко от сферы их действительного применения. При этом может достигаться и замечательный художественный эффект.

Вот осталась только пара,  
Лишь она и он. На ней  
Тонкий газ – белее пара;  
Он – весь облака черней.  
Гений тьмы и дух эдема,

Мниться, реют в облаках,  
И Коперника система  
Торжествует в их глазах.

Тщетно хочет чернокрылой  
Удержать полет свой: силой  
Непонятною влеком,  
Как над бездной океана,  
Он летит в слоях тумана,  
Весь обхваченный огнем.  
В сфере радужного света  
Сквозь хаос и огонь и дым  
Мчится мрачная планета  
С ясным спутником своим.

В стихотворении «Перевороты» Бенедиктов иронически спорит с Дер-  
жавиным, предполагая, что и Homo sapiens не есть венец творения.

И вот при дальнейшей попытке природы,  
Не раз обновляющей земли и воды  
И виды менявшей созданий своих, —  
Средь мошек, букашек и тварей иных,  
В мир божий вступил из таинственной двери,  
Возник человек — и попятились звери.  
И в страхе потомка узнав своего  
И больше предвидя в орехах изъяна,  
Лукаво моргнула, смеясь, обезьяна,  
Сей дед человека — предтеча его.

Над слоем там слой и пласты над пластами  
Являются книгой с живыми листьями.  
Читает ее по складам геолог.  
Старинная книга! Не нынешний слог!  
Иные страницы размыты, разбиты,  
А глубже под ними — граниты, граниты,  
А дальше — все скрыто в таинственной мгле  
И нет ни малейших следов организма;  
Один указывает лишь дух вулканизма  
На жар вековечный в центральном котле

И мнит человек: вот — времен в переходе,  
Как много работать досталось природе,  
Покуда, добившись до светлого дня,  
С усилием она добралась до меня!  
И шутка ль? Посмотришь — ее же создание  
Господствует, взяв и ее в обладанье!  
Природа ж все вдаль свое дело ведет,

И втайне день новый готовит, быть может,  
Когда и его в слой подземный уложит,  
А сверху иной царь творенья пойдет.

И скажет сын нового, высшего века,  
Отрыв ископаемый труп человека:  
"Вот — это музею предложим мы в дар —  
Какой драгоценный для нас экземпляр!  
Зверь этот когда-то был в мир нередок,  
Он глуп был ужасно, но это — наш предок!  
Весь род наш от этой породы идет".  
И древних пород при собранье отчетном,  
Об этом курьезном двуногом животном  
Нам лекцию новый профессор прочтет.

Соединив поэтическое вдохновение с научной мыслью, поэт порой в своих стихах выражал неожиданные идеи из сферы социальных наук («Кокетке»).

В отличие от Бенедиктова Случевский, родившийся в год смерти Пушкина, жил в эпоху широко распространившегося позитивизма, преклонения перед возможностями и плодами науки. Он уже имеет представление об инструментарии экспериментальной науки, ее терминологии. Но этот отнюдь не восторженный поэт, скептик, тем не менее, подобно романтикам отрицает духовное значение естественных наук.

### **В лаборатории**

Из темноты углов ее молчащих  
И из приборов, всюду видных в ней,  
Из книг ученых, по шкапам стоящих,  
Не вызвать в жизнь ни духов, ни теней!  
Сквозь ряд машин, вдоль проволок привода  
Духовный мир являться не дерзнет,

И светлый сифф в объятых кислорода  
В соединенье новом пропадет...

О, сколько правды в мертвенности этой!  
Но главный вывод безответно скрыт!  
Воображение – бред мысли подогретой,  
Зачем молчишь ты и душа молчит?  
Лги, лги, мечта, под видом убежденья -  
Не всё в природе цифры и паи<sup>1</sup>,  
Мир чувств не раб законов тяготенья,  
И у мечты законы есть свои;  
Им власть дана, чтоб им вослед пробились  
Иных начал живучие струи,  
Чтоб живы стали и зашевелились  
Все эти цифры, меры и паи...

Как и во многих других случаях, Случевский предвосхищал дальнейшее развитие поэзии в XX в., в котором мотивы результатов науки и научного творчества заняли гораздо большее (хотя, в сущности, недостаточное) место, чем в его эпоху. Но это уже тема другого исследования.

### Литература

1. «Диалог» Галилея // <http://nplit.ru/books/item/f00/s00/z0000076/st006.shtml>
2. *Морозов А.А.* Ломоносов и барокко // Русская литература. 1965. №2. С. 70–96.
3. О лирике / Лидия Гинзбург [Вступ. ст. А.С. Кушнера] – М. : Интрада , 1997 – 414 с.
4. История русской литературы XIX века: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению 520300 и специальности 021700 – "Филология" / В.И. Кулешов. [3-е изд., доп. и испр.] — М.: Акад. Проект : Фонд. "Мир", 2005 (Киров: Дом печати – Вятка ). – 794, [1] с..

---

<sup>1</sup> Так в то время именовались атомные веса.

## **РОЛЬ МЕТАФОРЫ В ИСКУССТВЕ И НАУКЕ**

Эстетический объект дан в метафоре. Эстетический предмет и метафорический предмет – это одно и то же. Метафора – первичный эстетический объект – *ячейка прекрасного*. Несправедливое пренебрежение со стороны учёных держит метафору на положении *terra incognita*.

*Хосе Ортега-и-Гассет*

1.

Метафоризация есть средство экономии и приумножения, интенсификации мышления не только на «территории языка», но и в любой области творчества. Однако первичное объяснение «работы метафор» всё-таки удобнее провести на примере метафоры языковой. Неувядаемый образец для анализа даёт нам Н.В. Гоголь:

**«Собакевич был настоящий медведь».**

Ясное дело, что у Собакевича нет на теле медвежьего волосяного покрова, а на руках громадных когтей, – у него сюртук грязно-бурый, и взор «тяжёлый», и движения, выдающие недюжинную силу, – а нрав?...

Четырьмя только словами создан исчерпывающий портрет. Это потому, что мы хорошо знаем медведей и их повадки. Медведь здесь выступает в роли «донора» изобразительных средств, а Собакевич – в роли реципиента.

Метафора – явление «квадратичное», ибо в ней происходит перенос (*метафора* – др. греч. – «перенос значения») и умножение набора **второстепенных** свойств объекта «медведь» на набор **первостепенных** свойств Собакевича. Их примерно поровну. Поэтому число признаков-описателей возрастает как степень два вместе с информативностью.

Языковая метафора одновременно есть как предельно концентрированный намёк на кладовые нового знания, так и требование породить в мышлении это новое знание в реальном времени и впервые. Это как бы «микрометафора», но есть и «макрометафоры». Вот пример.

В годы творчества Дж. Клерка Максвелла была особенно развита гидродинамика, а исследования электромагнетизма только ещё начались. Теории не было.

Максвелл рискнул придумать такую **несуществующую** жидкость, которая несжимаема, и вязкость которой пропорциональна первой степени скорости движения струй. Поведение этой вымышленной жидкости, рассчитанное средствами гидродинамики, удивительно совпадало с особенностями явлений электромагнетизма. Стало быть, математический аппарат уже был готов.

Максвелл перенёс (*μεταφορά*) этот аппарат на электродинамику и получил «уравнения Максвелла», за которые Анри Пуанкаре не без раздражения обозвал его «клоуном и жонглёром от физики». Современная электродинамика, средства связи и компьютерная томография убедительно показывают, насколько неудачна шутка Пуанкаре. Максвелл осуществил на деле первую межтеоретическую (междисциплинарную) «метафору по аналогии».<sup>1</sup>

На «шкале сложности» между языковой метафорой и метафорой межтеоретической находится место для многочисленных видов других метафор, например, метафор, которые обязательно есть в любом анекдоте. Почему мы так веселимся и радуемся по прослушании остроумного анекдота?

Да потому, что в концовке анекдота присутствует момент, требующий от нас выработать огромные объёмы нового знания. Прodelав эту работу в десятую долю секунды, мы радуемся и веселимся вдвойне, – от образа полученного смысла и от блестяще проделанной нами работы. А ведь есть эмоционально слепые люди, которые не смеются, прослушав анекдот.

Метафора работает «здесь и сейчас». Она одновременно есть и результат и процесс. Она вызывает к творческому потенциалу человека. Но самое главное в том, что использованные в метафоре сетки понятий объекта-донора и объекта-реципиента, умножаясь друг на друга, квадратично порождают следующий уровень их детализации.

По этой причине художественная метафора претендует на роль мощнейшего инструмента выработки новых пластов эстетического знания. «Стихи пишутся затем, чтобы сказать больше, чем можно в прозе» (*В. Брюсов*), – пророческая фраза. Дело в том, что в прозаическом тексте работают обычные метафоры. В поэтическом же тексте через метафоры-рифмы достигается ещё один, более глубокий ярус эстетического смысла.

Комбинаторность метафоры и её двухуровневая проникающая способность сберегают наш язык. Не только язык слов, но и язык и стиль художественных приёмов выражения в любой области творчества. Если считать, что мы читаем «всё», то есть и языковый текст, и видеоряд, и «музыкальные мысли», и мизансцены в театре и хореографии, и «включить внимание на метафоры», то мы с огромным удивлением убедимся в их предельной метафорической насыщенности. Метафора

---

<sup>1</sup> Этот исторический эпизод в развитии теоретической физики детально разобран и впервые концептуализирован в дипломной работе выпускника МФТИ Чистова А. А.

вездесуща. Она работает даже в сухих математических текстах.

2.

Слова, перестав быть творениями отдельного индивида и пополнив систему словесных обычаев, теряют смысл, продолжая своё существование в бездушности, превращаясь в детали механизма и лишь изредка оживая в метафорах.

*Х. Ортега*

Метафора и аналогия на её основе имеют два направления реализации:

А – понимание предъявленной метафоры;

Б – выработка метафорических высказываний, позволяющих упаковать и сообщить в одной фразе очень большой объем информации, который при обычным описании и дискурсе (объяснении) занял бы часы и дни.

Эти два процесса А и Б похожи, но разнонаправлены.

А.

В первом случае, то есть при понимании предъявленной метафоры, происходит “вылепливание” смысла самим слушателем из наличного в памяти “материала”, то есть в процессе понимания в мыслях человека происходит заимствование подходящих подчинённых понятий из сетки признаков одного понятия в подчиняющую сетку признаков в “пользу” другого понятия. В это **краткое** время происходит выработка новых чувств, эмоций, представлений и знаний.

И одна из сеток (заимствующая) при этом приобретают, как минимум, один дополнительный более глубокий, чем имелось в памяти, уровень структуры смысла. **Именно в этом вся сила метафоры.** Возможность производить подобное и обозначена как использование “оперативных резервов (ресурсов) смысла”.

Этот процесс “переноса”, или заимствования совершается внутрисистемно, ибо только человек может реализовать метафору, или оживив значки на бумаге, или одухотворив произнесённые (услышанные) слова. Без человека значки и звуки мертвы, а метафора “не возгорается”.

Б.

Во втором случае – при использовании средств метафоры как средств очень сжатого и красочного оформления мысли – происходит синтез метафорического высказывания по аналогии. Началом его является имеющаяся образная мысль и интенция (волево намерение) довести её до слушающего. Смысл оформлен как сложное логическое, эмоциональное и моральное представление и ещё должен быть облечён в форму метафорической фразы или нескольких метафорических фраз.

Метафора и эмоциональное замещение.

Как ребёнок понимает сложные фразы, в которых встречаются незна-

комые ему слова и понятия? Для объяснения этого процесса психологи ввели понятие "эмоциональное замещение". Ребёнок их просто-напросто замещает чем-то эмоциональным и фантастическим.

Подобный приём применяют и взрослые, если, скажем, лень или невозможно обратиться к толковому словарю. В обоих случаях чрезвычайно активно и почти мгновенно срабатывает **странное воображение** – синкретическое воображение (рядоположенное и одновременное, сопутствующее).

Например, встретив слово "консенсус" ("В результате сторонами был достигнут консенсус") или "прагматика" ("Прагматика человеческих отношений"), взрослый, который не знает точно смысла этих терминов, принимает для себя какой-никакой предположительный, но и вроде бы всё-таки и сомнительный их смысл и откладывает выяснение смысла точного на продолжающееся чтение. Или вообще на будущее, как бы делает себе в сознании "ждушую сторожевую заметку".

И когда, наконец, появляется фраза, снова содержащая это слово, из которой смысл может быть дополнительно несколько прояснён, эта "сторожевая заметка" удивительным образом всегда срабатывает. Так будет продолжаться, пока смысл термина не прояснится "окончательно" или достаточно надёжно.

Далее начинается активное использование термина в процессах речевого влияния. (До этого термин, из опасений быть неправильно понятыми или сконфуженным, активно не применяют). Так же иногда (и с большой, надо сказать, пользой для себя) поступают при изучении иностранного языка: встретив слово, перевод которого неясен или забыт, читают дальше, благо "из контекста" мало-помалу смысл этого слова оформляется.

Ребёнок, не имеющий навыков чтения и читательски-ораторского пристального внимания, поступает почти так же, но ещё проще: он в ответ на незнакомое слово проявляет уже обозначенную нами "реакцию эмоционального замещения" – ставит на место неизвестного значения слова некоторый уже имеющийся "подходящий" эмоционально окрашенный образ, взятый из мира его детских игр, фантазий, переживаний. Это позволяет ему **продолжать освоение** языка.

Со временем же по ходу языковой практики все такие эмоциональные замещения, оставленные в памяти, будут ребёнком постепенно уже вторично замещаться, и эти замещения будут переработаны в понятия с действительно полноценными первыми и вторыми семантическими окрестностями.

Посмотрим, что говорят о метафоре и метафоризации энциклопедии.

**МЕТАФОРА** – *механизм речи*, состоящий в употреблении слова (по-

нения), обозначающего объект некоторого одного класса, для характеристики или *наименования* объекта, входящего в другой класс, либо поименования др. класса объектов, *аналогичного* данному в каком-либо отношении.

В расширительном смысле метафора понимается как употребление слов и понятий не в их прямом, а в *намекающем значении*, – "переносном смысле". Метафора семантически (то есть буквально "по смыслу") двойственна;

В образовании (и соответственно анализе) метафоры участвуют четыре компонента:

- основной (характеризуемый) субъект (реципиент, фокус, тема, референт) –  $S_r$

- вспомогательный (характеризующий) субъект (донор, рамка, контейнер, коррелят, проектор) –  $S_d$

- *подкрепляемые* свойства (признаки) основного (описываемого, воспринимающего) субъекта, –  $P_r$

- *подкрепляющие* свойства вспомогательного (описывающего) субъекта метафоры, субъекта-донора (рамка контейнера подходящих признаков). –  $P_d$

Эти компоненты ( $P_r, P_d$ ) могут быть и не полностью представлены в структуре метафоры. В частности, обычно, остаются не полностью представленными свойства и атрибуты основного субъекта. Возьмём всё тот же гоголевский пример "Собакевич был настоящий медведь": здесь можно думать и о косолапости, и о физической силе, о цвете сюртука, характере взгляда, основательности и медлительности движений и т.п. (но, конечно, не о шерсти, клыках и т.п.), то есть сходство охватывает диффузный комплекс несущественных (для медведя!) признаков, тем не менее, существенных для человека, создающих разукрашенный "медвежий" образ человека – Собакевича.

Значение метафоры (для основного субъекта) формируется признаками именуемого класса объектов (или их *аналогами*). При этом таксономически существенные признаки класса устраняются. Если метафора лексикализуется (становится стандартной, претендует на роль часто употребляемой), то происходит дальнейшее вычёркивание более или менее существенных признаков. Это ясно: чтобы подходить к возможно большему кругу применений; метафора хороша, но иногда вступает в противоречие с тем или иным основным субъектом  $S_r$ .

Следующий после лексикализации этап развития метафоры – превращение ее в полноценное понятие.

Характерный признак (специфический атрибут) используется при этом лишь для выделения некоторой отсылочной разновидности в рамку класса.

Он часто сопровождается оценочными коннотациями (попутными пояснениями).

Метафора, таким образом, является не только *ресурсом* образной (поэтической) речи, но и источников новых значений слов и понятий, которые могут выполнять и номинативную функцию, а не только локальную разовую функцию "освобождения", генерации (в голове понявшего метафору!) новых смыслов. Закрепляясь в традиции и становясь номинацией (например, "роза ветров") метафора приводит к полному замещению одних значений другими.

Метафора – это троп, источник (генератор!) новых значений, особый (не всюду допустимый) вид речевого употребления, ассоциативный механизм, способ речевого мышления..., наконец, – просто некий довольно оригинальный, но настоящий способ **познания действительности**.

Чем более многозначным, информативно богатым и нерасчленённым является значение слова  $S_d$  (*конечно же в памяти того, кто старается понять или сам продуцирует метафору*), тем легче оно метафоризируется (в "рамке" всегда подыщутся подходящие несущественные (для "рамки") признаки, дополнительно "разукрашивающие" тот или иной основной субъект  $S_r$ ).

Надо особо заметить, что несмотря на название "вспомогательный субъект" (при статическом определении метафоры)  $S_d$  оказывается в динамическом процессе развития метафоры основным компонентом метафоры.

Среди имён это прежде всего имена родов, а также имена реляционного значения, создающие метафорические *перифразы* ("баловень судьбы", "питомец брани").

Среди признаков слов это прилагательные, обозначающие физические качества ("ключий ответ"), описательные глаголы ("совесть грызёт", "мысли текут") и др. Иногда метафора бывает порождена аналогией между ситуациями ("Не бросать слов на ветер").

По способу воздействия на адресата метафоры делятся на эпифоры и диафоры. Для первых основным является апелляция к воображению, для вторых – к интуиции.

Первые определяют представление о конкретном объекте (ср. совесть, как "клыкастый" зверь, который "грызёт"), вторые (это всегда диафоры) определяют способ мышления о мире или о его части ("Весь мир театр, а мы его актёры", "Белок глаза", "Ножка стола" (но не «стол ножки»)).

Большинство метафор в конечном счёте изнашивается. Дело в том, что семантическая двойственность метафоры не отвечает основным коммуникативным назначениям главных элементов предложения – его субъекта и предиката, ибо сама в слитном виде их уже в себе содержит. Она – грамматический дипласт – свёрнутое субъектативное (в отличие от предикативных предложений внутренней речи) предложение.

И главное, – метафора играет большую роль в формировании концептуальных (понятийных) систем, ибо перерождение метафоры в строгое понятие есть практически самый мощный канал пополнения списка слов и множества "истинных" понятий языка.

Прагматический подход к метафоре противопоставляется семантическому анализу метафоры. Метафорические высказывания рассматривают как такой способ употребления языка, при котором конвенциональные (буквальные) значения слов используются для выражения **других** смыслов.

Теория метафоры, как парадигматического вытеснения, опирается на использование метафоры и метафорических перифраз вместо прямых наименований соответствующих объектов и исходит тем самым из неверного представления о том, что генерируемое значение метафоры равно буквальному уже существующему значению вытесняемых понятий.

Концепция метафоры как взаимодействия представляет метафору, как *пересечение и взаимодействие двух концептуальных систем в целях применения к **основному** субъекту метафоры свойств и ассоциативных импликаций, связываемых с её вспомогательным субъектом.*

Сделаем некоторые промежуточные выводы.

Первый вывод о том, что труд не только создал человека, но и продолжает его создавать ежесекундно в его *каждодневном языковом труде*, где метафоре отведено чуть ли не главное место.

Как ни парадоксально это звучит, но полноценное речевое общение – это весьма значительная часть оперативного человеческого труда, и поле этого труда – наш язык. Действительно есть только ещё один канал образования понятий и слов языка – заимствование и обытовление *научных* терминов и понятий.

Ежечасный и каждодневный "языковой труд" человечества нелёгок. Он заполняет пустоту между душами, ибо произвести сенсацию (что называется, дать прочувствоваться!) теперь можно не просто словом, которое *раньше* потрясло и повлияло. Нужны всё более действенные средства.

Сейчас нужны всё более свежие очень мощные метафоры, чтобы до слушателя в нашей семантической круговерти хоть что-то доходило. Слушатель избалован могуществом языка настолько, что перестал это могущество не только чтить, но и замечать. Это хорошо знают работники средств массовой информации, речь которых всегда построена так, что кажется порой **«до неприличия выразительной»**.

А так возникает межчеловеческий языковой вакуум и он должен постоянно чем-то заполняться. Буквально ведь "заболтали язык": слова произносятся, а чувства (сенсации!) не проявляются.

И здесь на помощь приходят метафоры. Метафоры никогда не будут ис-

черпаны. Залог тому – практически неограниченная комбинаторная мощь, скрытая в:

- морфологии
- синтаксисе и
- метафоре.

Язык "умнее нас". Он комбинаторен и его комбинаторная мощь такова, что *большинство* возможных (не бессмысленных) морфологических, синтаксических и метафорических конструкций-комбинаций так *никогда* и не будут применены. Например, "недовыбежал", или от корня "бавить": взбавить, оббавить, перебавить, выбавить, ... "земля бомжей" (или всё-таки?), "круторогие стрептококки" ...

Второй вывод состоит в том, что работа с понятиями никогда не будет понята нами до конца. Упомянутые уже "ресурсы" смысла, генерируемые при метафоризации, имеют своим источником не сам язык и не его словарь, а чувствующее тело человека, в котором именно и происходит рождение смыслов и семантических самоощущений, когда метафоризируемые понятия "скрещивают в теле человека клинки своих концептуальных схем", высекая *в теле* новые *намекающие* вчувствования и – из них – *долексические* и *предлексические*, но вполне понятные смыслы и мысли.

Но всё это происходит благодаря таинственной способности человека к авербальному мышлению, – к телесным множественным и одновременным уподоблениям, которые основаны не на законах и знаках, а на гештальтах и архетипах.

### Проблема понимания

Может показаться, что проблема понимания и проблема языка относятся к одному кругу понятий. Но это не так. Проблема понимания неизмеримо шире.

В языковом же плане проблема понимания возникла в глубокой древности. И сейчас существуют ещё интересные попытки осмысления практики понимания как практики языкового перевода.

Проблема понимания обостряется в переломные эпохи развития *культуры*, когда распадаются внутрикультурные связи между основными "предельными" для каждой эпохи понятиями, которые определяют "фоновое", "контекстное" знание во всех его трудноуловимых формах и составляют основу "канонов смыслообразования", характеризующих эпоху.

И снова перед нами проблемы "контекста" – общего синхронического фона, на котором работают метафоры!

Во-первых, это – внутриязыковая проблема, выдуманная лингвистами. Они именно и выдумали всевозможные "затексты", "подтексты" "переносный смысл", "аллегории" и проч., так как им никак не желается признать, что

смыслообразование связано с *наличной памятью* понимающего индивида и его наличным включением в культуру и его "семантическим самочувствием".

Они всё стремятся обнаружить таинственный вневременной и всевременной *деперсонифицированный* парадигматический смысл "промеж строк". Что-то вроде "коллективного сознательного". Они – эти "контексты", "подтексты" и проч. – суть *сами* негативные метафоры, уводящие нас от понимания сути явлений в "туманную лингвистическую даль". То же происходит, когда словам упорно приписывают инкорпорированные (прямо в слова!) "значения".

Вот тогда-то они и понимают и стыдливо замечают, что "значение данного слова в данном *тексте* всё-таки существенно *как-то* (!) зависит (как?!) от значений этого же слова *во всех "остальных текстах"*. Ну и конечно "вопиют в пустыне" безнадежно устаревающие толковые словари, которые действительно устаревают ещё до момента выпуска.

Во-вторых, есть проблема контекста. И вот как она выглядит: тексты не могут быть исчерпывающе полны (вроде занудного текста договора сделки, в котором хотят, да всё ж не могут оговорить и растолковать загодя "всё на свете"). Всегда в любом тексте делается расчёт и неявно выказывается или скрывается призыв к пониманию "из общих соображений". Это как нельзя метко выражение. "Общие соображения" – это стиль понимания, присущий большинству мыслителей эпохи и большинству рядовых, так сказать, граждан.

Это сумма допустимых на сегодня (на момент составления текста) *умолчаний*. Без приёма "умолчания и намекания" тексты неизмеримо бы раздувались. Но постепенно эта "сумма допустимых умолчаний" развеивается "на сквозняке времени", и многие очень даже бойкие тексты становятся какими-то легкомысленными и слишком игриво-намекающими.

За этой игривостью начинает во весь рост вставать их пустота. Вот так очерченная проблема "контекста" опять же взывает не к "остальным текстам", а к развитой и заинтересованной памяти суммы индивидов-читателей в данную эпоху (эпоху создания и массового чтения данного текста).

Пример. Очень быстро устаревают метафоры, если они не превращаются в понятия. Вот цитата из *биографических* записок князя И.М. Долгорукова "Капище моего сердца", вышедших в свет всего 80 лет назад: "*Графиня вздумала оказывать жене моей презрение, которым она любила со всеми квитаться, и сама обходилась с ней очень ярко, а та была уже в большом случае...*"

Метафоры, широко употреблявшиеся менее столетия назад, нам уже непонятны, ибо тот контекст и тогдашние умолчания ушли вместе с эпохой. За этим просматривается всё-таки какая-то жутковатая пустота, предупреждающая охотников за вечными и неизменными смыслами слов и текстов. А как же мы, интересно, читаем более поздние и древние "источники" сегодня? А мож-

но ли это вообще назвать чтением? Может быть это лишь разглядывание и, – затем – безудержная фантазия ?

### Метафора и понимание

Понимание как деятельность разума сложилось в человеческой истории не сразу. Можно предположить, что на самой ранней стадии человек строит образ мира путём *переноса* своих первоначальных впечатлений и ощущений на *неизвестные* ему предметы: понимание осуществляется здесь вначале как перенос известного на неизвестное, то есть как метафора (опять же, буквально – переносящая) в самом широком смысле этого слова.

Миф уже предполагает более развитые формы такого метафорического схватывания целостностей, содержит в себе попытки системного понимания мира путём антропоморфного переноса собственных (иногда даже телесно-конфигурационных) свойств на мир.

Когда же мысль сталкивается с препятствиями, постигая отличия собственных свойств от того, что находится вовне, начинается этап преодоления антропоморфизма, не закончившийся и поныне.

Именно метафорический перенос как *чувственно выполненная* ипостась *аналогии* является главным механизмом понимания на всех уровнях, а аналогия меж тем совершается через телесные уподобления. В этом вся тайна аналогии и метафоры

Так понимаемая метафора не является языковой в смысле центрального рабочего процесса целостного понимания. Однако лишь в языке могут быть зафиксированы развитые формы переноса как механизма понимания.

"Плавает, как рыба", "Миссис Браун благоухает, как весенний сад"... Эти метафоры чаще всего возникают на визуальном, обонятельном и проч. допонятийном уровне и лишь затем ословляются. Но ведь это чисто "иллюзиарный механизм" – увидеть в том, что видишь то, чего там вроде бы нет... Увидеть внутренним взором. При этом требуется **двойное**, спаренное **уподобление**.

При анализе языка культурных текстов обнаруживается, что способ образования слов-понятий изначально предполагает метафору (перенос чувственно конкретного смысла на иной, в чувствах не данный объект), что закрепление такого переносного значения *в качестве основного* происходит постепенно.

Происходит своего рода инверсия метафоры: изначально при *складывании* абстрактного смысла того или иного слова-понятия **метафора заключалась в переносе конкретных смыслов на неконкретные содержания**.

Слово-понятие "идея" (эйдос) предполагало вначале "то, что видимо духом", теперь же мы видим в слове "идея" прежде всего нечто нематериальное, необразное, и, только вникнув в первоначальный его смысл, вспоминаем об

*образной созерцательной* компоненте первоначального значения.

Итак, метафора. Причём, метафора языковая, понятийная. Понятие анимируется путём вчувствования. Нужно вчувствоваться в два понятия, чтобы осуществить перенос одного чувства на другое. Эта "процедура" второго порядка ещё более загадочна, сложна и неясна, чем единичное вчувствование. Далее. Вчувствовавшись в одно понятие и в другое, затем надо извлечь их интерференцию – метафорическую понятийную интерференцию – и затем вчувствоваться в неё. Это уже процедура *третьего* порядка сложности!

Можем ли мы уловить структуру этой процедуры третьего порядка? Видимо, в грубой форме да! Посмотрим по порядку:

1. вчувствование первого порядка есть включение внимания на семантическую окрестность первого понятия и второго понятия  $SO(\Pi_1)$  и  $SO(\Pi_2)$ . Мы получаем два очага внимания по той и другой семантической окрестности. Ясно, что они различны и весьма различны, ибо в противном случае метафора была бы ни к чему или была бы очень слаба.

2. вчувствование второго порядка есть взятие декартова произведения этих двух семантических окрестностей  $SO(\Pi_1) \times SO(\Pi_2)$  и мгновенное подсознательное заполнение *смыслами* их пустых (непроинтерпретированных) клеток. Это третий очаг внимания.

3. Вслед за этим надо сделать проекции появившегося нового смысла из третьего очага назад на породившие его первые два очага внимания – семантические окрестности, то есть взять  $Pr_1(SO(\Pi_1) \times SO(\Pi_2))$  и  $Pr_2(SO(\Pi_1) \times SO(\Pi_2))$ .

***Мы имеем замаскированный случай оперативного порождения нового знания в чрезвычайно больших объёмах.*** По меньшей мере, метафорическое новое знание *в четыре раза* (в "понятийном" исчислении) больше по объёму, чем объём исходных семантических окрестностей.

Это легко показать даже на метафорах "Маша плавает, как рыба" и "Миссис Браун, благоухает как весенний сад". Достаточно обратить их, чтобы почувствовать существенную разницу в выработанном знании: "Рыба плавает, как Маша" и "Весенний сад благоухает, как миссис Браун". Во втором случае даже проклёвывается юмор по поводу пристрастия миссиз к парфюмерии.

Обратим особое внимание, что при взятии проекций приходится адресовать полученные смыслы уже во вторые семантические окрестности того и другого понятия, то есть поневоле появляется *очередной более детальный и более глубокий уровень смысла. Метафора – всегда прорыв ещё на один уровень конкретизации понятий, ещё на один более глубокий уровень смысла*

Теперь представим, что взяты не первые семантические окрестности метафоризуемых понятий, а целиком обе пирамиды подчинённых им понятий. Получается "тьма" декартовых произведений и *почти рождение* новых подчинённых понятий, а обратное проективное отражение результатов мгновен-

ного заполнения новыми смыслами ячеек декартовых произведений добавляет новые детали *на всех уровнях* конкретизации в пирамидах подчинённых понятий плюс один ещё более детальный *новый* уровень.

#### Метафора и проблема сознания

В метафоре, как в мельчайшей клетке непосредственно соединяются рефлексивное и нерефлексивное, дискурсивное и недискурсивное, выраженное и невыраженное.

Метафора многолика: это одновременно и средство концептуализации первоисточков сознания, и новое проявление онтологического единства мира. Одним из направлений исследования в этой области представляется анализ метафоры как стержневого принципа работы сознания вообще: от *спонтанного* зарождения смыслов внутри полуинтуитивных представлений, внутри сферы воображения, к их рациональной фиксации, интеллектуальному расчленению и прояснению.

Анализ процессов метафоризации как пути образования языковых значений свидетельствует о тесном взаимодействии первоисточков мысли с первоистоками языка. Ведь метафора – это вторжение:

- Это вторжение синтеза в зону анализа.
- Это вторжение представления (образа) в зону понятия.
- Это вторжение воображения в "страну" интеллекта.
- Это вторжение единичного в царство общего.
- Это вторжение индивидуальности в "страну" классов.

Метафора как бы стремится внести хаос в упорядоченные "системы предикатов", так как с точки зрения рассудочной логики, метафора – это категориальная ошибка (она относит предмет к тому классу, к которому он в действительности не принадлежит. Это – помеха коммуникативной функции языка. Однако именно метафора *формирует ресурсы смысла*, без которых невозможна никакая вообще коммуникация.

Жизнь метафоры в языке выводит наружу его основной парадокс: язык одновременно воплощает универсальное и уникальное, формально отточённое и невыразимое, "идеальные цели" и "замшелые первоначала". *Ну, конечно же, не сам, а лишь с помощью живого понимающего тела с его "семантическим самочувствием"*.

Метафора направлена одновременно и на уточнение, и на расширение смысловых ресурсов языка.

На пути превращения метафорического в концептуальное лежит ещё одно звено – аналогия, средство уже собственно научного *мышления*. В этом смысле метафора есть художественная ипостась аналогии, а аналогия – познавательная выжимка из художественных моментов метафоры, гносеологическая абстракция из метафоры.

Углубление в метафорические основания работы сознания и подсознания – вот что лежит в основе интереса к явлению метафоры. Обращение к метафоре выводит нас за рамки привычных противопоставлений, некритически воспринимаемых тождеств (разрыва тождества <бытия-сознания-языка>) и заставляет ощутить симптомы некоего нового единства всех этих моментов.

Разрывание мысли и языка симптоматично: в нём фиксируется определённая мера самостоятельности языка по отношению к дискурсивно-упорядоченной мысли. Такое понимание по-новому освещает проблему, которую можно было бы назвать проблемой логических форм эвристической разумности (понимание есть одна из таких форм, а метафора – средство её осуществления).

Язык оказывается тогда сферой взаимодействия рассудка и разума, а это даёт основание по-новому осмыслить старый вопрос о **единстве слова-дела-мысли**.

**Выводы.** Вывод всего один: люди понимают метафоры стихийно и хорошо. Но искусство порождения метафорических высказываний на сегодня – счастливый удел немногих. Необходимо, исследовав функции класс словотропов и, в особенности, метафоры, разработать и внедрять методики обучения студентов оперативному продуцированию метафор в реальном времени в каждодневном процессе учёбы.

**В. Ю. Исак**

## **ПОЭЗИЯ КАК ВЫСШАЯ ФОРМА ЯЗЫКА**

Поэзия неразрывно своими истоками обязана человеческому языку. Одно из самых распространенных определений понятия «поэзия» (греч. «ποίησις» – «творчество») – это искусство изображать прекрасное словом. Час последнего пробил тогда, когда человек накопил достаточный интеллектуальный потенциал, чтобы заботиться о создании и сохранении культурного пространства. В 1784 году известный немецкий философ и просветитель Иоганн Готфрид Гердер написал: «Лишь язык превратил человека в человека, чудовищный поток аффектов язык сдержал дамбами и поставил им разумные памятники в словах...; лишь благодаря языку стала возможна история человечества с передаваемыми по наследству представлениями сердца и души. И теперь встают перед моим взором герои Гомера, я слышу жалобы Оссиана, хотя тень певца и тени героев давно уже исчезли с лица земли... Все, что думали мудрецы давних времен, что когда-либо измыслил дух человеческий, доносит до меня язык. Благодаря языку мыслящая душа моя связана с душою первого, а может

быть, и последнего человека на земле; короче говоря, язык – это печать нашего разума, благодаря которой разум обретает видимый облик и передается из поколения в поколение» [4, с. 236-237]. Согласно Гердеру, человек только тогда воспринял божественное искусство идеи, когда обрел способность говорить; язык для него подобен единству души и тела и именно он способен выражать не вещи, а имена.

Слово – это медиум между тем, кто говорит, и тем, кто слушает; он имеет смысл вообще и только благодаря тому, что содержание слова может расти и вызывать мысль у другого. «Слушающий может гораздо лучше говорящего понимать, что скрыто за словом, и читатель может лучше самого поэта постигать идею его произведения. Сущность, сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя, следовательно, в неисчерпаемом возможном его содержании» [7].

Последователь И.Г. Гумбольта, А.А. Потебня в своей работе «Мысль и язык» написал: «... умение думать по-человечески, но без слов, дается только словом и, что глухонемой без говорящих или выученных говорящими учителями, век оставался бы почти животным» [7].

Еще М.В. Ломоносов в своей «Российской грамматике» указывал на важность слова. Он считал, что человек превосходит прочих животных словом, которое делает возможным обмен мыслями при общении, связывает людей в общество. Люди без слова были бы похожи на разбросанные части одной машины, «не токмо лишены бы были согласного общих дел течения, которое соединением разных мыслей управляется, но едва ли бы не были хуже зверей» [6, с. 11]. Слово – это некий дар общий, естественный и необходимый. Слово, таким образом, с самого своего рождения служит для человека средством понимать себя, дает возможность анализировать свои восприятия.

«Язык – это клад, практикой речи отлагаемый во всех, кто принадлежит к одному общественному коллективу, это грамматическая система, виртуально существующая у каждого в мозгу, точнее сказать, у целой совокупности индивидов, ибо язык не существует полностью ни в одном из них, он существует в полной мере лишь в коллективе». [8, с. 21]

Французский лингвист Ф. де Соссюр разделяет язык и речь, и тем самым отделяет:

- 1) социальное от индивидуального;
- 2) существенное от побочного и более или менее случайного.

Язык в его понимании – не деятельность говорящего, а готовый продукт, пассивно регистрируемый говорящим.

«Наоборот, речь есть индивидуальный акт воли и разума; в этом акте надлежит различать:

- 1) комбинации, в которых говорящий использует код (code) языка с целью

выражения своей мысли;

2) психофизический механизм, позволяющий ему объективировать эти комбинации» [8, с. 21-22].

Согласно Ф. де Соссюру, у речевой деятельности (langage) есть две стороны: индивидуальная и социальная, причем одну нельзя понять без другой. Но понятие язык, считает ученый, не совпадает с понятием речевой деятельности вообще; «... язык — только определенная часть—правда, важнейшая часть — речевой деятельности. Он является социальным продуктом, совокупностью необходимых условностей, принятых коллективом, чтобы обеспечить реализацию, функционирование способности к речевой деятельности, существующей у каждого носителя языка» [8, с.17]

В отличие от речевой деятельности язык представляет собою целостность сам по себе, являясь, таким образом, отправным началом (principe) классификации, поэтому именно язык вносит единство в речевую деятельность. Ф. де Соссюр продолжает: «... естественной для человека является не речевая деятельность как говорение (langage parlé), а способность создавать язык, то есть систему дифференцированных знаков, соответствующих дифференцированным понятиям» [8, с.18].

Изучение речевой деятельности распадается на две части: 1) основную, предметом которой является язык, то есть нечто социальное по существу и независимое от индивида; это наука чисто психическая; 2) второстепенную, предметом которой является индивидуальная сторона речевой деятельности, то есть речь, включая фонацию. «Несомненно, оба эти предмета тесно связаны между собой и предполагают друг друга: язык необходим, чтобы речь была понятна и тем самым была эффективна; речь в свою очередь необходима для того, чтобы сложился язык; исторически факт речи всегда предшествует языку» [8, с. 26-27]. Поэтому язык выступает одновременно и орудием, и продуктом речи. Ученый определяет речь, как сумму «... всего того, что говорят люди; она включает: а) индивидуальные комбинации, зависящие от воли говорящих; б) акты фонации, равным образом зависящие от воли говорящих и необходимые для реализации этих комбинаций» [8, с.27].

Вслед за Ф. де Соссюром можно резюмировать основные свойства языка:

- язык можно определять, локализовать в конкретном отрезке речевого акта, языку можно обучаться;
- язык существует благодаря заключенному членами коллектива договору;
- язык отличается от речи и его можно исследовать и фиксировать;
- он – сокровищница акустических образов, а письмо обеспечивает им осязаемую форму.

