

**Сознание и подсознание
в искусстве и науке**

Сборник материалов 17-й конференции
из цикла «Григорьевские чтения»

Москва
2015

ББК 87.3
В58

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

В58 **Сознание и подсознание в искусстве и науке:**
Сборник материалов конференции. – М.: Изд-во
Московского гуманитарного университета, 2015. –
239 с.

ISBN 978-5-906768-65-0

Сборник содержит материалы научно-практической конференции «Сознание и подсознание в искусстве и науке», состоявшейся 20 – 21 марта 2014 года в Государственном центре современного искусства. Данная конференция является 17-й в цикле «Григорьевские чтения», посвященном памяти известного музыкального деятеля, профессора Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, доктора искусствоведения В. Ю. Григорьева (1927 – 1997). Среди авторов статей настоящего сборника – специалисты различных областей знаний: музыковеды, психологи, философы, математики и др.

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

ББК 87.3

ISBN 978-5-906768-65-0

© Авторы, 2015

Научное издание

**Сознание и подсознание
в искусстве и науке**

Сборник материалов 17-й конференции
из цикла «Григорьевские чтения»

Печатается в авторской редакции

Подписано в печать 08.04.15. Формат 60*84 1/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печ.л. 15.
Тираж 100 экз. Заказ № 82

Отпечатано в типографии Издательства
Московского гуманитарного университета
111395, Москва, ул. Юности, д.5

ПЕРВЫЕ ПРОБЛЕСКИ СОЗНАНИЯ

Чернота. Пугающая, тревожная, холодная. Она везде, кругом, сжимая пространство тугим кольцом страха, крика, боли. Крик гложет в этой черноте, облепившей меня своими вязкими объятиями, лишаящими свободы дыхания, движения. Лишь изредка, предвестником света, тепла, удовлетворённости, где-то высоко-высоко мрак немного рассеивается, прорезывается что-то белое, доброе и мягкое, снимая крик, судороги страха, заброшенности в этом океане беспросветности. Всё ближе и ближе свет. Контуры до того размытые, становятся чётче, свет придвигается, заполняет пространство. Детали ускользают, растекаются по всему полю неподвижного зрения, как в воде. Но я уже научился угадывать и широкое, меняющееся пятно лица, и узкие, длинные, прорезывающие черноту двумя лучами молчаливо-ласковые материнские руки, и успокаивающие интонации голоса.

Как по волшебству меняется мир, меняюсь и я. Существование обретает смысл, заставляет тянуться вверх – к свету, ласке, соединению с протянутыми руками. Жгучее желание удержать возникшее чудо, скрыться в тёплых объятиях от чёрного одиночества заполняет просыпающийся мозг первым, еще смутно осознаваемым стремлением.

Но чернота не сдаётся, не исчезает в своей неопределённой неопределённости она ждёт внизу своего часа как злая, враждебная сила. Прорывается в первые сны фантастическими образами, искажает светлое начало, пытается его уничтожить. И долго ещё в детских снах устойчиво живёт пугающий лик старой ведьмы. Она шевелится под кроватью, полная злобы и жажды разрушения, хватая холодными пальцами за ноги, больно хлещет длинными прутьями. Какой вечностью кажется темнота, как кратко мгновение света. Вся жизнь становится напряжённым ожиданьем смены ночи сверкающим, тёплым днём. Это ожиданье, предвкушенье перемены, которая обязательно настанет, наполняет сознание, пробуждает ощущение протекающего времени, неумолимого ритма судьбы, собственного бессилья. Горло заходится криком, первым, ещё еле осознаваемым протестом против бега времени. Требование немедленного удовлетворения желания доводит до хрипоты, до судорог. И материнские руки воспринимаются как первая победа, дающая, пусть

ещё смутно, осознание себя, своей способности вырваться из цепких объятий окружающей темноты.

Медленно, очень медленно расширяются границы моего мира. Постепенно я начинаю различать пространство кровати, её сетку, отгораживающую меня. Руки помогают зрению ощупать, опознать предметы, близорукое, неподвижное поле видения меняется. Я уже могу хватать игрушки, хотя за пределами кровати лишь смутно улавливаю какие-то двигающиеся тени, расплывчатые пятна света.

И вдруг, как озарение, радостно вспыхивает в сознании точка горя - щей лампы, отсветы огня в печке, яркий прямоугольник окна. Свет обрёл свой источник, осветил всё вокруг, изгнал тьму, заставил её спрятаться в дальние углы, стал проводником в таинственном и странном пространстве окружающего мира.

Наиболее привлекательным оказался живой огонь печки, соединивший как и материнские руки, свет и тепло. Ещё не умел ходить, я подползал, как вспоминали родители, к изразцовой печке и мог часами смотреть на игру огня. Даже боль от первого ожога ненадолго отвела меня от этого занятия

Другим развлечением были прыжки в кровати. Схватившись за поручень кровати двумя руками, я старался подпрыгнуть как можно выше. Скрип пружин, дребезжание сетки были хорошим аккомпанементом в этой тренировке ног, стремлении оторваться, преодолеть притяжение и полететь. И в снах бег обязательно оканчивался полетом - сначала ощущение невесомости, когда ноги никак не опускаются на землю и по инерции летишь всё дальше, затем свободным падением в небе, но с появлением чувства страха высоты и неизбежной расплаты падением. Это же чувство страха перед падением остро проявлялось при первых самостоятельных шагах, когда пол ускользал из под ног, а комната начинала кружиться вокруг меня как живая.

После первого года жизни мир заметно изменился. Появилась свобода передвижения, прорезался исследовательский инстинкт - хотелось всё пощупать, испытать на прочность. Подражание действиям взрослых не всегда оказывалось безопасным. Как-то, схватив маникюрные ножницы, я решил «включить» настольную лампу, взобрался на стул и воткнул в штепсель вместо вилки ножницы. Результат – взрыв, обгоревшие провода и перегоревшие пробки. Меня сбросило со стула. Вероятнее всего неожиданность. Испуг был сильным. Возмущение родителей моим поведением было

огромным. Впервые я был изолирован, посажен в кроватку без права выхода. Такое «тюремное заключение» породило страшную детскую обиду на весь несправедливый мир, первое чувство сопротивления насилию, принуждению. Слишком притягательной для меня оказалась достигнутая до этого свобода действий, относительно мало контролируемая родителями.

По-прежнему меня привлекала печка. Когда в ней догорали дрова, это было самое интересное зрелище. Я приоткрывал дверцу и смотрел на фантастическую игру огня. В тлеющих углях жил особый мир огненных человечков. Они бегали, сустились в своём огненном замке. Постройки рушились, человечки пытались их спасти, но постепенно исчезали, умирали, уходили в черноту, которая поглощала, ненасытно пожирала жизнь, оставляя чёрный, холодный уголь, из которого ушло тепло жизни.

Именно здесь, пожалуй, впервые стали осознаваться человеческие чувства – жадного интереса к иному миру, жалость и сострадание к чему-то лежащему вне меня. Рождённый фантазией параллельный мир позволил через него осознать себя – маленького человечка в неясном, жестоком мире черноты, где добро и свет временны, а за жизнь и тепло надо бороться

Отца я впервые осознал, отделил от матери через сказку – бесконечную, захватывающую, волшебную, которую он рассказывал на ночь, помогая незаметно перейти в пугающую черноту одиночества. Её героем – неизменным и любимым, несмотря на все попытки отца уйти от этого персонажа, – становился маленький гномик по имени Кебик, который жил в лесу под большим пнем и побеждал всех врагов. Что такое были лес, пень и многие другие слова я не понимал ещё, объяснения отца поясняли мало, но во многом эта неопределённость, какая-то расплывчатость создавали то удивительно притягивающее поле действия, ту фантастическую реальность и красочность, которых мне, видимо, так не хватало.

Приключения обрастали всё новыми подробностями, вариантами. Из вечера в вечер длилось нескончаемое повествование, но я всё же вновь и вновь заставлял отца возвращаться к уже рассказанному ранее, неоднократно услышанному, а порой и ловил его на каких-то противоречиях прошлых рассказов, которые, казалось, должны были быть давно забытыми ребёнком. Отец злился «Я тебе это уже рассказывал, не хочу повторять, это скучно!». Но мне почему-то совсем не было скучно. Почему дети так любят повторение, так привязываются к раз услышанному, полюбившемуся

и с трудом уходят от этого? Не есть ли тут образование устойчивого фантазийного мира, построенного с помощью слов – порой столь многозначных, таинственных и непонятных, стремления удержать, обжить этот иной, более интересный и увлекательный, чем реально существующий, мир волшебства, приключений, могущества? Не есть ли это изначальный шаг по пути бегства от слишком простого, примитивного ощущения реальности, от одиночества в иное измерение иллюзорного существования, находя в глубинных слоях унаследованной памяти какие-то смутные смыслы, символы, следы прошлых переживаний предыдущих поколений, неосуществлённых желаний и стремлений, или неясно предощущаемые намеки, предвестники грядущего? Грин, Гофман стали писателями романтиками, потому что сумели остаться детьми, сумели заглянуть в свой глубоко скрытый внутренний мир и хотя бы немного выразить его...

А. С. Алпатова

ПАРОДИЯ И ИГРА КАК ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ВЫРАЖЕНИЯ КОМИЧЕСКОГО

Это «несерьезное» искусство требует к себе очень серьезного отношения.

Н. Акимов

В культуре XX столетия – времени, когда противоречия обостряются до предела, а конфликты доводятся порой до степени неразрешимых, – резко возрастает потребность в комическом как эстетической категории. В литературе, театре, музыке, изобразительном искусстве и кинематографе она представлена всеми своими разновидностями – юмором, иронией, сатирой, сарказмом и гротеском.