М.Хайдеггер в своей работе «Письмо о гуманизме» писал: «Язык есть дом бытия, живя в котором человек экзистирует, поскольку, оберегая истину, бы-

тие принадлежит ей» [10, с. 203]. Речь дана человеку чтобы свидетельствовать о бытии и об истории. Поэтому, для мыслителя речь полагается как имущество человека, но она также таит в себе возможность опасности как для себя самой, так и открытое место для угрозы утраты бытия. Для Хайдеггера речь является владением для человека; благодаря ей мы можем сообщать о своем опыте, решении и настроении; она служит средством понимания себя и других. «Однако сущность речи не исчерпывается тем, чтобы быть средством понимания. Это определение не затрагивает ее собственной сущности, им лишь приводится некое следствие этой сущности. Речь есть не только рабочий инструмент, которым среди прочих обладает человек, но она вообще впервые предоставляет возможность стоять, среди Открытости Сущего. Только там, где есть речь, там есть Мир (Welt), что означает: круг постоянных изменений решения и работы, дела и ответственности, но также и произвола и шума, упадка и замешательства. Лишь там, где господствует Мир, есть История. Речь есть имущество в некотором первоначальном смысле. Она ручается вполне, что означает: она дает гарантию, что человек — как историчный — может быть. Речь — это не имеющийся в распоряжении материал, но именно то событие (Ereignis), которое распоряжается высшей возможностью человеческого бытия. С этой сущностью речи должны мы вначале освоиться, чтобы истинно постичь область работы поэзии, а тем самым и саму поэзию» [9, с. 41].

Язык осуществляется в речи. Как известно, самой высшей формой организации последней является поэзия. Так лирическое переживание, будучи по своему происхождению личным и субъективным, по законам художественного воплощения объективируется в поэтическом произведении.

Всякое подлинно поэтическое произведение есть познание мира в индивидуальном его восприятии, оно является эссенцией человеческой души.

Так М. Хайдеггер анализирует поэзию на примере поэтического наследия немецкого поэта Гельдерлина:

Многое испытал человек,  
Многих назвал из небесных,  
С тех пор, как мы суть разговор,  
И можем слушать друг о друге [9, с.38].

«С тех пор, как мы суть разговор» – Хайдеггер продолжил идею Гельдерина и считал, что бытие человека имеет основание в речи; «...но речь сначала совершается, собственно, в разговоре. Последний, однако, не просто способ, каким совершается речь, но речь существенна только как разговор. То, что мы обыкновенно считаем речью, а именно, состав слов и правила их соединения, есть лишь передний план речи. Но что тогда значит — "разговор"? Очевидно — говорение друг с другом о чем-то. При этом речь способствует приходу

друг к другу. Однако Гельдерлин говорит: «С тех пор, как мы суть разговор, и можем слушать друг о друге». Способность слушания не есть следствие говорения друг с другом, но, скорее, напротив, предпосылка этого» [9, с.41].

В стихотворениях рождаются самые лучшие слова в самом лучшем порядке, и хороший поэт обычно заставляет читателя сказать: «Я тоже хотел сказать именно это, но не мог выразить так просто и красиво». «Поэзия есть несущая основа Истории и поэтому она не есть также лишь явление культуры и уж подавно не простое "выражение" некоей "души культуры"» [9, с.44].

Поэзия способна объединять людей, «...она объединяет их, когда она подлинная поэзия и оказывает подлинное воздействие, способствуя тому, чтобы они — со всеми их многообразными страданиями, радостями, стремлениями, надеждами и страхами, со всеми их суждениями и ошибками, достоинствами и идеями, со всем великим и мелким, что в них есть, — все больше сливались в одно живое, состоящее из тысяч звеньев, неразрывное целое, ибо именно таким целым и должна быть сама поэзия, а какова причина, таково и следствие» [9, с. 47].

Бродский считал, что «поэзия – это перевод, перевод метафизических истин на земной язык. То, что ты видишь на земле, – это не просто трава и цветы, это определенные связи между вещами, которые ты угадываешь и, которые отсылают к некоему высшему закону. Пастернак был великим поэтом деталей: от детали, снизу, он поднимался вверх. Но есть и другой путь, путь сверху вниз. Тогда идеальным собеседником поэта становится не человек, а ангел, невидимый посредник. Даже если в действительности истинная причина поэзии – иная.

– Как же?

– Язык. Поэт – это продукт языка, орудие, оружие языка, а не наоборот. Язык древнее нас, и он нас переживает: это организм, живущий сам по себе, со своей собственной динамикой. Именно язык диктует поэзию» [1, с. 285].

Возникновение у древних греков художественного слова и узкого понятия «поэзия» как ритмического словесного искусства было исторически обусловленным. В эпоху первобытного синкретизма стихосложение развивалось в тесном единстве с музыкой и пляской, благодаря которым поэзия приобрела песенную ритмичность, состоящую в соизмеримой длительности звуков и тактов. Выделившись постепенно исторически в особое самостоятельное искусство, поэзия долго обнаруживала следы этой былой своей связи, надолго сохранила тяготение к ритмичности, которое поддерживалось и обновлялось и другими социальными условиями ее исторической жизни.

Но какой же должна быть поэзия? Мнения на этот счет расходятся уже с древности. Платон выступал только за такую поэзию, которая бы пробуждала, питала, укрепляла душу и спасала ее разумное начало. Описывая идеальное

государство он не находит места в нем «плохим стихам», их надо было вычеркнуть, отбросить, изъять, исключить, запретить учителям использовать их в беседах с учениками. Древнегреческий философ искал истину, а поэзию он считал искусством подражания. Все, что могло бы навредить государству, должно было попасть под запрет, вне зависимости от того, с чьим именем, пусть с самым знаменитым, связан этот «вредный текст». Поэтому цензуре подвергались даже гомеровские поэмы, особенно «Илиада», Платон считал, что она воспитала и возбуждала греков к дурному, был даже такой афоризм, что «Гомер воспитал Элладу». Художественное произведение, по мнению философа, может и должно воспитывать. Несмотря на то, что содержание поэмы ему не нравилось, о языке и ритме этого текста он ничего не сказал, поэтому, как бы ни критиковал Платон содержание «Илиады», человечество до сих пор восхищается формой этого поистине великого произведения.

Чем же была для Платона поэзия, как он ее трактовал? В диалоге Платона «Федр» (245 а) поэзия не сводится к рассудочным построениям, она для него есть в полном смысле слова мифология («Федр». 61 b), безудержная фантазия и вдохновение, вызывающие в нас целую гамму бесконечно разнообразных чувств и настроений. Великий мудрец считал, что только Муза сама делает вдохновенными одних, а от этих тянется цепь других восторженных. По Платону, все хорошие эпические поэты слагают свои прекрасные поэмы не благодаря уменью, а только когда становятся вдохновенными и одержимыми. «Ведь не от умения они это творят, а от божественной силы: если бы они благодаря умению могли хорошо говорить об одном, то могли бы говорить и обо всем прочем; потому-то бог и отнимает у них рассудок и делает их своими слугами, вещателями и божественными прорицателями, чтобы мы, слушатели, знали, что это не они, у кого и рассудка-то нет, говорят такие ценные вещи, а говорит сам бог и через них подает нам голос» («Федр» и далее 534 d – 536 d).

Платон в своем произведении «Законы» выдвинул тезис, «надо жить, играя!» (VII 803 e). И было бы гораздо лучше, если бы поэзия вообще не развивалась, а в ней повторялось одно и то же, как было, например, в Египте, где в течение десяти тысяч лет творчество ни на миллиметр не двигалось вперед. Именно в этом заключалась настоящая эстетическая радость. «Надо, чтобы все пели и играли; и надо, чтобы все танцевали, всегда, непрерывно и неизменно. Надо, чтобы все государство пело, и играло, и скакало в плясках». («Законь». II 665 c) Приведенное место из «Законов», трактующее о всеобщей государственной и народной пляске, конечно, основано на приоритете всеобщей государственности и законности. Таким образом, чистая, бескорыстная, беззаботная и самодовлеющая поэзия сливается у Платона с логическим и моральным ригоризмом.

Аристотель, в отличие от Платона, с любовью смотрел на поэзию как на

искусство подражания («μίμησις»), но это не рабское копирование окружающей среды, а творческое воспроизведение действительности. Платон скептически относился к подражанию, считая этот процесс лишь слабой копией великого мира идей. Аристотель же считал, что художественное подражание помогает человеку лучше понять, осознать и познать действительность и поэзия существует по двум естественным причинам: во-первых, всем людям с детства свойственно подражание; во-вторых, подражание приносит человеку удовольствие. Мыслитель писал, что подражая предмету, а потом сравнивая подражание с оригиналом, мы изучаем предмет, изучаем его легко и скоро; в этом тайна наслаждения, приносимого искусством.

По мысли Аристотеля, литература возникла естественным путем из простых импровизаций вследствие прирожденного людям чувства ритма, путем постепенного совершенствования. Это подводит нас к пониманию народных источников поэзии. Весьма важное значение имеет его объяснение отношения общего к частному и обратно. В противоположность Платону, который общее — «идею» — отделяет от предмета и помещает в другом мире, Аристотель считает идею неотделимой от вещи, и таким образом общее понятие, по его учению, проявляется и конкретизируется в индивидуальном, частном. Поэзия, в противоположность науке, выражает общую мысль в конкретных образах, выводя действующих лиц под определенными именами, наделяя их определенными качествами.

В своем философском трактате «Поэтика» отец всех наук разделяет поэтическое творчество на виды в зависимости от способов подражания:

- а) объективный рассказ (эпос);
- б) личное выступление рассказчика (лирика);
- с) изображение событий в действии (драма).

Схема была всегда приблизительно та же; при новых условиях общест-венности могут сложиться иные поэтические формы, предсказать которые при наших нынешних знаниях невозможно. Аристотель отмечает, что в поэзии главным является содержание, а не форма. «Из этого видно, — продолжает он свою мысль, — что поэту следует скорее быть творцом фабул, а не метров, поскольку поэт является таковым по подражанию, а подражает он посредством действия». («Поэтика», 1451 627—29)

Поэзия, согласно Аристотелю, изображает то существенное, что есть в жизни, она представляет все во внутренней связи и тем самым находится в ближайшем родстве с важнейшим и высочайшим стремлением человеческого духа. Поэтому поэзия должна изображать человеческую жизнь так, чтоб не исказить ее картин посторонними примесями. Но уже в древние времена было замечено, что в поэтической форме смысл сообщаемого схватывается быстрее и лаконичнее благодаря поиску самых лучших слов и фраз. Флобер когда-то

спросил: «Почему, стараясь как можно более сжато выразить свою мысль, мы неизбежно приходим к тому, что слагаем стихи?». На этот вопрос немного раньше стихами же ответил один из крупнейших теоретиков французского классицизма Никола Буало в своей знаменитой поэме «Поэтическое искусство» (1674):

Но вот пришла пора, и слово зазвучало,  
Законам положив прекрасное начало,  
Затерянных в лесах людей соединив,  
Построив города среди цветущих нив,  
Искусно возведя мосты и укрепленья  
И наказанием осилив преступленья.  
И этим, говорят, обязан мир стихам! [2].

Н. Буало обобщил в своей поэтике ведущие тенденции национальной литературы своего времени, он отстаивал превосходство древних над современными авторами. Положив в основу своего учения принцип «подражания природе», французский теоретик ограничивает его изображением абстрактно всеобщего, типического, исключаящего все индивидуальное, изменчивое. Согласно Буало, такой характер «подражания природе» был присущ античному искусству, которое рассматривается им как абсолютная эстетическая норма (Аристотель, особенно Гораций).

Цена слова как можно строже,  
Люби в них странные черты.  
Ах, песни пьяной что дороже,  
Где точность с зыбкостью слиты! [3].

Приведенные строки из стихотворения Поля Верлена «Искусство поэзии» пародийно повторяет заглавие трактата теоретика классицизма, Никола Буало, и представляет собой манифест импрессионизма. Здесь Верлен формулирует принципы новой поэтики и эстетики, отделяя поэзию от собственно литературы, т. е. искусства, основанного на сюжете. Поэзия, как считает автор, должна выражать некую неопределенную реальность: неуловимые движения души, мимолетные впечатления, мечту или, скорее, ее очертания, т. е. она должна выражать чувства, настроения автора. Новый смысл поэзии требует и иной формы. Для этого необходимо освободить слова от их конкретного значения и растворить их в мире звуков. Он требует «музыки прежде всего». Верлен так начинает свой манифест:

О музыке на первом месте!  
Предпочитай размер такой,  
Что зыбок, растворим и вместе

Не давит строгой полнотой [3].

Чтобы сделать стих адекватным миру неясных ощущений, нужно, согласно Верлену, вернуться к его первородной песенной простоте, отказаться от строгой рифмы, обязательной паузы в середине стиха (цезуры), четкой и синтаксически упорядоченной строфы.

Поэзия расширяет и укрепляет душу, она делает ее еще более свободной от природного назначения рассматривать природу только как явление. Классик немецкой философии, И. Кант, сравнивая различные искусства по их эстетической ценности, первое место отдает поэзии (поскольку она почти полностью обязана своим происхождением гению). Согласно философу, поэзия как будто играет видимостью с помощью воображения и ее форма согласуется с законами рассудка. В своей работе «Критика способности суждения» немецкий классик описывает три вида прекрасных искусств: словесное, изобразительное и искусство игры ощущений. К словесным искусствам он относит красноречие и поэзию. К изобразительным искусствам или искусствам выражения идей в чувственном созерцании, философ причисляет пластику и живопись. Искусство прекрасной игры ощущений Кант делит на художественную игру ощущений слуха и зрения, то есть на музыку и искусство колорита.

Поэзия, согласно И. Канту, – это искусство заниматься свободной игрой воображения как делом рассудка, в отличие от красноречия, свободной игры воображения. Поэтому, если оратор что-то провозглашает, то осуществляет это так, как будто это просто игра идеями лишь бы занять слушателей, он дает меньше, чем обещает. Поэт же, по мнению Канта, обещает мало, возвещает лишь игру идеями, но совершает нечто достойное того, чтобы им занимались, а именно, играя, дает рассудку пищу и посредством воображения – жизнь его понятиям.

«Это – поэзия, восклицаем мы, желая подчеркнуть, что в жизни бывает совсем иначе. Поэтому уже в глубокой древности умели различать поэтически возможное от исторически случившегося, и от поэта требовали лишь первого, но не последнего». [5, с.243]

Смыслообразующим элементом в поэзии является стихотворная строка, включающая в себя не только последовательность слов, каждое из которых имеет самостоятельное значение, но и нерасчленимую структуру, своеобразное интегрированное «слово», значение которого не равно сумме значений входящих в него слов. На протяжении веков форма поэтического целого и отдельной строфы, способы рифмовки стихотворения менялись. Тип стиховой композиции может иметь тысячи вариаций, поэтому в школьной практике следует для каждого поэтического текста находить свой неповторимый путь анализа, при этом учитывать язык и стиль, художественную идею, компози-

цию и тему того или иного стихотворения. Следовательно, цель поэзии – не «приемы», не «способы», а познание мира и человека в нем, самопознание и самоконструирование личности.

### **Литература**

1. *Бродский И.А.* Большая книга интервью. – М., 2000.
2. *Буало-Денрео Н.* Поэтическое искусство/ Перевод Э.Л. Линецкой (с комментариями Н.А. Сигал // <http://fgpodsobka.narod.ru/poetica.htm>
3. *Верлен П.* Поэтическое искусство. Электронный ресурс: [http://litera.edu.ru/catalog.asp?cat\\_ob\\_no=14085&ob\\_no=14088](http://litera.edu.ru/catalog.asp?cat_ob_no=14085&ob_no=14088)
4. *Гердер И.Г.* Идеи к философии истории человечества. – М., 1977.
5. *Евлахов А.* Введение в философию художественного творчества: Опыт историко-литературной методологии. – Варшава, 1910. – Т.1.
6. *Ломоносов М.В.* Российская грамматика. § 1, 68а.
7. *Потебня А.А.* Мысль и язык //Потебня А.А. Слово и миф. – М.: Правда, 1989. – С. 17–200.
8. *Соссюр Ф.* Курс общей лингвистики /Редакция Ш. Балли и А. Сеше; Пер. с фр. А. Сухотина. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999.
9. *Хайдеггер М.* Гельдерлин и сущность поэзии Логос //Философско-литературный журнал. – Вып. 1. М., 1991, С. 37–47.
10. *Хайдеггер М.* Письмо о гуманизме // Время и бытие. – М. 1993.

**А. С. Алпатова**

### **О ВОЗМОЖНОСТЯХ РАССКАЗА НА ОДНУ БУКВУ: ТАВТОГРАММЫ О МУЗЫКЕ И ЛЮБВИ**

Из множества жанров и форм, от крупных до миниатюр, в западной и отечественной литературе особое место занимают прикладные. Прикладные литературные жанры включают разнообразные справочные и энциклопедические тексты, каталоги, учебно-методическую и техническую литературу, вспомогательные пособия по различным вопросам семейно-бытовой жизни (кулинария, рукоделие) и хозяйственной деятельности (строительство, садоводство). Главной целью таких текстовых материалов является информирование и обучение их читателей определенным навыкам. К прикладным формам относятся и дидактические явления литературы для детей – например, потешки, пальчиковые игры, скороговорки, считалки. Их главная функция также состоит в обучении – но уже с помощью игры.

Игра занимает большое место в культуре с незапамятных времен. Она не только связана с детской сферой, но и непосредственно участвует в самых разных видах социальной активности человека – от серьезных культурных, обрядовых и ритуальных до светских этикетных и досуговых. Задолго до появления электронных технологий, в том числе позволяющих и детям,

и взрослым играть в компьютерные игры, в культурных традициях народов мира были распространены словесно-языковые (загадки, игры в слова, перевертыши, шифрограммы) и литературно-поэтические (акrostихи, бури-ме, совместное сочинение рассказов, литературные викторины) состязания, предполагавшие наличие некоторого количества (минимум два) участников. К типу прикладных литературных форм-игр, использующихся во время таких занятий, относятся тавтограммы – поэтические или прозаические тексты, все слова в которых начинаются на одну и ту же букву<sup>1</sup>. В современной теории литературы тавтограммы наряду с другими формами принадлежат к типу комбинаторной литературы (Т. Бонч-Осмоловская).

Форма тавтограммы имеет более чем двухтысячелетнюю историю. Автором первой известной тавтограммы является римский поэт Квинт Энний, живший на рубеже II–III вв. н.э. («O Tite, tute, Tati, tibi tanta, tyranne, tulisti!» – «O Тит Татий, тиран, тяготят тебя тяготы эти!», перевод Ф. Петровского). Короткие тавтограммы содержат отдельные фрагменты текста «Слова о полку Игореве» («Съ зарания въ пятокъ потопташа поганые плъкы половецкыя...») («Спозаранок в пятницу потоптали они поганые полки половецкие...»). Поэтические тавтограммы сочиняли на латыни средневековые поэты: монаху-доминиканцу Плацениусу принадлежит авторство поэмы «Pugna porcogum» («Битва свиней», 1530), Христиану Пиэру – стихотворения «Christus Crucifixus» («Христос распятый», 1576).

Во всех этих случаях тавтограмма используется для усиления художественной выразительности сказанного в тексте. В поэзии для этой цели гораздо более широко применяется лежащий в основе тавтограммы прием аллитерации. Яркие примеры аллитерации содержат строки: «Сквозь волнистые туманы / Пробирается луна, / На печальные поляны / Льет печальный свет она...» в стихотворении «Зимняя дорога» А.С. Пушкина; «Лишь Терек в теснине Дарьяла / Гремя нарушал тишину; / Волна на волну набегала, / Волна погоняла волну» – в поэме «Тамара» М.Ю. Лермонтова; «Лет до ста / расти / нам без старости. / Год от года / расти / нашей бодрости. / Славьте, / молот и стих, / землю молодости» – в поэме «Хорошо» В.В. Маяковского; «Выходила к ним горилла, / Им горилла говорила, / Говорила им горилла, / Приговаривала» – в «Бармалее» К.И. Чуковского.

В творчестве поэтов Серебряного века тавтограммы-стихи или фрагменты стихотворений выполняют функцию своеобразной творческой лаборатории, в условиях которой происходит поиск новых средств языковой

---

<sup>1</sup> В следующем кратком обзоре формы тавтограммы мы частично опирались на материалы следующих электронных ресурсов: [perogusi.ru/s/тавтограмма/](http://perogusi.ru/s/тавтограмма/), [poetique.academic.ru/551/тавтограмма](http://poetique.academic.ru/551/тавтограмма), [www.ashtray.ru/main/texts/bonch\\_course/112-1.htm](http://www.ashtray.ru/main/texts/bonch_course/112-1.htm), [rifma.com.ru/Publications/Chudasov-7.htm](http://rifma.com.ru/Publications/Chudasov-7.htm)

выразительности – в качестве примеров часто приводят основанные на аллитерации строки К.Д. Бальмонта «Чуждый чарам чёрный чёлн» или стихотворения-тавтограммы В.Я. Брюсова «Слово – событий скрижаль», «Мой маяк». Поэта А. Белого этот поиск привел к идее космогонического значения звука, отраженной в поэме «Глоссосолалия» (1917). Мысли о роли звуков в языке и их воздействии на восприятие человека выразил в своей работе «Музыка речи» (1923) Л.Л. Сабанеев.

Линию творческого поиска своих предшественников продолжают современные авторы. Характерные тавтограммы-сказки С.В. Савицкой написаны практически на все буквы алфавита с целью показать богатства русского языка, а в тавтограммах-стихотворениях Т. Нужиной и Д. Алина для усиления выразительности используется аллитерация. В настоящее время тавтограммы стали достаточно широкой областью творчества как профессионалов, так и любителей. Работа с краткими учебными тавтограммами или монофонами преследует цели развить у читающих их дикцию (в случае с иностранными языками – поставить произношение), сформировать речевой стиль и расширить лексикон. Широко известны стихи для детей, написанные как тавтограммы-монофоны. Один из них приводил в Толковом словаре живого великорусского языка В.И. Даль: «Павел Петрович пошёл погулять / Поймал перепёлку, понёс продавать, / Просил полтинник – / Получил подзатыльник». В то же время представляя игровую сферу литературного творчества, тавтограммы-миниатюры шуточного или сатирического содержания часто служат для развлечения и автора, и его читателей. Среди ярких примеров таких тавтограмм – «Эмиграция» М. Шкловера, «Плоды прогресса» Ю. Левина, «Диалог» И. Чудасова.

В данной статье приводятся наши авторские тавтограммы, представляющие собой рассказы на определенный сюжет, в той или иной степени связанный с темой любви и музыкальными образами. Кроме того все четыре рассказа объединены в цикл как картины событий, происходящих в течение четырех времен года, от зимы до осени. Главными героями в каждом повествовании являются члены одной семьи – в настоящем (первые три рассказа) или будущем (последний рассказ) времени, а также их друзья (третий рассказ) или окружающие незнакомые люди (четвертый рассказ). В качестве главной задачи во всех случаях выступает драматургическая: сюжетная фабула развивается в соответствии с заданной ею динамикой, отмеченной традиционными разделами литературной формы рассказа: экспозиции с представлением героев, завязки, развития, кульминации и развязки действия, заключения.

**Богач, бедняк – близнецы-бродяги**  
**(бытовая басня, белорусская байка, бобрыйская бывальщина**  
**Бардам-бродягам**

Бобрыйские братья-близнецы Бенья, Боря Берденманы были безотцовщиной. Батюшка близнецов, бретонский бюргер Бон Берден, был бездарным, бесхарактерным, беспринципным, беспутным болтуном.

Бабушкой братьев была бельгийская баронесса Бригитта Берде. Быт барыни – базальтовые башни, белокаменные балюстрады, бронзовые бюсты, бельведеры бульваров, буковые багеты беседок, барельефы балконов, бордюры бюветов. Бытие бабушки – благотворительные балы, беседы бойких барышень. Бутафорией бабушки-бонапартистки были беличьи боа, бобровые береты, бордовая бархатная бахрама, белоснежные батистовые банты, белые бумазеевые блузы, барсучьи башмачки, бежевые ботики, блестящие бриллиантовые броши, браслеты-брегеты, бирюзовые бусы, бисерные булавки, белила, безделушки-бонбоньерки, благоухающие бутоны букетов.

Баронесса была библиофилом: библиотека баронессы – Библия, бенедиктинские бюллетени, букинистические билли, басни Боккаччо, брошюры Беркли, буколика Бомарше, баллады Бунина, Бронте, Бабель, «Былое...», «Бесприданница», «Баскервиль», «Брайтон-Бич», «Белый Бим»... Беседы бабушки, братьев-близнецов – ботаника, биология, биофизика, биохимия, брахманизм, буддизм...

Бабушкиным баловнем был брюнет Боря. Бабушка была бережливой – буржуа Боря был богачом. Бабушка благословила Борю быть бизнесменом. Боря был брокером – барометром биржи. Браздами Бори были баллы, барьером – бюджетные барыши. Боря был банкиром. Буфером Бори были баланс, бланки, бумаги, бандероли, бонусы, банкноты, банковские билеты.

Бедовый Боря был барином: бросая биржу, банк, Боря бил баклуши. Будни Бори: бритье бороды – бег – бассейн – бейсбол – бобслей – бокс – баскетбол – бадминтон – бильярд – бронированный БМВ – биржа – банк – бюро – бар – балеты «Бабочка Баттерфляй», «Баядерка», «Бразильский барон» – балерины Брунгильда, Бони, Бетси, Божена, Броня – буфет – банкет – бутылки «Балтийского бальзама» – бокалы – брызги брэнди – брудершафт... Безвкусная бакалея Бори была безвредной: бамбук, броссельская белокочанная брокколи, белый бульон, белковые бисквиты, бананы, брусника...

Блондин Бенья был безграмотным, безвольным, безалаберным. Бесплезное бытие беспечно бесшабашного бродяги Бени было банально бессмысленным: бедняк, босяк, безвестный беженец, бесправный бомж, бедолага Бенья был бездомным бездельником-батраком. Болезнь бедняков – бу-

лимия. Бросовая брюква, баранья бастурма, бутебродные булки, блинные батоны, белые баранки, брикеты бобовых БАДов, бройлерная бурда, банки бифидока, баллоны браги (Беня был бдительным: бациллы, бактерии – бруцеллез, бактериоз!).

Бедой брата Бори было богемное бытие, болью – бремя будущего банкротства. Боря боролся. Бороным бунтом было бросить богатство, банк, биржу, бумаги – базар, балаган, блеф... – бежать! Багаж Бори – бумажник, бейсболка, бриджи, брюки, ботинки. Боря бежал быстро: баня, бараки, будка, бульдог Бобик... «Беня-а-а-а!..»

Близнецу Бене было больно. Бойкотом Бени было безвозвратное бегство. Бросить бездарность, безграмотность, бедность, болезни – бежать! Бенина броня – брезентовая бурка, башлык, байковый бешмет, бердыш, бутсы. Быстро бежал Беня: березник, буераки, берлога... «Боря-а-а-а!..»

Блаженство беглецов Бори, Бени было беспредельным: бетонка – бездорожье – бор – балка – болото – бревна – бочки – берег – бухта – брод – буксир – баржа – буй – байдарка – бот – баркас – бригантина – батискаф – белуги... Братья-близнецы бредили: Бобруйск – Брест – Бельцы – Бендеры – Бухарест – Будапешт – Босния – Белград – Балканы – Балаклава – Бахчисарай – Босфор – Барбадос – Боливия – Бразилия – Бруклин – Бирмингем – Братск – Бийск – Бештау – Белгород – Балаклея – Барселона – Бретонь – Брюссель... Бельгия!..

Белели березы, бешено бурлил безбрежно бескрайний Балтийский бассейн. Быстрее!.. Быстрее!.. Береговой бриз, багряно-белые барашки... Близилась безграничная безводная бездна... Буря!.. Братья блуждали... Боря боялся – бледнел, багровел, Беня бодрился.

Болезнь бабушек – бессонница. «Боря, Беня, берегитесь!» – близко быстро бегущая брезгливая близорукая баронесса бранилась. Бесчувственная бабушка была безутешной: благонадежный Боря бежал беспричинно, бестолковый Беня – бессознательно. Бром был бесполезен – баронессу беспокоили блики беды: «Благовоспитанный Боря, беспризорный Беня – бродяги-бандиты!.. Будущее братьев бесцельно, беспросветно!..»

Бабушка была беспрекословно-беспощадной: «Бесследно бежать было бы бессовестным бессердечием, бросить бабушку, Бобруйск, Беларусь – безрассудством, безумием! Боря, Беня, будьте благоразумны!» Беспорядок был бесспорно-бессмысленным – братья боролись-буянили. Большой бесславный бой-битва бабушки, Бори, Бени был бессвязно-бессловесным: баронесса бомбардировала-блокировала близнецов...

Будущее братьев-близнецов, бывших битников – богача Бори, бедняка Бени – благоприятно, благополучно. Билингвизм братьев: бравый бас Боря – бард-барабанщик, белокурый баритон Беня – бард-балалаечник. Бэнд

Бори – барабан, бубен, бурятские бубенцы. Банда Бени – барочный бас, бандура, басоля, балалайка, баян. Братство близнецов «Бродяги» бикультурально-бимызыкально: басовый бурдон большого барабана Бори – бемольно-бекарные биты балалайки Бени.

Биоритмы братьев-бардов – белорусские былины, башкирские баллады, балийские болеро, бретонские бурре, болгарские бурлески, бельгийские багатели, баульские баркаролы, бродвейский блюз, бразильская босанова. Божества близнецов-бардов – Бах, Бетховен, Берлиоз, Брамс, Брукнер, Бортнянский, Березовский, Бородин, Бриттен, «Биттлз», Барбара Брыльска, Бриджит Бордо...

Бабушка-баронесса благодущна, благодарна Богу: бытие братьев-близнецов Бори, Бени безупречно, бесценно.

*Бродяга-балаболка*

### ***Внезапное возвращение воспоминаний (вновь «Вешние воды»)***

*всем влюбленным*

Во вторник вечером в Воркуте Владислав Всеволодович Верейский выносил ведро воды. В воздухе веяло вересковыми ветвями. Внезапно Владислав Всеволодович вспомнил возлюбленную – Вареньку Волконскую.

В воспоминаниях Верейского всплыла вторая встреча влюбленных в Варшаве. Весенний воскресный вечер: васильковые всполохи восходящей Венеры, веранда виллы Виктора Васильевича Васнецова, великолепные венецианские витражи... В воображение Владислава Всеволодовича вошли вязкие воздушно-водяные ванны Вислы, всплески виноградного вермута, вымоченные в вине вялые вишни... Верейский вспоминал высказывания веселых вагантов-виршеплетов, выступления вольных вольтников-варганщиков, верлибр виртуозных вокализов, вариации виолончелистов, восторженные взгляды вальсирующих...

...Всколыхнулся восьмой вал. Восхищенный видами виражей встречной волны Владислав взял весла... Вдруг ворвался вселенский ветер... Взметнулись ветви ветлы, выгнулись вязы. Волны Вислы вспенились, вызываясь вздыбились, восстали, взорвались водяными вихрями... Весла выдернулись, вырвались, взлетели высоко в воздух. Вправо?.. Влево?.. Вспять?.. Вперед!.. Выступай!.. Владислав встал, выпрямился, выронил-выбросил весла, вмиг вымок. Варенька волновалась: вскакивала, вздрагивала, взмахивала веером, вопросительно вздыхала... Вскоре весла вывернулись, всплыли. Влюбленные вытирались, вычерпывали воду. Все впусую... Вскорости высадились, вернулись вброд ...

Вдруг восточный ветер вытеснил-вычеркнул воспаленное воображение, выдул весь выдуманный вздор Владислава Всеволодовича. Вскинув

вуаль, виртуальная визави Верейского Варенька Волконская воскликнула: «Vale, Владислав!». Вскрикнули вороны, вспорхнули воробьи. Волшебные воспоминания Владислава Всеволодовича вошли в Вечность...

Верейский вмиг возвратился в Воркуту: вслушался во враждебно восходящие вихри ветра, выкрики-вопли-восклицания выплясывающей вьюги, ворчащие вибрации волчьего воя... Взяв-встряхнув ведро, вылил вонючую воду в воронку. Вороны, воробьи воровски выпили, выдры высосали воду. Все внезапно вздрогнули...

Взволнованная Варвара Владимировна Верейская всматривалась вдаль. Вокруг валили валежник, вязали веники. Ветер выдувал в воде выемки. Водолазы выдалбливали водомеры, вставляли верши. В верши вплывали-впрыгивали вьюнки. Внюхиваясь в вересковый воздух, вышагивали везшие возы великаны-волы. Вертикально взлетал вертолет. Восторженно веселый верхолаз Владислав Всеволодович Верейский возвращался в ватнике, валенках. Варвара Владимировна велела вялить вьюнков, варить в ведре вишнево-виноградный вермут. Восхитительные воспоминания влюбленных вернулись вновь. Вот ведь!..

*Выдумщица*

**«Голубые грезы гостиницы «Гнездо глухаря»**

**(глянцево-гротескный гетерофонический гипертекст «Голоса»)**

*Горнистам, гобоистам, гармонистам, гитаристам, гусярам*

...Гомонили голуби, галдели галки, горланили грифоны... Гремели гусли, гудел горн, голосил гобой... Голубели гиацинты, глицинии...

Галантный Геннадий Григорьевич Гайворонский героически гарцевал галопом, где глаза глядят. Гостеприимная грациозная Галина Георгиевна Гайворонская, гордая грузная Генриетта Григорович говорили гетерофонически: «...Гдалий Гармиза говорит: Гиптиус гениален! ... Гдалий Гармиза?... Гармиза ... Гиптиус?... Гениален! »

Грустная горничная Глаша (гастарбайтер Глафира Гриненко) гладила гобелены, гардины, галстуки, гольфы. Глаша грела грелки, готовила говядину, гуся, грибы, гренки, горох. Гости гостиницы «Гнездо глухаря» - генерал Гремин, гусар Гусаков, гардемарин Гринев, гадалка Гуля, гурманы Горчаковы - глотали горячий грог, глинтвейн, грызли горький грильяз. Гости глядели Гостелевидение, где говорили грамотно громкими голосами: «Гид: «Горы – гордость Грузии, Греции, Гватемалы...», «...Господа! Голосование готово: главенствует группа «Г», «... грядет гроза, град...», «...Гомер, Гофман, Герман Гессе...»

Гарсон Гаврила: «Гусь готов!...».

«Гид: «...гроты Гурзуфа...». «...Граждане! Готовьтесь: грип!...». «...Го-о-ол!...».

Гарсон Гаврила: «Говяжий гуляш готов!..».

«Гид: «...градоначальники, городничии, глашатаи...». «...Гороскоп: Год голубой гадюки...». «- Гуси-гуси! - Га-га-га!» «...Грибоедов, Гоголь... «Господа Головлевы»...»

Гарсон Гаврила: «Грузди готовы!..».

«Гид: «Герцогиня Гертруда Голдштинская, граф Генрих Габсбургский...» «...Граждане! Готовьтесь: гепатит...». «...гири, гантели...». «... Гастроном «Гамбургер»...»

Гарсон Гаврила: «Горох готов!..».

«Гид: «...гондолы Гудзона...», «...геоцентризм. Гелиоцентризм Галилео Галилея...», «...Го-о-ол!..». «...горят грабы...».

Гарсон Гаврила: «Гренки готовы!..».

«Гид: «Города Гавана, Габрово, Гавр...» «...грянет гром...», «... гармония Грубера...», «...геология, география, геополитика ... геометрия...»

Гарсон Гаврила: «Грог готов!..».

«Гид: «Гетеры, герольды, гетьманы...» «...Го-о-ол!..», «...героиня «Глупой гусыни», Галерея «Геликон». Гала-концерт «Геванхауза»...», «...Гарри Гродберг. Гендель. Гавот. Глюк. Гальярда. Гуно. Гондольера ...»

Гарсон Гаврила: «Глинтвейн готов!..».

«Гид: «Гиппопотамы, гиббоны, гризли...», «...Граждане! Готовьтесь: гипертония, гипотония...», «Гафт: «Герой-то голый!..», «...Го-о-ол!..».

Громкоговоритель Гостелевидения грузил гостей. Головы гостей гудели. Геннадий Григорьевич грубо грохнулся, грозно гикнул грудным голосом: «Гаврила! Глафира! Глядите: грязный гвоздь!..»

...Голубели грозди гортензий... Гомонили горлицы, галдели грачи, гоготали гуси... Гораздо громче гремела гармонь, голосили гусли, гудел гобой...

...Гм-м-м...»

Годовая газета «Грани города»

### **Однажды осенью**

**(общий объективный орфографический обзор – онтологическая околесица)**

*Одиноким органистам, оркестрантам, оппонентам, ораторам*

Отблескивала орбита огнедышащего Ориона. Омывая оледеневшие обсидиановые оползни, обветренные обвалы осадочных озокеритов, опалов, ониксов, опускались оранжевые осенние облака. Они обвивали обросшие опунциями оливы, отпочковавшиеся облепиху, осоку. Отсвет облаков обволакивал олеандры, одуванчики, обводил осот. Облака отражали отзвуки охающих ондатр, ойкающих опоссумов, оглушительно орущих обезьян-орангутангов. Они обогащали обостренное обоняние

освистанных одомашненных оленей, окрики отставших от овчаров облаянных обстриженных овец.

Оттенки охры озаряли опушку - ошалевших от ос охотников-орнитологов, одуревших от озона океанографов. Они окрашивали обязательную оснастку офисных операторов оккультной обсерватории «Оракул» – обелиск Одину, оптические окуляры «Омега», одинарные октанты, отшлифованные октаэдры. Отблескивали огнями обломки оштукатуренных олифой ориентальных ордеров «Одеона», острые осколки оригинально облицованных овальных окон, окантовка оклеенных орнаментами отбеленных обоев. Облака окружали отутюженное обмундирование отважных офицеров Ордена Орла, отчищенную обувь олигархов-основателей, обшитую оболочкой одежду олимпийцев. Они обнажали опечатки-омонимы описей оперативных обозревателей, открывали оттиски-отпечатки описаний ораторов-оппонентов, обогревали официантов, охранников. Освещали ординаторов – ортодонтов, отоларингологов, ортопедов, офтальмологов, остеопатов.

Отблески оранжевых облаков окрасили ойкумену – окрестности Оршинской области. Около обомшелого оврага обитала орда одичалых отщепенцев – оголодавших, охрипших оборванцев. Они околачивались около обустроенного очага – обедали. Отупевшие, они обедались отбивными, овсяным омлетом, обрезанными окорочками. Обтирала овощи, обгладывали обжаренные огородные огурцы. Обезумевшие от обжорства, они откусывали окорок, обгрызали огромного обмороженного осьминога, охлажденного обезглавленного омара. От опьяненного организма оголенного опухшего отрока-оболтуса Ореста, осоловевшего от отвара одеколона «Опиум», отлетали оторванные органические остатки обветшалых облезших отребьев - обносков-обмоток.

Оранжевое очертило одну остановку омнибуса около отеля «Осирис», обагрило ортодоксально организованную очередь одинаково одетых-обутых одиннадцати обывателей-одинок – одноклассников, однокурсников, однофамильцев.

Одинокие обаятельные оркестрант Орландо Октавио (отчество) Орельяно, органистка Офелия Очо (отчество) Облонских ожидали одинцовский омнибус «Одиссей». Объявили: объезжающий официальные остановки омнибус опаздывает. Очередь очень огорчилась. Оптимист-острослов Орландо обошел очередь, обсмотрелся - остолбенел от образа Офелии: «Отчего Орландо околдован? Обман? Обольщение?». Опять обернулся - окинул Офелию очами – окончательно обнаружил-определил: «О!.. Отныне одиночество окончилось! Она обворожительна!». Он окликнул Офелию. Офелия оторопела. Оглянувшись, отозвалась: «Он очарователен! О!..». Оба

опешили от объективного открытия, оживились, одушевились. Объединенные озарением, одухотворенные, окрыленные, очастливленными, они отошли от общей очереди. Остальные одиночки, ограниченные-опустошенные обязательным общественным ожиданием, обреченно обмякли, остались одни.