Наблюдения за эволюцией роли комического в культуре помогают понять, насколько значимым является оно для каждой ступени развития общества и в какой степени им соответствует. В древнеякутском мифе о богине родов Ийесхит¹ и древнегреческом

¹ Ийесхит навещает рожениц во время родов и помогает им тем, что много смеется.

мифе о Деметре и Персефоне² комическое представлено своим эмбрионом – смехом. Роль смеха здесь определяется субъективно-биологическим аспектом ценностной системы: смех полезен человеку и природе.

Генетически комическое восходит к обрядово-игровому смеху, выражающему чувство удовлетворения и радости от полноты ощущения жизни [9]. Интересно, что причины возникновения комического как эстетической категории аналогичны причинам возникновения чувства этого комического у отдельного человека – то есть чувства юмора.

Природу комического определяют «принципы, основанные на уникальном и бесценном свойстве человека – способности смеяться» [12:11]. Этой способностью обладают не только люди. Смех высших животных (например, обезьян) является реакцией на положительные раздражители и выражением эмоций радости и удовлетворения. В таком же качестве проявляется смех и у зародыша человека на пятом-шестом месяце его формирования³. Таким образом, способность к смеху вообще свойственна высокоорганизованной материи – мозгу.

В то же время уникальность и бесценность способности к смеху состоит в том, что она является основой для возникновения и развития качества специфически человеческого, то есть присущего не просто мозгу, а высшей форме отражения – сознанию. Это чувство юмора, которое развивается у человека параллельно с чувством сострадания на третьем-пятом годах жизни⁴.

Наличие чувства юмора считается свидетельством культурного уровня человека и высокой степени его сознательности [13:201], а его отсутствие порой рассматривается как показатель определенной неполноценности: «Не понимает человек юмора – пиши пропало! И знайте: это уже не настоящий ум, хоть у него, может и премудрая голова» [там же:214]. Характерно в этом

² Аид, бог подземного царства, похищает у Деметры, богини плодородия, ее дочь Персефону. Богиня погружается в свое горе и перестает смеяться, от чего на земле перестают расти травы и злаки. Тогда служанка Ямба совершает непристойный жест и заставляет богиню смеяться. Природа вновь оживает, возвращается весна.

³ На лицах детей, сфотографированных до рождения, отчетливо выражены испытываемые ими эмоции скорби, страха (слезы) и радости, удовлетворения (улыбки, смех).

⁴ Свидетельствующие об этом наблюдения воспитателей детских яслей и садов приведены доктором А. Луком в книге «О чувстве юмора и остроумии».

отношении отождествление чувства юмора с сознанием: «Юмор – это, в конце концов, ум» [там же:204].

Сознание и отсутствие чувства юмора – вещи столь же несовместные, как «гений и злодейство»: вспомним противопоставление Моцарта, смеющегося по поводу услышанной им от старика арии из его «Дон Жуана», агеласту (то есть человеку, не способного к смеху) Сальери, с негодованием заявляющего: «Мне не смешно, когда маляр негодный мне пачкает картину Рафаэля» [15; см. также 14]. Такой же точки зрения придерживался П. Буаст, предостерегавший: «Никогда не шутите иначе, чем с умными людьми» [13:201]. А С. Ежи Лец, допуская отсутствие у человека чувства юмора, полагал, что тогда «должно быть, по крайней мере, чувство, что у него нет чувства юмора» [там же:203].

Итак, если чувство юмора – это свойство сознания, то причина, необходимые для его возникновения, кроются в самой объективной действительности – это её противоречия. Противоречие – необходимое и достаточное условие возникновения всякого рода комического, но понимаемое как «различие», «противоположность», «противоречие» в узком смысле слова, а не как философская категория, означающая внутренний источник всякого развития. В утверждении «никакое совершенство никогда не вызывает смеха» [11:145] под совершенством понимается диалектическое единство противоположностей, но не противоречий: к последним же приводит преобладание какой-либо из противоположностей и нарушения путем этого преобладания единства, а значит и совершенства.

Не всякое противоречие становится причиной возникновения комической ситуации и реакции на неё – чувства юмора. Для того, чтобы это произошло, оно должно отвечать двум условиям:

1. Противоречие должно иметь форму недостатка. Противоречия между личностью и обществом, между прекрасным и безобразным и им подобные, приводящие к тяжелым последствиям, являются основой для выражения категории трагического. Смешное же, комическое – это ошибка или безобразие, никому не причиняющие страдания и ни для кого не пагубные, а комическая маска – это, по словам Аристотеля, «нечто безобразное и искаженное, но без страдания» [1:53].

2. Недостаток должен быть качеством человека, так как смеяться может «только человек и только из-за чего-нибудь человеческого» (Г. Брандес) [11:26]. Если же человек смеется над

вещью или над зверем, то он принимает его за человека, гуманизирует его (А. Бергсон) [3:305].

Из всех человеческих недостатков, слабостей, пороков главным предметом насмешек и источником комического чаще всего является глупость (это подчеркивал Н. Чернышевский [11:84]). В свете такого понимания комического и «бесконечно неразумное» Жан Поля, и кантовское «нечто, противное разуму» [там же], воспринимаются именно как разновидности глупости.

Второе условие ставит довольно жёсткое ограничение («недостатки», «человеческие недостатки»), что, однако, не вступает в противоречие с известным универсализмом, тотальностью действия комического. В этом случае утверждение «всё может быть подвергнуто осмеянию» следует понимать как «всё, что может быть подвергнуто осмеянию, может быть ему подвергнуто». Здесь противоречие, о котором шла речь (в значении «различие», «противоположность»), становится диалектическим, и распространяется на все уровни и типы отношений комического:

1) недостатки объекта комического воспринимаются как продолжение его достоинств, а за внешне насмешливым отношением скрываются одобрение, благосклонность, симпатия и сочувствие – это характерно для юмора;

2) унижительное обличение явлений действительности достигается с помощью комических средств – это осуществляет сатира;

3) притворное добродушие содержит поношение и оскорбление – это отличает иронию;

4) беспощадная резкость изобличения, чувства вплоть до негодования и ненависти используются в целях борьбы с негативными явлениями действительности – это выражает сарказм;

5) комическое в форме своего выражения и объект комического «сосуществуют в сознании воспринимающего субъекта» – это создает пародия [2:71].

Названные свойства и качества комического в основном касаются его объекта. На него же распространяется действие ещё одного параметра системы – направленности, цели комического, которыми и обусловлена его необходимость: «цель комедии состоит в том, чтобы заставить нас смеяться над недостатками её персонажей и тем помочь нам исправить эти недостатки в нас самих» [6:107]. Такая серьезная цель скрывается в самой безобидной шутке [14:205], а её отсутствие делает бессмысленным существование всяких форм

комического. В этом случае чувство юмора превращается в остроумие.

Остроумие рассматривается как «комическое в интеллектуальной сфере» [8]. Его смысл – не столько в констатации комического (способность чувствовать, подмечать – это свойство чувства юмора), сколько в конструировании его: «остроумное создают, комическое находят» [там же]. Отсюда некоторая ограниченность остроумия, единственным достоянием которого подчас остается комический эффект. Именно в выражении (это можно назвать направленностью, целью) заключается главное отличие остроумия от чувства юмора.

Однако, с другой стороны, остроумие – такое же непереносимое условие возникновения чувства юмора, как и способность смеяться, и лишь комплексное взаимодействие этих составляющих дает такое сложное явление как чувство юмора. Сопоставим выражения «остроумие – еще не доказательство ума» [там же] и «юмор – это, в конце концов, ум» [14:202]: если принять первое за одно из слагаемых, сумма которых дает второе, то неизвестное второе слагаемое может быть представлено как эмоциональная реакция человека на комическое, его восприимчивость к смеху, способность смеяться. Показательно, что универсализм юмора генетически заложен в остроумии так же, как и в способности смеяться: Жан Поль отмечал, что остроумие «простирается во все концы, куда только заходит царство рассудка» [10:140].

Игнорирование серьезной цели комического приводит к бессодержательности некоторых его форм и жанров, особенно мелких, в которых нет иной цели, кроме их существования [там же]. В этом контексте нельзя смешивать понятия «цель» и «средства»: в качестве скрытого механизма комического, средства его создания необходимо рассматривать юмор, на что указывал В. Белинский в определении сатиры [11:159]. Смещение данных понятий приводит к возникновению многочисленных классификаций комического.

Согласно классификации Г. Гегеля, на которую опирается Ю. Боров, комическое противопоставлено смешному [4]. В. Дземидок делит комизм на элементарный – не оценочный (юмор) и сложный – оценочный (сатира) [5], а Н. Крюковский разделяет комическое (юмор) и низменное (сатира) [8:224]. Очевидно, что каждый исследователь исходит из какого-либо одного критерия, не учитывая комплексное воздействие всех факторов комического.

Универсализм выбора объекта осмеяния порождает универсализм выбора его средств: «Подлинный юморист не признаёт никаких догм, не считает что-либо необходимым или невозможным» (М. Пруст) [5:111-112]. И всё же существуют определенные правила, «догмы», возможные и даже необходимые как при воссоздании, так и при создании комического.

Все эти правила подчиняются общим принципам осмеяния объекта. Из сущность заключается в способе подхода к нему: с одной стороны, это изображение осмеиваемого (назовем это принцип условно «пародией»), с другой – выражение его внутренних качеств («игра»). Определения «пародия» и «игра» условны и даны в целях удобства оперирования ими. Каждое не претендует на полное раскрытие сущности определяемого им явления, хотя и дает понятие об основном его качестве.