Ориентируясь, Орlando, Офелия осмотрелись, осторожно обогнули очередь, остановились около оранжереи «Орхидея». Они облокотились об ограду – обстоятельно объяснились, обменялись обетами-обязательствами, обнялись. Обещания обоих окутали отозвавшиеся овацями отзвуки «Осанны» оратории Ортиса, облагородил оранный орнамент октета «Октавы» Оннеггера, одобрили оркестровые остинато оперы «Орфей» Орика, оперетты «Одалиска» Оффенбаха, окружили однозвучные окаринные отыгрыши обыкновенных опусов «Обломов» Оголевца, «Обрыв» Онегина.

Орlando Октавио Орельяно, Офелия Очо Облонских обручились. Орlando, Офелия Орельяно – однофамильцы. Орlando – отец отпрысков Орельяно. Обрамленный ореолом-оберегом оранжевой октябрьской осени, обозначился оттаявший оазис – «Остров Обетованного Обожания».

*Оратор-огракист*

**Т. В. Портнова**

## **ХОРЕОГРАФИЯ И ЖИВОПИСЬ: МОДЕЛИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ**

Бесконечно разнообразны проявления взаимодействия хореографии с живописью в искусстве балета. Цвет, колорит, гамма красок, цветовые отношения – составная часть изобразительного языка живописи – напрямую включены в структуру организации балетного произведения. Если взглянуть в какое-либо действие (картину спектакля), где артисты в костюмах движутся на фоне декораций, то заметим определенную закономерность в ее цветовом строе. Одни цвета будут «солировать», другие акцентировать их звучание, вместе создавая единое целостное впечатление. В каждом отдельном хореографическом произведении, состоящем из ряда картин, так же как и на живописном полотне, образуется неповторимое и сложное взаимодействие красок, создающих колорит. Взаимоотношения цветов в пределах одной картины балетного спектакля тоже можно назвать колоритом. Он строится на соединении цвета декораций и цвета костюмов прочно входящих в ткань спектакля.

Выразительные свойства цветов (теплые и холодные, тяжелые и легкие, контрастные и сближенные) играют неоценимую роль в эмоционально-зрелищной организации балетного спектакля. Это цветовое решение костюмов, декораций, освещения, словом, все то, что входит в понятие «театрально-

декорационная живопись», и шире – «сценография». Хореографический спектакль, отдельные его сцены, эпизоды, картины, акты также могут решаться на теплых и холодных, контрастных или сближенных цветовых отношениях в зависимости от поставленной задачи – наиболее полно раскрыть эмоционально-психологическую сторону происходящего действия. Это своего рода цветовая драматургия. В этом отношении у цвета большой запас возможностей, богатое потенциальное поле, сильное «эмоциональное дыхание». Мир цвета балетным театром еще недостаточно освоен. Это самостоятельная, интересная проблема, охватывающая науку и творчество. Естественно, что в основе использования цвета на сцене должны лежать прежде всего объективные психофизиологические закономерности восприятия. Имеется в виду хроматическая аберрация, являющаяся причиной того, что холодные цвета кажутся более удаленными от зрителя, а темные – приближенными к нему, явления иррадиации, которые приводят к тому, что поверхность, окрашенная в светлый цвет на темном фоне, воспринимается большей, чем темная таких же размеров на светлом фоне. Цветовая гармония как естественная потребность человека проявляется на балетной сцене. Мягкие, нюансные цветовые отношения имеют заведомый успех в решении оформления поэтической хореографии танца. Введение же цвета как самостоятельного компонента – безусловно, эффектная, но значительно более сложная задача. Диссонанс, под которым понимается сочетание, заметно отклоняющееся от рассмотренных выше закономерностей, может подчеркнуть гармонию соотношений на основе контраста и стать действенным средством повышения эмоциональной выразительности. Не допустить манерной раскраски, заставить цвет сказать свое слово в балете, – требует не только от художника, но и от балетмейстера знаний и тонкого художественного чувства. Скажем, какой интересной может быть пластическая выразительность игры белого на белом, блекло-голубого на голубом, сиреневого на фиолетовом и т.п. Это общее совпадение цвета костюмов танцовщиков с фоном или некоторое смещение тональности придадо бы особую изысканность тонким полупрозрачным пятнам фигур на фоне сценического пространства.

Другой, не менее интересный прием, который может позволить себе режиссер-хореограф, – это усиление контраста света и тени, моменты прорыва черно-белого монохромного пространства в цвет. Это контрапункт, который в своей глубинной основе создает столкновение двух разных тем. Нестандартная обработка спектральной цветовой шкалы во многих случаях может значительно повысить степень воздействия хореографического материала, придаст своеобразие запечатленным образам. В выборе цветов: локальных, звучных, открытых, сложных, дополнительных и т.д., в характере звучания цветовой темы должна быть заключена определенная мысль. Подход к цвету в балете и

образование цветовой гармонии, с одной стороны, индивидуально, с другой, – связано с традиционным оформлением спектаклей, ставших хореографическим наследием.

Обратимся к уже созданным, наиболее показательным примерам XIX, XX вв. Так «Шопениана» Ф. Шопена, лебединые сцены «Лебединого озера» П. Чайковского, второй акт «Жизели» А. Адана, третий акт теней «Баядерки» Л. Минкуса, ряд картин «Снегурочки» и «Щелкунчика» П. Чайковского в любом оформлении решаются на сближенном, почти монохромном холодном колорите, где много синего, земного, разбеленно голубого, белого. Трудно представить, например, что «Сильфида» Ж. Шнейцхофера, исполненная глубокого лирического настроения, поэтического раздумья, может быть решена на ярко-открытых цветовых отношениях. Сама драматургия Ф. Тальони настраивает на легкую воздушность цвета, неяркий, слегка приглушенный красочный строй произведения.

Однако разработка холодного сближенного цветового спектра в различных балетах имеет свою неповторимую окраску. Так, бело-голубое пространство, в котором оказываются герои «Лебединого озера» романтизируется, сгущено синяя палитра «Жизели» более тревожна, холодна, рациональна, а в «Баядерке» уравновешенна и спокойна. Декоративный строй «Снегурочки» с вкрадчивыми неясностями серо-голубого цвета и туманная, седая, бело-серая, как бы слегка выцветшая от времени гамма «Щелкунчика» относит нас к живописным произведениям художников «Голубой Розы». В противовес «Дон Кихот» Л. Минкуса, «Кармен-сюита» С. Щедрина, где много испанских сцен, мыслятся на контрастах красного и черного, или «Арлекиада» Р. Дриго и «Петрушка» И. Стравинского решаются на бесчисленном множестве контрастных тонов. Здесь в цвете выражено активное отношение к жизни, тяга к ярким зрелищным формам. Соответственно артисты рисуют своих героев красками смелыми, интенсивными, мажорными. У балетмейстера Л. Якобсона есть хореографическая миниатюра «Контрасты», где за основу взяты контрасты цветовые (живописные). В структуре этого номера он исходит из контрастной гаммы открытых, локальных, звучных цветов, показанных цветом костюмов исполнителей (желтого, красного, зеленого). Резкое сопоставление трех цветов создает противоположность образов танца. Цвет у Л. Якобсона есть категория характеристики настроения, выраженная посредством движений. Это заставляет его применять разные варианты пар или групп цветов, сталкивая между собой героев и создавая на основе цветовых контрастов контрасты хореографические. Современное прочтение «Золушки» С. Прокофьева в хореографии В. Васильева даст сочетание сближенных и контрастных отношений, холодных и теплых цветов, с помощью которых хореограф-постановщик вместе с художником Ж. Пипаром хотели выразить грандиозное

зрелище, где воедино слились бы французский дух и русский талант.

С общим решением цвета в балетном спектакле, так же как в живописном произведении, связан свет. Эти понятия неразделимы. Свет придает цвету новое звучание, он во многом формирует настроение, определяет характер нашего восприятия. Проблема света как в живописи, так и на балетной сцене занимала многих художников и они по-разному ее решали. Свет может быть естественным и искусственным, концентрированным и рассеянным, скользящим и отраженным, утренним, дневным и вечерним и т.д. Свет на картинах Рембрандта можно назвать театральным, он главный элемент композиции, помогает понять смысл происходящего. На живописных картинах Рембрандта светом всегда выхвачены фигуры главных персонажей. Можно сказать, свет выполняет драматургическую функцию. Как живописец, так и художник-оператор на планшете сцены с помощью освещения создает настроение спектакля, причем не изолированное от цвета. Так, во втором акте балета «Жизель» к белому цвету туник вилисс примешиваются сине-голубые тона прожектора. Они становятся преобладающими, лесной пейзаж приобретает равномерную матовую пастельность, как будто мы оказались под колпаком из сине-зеленого стекла. Безжизненная цветовая гамма, в которой выдержано изображение, почти с физической осязаемостью заставляет почувствовать атмосферу могильного холода, потустороннего мира. Природная среда соперничает героям. В этой линии творчества художника-постановщика и балетмейстера подчеркивается их способность к режиссированию светом, к созданию таинственности, загадочности, недосказанности.

Большое значение иногда приобретают эффекты освещения, решаемые в художественном произведении. Есть некое сходство между живописным полотном «Лунная ночь на Днепре» А. Куинджи и хореографическим номером «Умиравший лебедь» М. Фокина. У Куинджи серебристо-желтый диск луны торжественно сияет, заливая фосфоресцирующим светом погруженную в ночной сон землю. В «Умиравшем лебеде» М. Фокина холодно-голубой поток света внимательно следит за облаченной в лебединую пачку балериной, танец которой контрастно рисуется на нейтральном фоне, рождая драматически-печальную тему.

Художественные интерпретации в оформлении «Лебединого озера» на протяжении нескольких редакций создания балета поражают не только пастельными тонами в использовании бело-голубой гаммы, но и воспроизведением живого блеска воды и подлинностью в передаче неуловимо меняющегося неба. Гладь «водного стекла», в которой отражается пейзаж, – эта деталь, как правило, усиливает впечатление реальной картины. Состояние – ночь по сюжету – позволяет проявиться пристрастию авторов к решению источников освещения, к контрастам игры света и тени, блеска и отражения, к свето-

цветовым приемам и другим зрительным ощущениям, которые обостряются именно в ночное время. Современная сценография часто пользуется задымлением планшета сцены, планов для создания эмоциональной атмосферы, выразительности игрового пространства. Блеск, сияние, растворение – все это идущие от природного света нюансы и эффекты, выражающие обостренно-художественное видение темы. Выбор искусственного света – это только одна ступень его использования в танце.

Как известно, раньше, начиная с античной эпохи, театральные представления проходили на открытом воздухе при естественном освещении. Приход искусственного света наложил глубокие изменения и дал новые приемы балетному театру, возможности которого до конца не исчерпаны. Произведения мастеров живописи в этом смысле представляют богатый материал. Свет дает возможность не только увидеть окружающее, но особым образом преображает мир, создает динамику или статику, наполняет пространство теплом и жизнью, или, напротив, холодом. Свет, льющийся через узкие отверстия, способен подчеркнуть метрическое построение действия. Система освещения может неожиданно увеличить размеры предметов и фигур, может образовать отражательные световые поверхности. Освещенные скользящими лучами прожекторов, они будут бросать отраженный свет на стены и потолок (верхнюю часть пространства), будут падать также на горизонтальную поверхность планшета сцены (пол), создавая дополнительные световые экраны, подобно тому, как это было в интерьерах древнерусских храмов или готических соборов. Не менее эффектные образы может создать подсветка потолка сцены, образующая иллюзию парения и легкости или медленное загорание огней в темном пространстве. Ритмическое закономерное расположение элементов искусственного света балетной сцены может поддерживать порядок, строгость построения. И, наоборот, контраст переливающихся огнями стекла и неожиданных теней от рисунка люстр может подчеркнуть яркость и образную выразительность танцевального пространства. Элементы освещения способны в достаточной степени убедительно выявить размер сценического пространства, его горизонтальную, вертикальную и глубинную протяженность. Непроизвольная динамика искусственного света есть не что иное как возбуждение психического порядка. Звезды, пламя свечей или костра, огни горящих люстр, отражающиеся в хрустале – все эти притягивающие элементы, впечатляющие образы в основе своей являются источниками психической активности, и не случайно поэтому создание живого света на балетной сцене с его непредвиденными изменениями – одна из небезытересных задач.

Одновременно на смену условным театральным приемам освещения декораций и артистов остронаправленными лучами пришло увлечение сплош-

ным рассеянным светом. К примеру, А. Дункан не любила искусственный свет. «Нелюбовь Дункан к мертвому белому свету зиждилась на тяготении ко всему природному, естественному, в том числе и к теплomu солнечному свету. Она категорически запрещала, чтобы прожектор «следил» за ее движениями на сцене. Солнечные лучи не бегают за человеком» [1]. Естественный свет как жизненно необходимый биологический стимулятор становится в танцах А. Дункан полноправным действующим героем. Тогда и движения ее наполнялись воздухом, особой светоносностью, как на картинах художников-импрессионистов. Итак, привлечение как естественного, так и искусственного света как живописного компонента пластического языка балета, участвующего в раскрытии творческого замысла, – одна из наиболее интересных и ответственных задач.

Цвет в балете, так же как и в живописи, может иметь символическое значение. Мы привыкли к тому, что краски являются эстетическим эквивалентом действительности, но они в то же время могут трактоваться как символ, намекающий на то, что порой не может быть изображено и показано. Хрестоматийный тому пример – картина К. Петрова-Водкина «Купание красного коня» (1912, ГТГ). Неожиданный открытый красный цвет, не обусловленный привычным взглядом, не имеющий жизненных аналогий, сразу же переключает зрителя с конкретного восприятия сюжета в область отвлеченно-философских размышлений. Глубинная символическая сущность цвета присутствует в образах балетного театра. Одетта и Одиллия – белый и черный лебедь – в «Лебедином озере» П. Чайковского, Синий бог в одноименном балете Р. Гана и др.

Из современных постановок можно назвать хореографическую программу Е. Панфилова «Фантазии в черном и огненном цвете». Танцевальные номера, идущие в трех отделениях, среди них «Красная агрессия» на муз. Г. Холста, – это физическая схема, духовный символ, а не просто цвет, цветная трехмерная вещественность и физичность.

Особо хочется остановиться на современной трактовке балета «Жизель» («Красная Жизель») в хореографии Б. Эйфмана и оформлении художника В. Окунева. В этом переходе к плакатному красному цвету традиционной голубой «Жизели» есть нечто новое и неожиданное. «Впечатляет... решение художника: прозрачный мир зазеркалья; неохватное по размеру покрывающее всю сцену алое одеяние Жизели; фантазмагорическая сцена с отделенной от тела головой. В этом балете с особенной силой проявилась тяга авторов к театральности, яркой зрелищности» [2]. Художнику образ представился в сочетании этих цветов, а Жизель хореограф увидел в красном воплощении, на это указывает название спектакля. Очевидно, при знакомстве с драматургией он сразу ощутил цветовую гамму образа. Возможно здесь, это одна из особенностей его творческой лаборатории – постижение образа через представление о

совокупности его цветовых качеств.

Говоря о символике цвета, имеет смысл оглянуться назад, возвращаясь к колориту. Предположим, если бы нам было необходимо назвать только один общий цвет, характерный для ряда балетов, то мы склонны были бы его определить так: в «Жизели» – сине-голубой, в «Спящей красавице» – розовый, в «Сильфиде» – светло-зеленый, в «Щелкунчике» – белый, в «Ромео и Джульетте» – красный, в «Клеопатре» – коричнево-желтый, в «Каменном цветке» – изумрудно-зеленый. Наше определение характерного цвета для этих балетов не обойдено мыслью их авторов, стремящихся опереться в своих творениях на живописно-символическое начало цвета.

Завершая наши размышления о пластическом языке живописи в контексте балета, заметим, что они были бы неполны, если бы мы не сказали о «живописности» в хореографии. Так же как и графическое начало в балете, категория живописности проявляется в балетмейстерских данных хореографов. Балетмейстерский стиль Л. Иванова, А. Горского, М. Фокина в большей мере живописен, нежели графичен. Думается, что в этом «живописном» опыте на сцене им очень помогло знание живописи (не случайно А. Горский и М. Фокин имели вторую профессию – живописца). Работая в балете, они поняли, как много она дает хореографу. Если «графический» стиль связан с линейным способом мышления, это стиль пластически прочувствованной определенности, стиль, созданный очерком сухого пера, то живописный стиль – это стиль более размытый, стиль цветового пятна. Вот как описывает «живописный» стиль изобразительного искусства Н. Дмитриева: «При живописном подходе к изображению эстетический акцент перемещается с отдельных фигур на эффект целого, общего... «Живописная» живопись придает особенное значение быстрому, обнимающему взгляду, который не фиксирует тела в их изолированности, а охватывает видимое, как единый оптический феномен, и ни одна форма, ни одно цветовое пятно не смотрится вне гармонического соотношения с другими соседствующими» [3]. Это в полной мере может быть отнесено к балету. Велико влияние живописи на стилистику балетов А. Горского: «Дон Кихот» Л. Минкуса (1900, музей ГАБТ, ГЦТМ), «Конек-Горбунок» Ц. Пуни (1901, ГАБТ, ГЦТМ), «Золотая рыбка» Л. Минкуса (1903, ГРМ), «Раймонда» А. Глазунова (1908, ГЦТМ) в оформлении К. Коровина и стилистику балетов М. Фокина: «Петрушка» И. Стравинского (1911, ГРМ, ПТМ, ГЦТМ), «Сильфиды» Ф. Шопена (1909, ГРМ, КХМ) в оформлении А. Бенуа, «Призрак Розы» К. Вебера (1911, частное собрание, Нью-Йорк, частное собрание, Лондон), «Шахерезада» Н. Римского-Корсакова (1910, МДИП, МИИС, частное собрание, Нью-Йорк) в оформлении Л. Бакста, «Полонецкие пляски» А. Бородин (1909, ГТГ, ЕКГ) в оформлении Н. Рериха и др.

Под понятием «живописный стиль» мы видим с одной стороны попытку

осмысления сценического пространства цветом, с другой стороны и не в последнюю очередь цветное освоение танца. Так, танец в «Шопениане» (1909), «Карнавале» (1910), «Бабочках» (1912) у М. Фокина, в «Лебедином озере» (1912), «Щелкунчике» (1919), «Шубертиане» (1913) у А. Горского – это танец исполнителей, погруженных в романтический мир. Здесь настроение сюжета скорее раскрывается не через физическое действие персонажей, а через эстетическое функционирование микрокосмоса всего спектакля, который по сути своей опирается на принципы функционирования изобразительного искусства. Данные хореографические спектакли построены с прицелом на наиболее полное раскрытие их живописного мира. Заметим, что формы бессюжетного балета больше тяготеют к живописной гармонии. Хореограф в таких балетах пытается передать утонченное впечатление размытыми акварельными красками. В ряде других балетов А. Горского – «Дон Кихот» (1900), «Саламбо» (1910), «Корсар» (1912), М. Фокина – «Петрушка» (1911), «Шахерезада» (1910), «Пир» – сюита русских танцев (1909), – «Золотой петушок» (1914) и др., – цветовой колорит строится на контрастах, звучных, насыщенных тонах. Здесь нет места полутонам и легким переходам, напротив, властвуют определенность и концентрированность красок, делающих живописное оформление выпуклым, насыщенным. Но в обоих случаях цветное зрелищное впечатление вливается в поток образов и ассоциаций, которые нельзя конкретизировать, иначе разрушится сложное психологическое живописное пространство спектакля. Известно, что живописные качества в балете во многом зависят от художника-декоратора. Порой он заметно влияет своим живописно-колористическим видением материала на образ танца. В процессе совместного труда художник всегда видит свою работу в динамике, в движении. Динамизм танцевального действия ставит перед художником-сценографом специфические проблемы колористического решения каждого эпизода, картины, действия. С. Лифарь в своей книге «Дягилев и с Дягилевым» в связи с этим писал: «Живопись неподвижна, существуя на плоскости, но ведь в этом-то и была главная радость и приманка балета для Дягилева и его друзей, художников «Мира искусства», что они переносили живопись из плоскости в три измерения и в движение, делали живопись динамической и раскрашивали движение, что они оживляли балет новым могущественным элементом» [4]. Декорации и костюмы у А. Бенуа, Л. Бакста, А. Головина, К. Коровина, Н. Рериха, М. Добужинского создаются в расчете на конкретный рисунок танца, на динамическое развитие образа данного персонажа в спектакле. Цвет костюмов у них всегда – движущееся пятно танца солиста, подвижная цветовая гамма в танце ансамбля. В балетных спектаклях увязывались между собой не только живописный образ декораций, костюмов с архитектурой сцены, но, самое важное, с хореографическими образами, со всей тканью спектакля. Фактура

красочного слоя, связанная с профессиональным опытом художника-живописца, с его умением выразительно использовать пластические приемы и качества мазка проникают так же на балетную сцену. Так, в «Павильоне Армиды» Н. Черепнина (1909, ГЦТМ, ПТМ, ГРМ, ГТГ) в хореографии М. Фокина художник А. Бенуа, варьируя движение кисти и мазков – то сочных и глубоких, то легких и эскизных, сочетая в костюмах танцовщиков то иссиня-фиолетовую ткань нарядных мужских одежд с ажурными манжетами и воротниками, кружевом головных уборов, то необычные по своеобразию орнаментальные формы, утонченную палитру эмалевых цветов, построенных на сочетании сиренево-голубого с розовато-белыми, женскими пачками, создал атмосферу праздника, радости сказочной феерии, фактурно подчеркивая идею хрупкости образа XVIII века, волшебного мира ее персонажей.

Л. Бакста можно назвать тонким художником-фактуристом. Фактура костюма Фавна в «Послеполуденном отдыхе Фавна» К. Дебюсси (1912, частное собрание, Нью-Йорк) в хореографии М. Фокина доведена до высокой степени достоверности. Она почти фотографически натурально напоминает пятнистую шкуру животного. В этом было выражено живое дыхание жизни. Таким образом, сам цветовой мир, его атмосфера, плотность его формы, его подвижность, есть, по сути дела, фактура в балете. Причем оба слоя (цвет и фактура) соединяются в контрапункте, пронизывая друг друга.

Фактурные эксперименты смело использовали сценографы XX века. Одни подчеркивали плоскостную декоративность пятен, другие давали живописный многослойный рельеф, третьи смело вводили в строй балета документальную фотографию или фактуру материалов (Т.Г. Старженецкая, В.Ф. Рындин, П.В. Вильямс, С.Б. Вирсаладзе, Т.Г. Бруни, С. Юнович, Б.А. Мессерер, Э.Г. Стенберг, В.Я. Левенталь).

Опыт современной театральной живописи убедительно показывает возможность работы нетрадиционными живописными методами, так же как и в становой живописи. В их основе лежит неповторимое ощущение мира, сопряженное с авторским замыслом. Впрочем, заметим, что влияние станových форм живописи сказывается на работе художников-сценографов. Здесь непременно присутствует обрамление сценического пространства подобно раме живописного полотна. Эта деталь усиливает впечатление «картинности», а сами акты внутри балета делятся на отдельные картины. В этой связи будет уместным заметить, что в декорациях, предшествующих тому действию, как и на живописном полотне, вбирающем в себя определенный информационно-эмоциональный смысл, зритель имеет возможность сосредоточиться на созерцании предстоящего зрелища и более того, уловить основные сквозные линии, те узловые моменты, которые станут ведущими нитями хореографического повествования. Не говоря уже о том, что первоначально декорации и костюмы

рождаются в виде эскизов станкового характера. Они могут быть столь высокохудожественны, с успехом демонстрироваться на выставках как самостоятельные живописные произведения, а созданное на их основе художественное оформление нередко живет дольше, чем сам балет.

Итак, живопись – один из важнейших художественных компонентов спектакля. В каждом отдельно взятом эпизоде роль ее неодинакова, но цель всегда одна: помочь раскрытию внутреннего содержания хореографического произведения, его идеи. В этом деле не существует никаких догм и точных рецептов – иногда живопись выступает на первый план, иногда играет второстепенную роль. В зависимости от режиссерских предпочтений ее в спектакле может быть больше и меньше, причем очень часто именно живопись призвана скрывать недостатки актерского исполнения, эмоциональные провалы в развитии действия, издержки в темпоритмической организации материала. Живопись украшает балет, хорошее цветовое оформление придает балету определенную значимость, нередко становится средством обеспечения успеха.

## Литература

1. Шнейдер И. Встречи с Есениным. Воспоминания // А. Дункан. Танец будущего. Моя жизнь: Мемуары. – Киев, 1994. – 245 с.
2. Чурко Ю. Линия, уходящая в бесконечность. Субъективные заметки о современной хореографии. – Минск, 1999. – 201 с.
3. Дмитриева Н. Изображение и слово. – М., 1962. – 206 с.
4. Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. – М., 1994. – 228 с.

О. Г. Пронина

## ЯЗЫК ОБРАЗОВ В «СКАЗКЕ» И. В. ГЁТЕ

«Сказка» Гёте, известная также как «Сказка о Зеленой Змее и Прекрасной Лилии», была включена им в цикл новелл «Разговоры немецких беженцев» для журнала «Оры» (№10 за 1795 год), издаваемого Ф. Шиллером. Гёте впервые обратился к жанру новеллы и этой публикацией открыл этот жанр для немецкой литературы. Едва выйдя в свет, «Сказка» породила разные толкования, ее смысл пытались разгадать Август Шлегель, Вильгельм Гумбольдт, Шиллер и его жена Шарлотта, принц Август. «Сказка» нашла просвещенного немецкого читателя сразу после выхода в печати.

Второй всплеск интереса к ней произошел через 100 лет, когда в конце XIX века «Сказкой» Гёте заинтересовался немецкий мыслитель, основатель антропософии Рудольф Штайнер. Нужно заметить, что Штайнер обращался к образам «Сказки» на протяжении 30 лет. Круг, в котором Штайнер читал свои лекции о «Сказке», был достаточно широк и включал чле-

нов Венского Гётевского общества (в 1891 году), читателей берлинского «Литературного журнала» (1899 год), членов Теософского и потом Антропософского общества.<sup>1</sup> «Сказка», пока еще на немецком языке, пришла и к русским читателям-антропософам, слушавшим лекции Штайнера. «Зеленая Змея» – так назвала свою автобиографическую книгу художница Маргарита Сабашникова. «Я назвала эту книгу «Зеленая Змея», заимствуя образ из гётевской «Сказки» в «Разговорах немецких беженцев». Этот образ знаменует определенный путь. Кто бодрствующим сознанием глядится в черты нашей эпохи, может узнать в персонажах этой «Сказки» прообразы сил, действующих в нем и вокруг него»<sup>2</sup>. Андрей Белый после своего возвращения в Россию долгие годы пользовался тростью с ручкой в виде змеи серебристого металла с зеленым камнем в ее глазу<sup>3</sup>. Его первая жена Ася Тургенева, жившая на Западе, проиллюстрировала «Сказку» в 10 гравиюрах для художественного издания в 1929 году на немецком языке.

В своей автобиографии М. Сабашникова вспоминала, как помогала ей «Сказка» Гёте, когда для Европы наступили дни духовного мрака: «Однажды я поставила эту «Сказку» на сцене кукольного театра. Сияние Зеленой Змеи, Блуждающих Огней, лампы и звезд, утренней и вечерней зари в этой миниатюрной мистерии производили волшебное впечатление. Представление имело большой успех; это было в Германии во времена «третьего рейха», когда все другое, что шло в духовном направлении, находилось под запретом. Мне кажется, что это было лучшее, что я когда-либо сделала в жизни».<sup>4</sup> На русском языке «Сказка» была издана в 1934 году.<sup>5</sup> Очевидно, что это был не самый подходящий год для толкования духовной

---

<sup>1</sup> Рудольф Штайнер почти семь лет (1890 – 1896) работал в Гёте-Шиллеровском архиве в Веймаре. Впервые его пригласили туда в 1889 году участвовать в подготовке к изданию естественнонаучных трудов Гёте для Полного собрания сочинений. У Штайнера была возможность погрузиться в атмосферу Веймара и проникнуться гётевским мировоззрением. Еще в 1886 году он опубликовал в Вене свою первую книгу «Основы теории познания гётевского мировоззрения». Готовя к публикации научные труды Гёте, Штайнер в своими комментариями стремился показать гётевское понимание мира как некоей целостности.

<sup>2</sup> См. Маргарита Волошина. Зеленая Змея. – Из предисловия к 4-ому изданию, март 1968, Штутгарт.

<sup>3</sup> Хранится в Музее Андрея Белого в Москве. Дар Д.Санникова.

<sup>4</sup> Маргарита Волошина (Сабашникова М.В.). Зеленая Змея. История одной жизни./ пер. с нем. М.Н. Жемчужниковой. – М.: Энигма, 1993. – Гл. «Ночная скиталица», книга 3 «Пути и перепутья». – С. 159.

<sup>5</sup> На русском языке «Сказка» издавалась в 1934 году в пер. Г.А.Рачинского в 13-томном собрании сочинений Гёте, в 1978 году в пер. И.Татариновой в 10-томнике (тиражом 200 000 экз.), в 1996 году (к 200-летию выхода «Сказки») отдельным изданием в пер. Н.Фёдоровой (7000 экз.).

«Сказки» Гёте. Сегодня, спустя 217 лет после своего появления на свет, «Сказка» столь же загадочна и полна смыслов.

Обратимся к контексту «Сказки». В «Разговорах немецких беженцев» Гёте описывает некоторые современные ему события: семейство баронессы фон Ц. покидает свои владения в приграничных с Францией землях в связи с военными событиями, беженцы коротают время в поместье на другом берегу Рейна, рассказывая разные истории о призраках, привидениях. И вдруг – «Сказка»! Она завершает этот цикл новелл и, нужно заметить, стоит особняком не только среди исторических описаний цикла, но и во всем творчестве Гёте. Даже своим объемом она производит впечатление: новеллы в «Разговорах» занимают около 70 страниц, «Сказке» отведено около тридцати. Для остальных историй «Разговоров» Гёте воспользовался более ранними литературными источниками, переработав их <sup>1</sup>. Создается впечатление, что весь контекст нужен Гёте, чтобы подвести к основному – своей «Сказке». В ней нет и налета историзма, среди остального текста она светится подобно драгоценности. Ее образы причудливы на первый взгляд, но если вдуматься, то здесь нет и тени назидания. Легко и свободно ведет Гёте читателя от одного образа к другому. И возникает вопрос: для кого была написана «Сказка»?

Нужно вспомнить, что именно в ноябре 1795 года у 46-летнего Гёте родился сын, умерший спустя 2 недели. Но «Сказка» – совсем не детская история. Она, несомненно, связана с общим кругом легенд и преданий Европы. Известно, что Гёте был знаком с «Химической свадьбой Христиана Розенкрейца в 1459 году» Иоганна Валентина Андреа, после прочтения которой написал своей подруге Шарлотте фон Штейн, что *«была бы хороша волшебная сказка, рассказанная своевременно, но и её должно переродить, она не может быть востребована в её старой коже»*. Так или иначе, это явилось инспирацией для гётевской «Сказки», сам Гёте называл эту историю *«волшебной сказкой, которая напомнит Вам обо всём и ни о чём»*, и отказывался разглашать её смысл, *«покуда 99 других авторов не в состоянии сделать так же, как он»* <sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Гёте переработал, например, одну из новелл французского сборника XV века «Сто новых новелл». «Разговоры» печатались в «Орах» весь 1795 год в №№ 1, 2, 4, 7, 9, 10. Первоначально Гёте предполагал дать «Сказку» в нескольких номерах с продолжением, дабы заинтриговать читателя, и здесь он кажется вполне современником сегодняшних продюсеров. Шиллер, ратуя за целостность текста, не соглашался и предлагал печатать «Сказку» в одном выпуске, что, в конце концов, и произошло по стечению обстоятельств.

<sup>2</sup> Johann Wolfgang von Goethe. Tales for transformation. / by Scott Thompson. – San Francisco, CITY LIGHTS BOOKS, 1987.

Известно, что во время написания «Сказки» Гёте писал также сценарий продолжения «Волшебной флейты», чтобы в январе 1796 года поставить его в театре. Постановка не состоялась, так как Гёте не удалось найти композитора. Между тем Гёте занимался этим проектом 12 лет, делал иллюстрации сцены и даже обсуждал с портным пошив театральных костюмов. Есть исследователи, находящие параллели в сюжетных линиях этой «Волшебной флейты»-2 и «Сказки». Можно предполагать, что в сюжет «Сказки» вплетены и масонские, и розенкрейцерские мотивы<sup>1</sup>.

Имеет смысл привести здесь краткий пересказ «Сказки».

В «Сказке» излагается история посвящения Юноши-принца. Он отказался от предыдущей власти, военной славы, своей державы. С непокрытой головой и босым уходит он на поиски царства Лилии. «Умри – и стань!» – таков лейтмотив его истории в «Сказке». Юноша тоскует по Прекрасной Лилии и ищет ее царства. Попав туда, он в отчаянии прикасается к Лилии, заведомо зная, что это убьет его. Зеленая Змея сворачивается вокруг Юноши кольцом, чтобы тело избежало тлена. Вокруг собираются почти все персонажи «Сказки»<sup>2</sup>. В полночь все перебираются на другой берег реки. Змея жертвует собой, превращаясь в кольцо драгоценных камней. Их погружают в реку. От повторного прикосновения Лилии Юноша передвигается, но еще не оживает. Все направляются в подземный храм, где находятся изваяния 4 королей. Храм начинает двигаться вверх, проходит под дном реки, поднимаясь из земли на другом берегу. Медный, Серебряный, Золотой короли по очереди одаривают Юношу каждый своим даром: мечом («Меч у левой руки, правая рука свободна!»), скипетром («Паси овец своих!»), венком из дубовых листьев («Познай высочайшее!»), а Смешанный король, который, гордо подбоченясь, стоял, прислонившись к стене храма, жалко оседает бесформенной массой, поскольку Блуждающие огни вылизали из него все золотые жилки. После даров Королей Юноша сначала обретает твердую поступь, потом сила его возрастает, смягчаясь, и, наконец, он оживает, а глаза озаряются духовным светом. Происходит бракосочетание Лилии и Юноши. Из драгоценных камней тела Змеи через реку теперь пролегает большой мост с арками, по которому среди повозок и колясок густой толпой движется народ. Ястреб в небесах зеркалом, которое вручил ему Старец с лампой, направляет луч зари на стоящих на алтаре Короля, Королеву и их свиту, народ падает ниц. Король, Королева и свита

---

<sup>1</sup> Так Рональд Грей в книге «Гёте-алхимик» рассматривает реку в «Сказке» как герметический поток, Лилию – как Философский камень, брак Лилии и Юноши – как мистическую конъюнкцию.

<sup>2</sup> Всего их 18, как указывал в письме Шиллеру сам Гёте, 20 – по Штайнеру, 19 – согласно другим исследователям.

спускаются в потайной ход и удаляются во дворец. Блуждающие огни разбрасывают на площади перед храмом золотые монеты, и народ начинает их ловить. Постепенно толпа редет.

Нужно заметить, что почти все персонажи «Сказки» чем-то жертвуют на протяжении этой истории: Юноша – жизнью, Лилия – радостью и счастьем, Старуха, жена Старца с лампой, на время своих обязательств перед Перевозчиком – своей рукой. Главную жертву приносит Зеленая Змея: она полностью преобразуется до неузнаваемости, сначала рассыпаясь на драгоценные камни, которые высыпают в реку, а потом становится постоянным мостом, связующим звеном двух царств.

«Сказка» обильна персонажами. Шиллер в письме к Гёте от 29 августа 1795 года пишет: «Сказка» достаточно пестра и весела, и я нахожу, что упомянутая Вами как-то раз идея «взаимодействия и взаимосвязи сил» воплощена здесь очень искусно. Большую радость она доставила моей жене, которая находит, что она выдержана в духе Вольтера, и не могу не согласиться с этим. Вообще же Вы благодаря этой манере изложения принимаете на себя обязательство сообщить всему здесь характер символа. Невозможно удержаться от поисков значения во всем. Четыре короля выступают великолепно, и змея в качестве моста – очаровательная фигура. Чрезвычайно характерна прекрасная Лилия с ее мопсом. Вообще все в целом представляется порождением весьма радостного расположения духа». Для публикации Гёте немного переработал первоначальный текст и уменьшил его, о чем сообщил Шиллеру, отправляя окончательный вариант: «Сказка» закончена и, переписанная наново, предстанет перед Вами в субботу. Очень хорошо, что Вы задержали ее: отчасти потому, что в ней многое еще можно было поправить, отчасти потому, что прежде она была излишне велика». Гёте заканчивает «Сказку» во время военных действий. Он пишет Шиллеру: «Как я ворочал свою бочку в эти беспокойные дни,<sup>1</sup> Вы, дорогой мой, узнаете из прилагаемого. Блаженны те, кто ныне пишут сказки, ибо сказки, – на повестке дня. Ландграф Дармштадтский прибыл с двумястами всадниками в Эйзенбах, а тамошние эмигранты грозятся отступить в нашем направлении; курфюрст Ашаффенбургский ожидается в Эрфурте.

---

<sup>1</sup> Гёте обыгрывает здесь анекдот о Диогене. В августе-сентябре были возобновлены военные действия на Рейне, французы начали письму.

<sup>1</sup> Гёте цитирует свое стихотворение из «Сказки».

<sup>1</sup> Здесь под имажинацией подразумевается первая ступень из трех ступеней высшего познания. Другие ступени называются инспирацией и интуицией. Подробнее см.: Рудольф наступление и взяти Дюссельдорф и Мангейм. Тем временем Гёте заканчивал «Сказку», посылаемую Шиллеру в приложении к этому письму.

*Ах, почему не у реки тот храм?  
Ах, почему там не построен мост?<sup>1</sup>*

Однако поскольку мы при всех обстоятельствах остаемся людьми и авторами, я хотел бы, чтобы мое произведение Вам понравилось; я и на этот раз убедился в том, какую значимость приобретает любая мелочь, когда ее разрабатывают в соответствии с законами искусства. Надеюсь, что восемнадцать фигур этой пьесы в качестве стольких же загадок будут приятны всем любителям загадок».

Нужно заметить, что Шиллер не понял, что перед ним настоящий шедевр, и полагал, что Гёте сочинит ему для журнала еще одну историю в том же духе. Но Гёте уже полностью высказался этой «Сказкой», и никакого продолжения в этой области у него не было.

В какой-то степени сам Гёте присутствует во всех персонажах «Сказки». Они – суть образы душевной жизни человека в разных ее проявлениях. Временами, когда собираются вместе почти все персонажи «Сказки», Гёте достигает, можно сказать, панорамного обзора душевных переживаний и движений души. «Сказка» Гёте среди его произведений видится жемчужиной особого рода. В ней Гёте достигает мира сверхчувственных имажинаций<sup>2</sup>. Возможно, поэтому в его «Сказке» нет ни положительных, ни отрицательных героев, а есть образы, которые говорят своему автору (и вдумчивому читателю): «Это – ты!» Примечательно, что эти образы Гёте настолько гармоничны, что автор мог бы не опасаться «встреч» с ними, если бы они вдруг встретились ему наяву<sup>3</sup>.

Обратимся к словам Рудольфа Штайнера относительно образов «Сказки» Гёте:

«В сказочных образах рассматриваемого произведения Гёте изобразил представшее его духовному взору развитие человеческой души – от такого состояния, когда она ощущает свою чуждость миру сверхчувственного, до столь высокой ступени сознания, на которой жизнь, совершающаяся в пределах чувственного мира, бывает насквозь проникнута сверхчувственным духовным миром, так что они становятся как *одно*. Этот процесс преобразования предстал перед Гёте в виде легкой вязи сказочных образов... Для

---

<sup>1</sup> Гёте цитирует свое стихотворение из «Сказки».

<sup>2</sup> Здесь под имажинацией подразумевается первая ступень из трех ступеней высшего познания. Другие ступени называются инспирацией и интуицией. Подробнее см.: Рудольф Штайнер. Ступени высшего познания. – М.: Новалис, 2008.