«Пародия», понимаемая как смешное или насмешливое подражание [9], прямо указывает на передачу качеств осмеиваемого объекта в его изображении высмеивающим субъектом.

«Игра» – понятие более сложное: «играть» означает заниматься чем-либо для забавы [там же], отсюда «игра» – это то, чем занимаются для забавы, или то, во что или чем играют. Указание на занятие, а значит, действие, процесс очевидно, что и позволяет обратиться к такому понятию. Что же касается того, чем играют, то для категории комического его границы четко обозначены: это собственно объект осмеяния со всеми своими свойствами, качествами и условиями.

Разграничение между пародией и игрой условно и дано с целью установлений функциональных границ действия каждого из этих принципов. В сущности же «игра» представляет собой более высокий уровень «пародии», это не внешнее изображение, прямо указывающее на объект осмеяния, но скрытое, внутреннее выражение, представляющее собой как бы модель, по которой в сознании воспринимающего субъекта строится образ-ассоциация. Собственно объект осмеяния и осмеивающий его субъект сосредоточены в «игре» в одном лице, и она помогает в полной мере выразить смех над собой, достичь саморазоблачения.

Каждый из двух принципов («пародия» и «игра») обладает своими нормами, правилами, приёмами и средствами, действующими и применяемыми в пределах именно этого принципа.

1. «Пародия» предполагает изображение-имитацию внешних признаков объекта с целью «раскрытия его внутренней

несостоятельности» [11:63]. Различаются два типа такого изображения:

1) Прямое, подразумевающее непосредственное изображение внешних проявлений недостатков человека. Главным средством такого изображения является преувеличение, действующее в таких своих модификациях, как гипербола и гротеск. Существенным при их применении является предел доведения каких-либо характерных качеств до излишества [13:20]. Гротеск в этом случае дает выход не только за грани реальности в область фантастики, но и выход даже за пределы комизма, когда «гиперболизация характерных черт доходит почти до абсурда» [2:71]³.

Преувеличение распространяется на все уровни прямого изображения. Преувеличение какого-либо процесса, движения, действия приводит к возникновению другого средства прямого изображения-повторения: «юмор – борьба упрямых повторений» [13:184]. Как правило приём повторения в наибольшей степени способствует осмеянию глупости,

2) Косвенное, направленное тоже на раскрытие – разоблачение недостатков человека, однако в форме аллегории (которая является таким же обличительным признаком косвенного изображения, как и преувеличение – прямого). Аллегория – более сильное средство осмеяния, чем преувеличение, так как направлено на осмеяние объекта не просто путем упрощения, снижения имеющихся у него качеств (при всем этом человек все же остается человеком), но путем сопоставления их с качествами животных, вещей (то есть фактически путем превращения человека в животное, вещь).

Но разница в степени напряжения аллегории и преувеличения ограничивается пределами применения этих средств, цель же остается прежней: исправление недостатков объекта путем их выявления и осмеяния. Овеществление, оживотнивание и другие «о – ния» способствуют лишь ещё большему обострению противоречий путём сталкивания полярных явлений.

2. Способы действия при выражении комического другого принципа, принципа «игры», группируются вокруг «нарушения» и «несоответствия». Они во многом пересекаются, взаимодополняют друг друга. Возможен даже переход из одного качества в другое – это происходит в случае изменения подхода к объекту, позиции рассмотрения его: несоответствие формы содержанию, например, при детальном рассмотрении оказывается нарушением формы или содержания, приводящим к этому несоответствию.

Главное качество при действии нарушения или несоответствия – это контраст («комическим /.../ может стать всякий контраст /.../ цели и средств», [4:87]. Контраст (по сути это то же «противоречие», «противоположность», «различие», о которых говорилось ранее) уже существует в объекте, избираемом субъектом для осмеяния. Комическим он становится при внезапном обнаружении: как указывал А. Шопенгауэр, смех появляется тогда, «когда мы внезапно обнаруживаем, что реальные объекты окружающего нас мира не соответствуют нашим понятиям и представлениям о них» [11:9].

Внезапность открытия влечёт за собой краткость («вспышка» открытия смешного не может длиться долго, она мгновенна): «Краткость – душа и тело остроумия и даже оно само» и «В сатире краткость даже не сестра таланта, а сам талант, его суть, во всяком случае, его неперемное условие», писал Ж. Поль [там же:162].

В целом оба принципа выражения комического поддерживают друг друга в тесном взаимодействии. В истории своего развития комическое прошло целый ряд стадий, которые оставили след в его выражении в художественной культуре. С начала XX столетия социальный аспект комического стал проявляться особенно остро. Из камерной придворной обстановки классицистского каламбура, из выходящей за пределы реального и отрицающей даже самое себя романтической иронии комического выходит на арену истории, становится орудием борьбы, средством, которое позволяет изменить мир. И это не только определяет его существенную роль в художественной культуре, но и предъявляет серьезные требования ее представителям.

Литература

1. Аристотель. Об искусстве поэзии [Текст] // М., 1957.
2. Вонфельд М. Пародия в музыке венских классиков [Текст] // Советская музыка, 1977, № 5.
3. Выготский А.С. Психология искусства [Текст] // М., 1965.
4. Гегель Г. Наука логики [Текст] // Сочинения в 12 томах. Т. 12. М, 1938.
5. Дземидок В. О комическом [Текст] // М., 1974.
6. Дюбо Ж.В. Критические размышления о поэзии и живописи [Текст] // М., 1982.
7. Козирова Л. Чувство юмора, как аспект сознания [Электронный ресурс] // Режим доступа: www.proza.ru/2013/06/12/585
8. Крюковский Н.И. Кибернетика и законы красоты [Текст] // Минск, 1977.
9. Пинский Л.Е. Юмор [Текст] // Краткая литературная энциклопедия. М., 1975. Т. 8.
10. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха [Текст] // М., 1976.
11. Самойлов И.С. Карикатура, карикатурист, читатель [Текст] // Искусство, 1981, № 1. С. 11-37.

12. Смирнов М. Русская фортепианная музыка [Текст] // М., 1983.
13. Книга веселої мудрості [Текст] // Київ, 1970.
14. Лотман Ю. Анализ поэтического текста [Электронный ресурс] // Библиотека Гумер. – Режим доступа: www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotm/05.php
15. Пушкин А.С Моцарт и Сальери [Текст] // Полное собрание сочинений в 10 т.; 4-е издание / АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский дом) / Текст проверен и примеч. сост. Б. В. Томашевским. – Л.: Наука, 1977. – Т. 5. – С. 306-315.

А. М. Валувев

ПАРАДОКСЫ ТВОРЧЕСКОГО И ОБЩЕСТВЕННОГО ПОВЕДЕНИЯ ПУШКИНА В 1836 ГОДУ

Драматическая история последнего года жизни Пушкина, в той или иной степени подробности, является всеобщим достоянием. События этого периода, все мыслимые документы, к нему относящиеся, исследованы с величайшей тщательностью [1, 2, 3]. Но за перипетиями частной жизни поэта, тем не менее, может теряться понимание его жизни в полноте, не сводящейся лишь к частной жизни одного камер-юнкера «с литературным прошлым», как она представлена во многих изданиях (характерны заголовки глав у Вересаева – XV. «В придворном плену», XVI. «Анонимный пасквиль, первый вызов, женитьба Дантеса», XVII. «Дуэль, смерть и похороны» – это всё, что собрано за 1834–1837 годы!). И действительно, как бы драматически не складывались жизненные обстоятельства Пушкина и какой бы острой подчас ни была его собственная реакция на них, он и в последний год своей жизни никогда не забывал о своей миссии в литературе. Более того, сама эта миссия в конце его жизни, как представляется, была им самым серьезным образом переосмыслена, что повлияло противоречивым образом и на его практическое поведение. Обоснование этой мысли составляет основную идею данной работы.

Причины, делавшие жизнь Пушкина в 1836 году трудной и даже мучительной, лежат на поверхности. Налицо огромные долги и невозможность с ними расплатиться без специальных предприятий, неизбежно рискованных (к последним, в первую очередь, относилось издание «Современника»). Действительно, расходы были огромны, доходы от издания собственных произведений не так велики, Пушкин уже не был на гребне популярности. Отчаянные и сомнительные с точки зрения перспектив попытки продать Михайловское также ни к чему не привели.

С другой стороны, двусмысленное положение камер-юнкера, мужа первой красавицы Петербурга, пользовавшейся огромным успехом и равнодушной к этому успеху. Служебное положение скорее историографа, чем поэта (давно прошли те времена, когда писание од уже составляло государственную службу). Оно открывало доступ к историческим архивам, который сразу бы прекратился, если бы Пушкин ушел в отставку. К тому же жалование шло в уплату долгов перед казной. Поэтому свобода маневра для Пушкина в конце его жизни оказалась крайне суженной. Еще одним обстоятельством, омрачившим последний год жизни поэта, оказалась смерть его матери. Пушкин приехал в Москву, чтобы проститься с матерью, был при ней до ее кончины и сопровождал гроб на дальнем пути в Святогорский монастырь, где на следующий год упокоился и его прах.

Конечно, при таких обстоятельствах темпераментный поэт далеко не всегда мог сохранять спокойствие духа. «При последнем свидании с братом, в 1836 году (*в конце июня*) Ольга Сергеевна была поражена его худобой, желтизной лица и расстройством его нервов» [3:294]. Еще весной 1836 года от малозначительных причин произошли два конфликта, каждый из которых мог закончиться дуэлью, причем в том, что эти дуэли не состоялись, меньше всего можно видеть проявление благоразумия самого Пушкина.

Еще один конфликт иного рода, произошедший на рубеже 1835–1836 годов, имел гораздо более тяжелые последствия [2: 44]. Речь идет о написанной в ноябре 1835 года и опубликованной в январе 1836 года сатире «На выздоровление Лукулла», в которой Пушкин иносказательно изобразил неблагоприятные поступки министра народного просвещения С. С. Уварова. Уваров без труда узнал себя в сатире, и его снисходительно-покровительственное отношение к поэту сменилось на ненависть, что имело значение не столько для личного положения Пушкина, сколько для его литературного дела. Ведь в 1835 году выяснилось, что даже издание собственных сочинений поэта подлежало не только личной цензуре царя, но и обычной цензуре, осуществлявшейся по ведомству Уварова. А что и говорить про издание «Современника»! Таким образом, Пушкин, подчеркнув свою внутреннюю независимость своим сатирическим выпадам против презираемого им сановника, на деле попал в еще большую зависимость от него.

История с сатирой показательна. Личная неприязнь Пушкина вызвала к жизни, это – может быть, последнее — проявление его

поэтического остроумия. По своему непосредственному содержанию сатира была весьма злободневна, поскольку отсылала читателя к скандальному событию ближайшей осени, но вошла в историю литературы как яркое сочинение великого поэта в сатирическом роде. Мы как-то не задумываемся, могли ли иметь для Катуллы какие-то последствия его язвительные эпиграммы на Цезаря. С этой стороны творческий порыв сатирической музыки Пушкина оправдан тем, что произведение представляет собой еще одну яркую черту в творчестве поэта. Но мог ли Пушкин (бесспорно, ясно сознававший свое литературное значение) мыслить так *сознательно*, сочиняя «На выздоровление Лукуллы»? Едва ли, иначе сатира вряд ли бы получилась. Движущей пружиной ее сочинения было раздражение автора против Уварова, для поэтического выражения которого представился подходящий случай. И тем не менее, обнаружением этой сатиры автор *бессознательно* подтверждал за собой право на свободное самовыражение, не подчиненное никаким практическим ограничениям, кроме самых непреодолимых.

Уваров, президент Академии наук (без значимых научных заслуг), министр народного просвещения и председатель Главного управления цензуры, в глазах Пушкина – всего лишь важный *сановник своего времени*, а сам поэт – *царь поэзии* на века. В высшем смысле это так; недаром, Тютчев в стихотворении на смерть Пушкина назвал Дантеса *цареубийцей*. Но для текущей литературной ситуации литературный поступок Пушкина был проявлением крайнего неблагоразумия. Недаром в письме А. А. Краевского М. П. Погодину от 17 января 1836 года находим такие строки «А зачем Наблюдатель напечатал стихи *На выздоровление Лукуллы?*... По-моему, это большая неосторожность. На Пушкина смотреть нечего: он сорвиголова!» [2:77]. И действительно, Уваров, вредя изданию «Современника» через назначение не в меру подозрительных цензоров, не оставил поэта и после его кончины, постаравшись предотвратить публикацию некрологов! Для бессмертной славы поэта это обстоятельство вряд ли сыграло важную роль, но для современников (конечно, все равно потрясенных смертью поэта) определенное значение могло иметь. Во всяком случае, для понимания, кого они потеряли; в литературу ведь входили в те годы и новые яркие имена.

Как бы высоко ни оценивали «Капитанскую дочку», завершенную в 1836 году и опубликованную в четвертом – последнем, составленном Пушкиным, – выпуске «Современника», не эта историческая повесть оказалась главным делом Пушкина-

литератора. В конце концов, исторические романы и повести современников Пушкина, в особенности Загоскина и Лажечникова, также пользовались читательским успехом и не забыты поныне. И уж тем более не его немногочисленные стихи. Главным делом было издание «Современника». И вот здесь вся противоречивость поступков Пушкина раскрывается в полной мере.

Одной из главных целей издания «Современника» Пушкин выставлял чисто коммерческую. Цель казалась разумной: собственное творчество шло сравнительно вяло, издание новых произведений не могло сулить больших доходов, а переиздания не требовали усилий. В то же время авторитет Пушкина среди литераторов был неоспорим, его связи в литературном мире огромны, даром общения он был наделен в полной мере. И недаром издатели-конкуренты забеспокоились, как только узнали о планах издания «Современника», а Смирдин предлагал 15000 рублей за отказ от его издания и продолжение сотрудничества с ним (если брать чисто экономическую сторону дела, Пушкин, скорее всего, просчитался, отказавшись от столь выгодного предложения).

Но беспокойство конкурентов было напрасным. Как позже писал П.А. Вяземский о своем друге, «журналист – поставщик и слуга публики, а Пушкин не мог быть ничьим слугою» [2:76]. Действительно, на словах провозглашая коммерческую цель издания, Пушкин в подборе материала для него ничем подкреплял ее. Да, в «Современнике» были опубликованы три повести Гоголя, уже приобретшего громкую славу, но лишь благодаря благосклонности их автора, поддерживавшего «Современник» также публикацией в нем критических статей, а вовсе не в награду за усилия издателя. С другой стороны, известно, что Пушкин в литературных кругах встречался с Владимиром Бенедиктовым, который в ту пору стал самым знаменитым из вступивших в литературу поэтов. Весьма вероятно, что Пушкин скептически относился к его творчеству, не близкому ему по духу и художественным средствам. Но как издатель — почему он не приглашал его к публикации? Ведь стихами поэта восхищался даже Жуковский! Неожиданный успех вовсе не вскружил голову молодому поэту, назвавшему этот успех «сомнительным венцом». В отличие от своих горячих почитателей, Бенедиктов вовсе не пытался противопоставить свое творчество Пушкинскому, а впоследствии писал о нем в весьма почтительном тоне.

В общем, вступив на стезю издателя, Пушкин не сделал никаких шагов в направлении изучения опыта его успешных

конкурентов (в первую очередь, Сенковского) и тем более его применения в своей деятельности. Заметим, что даже «Библиотека для чтения» последнего – образец издательского успеха – выходила тиражом всего 7000 экз. У Пушкинского издания было первоначально 2400 подписчиков, что при стоимости годовой подписки дало бы выручку в 60000 рублей – явно недостаточную для Пушкина с учетом расходов на издание (Пушкин мечтал о 80000 рублей чистого дохода в год). Но вовсе не стремление к успеху у читателей (а значит, и к коммерческому успеху) фактически направляло его издательские усилия.

Пушкин, как бы ни был знаменит, вовсе не мог рассчитывать, что любое его произведение охотно издадут. Неслучайно, что «Современником» он воспользовался и для издания собственных произведений, в частности, написанного еще семь лет назад «Путешествия в Арзрум», про которое трудно было бы предполагать, что оно встретит горячий прием. Впрочем, «Капитанскую дочку» Пушкин планировал издать отдельно, что было бы ему более выгодно, но, в конце концов, поместил и ее в «Современнике» для поддержания интереса к нему редущих подписчиков. Воспользовался он «Современником» и как публицистической трибуной, поместив в нем ряд своих заметок на разные темы. Но, разумеется, издание не могло держаться на одном авторе. И тут выясняются интересные обстоятельства.

Пушкину удалось собрать в своем издании множество высокохудожественных произведений самых лучших, с нашей точки зрения, поэтов и прозаиков. Четыре выпуска, подготовленных самим Пушкиным, не только знакомили с сочинениями уже прославленных авторов. В них вышли также фрагменты из записок дотеле неизвестной «кавалерист-девицы» Надежды Дуровой, а также первая в жизни Тютчева большая подборка его стихотворений (до той поры его стихи были опубликованы по одному в 29 различных изданиях, что не позволяло читателям составить представление о его поэзии). Таким образом, «Современник» стал витриной целого литературного поколения. Тем самым, Пушкин, уже не как писатель, а как издатель, показал себя вождем этого поколения. Видимо, к этому Пушкин подсознательно и стремился. Но читатель хотел другого и не готов был платить огромные деньги за недостаточно занимательную и слишком серьезную литературу!

Таким образом, своими издательскими трудами Пушкин не добился никакого осязательного материального успеха. И, по-видимому,

не смог бы добиться, даже если бы его работа протекала в более благоприятных условиях, без той нервозности, которой был отмечен последний год жизни поэта. Вместе с тем, издательская деятельность поэта привела, как мне представляется, к решительному переосмыслению его взглядов на литературу, так же как и поэтической практики.

Белинский, который, несмотря на молодость, уже в это время становился влиятельным критиком, в 1836 году почтил труды Пушкина тремя статьями. Рецензия на вышедшие в 1835 году «Стихотворения Александра Пушкина. Часть четвертая» содержит такие оценки: «прочее показывает одно умение владеть языком и рифмою, умение, порой уже изменяющее, потому что нередко попадаются стихи, вставленные для рифмы, особенно в сказках...» [2:95]. И хотя под конец рецензии Белинский называет «драгоценным перлом» «Элегию» («Безумных лет угасшее веселье»), эта похвала могла скорее огорчить Пушкина – элегия-то была написана еще болдинской осенью. Две другие статьи критика посвящены «Современнику», причем во второй из них написано следующее: «В «Современнике» участия Пушкина нет решительно никакого... Впрочем, это все бы ничего; остается еще дух и направление журнала. Но, увы! Вторая книжка вполне обнаружила этот дух, это направление; она показала явно, что «Современник» есть журнал «светский»» [2, с. 228–229]. Казалось бы, после столь неллицеприятных и вряд ли справедливых оценок у Пушкина едва ли могло возникнуть желание иметь дело с критиком. Тем не менее, находясь в Москве, Пушкин искал встречи с Белинским (так и не состоявшейся), «рассчитывая перетянуть ведущего критика «Телескопа» и «Молвы» в «Современник»» [2:111]. Этим планам не суждено было сбыться, но направление мысли критика как бы передалось поэту, в чем он разошелся со своими литературными собратями.