<sup>3</sup> Здесь уместно сравнить такую воображаемую встречу Гёте с персонажами «Сказки» с описанием встречи автора с «убитыми» им героями своих произведений из новеллы Милорада Павича «Ловцы снов». Для Гёте такая встреча была бы радостью повторной встречи с героями, рожденными его фантазией

Гёте очевидна истина, что силы души, порознь распределенные по отдельным людям, суть не что иное, как разъятая на части сущность одного целостного характера. И когда в общественной жизни совместно действует множество разных людей, в их взаимодействии представлен лишь образ многообразных сил, которые всей совокупностью встречаемых отношений образуют индивидуальный человеческий характер». Как видим, Штайнер рассматривает образы «Сказки» в их отношении к сверхчувственному миру.<sup>1</sup> В одной из своих самых первых публичных лекций он дает качественный разбор почти всех персонажей с этой точки зрения.

В данной публикации невозможно осуществить подробный разбор всех персонажей «Сказки» (их около двадцати). Интересно, что в иллюстрациях Аси Тургеневой получил отражение ритм их появления: сначала (в период скитания Юноши) Гёте выводит их на сцену попарно, они вступают в диалоги по ходу действия, а потом постепенно собираются вместе и далее участвуют в событиях этой сказочной истории практически все вместе, за небольшим исключением. Каждый персонаж имеет свою задачу и в нужный момент исполняет ее.

Здесь уместно вспомнить о размышлениях Новалиса, сделанных в присущей ему манере афоризмов примерно в то же самое время (1798), когда была создана «Сказка»: «Если в большом и пестром обществе ты захочешь тайно поговорить с немногими, с кем не сидишь рядом, придется говорить на особом языке. Этот особый язык может быть чужим либо по тону, либо по образам. Последний будет языком тропов или энигм». Есть ли загадочность такого рода в «Сказке» Гёте? Несомненно. Но его талант велик настолько, что читатель, даже не постигая всех смыслов «Сказки», готов следовать за автором и его героями, просто наслаждаясь богатой фантазией поэта.

Герман Гессе в своем эссе «Язык» (1918) описал состояние художника-создателя так: «Когда он [художник] на той стороне, в области души, то всякое дуновение волшебным образом становится словом, и льётся музыка звезд, и улыбаются горы, и мир, Господен язык, совершенен, в нем под рукой все

---

<sup>1</sup> Штайнер отмечает, что покинув область чувственного, душа может оказаться как в области абстрактных идей, так и иметь «вполне живое сверхчувственное переживание». При созерцании человеческой души Гёте явились образы – не философские идеи, а живые духовные образы. Примечателен сравнительный анализ, который Штайнер сделал в лекции 4.11.1910, рассмотрев богатую образами поэзию Гёте и стихотворение «Элевзин» великого философа Гегеля, мысль которого достигает образов путем его невероятных усилий. Однако Штайнер отдает дань и философским размышлениям, замечая, что мысли, развиваемые Шиллером в «Письмах об эстетическом воспитании человека» нашли отражения в «Сказке» Гёте. Оба мыслили в одном направлении, но каждый на свой лад. В результате Шиллер написал «Письма», а у Гёте родилась «Сказка».

буквы и слова, всё вырази́мо, всё звучит и всё искуплено». Гёте в «Сказке» несомненно достиг этих высот души и духа, что и позволило ему создать подлинный шедевр<sup>1</sup>.

Обратимся к некоторым персонажам гётевской «Сказки», попробуем прочитать «по буквам» образы его языка.

В «Сказке» присутствуют четыре животных персонажа (Змея, мопс, канарейка, ястреб), один персонаж растительного рода (Прекрасная Лилия), сказочные герои (великан и его тень, действующая по своему усмотрению), Болотные огни и человеческие персонажи. Некоторые образы имеют общее с обычными образами сказок: например, Великан, река на границе миров, Перевозчик, требующий плату за свою работу. Но есть и полностью оригинальные персонажи. Например, Болотные огни<sup>2</sup>. Они, по Гёте, всюду слизывают золото мудрости и повсюду потом его разбрасывают, нимало не заботясь о его дальнейшей судьбе. В ночь посвящения по просьбе Старика с лампой огни слизывают золотой замок и засов на двери подземного храма и помогают процессии попасть в святилище. Они могут обращать золото в монеты и пускать их в оборот. В финальной сцене «Сказки» в монетах, кидаемых в толпу, золото Смешанного короля как на своего рода ферменте замешано на золоте с засова подземного храма. Чем не картина современной «мудрости знания» интернета и управления миром властью денег?

Змея является одним из главных персонажей «Сказки». По Штайнеру она воплощает «жизненный опыт души», которым нужно пожертвовать, чтобы обрести определенную душевную силу для проникновения в высшие миры. В начале сказки она ложится в царство Лилии мостом, по которому туда может пройти очень малое число персонажей. Она умеет усваивать мудрость, проглоченное ею золото Болотных огней вызывает в ней внутреннее свечение, заметное снаружи. Единственный раз она ложится мостом из царства Лилии в ночь посвящения Юноши для перехода боль-

---

<sup>1</sup> В лекции 4.11.1911 Рудольф Штайнер упоминает, что «когда величие предмета [поэзии] его одолевает, ... все мешающее ему [обусловленное его сословным происхождением, его окружением] отступает перед могучей душевной жизнью, изживающейся в насыщенных образах». В другой лекции 7.02.1913 Штайнер по поводу известной двойственности природы Гёте говорит: «Для поверхностного взгляда трудно сочетать две эти стороны Гёте: с одной стороны, возвышенная, великая душа, сумевшая создать определенные места второй части «Фауста», выразившая некоторые глубокие тайны человеческого существа в «Сказке о Зеленой Змее и Прекрасной Лилии», и хочется забыть многое известное нам из биографии Гёте и всецело отдаться душе, совершившей нечто подобное, если видеть только эту прекрасную душу». Только в зрелом возрасте смог Гёте преодолеть двойственность своей природы в творчестве и следовать только своему гению, отдавшись своей душой вечно Божественному.

<sup>2</sup> Их называют также Блуждающими огнями.

шой процессии. Полностью пожертвовав собой, своей усвоенной мудростью, Змея становится россыпью драгоценных камней, из которых потом возводится широкий и просторный мост, способный выдержать толпу людей с повозками и тяжесть Великана. Здесь Гёте не избежал известного символизма: охватывая тело мертвого Юноши кольцом, Змея становится Уроборосом, символом вечного возвращения в цикличной форме или вечности в целом.

В отличие от Змеи мопс, наглотавшись золота от Болотных огней, умирает. Мудрость и золото Болотных огней – не про него. До какой степени выразилась в этом образе нелюбовь Гёте к собакам<sup>1</sup> или тем самым он обратил наше внимание на известную добродетель собаки – верность, сказать сложно. Образ мопса не прописан столь отчетливо, как другие персонажи «Сказки». Кстати, его следы незаметно теряются на этапе перехода процессии в святилище подземного храма. Как и следы еще одного животного персонажа – канарейки. Как певчая птица, она служит атрибутом Прекрасной Лилии. По Штайнеру царство Прекрасной Лилии олицетворяет собой односторонне действующее сверхчувственное, в то время как царство Змеи до самопожертвования показывает область односторонне действующей чувственности<sup>2</sup>. Выбор Гёте Лилии как персонажа духовного мира не случаен. Цветок лилии всем обликом устремлен прочь от земного<sup>3</sup>. Лилия символизирует чистоту. В «Сказке» Лилия своим прикосновением убивает все живое, а все мертвые растения от ее прикосновения начинают прорастать, но не цветут и не плодоносят. Гёте наделил Лилию признаками пробудившейся инспирации,<sup>4</sup> связанной не с образными картинками, а со звуком: она играет на арфе, поет, ее слух улаживает певчая птица канарейка, обетования своего освобождения она ждет через произнесенное заветное слово.

---

1 См.: Якушкина Т.В. Образ черного пуделя в трагедии Гёте. // Гётевские чтения. 1999. – М.: Наука, 1999.

2 Штайнер указывает также на соответствие этих царств понятиям Шиллера в «Письмах» как односторонне разумного побуждения и чувственного побуждения соответственно. См.: Рудольф Штайнер. Духовный склад Гёте сквозь призму сказки о зеленой Змее и Лилии. // Иоганн Вольфганг Гёте. Тайны. Сказка. Рудольф Штайнер о Гёте. – М.: Энигма, 1996.

3 Морфология цветка лилии такова, что лилия вся устремляется наружу, прочь от Земли. Цветок имеет верхушечную завязь, создает себе в луковиче собственную подпочву, не укореняется глубже в земную твердь. Белый цветок с 6-лучевой звездой и ароматом, распространяемым ночью, указывают на ее обращенность к космосу. С давних пор она служит символом девственности. И стоит прислушаться к словам Штайнера: «Мимикой природы является растительный мир». См.: Краних Э.–М. Растения как образы душевного мира. – М.: Парсифаль, 2001. – С. 65.

4 Здесь под инспирацией подразумевается вторая ступень из трех ступеней высшего познания. Подробнее см.: Рудольф Штайнер. Ступени высшего познания. – М.: Новалис, 2008.

Весьма примечателен последний из четырех животных персонажей «Сказки» – ястреб. В наказание от Лилии за то, что он напугал ее любимую канарейку, которая, бросившись в испуге к своей хозяйке, омертвела, он влачит жалкое существование у края озера. Юноша избавляет его от этого наказания. У Юноши уже есть сила противостоять смертельному воздействию Лилии на все живое, но эта сила еще недостаточна, чтобы спасти самого себя. По приказу Старика с лампой (по Штайнеру Старик с лампой «управляет всем происходящим в Сказке, осуществляя связь души с господствующими в ее подпочве силами») ястреб берет в ночь посвящения зеркало одной из служанок Лилии и будит трех ее девушек-служанок, которые были удержаны в царстве Лилии, впад в сон, и не участвовали в ночной процессии, первым лучом зари. Как не вспомнить первый луч солнца, попадающий в святилище раз в год на определенное место в местах посвящений. Но следует отметить, что в «Сказке» мы видим уже отраженный зеркалом солнечный луч. Здесь Гёте очень изящно делает намек на мистерии прошлых времен.

Три служанки Лилии – Грация, Очарование и Красота названы самим Гёте по именам. Их атрибуты, показанные в «Сказке» – креслице из слоновой кости (одновременно вызывает образы как трона, так и башни из слоновой кости) у одной, зонтик – не сновидений ли? – у другой, зеркало, вуаль (покров) для Лилии – у третьей. Они остаются в царстве Лилии, удержаны там в ночь посвящения, разбужены первым солнечным лучом, отражившемся от зеркала у ястреба, чтобы присоединиться к остальным.

Юноше образ Прекрасной Лилии дан в имажинации, он стремится обрести царство внутренней свободы, но напрямую соединиться с Лилией он не может: мало отринуть все земное, нужно приобрести небесное. В «Сказке» это происходит через дары Королей. По Штайнеру «в душе, сумевшей привести свои силы в новый строй, возможен брак со сверхчувственным, то есть, осуществление свободной личности». И, как положено, посвящение Юноши происходит в три дня. Таково время действия «Сказки».

В конце «Сказки» восемь персонажей: трое мужчин (Старик, Перевозчик, Новый король) и пять женщин (Лилия с тремя служанками и помолодевшая Старуха) освещаются солнцем, отраженным от зеркала у ястреба, и пока народ падает перед ними ниц, по тайному ходу покидают дворец. Гёте уводит мечту в новый, скрытый мир. Оставляя народу явленное и достигнутое, показав недостижимое, Гёте как бы уходит вслед за мечтой. И пока толпа ловит монеты от Болотных огней (золотые монеты мудрости абстрактного знания), настоящее (духовное) золото исчезает и требует нового завоевания. Народ попадает по мосту на «тот» берег, но видит и дивуется на застывшие изваяния королей, застывшего в виде обелиска Велика-

на посреди площади, указывающего своей тенью на прекрасные картины, в то время как настоящие правители (новые Король и Королева) по-прежнему недостижимы. Путь в их царство тайный, он требует новых усилий и поисков. Возможно Гёте своей «Сказкой» намекает на будущее человечества, описанное Рудольфом Штайнером следующими словами: «*«Алхимия человеческой природы состоит в том, что в будущем в рамках собственного сознания человек сможет принять на себя то, что в настоящее время за него делает растение. Находящееся сейчас за пределами человека будет перемещено внутрь его физического тела, когда он воспримет в себя весь растительный мир, когда его сознание охватит весь мир растений. Таково будущее состояние человечества. В те грядущие времена и окружающая нас природа внешне будет представлять собой что-то совершенно иное, чем теперь»*<sup>1</sup>.

«Познай самого себя» – это столь нелюбимое выражение Гёте, на самом деле, он сам переосмыслил и выразил персонажами «Сказки». «Познай высочайшее», – говорит Юноше Золотой Король в ночь посвящения. Гёте своей «Сказкой» уже совершил переход от первого этапа имажинативного познания: «Это – ты!» к последующему. Он вышел за пределы «собственной кожи», может наблюдать себя снаружи, показал разятие мира души на 19 персонажей<sup>2</sup>. А поскольку, по его словам, «мы при всех обстоятельствах остаемся людьми и авторами», нужно признать, что его жизненное кредо выразилось в «Сказке» самым наилучшим образом.

## Литература

1. Гёте И.-В. Тайны. Сказка. / Рудольф Штайнер о Гёте. – М.: Энигма, 1996.
2. Гёте И.-В. Разговоры немецких беженцев. Сказка / пер. И.Татариновой. // С/с в 10-ти тт. Т. 6. – М.: Худож.лит., 1978.
3. Гёте И.-В. – Шиллер Ф. Переписка в 2-х тт. Т. 1. – М.: Искусство, 1988.
4. Эстетика немецких романтиков. Сост. А.В.Михайлов. – М.: Искусство, 1986.
5. Громан Г. Жизнь растений. – М.: Парсифаль, 1995.
6. Краних Э. – М. Растения как образы душевного мира. – М.: Парсифаль, 2001.
7. Ленц Ф. Раскрытие образов в русских сказках об Иване. – М., 1994.
8. Ленц Ф. Образный язык народных сказок. – М.: Парсифаль, 1995.
9. Хайдеггер М. Язык. – СПб.: Эйдос, 1991.
10. Свасьян К.А. Философское мировоззрение Гёте. – М.: Эвидентис, 2001.
11. Штайнер Р. Мировоззрение Гёте. – СПб.: Деметра, 2011.
12. Штайнер Р. Антропософия. Психософия. Пневматософия. – М.: Новалис, 2007.
13. Штайнер Р. Мистерия Востока и христианства. – М.: Новалис, 2006.
14. Штайнер Р. Язык образов Апокалипсиса. – Ереван: Лонгин, 2007.

---

<sup>1</sup> Лекция 15.05.1907, Мюнхен. // Рудольф Штайнер. Язык образов Апокалипсиса, т. 104а. – Ер.: Лонгин, 2007.

<sup>2</sup> См.: Рудольф Штайнер. Ступени высшего познания. – М.: Новалис, 2008. (См. конец главы «Имагинация»)

15. *Волошина М.* (Сабашникова М.В.). Зеленая Змея. История одной жизни. / пер. с нем. М.Н. Жемчужниковой. – М.: Энигма, 1993.
16. *Андрез Йоганн Валентин.* Химическая свадьба Христиана Розенкрейца в 1459 году. – М.: Энигма, 2011.
17. Гётевские чтения. 1999. – М.: Наука, 1999.
18. Гётевские чтения. 1997. – М.: Наука, 1997.
19. *Аникст А.А.* Теория драмы от Гегеля до Маркса. – М.: Наука, 1983.
20. *Веселовский А.Н.* Мерлин и Соломон. Избранные работы. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2001.
21. *Гессе Г.* Магия книги. – М.: Книга, 1990.
22. Энциклопедический словарь символов. Сост. Н.А. Истомина. – М.: Аст, Астрель, 2003.
23. *Johann Wolfgang von Goethe.* Tales for transformation / by Scott Thompson. – San Francisco: CITY LIGHTS BOOKS, 1987.
24. *Karl Heyer.* Sozialimpulse des deutschen Geistes im Goethe-Zeitalter. – Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben, 1987.
25. *Mit Goethe durch das Jahr.* – Zürich und Stuttgart: Artemis, 1971.
26. *J.W.Goethe.* Das Märchen. / Mit Ill. Assja Turgeneff. – Pforte.

**Е. Б. Витель**

## **«ПОИСК НЕОЧЕВИДНОГО В ОЧЕВИДНОМ»: К ПРОБЛЕМЕ ЯЗЫКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА И НОВОЙ МУЗЫКИ**

Общеизвестно, что язык современного музыкального искусства (XX–XXI вв.) принципиально отличается от языка предшествующих эпох: на смену мелодии, гармонии и ритму – ведущей языковой триаде классической музыки – в современной музыке актуализируются длительность, высотность, тембр, артикуляция и т. п. В Новой музыке<sup>1</sup> исчезает тематизм, музыкальное время освобождается от упорядоченности, растворяются бинарные оппозиции: покой/движение, фон/фигура, диссонанс/консонанс и др. Осмысливая глубину происходящих сдвигов в музыкальном искусстве, можно говорить не о рядовом обновлении языковых средств, а о разрушении (упразднении) всей стройной системы музыкального языка.

До XX столетия язык искусства, учитывая эпохальные изменения, продолжал оставаться языком речи до тех пор, пока он функционировал как *средство создания художественного образа*. Именно такого рода изменения мы наблюдали при смене художественных направлений (на примере профессионального музыкального искусства): барокко – классицизм – романтизм – импрессионизм. Внимательные наблюдения за авангардом начала XX века подводят нас к пониманию того, что произошедшие сдвиги в музыкальном искус-

---

<sup>1</sup> Эпитет, закрепившийся за элитарной музыкой XX–XXI вв.

стве (и всей художественной культуре) выходят за рамки очередного эпохального кризиса и касаются не столько языка выражения, сколько смысла художественного творчества автора.

Отметим, что отечественное гуманитарное знание фиксирует сам факт смены языковой парадигмы, открывая новые «измы», авангарды, характеристики для описания модернизма, постмодернизма, постпостмодернизма (Н.Я. Маньковская). Среди повторяемых характеристик назовем плюрализм, симуляцию и имитацию действительности, парадоксальность, феномен игры, пародийность, ироничность, отчужденность, безличность, цитатность, фрагментарность, тенденцию к дегуманизации (Ортега-и-Гассет), создающие картину «художественного фристайла» (О. А. Кривцун).

За данным перечнем характеристик закономерно следует вывод о хаотичности, бесструктурности, множественности и запутанности. Дискурс художественной культуры XX века, далекий от единообразия и ясности, предстает как «культура ризомы» (Ж. Делез), констатация «страха анатомического мышления» (П. Козловски), «игра мертвыми формами» (О. А. Кривцун), кризис (смерть) европейской культуры (О. Шпенглер, П. Сорокин, Ф. Фукуяма), умирание искусства (В. Вейдле), умаление человека, «эрозия его» (И. Хасан). Однако поставим вопрос, что следует за констатацией кризиса, в какой мере данные вывод подводят к пониманию причин случившегося переворота и факту возникновения новой культуры как анти-культуры? Очевидно, что поиск ответа лежит в области методологии исследования – такой, которая позволит, учитывая глубину кризиса, отказаться от традиционной устоявшейся точки зрения.

Сошлемся на мнение авторитетного участника Григорьевских чтений – В. П. Троицкого: рассуждая об «узких» путях методологии, автор отмечает императивность отказа от «общего места», общепринятого мнения, от некоторой ранее завоеванной и освоенной сообществом «базы»<sup>1</sup>. «Узкий» путь методологии, предлагаемый Троицким – «поиск неочевидного в очевидном» – в приложении к языку новой музыки является не только возможным, но и продуктивным. Он позволяет отказаться от утверждения, ставшего догматическим: «искусство – особый способ познания и отражения действительности». Как бы ни изменялся язык европейского искусства (не только музыкального), в рамках данного догматического представления он мыслился ( и продолжает мыслиться) только лишь как *средство* создания художественной копии реальности.

Действительно, музыкальное искусство с помощью системы языковых

---

<sup>1</sup> Троицкий В.П. Узкий путь методологии // Методология в искусстве и науке: Сборник материалов конференции. – М.: Московский гуманитарный университет, 2010. – С. 37-41.

средств, шлифовавшихся на протяжении столетий, оказалось способным моделировать спектр человеческих психологических состояний, внешних характеристик явлений. Так, Моцарт, создавая портрет Дон-Жуана, рисует его как лукавого, привязчивого и обольстительного. В дуэттино Дон-Жуана и Церлины («Ручку, Церлина, дай мне») эти черты характера героя без труда понимаются слушателем благодаря языку выражения: легкой «песенной» фактуре сопровождения, малообъемной мелодии (создающей эффект «ленивой» речи), ласковой, просительной интонации восходящей кварты, убедительной (настойчивой) нисходящей квинты в конце темы.

Вступление к опере Глинки «Руслан и Людмила», напротив, носит решительный, торжественный, помпезный, бравурный характер. Черты русской национальной героики заложены уже в первых четырех тактах вступления, в комплексе умело подобранных автором музыкально-языковых средств: динамики (*fortissimo*), регистрового объема, акцентов, мажорного лада, светлой (диезной) тональности, темпа (*presto*), маршевого метра, четкого ритма и плотной аккордовой фактуры, активного квартового хода баса, преобладающей гармонической устойчивости (плагальности), «вихревого» движения мелодической связки (монолиния).

У Шостаковича иронический подтекст в характеристике Сергея в сцене с Катериной («Катерина Измайлова», 1932) создается благодаря включению цитаты – лейтмотива Одетты из «Лебединого озера» Чайковского. То обстоятельство, что герой характеризуется посредством чужой музыки и не имеет собственного лейтмотива, говорит о его несамостоятельности, непостоянстве и лживости.

Музыкальный язык, как видим, определяется как атрибутивная характеристика классической (тематической) музыки, и нацеленность автора на создание художественного образа – субъективной представленности предметов окружающего мира – являлась единственным смыслом художественной культуры до начала XX века. Помыслить об искусстве иначе, принять идею искусства принципиально неотражательного по сути, означает отказ от общепринятой эстетической позиции или обозначенный нами «узкий» путь методологии.

Попробуем взглянуть на авангардные явления в современной художественной культуре не с точки зрения кризиса-заката-умирания, а с точки зрения кризиса-перехода, то есть закономерного и потому необходимого шага культургенеза<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Автор выражает взгляд на кризис с синергетической точки зрения, согласно которой период кризиса – закономерное состояние любой эволюционирующей системы (эвоста), переход системы от одного порядка организации к другому по необходимости совершается через *разрушение* структуры старой системы. (См.: *Войцехович В.Э. Синергетическая концепция фрактала*

Вглядываясь в картины В. Кандинского, К. Малевича, В. Стерлигова и др. возникает мысль о том, что художественное сознание модернизма, отдаляясь от предметного искусства, стремится к созданию иного несуществующего мира. В многочисленных манифестах и теоретических работах художников мысль о создании принципиально иного искусства прочерчивается отчетливо (эта идея становится лейтмотивом художественных исканий и объединяет представителей разнообразных «измов»).

Цели нового духовного искусства изложил Кандинский в статье «О духовном в искусстве» (1911). Чисто духовное искусство, считал художник, – в самом содержании живописи, а не в отражаемой ею реальности. Проникновение художника в жизнь цвета и линий через абстрактную форму позволит ему встать на более высокую ступень познания, с высоты которой открывается *бездна сущности*, потусторонний (изнаночный) мир явлений действительности [3]. Форму реального выражения Кандинский рассматривает как возможную, но, вместе с тем, как исторически изжившую себя и не актуальную для надвигающейся «Эпохи Великой Духовности». Только абстрактная форма и беспредметная живопись открывают путь к выражению в искусстве чисто-и-вечно-духовного содержания. Для этого искусство, согласно автору, должно очиститься от материальных форм выражения, от предметности, а вместе с ними – от норм и правил создания художественного произведения: «Дух, ведущий в царство завтрашнего дня, может быть познан только чувством» [3, с. 16]. Реалистика, или предметность, по Кандинскому, должна подчиняться художественности (беспредметности), потому что именно «художественное» всегда было целью искусства. Поэтому только абстрактные цветовые пятна и движения линий могут стать средствами выражения «чисто живописных симфоний», одним словом только беспредметная живопись, согласно Кандинскому, дает возможность выразить духовное содержание бытия. «Каждый предмет, каждое явление имеют свою внутреннюю сущность и с ними связанную собственную жизнь, то есть они представляют из себя определенное существо» [4, с. 38–39], по мысли Кандинского, внутренняя сущность предмета, не имеющая ничего общего с его внешней формой, есть первоэлемент искусства.

Созданный авторским воображением мир является реальностью потому, что линия, пятно, фигура «живут» в пространстве полотна. Отдельный музыкальный звук, тембр или авторский стиль могут рождаться, развиваться (трансформироваться, мутировать), погибать, возрождаться, иными словами, автор создает или со-творяет звучащее тело.

Движение линии в беспредметном искусстве *свободно* от обязательства

---

лов (социальные и философские основания) // Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности. – М.: Прогресс-Традиция, 2003 – С. 141–156).

создавать образы реальности, линия, а также другие средства изобразительного искусства, существуют сами по себе, они – такие же объекты реальности, но только реальности художественной.

В новой музыке отдельный звук, тембр, мелодия, ритмический рисунок точно также *не обязаны* служить созданию образа объективной реальности, они живут своей жизнью в звуковом пространстве.

В художественном сознании модернизма, а затем и постмодернизма, формируется иной подход к языку выражения: мелодия, гармония, ритм и др. из средств выразительности превращаются в элементы или предметы звукового мира или звуковой действительности. В классической музыке, мы видели на примере Моцарта и Глинки, языковые средства были «на службе» при создании образа-слепок характера героя. В новой музыке служебная функция упраздняется: звуки, длительности, тембры сосуществуют и их надо воспринимать как сущность или *что-то* звуковой реальности, созданной автором. Примером может служить «Посвящение Паганини» А. Шнитке (1982). Композитор как бы вынимает из небытия или кладовой памяти тембр скрипки, показывает, как от звука к звуку происходит его рождение, становление, превращение в капризы Паганини. Главным «действующим лицом» становится тембр скрипки, который оживотворяется и подражает мастеру.

Новая музыка, смыслы которой разворачиваются в контексте смысловых исканий всей современной художественной культуры, ставит множество вопросов, среди которых выделим вопрос о понимании содержания современного искусства и языковых средствах. Более подробно эти вопросы раскрываются в монографии автора [1], здесь ответим на эти вопросы тезисно.

Опираясь на методологию «узкого» пути и поиск неочевидного в очевидном, согласимся со зрителем и слушателем, который не видит никакого смысла в бессвязных звуковых потоках и беспредметных полотнах абстракционистов, которые можно переворачивать как угодно. Создаваемый воображением мир воспринимается как новое искусственное *чужое*, понять и присвоить его ценности человеку, кажется, невозможно. Однако встанем на позицию автора, который как раз и не стремится придать определенное предметное содержание произведению. Для него важно другое – побуждение к размышлению, раздумью и самостоятельному объяснению излагаемого. Автор оставляет за воспринимающим субъектом право на выбор смысла из предложенного им смыслового спектра (смыслового поля), а, кроме того, менять выбор, переосмысливать.

Если в предметном искусстве (предметной живописи, тематической музыке) смысл заключался в самих явлениях действительности, запечатленных в художественных образах, то теперь он *возникает в сознании воспринимающего субъекта*.

Момент творения смысла произведения становится, таким образом, делом самого субъекта восприятия, а задача автора – задать посыл, сотворить материал для размышления. Зритель выбирает *нечто* для себя понятное (в данный момент) и продолжает развивать идею, заложенную автором, но уже в своем сознании, становясь *соавтором*. Степень глубины вхождения в *авторство* субъектом восприятия зависит от него самого (готовности, уровня интеллекта, возраста, пола и много другого), а также от «величины» поля смыслового пространства самого художественного текста.

Наглядно высказанную мысль демонстрирует «Черный квадрат» К. Малевича, ценность которого содержится в потенциально скрытом и неограниченном поле смыслов: каждый субъект восприятия интерпретирует увиденное по-своему.

Вот этот переход от искусства как эстетического наслаждения к искусству, побуждающему к мышлению и активной деятельности субъекта восприятия, характеризует сущность перехода от классического периода искусства к неклассике, от смыслов явленных, лежащих на поверхности, к *смыслотворению*. Так что не только сам автор новой художественной реальности становится демиургом и философом, но и те, кто стремится постичь для себя смысл непонятого произведения. Открытие смысла как дешифровка кода может превратиться в длительный процесс, но тем большая радость его приобретения, обогащающая художественное сознание воспринимающего субъекта.

Второй вопрос касается языка современного искусства. Наблюдая за отношением авторов элитарной культуры к культурным текстам, рискуем утверждать, что языком нового искусства становится сама художественная культура, созданная человечеством за все время его художественной практики (причем не только художественная культура, но и материальная). Творческий опыт человечества становится материалом или языком для построения *новой художественной реальности*: фрагмент музыки эпохи барокко, бытовой шум, аллюзивные элементы стиля композитора, народные мелодии, звуки городского шума – все это можно определить как язык Новой музыки. Звуковая плоть, создаваемая автором, может «жить» в григорианском хорале, перемещаться в симфонию Гайдна, быть в одновременности в джазе и народном причете, она свободна и дух культуры «дышит где хочет».

В итоге «картина» новой художественной реальности часто прямо противоположна объективной реальности, что воспринимается как результат выражения абсолютной творческой свободы автора. На самом деле идея создания новой реальности обязывает и ограничивает свободу автора – за внешним абсурдом мыслится продуманная *концепция мира*, возможно, лучшего, чем су-

шествующий мир<sup>1</sup>. Именно такое искусство, по мнению Кандинского, «обладает пробуждающей, пророческой силой, способной действовать глубоко и на большом протяжении» [3, с. 9].

Новая художественная реальность заменила мир реальный и должна осознаться как нечто непознанное. Чувства, которые она вызывает, согласно Кандинскому, человеку неизвестны и для него «безымянны», а эмоции – «не поддаются выражению в наших словах» [3, с. 9]. Этот мир как факт вне суждения» (К. Малевич), на наш взгляд, может быть познан только «узкими» путями методологии, поскольку речь идет о постижении непостижимого.

### Литература

1. *Витель Е.Б.* Художественная культура XX века: от антропоцентризма к новой художественной реальности: монография. – Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2009.
2. *Едошина И.А.* Гений Стерлигова // Галерея: газета для любителей искусства, художников и коллекционеров. – 2011. – Сентябрь (N 4). – С. 2
3. *Кандинский В.* О духовном в искусстве //Русский авангард: Изобразительное искусство. Литература. Театр: Хрестоматия /сост.: Г. А. Загянская, М. С. Иванова, Е. И. Исаева. – М.: РАТИ–ГИТИС, 2007. – С. 5–25.
4. *Кандинский В.* О сценической композиции //Русский авангард: Изобразительное искусство. Литература. Театр: Хрестоматия /сост.: Г. А. Загянская, М. С. Иванова, Е. И. Исаева. – М.: РАТИ–ГИТИС, 2007 – С. 30-43.
5. *Кривцун О.А.* Эстетика: Учебник. – М.: Аспект Пресс, 1999.
6. *Малевич К.* О Новых системах в искусстве // Русский авангард: Изобразительное искусство. Литература. Театр: Хрестоматия /сост.: Г. А. Загянская, М. С. Иванова, Е. И. Исаева. – М.: РАТИ–ГИТИС, 2007.
7. *Маньковская Н.Б.* Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000
8. *Пелипенко А.А., Яковенко И.Г.* Культура как система.– М.: Языки русской культуры, 1998.

**И. В. Воронцова**

### **ЯЗЫК МУЗЫКИ И МУЗЫКА ЯЗЫКА: О МУЗЫКОЗНАНИИ И ЛИНГВИСТИКЕ**

Одной из важных междисциплинарных проблем современной науки является проблема языка – носителя информации Предмет музыкальной теории и лингвистики, казалось бы, различен: в первом случае изучаются законы построения музыкальной материи, во втором мы имеем дело с исторически сложившейся системой словесного выражения мыслей, с членораздельной речью. Однако стремление к целостному представлению о мире приводит к интеграции научных методов познания. Ведущую

---

<sup>1</sup> В качестве примера приведем концепцию чашечно-купольного пространства В.В. Стерлигова.

роль в этом процессе играют два фактора: культурологическая парадигма, трактующая язык как текст культуры, и коммуникативный подход, помогающий вскрыть глубинные механизмы возникновения и функционирования языка. Это происходит на фоне всеобщего усиления интереса к вопросам восприятия и мышления.

Взаимопроникновение наук началось примерно с середины XX столетия, и первыми были лингвисты, которые разграничили язык и речь – как его проекцию. Новая область научного знания (она называлась сначала теорией речевой деятельности, а впоследствии психолингвистикой) понимает под речью специфический вид деятельности, опосредованной социальными условиями (Л.С. Выготский, А.А. Леонтьев, И.А. Зимняя и др.). Исследование речи повлекло за собой особое внимание к интонации, то есть к музыкальному фактору.

С конца XX века началось бурное развитие социальных наук. Появились такие направления как социальная психология и социолингвистика. Они подхватили идеи ранних работ М.М. Бахтина, пытавшегося в 1920-е годы обосновать так называемый «социологический метод» в языкознании. Музыковеды взяли на вооружение культурологический метод. Была предложена методология анализа музыки народов мира (Дж. К. Михайлов и его школа).

Поставив эволюцию языка в контекст культурно-исторического развития общества, ученые смогли подметить и объяснить важные явления этого процесса. Так, например филолог и искусствовед Д.С. Лихачев отметил, что в речи закрепляются выработанные в процессе развития мышления обобщенные значения-концепты, тесно связанные с национальным, культурным, возрастным и прочим опытом человека [7]. В отношении музыки та же мысль была высказана музыковедом и композитором Б.В. Асафьевым, предложившим понятие музыкального словаря эпохи как совокупности интонаций, бытующих в общественно-исторической практике [1].

Параллельные идеи музыкознания и лингвистики – лишь одна сторона процесса интеграции, другая связана с междисциплинарным подходом. На стыке наук оказались, в частности, проблемы взаимодействия слова и музыки (В.А. Васина-Гроссман, В.Н. Холопова, И.В. Степанова), а также вопросы семантики музыкального языка и его пространственно-временной организации. В музыковедении стал утверждаться комплексный метод исследования. Интерес к психологии восприятия, пришедшее из лингвистики представление о коммуникативной сущности информации и успехи семиотики способствовали появлению работ нового типа, которые расширили наше представление о сущности и способах воздей-

ствия музыкального искусства (Е.В. Назайкинский, В.В. Медушевский). В конце XX века музыковеды обратили внимание и на феномен музыкальной речи (М.Ш. Бонфельд).

Изучение музыкальной речи – новый взгляд на музыкальное искусство, и этой проблемой занимались пока очень мало. За исключением книги М.Ш. Бонфельда, нет ни одного специального труда по данной теме [3]. Интонационная теория Б.В. Асафьева, сложившаяся еще в 1940-е годы, стала развиваться в плане семантики языка, а не в направлении теории музыкально-речевой деятельности. Магистральное направление музыкальной науки достигло больших успехов в структурном анализе музыкальных форм, стилей, жанров, выразительных средств и т. д. Меньше внимание уделялось интонационному анализу музыкального языка, не получившему законченного теоретического обоснования. Не выработан и метод анализа музыкальной речи.

Проблемы музыкального языка очень сложны, но причины сложившейся ситуации глубже. За последние десятилетия новым содержанием наполнилось само понятие музыкального языка. Долгое время музыковеды использовали этот термин метафорически, подразумевая под ним специфические средства выразительности. Современная музыка, отвергая прежние каноны восприятия, дарит нам новые миры и новый язык. Музыкальная наука теперь не только ставит перед собой вопрос каков язык музыки, но и уточняет границы самого понятия

Онтологический аспект проблемы музыкального языка требует выхода за пределы собственно музыкального искусства. Мы предлагаем обратиться к идеям выдающегося математика и философа XX века Альфреда Тарского (1901–1983).

В своей работе «Семантическая концепция истины и основания семантики» [8] ученый предложил разделить язык, о котором мы говорим, и язык, на котором мы говорим. Первый получил название объектного языка, а второй был назван метаязыком (в зависимости от контекста объекта они могут и меняться местами). Перенеся эту мысль на музыкальное искусство, заметим, что говорить о музыке и говорить музыкой не одно и то же – это два автономных процесса. Метаязык музыканта невербален, и для того, чтобы он стал объектом исследования, надо воссоздать его в адекватной словесной форме. «Переводчик» с одного языка на другой, должен быть и музыкантом, и психологом, и философом. Нотный текст, представляющий собой закодированную схему, никогда не даст полного представления об этом метаязыке. Мы можем досконально анализировать и описывать то, что написано в нотах, проводя, своего рода, инвентаризацию музыкальных средств, но это всегда будет лишь приближением к живой интонационной

форме. Даже компьютерные методы могут только зафиксировать, но не объяснить исполнительский процесс. Музыка звучит «здесь и сейчас», это непосредственное высказывание, энергетично-информационный поток, объединяющий в едином времени и пространстве композитора, исполнителя и слушателя. Вот почему писать о музыке с точки зрения ее характера и выразительных средств гораздо легче, чем проникнуть в метаязык музыканта, – сакральное творческое пространство.

Музыкальный метаязык плохо поддается изучению и объяснению еще и потому, что он связан с нашим подсознанием и является латентной формой музыки. Иное дело – музыкальная речь, которую можно рассматривать как проекцию музыкального метаязыка. Изучение музыкальной речи вполне возможно, и здесь может помочь метод переноса.

Обратимся снова к параллелям между музыкознанием и лингвистикой и остановимся на явлении фонизма – звукового облика, окраски музыкального тона, слова и даже отдельной буквы.

В музыке фонизм созвучий и аккордов проявляется очень ярко и служит мощным средством художественной выразительности. Эта сторона музыкального языка всегда имеется в виду при анализе музыкальных произведений, поэтому не стоит на ней подробно останавливаться. Фонетический компонент человеческой речи изучается особым разделом психолингвистики – фоносемантикой.

Звуковой облик слова часто ориентирован на звукоподражание (вспомним В. Хлебникова: «Бобэоби пелись губы, Вээоми пелись взоры...») и В. Маяковского: «Гиндиликал мандолиной, дундудел виолончелью»). В то же время, опыты показали, что звуки слова способны передавать и самые различные признаковые свойства объектов. Отечественный психолог и нейролингвист А.Р. Лурия заметил, что словосочетания в русском и других языках могут совместно обозначать ощущения и восприятия свойств и явлений. Примером являются, например, выражения *теплое слово* (слово – воспринимается на слух или зрительно, температура – через рецепторы нашей кожи), *солёная шутка*, *горький упрек*, *сладкая ложь*. А.Р. Лурия назвал это явление синестезией (со-ощущением) и предположил, что психофизиологический механизм такого рода связи ощущений, зафиксированный в языке, состоит в том, что нервные импульсы, идущие от рецепторов в подкорковой зоне, возбуждают соседние, близко расположенные нейропроводящие пути.

С фонизмом связано и такое интересное явление, как ощущение национального стиля. В качестве примера возьмем интонационный строй русской речи, который не только взаимосвязан с музыкой, но и непосредственно воздействует на нее.

Совершенно очевидно, что ощущение национального в музыке и речи лежит за пределами структуры языковых систем и имеет общее основание. Быть может, русская природа, русский характер, особый дух русской души повлияли на то, что русский язык характеризуется певучими гласными, «мажорными» вокализациями звуков, интонационной гибкостью и тембральной выразительностью. Эти внутренние свойства языка, обусловленные целым рядом историко-культурных, психологических и социальных факторов, можно было бы назвать *певческим строем* русской музыки. Корни такого явления – в сильных церковно-певческих традициях, зародившихся еще в древности.