Ближайший друг поэта, Вяземский, называл перо критика «тупым и бурным» и в своей эпиграмме после смерти критика утверждал:

Как мы живого не читали,
Когда Бог знает из чего,
Журналы толстые трещали
Под плодовитостью его, –

Так мертвого в забвеньи тихом
Оставить рады были б мы,
Не поминая злом и лихом
Его журнальной кутерьмы.

А Баратынский, не называя критика по имени, охарактеризовал резкую перемену в отношении Белинского к творчеству Пушкина после его смерти такими словами:

Но сложится певцу
Канон намедняшним зоилом,
Уже кадящим мертвецу,
Дабы живых задеть кадиллом.

И действительно, Белинского можно назвать могильщиком литературы Пушкинского поколения и пестуном поколения следующего. Под особенно большим влиянием критика находился Иван Тургенев.

То, в чем Пушкин подпал под влияние Белинского непосредственно в поэтическом творчестве, вряд ли заслуживает одобрения. По убеждению критика, «простота языка не может служить исключительным и необманчивым признаком поэзии; но изысканность выражения всегда может служить верным признаком отсутствия поэзии. Стих, переложённый в прозу и обращающийся от этой операции в натяжку, так же как и темные, затейливые мысли, разложенные на чистые понятия и теряющие от этого всякий смысл, обличает одну риторическую шумиху». Но шедевры Пушкина не выдержат предлагаемой критиком операции! Кто дерзнет переложить в прозу хотя бы строчку «Редеет облаков летучая гряда»? И что из этого выйдет?!

И вот Пушкин в последний год своей жизни пишет, с одной стороны, полное живого чувства, энергичное «Подражание итальянскому» (навеянное сонетом Фр. Джанни об Иуде).

Как с древа сорвался предатель ученик,
Диявол прилетел, к лицу его приник,
Дхнул жизнь в него, взвился с своей добычей смрадной
И бросил труп живой в гортань геенны гладной...
Там бесы, радуясь и плеща, на рога
Прияли с хохотом всемирного врага

И шумно понесли к проклятому владыке,
И Сатана, привстав, с веселием на лике
Лобзанием своим насквозь прожег уста,
В предательскую ночь лобзавшие Христа.

Не только прямой смысл слов, но ритм, аллитерации, даже немислимое для школы гармонической точности, но чрезвычайно выразительное стечение согласных в третьей строке — по три и даже по четыре подряд — создают эмоциональное напряжение. И рядом — созданные как будто по рецептам критика художественно беспомощные – «Мирская власть», «Из Пиндемонта», «Отцы пустынноики и жены непорочны...», а также «Когда за городом, задумчив, я брожу...». В них — один прямой смысл слов и такие корявые выражения, что только ослепление славой их автора затрудняет выражение мнения об их художественном убожестве.

И в муках на кресте кончалось божество
(не только убого, но для верующего человека и кощунственно).

...

Мы зрим – поставлено на место жен святых
В ружье и кивере два грозных часовых.

...

По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданными искусства и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья.

...

Но дай мне зреть мои, о Боже, прегрешенья,
Да брат мой от меня не примет осужденья...

(молитва преп. Ефрема Сирина, вялым пересказом которой является последнее цитированное стихотворение, гласит просто и внушительно «Дай мне зреть прегрешения моя и не осуждати брата моего»).

А чего стоит рифма «брожу» – «захожу» в стихотворении «Когда за городом, задумчив, я брожу...»! Так же как «близка» – «далека» и «меня» – «я» в стихотворении «Альфонс садится на коня». Самый неопытный стихотворец не допустит таких рифм.

Причина таких художественных провалов, думается, не в том, что поэт исписался. Даже в предыдущем, 1835 году, он создал ряд лирических шедевров, да и «Подражание италиянскому», на мой взгляд, великолепно. Написать посредственные стихи может и великий поэт, но почему-то Пушкин замарал в черновике только незаконченное «Напрасно я бегу к сионским высотам...», а четыре из пяти вышеупомянутых стихотворений пронумеровал, указывая на создание цикла, который он явно хотел оставить для потомков. «Но ты доволен им, взыскательный художник?» Выходит, что был доволен. Потому что выразил важные для себя и даже в известном смысле слова *учительные* мысли. Как будто по будущим рецептам Некрасова:

Будь гражданин! служи искусству,
Для блага ближнего живи,
Свой гений подчиняя чувству
Всеобнимающей Любви.

Гоголь также впоследствии увидел в себе учительное предназначение, но для 1836 года это было слишком рано. Но в исполнении Пушкина такая миссия поэта выглядит неубедительно, несмотря на всю серьезность высказывания. Пожелание не служить и «по прихоту своей скитаться здесь и там» или же хоронить дорогих покойников на родовом кладбище обычные, небогатые жители Петербурга, не говоря уж о простолюдинах из провинции, вряд ли могли воспринимать иначе, как горькую насмешку.

Среди этих стихов разного достоинства особняком стоит «Памятник». Для произведения такого рода, декларативного и концептуального, эстетическое наслаждение читателя не может быть основной целью, поэтому многочисленные риторические обороты не могут ему повредить. К тому же, если сравнивать его с «Памятником» Державина, можно отметить некоторые словесные и ритмические улучшения. Особенно внушительно, несмотря на наличие некоторых искусственных выражений, выглядит первая строфа, украшенная звучными рифмами. Но что же провозглашает Пушкин сознательно и что у него выходит бессознательно?

Если брать прямой смысл его формулы заслуг, нетрудно разбить в пух и прах столь дерзкую и напыщенную саморекламу. Впрочем, учитывая то положение, в котором оказался Пушкин на момент написания «Памятника», мы охотно простим ему даже и

такое самохвальство. Чем еще он мог поддержать свой падающий дух, как не воспоминанием о своих литературных достижениях и славе?! К тому же Пушкин едва ли мог рассчитывать, что стихотворение скоро дойдет к читателю в подлинном виде (на деле, это случилось лишь в 1887 году). Но разобраться в формуле заслуг все равно стоит.

«Что чувства добрые я лирой пробуждал» — а что, только Пушкин этим отличался? И всегда ли он выражал (и, вероятно, пробуждал) именно добрые чувства?

Посмотрите, каковы:
Делибаш уже на пике,
А казак без головы.

Где тут сочувствие к погибшим ни за что ни про что?! Или здесь Пушкина бес попутал?

Бывало, лире я мой
Вверял изнеженные звуки
Безумства, лени и страстей.

А что если читатели выше оценили именно такие стихи, а не те, которые зовут их на путь добродетели? (Вот и Баркова сейчас издают, а при Пушкине это было невозможно). Я знаю взрослых людей, которые весьма ценят «Руслана и Людмилу». Неужели эта сказка и в самом деле основной целью имеет пробуждение добрых чувств и ценится не за свою фривольность?

«Что в мой жестокой век восславил я Свободу». Пушкин отлично знал русскую историю, это ему принадлежит фраза, что указы Петра писаны кнутом. К слову сказать, по законам времен Петра все оставшиеся в живых участники дуэли, оборвавшей жизнь Пушкина, подлежали смертной казни (что и определил суд первой инстанции), но в «жестокий век» Пушкина отделались весьма легкими наказаниями. Самому Пушкину прославление свободы в «жестокий век» стоило лишь перевода по службе на юг, благодаря чему он познакомился с Крымом и «перлом земли новороссийской»⁵ — Одессой. Вместе с тем нельзя не отметить, что Пушкин ставит себе в заслугу то, от чего он давно отсекся. Конечно, личную

⁵ Владимир Бенедиктов, 1839

независимость – «тайную свободу» – он продолжал ценить, о чем свидетельствует «Из Пиндемонти», но вот стихи с прославлением политической свободы после 1825 года перестал писать. Даже в стол.

Послание «В Сибирь» не в счет — в нем Пушкин лишь утешает осужденных и выражает убеждение в благородстве их чувств, что не означает признания их политической правоты. Одновременно он пишет о взявшем верх царе:

Нет, я не льстец, когда царю
Хвалу свободную слагаю.

Как бы то ни было, даже если говорить об эффекте его «свободолюбивой» лирики, ушедшем в прошлое к 1836 году, то до народной любви он явно не дотягивал и при ее появлении, хотя бы в силу недоступности самих текстов. Они ходили в списках по рукам, но только в узком слое дворян, затронутых политическим брожением, приведшим к мятежу декабристов. Но и среди своих собратьев Пушкин с такими стихами не имел бесспорного успеха. В 1820 году совсем юный Тютчев, поначалу вроде бы приветствуя творческий порыв Пушкина в оде «Вольность», завершает свои стихи неодобрением его направленности:

Воспой и силой сладкогласья
Разнежь, растрогай, преврати
Друзей холодных самовластья
В друзей добра и красоты!
Но граждан не смущай покою
И блеска не мрачи венца,
Певец! Под царскою парчою
Своей волшебною струною
Смягчай, а не тревожь сердца!
(«К оде Пушкина на вольность»)

«И милость к падшим призывал». Честно говоря, непонятно, что Пушкин имел в виду. Школьное объяснение, что под «падшими» нужно разуметь декабристов, неубедительно. Даже пересматривая свои политические взгляды, Пушкин не признавал выступление декабристов грехопадением. Впрочем, слово «пасть» могло иметь и не нравственное, а, так сказать, политическое значение:

За правду с сильными сражаться
Решится каждый правды друг;
Пред ними, как падут, смиряться
Великий только может дух.
(Василий Капнист. «Случайные мысли. 24»)

Но и в этом случае вряд ли сочувствие кучке дворян-мятежников могло быть веским основанием для любви народной. Имея в виду реальное творчество Пушкина, можно говорить лишь о некотором движении в этом направлении. Например, «падшим» можно признать Сальери в изображении Пушкина (притом, что бездоказательное обвинение реально существовавшего выдающегося композитора в отравлении Моцарта не делает чести поэту). Но из финала трагедии можно сделать заключение, что Сальери мог раскаяться. С сочувствием изображен Пугачев в «Капитанской дочке» как злодей, не лишенный человеческих чувств и даже некоторого благородства. Сильвио в «Выстреле» вынашивал жестокие планы, но отказался от них. Все это лишь иллюстрирует мысль, что даже самый грешный человек не погиб окончательно. Если «милостью» можно считать сочувствие и попытку понять «падшего», то Пушкин оправдывает свою автохарактеристику, но в слишком вольной трактовке. Тем не менее, Пушкину-«свободолюбцу» принадлежат ужасные строки:

Самовластительный злодей,
Тебя, твой трон я ненавижу,
Твою погибель, смерть детей
С жестокой радостью вижу,

к сожалению, вполне оправдавшиеся впоследствии в отношении ни в чем не виноватых детей Николая II. Таким образом, «чувства добрые», «милость к падшим» и воспевание свободы оказываются несовместимыми. Только Пушкинская гармония может соединить несоединимое и не дать почувствовать вопиющего разрыва несродных начал.

Пушкин как автор «Памятника», однако, может быть освобожден от обвинений в безудержной саморекламе на основе предположения, что здесь под лирическим героем нужно понимать не конкретно Пушкина, а скорее идеальный собирательный образ художника слова (применительно к «Памятнику» Державина такая

трактовка не пройдет: там представлены конкретные заслуги его автора). При таком понимании Пушкин указывает на то, в чем, по его мнению, могут быть заключены высшие достоинства поэта, писателя. В этом он точно предвосхищает устремления следующего периода русской литературы (с той оговоркой, что прославление свободы не занимает в ней значительного места). Речь, конечно, в первую очередь может идти о знаменитых русских романистах. К крупнейшим же поэтам этого периода, помимо Некрасова, такая мера достоинств неприменима, и слава Богу! Иначе была бы у нас одна проза и никакой поэзии. Ибо такой взгляд на назначение поэзии сужает ее предмет кругом человеческих отношений и совершенно выводит мироздание за его пределы.

Если ставить вопрос жестко, есть некая высшая справедливость в том, что Жорж Дантес-Геккерн, не прочитавший в своей жизни ни одной художественной книги даже на своем родном языке, стал невольным орудием убийства – или, лучше сказать, *казни* – поэта, сознательно изменившего поэзии, подчинившего ее нравоучительной прозе (а ведь писал Пушкин когда-то: «Цель поэзии – поэзия...»; «Цель поэзии – идеал, а не нравоучение»). В Пушкинском «Памятнике» есть предчувствие *такого* жизненного финала его автора. Вопреки естественным ожиданиям, стихотворение завершается не апофеозом автора, а словом «глупца». Видимо, как раз того «напрасно оспориваемого» профана, «из чьей руки свинец смертельный ... растерзал» — нет, не сердце поэта, как полагал Тютчев, а его «телесный низ».

Для сравнения, в переложении Горация у Ломоносова:
И увенчай главу дельфийским лавром.

У Державина:
Непринужденною рукой, неторопливой
Чело свое зарей бессмертия венчай.

А все начиналось так хорошо: «я памятник себе воздвиг»! И действительно воздвиг, но — вопреки природе собственной поэзии, по лекалам последующей прозы.

Завершая статью, нужно сказать о смерти Пушкина как о *литературном* факте. Независимо от житейских мотивов к дуэли *камер-юнкера* Пушкина, которые выглядят запуганно и противоречиво, литературные мотивы, наоборот, просматриваются

весьма ясно, и применительно к ним конкретный соперник на дуэли — «лишь жертва случая». Наиболее ясно это выразил по свежим следам Алексей Хомяков. «Хомяков справедливо полагает, что Пушкин был утомлен жизнью, и что он воспользовался первым поводом для того, чтобы от нее отделаться, так как анонимный пасквиль не составляет оскорбления, делающего поединок неизбежным» (Со слов Хомякова записал В.А. Муханов в своем дневнике 2 февраля 1837 года) [3:462–463]. «Жалкая репетиция Онегина и Ленского, жалкий и слишком ранний конец. Причины к дуэли порядочной не было, и вызов Пушкина показывает, что его бедное сердце давно измучилось и что ему хотелось рискнуть жизнью, чтобы разом от нее отделаться или ее возобновить.... Он отшатнулся от тех, которые любили, понимали и окружали дружбою почти благоговейной, а пристал к людям, которые его принимали из милости. Тут усыпил он надолго свой дар высокой и погубил жизнь, прежде чем этот дар проснулся (если ему было суждено проснуться)» (А. С. Хомяков – Н. М. Языкову, в феврале 1837 года) [там же:463].

Как видим, другой поэт понимает утомление от жизни именно как творческий кризис, а не как следствие каких-либо житейских неурядиц, не исключая и отчаянного финансового положения. Ту же мысль проводит на основе анализа произведений Пушкина, написанных до появления в его жизни фигуры Жоржа Дантеса, и С. Л. Абрамович [1]. Но сознательно ли стремился Пушкин к смерти, с уверенностью сказать нельзя. Его встречи и беседы с литераторами в последние дни жизни, быстрый ответ на письмо генерала Толя по поводу «Истории пугачевского бунта», беспокойство о получении некоторых литературных материалов для «Современника» говорят о том, что мысль о вероятной близкой смерти не занимала всех мыслей поэта и не парализовала его волю.

А с другой стороны, сам факт написания «Памятника» как по существу завершающего поэтического произведения, после которого было написано совсем мало, притом ничего законченного, говорит о том, что Пушкин ощущал (возможно, бессознательно) свою поэтическую карьеру завершённой. Злополучный пасквиль был еще впереди... Пушкин хорошо подготовился к публичному прощанию с ним петербургской публики. Всякий, кто посетил мемориальную квартиру на Мойке, может себе представить, насколько близко она расположена от Зимнего дворца. И притом, столько комнат! Каждый может оценить, насколько дороже мог обходиться наем такой квартиры по сравнению с квартирой, находящейся в не столь

престижном месте. И это при таком безденежье, что Пушкин, отбросив всякую щепетильность, занимал деньги даже под залог не принадлежавшего ему серебра! Пушкин вообще в течение 1836 года, гонясь за призраком доходов от издания «Современника», похоже, не предпринимал никаких усилий к сокращению своих расходов (в его переписке и в записках близко знавших его людей такая тема напрочь отсутствует) и задолжал за год больше, чем когда-либо прежде.

Все это говорит о том, что мысль о позоре и тяготах положения безнадежного должника уходила у него на второй план в сравнении со стремлением к красивому уходу из жизни. Действительно, о дуэли Пушкина большинство судит не как ригорист Хомяков («жалкий конец»), а видит в ней нечто романтическое, достойное завершения его биографической легенды. А в историко-литературном плане — трудно было бы найти более подходящий момент для окончания земного пути безмерно честолюбивого поэта. Его мнимый литературный наследник, Лермонтов, еще до того, как Пушкин испустил последний вздох, сочинил «возмутительные стихи» на (предстоящую!) смерть поэта и тем самым обратил на себя внимание и ярко обозначился на литературном поприще, на котором прежде был малозаметен. Стал бы Лермонтов дожидаться, если бы Пушкин жил прежней жизнью! У него были свои, не меньшие амбиции («Нет, я не Байрон, я другой, еще не ведомый избранник»); смерть Пушкина при других обстоятельствах едва бы побудила его изображать себя как бы пушкинским продолжателем. Еще немного — и живой Пушкин мог бы остаться в тени других, не только неведомого ему Лермонтова, но и, скажем, Гоголя, объявленного Белинским «главой русской литературы» еще при жизни Пушкина.

Надолго... но все равно не навсегда? Уникальное место Пушкина в русской культуре рано или поздно не могло не быть осознано. Но история литературы в массовом сознании не менее мифична, чем фактична. Для русского читателя Байрон — звезда первой величины, а для англичан

Shelley, and Byron, and Keats
Were the trio of lyrical treats.

Пушкин также мог бы восприниматься членом какой-нибудь пары, или тройки, или четверки, а не единоличным национальным кумиром.

Кому ж они не близки, не присущи –
Жуковский, Пушкин, Карамзин?
(Тютчев. «На юбилей князя Вяземского»)

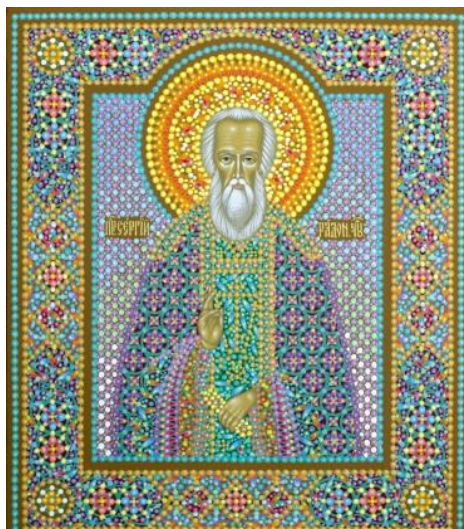
Прозорливости Пушкина, скорее всего, бессознательной, хватило на то, чтобы толкнуть его на отчаянный шаг к вящей литературной славе!