В поисках научного подтверждения такого ощущения обратимся к лингвистическим экспериментам А.П. Журавлева и А.Р. Лурии. Еще в 60-е годы прошлого века эти ученые смогли доказать бесспорный факт: звуки речи содержательны, значимы, то есть имеют фонетическое значение. Фонетическое значение связано со зрительными и осязательными образами, возникающими непроизвольно, в силу синестезии мозга. *А*, например, больше, чем *О*, *Р* грубее, чем *И*, *О* светлее, чем *Ы* и т. д. [5, с. 10]

Компьютерный анализ слов, включающих различные звуки, позволил установить, что большинство из них по своему звуковому наполнению соответствует понятийному содержанию. Так, например, Арбуз – *большой*; гладкий; береза – *яркий*; печаль – *тусклый*, *печальный*, *тихий*; любовь – *хороший*, *нежный*, *тихий* и т.д. На основании этого делается важный вывод о том, что фоносемантическое наполнение текста способно на бессознательном уровне влиять на ход смыслового восприятия сообщения [5, с. 18].

Бессознательное восприятие сообщения на эмоциональном уровне – это уже область музыкального воздействия. Не случайно, психолингвисты прибегают к таким музыкальным терминам, как вокализация, тоника, тембр и др. Как отмечает Е.Н. Винарская, *И*-тембр связан с нарастанием эмоционального напряжения (положение губ и языка как при улыбке), а *У*-тембр – с его падением (положение губ и языка сходно с плачем). Тембры, связанные с нарастанием эмоционального напряжения, называются мажорными и наоборот [4].

Интересные наблюдения приводит Е. Ефимовская. Она разбирает интонационно-фонетический сюжет либретто оперы Глинки «Жизни за царя» с точки зрения взаимодействия «темных» и «светлых» гласных *У* и *А* и делает вывод о том, что символика слов отвечает основной идее оперы. Главная, глубоко символическая пара понятий, определяющая сюжет – РУсь и ЦАрь. Идея Царя (Родины, государства) противопоставляется смутному времени. Интонационно-фонетическая завязка сюжета проис-

ходит в Интродукции («В бУрю, во ГрозУ), а развязка наступает в Эпиплоге («СлАвься(А) [5]. Б.В. Асафьев, в свое время, тоже писал о том, что Глинка «при выборе того или иного слова не мог безразлично относиться к А, О, И, Е, то есть к смысловым нюансам вокализации» [2, с. 6].

Активный и чуткий композиторский слух подсознательно улавливает в речи семантику звука. Если эту звуковую семантику, взаимопроникающий фонизм музыкальной фразы и словесного выражения вывести на сознательный уровень, то музыка предстает как особый язык, а язык человека становится специфической интонацией, – он воспринимается не только с понятийной, но и с музыкальной стороны. Исследование музыкального и человеческого языка в его речевой форме – очень важная и перспективная междисциплинарная область исследования. Здесь пересекаются интересы многих наук: психологии, физиологии, культурологии, лингвистики, социологии, а также теории искусственного интеллекта. Стимулом к углубленному исследованию музыкальной речи может послужить усиливающийся интерес к вопросам музыкального исполнительства и педагогики.

Антропологическая научная парадигма предлагает новый взгляд на проблемы языка, в том числе – на сложнейшую и вечную проблему взаимодействия слова и музыки. Процессы языково-речевой деятельности начинают рассматриваться в плоскости интонационно-смысловой природы, и в центре внимания стоит сам человек, его восприятие и мышление. Музыковедов и лингвистов ждет впереди много открытий, ведь процесс познания на этом пути бесконечен.

## **Литература**

1. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. В 2-х кн. – Л., 1971.
2. *Асафьев Б.В.* Слух Глинки // М.И. Глинка. Сб. материалов и статей под ред. Т. Ливановой. – М.-Л., 1950.
3. *Бонфельд М.Ш.* Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. – Вологда, 1999.
4. *Винарская Е.Н.* Выразительные средства текста (на материале русской поэзии). Воронеж, 2008.
5. *Горелов И.Н., Седов К.Н.* Основы психолингвистики. – М., 1998.
6. *Ефимовская Е.* «Варварские стихи» или «одушевленное слово»: еще раз о либретто «Жизни за царя» // Музыкальная академия, 2004, № 2. – С. 6–10.
7. *Лихачев Д.С.* Концептосфера русского языка // Лихачев Д.С. Очерки по философии художественного творчества. – СПб., 1996.
8. *Tarsky A.* The Semantic Conception of Troth and the Foundation of Semantics // Philosophy and Phenomenological Research, 1944, № 4, n. 3, pp. 341–375. Ссылка на интернет-сайт, перевод А.Л. Никифорова // <http://kharzarar.skeptik.net/books/tarski01.htm>

## ЯЗЫК МУЗЫКИ, ЯЗЫК МУЗЫКОЗНАНИЯ

Сегодня понятие «музыкальный язык» воспринимается как что-то само собой разумеющееся. Оно занесено в учебники и вузовские методические разработки, языковой тематике посвящаются научные конференции, статьи и исследования. Хотя сравнительно недавно термин «музыкальный язык» был дискуссионным и зачастую понимался метафорически. Например, в XIX веке сложилось представление о музыке как о «**языке души**». Хотя уже тогда существовали атеисты, даже среди представителей искусства, для которых само понятие «душа» было лишено смысла и заменялось «психикой», деятельностью нервной системы, реализующей свои импульсы, в том числе в творчестве.

В отечественном музыкознании XX столетия основополагающую роль в изучении специфики музыкального языка сыграли работы Б.В. Асафьева (1884–1949), который понимал музыку как живую, исторически изменчивую, обостренно выразительную **речь**. Музыкальная речь – это «язык в действии» – звуковой процесс, развивающийся во времени и многомерном пространстве (хотелось бы сказать трехмерном, имея в виду место прослушивания музыки – концертный зал, оперную сцену, комнату, но к этому пространству добавляется внутренний мир слушателей, «виртуальные миры» ассоциативных представлений, возникающие при общении с музыкой).

Музыкальная речь фиксируется в памяти людей, на аудио- и аудиовизуальных носителях, в нотной записи. Нотация – система условных обозначений, схема того, что должно прозвучать. Нотные издания, собранные в библиотеках, (как романы, рассказы, стихи) ждут своего читателя. Для того, чтобы прочесть ноты, нужны хотя бы элементарные знания **нотной грамоты** (так традиционно называлась дисциплина ознакомления ребенка с азами музыки, хотя сегодня такое словосочетание почти вышло из обихода). Кстати, первое соприкосновение исполнителя с музыкальным произведением называется «**чтение с листа**».

Назначение музыки – звучать. Согласно Асафьеву, музыка – это «**искусство интонируемого смысла**». Следовательно, музыкальные мысли, художественно упорядоченные идеи, наряду с эмоциями, составляют сущность музыки. Сама музыкальная интонация – это эмоционально выраженная звуковая идея, единица выразительности и смысла музыкального произведения. Мысль формулируется в языковых структурах, в системе знаков, организованных по определенным законам и правилам. Асафьев выдвинул понятие «интонационный **словарь** эпохи».

Важнейший этап в изучении музыкального языка – вторая половина XX века. Тогда заметно возрос интерес к семиотике, проблематике знака и символа в искусстве, теории информации и коммуникации, все шире стали применяться математические методы исследований, музыканты стали осваивать язык программирования, работать с компьютерами и синтезаторами. С семиотических позиций стало по-новому рассматриваться место музыки в философской картине мира. Музыка была осознана как **знаковая система**, как часть **семиосферы** (термин Ю.М. Лотмана). По-новому было исследовано взаимодействие музыки и мифа, воплощающего особые формы пространства-времени (времени остановившегося, как бы превратившегося в пространство, обратимого, циклически повторяемого). Музыкальный процесс оживился от использования возможностей, которые дает технологическая оснащенность. Расширился «лексикон» музыки, вобравшей широкий спектр шумов и электронных звучаний. «Музыка – все то, что звучит» или: «Музыка – все то, что мы делаем», – сказал как-то американский композитор Джон Кейдж, прославившийся знаменитым произведением 4'33" (когда пианист, или даже большой симфонический оркестр вместе с публикой 4 минуты 33 секунды слушают тишину).

Оригинальную концепцию изучения музыкального языка разработал профессор Московской консерватории Е.В. Назайкинский (1926–2006). Возможно, не без его влияния широкое распространение получил термин музыкальная «поэтика». Многие годы Назайкинский преподавал курс анализа музыкальных произведений. Одна из его монографий – «Логика музыкальной композиции» [2] по его собственному признанию могла называться «Поэтикой музыкальной композиции». После некоторых колебаний он решил назвать «Поэтикой» завершающий раздел книги. В систематическом предметном указателе этого издания среди прочего находим такие параметры (метафоричность и парадоксальность; обобщенность, «алгебраичность» музыки; триадные системы: контекст – текст – подтекст, пространство – движение – время, характеристическое – эмоциональное – логическое); термин и понятие, речевой опыт; диалог, монолог, полилог в музыке, реплика, «лирический герой», интонация автора, высказывание, повествование; цитата, цитирование, музыкальные персонажи игры, семантика композиции, пространство коммуникации, сюжетно-театральное пространство, кульминация; событийная, сюжетная линия; прошедшее, настоящее, будущее в музыкальном произведении; событийное, сюжетное, фабульное время, синтаксис и интонация в музыке, интонационная фабула; интонации вопроса, восклицания, утверждения, содержание в музыке, внехудожественная информация в музыке; содержание, смысл темы, образ – эмоция – мысль; грамматические системы, нормы, каноны, правила, образ-

ные антитезы, язык музыкальный, система художественных средств в музыке.

Семиотический подход к изучению музыки разрабатывал М.Г. Арановский, в частности в книге: «Музыкальный текст. Структура и свойства» [1]. Им была выдвинута гипотеза о существовании «универсальных закономерностей, которым подчиняются все звуковые языки и все звуковые тексты» [1, с. 5]. Ученый поставил задачу выявить особенности музыкального текста «на пересечении универсального и специфического». Он подчеркивал, что в культуре письменной традиции музыкальный текст *только начинается* с нотного текста, но далеко выходит за его пределы» [1, с. 7]. Он говорил об акустической форме текста.

О неугасающем интересе к применению лингвистических методов исследования по отношению к музыке, о проработке семантических параметров музыки, о внимании к музыкальной поэтике говорят и недавно вышедшие книги. Например, сборник трудов Московской государственной консерватории памяти Е.В. Назайкинского [3], сборник научных статей «Поэтика музыкального произведения: новые научные направления», изданный в Астрахани [4].

Музыкальный язык – понятие многоуровневое. Он включает систему средств музыкальной выразительности (мелодию, гармонию, полифонию, лад, ритм, тембр и др.) и исторически обусловленные законы и нормы их функционирования в коммуникации между композитором – исполнителем – слушателем.

Музыкальный язык – это нотный текст, зафиксированный на бумаге и предназначенный для профессионалов и просвещенных любителей музыки, и музыкальная речь, живое звучание осмысленно организованных вибраций, колебаний, распространяющихся в виде волн в пространстве и времени.

Но это также и **слово о музыке** (устное и письменное), адресованное разным категориям людей – от знатоков до неискушенных слушателей: популярная лекция, статья в газете, аннотация, профессиональный разговор учителя и ученика в процессе обучения ремеслу, научная дискуссия, относящаяся к музыкальной теории, истории, культурологии, психологии, социологии, фольклору, семиотике, медиевистике и др. В ряде случаев, даже музыковедам бывает сложно понять друг друга из-за специфических терминов, наработанных годами теоретических и практических исследований; порой требуется перевод для непрофессионала или для представителя другой научной школы. Например, в отечественном музыкознании можно говорить о теоретических системах и школах Ю.Н. Холопова, Е.В. Назайкинского (а также ряда других представителей музыкальной

науки), а их последователи и ученики сегодня распространились по всему миру, особенно по странам «ближнего зарубежья».

Древнейший пласт европейских музыкальных терминов составляют слова греческого происхождения. Таково само название – «музыка», что означает «искусство муз». Многочисленны заимствования из латыни, например, наименование интервалов: прима, секунда, терция и др. Начальные буквы латинского алфавита взяты для обозначения звуков – a, b, c, d и т. д. Новое время отмечено распространением итальянской терминологии (для указания темпа и характера: *allegro*, *presto*, *dolce*, *lamento* и др.). Слова греческого, латинского, итальянского происхождения свободно сосуществуют и понятны представителям любых национальных культур. Музыкальная письменность – нотация – предназначена, прежде всего, для исполнительской и педагогической практики. Слово о музыке, обращенное к слушателю, может быть непрофессиональным и профессиональным, поэтическим, строго научным, дилетантским.

Отдельные музыковедческие термины заимствуют универсальные философские понятия, ведь по существу первыми музыковедами были древнегреческие философы, а среди них – Платон, Аристотель, Пифагор. В дальнейшем, в ходе развития европейской культуры часть музыкальных терминов стала общеупотребительной и вошла в бытовую, поэтическую и научный обиход, была «присвоена» другими искусствами. Перечислим некоторые понятия. Гармония (в переводе с греческого «связь, стройность, соразмерность») – это слово связано со сложными философскими толкованиями, оно имеет также и субъективное наполнение, как цель желанного обретения человеком внутренней целостности и душевного равновесия, это мерило красоты, но и объединение музыкальных тонов в созвучия и аккорды. Полифония (вид многоголосия) – данное слово имеет своим производным «полифоничность», как качество современной культуры, быта, искусства, художественного мышления (полифоничность особенно наглядно проявляется в литературе и кинематографе). Контрапункт (многозначное понятие – синоним полифонии, а также вторая мелодия, присочиненная к теме) существует ныне и как «смысловой контрапункт» (введение параллельно существующей побочной сюжетной линии в литературную канву). Лейтмотив («ведущий», повторяющийся мотив в опере и симфонии) означает доминирующее начало в человеческой деятельности, цепи событий. Мелодика речи – понятие, применяемое в литературоведении (фонетике).

Согласно древнегреческим источникам, музы покровительствовали лирической поэзии (лирика в переводе с древнегреческого – «пение под лиру»), истории, комедии, трагедии, танцам, любовной поэзии, гимнам, астрономии, эпической поэзии – всем искусствам, которые служили воспита-

нию души. На заре становления европейской культуры (в античный период) развивалась музыкальная «арифметика» – философское учение о числах, адаптированное к практике исследования интервальных соотношений звуков (октава – 2:1, квинта – 3:2, кварта – 4:3 и далее по обертоновому ряду), музыкальная «физика» и астрономия – наука, открывшая, что те же числовые пропорции, которые лежат в основе обертонового ряда, обеспечивают согласованное движение небесных тел и служат мерилom человеческой духовной и физической красоты (учение о «мировой гармонии» включало музыку «mundana, humana, instrumentalis»). В основе музыки и всего мироздания мыслились числа. Искусство звуков переплеталось с поэзией, танцами, театром и точными науками.

В современной нотации мы находим цифровые символы (обозначение интервалов и аккордов производится арабскими цифрами, ступеней лада – римскими цифрами), весьма широко употребляется понятие функций (Т – тоника, D – доминанта, S – субдоминанта, M – медианта, есть и иные случаи употребления слова «функция»: функция темы, функция репризы и проч.).

В период раннего средневековья распространилась латинская буквенная нотация, охватывающая звукоряд в объеме двух октав, она применялась также в эпохи Возрождения и барокко и сохранилась до наших дней. Эта нотация дала возможность вплетения буквенных шифров в музыкальную ткань, чем пользовались композиторы: Бах (BACH), Шуман, Берг, Шостакович (DSCH) и другие.

Постоянное взаимодействие музыки и литературы сказалось на принципах формообразования и самих названиях музыкальных форм и их разделов (музыкальная фраза, предложение, период, строфа и др.).

Современная музыкальная эстетика и теория зародилась в античности. Музыка тогда была частью мифологии, она понималась в единстве с магией и врачеванием, была просчитана в числах и пропорциях, ныне она обнаруживает порой тяготение к мифу, ритуалу и сохраняет положение между математикой и вербальным языком. Как «ожившая архитектура» она гармонична и пропорциональна. Ее скорость хронометрируется метрономом и обозначается тактовыми размерами, продолжительность регламентируется тактовыми чертами. Ей не чужда звукоизобразительность и картинность. Ускользая от жестких определений, музыка несет в себе память о своей первобытной синкретичности. Она словно грезит о «музыке сфер», но создается для человека, ради человека. И, хочется верить, что при соприкосновении с музыкой что-то меняется в окружающем мире и в внутреннем мире личности.

## Литература

1. Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М., 1998.
2. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М., 1982.
3. Памяти Е.В. Назайкинского. Сб. трудов МГК им. П.И. Чайковского. Вып. 70. – М., 2011.
4. Поэтика музыкального произведения: новые научные направления. – Астрахань, 2011.

В. К. Седов

## ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ЯЗЫКА НОТНОЙ ЗАПИСИ БАХА И МОЦАРТА

Как это уже бывало в «Григорьевских чтениях», тема нынешнего года непосредственно продолжает тему прошлого. Из общих проблем музыкального образования вытекает пусть кажущаяся частной, однако весьма существенная проблема: как в XXI веке читать нотные тексты, написанные в прошлые столетия? Какое значение имеет переиздание старых и старинных музыкальных произведений современной нотацией, а в связи с этим – каково значение уртекстов, а также факсимильных воспроизведений первых изданий и авторских рукописей?

Не вдаваясь в тонкости текстологии, даже первый общий взгляд позволяет признать важность *верного понимания смысла* написанного. Хорошую иллюстрацию может дать простая аналогия с иностранным языком.

Большинство педагогов, а следовательно, и музыкантов, убеждено, что во все времена нотные знаки обозначали одно и то же. А насколько это представление наивно, можно понять, если мы узнаем, что во времена Моцарта и раннего Бетховена не существовало обозначения акцента значком короткой «вилочки» или «птички»: ><sup>1</sup>. Акцентуацию обозначали совсем другими знаками: у Моцарта это *sf*, *fp*, а также *mf****p***, у Бетховена – целая серия обозначений от простого *f* и *fp* до *sffff*, в том числе > (впервые в 12-й сонате, 1800–01) [4, с. 151–152]. А что говорить о *mp*, которое сейчас располагается на динамической шкале между *p* и *mf*? У Вивальди оно располагалось между *piano assai* (самым тихим нюансом) и *pp*, то есть исполнялось тише, чем *pp*!

Та же аналогия с иностранным языком помогает понять значение учета особенностей грамматики для понимания *смысла* текста. Я в Милане искал аптеку и спросил прохожего: где здесь «фармация» (видя итальянское *farmacia*, я, как русский человек, вспоминаю русское «фармация»), но в ответ только пожатие плечами: не понимают вопроса. Только четвертый или пятый прохожий темпераментно воскликнул: «farmacia» (с ударением на «и»)! Здесь,

---

<sup>1</sup> В Лексиконе Коха (1802) знак «птички» описан как укороченная вилочка *decrecendo*, в качестве уточняющей альтернативы знакам *sf* и *rf* [11, с. 54].

при ограниченном объеме, возможно лишь перечислить некоторые фрагменты проблемы, которая должна быть в поле зрения нашей педагогики, а также для наглядности привести некоторые примеры.

\* \* \*

История – занимательная вещь. Народная мудрость выразила это пословицей: новое – хорошо забытое старое. Действительно, если не относиться к прошлому пренебрежительно, можно найти немало ценного для живой практики.

Более того, немало «старого», кажущегося отжившим, оказывается на поверку более актуальным и продуктивным, чем заменяющее его «новое». И в подходе к музыке прошлых эпох, чтобы «вместе с водой не выплеснуть ребенка», нужно мудрое равновесие: с одной стороны, нельзя забывать о том, что в зале сидят *наши* современники, с другой – нельзя безнаказанно игнорировать «правила игры», грамматику музыкального языка ушедшего времени (в частности, особенностей нотной записи).

Реально в процессе эволюции музыкальной культуры во всех элементах ее бытования – от бытовых условий до технического оснащения, то есть инструментария, издательского дела, системы образования и т. д., вместе с добавлением новых элементов утрачивались некоторые существенные, фундаментальные черты. Так, вместе с усложнением нотной записи, появлением все более изощренных штриховых, артикуляционных, динамических, темповых указаний попутно утрачивается понимание, даже ощущение, что нотный текст лишь поверхностно выражает *смысл* музыки. Очень глубоко проанализировал эту ситуацию Э. Курт в «Основах линейного контрапункта» еще в начале XX века (первое издание вышло в 1917). Мы не должны забывать, что *мелодия есть поток силы*; что *мелос – не простое сопоставление тонов, но первичная непрерывная связь их, из которой высвобождаются отдельные тоны*; что *музыкальное становление лишь проявляется в звуках, но не состоит из них...* [5, с. 41; 45; 39]. И при все большем уточнении нотного текста остается не только возможность, но и необходимость интонационного его прочтения<sup>1</sup>.

С другой стороны, само это уточнение вызвано тем, что композиторов все менее удовлетворяло понимание их замыслов исполнителями, которые *все более удалялись от непосредственного процесса творчества*. Это явилось неизбежным следствием все более разветвленного разделения труда, развития товарного производства, все возрастающей коммерциализации человеческих отношений. Не секрет, что музыканты средневековья наравне с другими ремесленниками объединялись по цеховому принципу, и были, *как правило*,

---

<sup>1</sup> Ниже будут приведены конкретные примеры использования приемов интонационного, творческого воспроизведения современного нам нотного письма.

универсалами, то есть играли на многих инструментах, сами писали музыку и сами же готовили исполнителей, то есть были и педагогами. Такое положение сохранялось долгое время – достаточно сказать, что и Бах, и Гайдн сами обучали певцов хора и музыкантов оркестра, исполнявших под авторским управлением оратории, концерты, симфонии и т. д. И теперь, если мы хотим достичь исполнения, истинно *аутентичного* классической и доклассической эпохе<sup>1</sup>, мы должны приблизиться к пониманию именно *творческого* процесса становления музыкального произведения. Вместе с тем и понимание чисто «грамматических» правил нотной записи барочного и классического периодов требует учета внешних условий музыкального быта.

Многие особенности нотной записи связаны именно с этими внешними условиями – подобно тому как современные музыканты *для себя* пишут штрихи или аппликатуру лишь в первом-втором случае после смены штриха или позиции, так и композиторы XVI–XVIII веков писали не для издателя или безвестного покупателя *товара*, а для своих близко знакомых – учеников, друзей и т. п. Следствием этого были устно передававшиеся условности записи, когда, к примеру, в теме сонаты или фуги Бах мог один раз написать трель, мордент, группетто или другое орнаментальное образование<sup>2</sup>, *зная*, что и в остальных проведениях эти образования будут сыграны. Я заметил (не утверждая пока со 100-% гарантией), что практически в любой части произведения и Бах, и Моцарт *хотя бы в одном такте* писали расшифровку условностей буквально, как в XXI веке.

Пока только два примера. Первый: в I части IV сонаты Баха для скрипки и клавира *c-moll*, BWV 1017 форшлаг к целотактовой ноте в партии скрипки стоит только в 32-м такте. Однако и Д. Ойстрах (в записи с Г. Пишнером), и И. Менухин (в записи с Г. Гульдом) играют форшлаг также в аналогичных по мелодическому окружению 16-м и заключительном 36-м тактах.

Второй пример: в 1-м такте трио-сонаты «Музыкального приношения» *c-moll*, BWV 1079 в партии скрипки перед трелью на ноте *сi* написан форшлаг в виде восьмой:



Часто это понимают как указание начинать трель с верхней ноты. Однако точную расшифровку сам Бах дает, скажем, в 29-м и 42-м тактах скрипичной и

---

<sup>1</sup> Впрочем, аутентичным должно быть исполнение и Чайковского, и Берга, и Шостаковича, и Бартока!

<sup>2</sup> Я не склонен применять здесь термин «украшение», опять-таки отсылая к цитированной книге Э. Курта, доказавшему, что эти образования не являются извне привнесенными «украшениями», а органически принадлежат мелодии.

флейтовой партии. Получается, что форшлаг должен звучать до точки, то есть целую четверть, трель начинается на точке, а последняя восьмая превращается в шестнадцатую:



Вообще говоря, контуры мелодии далеко не сразу стали передаваться нотами с присущей нашему веку точностью<sup>1</sup>. В школах и методических руководствах приводятся варианты реального звучания условной записи, к примеру, мелодического рисунка Adagio, где далекие скачки заполняются гаммообразными последовательностями или предшествуются группетто. Например, в Скрипичной школе Б. Кампаньоли этому посвящен целый раздел, №№ 189–191 [10, с. 118–120]:



В издании сонат Тартини приложена большая таблица из 18 нотных строк, из которых 15 – варианты расшифровки условно намеченной «картошками» мелодии, помещенной на верхней строчке. В факсимиле первого издания сонат Корелли (ок. 1700), в Adagio скрипичная партия представлена на 2 строчках – в условном и уточненном, «расшифрованном» виде. Это показывает, что принцип условной записи мелодии, предполагающий ее «расшифровку», органически присущ эстетике творчества эпохи и не является домыслом позднейших исследователей и редакторов.

\* \* \*

Нотное письмо видоизменялось и уточнялось с течением веков не только в отношении звуковысотности и нюансировки, но и в отношении ритмики и т. п. Остановимся вкратце на некоторых условностях *ритмического* плана. Так, в эпоху Баха в размерах  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$  невозможна была запись триоли в виде четверти и восьмой (хотя вполне обычна была запись четверти и восьмой в размерах  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{12}{8}$ ).

Достаточно сравнить сходный метроритмический рисунок Куранты в партите d-moll BWV 1004 и финала скрипичного концерта a-moll BWV 1041. Нормальная для размера  $\frac{9}{8}$  запись из Концерта заменяется в Куранте ( $\frac{3}{4}$ ) за-

<sup>1</sup> Хотя и сейчас она далеко не адекватна реальному звучанию. Можно напомнить об опубликованных исполнительских расшифровках игры Скрябина, пения Шаляпина и т. д., выглядящих весьма специфично, и *буквально* с текстом не совпадающая.

писью <sup>1</sup>.

От этой условной записи триоли<sup>2</sup> необходимо отличать запись собственно пунктирного ритма. Ритмический рисунок: *восьмая нота с точкой и шестнадцатая* долгое время ограничивался одной точкой, подразумевая при этом вовсе не всегда арифметически точное соотношение длительностей 3:1, а гораздо чаще имелось в виду отношение 7:1 и большее. Простой анализ доказывает, что именно ритм *четверть с двумя точками и шестнадцатая* имел в виду Бах в Луре из 3-й партиты E-dur BWV 1006, записывая в первом такте ритм *четверть с точкой–восьмая*. Спустя четыре такта, он варьирующе повторяет начальный мотив, заполнив терцовый скачок задержанием. Если бы короткая нота в первом мотиве задумывалась как восьмая, здесь, после задержания, стояли бы две восьмых, однако здесь стоит опять пунктирный ритм, но из вдвое меньших длительностей.

Об этом писали в методических трудах, и это привело в 1750-е годы к изобретению второй точки (в Школе Л. Моцарта)<sup>3</sup>. Добавлю только, что первое применение такой записи у Вольфганга Моцарта я обнаружил в 4-ручной сонате C-dur, KV 521, в автографе каталога датированной 29.05.1787 [15, f.13]:



Описанное наблюдение над луром подтвердилось цитатой из трактата Кванца, который прямо указывает: в луре, сарабанде, куранте и чаконе надо выдержать четверть с точкой, потом снять смычок и короткую ноту взять у колодки очень коротким и острым штрихом [17, с. 270]! Интересно, что статью Мальцева [6], где процитирована эта фраза, я читал уже давно, однако имя и мысль Кванца не запали в память. Только подержав в руках его книгу в лон-

<sup>1</sup> Такое же ритмическое соотношение триолей и пунктирного ритма – в куранте из IV Французской сюиты Es-dur, BWV 815, только тут эти ритмы звучат одновременно в разных голосах. Аналогия куранты с финалом концерта a-moll не вполне корректна: финал концерта написан в характере жиги, так что вопрос с курантой остается открытым.

<sup>2</sup> Для XX века типично противопоставление пунктирного и триольного ритма, как, скажем, в побочной партии 1-й части 2-й скрипичной сонате Прокофьева, специально заботившегося об их различии (известно от Д. Ф. Ойстраха, работавшего с композитором над этим сочинением). Однако именно здесь нередко можно слышать усредненное, неопределенное исполнение ритмического рисунка.

<sup>3</sup> Об этом см. *Седов В.* О музыкальном образовании // Концепция образования в искусстве и науке. Сборник материалов 14-й конференции из цикла Григорьевских чтений. – М., 2012, с. 141–151.

донской British Library, сопоставив этот труд со столь же энциклопедичными работами Ф. Баха и Л. Моцарта, я заново прочувствовал его глубину и значение для нашего времени.

В Школе Л. Моцарта есть и прямое указание на то, что форшлаг <sup>70</sup> должен исполняться иначе, то есть опять, как и у Баха, задержание (роль которого выполняет форшлаг) занимает время ноты *до точки*, разрешение наступает только *на точке*, а последняя нота оказывается звучащей вдвое короче, чем записана. Иными словами, форшлаг перед трехдольной нотой занимает две трети ноты [14, с. 197]. Итак, запись:



исполняется так:



Еще о форшлагах. Известно представление о «перечеркнутых» и «неперечеркнутых» форшлагах, которые якобы играют соответственно субстрагированно (то есть за счет основной ноты, или, как говорят, «в долгу») и антиципированно (за счет предыдущей ноты). Между тем к реальной нотной записи XVIII века эта «теория» (детище следующего столетия, когда нотная запись сильно изменилась) не имеет никакого отношения. Тогда перечеркивание штиля восьмой означало всего лишь превращение ее в шестнадцатую ноту (♯-рукописный знак Моцарта)<sup>1</sup>, независимо от того, «значащая» эта нота или форшлаг, записываемый более мелкими значками. Можно привести пример такого рода записи из рукописи 2-го скрипичного концерта Моцарта D-dur, KV 211 (1785) часть I, т.99:



В NMA (V/14/1, S. 68) это видно наглядно:

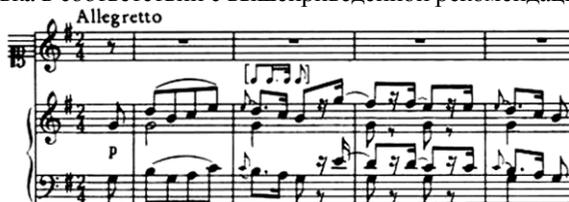


<sup>1</sup> В уртекстном издании скрипичных сонат Моцарта Breitkopf & Härtel, а также в предисловиях к томам NMA [16] приведено такое равенство: перечеркнутый форшлаг-восьмая равен шестнадцатой, однако это вводит в заблуждение современного читателя: в XVIII веке перечеркивали не форшлаг, а штиль восьмой или шестнадцатой, что видно из последующих нотных примеров.

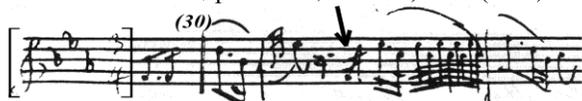
В песне «Фиалка» (KV 476, датирована 8.06.1785) рядом написаны форшлагги-шестнадцатые и «нормальные» шестнадцатые. Характерно, в процессе скорописи Моцарт задевает при перечеркивании штилей и хвостики, чего не было в предыдущем примере:



В NMA (III/8, S. 26) форшлагги записаны восьмыми. Хотя это не соответствует авторской рукописи<sup>1</sup>, этим точно отражена их реальная продолжительность. А в квадратных скобках по традиции издания дана исполнительская расшифровка в соответствии с вышеприведенной рекомендацией Л. Моцарта:



Соответственно, тридцать вторая (одиночная) возникла при перечеркивании штиля двумя чертами – это как бы укороченные вязки, как во II части скрипичной сонаты Моцарта В-dur, KV 454, 1784 (т. 30):



Сейчас таким способом изображают дубль-штрих или tremolo, но уже в рукописях Моцарта есть обозначение перечеркиванием штиля повторяющихся нот и аккордов, например, в песне «Die betrogene Welt» KV 474 (1785):



В NMA (III/8, S. 24), считающемся «уртекстом», запись Моцарта отредактирована:

<sup>1</sup> Автограф начала песни взят из авторского каталога сочинений Моцарта [15, с. 5], где текст может не совпадать с оригиналом, так как «суммирует» вокальную и клавирную строчки.



Оба этих способа записи сосуществовали еще почти столетие. Они встречаются рядом, например, в рукописной партитуре оперы Россини «Моисей в Египте», датированной 1849 годом. А исполнение форшлага коротким (из-за такта) образом или за счет основной ноты должно было зависеть от характера музыки. Об этом, скажем, писал Тартини в «Трактате об украшениях» (1735–1750) [3, с. 170] – в спокойной, медленной музыке и форшлага исполняются протяженно, а в энергичной, танцевальной, веселой – коротко [3, с. 178].

При замене «долгих» форшлагов «расшифрованной» записью теряется важное смысловое отличие исполнения форшлагов, которые обозначали значительно более яркое, выразительное выделение верхней ноты, имеющее *мелодическое* значение, по терминологии Э. Курта – *энергетическое*, то есть фундаментально-смысловое. Л. Моцарт приводит еще один аргумент [14, с. 195–196]: если сразу задержание написать не в виде форшлага, то есть так:



а крупной нотой, то есть как надо исполнять,



то исполнитель будет введен в заблуждение и добавит к нему новый форшлаг:



Еще один смысл форшлага, как и других неаккордовых звуков – вероятно, идущее от средневековой полифонии стремление к оживлению консонантной статичности, возникавшей при обязательном для цеховых музыкантов следовании законам, запрещавшим не только параллельные октавы и квинты, но и диссонансы, к которым когда-то причислялась даже чистая кварта<sup>1</sup>. Пытливая творческая мысль нашла выход из кажущейся безвыходной ситуации, введя задержания, предъемы и т. д. Создаваемые задержаниями диссонансы, напря-

<sup>1</sup> Об этом см. у Кванца [17, с. 77].

жения, настоятельно требующие разрешения, настойчиво и целеустремленно «двигают» музыку. Не случайно старинное высказывание: *диссонансы – душа полифонии*.

\* \* \*

Подобное рассуждение можно провести в отношении *трели*. Для истинно-аутентичного исполнения нужно «влезть в душу» эпохи, тогда трель можно *ощутить* не просто как «оживляж» или демонстрацию виртуозно-блестящей техники пальцев, а как многократно повторенное *задержание*<sup>1</sup>, и тогда не возникает вопрос – играть ее с верхней ноты или с нижней. Конечно, это не единственное значение и назначение трели, однако обнаружение этого значения обогащает творческий «арсенал» исполнителя, обостряет его чуткость к поиску глубинной *сущности* мелодии, ее значения и *смысла* (опять и снова!).

Вариантность исполнения трели осталась и в XIX веке, поэтому К. Флеш убедительно анализирует во втором томе своего фундаментального труда различные случаи применения трели Бетховеном и способы ее исполнения [8, с. 62-66]. К слову, перечитывая Флеша сейчас, после знакомства с рукописями Моцарта, Бетховена, Брамса (пусть даже в факсимильных копиях), с пожелтевшими изданиями Джеминиани, Кампаньоли, Л. Моцарта, я ловлю себя на том, что читаю его сейчас совсем другими глазами, он словно стал мне ближе. Это лишний раз доказывает: знание контекста, исторической обстановки, сопутствовавшей композитору, незаменимо для понимания его творчества.

Особенной степенью условности характеризуется запись **вокальных задержаний**, которые или заполняют терцовые скачки к сильной доле, или оживляют повторяющиеся на одной высоте ноты «женского» окончания фразы. Например, в речитативе из «Свадьбы Фигаро» Моцарта, KV 492, перед № 3:



Наиболее известный пример заполнения терцового скачка – ария Генделя из «Te Deum», 2-й такт темы которой в переложении Флеша (в *fis-moll*) для скрипки звучит как четверть *fis* – четверть *eis*. В тексте же Генделя (*h-moll*) на месте двух четвертей стоит половинная нота:

<sup>1</sup> Н. Арнонкур прямо указывает: «подобная трель в те времена понималась не иначе, как форшлаг, повторенный многократно» [1, с. 155].

**Largo, e piano**

Violino I, II.  
Viola  
BASSO  
(Bassi)

Vouchsafe, oh Lord,  
Fer - leik' us, Herr,

Расшифровка Флеша представляется абсолютно грамотной и соответствующей авторской идее<sup>1</sup>, а повторяющиеся на первой доле ноты, которые то и дело писали в речитативах ораторий, «страстей» и опер (*подразумеваемая задержка*), можно найти в инструментальной музыке – к примеру, перед репризой 1-й части 3-го скрипичного концерта Моцарта G-dur, KV 216. Четверти a – a, cis – cis и d – d вполне оправданно играть как задержание с разрешением, тем более что нисходящее секундное движение само по себе является для концерта своего рода лейтмотивацией, проходя в основных *темах* всех трех частей.

В следующем столетии уже выписывали задержания безусловно, как например, в «Травиате» Верди (1853, акт III, № 8, речитатив):

60 SCENA II.  
Violetta

Quant' a bon-tà!.. pensaste a me per tempo! (le tocca il polso) Soffre il mio corpo, ma tranquilla ho l'anima.  
Dottore  
Sì... Come vi sen - ti - te?

Б. Кампаньоли в Скрипичной школе специально трактует необходимость заполнения терцовых скачков задержаниями (№ 189.4) [10, с. 118]<sup>2</sup>.

\* \* \*

**Агогика.** Существенная особенность стиля исполнения барочной эпохи – даже в такте  $\frac{4}{4}$  необходимо удлинение 1-й, 3-й нот в каждой группе из четырех восьмых или шестнадцатых, а также укорочение последней. Иными словами, тонкая неравномерность длительностей, своего рода *rubato* XVIII века способствует внутренней жизни моторной фактуры, поскольку удлинение звука повышает его весомость, значимость (агогический акцент). А укорочение последнего звука из группы, приближающее его к последующей доле,

<sup>1</sup> Тут прямая аналогия с упомянутым форшлагом в сонате Баха.

<sup>2</sup> Очень похоже, что нисходящий терцовый ход от тонической терции к тонике на сильной доле ощущался как *антимелодический*, Позднее это ощущение было утрачено, достаточно вспомнить Пуччини или Грига.

аналогично сказанному ранее о пунктирном ритме, активизирует внутренний двигатель музыкального движения.

Необходимость *rubato* прямо вытекает из практики музицирования с клавишным инструментом, не имевшим средств акцентирования, выделения *одиночного звука* иначе, нежели удлинением.

К середине прошлого столетия этот принцип некоторыми был не только прочно забыт, но напротив, исполнению стала присуща арифметическая, метрономная ровность. Это можно слышать, например, в записи «Царской невесты» 1943 года в исполнении артистов Большого театра п/у М. Штейнберга. Так же аккуратно-красиво, пропето, вызвученно, даже любовно, однако метрономно-выверенно, и поэтому предельно монотонно звучит Бах в записи Иоганна Мартци (1950-е годы). Об этом можно читать в методической литературе, например [7], где прямо говорится, что ускорение шестнадцатых во втором такте Solo I части 3-го скрипичного концерта h-moll, Op. 61 Сен-Санса – обычная ошибка студентов<sup>1</sup>.

Зато достаточно сравнить запись с III тура I конкурса им. Чайковского (1958), начало Solo пианиста в I части 1-го концерта Чайковского в исполнении Л. Власенко и В. Клиберна. Сразу становится понятно, кто и *почему* получил I премию: один увлеченно и пылко произносит монолог с яркораторскими интонациями (чему немало способствовала агогическая свобода), другой уверенно, чисто, но узко-академично отыгрывает текст. Конечно, наш пианист выполнял задание, он не имел *права* играть иначе, но само это задание очень характерно для эпохи «железного занавеса».