Литература

1. Абрамович С.Л. Пушкин в 1836 году (Предыстория последней дуэли). –Л.: Наука, 1984.
2. Последний год жизни Пушкина /Сост., вступ. очерки и примеч. В.В. Кунина. – М.: Правда, 1989.
3. Вересаев В. Пушкин в жизни. Т. 2. Изд. 6-е, доп. – М.: Советский писатель, 1936.
4. Белинский В.Г. Стихотворения Владимира Бенедиктова (СПБ, 1835) // Белинский В.Г. Собрание сочинений в трех томах. Т. I. Статьи и рецензии. 1834-1841.

И. Н. Вольнов

ВИЗУАЛЬНЫЕ СРЕДЫ XXI ВЕКА: ЭФФЕКТ «КУЗНЕЦОВСКОГО ПИСЬМА»



Ю. Кузнецов. Сергей Радонежский.

*35x40. Доска липовая без ковчега,
шпонки торцевые, паволока, левкас, темпера. 2010.*

Настоящая цивилизационная ситуация, называемая постмодернизмом, характеризуется драматическими событиями, аналогов которым не найти на протяжении всей истории человечества. Достаточно упомянуть о «большом демографическом переходе», когда прирост количества населения планеты перестал описываться гиперболическим законом, которому он подчинялся в течение примерно миллиона лет. С конца прошлого столетия скорость роста числа людей стала резко уменьшаться. Эта скорость и этот закон, определяющие развитие всего человечества на планете, на времени жизни одного, современного нам поколения, изменились. В настоящий момент отставание уже составляет более 2 млрд. человек. По оценкам С. П. Капицы, этот переход завершится около 2025 года стабилизацией количества населения на планете на уровне 11,5 млрд. человек. В свою очередь, большой демографический переход, как указывает Г. Г. Малинецкий [1], сопровождается глобальным технологическим и ресурсным переходами, результатом которых станет полное изменение жизнеобеспечивающих стратегий поведения человека: переход к созданию долговечных, а в идеале, вечных товаров и сооружений; развитие жизнеобеспечивающих технологий, ориентированных на преимущественное использование возобновляемых ресурсов и планирование развития планеты с переходом от нынешних технологий, рассчитанных на десятилетия, к технологиям, обеспечивающим успешное развитие, хотя бы в течение веков.

В силу очевидного тезиса о единстве и неразрывности человека, всех сторон его жизнедеятельности и среды его обитания, можно считать, что происходящий глобальный переходный процесс в какой-либо части культуры обязательно отразится (или он сам является отражением) в аналогичных процессах в других частях культуры. В поле визуальных искусств, также четко фиксируется кризисная ситуация и переходный процесс, причиной которых считается исчерпанность смыслового потенциала привычной нам образности, заимствованной из чувственного восприятия окружающего мира. Все это является указанием на необходимость качественных изменений и поиска новых подходов к организации визуальных сред XXI века.

С другой стороны, сама возможность качественно иной организации визуального пространства обусловлена происходящим сейчас в культуре пробуждением мощного интереса к Сакральному. И возможность эта выразилась в культурном феномене «кузнецовское письмо» - новой православной иконографии, в котором доличная часть иконы (все на иконе кроме лиц и не закрытых одеждой частей тела) выполнена с исключительным использованием орнамента и цветной точки. Уже первые попытки описания кузнецовского письма как техники построения сверхсложных структурированных и ритмизованных цветовых систем из очень большого количества цветовых элементов, находящихся в гармоничном отношении, указывают на то, что Сакральное в кузнецовском письме находит свое новое визуальное воплощение [2].

Вместе с этим кузнецовское письмо можно рассматривать как сумму результатов поисков новых визуальных возможностей последнего времени, на основе которых можно составить общую характеристику визуальных сред XXI века. Эта характеристика включает следующие положения:

- многозначность;
- перформативность;
- сложность, нелинейность, целостность;
- апелляция не только к фронтальному, но и периферическому зрению;
- апелляция не только к рациональному, но и иррациональному восприятию;
- полная нефигуративность – формы и цвета.

Каждое из этих положений не является в привычном понимании ответом на какой-либо ранее поставленный вопрос, но скорее является этим самым вопросом, с той лишь разницей, что ответить на него не представляется возможным. Эти положения означают также, что визуальные среды XXI века, а в нашем случае кузнецовское письмо, будут подводить сознание человека к границе рационального восприятия. На этой границе должно будет произойти одно из двух: или рациональность заменится своей противоположностью, иррациональностью и процесс восприятия продолжится, или связь человека с визуальной средой разорвется и восприятие прекратится. И если сознание такого человека сохранит желание продолжать, то визуальные среды XXI поведут его в область иррационального, надмирного, надчувственного или Сакрального.

В этом способе преодоления рационального в нашем визуальном восприятии заключена та особенность, которую мы назвали «*эффект кузнецовского письма*». Используя этот широко употребляемый в естественнонаучной среде оборот, мы подчеркиваем как объективность этого культурного феномена (насколько это возможно в субъективном мире восприятия), так и научность нашего подхода к его изучению.

Рассмотрим подробнее содержание эффекта кузнецовского письма. Одна из установок современной культуры – это тотальная рационализация восприятия, проводимая на сознательном и даже бессознательном уровнях. Доказательством этого является полное доминирование в культуре научного мировоззрения, а в самом научном мировоззрении – главенство идеологий редукционизма и детерминизма. В сформированном в такой культурной среде мировоззрении, рефлексия об ограниченности рационализованного восприятия – очень сложная задача. «Слабые голоса» вероятностного мышления с холистическим подходом и спонтанностью «тонут» в океане общепринятых установок.

Для понимания ограниченности рационализованного или структурно-логического мировоззрения обратимся к вероятностно ориентированной модели сознания проф. В.В. Налимова [3] (см. рис. 1). В этой модели выделено шесть уровней: четыре уровня (с первого по четвертый) телесно капсулированного сознания и два уровня (пятый и шестой) сознания трансличностного. Модель проф. В. В. Налимова расширяет предыдущие представления о сознании З. Фрейда и К. Г. Юнга. В модели З. Фрейда отсутствуют уровни 2,5,6, а в модели К. Г. Юнга - уровни 2 и 5. Рассмотрение В.В. Налимовым логики глубинных процессов сознания или постановка вопроса об исходных постулатах, на которых базируется логическое мышление, потребовало дополнить существующие модели двумя новыми уровнями – 2 и 5. Уровень 2 – предмышление, промежуточный уровень между возможностями нашего сознания по прямому созерцанию образов, относимому к бессознательному, и логическим мышлением, относимым к сознательному. Введение этого уровня понадобилось для понимания творческого процесса, который, в свою очередь, не будет возможен без связанного с ним уровня метасознания (уровень 5) или вселенского, космического сознания.

Не погружаясь в детали модели В.В. Налимова, выделим из неё важный для нас аспект: творческий потенциал человека в его полноте, космичности и вселенской сопричастности не раскрывается

при фокусировке сознания на 1 уровне – уровне логического мышления. Мало того, для раскрытия потенциала сознания просто необходимо покинуть или «выключить» этот уровень, освободить сознание от оков логически-структурированного, рационализованного мышления.

Рассмотрим несколько примеров такого «освобождения». Сперва обратимся к восточной традиции, а именно к Дзэн-буддизму и его двум практикам «мондо» и «коанов». Мондо или «огневые диалоги» – это форма общения наставника и ученика в виде вопросов и ответов. Как правило, на вопрос ученика учитель давал быстрый, неожиданный и чаще всего алогичный ответ, связанный с вопросом лишь на интуитивном, подсознательном уровне. Или же учитель также внезапно задавал ученику вопрос, требуя мгновенного ответа. Быстрота и неожиданность необходимы, чтобы логически структурированная мысль не успевала созреть и повлиять на работу сознания. Этой же цели отвечают коаны, только акцент в них делается не на скорость и внезапность, а на аллогичность. Коан – это короткое повествование или вопрос, не имеющий логической подоплёки и логического разрешения. Он построен на алогизмах и парадоксах, доступных только интуитивному пониманию. В обоих случаях за счет скорости или алогизма достигается выход за рамки логически-структурированного мышления, происходит прямая апелляция к внутреннему духовному опыту ученика.

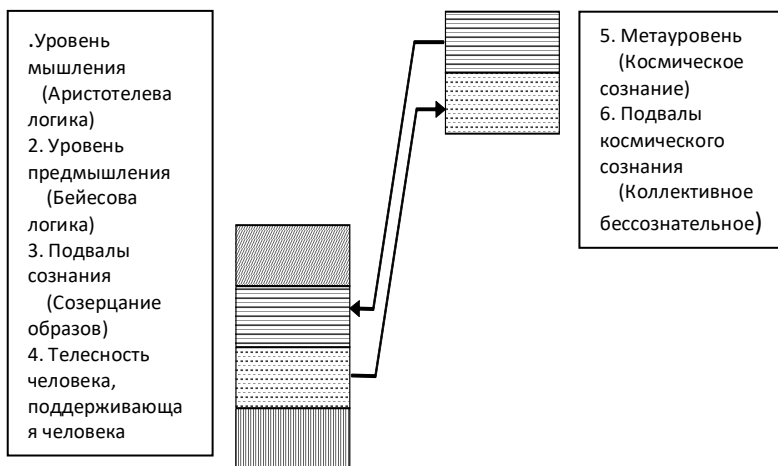


Рис. 1. Карта сознания в вероятно ориентированной модели личности проф. В. В. Налимова

Другой способ обхода логических структур в механизме восприятия человека - хорошо известный эффект 25 кадра. За счет подачи визуальной информации с большей скоростью, чем зрительные рецепторы способны обрабатывать и направлять эту информацию в уже сложенные нейронные структуры головного мозга, удастся исключить эти структуры из процесса сознательного восприятия.