Между тем в практике крупнейших музыкантов традиция агогически и ритмически *живого* исполнения не умирала в XX веке. Выдающиеся образцы предоставляет нам фоновое наследие С. Рахманинова (тема Solo II части 2-го концерта op. 18; *Ф. Шуберт–Ф. Лист*, Серенада; *Э. Григ*, начало II части 3-й сонаты op. 45 с Ф. Крейслером и многие другие), Ф. Шаляпина (хотя бы только *М. Глинка*, Ночной смотр); В. Горовица (*II. Чайковский*, начало темы ф-но в части Трио a-moll, op. 50); Э. Фойермана (*Ф. Шуберт*, соната для арпеджиона a-moll, побочная тема I части) и т. д. Это отмечалось и в литературе. Так, приложение № 12 ко II тому упомянутого труда Флеша<sup>2</sup> прямо озаглавлено: *Рубато в практике венгерских народных скрипачей*, и в нем на нотных примерах демонстрируется несовпадение реального звучания с арифметикой записи произведений Сарасате, Кодая, Донаньи и др.

Мне довелось участвовать в спектаклях и записи «Спартак»

---

<sup>1</sup> Конечно, огромное значение имеет *мера*, степень ритмического и темпового отклонения.

<sup>2</sup> К сожалению, приложения не были включены в русское издание и последовавшее вскоре переиздание [8].

А. Хачатуряна в оркестре Большого театра под управлением А. Жюрайтиса, и его трактовка *Adagio* III акта привлекает именно *живым* отношением к ритму и темпу. Поразительно, непревзойденно тонко играл Неаполитанский танец в спектаклях «Лебединого озера» П. Чайковского Т. Докшицер. Его исполнение – образец той самой точно выверенной меры, о которой сказано выше.

\* \* \*

**Динамика.** «Моцарт – более композитор XX века, чем композитор XIX века, и более композитор XIX века, чем композитор XVIII века, от которого он оторвался и ушел в будущее. Он потому и умер в нищете, что под конец жизни стал чужд своим современникам. Он из тех художников, которые открываются лишь постепенно. Моцарт последних лет жизни был закрыт почти всем своим современникам, и лишь частично, неполно, односторонне понимался веком, Моцарт в полном объеме, то есть его космизм, проблематизм, амбивалентность, демонизм, бездонная глубина начинают открываться только веку. Однако новейшие исследователи, как например, Аберт и Паумгартнер, указывают, что полное понимание Моцарта – дело будущего» [9, с. 33]

Мышление инструменталистов и вокалистов, игравших, как правило, *вместе*, близко-родственно. А вокальная партия (например, в ариях кантат и ораторий Баха) сплошь и рядом в точности имитируется скрипкой, гобоем или валторной (порой в обратном порядке, т. е. голос имитирует инструмент).

Интонировка клавишных – органа и чембало (клавесина) – осуществлялась мастером-изготовителем так: каждый следующий звук восходящего звукоряда звучит чуть ярче предыдущего [2, с. 63]. В силу близости мышления инструменталистов, играющих вместе, скрипачам было привычно воспроизводить ту же динамику, что и у клавесина, т. е. повышение мелодической линии естественно сопровождалось усилением динамики. Это не требовало пояснения, осознания и даже специального внимания, а воспринималось и воспроизводилось на подсознательном уровне.

По той же причине динамический план целого был террасообразным, то есть переключая регистры, исполнитель на клавишных поднимал или снижал уровень динамики всей фактуры, во всяком случае, конкретного мануала. И динамические обозначения вынужденно ограничивались контрастными сопоставлениями. Внутри же каждого пласта динамика, связанная с изменением звуковысотного рисунка, была задана в относительно небольших пределах изготовителем инструмента. Струнники, как было сказано, воспринимали и воспроизводили эту тонкую динамическую градацию неосознанно, что было утрачено с возникновением фортепиано. И в сонатах Баха для скрипки и клавира, изданных в XIX веке у Вг & Н, появились восходящие и нисходящие виолочки чуть ли не в каждом такте. Как я теперь понимаю, виолочками отмечались направления мелодического движения. Но составить на их основе дина-

мический план целого, если не знать *общего принципа*, решительно невозможно!

Это относится и к пониманию музыки Моцарта, который писал «слишком много нот» не только для вельможи, оценивавшего «Свадьбу Фигаро», но и для многих слушателей и музыкантов последовавших эпох. Знание особенностей, правил нотной записи, связанных с особенностями инструментария, эстетики и общих условий бытования музыки в период ее создания, немало способствует пониманию смысла музыки как слушателями, так и, еще раньше того, исполнителями. Ибо именно исполнители призваны донести шедевры прошедших эпох до наших современников с максимальной ясностью.

## Литература

1. *Арнонкур Н.* Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди. Классика-XXI, – М., 2005.
2. *Браудо И.* Об органной и клавирной музыке. – Л.: Музыка, 1976.
3. *Гинзбург Л.* Джузеппе Тартини. М.: Музыка, 1969.
4. *Корькалова Н.* Музыкально-исполнительские термины. Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. Изд. 2-е, доп. – СПб.: Композитор, 2007.
5. *Курт Э.* Основы линейного контрапункта / Пер. с нем. З. Эвальд под ред. Б.В. Асафьева. – М.: Музгиз, 1931
6. *Мальцев С.* Нотация и исполнение //Мастерство музыканта-исполнителя. Вып. 2. М.: Советский композитор, 1976. – С. 68–104.
7. *Мострас К.* Ритмическая дисциплина скрипача. – М.: Музгиз, 1951.
8. *Флеш К.* Искусство скрипичной игры. Т. II. Художественное исполнение и педагогика / пер.и комм. В. Рабeya. – М.: Классика-XXI, 2004; 2007.
9. *Чичерин Г.* Моцарт. Исследовательский этюд. Изд. 5-е. – Л.: Музыка, 1987.
10. *Campagnoli Bartolomeo* Metodo per Violino diviso in Sparti distribuito in 132 lezioni progressive per 2 Violini e 118 Studi per Violino solo. Op. 21. Milano, 1797.
11. *Koch J.Chr.* Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alte und neuen Kunstwörter enthält... A. Hermann d. Jüngere, Frankfurt am Main, 1802.
12. *Koch J. Chr.* Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten. Bey Joh. Fr. Hartknoch, Lpz., 1807.
13. *Mozart L.* Versuch einer gründlichen Violinschule. In Verlag des Verfassers. Augspurg, gedruckt bey Johann Jacob Lotter, 1756.
14. *Mozart L.* Gründliche Violinschule. Dritte vermehrte Auflage. Augsburg, gedruckt und zu finden bey Johann Jacob Lotter und Sohn, 1787.
15. *Mozart's thematic catalogue.* A Facsimile. The British Library, Lnd., 1990.
16. *Mozart W. A.* Neue Ausgabe sämtlicher Werke, in Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien hrsgg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg [= NMA].
17. *Quantz J.* Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen... Berlin, bei J.F.Voß, 1752.

**НЕКОТОРЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
ПРОСТРАНСТВА ДУХОВНЫХ СТИХОВ**

Духовные стихи по праву занимают важное место в отечественном культурном наследии. Их разностороннее, комплексное изучение до сих пор представляет собой сложную научную и социально-культурную проблему. Духовные стихи – уникальный по своей художественной и образной ценности комплекс народно-песенных и церковно-певческих произведений, объединенных общностью христианского религиозного содержания. В силу своего исключительного разнообразия духовные стихи представляют интерес для филологов, фольклористов, музыковедов, культурологов и других специалистов.

В работах Г.П. Федотова, С.Е. Никитиной, А.В. Юдина, Л.Ф. Солощенко, А.М. Панченко, Ф.М. Селиванова, А.В. Позднеева, Н.С. Серegiной, Н.С. Мурашевой и многих других получены значительные результаты в изучении источников, сюжетов, образов, напевов, строения поэтических текстов, особенностей бытования произведений.

Некоторые духовные стихи включены в университетские курсы филологов и фольклористов. Ежегодно по одним и тем же источникам делаются доклады на конференциях, о чем свидетельствует анализ публикаций в сети Интернет. Все это создает впечатление хорошей изученности проблемы и отталкивает специалистов, в особенности молодых, от более глубокого и тщательного ее исследования. Рассматривается, как правило, ограниченный круг стихов, что затрудняет выработку системного представления и не дает возможности обобщений. До сих пор не сформировано общепринятое определение этого культурного явления.

Одним из способов разрешения сложившейся ситуации является, наряду с накоплением сведений об источниках, сюжетах и т.д., поиск общих свойств этой особой области духовного творчества. Она может быть условно определена как художественное пространство, в которое входят различные элементы. Это источники, сюжеты, образы, особенности поэтического слова и музыки, средства выразительности и эмоционального воздействия, структурные закономерности, риторические конструкции. Художественное пространство включает в себя также историко-культурные условия бытования в фольклорной, церковной, старообрядческой и современной духовной среде, а также культовую архитектуру.

В рамках одной публикации невозможно отразить все указанные элементы художественного пространства. Поэтому остановимся на источниках, сюжетах и образах, дающих основу для создания так называемых фольк-

лорных духовных стихов. Это обозначение закрепилось за произведениями, которые бытовали преимущественно среди православного крестьянства. Они фиксировались в XIX-XX веках любителями русской старины, собирателями, фольклористами во время этнографических экспедиций.

Начиная с первой половины XIX века собранные образцы фольклорных духовных стихов публикуются в сборниках, что позволяет их активно исследовать. Несмотря на то, что изучение этих произведений началось еще в XIX веке, остается много нераскрытых вопросов. Публикуемые до настоящего времени новые тексты, накопление знаний об источниках и историко-культурной ситуации приводит к необходимости новых обобщений и переосмысления уже существующих фактов.

Литературные тексты вместе с содержащимися в них сюжетами и образами служат основой духовных стихов. Выявление и изучение связей между оригинальными текстами и духовными стихами, причин трансформации сюжетов становятся главными исследовательскими темами уже в XIX веке. Так, М. Лихонин в рецензии на сборник П.В. Киреевского в журнале «Москвитянин» 1850 года среди возможных источников духовных стихов называет Ветхий и Новый Завет и, в особенности, Евангелие, которое, по его мнению, было хорошо знакомо носителям и создателям стихов, а также жития святых [6].

Ф.И. Буслаев [2] указывает на связь духовных стихов с письменной апокрифической литературой. С.П. Шевырев [14] называет в качестве источников стихов Ветхий и Новый Завет, житийную литературу, богослужебные песни и духовные сочинения. Н.И. Надеждин [8], развивая концепцию о древнем происхождении стихов, усматривает мифологические представления в содержании стиха о Голубиной книге, а также синтез языческих и христианских представлений в стихе о Егории Храбром.

А.Н. Веселовский в работах «Опыты по истории развития христианской легенды» [3] и «Разыскания в области русских духовных стихов» [4] рассматривает отдельные мотивы, встречающиеся в духовных стихах, устанавливает тот материал, который был использован в большей или меньшей степени в качестве их источников. В частности, он находит литературную основу духовного стиха «Сон Богородицы» и стиха о Василии Великом. А.Н. Веселовский обращает внимание на существенные отступления от книжных источников и объясняет переработку сюжетов в духовных стихах народным, свободным творчеством, влиянием былевого эпоса. Он видит стих промежуточной формой для перехода от апокрифа к былинной повести.

Таким образом, исследователи едины во мнении о влиянии книжного слова на устное народное творчество. В связи с чем существует возможность определения если не непосредственного, то во всяком случае близкого, литературного оригинала. В то же время в духовных стихах происходят изменения,

в результате которых заимствованная тема или сюжет приобретают новую форму и новые детали.

Источниками духовных стихов служат Священное Писание – Евангелие и Ветхий Завет, апокрифы, церковные поучения, песнопения, жития святых, устные легенды, нравоучительные повести, «чудеса» и т. п. Духовные стихи являют собой религиозный эпос и лирику русского Средневековья и самим своим существованием представляют близкую аналогию духовным песням этого периода из Византии и Западной Европы [5; 11].

Определение точного источника, послужившего основой для того или иного стиха, до сих пор представляет определенную проблему, которая становится очевидной при изучении их взаимодействия с апокрифической литературой. Влияние апокрифов на формирование сюжетов и образов стихов неоднократно отмечалось Г.П. Федотовым, М.В. Рождественской, В.В. Мильковым, Л.Ф. Солощенко и другими исследователями [13; 1; 7]. Вместе с тем связи между этими двумя важными составляющими древнерусской культуры представляются довольно сложными.

Апокрифы, так и духовные стихи неразрывно связаны с христианством, его сюжетами и образами, почерпнутыми из ветхозаветных, евангельских и других источников. В связи с этим и не всегда ясно, был ли именно апокриф основой стиха или они оба базировались на общем христианском источнике. В русской средневековой культуре оба жанра играли важную роль в формировании православного мировоззрения. В них сложные религиозные представления и каноны облекались в доступную для понимания простого мирянина форму, что позволяло донести до слушателей основы христианского вероучения. Насыщенные увлекательными подробностями и высоким эмоциональным тоном апокрифические сочинения и духовные стихи способствовали естественному восприятию православных эстетических норм.

К вышесказанному добавим, что эти образцы духовности имели близкие принципы бытования в русском Средневековье. Несмотря на то, что духовный стих часто воспринимается частью устной, а апокрифы – письменной культуры, в Средневековье они функционировали одновременно и в письменной, и в устной форме. Так, М.В. Рождественская [1, с. 12], например, рассматривая особенности существования на Руси апокрифического текста «Беседа трех святителей», отмечает, что, по-видимому, этот текст распространялся одновременно письменным и устным путем. И действительно, учитывая низкий уровень грамотности (особенно среди крестьянского и части городского населения), сложно предположить, что апокрифические сюжеты об Адаме и Еве, о хождении Богородицы по мукам, о Потопе и Страшном суде не имели в русской средневековой культуре своего устного варианта. Следует также отметить, что апокрифы и духовные стихи охватывали различные социальные слои

общества: в письменной форме они распространялись среди образованного, а в устной, «народной» форме – среди неграмотного населения.

Сравнительный анализ текстов показывает, что в жанре духовного стиха акцент делается в основном на эмоциональном переживании определенного момента, а в апокрифе – на истории, повествовании. Так, текст апокрифа об Адаме и духовный стих «Плач Адама» имеют один и тот же библейский сюжет и, в то же время, демонстрируют различный подход к изложению материала. В духовном стихе акцент делается на переживаниях и раскаянии Адама, собственно, это и есть его плач, а в апокрифе последовательно в адаптированной форме излагается известный библейский сюжет. Две позиции в изложении ветхозаветной истории создавали комплекс знания и эмоционального переживания, который способствовал глубокому, подчас неосознанному проникновению христианских ценностей в сознание верующего.

Таким образом, апокрифы и духовные стихи близки, в первую очередь, по функциям, а также сюжетам и образам, которые выражаются в произведениях этих жанров различными приемами. В условиях устно-письменной культурной традиции они не только действовали параллельно, но и дополняли друг друга. Апокрифы позволяли познакомить читателей и слушателей с основными библейскими понятиями и явлениями, насытить сюжеты подробностями, делавшими их более привлекательными, а духовные стихи, воздействуя главным образом на человеческие эмоции, учили «верить сердцем». Выступая в неразрывном единстве, эти памятники русской духовности сыграли важную роль в христианизации Руси, способствовали формированию православного эстетического идеала.

Особое место среди источников занимают иконопись и былевой эпос. Они служат дополнением к ранее перечисленным источникам и привносят в сюжеты детали, необходимые для раскрытия образа. Благодаря этому в стихах создается образ христианского богатыря, святого воина. Таковыми являются Егорий Храбрый, который очищает Русскую землю от «бусурман» и спасает царевну Елизавету, Федор Тирянин (Тирон), который освобождает царство от врагов, а свою мать – от Змия, и Димитрий Солунский, защищающий родной город Солунь.

Еще одним важным элементом художественного пространства духовного стиха становятся его сюжеты, в которых тесно переплетаются христианские и дохристианские источники. Наряду с героическим былевым эпосом о христианских богатырях на Руси получил распространение стих космогонического содержания под названием «Голубиная книга». Стих построен по принципу вопрос-ответ и раскрывает законы мироздания. Сюжет подчеркивает роль Христа-законодателя, посылающего миру книгу, следуя которой будет судиться весь род человеческий.

Примером эпического стиха служит стих о битве Аника-воина со смертью. Аника (Оника) показан как герой-богатырь, однако его подвиги направлены на разрушение. Аника воплощает собой тщеславие и гордыню, он разрушитель городов и храмов. Среди эпических исторических стихов можно выделить стих о Николае Чудотворце и спасенном им Агриковом сыне Василии. Так, известен стих об победившем татар Александре Невском, о сражавшихся против Орды и принявших мученическую смерть Михаиле и Федоре Черниговских, о Петре Митрополите, а также стих о Дмитровской субботе, излагающий видение Дмитрия Донского.

Популярность получили и сюжеты о святых аскетах-страдальцах, образы которых были близки для калек-калек и простого терпящего нужду населения. Святые любимы и воспеваемы не за героические подвиги и посмертные чудеса, а за страдания во время их жизни. Это стих о первых русских святых, юных князьях мучениках-страстотерпцах Борисе и Глебе, стих о Лазаре, нищенство и смирение которого стало отражением христианского идеала смирения в духовных стихах, стих об Алексее, человеке Божиим, который отрекается от своей семьи и подвергает себя добровольному унижению. Стихи об Иосифе Прекрасном, а также Борисе и Глебе дают представление о спасении через страдания невинных отроков на Земле.

В духовных стихах выделяется евангельский цикл, посвященный земной жизни Иисуса Христа и Богородицы. Сюда входит стих о Милостивой жене, основанный на апокрифическом сказании, в котором «милосливая жена» во время избития младенцев в Вифлееме отдает своего сына на муки (бросает в печь, где он остается невредимым), чтобы спасти младенца-Христа. Встречаются стихи о Рождестве Христовом. В стихах, посвященных страстной седмице, представлены сцены, связанные с предательством Иуды, событиями тайной вечери, распятием Христа.

Страдания Христа, его распятие и смерть нередко показаны в стихах, в которых главным действующим лицом является Дева Мария. События жизни Христа подаются через восприятие их Богоматерью: ее беседы с Иисусом, ее муки и плач. Нам представляется важным еще одно обстоятельство. Действие разворачивается в нескольких временных пространствах: в прошлом, настоящем и будущем, которые, как это часто бывает в средневековой литературе и иконописи, слиты в единое целое – все события происходят одновременно, создавая удивительное ощущение событий вне времени.

Сюжет о Вознесении не связан непосредственно с Евангелиями, а использует распространенную в апокрифах прощальную беседу Христа с учениками. Стих повествует о том, что перед своим Вознесением Христос обратился к плачущим по поводу его кончины нищим и хотел было оставить им в утешение золотую гору: «не плачьте вы, бедные-убогие! Дам я вам гору да золотую»

[13, с. 130–131]. Но находившийся рядом с ним Иоанн Богослов, отметив, что цари могут золото отобрать, предложил Христу вместо золотой горы передать нищим иное сокровище – Имя Христово. Этот дар никто не сможет у них отнять, с именем Христа они будут собирать подаяние, спасая тем самым и себя, и подающих им милостыню. За этот совет Христос дает Иоанну (здесь Ивану) «уста золотые».

Духовные произведения о Богородице близки евангельским сюжетам. Выделяются стихи «Благовещение», «Бегство в Египет», «Хождение Богородицы», «Сон Богородицы», «Стих про Царицу Небесную», «Покров» и другие. Духовные стихи рисуют ее заступницей человечества перед Богом. Именно к ней обращаются страждущие помощи и защиты. В народном сознании Богородица ассоциируется с материнством, она воспринимается «родительницей мира». «Вся тоска страдающего человечества, все умиление перед миром божественным, которые не смеют излиться перед Христом в силу религиозного страха, свободно и любовно истекают на Богоматерь» [13, с. 49].

Особое место занимают духовные стихи покаянного содержания, в которых верующий плачет, кается и просит Бога простить его грехи перед лицом смерти и Страшным судом. Из стихов на ветхозаветный сюжет распространен стих об Иосифе (Иоасафе) Прекрасном. Этот стих сюжетно связан с «Повестью о Варлааме и Иоасафе», где приводится «Песнь св. Иоасафа», которая и стала основой для духовного стиха о «Царевиче Иоасафе и пустыне».

Важное место занимает «Плач Адама». Он связан не с самой Библией, а с одноименной стихирой, которая поется в сыропустную неделю и существует в народной поэзии в полустихотворной форме. Г.П. Федотов отмечал распространение стиха в XVI веке. Современные изыскания позволили уточнить эту дату и отодвинуть ее к XIV–XV векам. Так, С.Е. Никитина пишет, что наиболее ранний текст покаянного стиха «Плач Адама» был внесен кирилло-белозерским писцом Ефросином в один из его сборников около 1470 года [9]. Автором данной статьи выявлен еще более ранний пример использования духовного стиха об Адаме в «Послании» новгородского архиепископа Василия Калики (?–1352), адресованного тверскому епископу Федору Доброму [10]. Текст Послания датируется 1347 г., что позволяет предположить о возможном существовании этого духовного стиха уже в XIV веке.

Среди покаянных текстов выделяются духовные стихи, передающих личное раскаяние верующего. Например, духовные стихи «Плачу и ридая», «Непрощаемый грех», стих о житии человеческом и другие [12]. В фольклорной среде сохранились просительные-благодарственные стихи калик переходящих, с которыми они просили милостыню, благодарили за подношение, восхваляли подавших, высказывали им благие пожелания. Получили распространение стихи общего содержания, такие как «Двенадцать пятниц» и «Святая Пятни-

ца» о соблюдении установленных правил дней недели, где вместе с господними и богородичными праздниками указываются имена многих ангелов и святых. Существуют стихи с заметными заимствованиями латинской христианской символики, например «Евангелистая песнь», в которой повествуется о значении чисел.

Таким образом, фольклорные духовные стихи, распространенные среди православных крестьян и фиксируемые до сих пор в так называемой фольклорной среде, представляют собой наиболее известную и изученную часть художественного пространства духовных стихов. Их источники, сюжеты и образы свидетельствуют о разнообразии этого явления, сложном переплетении христианских и дохристианских элементов и открывают широкие возможности для обобщений и сравнительного анализа. Дальнейшие публикации позволят постепенно осветить другие элементы, составляющие художественное пространство духовного стиха. Изучение их взаимодействия в перспективе позволит вскрыть специфические черты духовных стихов и определить общность явления, осознать его границы и предназначение в отечественной культуре.

### Литература

1. Апокрифы Древней Руси / Сост. и пред. М.В. Рождественская. – СПб.: Амофра, 2002.
2. Булаев Ф.И. Народная поэзия. Исторические очерки. – СПб., 1887.
3. Веселовский А.Н. Опыты по истории развития христианской легенды // Журнал Министерства народного просвещения. – СПб, 1875. № 4. С. 283–331; № 5. С. 48–130; 1876. № 2. С. 241–288; № 3. С. 50–116; № 4. С. 341–363; № 6. С. 326–367; 1877. № 2. С. 186–252; № 5. С. 76–125.
4. Веселовский А.Н. Разыскания в области русских духовных стихов. – СПб. Вып. 1–6. 1879–1891.
5. Кирпичников А.И. Духовные стихи // Энциклопедический словарь. – СПб., 1893.
6. Лихонин М. Рецензия на сборник П.В. Киреевского // Москвитянин. – 1850. № 20. – С. 158–164.
7. Мильков В.В. Древнерусские апокрифы. – СПб.: Изд-во РХГИ, 1999.
8. Надеждин Н.И. О русских народных мифах и сагах, в применении их к географии и особенно этнографии русской // Русская Беседа. – 1857. Ч. III–IV.
9. Никитина С.Е. Устная народная культура и языковое сознание. – М.: Наука, 1993.
10. Послание Василия Новгородского Феодору Тверскому о Рае / Подготовка текста, перевод и комментарии Н.С. Демковой // Памятники литературы Древней Руси. XIV–середина XV в. – М. 1981. – С. 42–48.
11. Соколов Б.М. Духовные стихи // Литературная энциклопедия. – М., 1930. Т. 3. – С. 610.
12. Федоровская Н.А. Духовный стих в русской культуре. – Владивосток: Дальнаука, 2009.
13. Федотов Г.П. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам). – М.: Прогресс, 1991.
14. Шевырев С.П. История русской словесности, преимущественно древней: XXXIII публичные лекции. – М., 1846–1860. Т. 1. Ч. 1–4., 1846.

## ОСОБЕННОСТИ ВОПЛОЩЕНИЯ РОМАНТИЧЕСКОЙ ИДЕИ БЕСКОНЕЧНОГО В ФОРТЕПИАННЫХ ПЬЕСАХ Р. ШУМАНА

Одна из главных тенденций романтического искусства – вечное стремление к воплощению, к свершению, которое никогда не обретает законченной формы (*бесконечное*).

Характерная для романтической личности бесконечность устремлений, творческих проявлений человеческого духа связана с идеей философского мировосприятия романтиков – идеей *бесконечного*<sup>1</sup>. Романтики воспринимают мир в движении, включающем в себя бесконечность. Немецкие романтики, прежде всего Ф. Шеллинг и Новалис, возродили идеи позднеантичного мистика Плотина о вечном стремлении души к бесконечности («бесконечное желание души»), к бесконечности, превосходящей любую форму (подразумевалась художественная форма классицизма). Все находится в движении, в динамике, «которая осмысливается как разрушение и восстановление, как разрушение и строительство» [3, с.43]. Таким образом, бесконечность проявляется в самом стиле: в композиции, жанровых взаимопревращениях, в смешении форм, в особенностях мелодии, ритма, гармонии, тональных планов, фактуры.

Подвижность, изменчивость, взаимодействие сказывается в драматургии и композиции произведений. В области *композиции* намеренно смешиваются различные классические формы, что приводит к возникновению целого ряда смешанных форм<sup>2</sup>. В такой композиции на протяжении произведения происходит постоянное или подвижное совмещение функций входящих в нее форм – композиционное отклонение, композиционная модуляция, композиционный эллипсис<sup>3</sup>, которые используются в качестве выразительного художественного приема. Вся композиция становится подвижной: вместо классической замкнутости и стабильности – разомкнутость и изменяемость.

Для *драматургии* романтических произведений становится характерным стремление к сквозной и необратимой линии образов: а, в, с, d... (*бесконечность*) без возвращения к начальному «а».

---

<sup>1</sup> Бесконечное (бесконечность) – философское понятие, обозначающее безграничность и беспредельность как в бытийственном, так и в познавательном смысле. – Новая философская энциклопедия: В 4-х т. Т.1. – М.: Мысль, 2000. – С. 246.

<sup>2</sup> В. Н. Холопова выделяет типизированные смешанные (сонатно-вариационная, сонатно-циклическая, сонатно-сюитная) и нетипизированные смешанные формы. См.: [4, с.350-354].

<sup>3</sup> Терминология В. П. Бобровского.

В музыкальном языке всеобщая для романтизма идея становления и изменения, динамичность (бесконечность) выражена особыми *мелодическими, тонально-гармоническими и фактурными* средствами. В структуре романтической *мелодии* проявляется стремление к широте и непрерывности развития, что иногда приводит к «незамкнутости» формы.

В мелодии повышается распевность, кантиленность. Мелодия-тема вырастает из фактурного фона, а конец ее «растворяется» в окружающих фигурациях, вызывая ощущение недосказанности (мелодия «без начала» и «без конца»). Внутренняя незавершенность подчеркивается *синтаксической* незавершенностью темы – окончанием на терции, квинте, на неустойчивой гармонии. В метроритме преодолевается регулярность акцентов, в ритме – повторы ритмических рисунков.

Идею бесконечности (изменчивости, динамичности) в музыкальном творчестве проиллюстрируем некоторыми примерами из произведений Р. Шумана, одного из ярких представителей немецкой романтической школы. В частности, обратимся к одному из аспектов музыкального языка – *фактурным и тонально-гармоническим* средствам фортепианной музыки композитора.

*Фактура* шумановских произведений отличается текучестью, динамичностью. Фактурная ткань, окружающая тему, мелодизируется. В гармоническую фигурацию включаются неаккордовые мелодические тоны. Создается также целостная картина переплетения голосов: мелодические линии, просвечивающие сквозь аккорды, проходящие басы, средние голоса, обретающие самостоятельность. В этой картине аккорды теряют свою первоначальную структуру. Вся ткань становится текучей и гибкой.

Динамичности шумановской музыки способствует полифоническое изложение и развитие материала. Характерный для произведений композитора гомофонно-полифонизированный тип фактуры отражает стремление к мелодической текучести, «безграничности». Полифонизация музыкальной ткани проявляется в развитии и самостоятельности побочных голосов. Средством динамизации, мелодической текучести музыкальной ткани служат имитации, нередко каноническая форма изложения материала: «Симфонические этюды», № 8; «Романс» op.28 № 3, Фантазия C-dur, часть 2, op. 17, средний раздел в пьесе «Признательность» («Карнавал», op. 9), и др.

Текучесть фактуры фортепианных произведений Шумана подчеркивается и ее многоплановостью. Многоплановость изложения в условиях гомофонной фактуры создается посредством контрапунктирующих голосов: «скромный» гармонический контрапункт или голоса-контрапункты, равноправные главной мелодии.

В Сонате f-moll (часть 3, ор. 14) к триольной мелодии с аккордовым сопровождением присоединяется в левой руке самостоятельная тема в другом ритмическом оформлении, и вместе с басом создается пятиголосное, а затем и шестиголосное звучание:

Пример 1

Соната фа минор, ч. 3. Соч. 14.



Шуман использует баховские технические приемы, применяя их к новому музыкальному материалу и в новой стилиевой системе. Один из приемов – насыщение одноголосной линии скрытыми («мнимыми») полифоническими голосами («Крейслериана», № 1).

Мнимыми голосами насыщается и фигурационное сопровождение (аккомпанемент).

Психологии романтического восприятия мира соответствует использование *гармонических* средств в оформлении шумановских тем – перерастание созвучий в септ- и нонаккорды, то есть избегается ощущение покоя в аккордике. Манера их использования близка вагнеровской [1, с.125-129]. Характерно преобладание диссонирующих аккордов над аккордами разрешения и разрешение диссонансов на слабой доле такта, при этом обычно консонирующие созвучия менее продолжительны, чем растянутые диссонансы. Нет конца, есть одно лишь томление, возникает ощущение бесконечно длящегося времени. Духовный поиск, мучительные сомнения, томление, неопределенность, изменчивость душевных состояний раскрываются через тонально-гармонические «блуждания»: цепочки неустойчивых диссонирующих, неразрешенных аккордов, резкое расширение тональной периферии.

То же явление наблюдается и в *тональной* сфере. Развитие показано в непрерывном течении, без резкого отграничения построений друг от друга. Затумшевается тяготение всех созвучий по отношению к тонике. Особенно это относится к начальным и заключительным аккордам. В конце связанной аккордовой последовательности нет тоники (устоя), окончание переходит в продолжение развития, а следующий раздел чаще начинается не с тонической гармонии. «Все эти явления связаны с бесконечной мелодией, которая противодействует всякому ощущению разграничения и закончен-

ности в самом широком смысле и стремится к растворению аккордовых оборотов в бесконечном аккордовом потоке» [1, с.126].

Особенно часто композитор маскирует тонику в начале пьесы («Давидсбюндлеры», № 9, ор. 6):

Пример 2



Тональность C-dur первоначально представлена оборотом с двойной доминантой в родственной тональности d-moll. Трезвучие C-dur затрагивается лишь коротко в третьем такте внутри ре-минорного оборота, не вызывая ощущения устоя. Окончательно C-dur устанавливается в конце восьмитакового периода.

Продлению неустойчивости способствуют широко применяемые Шуманом эллипсисы (в том числе доминантовые цепочки), эллиптические модуляции, основанные на чередовании диссонирующих гармоний, вызывающих ощущение бесконечности звукового процесса.

Интермеццо № 5, ор. 4.

Пример 3



Мелодия, состоящая из отдельных интонаций («намеков»), одновременно мечтательна и причудлива. Тональное движение «проходит» по квартам вверх, причем последняя кварта – увеличенная. Бемольные тональности F, B, Es сменяются диезной A-dur. Каждая из них представлена лишь доминантами, не разрешенными в свою тонику, кроме последней.

Вводные септаккорды внутрифункционально переходят в диссонирующие доминанты, чередующиеся с обращениями. В каждом случае неустой в побочной тональности длится долго (по два такта при трехдольном размере). Затем в результате энгармонической замены *b-d-f-as* на *b-d-f-gis* (*as=gis*) происходит переход из *Es-dur* в далекую тональность *A-dur* (неожиданный капризный поворот!)<sup>1</sup>. Функциональное значение аккордов определяется не сразу: музыкальную ткань «осложняют» задержания в мелодии и «запаздывающие» басы. Тональные «блуждания» создают иллюзию беспокойства, неопределенности ощущений, тончайших психологических переходов, постоянного движения.

Средством раскрытия изменчивости образа или эмоционального состояния в произведениях Шумана служат *энгармонические модуляции*.

Внезапное переключение в далекую тональность, легкость, мгновенность тональных сдвигов придают звучанию новизну, раскрывают образ в другом освещении. С другой стороны, создаются романтическая иллюзорность, слуховой «обман». Тональные «превращения» происходят не только на грани крупных разделов, но чаще – в пределах фразы или предложения. Энгармоническая двузначность аккордов, игра тональных характеристик раскрывают сложность, двойственность романтической души, оттенки настроения и впечатлений.

В Интермеццо № 4, ор. 4. (пример 4) происходит энгармоническая модуляция из ми мажора (E-dur) в ля-бемоль минор (*as-moll*) через малый уменьшенный септаккорд, выполняющий функцию вводного двойной доминанты в ми мажоре (DDVII<sup>6</sup><sub>5</sub>) и являющийся септаккордом второй ступени П<sup>6</sup><sub>5</sub> ля-бемоль минора (*cis-e-gis-ais =des-fes-as-b*). См. и предыдущий пример.

Пример 4

<sup>1</sup> Доминантовый септаккорд *Es-dur* равен вводному квинтсектаккорду с низкой терцией *A-dur* (энгармоническая модуляция).

По замечанию В. В. Медушевского, в музыке динамичность, изменчивость как проявление бесконечности имеет и другой оттенок. Это совершенно особая романтическая устремленность. В романтическом стремлении есть не направленное движение к четкой цели, а, скорее всего, смутное предчувствие, неясная томительная мечта, влекущая к бесконечным поискам. Символы романтической устремленности – «блуждания», полет, порыв [2, с.187,189].

Таким образом, в фактурном и тонально-гармоническом оформлении тематического материала фортепианных сочинений Шумана выражены особенности романтического мироощущения композитора – томление, ощущение бесконечности, двойственность романтической души.

### **Литература**

1. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. – М.: Музыка, 1975.
2. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. – М.: Композитор, 1993.
3. Михайлов А. В. Эстетические идеи немецких романтиков. // Эстетика немецких романтиков. – М.: Искусство, 1987.
4. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Учеб. пособие. 2-е изд., испр. – СПб: Лань, 2001.

**Н. А. Кузнецова**

## **ЖАНРОВО-ПАСТОРАЛЬНАЯ ЛИНИЯ В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ А. ОНЕГГЕРА**

Для Артура Онеггера симфония – концепционный жанр, обобщающий жизненный и художественный опыт композитора («Мне лично тяжелей всего даются произведения симфонических жанров, так как они требуют всестороннего обдумывания», – писал Онеггер [4, с. 113]. Каждая из пяти симфоний становится вехой на творческом пути Онеггера; вместе они образуют макрочикл, в котором исчерпывающе полно раскрывается его авторская концепция.

В симфоническом творчестве Онеггера можно проследить три основные линии – пасторальную, необарочную и драматическую, которые взаимодействуют, пересекаясь именно в жанре симфонии. Рассмотрению одной из них – жанрово-пасторальной – посвящается данная статья.

Чтобы выявить функцию пасторальности в симфоническом творчестве Онеггера, определим сущность этого явления. При изучении пасторали возникает много нераскрытых проблем. каждая из которых могла бы стать темой

отдельного исследования: пастораль как жанр и как тип мышления, семантика пасторали, особенности проявления пасторальности в различных видах искусства, генезис пасторальности в историко-эстетическом аспекте; взаимодействие в пасторали условного, идиллического и реального; соотношение пасторали и пасторальности с пантеизм и т. д.

Известно, что пастораль как жанр сформировалась в XVII–XVIII вв., но корни ее – в античной буколической поэзии и средневековой пастореле.

А.Г. Коробова – автор детального исследования европейского пасторального жанра на примере музыкального искусства – называет два источника его складывания – традицию древнегреческую, восходящую к мифологии, и традицию христианскую, восходящую к библейским корням [2].

С XIV века пастораль распространилась в европейской литературе, затем проникла в живопись, прикладное искусство, театр, музыку. Первые флорентийские оперы неразрывно связаны с театральными и поэтическими традициями этого жанра. В каждую эпоху в пасторали выделены именно те черты, которые в большей степени соответствовали социальным тенденциям и эстетическим нормам своего времени. Так, например, в эпоху Раннего Ренессанса в пасторали нередко выражались гуманистические идеи, прославлялась земная любовь, передавалось непосредственное чувство природы. Таковы, например сочинения Дж. Бокаччо «Амето» (1341) и «Фьедоланские нимфы» (1345); новелла Ф. Саккетти «Горные пастушки», лирика П. Ронсара, Ж. Лаперюж, Ж. Баиф и других поэтов «Плеяды».

В период кризиса ренессансного гуманизма стиль пасторали становится более изощренным, а сюжет – более сложным. А.В. Позднеев отмечает проникновение в жанр поэтической пасторали аристократических тенденций, усложнение сюжета, условность образов [5].

Пасторальность характеризуется как особое мироощущение, обусловленное социально-историческими и идейно-эстетическими характеристиками каждой эпохи, как способ эстетического отношения к действительности и ее художественного отражения, в котором природа выступает носителем эстетического и нравственного идеала.

При таком отношении к природе художественное сознание отбирает и закрепляет в соответствующих формах все самое прекрасное, гармоничное, уравновешенное в ней как наиболее характерное и показательное. Все динамичные, драматические моменты сознательно избегаются. Характерной особенностью пасторальности является условное, идиллическое представление о природе, и человек – ее дитя, становясь непременным персонажем пасторалей,

изображается поэтому так же условно<sup>1</sup>. Из всего многообразия проявлений его характера жизнедеятельности отбирается то, что соответствует пасторально-идиллическому пониманию природы (не случайно героем пасторали выступает не крестьянин-земледелец, жизнь которого определяется изнурительным трудом, а пастух или пастушка).

Важным элементом пасторального сюжета выступает мотив любви. Разумеется, правдивое, жизненное отражение любви – чувства столь индивидуального, внутренне конфликтного, достигающего подчас подлинного трагизма, противоречило бы условности персонажей пасторали. Поэтому любовь пастушек и пастухов в пасторальных сюжетах так же идиллична, как и сами их характеры:

Заря спешит вставать пораньше на востоке,  
Чтобы для игр и ласк был каждый день длинней,  
И повилика льнет к орешнику нежней,  
И о любви твердят леса, поля, потоки.  
Пастушка песнь поет, крутя веретено,  
И тоже о любви. Пастух влюблен давно,  
И он запел в ответ. Все любит, все смеется.  
Все тянется к любви и жаждет ласки вновь,  
Так сердце есть у вас? Неужто не сдается  
И так упорствует и гонит прочь любовь?<sup>2</sup>

Таким образом, природа и человек – главные элементы пасторального сюжета решаются условно – в идиллическом плане, где заведомо «сняты» все противоречия, конфликты и, соответственно, жизненная диалектика. Этим определяется господство статики в пасторальных образах. Какими средствами это достигается в музыке?

Бесконфликтность, условность, идилличность в музыкальной пасторали раскрываются на разных уровнях музыкального целого. *В образном и драматургическом плане* – это преобладание однотипных образов лирико-созерцательного и жанрового характера в разных «модусах» (по определению Е. Назайкинского) [3, с. 239], взаимоотношение которых основано на контрасте-сопоставлении, исключающем драматически конфликтные ситуации. *В плане становления формы целого* – преобладает экстенсивный тип развития: не мотивная разработочность, а вариационность, основанная на принципах остинато; переосмысление композиционного времени, его растянутость; мно-

---

<sup>1</sup> Примером может служить творчество Ф. Буше: изображенная на его картинах природа – не реальные пейзажи, а виды вообще, эскизы, напоминающие театральные декорации.

<sup>2</sup> Ронсар П. Да женщина ли Вы? /Пер. В. Левика.

готемность, родственность фона и рельефа. идентичных по принципам организации. *В основе тематизма*, как правило, лежит народно-жанровый музыкальный материал песенного и танцевального характера, звучащий чаще всего в простых интонационных формах. Нельзя не отметить особое любование звуком как элементом природы, подражание голосам леса, звучанию народных музыкальных инструментов.

Если бесконфликтность, условность, идилличность были определяющими качествами классицистской пасторали, то, начиная с Бетховена, пастораль насыщается противоречивыми элементами, и вместе с тем – «эпохальной» героикой, становясь более драматичной и динамичной.

Теперь все явления природы, в том числе грозы, ураганы и метафорически выраженные социальные потрясения, революционные бури, врываются в пасторальную идиллию. Жизнь во всех ее проявлениях взрывает границы условного в этом жанре, и замкнутое пространство пасторали открывается навстречу другим более реалистическим жанрам (пейзаж, пленэр)<sup>1</sup>.

В романтической пасторали меняется роль человека. Его драматичный, полный смятения внутренний мир часто вступает в противоречие со спокойной природой, и это усугубляет трагизм одиночества романтического героя; либо, если согласие наступает, оно кратковременно и вскоре вновь сменится неразрешимым конфликтом человека с внешней средой. В музыке, например, это может быть выражено проникновением в пасторальную образность драматических элементов, разрывающих целостность и вызывающих необходимость в конфликтном столкновении образов-антиподов.

Таким образом, можно противопоставить два типа пасторальности: 1) классицистский, все художественные средства которого направлены на снятие внутренних противоречий и создание некоего идиллического, бесконфликтного, замкнутого, стабильного мира;

2) романтический, в котором идеализированный мир природы выступает лишь частью многообразного жизненного процесса, в котором всячески подчеркивается относительность этого мира и обнажается его разрыв с действительностью.

Дальнейшее развитие музыкальной пасторальности происходило в творчестве импрессионистов с их культом природы, самодовлеющей красоты и созерцательности. Но за счет субъективности впечатлений, эстетизации природы в художественном сознании теряется то многообразие жизненных связей, которое явилось завоеванием романтической пасторальности<sup>2</sup>. Вновь со-

---

<sup>1</sup> Бетховен в Шестой симфонии, несмотря на сцену грозы, не выходит за рамки классицистской пасторальности, так как герой его симфонии существует в гармонии с природой.

<sup>2</sup> Эта же субъективность отличает романтическую пасторальность от очень объективной классицистской модели пасторальности, несмотря на то, что она развивает ее линию.

здается идеализированная картина мира, в которой человек, обретя единство с природой, играет роль созерцателя.

Импрессионизм, генетически связанный с пасторальным мировоззрением, его классицистским типом, использует образность и многие средства выразительности пасторали, которые проникают в самые разнообразные жанры: отношение к звуку как первоэлементу природы; красочность гармонии, тембра; претворение особенностей крестьянского фольклора, особое течение времени; закономерности образования тематизма, формы, черты драматургии и т. д.

Мы видим как пастораль, растворяясь в других жанрах и формах, а пасторальность – в разных стилях и направлениях, приобретает особый этический смысл, знаковую природу. В XX веке обращение к пасторальности связано с поиском идеального начала в мире.

Воплощение образов природы в пасторальных, идиллических тонах является давней традицией французского искусства. В XX веке она проявилась очень ярко, несмотря на противодействие множества тенденций одна из которых – урбанизация обыденной жизни, психологии, культуры. Конструктивизм, урбанизм, культ техники и общества технократии – все эти течения, отразившиеся в творчестве композиторов французской «шестерки» периода 20-х гг., вызвали к жизни антитенденцию, представляющую собой никогда не прерывавшуюся национальную традицию обращения к жанру пасторали в любых проявлениях. Об этом красноречиво говорит перечень лишь некоторых произведений французских композиторов разных поколений: М. Равель – балет «Дафнис и Хлоя» (1911); А. Руссель – Первая симфония «Поэма в лесу» (I часть – «Лес зимой», II часть – «Весеннее обновление», III часть – «Летний вечер», IV часть – «Фавн и дриады», 1906); сюита для фортепиано «Сельские впечатления» («Ганец на берегу», «Сентиментальная прогулка в лесу», «Возвращение с праздника», 1906), опера-балет, воссоздающая античную пастораль «Рождение мира» (1924), балет «Вакх и Ариадна», 1930); Ф. Пуленк – Три пасторали для фортепиано (1918), Сельский концерт для клавесина с оркестром (1928); Утренняя серенада (хореографический концерт для фортепиано и 18 инструментов 1929); Д. Мийо – «Весеннее концертно» для альта и 9 инструментов (1934), «Осеннее концертно» для двух фортепиано и 8 инструментов (1951), «Зимнее концертно» для тромбона и струнного оркестра (1953), два одноактных балета «Сбор лимонов» (1950) и «Сбор винограда», Двенадцатая симфония «Rurale» – сельская, земледельческая (1961). Сочинение А. Жоливе – «В сельском духе» для флейты и арфы (1963), «Дельфийская сюита для двенадцати инструментов (1943)<sup>1</sup>, и, наконец, пантеистическая тема

---

<sup>1</sup> Приводим названия отдельных частей «Дельфийской сюиты»: «Магия солнечного восхода», «Псы Эреба», «Гроза. Покой в природе», «Процессия», «Дионисийские встречи».

птиц в творчестве О. Мессиана.

В таком контексте жанрово-пасторальный симфонизм А. Онеггера становится вполне объяснимым. Проследим развитие пасторальной линии симфонического творчества композитора на примере «Летней пасторали» (1921), Концерта для виолончели с оркестром (1929), Четвертой симфонии (1946) и Камерного концерта (1948).

«Летняя пастораль» (1921) демонстрирует преемственную связь Онеггера с французской пасторальной традицией. Это проявляется, прежде всего, в общем, несомненно импрессионистическом, колорите звучания, красочности гармонии и оркестровки. Открывающая пастораль диатоническая тема звучит у валторн на полиостинатном фоне струнных.

Музыкальный материал среднего раздела как бы воссоздает классицистский тип пасторали. Импрессионистическая зыбкость и неоднозначность гармонии сменяется здесь функциональной определенностью, музыкальная ткань становится более прозрачной. появляющийся песенно-танцевальный тематизм на фоне бурдонного баса связан с народно-пасторальными образами. Онеггер, блестящее мастерство которого проявилось уже в раннем возрасте, очень тонко имитирует галантность «золотого века», используя типично моцартовские мелодические хроматизмы.

В динамизированной репризе все темы и ведущие контрапункты сливаются в едином звучании, воспевающим гармонию человека и окружающего мира. Кульминацией в развитии пасторальной линии симфонического творчества А. Онеггера является Четвертая симфония «Прелестный Базель» (*Deliciae Basiliensis*, 1946)<sup>1</sup>. Симфония, написанная в Базеле и рисующая картины природы и быта родной Швейцарии, поражает «светлым... тоном, прозрачной пастелью колорита» [1]. Являясь пасторальным интермеццо между трагедийными Третьей и Пятой симфониями, сочинение тем не менее не прерывает развития основной (драматической) линии симфонического творчества Онеггера, раскрывая ее с другой стороны<sup>2</sup>. В данном случае композитор трактует пастораль в духе романтической традиции, подчеркивая в кажущейся гармонии окружающего мира ее кратковременность, зыбкость, нереальность. Именно поэтому в музыке Четвертой симфонии сосуществуют два плана: идеализированный мир позитивных образов, связанных с воспеванием природы, народных обычаев, детства, как истоков жизни человека (I и II части) и мира фантастических, гротесково-заостренных негативных скерцозных образов, решенных в игровом ключе (финал). Амбивалентность драматургии симфонии

---

<sup>1</sup> Другой перевод названия Четвертой симфонии – «Базельские удовольствия»

<sup>2</sup> Представим себе душевное состояние Онеггера, только что пережившего ужасы оккупации и приехавшего из Франции в мирную Швейцарию. оно не могло не отразиться на в музыке Четвертой симфонии.

(сказка, детская беспечность игры на лоне природы, с одной стороны, и фантастические злые силы – эхо войны, – с другой стороны) определяют сложность и неоднозначность образного содержания «Прелестного Базеля».

Завершается развитие пасторальной линии в Камерном концерте для флейты, английского рожка и струнного оркестра (1948), последнем «светлом, улыбчивом сочинении Онегера» [6, с. 184]. Несмотря на традиционный пасторальный характер I части, приближающейся к «Летней пасторали» и первой части Четвертой симфонии, в финале Концерта появляются гротесковые образы, знакомые по финалу Четвертой симфонии: они драматизируют общее звучание и предвосхищают Скерцо Пятой симфонии. Таким образом, пасторальность в последующих сочинениях Онегера, смыкаясь с гротесково-скерцозной образностью, приобретает драматические черты, ее классицистский тип сменяется романтическим.

## Литература

1. Адлер Н. Вступительная статья к партитуре Четвертой симфонии А. Онегера. – М., 1974.
2. Коробова А.Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра: автореф. ... д-ра искусствоведения. – М., 2008.
3. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982.
4. Онеггер А. О музыкальном искусстве. – Л.: Музыка, 1985.
5. Позднеев А.В. Пастораль //Краткая литературная энциклопедия в 9-ти тт.: Электронное научное издание. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke5/ke5-6212.htm>
6. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века. – М.: Музыка, 1983.

**В. И. Лисовой**

## СЛОВО О ПРЕДШЕСТВЕННИКАХ И О СЕБЕ: КОМПОЗИТОР РОДРИГО АСТУРИАС<sup>1</sup>

Гармонично сочетая в своем творчестве музыкальное и вербальное начала, композиторы эпохи Нового времени не только черпают в них идеи для создания синтетических музыкальных произведений на литературные сюжеты и программы, но и нередко благодаря им отдают дань связанным с музыкой научно-исследовательской работе и эпистолярному жанру. Этот феномен проявляется у многих деятелей музыкальной культуры и искусства – начиная с Н.П. Дилецкого, Ж.Ф. Рамо и К.В. Глюка, продолжаясь у Р. Шумана, Г. Берлиоза, Р. Вагнера, А.П. Бородина, М.П. Мусоргского, А.Н. Серова, Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского, А.К. Лядова, С.И. Танеева и

---

<sup>1</sup> При подготовке текста данной статьи автором были использованы материалы переписки с известным современным гватемальским композитором Родриго Астуриасом в период с июня по сентябрь 2011 года.

А.Н. Скрябина, и доходя до представителей современных национальных композиторских и научно-исследовательских школ К. Чавеса (Мексика), О. Мессиаана, Д. Мийо (Франция), З. Кодая, Б. Бартока (Венгрия), В. Баркаускаса (Литва), Р.К. Щедрина, И.В. Мадиевского и В.И. Мартынова (Россия). Нередко в научных трудах, публицистических статьях и письмах композиторов содержится оценка творчества своих предшественников и современников. Гватемальские композиторы XX века в этом не уступают музыкальным деятелям других регионов.

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

Из многочисленных композиторов Гватемалы XX–XXI столетий выделяются Хорхе Сармьентос (1931–2012), Хоакин Орельяна (р. 1930), Родриго Астуриас (р. 1940), Энрике Анлеу-Диас (р. 1940), Хосе Астуриас Рудеке (р. 1943), Игорь де Гандариас (р. 1953), Дитер Ленхоф (р. 1955), Пауло Альварado (р. 1960), Ренато Маселли (р. 1961). В их музыке передаются красочные образы первозданной природы, атмосфера народных праздников, в которой индейское начало гармонично переплетается с евроамериканскими и афроамериканскими элементами.

Это направление было заложено в творчестве основателей современной национальной композиторской школы Гватемалы – Хесуса Кастильо (1877–1953) и Рикардо Кастильо (1899–1966). Его представляют целый ряд произведений крупных форм, посвященных древней и современной культуре Гватемалы и созданных на мифологические и исторические сюжеты. Это симфони-

ческое сочинение «Праздник птиц», две индейские рапсодии, симфоническая поэма «Текун Уман», опера «Киче Винак», балет «Рабиналь Ачи» Хесуса Кастильо, и балет «Паал Каба», симфонические сочинения «Стелы Тикаля», «Киче Ачи», «Девушка Ишкик» и «Абстракция», фортепианные циклы «Гватемала, серия впечатлений», «Пасторальная поэма», «Сюита in Re», «Три ноктюрна» и «Восемь прелюдий» Рикардо Кастильо. Данную тему продолжают написанные в технике электронной музыки сочинения «Симфония из тропиков» (2005) и «Фантастическая ярмарка» (1995) Игора де Гандариаса, композиция «Ночные ритуалы» (1999) Дитера Ленхофа<sup>4</sup>. Из предыдущих веков в современное музыкальное творчество Гватемалы проникают темы и образы, связанные с католической церковью, – как в «Мессе Св. Исидора» (2002) Дитера Ленхофа, которую автор посвятил Римскому Папе Иоанну Павлу II. И те, и другие образы гармонично сочетаются в «Песне вулкана» Хосе Астуриаса Рудеке.

Для многих современных латиноамериканских, центральноамериканских и, в том числе, гватемальских композиторов весьма характерным является соединение музыкального творчества с литературным; при этом – естественное сочетание обращения к музыкальной истории Родины и творчеству своих современников, как соотечественников, так и зарубежных композиторов, с анализом собственных произведений. Яркие примеры таких подходов представляют труд «Музыка майя-киче» (1941) Хесуса Кастильо, книга «История изобразительного и музыкального искусства в Гватемале 1871–2004 годов» (2004) Энрике Анлеу-Диаса и монография «Музыкальное творчество в Гватемале» (2005) Дитера Ленхофа, в которой раскрывается полная картина развития гватемальской музыкальной культуры на протяжении последних пяти столетий; труд о современном композиторском творчестве «Электронная музыка в Гватемале» (2010) и обширная аннотация к альбому «Увидеть музыку» (2008) Игора де Гандариаса, статья Хосе Астуриаса Рудеке о его альбоме для оркестра «Песнь вулкана» и другие. В этом ряду одно из самых достойных мест занимают научно-исследовательские и публицистические работы Родриго Астуриаса.

О себе Родриго Астуриас говорит в большей степени в информативном плане. Но даже его краткая автобиография отражает события, происходящие не только в его собственной жизни, но и в музыкальной жизни Гватемалы и Западной Европы, с которой его связывают тесные узы.

Родриго Астуриас начал заниматься музыкой в раннем возрасте. В 1959 году он переехал в Европу, и после двух лет обучения в Лозаннском университете поселился в Париже, где и были заложены основы его музыкального образования. Вначале он изучал гармонию, контрапункт и искусство фуги у известного французского педагога, композитора и пианиста Симона Пле-

Коссада (1897–1986), а в 1963 году – анализ музыкальных форм у самого Оливье Мессиана (1908–1992). С 1963 по 1965 гг. Родриго Астуриас занимался композицией в классе видного французского композитора, дирижера, музыковеда и педагога польского происхождения Рене Лейбовица (1913–1972), и параллельно в 1964 году – у знаменитого представителя современной музыкальной культуры Франции, композитора Анри Дютийе (р. 1916), расцвет деятельности которого пришелся на вторую половину XX столетия. Кроме того, в 1966 году Родриго Астуриас учился дирижированию у выдающегося французского и итальянского дирижера и композитора русского происхождения Игоря Борисовича Маркевича (1912–1983) и в 1968 году – в Зальцбурге у крупного итальянского и немецкого композитора и дирижера Бруно Мадерна (1920–1973).

В 1964 году Родриго Астуриас написал свою первую Сонату для фортепиано, за которую он был удостоен награды – стипендии для обучения в классе Анри Дютийе. Между 1965 и 1971 годами им были сочинены: цикл «Книга для фортепиано» («*Livre pour Piano*»), состоящий из сонат № 2 (1965–1966), № 3 (1966), № 4 (1966–1967), № 5 (1968–1971) и № 6 (1968–1969); Концерт для виолончели с оркестром (1971–1975); Концерт для фортепиано с оркестром «Сад, разделенный дорожками» («*The Garden of Paths which Divided*»), 1976–1979) в сквозной форме, написанный в честь Хорхе Луиса Борхеса; «Книга для оркестра» («*Livre pour Orchestre*», 1979–1990), включившая симфонии № 1 (1981), № 2 (1984), № 3 (1986), № 4 (1990); песенный цикл «Праздник облаков» («*The Banquet of the Clouds*», 1986–1991) и двадцать одна песня на тексты крупнейшего испанского поэта, лауреата Нобелевской премии Хуана Рамона Хименеса в трех вариантах: 1) для голоса и фортепиано; 2) для голоса и инструментального ансамбля; 3) для голоса и оркестра.

Кроме того, Родриго Астуриас является автором нескольких пьес для различных инструментов и ансамблей: «Серенада для гитары» («*Serenade pour Guitare*», 1981), «Поскольку речь идет не о силе» для хора а капелла на стихи Поля Элюара («*Puisqu'il n'est pas question de force*», 1965) и др. Среди его сочинений – «Песня в двойном значении этого слова» («*Son, double sens d'un mot*») для двух инструментальных ансамблей (1980), «*In Memoriam*» для фортепиано и медных духовых инструментов (1981) и Серенада для пятнадцати инструментов («*Serenata Fiesolana*», 1978). По заказу французского радио и телевидения и Министерства культурных отношений Франции он также написал Сонату для двух фортепиано (1993–1995).

В 1969 году Родриго Астуриас оркестровал сюиту «Гватемала, серия впечатлений» Рикардо Кастильо, а в 1995 году переложил для фортепиано три финальных танца из его балета «Паал Каба». Он также завершил несколько неоконченных проектов, таких как «Вокализ Паал Каба» Рикардо Кастильо и

Скерцо для двух фортепиано гватемальского композитора и пианиста XX века Мануэля Эррарте (1925–1974). Произведения этих композиторов (всего 72 партитуры!) вышли под его редакцией в Парижском музыкальном издательстве Макс Эшиг Ко.

В 1982 году Родриго Астуриас основал в Гватемала-Сити «Большие концерты в Гватемале», главной целью которых было познакомить гватемальскую публику с музыкальными шедеврами прошлого и современными произведениями, которые прежде никогда не звучали в стране.

Родриго Астуриас стал первым композитором, удостоенным премии Фонда Карлхайнца Штокхаузена за Четвертую сонату (1980). В 1989 году он был приглашен для участия в работе над проектами Института исследований музыкальной акустики (IRCAM) в Париже.

В 1990-е годы Родриго Астуриас часто выступает в качестве дирижера, уделяя особое внимание музыке композиторов XX столетия. В 1995 году его приглашают для участия в шести интервью о собственном творчестве и музыковедческих исследованиях в программах на французском языке Радио и телевидения Романской Швейцарии, в которых были транслированы также музыкальные записи. В 1997 году он был приглашен для церемонии открытия Фестиваля Сивилла в Севилье, где он также выступил с докладом на конференции.

В период с 2003 по 2009 годы произведения Родриго Астуриаса были исполнены на Международном фортепианном фестивале в Бергамо и Бреши, Фестивале в поместье Фьесолана, Фестивале Святого Германа-ан-Ле, Фестивале Сивиллы в Севилье, Музыкальной осени в Казерте и Обществе «Новый консонанс» в Риме (Италия), Фестивале в Тонон-ле-Бене и Фестивале в Женеве (Швейцария), Фестивале в Эвиан-ле-Бене, Фестивале в Биаррице и Фортепианных вечерах в Аи-ен-Провансе (Франция), Фестивале в Саарбрюккене (Германия), Фестивале современного искусства в Лас Вегасе (США), Современном фестивале в Каракасе (Венесуэла), Международной встрече в Буэнос-Айресе (Аргентина), Фестивале Гватемалы в Антигуа (Гватемала), Ансамблевой музыки в Лондоне (Великобритания). Они также прозвучали в Колумбийском и Принстонском университетах, Университете Беркли, Институте Арнольда Шенберга в Лос Анжелесе (США), в Московской консерватории (Россия), Академии искусств в Гонолулу (Гавайские острова) и других высших учебных заведениях мира.

Произведения Родриго Астуриаса опубликованы издательской фирмой Петерс «C.F. Peters» (Нью-Йорк-Франкфурт), издательством APNM в Нью-Йорке и парижскими музыкальными издательствами Макс Эшиг и Дюран-Эшиг-Салабер.

В настоящее время музыка Родриго Астуриаса часто исполняется в Евро-

пе, США и странах Латинской Америки, звучит в передачах радио Франции и Швейцарии, радиостанций Би-Би-Си в Лондоне и Эр-Эй-Ай в Италии.

Как видно из рассказа Родриго Астуриаса о своей творческой деятельности, он имеет весьма богатый опыт сочинения произведений в техниках современной музыки. Именно этот опыт позволил ему достаточно объективно высказываться о музыке своих предшественников и современников.

В этой связи весьма важным оказывается тот факт, что Родриго Астуриас является столь же крупным ученым-музыковедом. Именно ему принадлежит заслуга открытия и возрождения музыки ряда своих соотечественников.

В конце 1980-х годов Родриго Астуриас приступил к музыковедческим исследованиям произведений гватемальского композитора, считавшихся полностью утраченными. Изучая музыку современных гватемальских композиторов и работая с архивными материалами, Родриго Астуриас обнаружил рукописи композитора-самоучки и адвоката Мануэля Мартинеса-Собрала (1879–1946), создавшего свои произведения в период с 1918 по 1942 годы. Большинство из них предназначено для фортепиано. По мнению Родриго Астуриаса, Мануэль Мартинес Собрал, как и его современник, гватемальский композитор Рикардо Кастильо, являются самыми выдающимися композиторами Центральной Америки<sup>1</sup>. Их творчество значительно отличается друг от друга<sup>2</sup>.

Рикардо Кастильо – это композитор, вдохновлявшийся мифологическими представлениями народов майя, и в настоящее время распространенными среди жителей сельских местностей. В целом его музыка предназначена для постижения всей глубины пространства высшего духовного мира или разумного космоса. Мануэль Мартинес Собрал, напротив, композитор урбанистический, и потому он более психологичен, его интересует внутренний мир человека, находящегося в замкнутой городской среде.

Рикардо Кастильо даже во время своего обучения во Франции, несмотря на разнообразные знания и владение разными техниками, не уходил слишком далеко от собственных корней и культуры. Проведя около пятнадцати лет в Париже, всю жизнь он был предан своим идеалам и сознательно придерживался национальных традиций Гватемалы. Мануэль Мартинес Собрал, до шестидесятилетнего возраста никогда не выезжавший за пределы своей страны, создавал более сложные и детально разработанные произведения в техниках, характерных для западного романтизма.

Рикардо Кастильо писал музыкальные произведения в очень коротких формах, и его балеты – это последование частей-миниатюр, исполнение каж-

---

<sup>1</sup> К данному региону относятся Белиз, Гватемала, Гондурас, Коста-Рика, Никарагуа, Панама, Сальвадор.

<sup>2</sup> На это Родриго Астуриас указывает в письме к автору данной статьи.

дой из которых по протяженности занимает одну – три минуты. Мануэль Мартинес Собрал был способен сочинять и в крупной форме – непреложным доказательством этого являются «Чапинские акварели», а также Соната для двух фортепиано<sup>1</sup> и Фортепианная соната<sup>2</sup>. Три из его масштабных сочинений все еще потеряны для публики – это Симфония си-бемоль мажор, от которой осталось всего несколько набросков; Реквием, написанный в конце Первой мировой войны и Квартет для сопрано, флейты, виолончели и фортепиано. Родриго Астуриас узнал об этих трех произведениях благодаря тому, что в 1936 году Мануэль Мартинес Собрал составил для себя каталог своих произведений, который включает эти и другие миниатюры (до настоящего времени они еще не были обнаружены).

Таким образом, по глубокому убеждению Родриго Астуриаса, Мануэль Мартинес Собрал несомненно является последователем творческой ветви музыкального романтизма, идущей от Шопена к Григу, в то время как Рикардо Кастильо – приверженец отдаленный и последователь французского импрессионизма, а также творчества представителей «Шестерки» и Игоря Стравинского.

**Е. Л. Сафонова**

## **МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК СКРИПКИ И СПЕЦИФИКА ЕГО ВОЗДЕЙСТВИЯ НА СЛУШАТЕЛЯ**

Заявленная тема слишком широка для формата одного доклада. В ней можно увидеть истоки для рассмотрения нескольких взаимосвязанных вопросов: что представляет собой музыкальный язык в целом; в чем заключаются природа и специфика языка конкретного инструмента – скрипки; каковы особенности и в чем причина столь сильного воздействия именно этого инструмента на слушателя...

Музыка дает нам уникальную возможность воспринимать и осознавать окружающий мир. *Музыкальным языком* называют всю совокупность ис-

---

<sup>1</sup> Это произведение несколько раз было исполнено известным российско-британским фортепианном дуэтом в составе Джулиан Галланд и Ольги Балаклеетц во время гастролей по России в 1997 году.

<sup>2</sup> Аудиозаписи фортепианных произведений Мартинеса Собрала в исполнении пианистов Сюзанны Хуссон и Мишеля Бурдонкля были записаны по инициативе и под художественным руководством Родриго Астуриаса и изданы фирмой «Марко Поло» в серии «Музыка Гватемалы» (аудиоальбомы № 3 и № 5). Собрание сочинений для фортепиано Рикардо Кастильо составляют аудиоальбом № 4 антологии «Музыка Гватемалы» в исполнении пианиста Массимилиано Домерини. Парижское издательство Макс Эшиг, которое впоследствии преобразовалось в Дюран Эшиг Салабер, издало собрание сочинений обоих композиторов под редакцией Родриго Астуриаса с его вступительной статьей, примечаниями и комментариями.

торически сложившихся средств музыкальной выразительности. Как и словесный язык, он служит носителем мыслей и средством общения. При этом он универсален, так как основан на символах (звуках и музыкальных образах), и непереволим буквально по причине своей образно-художественной обобщенности. Масштаб его доступности и воздействия на человека определяются комплексом выразительных средств каждого конкретного инструмента.

Музыкальные идеи и образы, краски, эмоции, пространственно-временные и эмоционально-психологические компоненты реализующейся музыкальной материи, в конечном счете, воплощаются именно в *качественных характеристиках звучания*. В индивидуальных характеристиках звучания раскрывается внутренняя потребность исполнителя в самовыражении, его стремление к тому или иному художественному идеалу, проявляются наиболее глубинные черты личности.

Сама природа, конструктивные особенности инструмента изначально обуславливают возможности воплощения особой певучести тона (кантилена), зонного характера интонирования и динамики, специфической артикуляции штрихов, закономерностей аппликатуры, применения различных колористических приемов. Скрипка способна к воспроизведению гибких тонко нюансированных мелодических фраз большой протяженности, к быстрой смене далеких друг от друга регистров. Сфера применения выразительных средств скрипки практически безгранична, как и воплощаемая ею музыкальная образность.

В историческом процессе развития исполнительского искусства, создания нового репертуара, границы этих возможностей расширяются, однако, существует черта, переход за которую нарушает нормы эстетического восприятия и ломает традиционный образ инструмента.

*Эволюция звучания* – основной категории музыкальной материи – связана с историческим развитием инструмента. Творчество скрипичных мастеров всегда имело главной своей целью достижение определенного звукового эстетического идеала (наряду с совершенствованием модели и внешнего облика инструмента). Уже в XVI веке можно было определить два ключевых типа звучания скрипок – нежный, светлый, высокой настройки и сильный, мужественный, густой.

Тембровые краски при игре на скрипке зарождаются вследствие колебания струны различными частями; возникают обертоны (гармоники). Темброво-динамические особенности каждого конкретного инструмента зависят от выбора дерева, распределения толщин в деках, формы сводов и др. Так рождается собственный *голос* скрипки, остальное – в руках исполнителя, реализующего колористическую картину интерпретируемого со-

чинения в зависимости от его стиля, жанра, образно-эмоционального строя и собственных художественных пристрастий.

*Язык* скрипки как носитель музыкальной речи читается во фразировке, технология воплощения которой индивидуальна для каждого инструмента. Рассматривать связанные с этим проблемы можно только в контексте стилевых эпох, изменений эстетических тенденций, приемов игры, репертуара.

Музыкальная фраза является конкретным носителем художественного образа. Убедительность исполнительской трактовки определяется яркой аргументацией каждой фразы произведения, чему в значительной степени способствует редакция скрипичной партии (штрихи, аппликатура, динамика и др.). Закономерности фразировки связаны со стилем и жанром произведения, характерными национальными особенностями тематизма, что проявляется в интонировании.

Индивидуальная фразировка – один из главных элементов, характеризующих исполнительский стиль, показатель характера творческой индивидуальности и манеры игры. *Выразительная фразировка* на скрипке обусловлена использованием кажущихся противоречий в сфере деятельности правой руки и постоянной изменчивостью маневров смычка. Искусство фразировки неразрывно связано и с аппикатурой, способствующей целостности высказываемой мысли, тембровому единству, выявлению кульминационной точки, созданию колористического и психологического фона сочинения. Проблема фразировки решается с точки зрения сознательного и продуманного подхода, в связи со стилевыми особенностями сочинения. Стиль каждой эпохи (барокко, классический, романтический, современный) устанавливает свои принципы и закономерности, своеобразные границы в ее использовании как одного из средств музыкальной выразительности.

Выразительные возможности скрипки раскрывались все более полно с течением времени, и в каждой стране по-своему. В Италии, где уже в первой половине XVIII века сформировалась профессиональная скрипичная школа, приоритетным считалось пение на инструменте, вокальная трактовка звучания. Не случайно современники А. Корелли называли его «Орфеем скрипки». Необычайной красотой тона славились скрипачи Фр. Верачини и Дж. Б. Сомис (ученик Корелли). Дж. Тартини, покоренный искусством Верачини, провозгласил свой знаменитый принцип «Чтобы хорошо играть, надо хорошо петь» (это привело его к мысли об увеличении длины смычка). Фр. Джеминиани писал: «Искусство игры на скрипке заключается в умении извлекать из инструмента такой звук, который в некотором смысле мог бы соперничать с самым совершенным человеческим голосом...» [3]. В этот же период во французском смычковом искусстве формировалась палитра блестящих, маркированных, коротких штрихов, связанных с тан-

цем; в Германии сложились основы скрипичного многоголосия. И далее в странах Западной Европы шел активный процесс накопления выразительных смыслов, связанных со скрипкой как сольным инструментом. Эстетика классицизма призвала новые жанры и формы, гомофонное мышление, что отразилось в большей конкретизации скрипичных штрихов, в усилении принципа контрастности, иных закономерностях фразировки.

Романтизм совершил подлинный переворот в скрипичной выразительности, создав богатейшую и колористическую палитру, поразительные эффекты виртуозности. Так, об игре Н. Паганини писали, что его инструмент не только поет, но плачет, говорит, воплощает страсть, насмешку, безумие, мучительную скорбь... Иными словами, скрипка все более проникала в сферу искусства представления, театра. Не случайно, в XIX веке в странах Западной Европы расцветает новый, яркий и перспективный жанр – скрипичная фантазия на оперные темы.

В результате взаимопроникновения национальных культур формировались общие стилевые черты – как композиций, так и исполнения – черты, говорящие о *стиле эпохи*. Понятие «стиль эпохи» утвердилось в музыковедении. Однако в каждую эпоху по-разному проявлялись взаимодействия различных художественных направлений, процессов. Поэтому стиль эпохи следует трактовать как историческую категорию, которая, доминируя в данную эпоху, сосуществует с другими стилевыми тенденциями.

Выдающийся скрипач первой половины XX века К. Флеш выявил также спектр различных «стилей произведения», а именно: драматический, героический, патетический, стиль страстной увлеченности, торжественный, лирический, романтический, грациозный, стиль капричиозо, простонародный. Таким образом, он охарактеризовал ряд исполнительских «точек отсчета». Более того, по его мнению, наличие чувства стиля у исполнителя предполагает знание объективных исторических условий, при которых создавалось произведение, и рождает желание интерпретировать, исходя из психологических предпосылок, вызванных этими условиями, стиमुлирует овладение необходимыми техническими средствами.

При том, что индивидуальный стиль музыканта-исполнителя, так или иначе, связан с господствующими стилевыми тенденциями эпохи, вариантность классификации стилей по типу исполнения (эмоциональный, рациональный, интеллектуальный, академический, виртуозный, *романтический*, *классический*<sup>1</sup> и др.) практически безгранична. Во все времена были «классики», «романтики», «философы», «лирики», «виртуозы» и т. п., различающиеся по темпераменту и складу индивидуальности. Так, в XIX веке

---

<sup>1</sup> В данном случае выделенные характеристики не связаны с соответствующей эпохой.

Л. Шпор – академичен и сентиментален, Н.–Паганини – яркий романтик; в XX веке Д. Ойстрах – классик и философ, М. Полякин и Л. Коган – романтики. Не случайно К. Флеш классифицирует и исполнительские стили, выделяя патетический, наивный, сентиментальный, романтический, классический, драматический, героический, грациозный, простонародный и др. Но романтик-Паганини все же очень далек от романтика-Когана (кстати, и оценки эти во многом условны). Не только потому, что совершенно иным стал репертуар. Речь идет об эстетических взглядах и мышлении людей различных эпох. Такие характеристики, как романтический или классический стиль исполнения связаны с общей эмоциональной окраской интерпретации.

Дифференцировать скрипачей с точки зрения исполнительской манеры, творческого склада, темперамента можно по-разному, и примеров этому немало. К. Флеш дифференцировал скрипачей по характеру звукоизвлечения, ссылаясь на «индивидуальную потребность звуковыражения». Во многом аналогично мнению Й. Сигети о том, что на первый план у исполнителя всегда выступает специфика характера звучания, которая дает возможность оценить исполнительский стиль.

Как считал В.Ю. Григорьев, в целом, можно выделить две манеры речи, будь то поэтическая, музыкальная или научная. «Первая – истолкование авторского замысла с включением собственного «я» в разговор читателем, слушателем, поиск для этого наиболее ярких и новых средств. Такое прочтение по своей сущности является интерпретаторским. Другая манера речи – стремление как можно точнее, объективнее воплотить авторский текст в звуковую материю, используя традиционные средства выражения. Данный подход, по нашему мнению, можно назвать описательным» [2, с. 28].

Исходя из вышесказанного ясно, что творчество исполнителя не вписывается в жесткие рамки типологии. Только рассматривая весь комплекс средств, представленных в исполнительском процессе, можно говорить о стиле игры и определять его основной стержень. Следует учитывать, что деятельность некоторых скрипачей приходится на рубежные моменты в истории искусства (Э. Изаи, Ф. Крейслер), иные артисты удивительно самобытны (И. Хандошкин, У. Булль) и концентрируются на отдельных, характерных сторонах исполнения.

В середине XX века в музыке стал усиливаться процесс переплетения различных стилей, использование черт одного стиля в рамках другого стилизового решения. 60-е годы – начало движения стилизового синтеза. Возрождается интерес к виртуозной стихии, но уже на новой основе, когда сочетается художественная глубина с высоким классом исполнения. В качестве примера можно привести искусство Л. Когана, открывающего в виртуозной музыке (Пагани-

ни, Вьетан, Венявский) новое смысловое содержание.

XX век принес скрипачам так называемый современный стиль игры. Целостную характеристику современной скрипичной исполнительской стилистики дает изучение искусства таких скрипачей как Ф. Крейслер, Ж. Тибо, Й. Сигети, К. Флеш, Дж. Энеску, Г. Шеринг, И. Стерн, Я. Хейфец, З. Франческацци, И. Менухин, Н. Мильштейн, Р. Риччи, М. Полякин, Д. Ойстрах, Л. Коган, В. Третьяков, В. Спиваков и других. В то же время налицо порой весьма существенные различия художественных замыслов и творческих почерков этих артистов.

Глубоким источником современного стиля игры является творчество композиторов нашей эпохи. Во многих произведениях видна тенденция отражать не столько мысли и эмоции, сколько объективную действительность, которая не вполне благополучна и диссонирует с духовным миром человека. При этом используются адекватные замыслу, порой весьма грубые средства выразительности. Скрипка из всех музыкальных инструментов меньше всего «вписывается» в такое искусство. Поэтому неблагоприятны для слушателя новаторские сочинения, которые разрушают традиционное восприятие скрипки как инструмента «высшего порядка» в сферах психоэмоциональности, духовности. Необходимо сохранение «родного» языка скрипки как отвечающего человеческой душе, воздействующего на мир чувства, разума, интеллекта.

В связи со сказанным обратимся к статье И.С. Безродного «Мысли о современном исполнительском искусстве» [1], где высказан ряд смелых и актуальных суждений. Так, отмечены два основных фактора, определяющих новую структуру музыкальной жизни: это широкое распространение развлекательных эстрадных жанров и электронная техника. При этом на эстраде стала преобладать деятельность, а не собственно музыкальные цели.

Современные солисты, по мнению Безродного, зачастую переходят рубеж вкуса, стремясь «перекрыть» шум жизни. В этой связи, широко распространившиеся камерные оркестры – спасительный островок гармонии. «Я не за отражение жизни в искусстве, я за противопоставление искусства тенденциям современного мира», – пишет Безродный в вышеупомянутой статье. Эта точка зрения представляется вполне оправданной.

Специалисты всего мира отмечают, что направление воздействия музыки зависит не только от ее характера, но и от музыкального инструмента, с помощью которого она исполняется. Не только очевидно, но и доказано учеными, что именно скрипка из всех звучащих созданий человеческих рук обладает наибольшей положительной силой. Этот, один из самых тонких и глубоких символов внутреннего мира человека, лечит душу, успокаивает психику, пробуждает эмоции. Важнейшая наша задача – сохранить в исполнительстве традицию, связанную с пониманием природы инструмента, физических границ и

художественной безграничности его выразительных возможностей.

### **Литература**

1. *Безродный И.С.* Мысли о современном исполнительском искусстве // Музыкальное исполнительство и современность. Вып. 2/ Сост. В.Ю. Григорьев. – М., 1997.
2. *Григорьев В.Ю.* Апполинарий Контский и некоторые проблемы творческого наследия Паганини // Вопросы смычкового искусства. – Вып.49. – М., 1980.
3. *Geminiani Fr.* The art of plajng on the violon, op. 9. London, 1751. Facsimile, Utrecht. – 1998.

**В. Д. Уваров**

### **ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЯЗЫК ИСКУССТВА ТАПИССЕРИИ**

В имидже современной таписсерии весьма примечательным является наличие глубинной связи искусства ковра с изобразительным искусством XX столетия. Из всех разновидностей таписсерии наиболее близким к живописи с ее особым картинным видением мира и его духовно-поэтической интерпретацией является плоскостной безворсовый ковер – гобелен, уходящий своими корнями в средневековье. Возрождение гобелена, которое мы наблюдаем в наши дни, говорит о жизнеспособности и актуальности этой разновидности ручного ткачества. Благодаря виртуозному мастерству ткачи умели с предельной точностью воспроизвести в плоскостном безворсовом ковре практически любое изображение, созданное красками на картоне. Главным объединяющим началом для картины и гобелена является наличие изображения, причем не орнаментально-знакового, а сюжетно-тематического.

Понимание гобелена как тканой картины, а не как декоративного ковра, позволяет проследивать общие с живописью тенденции и направления его создания, а также определяет его жанровое многообразие. Связь художественного текстиля с картиной – это особая связь, так как понимание художественных задач станкового искусства в таписсерии неразрывно связано с материалом. Наиболее существенной особенностью пластического языка гобелена является формирование его образного содержания в процессе самого ткачества. Гобеленист создает материю, и эта деятельность совершенно другой природы, чем создание живописного произведения. Выразительность образного решения темы достигается не стилизацией изобразительных форм, а самой техникой ткачества, «поведением» и свойствами материала.

Говоря о процессе сложения выразительных средств художественного языка таписсерии, следует обратить внимание на такую широко распространенную разновидность творчества в области текстиля, как квилт, или пэчворк. Мы прекрасно отдаем себе отчет, что пути исторического развития настенных ковров, выполненных в лоскутной технике, не соответствуют традициям евро-

пейского коврикатчества. Однако широкое распространение квилтов в мировой художественной практике и активное участие многочисленных представителей печворка в крупных биеннале и триеннале таписсерии во всех концах света заставляет остановиться на анализе произведений, выполненных в этой технике, и проследить ее стилистические параллели с коллажной техникой в авангардной живописи. По своей сути техника аппликации очень сходна с приемами коллажа, создание которого заключается в наклеивании разнообразных вырезок из журналов и газет, этикеток и иных различных по материалу кусков и обрезков на поверхность холста. Вследствие того, что с помощью обрезков из-за относительно крупной их величины невозможно светотеневое моделирование формы, определяющей объем и протяженность изображения, пространство картины решается плоскостно. Этим объясняется широкое распространение приемов коллажа в период становления и расцвета декоративной живописи. Блистательным примером работы в технике коллажа является творчество Анри Матисса: знаменитая серия «Джаз» из бумаги или переведенный с коллажного эскиза в текстильный материал диптих «Полинезия». Сотканный на мануфактуре Бове в 1971–1972 гг. диптих состоит из композиций «Море» размером 203x315 см. и «Небо» размером 200x313 см., в точности соответствующих имиджу плоскостной таписсерии. Особенность техники текстильной аппликации состоит в том, что кусочек или обрезок ткани не наклеивается, а нашивается на тканое полотно, служащее фоном или основой. В одной из характерных разновидностей печворка (назовем ее мозаичной), широко используется прием, когда цветные изображения из сшитых между собой маленьких, выкраенных по рисунку автора лоскутков, складываются подобно византийской мозаике.

Американская художница Мэрилин Генрион развивает свое представление о квилте в собственной оригинальной манере. К ее творчеству больше чем к чему-либо можно применять методы герменевтики. В герменевтической методологии ищутся средства восстановления связей времен и традиций, предпринимаются попытки обрести утраченную универсальность анализа произведения и получить общезначимые критерии интерпретации художественного смысла. М. Генрион рассматривает свое творчество как параллель масляной живописи, своеобразный холст для артистического самовыражения. Благодаря нарративной структуре изобразительной формы, частым ссылкам на литературу работы М. Генрион дают возможность заглянуть в мир женщины второй половины XX в. Основной стилистический прием ее произведений – метафора. Художница кодирует идеи своих произведений путем преобразования геометрических элементов, сшитых из цветных лоскутков, в абстрактные метафорические образы. В изобразительном тексте квилтов она структурирует различные типы дискурса и создает иерархически организованный

семиотический продукт, обладающий вполне устойчивым смыслом. Она использует цвет, линию, форму, как поэт слова, подбирая наиболее точные, чтобы выразить свои чувства и мысли. Такова серия произведений «Кромешная мгла» (2002), каждая композиция которой обозначается номером.

Квилты М. Генрион отражают творческую рефлексию на события на земном шаре, в космосе, в общественной жизни и в природе. Подчеркивая интеграционное взаимодействие своих композиций с литературными формами, безусловно играющими существенную роль в образной структуре таписсерии, автор считает, что, как в поэзии, метафоры в ее работах, призваны создавать и усиливать многоплановые амбивалентные образы, отражая конкретные представления автора, и одновременно вызывая у зрителей собственные ассоциации.

В творчестве М. Генрион, прежде всего, привлекает внимание цвет. Исследование ее творчества с точки зрения семантики цветовой шкалы приводит к выводу, что практическую деятельность художницы подпитывают ее размышления о цвете, ее индивидуальный подход к цветовым гармониям. Линия, плоскость и цвет в абстрактном экспрессионизме (а именно об этом течении идет речь, когда мы сопоставляем печворк М. Генрион и чистую живопись) призваны выразить личностное миропонимание и мирочувствование художницы. Поэтому для М. Генрион наиболее достоверной является ее интуитивная реакция на цвет и предпочтение всем другим контекстам собственного контекста. Сам процесс создания целостного образа из осколков цвета, представленных лоскутками ткани, позволяет трактовать возникшие в его результате изобразительные формы как аллегорические стилистические фигуры.

Американский автор применяет стилистическую фигуру «аллегии», чтобы демонстрировать свою оппозицию жестокости и несправедливости, царящим в мире. Гармония цветов способна отразить каждодневную массивную атаку на наши органы чувств со стороны средств массовой информации, грохота автомобилей, запаха бензина и других негативных продуктов цивилизации. Она позволяет выразить «звук» тишины и удивительную красоту живой природы.

Цвет служит средством взаимосвязи того, что автор видит, с тем, что он знает и чувствует. В данном случае визуальный колористический образ представляет собой комбинацию высказанного и подразумеваемого. Работать с цветом означает работать со светом, поскольку визуально и эмоционально возникает столько же вариантов, сколько смысловых значений закладывает автор в произведение. В отличие от спонтанной манеры письма, которую культивировали живописцы, покрывая холст беспорядочными мазками, подобную «живопись действия» художник по квилту может применять только в

момент создания эскиза, а затем следует кропотливый процесс сшивания многочисленных лоскутков.

В 60-е годы XX века в искусстве ковроделия возник и начал развиваться новый качественный феномен – трехмерность. История эволюции таписсерии не зафиксировала наличия объемных форм ни в средние века, ни в Новое время. Появлению трехмерных настенных ковров мы обязаны интеграционному взаимодействию текстильной пластики и скульптуры, которое несло в себе принципиально новые возможности в области художественного содержания и применения в интерьере. Таписсерия теперь не только украшение стены. Как независимое художественное произведение она стала формировать окружающее ее пространство.

На первой стадии появления объема таписсерия использовалась в интерьере, главным образом для разделения пространства на зоны. По-прежнему создавались художественно оформленные утилитарные вещи, но сам по себе «выход в пространство» открыл целый ряд интересных проблем, целенаправленное решение которых придало текстилю новое значение и сделало его современным.

Первым опытом создания пространственных объектов было изготовление текстильных рельефов. На плоскостных коврах, сотканных в технике французского гобелена, начал появляться объемный скульптурный рельеф. Своим происхождением он обязан экспериментам, проводимым таписсьерами из различных стран мира, направленным на поиск новых средств выражения. В классическое гладкое ткачество, выполняемое на основе переплетения уточный репс, художники стали вводить иные ткацкие техники, такие как *сумах греческий* и *сумах обыкновенный*, использовать петельно-ворсовые переплетения и двойные ковровые узлы. Начался период сочетания различных техник и, соответственно, различных текстур. Произошло первое качественное изменение технологического процесса. Основные наиболее типичные техники ковровых переплетений явились исходными при проведении многочисленных экспериментов и создании новых авторских техник. Контрастное сочетание гладких поверхностей и мощных пространственных рельефов достигалось различными путями: переплетением толстых ворсистых основных нитей сизаля или конопля тончайшими нитями утка, выведением нитей основы на поверхность работы, использованием вышивки и аппликации, создающих игру фактур, а также нашиванием грубых пеньковых канатов и целых объемных форм из различных жестких тканей, мешковины или фетра.

С точки зрения воздействия на художественный язык таписсерии образно-пластических приемов других видов искусства из всех течений современной живописи можно выделить два направления – ташизм и «новая вещественность». Это не случайно: и в живописи, и в текстиле художники проводили

творческие эксперименты по созданию «современного языка». Экспрессия пастозных красочных масс в ташизме наряду с острым композиционным решением придавала особую внутреннюю динамику живописному полотну. Подобное мы наблюдаем и в таписсерии.

Сама форма мазка в живописи, кистевой след, жесткие или размытые очертания пятен, толщина и пластика линий, разнообразие текстурных и фактурных эффектов, а в дальнейшем (с периода использования выразительных средств коллажа) обрезки бумаги, всевозможные этикетки, кусочки материи и даже мелкая галька и песок стали основными характеризующими знаками в семиотической системе художественного произведения. Живопись из классической валерной, со светотеневой моделировкой формы, в результате смены стилистической парадигмы превратилась под воздействием творческой концепции фовизма и ташизма в плоскостную формально-условную с подчеркнутым интересом к разработке рельефной красочной поверхности. Аналогичный путь исторической эволюции проделал и текстиль: из светотеневой гладкой тканой картины с иллюзорным простирающимся вдаль пространством к плоскостной шероховатой, а далее и к крупно-рельефной текстурной поверхности.

Э. В. Иоч

### **ЮМОР И «ПОТЕШНЫЯ ИСТОРИИ» ИЗ ИСТОРИИ СТАРОЙ РУССКОЙ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ: ПРОФЕССОРСКИЕ ШАЛОСТИ И СТУДЕНЧЕСКИЕ ВЫХОДКИ**

«На Пинде лавры есть,  
Но есть там и крапива...»  
(А.С. Пушкин, 16 лет)

Без смешного нельзя познать  
серьезного.

(Платон)

«Факультет, полностью состоящий из дружелюбных или привлекательных людей, возможно, даже святых, не может как таковой служить целям колледжа или университета». Так говорилось в заявлении Комитета профессоров Гарварда, сделанном в 1939 году, сразу после празднования трехсотлетия знаменитого университета. «Qui proficit in litteris et deficit in moribus, plus deficit quam proficit», («Кто богатеет в науках и скудеет в нравственности, тот больше скудеет, чем богатеет»). Членам великого

единства «Universitas Magistrorum et skolarum» ничто человеческое не было чуждо. За 100 лет до празднования юбилея в Массачусетсе, то есть, примерно в 1840 году, по свидетельству Б. Бейлина, «было замечено немало студентов, слонявшихся в окрестностях Бостона, которые курили, выпивали, и распутничали»<sup>1</sup>.

За сто лет до описанного «положения дел» в Гарварде, точнее в 1742 году, М.В. Ломоносов, только что вернувшийся из европейских университетов, любимец К. Вольфа, свободно говоривший и писавший на немецком, французском и, конечно, латинском языках, был «за великия предерзости и сражения» взят караульными Петербургского гарнизона в Полицеймерстерскую канцелярию и по постановлению Академической комиссии содержался под караулом (с перерывами) до 18 января 1744 года. (В это же время его друг-враг М. Шумахер был обвинен в присвоении себе казенного вина на сумму 109 рублей). В заключение этой развернутой тирады приведу свидетельство профессора Бориса Николаевича Меншуткина на праздновании в 1911 году двухсотлетия со дня рождения М.В. Ломоносова: «Однажды в прекрасный осенний вечер 1744 года пошел Ломоносов один гулять к морю по Большому проспекту Васильевского острова. На возвратном пути, когда стало уже смеркать и он проходил лесом по только что прорубленному проспекту, выскочили вдруг из кустов три матроса и напали на него<sup>2</sup>. Ни души не было видно кругом. Он с величайшею храбростью оборонялся от этих трех разбойников: так ударил одного из них, что он не только не мог встать, но даже долго не мог опомниться, другого так ударил, что тот изо всех сил побежал в кусты, а третьего ему было уже не трудно одолеть. Ломоносов повалил его и грозил, что убьет его, если он не откроет, как зовут двух других разбойников и что хотели они сделать. Этот сознался, что они хотели только его ограбить, а потом – отпустить. «А, каналья, сказал Ломоносов, так я же тебя ограблю», и вор должен был тотчас снять все свое платье и связать собственным поясом... Ломоносов пошел домой со своими «трофеями» и тотчас по свежей памяти записал имена разбойников. На другой день он объявил о них в адмиралтействе, их немедленно поймали, заключили в оковы и через несколько дней прогнали сквозь строй». Ай да Ломоносов!

Начнем с конца (придерживаясь стиля нашей темы), то есть с экзаменов и их «ближайших родственников» – шпаргалок, ибо главное не то, что съели, а то, что осталось.

---

<sup>1</sup> Цитирую по «Annual Report of President of Harvard University» (Отчет за 1840-41 год).

<sup>2</sup> Можно думать, что это были настоящие матросы Петровского склада. – Примечание автора статьи.

### *1. Куда впадала Волга в 1761 году? Д.И. Фонвизин, 1761*

«О, вы, родители, восхищающиеся часто чтением газет, видя в них имена детей ваших, получивших за прилежность свою в учении призы, послушайте, за что я медаль получил. Товарищ мой спрошен был: куда течет Волга? В Черное море, – отвечал он. Спросили о том же другого моего товарища: В Белое море, – отвечал тот. Сей же самый вопрос сделан был мне: Не знаю, – сказал я с таким видом простодушия, что экзаменаторы единогласно мне медаль присудили!».

### *2. Компьютерная подсказка середины XVIII века*

Д.И. Фонвизин вспоминает: «Отец мой, не в состоянии будучи нанять для меня учителей, не мешкал, можно сказать, ни суток, отдачею меня и брата моего в университет... Накануне экзамена делалось приготовление: вот в чем оно состояло. Учитель наш пришел в кафтане, на коем было 5 пуговиц, а на камзоле – 4. Удивленный сею странностью, спросил я учителя о причине. «Пуговицы мои вам кажутся смешны, – говорил он, – но они суть стражи вашей и моей чести: ибо на кафтане значат 5 склонений, а на камзоле – 4 спряжения. Итак, продолжал он, – извольте слушать, что говорить стану: когда станут спрашивать о каком-нибудь имени, какого склонения, тогда примечайте, за которую пуговицу я возьмусь: если за вторую, то смело отвечайте: второго склонения. Со спряжениями поступайте, смотря на мои камзольные пуговицы, и никогда ошибки не сделаете». Вот каков был экзамен наш!».

### *3. Возможности студенческого братства. С.И. Мамонтов, 1858*

С.И. Мамонтов в 1858 году сдает латинский язык для поступления в Московский университет. Профессор Леонтьев обращается к нему: «Скажите, господин Мамонтов, Вы когда-нибудь занимались латинским языком?». «Откровенно говоря, – признался Мамонтов со странной лихостью, – латыню я не интересовался!». «Оно и видно», – любезно согласился профессор и поставил двойку.

Двойка эта была нешуточной и грозила отнюдь не переекзаменовкой, а повторным прохождением курса латыни... Савва Мамонтов был в отчаянии. – Плюньте вы на аттестат, – посоветовал ему преподаватель физики Вилькранц, – поезжайте в Петербург, сдавайте там экзамены в университет, а латынь за вас сдаст другой, я вам укажу кто.

И все произошло как по писаному. Были сданы экзамены, кто-то сдал латынь, тут же был сделан перевод из Петербурга в Москву, и Савва Мамонтов появился в Московском университете студентом юридического факультета.

#### *4. О беспредельной профессорской доброте. Л.М. Лопатин, 1908*

Профессор Лев Михайлович Лопатин, философ, был человек добрейшей души. Он всегда и везде опаздывал. Однажды ему случилось присутствовать на экзамене по естественным наукам, которыми он интересовался мало. Какой-то студент, экзаменуемый по зоологии, безнадежно проваливался. Л.М. Лопатин, чтобы выручить бедняка, задал студенту вопрос, на который бы ответить ему ничего не стоило. «Скажите, – обратился Л.М. Лопатин к студенту, – как добывают шелк от шелковичных червей?» «Их стригут!» – радостно ответил студент, представляя, очевидно, мохнатых бархатистых червяков в подмосковном саду. «Мудренное занятие!» – вздохнул Л. М. Лопатин.

#### *5. Безвыходных положений на экзамене не бывает. А.Н. Крылов, 1912*

Академик Андрей Николаевич Крылов вспоминает, как он сдавал экзамен по мореходной астрономии. Задачи по этому предмету были трудные и не известны студентам. Академик пишет: «Задачи эти печатались в литографии Морского училища под надзором инспектора классов, бумага выдавалась счетом, по отпечатании камень мылся в присутствии инспектора и т. д. Однако, стоило только инспектору на минуту выйти, как наш «дядька рыжий спаситель Зуев», спустив штаны, сел на литографский камень и получил оттиск задач по астрономии... (Через много-много лет, обращаясь к своему другу и коллеге по Морскому училищу А.И. Звезгинцеву А.Н. Крылов сказал: «Вы, Александр Иванович, по выбору всего нашего выпуска, списали на общее благо этот «оттиск»!). Член Государственной Думы А.И. Звезгинцев подтвердил подлинность слов профессора и академика.

Второй раздел посвятим «методическим достижениям».

#### *6. О «методе» профессора А.Ф. Мерзлякова (по воспоминаниям студента Д.Н. Свербеева, 1813)*

«У А.Ф. Мерзлякова было более таланта, чем постоянства и прилежания в труде... В его преподавании особенно хромал метод. К своим импровизированным лекциям он, кажется, никогда не готовился: сколько раз случилось мне, почему-то его любимцу, прерывать его крепкий послеобеденный сон за полчаса до лекции; тогда второпях начинал он пить из огромной чаши ром с чаем и предлагал мне вместе с ним пить чай с ромом. «Дай мне книгу взять на лекцию», – приказывал он мне указывая на полки. «Какую?» – «Какую хочешь». И вот, бывало, возьмешь любую, какая попадется под руку, и мы оба вместе, он, восторженный от рома, я, навеселе от чая, грядем в университет. И что же? Развертывается книга, и начинает-

ся превосходное изложение. Какого бы автора я ему ни сунул, автор этот втесняется во всякую рамку последовательного его преподавания; и басня Крылова, если она подвернется, не мешала Мерзлякову говорить о лиризме, когда в порядке, им задуманном, нужно было говорить о лириках. Таков был Алексей Федорович Мерзляков в мое время... Студенты его любили и уважали, он был с ними добр и не заносчив. Учтивости от профессоров мы не требовали».

*7. Методика профессора М.Я. Малова. Из воспоминаний студента  
А.И. Герцена, 1831*

«Молодежь была прекрасная в наш курс. Именно в это время пробуждались у нас больше и больше теоретические стремления. Семинарская выучка и шляхетская лень равно исчезали, не заменяясь еще немецким утилитаризмом... История, за которую и я посидел в карцере, стоит того, что бы рассказать ее. Малов был грубый, глупый и необразованный профессор в политическом отделении. Студенты презирали его, смеялись над ним.

– Сколько у вас профессоров в отделении? – спросил как-то попечитель у студента в политической аудитории.

– Без Малова девять, – отвечал студент.

Вот этот-то профессор, которого надо было *вычесть* для того, что бы осталось девять, стал больше и больше делать дерзостей студентам, студенты решились прогнать его из аудитории...

Когда мы пришли в политическую аудиторию, Малов был налицо и видел нас. У студентов на лицах был написан один страх, но, как он в этот день не сделает ни одного грубого замечания. Страх этот скоро прошел. Через край полная аудитория была неспокойна, и издавала глухой сдавленный гул. Малов сделал какое-то замечание, началось шарканье.

– Вы выражаете ваши мысли, как лошади ногами, – заметил Малов, воображавший, вероятно, что лошади думают галопом и рысью, и буря поднялась – свист, шиканье, крик... Малов тихо сошел с кафедры и, съевшись, стал пробираться к дверям; аудитория – за ним, его проводили по университетскому двору на улицу и бросили вслед за ним его калоши... Университетский совет перепугался и убедил попечителя представить дело оконченным и для того виновных или так кого-нибудь посадить в карцер. Это было неглупо».

*8. «Расскажите анекдот о моей теще». Н.И. Кареев, 1869*

Историк Николай Иванович Кареев учился в Московском университете во времена А.Ф. Кони и ходил на лекции также в юридический факультет.

Он вспоминает о лекциях старого профессора-криминалиста С.И. Барщева: «Особенно был известен такой отрывок из его лекций. Дело шло о том, как можно применять понятие покушения, положим, на кражу. «Ну, – кричал он, отчеканивая слова, представьте себе, что в подворотню запертых ворот двора, где для сушки развешено белье, лезет генерал в полной парадной форме и при орденах. Разве можно считать это покушением на кражу? А может быть, он шел на любовное свидание». Был у Барщева повторявшийся из года в год анекдот о его собственной теще, в литографированные записки не попадавший, но на экзамене неуклонно спрашивавшийся. «Расскажите анекдот о моей теще», – вопрошал профессор. Студент молчит. «А вот и видно, что вы на мои лекции не ходили», – заключал экзаменатор. Говорили, но это совсем невероятно, будто какой-то дерзила ответил Барщеву: «Вы так громко читаете, что я слышу с лестницы».

*9. Il y a de sots simples, des sots graves et des sots superfins. С.Т. Струмилини, 1899*

Профессор С.Т. Струмилини учился в Петербургском университете и вспоминает о грандиозной студенческой забастовке 1899 года. Руководство университета, желая выслужиться, применила тактику «многослойного подлога»: штрейкбрехеров из числа преподавателей и студентов, переодетых в студенческие тужурки педелей и шпиков, а также запугивание некоторых студентов. Но из этого нечего не получилось. С.Т. Струмилини вспоминает: «Первое время были еще кое-какие попытки сорвать забастовку при содействии педелей и шпиков, загоняли самых робких студентов в аудитории наиболее беспринципных лекторов, готовых читать свои лекции, профанируя науку, даже двум-трем заведомо безмозглым дежурным шпикам. Начальство пыталось создать иллюзию функционирования храмов науки. Но из таких попыток ничего не получалось, кроме конфуза. Переодетых шпиков не трудно было отличить от студентов уже по облику. Их то и дело окружали, подвергая самому элементарному экзамену. Так, например, если шпик называл себя юристом, его спрашивали:

– А Вы, в самом деле юрист? Так Вам, конечно, знакома логика. В таком случае, скажите пожалуйста, в чем ошибка следующего силлогизма: «Все гуси – двуноги. Вы тоже двуногий. Значит, и вы тоже – гусь?». Малограмотный «гусь», не разбираясь в силлогизмах, понимал, однако, свой неизбежный провал и, обливаясь холодным потом, как на пытке, сразу же под гомерический хохот веселых экзаменаторов обращался в позорное бегство. А если в какую-либо аудиторию вместе с лектором проникала все же группа вольных или невольных штрейкбрехеров, то всегда среди них оказывалось и несколько активистов-забастовщиков. Без всякого шума и

скандала они проливали там, под самым носом неразборчивого лектора, пару скляночек специально заготовленных для этого химиками жидкостей, вроде сероуглерода или меркаптана. В аудитории распространялся совершенно невообразимый, смертельный смрад. И лектор со всеми своими слушателями пулей вылетал оттуда. А наблюдающие со стороны этот вылет студенты, невольно зажимая носы, лишь провожали беглецов любезными возгласами: «Фу, как скверно пахнет эта штрейкбрехерская наука!». *Il y a des Sots simples, des Sotes graves et des Sots superfins*<sup>1</sup>.

*10. Ш.М. Талейран: «Не обнаруживать чрезмерного рвения». «Педагогическая методика» князя В.А. Долгорукова*

Не только преподаватели, не только попечители, не только высшее руководство российской высшей школы развивали различные методы, системы, средства, приемы и прочее, но и те, которые о себе говорили, что они «не по ученой части, но болеют за университет». В заключение этого раздела приведем красочное описание «метода» московского генерал-губернатора князя Владимира Андреевича Долгорукова (1809–1891) из воспоминаний знаменитого журналиста В.М. Дорошевича. Чтобы не нарушать цельности броского, сочного текста, совершенно понятного людям 80–90-х годов XIX века, разъясим, что «граф К» – это Павел Александрович Капнист (1840–1904), попечитель Московского университета с 1880 по 1902 год, а «Битва под «Дрезденом» – аллюзия на битву с Наполеоном под Дрезденом в 1813 году на пути русских войск в Париж.

«Граф К., попечитель учебного округа, сам бывший студент Московского университета, сам во времена своего студенчества принимавший участие в «волнениях», участвовавший даже в знаменитой «битве под Дрезденом», под гостиницей «Дрезден» – на площади генерал-губернаторского дома, – а теперь освистанный студентами на сходке, явился к генерал-губернатору требовать.

– Полиции, войск!

Москвич Долгоруков, как москвич, гордился Московским университетом.

– Не горячитесь ли вы, граф? Конечно, то, что случилось, нехорошо... Но будет ли тоже хорошо, если я введу в университет полицию, войска? Я никогда не был по ученой части и не знаю, конечно... Но я слышал, что у вас, в ученом мире, это считается большим оскорблением университету, студентам...

– Какие это студенты!? Это негодяи!

---

<sup>1</sup> Дураки бывают простые, тупые и законченные (фр.)

Князь Долгоруков только улыбнулся.

– Ну, граф! Зачем так строго? Молоды! Со временем переменятся! Всегда такими были! Вот здесь, например, «под Дрезденом» дрались, какую драку устроили! Казалось бы, не негодья? А ничего! Потом исправились! Многие из тех, которые тогда «под Дрезденом» дрались – очень почетные посты занимают! И никто их «негодьями» не считает... Зачем же сразу так: волнуется, – значит «негодья»!».

Третий раздел – со звучным итальянским названием «Tutti quanti» – «Всякая всячина».

В заключительном разделе представим разнообразные примеры юмора и смеха из истории старой высшей школы России – без определенной последовательности и соотносительности, но все же «тайную цель» обойти нельзя: действительно ли и в какой мере влиял смеховой принцип на успехи высшего образования? Скорее всего, наиболее точный ответ по формуле: «Театр наполовину пуст – театр наполовину полон». С одной стороны, со времен Ломоносова в большом почете была риторика и ораторское искусство. С другой, – по этому вопросу вот что сказали Пушкин, Ушинский, Менделеев: «...сравнений не любит мой степенный гений, и мне милей язык простой» (Пушкин); «Естествоиспытатели! Опишем мир возможно простым языком...» (Менделеев); «Что сравнивать? Сравнение хромает» (Ушинский).

Все эти интенции разбиваются о наставления Петра Первого «всякому говорящему»: «Не надобно шататься велми, будто в лодке веслом гребет, в боки упираться, подсказывать, смеяться, членами вздрагивать, да не надобно и рыдать; бо все сие невразумительная суть и слушающего отвращает»<sup>1</sup>.

Юмор можно найти всюду, как смотреть на вещи. Кажется, любой школьник знает, что Михалвасильич не советовал «очаг крутить вокруг жаркова». В других стихах просвечивает тонкий, философский юмор, например:

Не медь ли в чреве Этны ржет  
И с серою кипя, клокочет?  
Не ад ли тяжки узы рвет

---

<sup>1</sup> Приводим полную цитату фрагмента (п. 9) Манифеста Духовного регламента (1721): «Не надобно проповеднику шататься велми, будто в судне веслом гребет. Не надобно руками спляскивать, в боки упираться, подсказывать, смеяться, да не надобе и рыдать; но хотя бы и возмутился дух, надобе, елико мощно, унимать слезы; вся бо сия лишняя и неблагообразна суть, и слышателей возмущают». <http://www.krotov.info/acts/18/1/1721regl.html> (Примеч. ред.)

И челюсти разинуть хочет?<sup>1</sup>

Целуйтесь громы с тишиною,

Упейся молния росой,

Стань ряд планет в счастливый знак.<sup>2</sup>

Еще несколько примеров. Инспектором в Московском Университете в 1834–1848 гг. был Платон Степанович Нахимов, родной брат адмирала Павла Степановича Нахимова. Моряк Я.П. Полонский вспоминает: «Как военный человек, с раннего утра был он уже в форменном сюртуке, застегнут на все пуговицы ... и т. д. и т. п. ... он любил выпить лишний стакан рома и всякий день с того же утра «был в форме». Платон Степанович, которого шутя называли Флаконт Степанович, бросился к попу Тарновскому, чтоб он допустил к исповеди двух студентов-грешников. Долго отговаривался Терновский, наконец, сказал: «Не могу... сам Иисус Христос...», Нахимов нетерпеливо и почти с отчаянием прервал его: «Что Иисус Христос! Что граф-то скажет!». Это последнее возражение возымело силу и студенты допущены были к святому причащению».

Известно, что Д.И. Менделеев обладал непростым характером. О сочетании его внешних и внутренних черт В.В. Вересаев сказал так: «...Менделеев ... с золотистыми, как у льва, волосами до плеч». Однако, когда нужно, использовал броское слово. В 1856 году, будучи на старшем курсе Педагогического главного института в Петербурге, Менделеев узнает, что будут посылать за границу. Дмитрий Иванович письменно обращается к директору Института И.И. Давыдову, используя такой пассаж: «Ваше превосходительство! "Спрос не беда", – говорит русская мудрость, поэтому, не смея надеяться, все-таки решил спросить, не могу ли я быть причисленным к тем, которые будут иметь счастье быть отправленными за границу». В ответном письме «Их превосходительство» ненавязчиво отмечало изящество обращения. Менделеев едет, два месяца изучает порядка десяти университетов в разных странах Европы и останавливает свое внимание на Гейдельберге. «Спрос не беда» в Гейдельберге перевернулся: родилась здесь местная дочь, сильно усложнившая жизнь.

Ну и последнее – о роли животных: собак, кошек, птичек в высшей школе России и немного заграницы.

Самым ярким примером в истории российской высшей школы является «случай с петухом». Существует несколько версий описания этого слу-

---

<sup>1</sup> М.В. Ломоносов. Фрагмент «Оды блаженной памяти государыне императрице Анне Иоанновне на победу над турками и татарами и на взятие Хотина 1739 года» (Примеч. ред.)

<sup>2</sup> М.В. Ломоносов. Фрагмент «Оды на день тезоименитства Его Императорского Высочества Государя Великого князя Петра Федоровича 1743 года» (Примеч. ред.)

чая, одинаковых по сути, но различных в деталях (фамилия профессора, место и время события и других). «Основоположник эволюционной палеонтологии Владимир Онуфриевич Ковалевский (1842–1883) читал лекцию, когда вдруг один из студентов прокричал петухом. В зале разразился смех. Засмеялся заодно со студентами и сам Ковалевский. Затем достал часы и проговорил: «Сильно отстают. Показывают семь вечера. Но, судя по петушину крику, сейчас три часа ночи. Можете мне поверить: инстинкт низшего животного безошибочен»<sup>1</sup>. Конечно, хотелось бы знать, имело ли это событие продолжение и чем оно кончилось.

К.С. Аксаков, вспоминая свои годы в московском университете (1832–1835) пишет, что «студенческая свобода не исчезла, но молодость уже не увлекалась, как прежде, одним кипением крови...». Профессор российской словесности Петр Васильевич Победоносцев (отец знаменитого К.П. Победоносцева) лекции читал по вечерам, и однажды студент Заборовский «принес на лекцию воробья, и во время лекции выпустил его... воробей принялся летать... Все эти шутки могли бы иметь свою жестокую сторону, если бы Победоносцев был человеком жалким и смиренным, но он, напротив, был не таков!»

150 лет спустя аспирантка А.С. Герасимова в реферате по курсу «Основы педагогики и психологии высшей школы» (МАИ, преподаватель Э.В. Иоч) рассказала о личном «вкладе» собак в успехи университета города Тромсе в Норвегии. «Многие собаки вместе со своими хозяевами аккуратно посещают лекции или другие занятия... На этой почве возникают самые невероятные ситуации. Однажды собака профессора университета сопровождала своего хозяина на чтении лекций. В этот злополучный день Сниффи, так звали собаку, была, по-видимому, в плохом расположении. Когда они вошли в аудиторию, обычно мирная Сниффи тут же бросилась на бульдога, привязанного к столу, за которым сидел его бородастый хозяин. Последовал щелчок, и Сниффи с прокушенным ухом и жалобным визгом бросилась к профессору, ища у него защиты. Профессор, не задумываясь, удалил из аудитории бульдога вместе с ворчащим о несправедливости хозяином (ведь агрессия была начата со стороны питомицы профессора!).

После этого инцидента ректор университета издал приказ, запрещающий собакам посещать университет. Студенты устроили демонстрацию протеста. На митинги владельцы собак обратились к администрации университета с требованием, чтобы муниципалитет построил для их питомцев «собачий сад». Однако, как и следовало ожидать, все осталось по-прежнему.

---

<sup>1</sup> Цит. по: Горобец Б.С. Педагоги шутят тоже... только строже. – М., 2011. – С. 79.

Интересно, повышается ли интеллект собак за время пребывания в университете? Несомненно одно: собака всегда поддерживает точку зрения своего хозяина. Однажды на семинаре по вопросу управления биологическими объектами произошел такой случай. Доклад делал хозяин Сниффи. После выступления профессор обратился к аудитории с вопросом: «кто не согласен со мной?» В тот же миг Сниффи, мирно дремавшая у ног хозяина, сделала стойку и угрожающе зарычала. Естественно, что после этого трудно было выступать с возражениями».

Сохранилось большое количество различных воспоминаний и разных других материалов о старой российской высшей школе за примерно 250 лет. Основные из них собраны в наше время в изданиях типа «Московский университет в воспоминаниях современников». Все, кто писал о знаменитых ученых в серии «Жизнь замечательных людей», обязательно касался предмета нашей статьи. В концентрированном виде – в сборниках типа «Физики шутят», «Знаменитые шутят», «Русский литературный анекдот конца XVIII–начала XIX века». В последние годы издательство «Книжный дом «ЛИБРОКОМ» выпустил целую серию книг типа «Ученые шутят» (основной составитель – профессор Б.С. Горобец). И самая последняя книга этой серии – «Педагоги шутят тоже... только строже».

Отдельно можно говорить про то, что, где, когда ели студенты. Представим лишь в качестве примера «Скромный завтрак недостаточной курсистки МВЖПК на осень 1902 года». Вот что рекомендовано: возьмите в лавках на Девичьем поле два фунта соленой осетрины, порежьте ломтями в пол-дюйма и варите 5-7 минут в воде, сильно разбавленной белым вином или слабым уксусом. Ешьте теплой, с луком и хлебом. Чай выпить потом с домашними сухариками или с кренделем».

Мы начали с многозначительного «На Пинде лавры есть, но есть там и крапива...» шестнадцатилетнего лицеиста Саши Пушкина. Предоставим ему же и в том же возрасте закончить круг наших размышлений максимой, сделавшей бы честь любому профессору: «Пленийте ум... обманом» (строка из стихотворения «Мечтатель», 1815 г.).

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

- Алпатова Ангелина Сергеевна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры философии и культурологии Института бизнеса и политики.
- Валуев Андрей Михайлович*, доктор физико-математических наук, профессор МГУ и МФТИ.
- Витель Елена Борисовна*, доктор культурологии, профессор кафедры музыкального образования и основного инструмента Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова.
- Воронцова Ирина Владимировна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.
- Григорьев Владимир Юрьевич* (1927-1997), доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского
- Иоч Эдуард Владиславович*, кандидат искусствоведения, философ, ГИТИС
- Исак Вера Юрьевна*, преподаватель русского языка и литературы Санкт-Петербургского института экономики и управления (СПБИЭУ)
- Капустян Виктор Михайлович*, кандидат технических наук, академик АЕН РФ.
- Кузнецова Наталья Анатольевна* педагог школы танцев, Лиссабон (Португалия)
- Лисовой Владимир Иванович*, музыковед, Государственный специализированный институт искусств.
- Портнова Татьяна Васильевна*, доктор искусствоведения, профессор Института Русского театра, член-корреспондент Международной академии культуры и искусств, академик Международной Европейской академии (Великобритания)
- Пронина Ольга Григорьевна*, инженер-физик, редактор и переводчик трудов Рудольфа Штайнера
- Прядко Игорь Петрович*, кандидат культурологии, доцент кафедры политологии и социологии, ФГБОУ ВПО «Московский государственный строительный университет»
- Сафонова Елена Леонидовна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры ИТИИ Московской государственной консерватории и кафедры скрипки и альтя РАМ имени Гнесиных, старший научный сотрудник ПНИЛ Московской консерватории.
- Седов Виктор Константинович*, кандидат искусствоведения, педагог музыкального училища при Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, скрипач оркестра Большого театра.

*Соркин Эдуард Исаевич*, кандидат философских наук.

*Тараканова Екатерина Михайловна*, музыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник ГНУ «Государственного института искусствознания», член Союза композиторов и Центрального дома ученых.

*Уваров Виктор Дмитриевич*, заслуженный художник России, доктор искусствоведения, профессор МФПУ «Синергия»

*Федоровская Наталья Александровна*, доктор искусствоведения, Дальневосточный федеральный университет

*Филатов-Бекман Сергей Анатольевич*, математик, Государственный специализированный институт искусств.

*Шикина Александра Николаевна*, кандидат культурологии, доцент кафедры музыкального образования и основного инструмента Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова.

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Григорьев В. Ю.</i> Исполнительское искусство: состояние, некоторые перспективы . . . . .	3
<i>Прядко И. П.</i> Язык, стиль и риторический логос в научной аргументации. . . . .	13
<i>Соркин Э. И.</i> Должен ли язык науки и искусства быть общепонятным? . . . . .	20
<i>Филатов-Бекман С. А.</i> О некоторых особенностях преподавания физики как языка общения со студентами . . . . .	37
<i>Валуев А. М.</i> Язык науки и естественнонаучное мышление в русской поэзии XVIII–XIX вв. . . . .	41
<i>Беляев И.П., Капустян В. М.</i> Роль метафоры в искусстве и науке . . . . .	56
<i>Исак В. Ю.</i> Поэзия как высшая форма языка . . . . .	68
<i>Алтатова А. С.</i> О возможностях рассказа на одну букву: тавтограммы о музыке и любви . . . . .	77
<i>Портнова Т. В.</i> Хореография и живопись (модели взаимодействия) . . . . .	86
<i>Пронина О. Г.</i> Язык образов в «Сказке» И. В. Гёте . . . . .	95
<i>Витель Е. Б.</i> «Поиск неочевидного в очевидном»: к проблеме языка современного искусства и Новой музыки . . . . .	106
<i>Воронцова И. В.</i> Язык музыки и музыка языка: о музыкознании и лингвистике . . . . .	112
<i>Тараканова Е. М.</i> Язык музыки, язык музыкознания . . . . .	118
<i>Седов В. К.</i> Об особенностях языка нотной записи Баха и Моцарта . . . . .	123
<i>Федоровская Н. А.</i> Некоторые элементы художественного пространства духовных стихов . . . . .	136
<i>Шикина А. Н.</i> Особенности воплощения романтической идеи бесконечного в фортепианных пьесах Р. Шумана . . . . .	143
<i>Кузнецова Н. А.</i> Жанрово-пасторальная линия в симфоническом творчестве А. Онеггера . . . . .	148
<i>Лисовой В. И.</i> Слово о предшественниках и о себе: композитор Родриго Астуриас . . . . .	154
<i>Сафонова Е. Л.</i> Музыкальный язык скрипки и специфика его воздействия на слушателя . . . . .	160
<i>Уваров В. Д.</i> Художественный язык искусства таписсерии . . . . .	166
<i>Июч Э. В.</i> Юмор и «потешные истории» из истории старой русской высшей школы. профессорские шалости и студенческие выходки . . . . .	170
Сведения об авторах . . . . .	181
Содержание . . . . .	183

*Научное издание*

**Язык искусства и науки**

Сборник материалов 15-й конференции  
из цикла «Григорьевских чтений»

Печатается в авторской редакции

Подписано в печать 04.03.13. Формат 60 × 84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.

Бумага офсетная №1. Гарнитура Times.

Тираж 100 экз. Заказ № 41

Отпечатано в типографии Издательства  
Московского гуманитарного университета  
111395, Москва, ул. Юности, д.5