Великие произведения различных искусств также обладают этой мощью вывода человека из повседневного на вселенские горизонты и сопричастия его масштабу Космоса. И если логико-структурированное мышление и играет в этом процессе какую-либо роль, то только подготовительную.

Вернемся теперь к кузнецовскому письму и постараемся ответить на вопрос: как кузнецовское письмо выводит человека за рамки повседневного? Сперва конкретизируем эти рамки. Обратимся к данным различных наук, в том числе нейро- и психофизиологии восприятия и математической теории научной организации труда [4]. Данные этих наук говорят, что человек в среднем способен одновременно удерживать в памяти семь объектов и сознательно и

одновременно обрабатывать семь единиц информации. Оптимальная организация научного труда – научные группы из 7 человек. Подобные примеры можно умножить, но рамки рационализованного восприятия уже очерчены.

Следующий вопрос: «как за эти рамки можно выйти?» Будем говорить о «слабом» и «сильном» способах такого выхода. При слабом способе на восприятие человека подается немного большее количество единиц информации, чем граница восприятия. Наши способности к сознательной обработке информации исчерпываются, а к ней самой теряется интерес - процесс восприятия прекращается. А что если на восприятие одновременно подать значительно большее количество единиц информации, чем граница восприятия? Наша способность к сознательной обработке этой информации мгновенно исчерпается, но за счет быстрого поступления большого числа информации, сознание может переключиться на иррациональные способы восприятия. Будем называть такие «выходы за рамки», при которых восприятие как таковое сохраняется, но его рациональная составляющая отключается - сильными.

В технике кузнецовского письма используется характерный для пуантилизма принцип пространственного смещения цветов. Попробуем оценить количество единиц информации в виде оттенков цвета, которые поступают на зрительное восприятие человека перед иконами кузнецовского письма. Пуантильная техника кузнецовского письма пространственно смешивает лучи, отраженные от двухцветных точек и четырехцветных лепестков – основных цветовых элементов этого письма. Только от этих двух элементов в различные сочетания входят шесть цветов, образуя в общей сложности 57 комбинаций: 15 двойных, 20 тройных, 15 сочетаний четырех цветов, 6 сочетаний пяти цветов и одно шестицветие. В любой орнаментальной части иконы на площади поверхности 5х5см., занятой одной «розеткой» (главный структурный элемент орнамента), может использоваться около 15 различных цветов. В общей сложности они образуют более 30 000 цветовых сочетаний. При этом мы принимаем во внимание только точки и лепестки с неповторяющимися цветами. Учитывая цветовую индивидуальность всех точек и лепестков на этой поверхности, получаем около 120 цветов и 10^{36} сочетаний. Если теперь рассмотреть всю икону, а не только её малый фрагмент, то получим потенциально бесконечное количество цветовых сочетаний. И вся эта потенциальная бесконечность оттенков цвета одновременно подается на зрительное

восприятие. Наша способность к восприятию некоторого ограниченного количества единиц информации или цветовых сочетаний преодолевается и преодолевается сильно. Настолько сильно, что упомянутые выше рамки в виде семи единиц информации исчезающе малы по сравнению с потенциальной бесконечностью этой информации.

К такому количественному описанию цветовой системы кузнецовского письма необходимо добавить ещё один качественный элемент. Тот элемент, благодаря которому эта цветовая система становится не простым набором бесконечного числа механически соединенных цветов, а сверхсложной гармонизированной цветовой системой. Исчисленная бесконечность цветовых сочетаний кузнецовского письма не может мыслиться иначе как бесконечность гармонизированная. При создании такой сверхсложной гармонизированной системы традиционные рационализированные живописные приемы бесполезны. Человеческий ум, даже самый изощренный, не в состоянии просчитать такое гигантское количество цветовых оттенков. Очевидным становится принципиальная иррациональность заложенная в этой системе. Именно к этой цветовой иррациональности приобщается сознание перед иконой кузнецовского письма, когда переходит границу рационального восприятия. Если в это время прислушаться к собственным впечатлениям, то из них можно выделить, с одной стороны, недоумение и растерянность от неспособности понять, классифицировать и свести к привычному свои ощущения, а с другой – восторг и ошеломление от полноты и богатства этих ощущений.

Находясь в этой ошеломляющей феерии цветовых сочетаний кузнецовского письма, ритмически выстроенных и упорядоченных орнаментом цветных точек и лепестков, сознание обычного человек быстро теряет способность привычного рационально-логического восприятия. Если этот человек остается сердечно открытым к дальнейшему восприятию, то происходит выход его сознания на следующие за логическим уровни, где ему открывается Вселенское, Сакральное начало, а его восприятие оказывается в области: «по вере вашей да будет вам».

Литература

1. *Малинецкий Г. Г.* Чтоб сказку сделать былью... Высокие технологии - путь России в будущее. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2014. – 224с.
2. *Вольнов И.Н.* Кузнецовское письмо – новое сакральное пространство. <http://www.iconkuznetsov.ru/index.php?sid=666&did=43>

3. *Налимов В.В.* Спонтанность сознания. Водолей Publishers, 2007.- 374 с.

4. *Иудис Г.М.* Математическая теория научной организации труда и оптимальной структуры научно-исследовательских институтов. Изд.2, испр. и доп. 2007. 368 с.

Н. В. Герви

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ И ИСКУССТВО. АСТРОЛОГИЯ И СУБЛИЧНОСТИ

В своей жизни человек постоянно сталкивается с окружающими его явлениями, с другими людьми, с разными социальными структурами и так или иначе, сознательно или неосознанно («автоматически») оценивает их под призмой своих представлений о прекрасном, безобразном, комическом, трагическом.

Эстетическое сознание подразделяется на объективно-эстетическое и субъективно-эстетическое. Объективно-эстетическое связано с гармонией свойств, симметрией, ритмом, целесообразностью, упорядоченностью, оптимальностью функционирования систем. Субъективно-эстетическое предстает в форме эстетических вкусов, чувств, идеалов, суждений, взглядов, теорий. Духовный мир человека не безразличен ко всему, с чем он встречается в практической деятельности и с чем он взаимодействует в своем существовании. Сталкиваясь с прекрасным, как и с другими сторонами мира, он переживает его. Прекрасное вызывает в нем чувство удовольствия, радости, восторга, потрясения.

Еще во времена Античности отмечалось очищающее действие, которое оказывает искусство на человека. С понятием катарсиса (очищения) было связано учение об очищающей психологической силе искусства, которое путем потрясения достигает эффекта сопереживания и эстетического удовлетворения. Эти идеи, прошедшие через века, вошли и в нашу трактовку эстетического. Эстетические чувства – эмоциональные переживания удовольствия, наслаждения или неудовольствия, неприятия в зависимости от меры соответствия объекта восприятия идеалам субъекта. Процесс эстетических переживаний может иметь разную меру. В случае значительного превышения меры ожидаемого эстетического чувства поднимается до высокого напряжения, которое можно охарактеризовать как достижение гармонии чувств через потрясение. Если созерцаемый объект более или менее отвечает эстетическому

идеалу, возникает чувство удовольствия, умиротворенности, комфорта.

Эстетическое чувство – это просветленное чувство наслаждения красотой мира и отдельных его явлений.

Эстетический идеал – представление людей о предельно совершенном, о высшей степени ценного или наилучшего, завершенном состоянии какого-либо явления или объекта. Эстетическое сознание тесно переплетается с нравственным сознанием: безнравственные поступки, аморальное поведение никогда не получают оценки «красивых», а красивый внешне, но, скажем, безответственный или трусливый человек не будет признан нравственным.

Эстетическое восприятие мира связано, прежде всего, с деятельностью художников, представителей искусства. Но оно сопровождает также и другие виды деятельности – спорт, создание средств труда, предметов быта и многое другое, включая и естественные науки, в том числе и самые абстрактные. Прекрасное является ведущим аспектом вещей, явлений, входит в эстетическое сознание общества. Наряду с этим человек воспринимает и безобразное, которое входит в сферу эстетического не само по себе, а только потому, что берется в сопоставлении с прекрасным. Вот почему «прекрасное» есть центральное понятие «эстетического». С прекрасным под этим углом зрения просматриваются и другие феномены – возвышенное, гармоническое, комическое и трагическое. Все эти феномены изучаются в эстетике (эстетика – в переводе с греческого – ощущающий, чувствующий, чувственный).

Приведем определения понятия «эстетика» (и «эстетическое»), которые используются в наши дни при характеристике эстетического сознания. Эстетическое сознание – совокупность вкусов и идеалов, взглядов и представлений о прекрасном и безобразном, трагическом и комическом, возвышенном и низменном. Эстетика – наука, изучающая как сферу художественной деятельности людей, так и проявление ценностного отношения человека к действительности, открывающего в ней нечто прекрасное. Термин «эстетика» употребляется в современной научной литературе в обиходе и в ином смысле – для обозначения эстетической составляющей культуры; в этом смысле говорят об эстетике поведения, той или иной деятельности, воинского ритуала, какого-либо объекта и т.п.

Эстетику интересует специфика искусства как такового, его связь с другими формами общественного сознания – наукой, моралью, идеологией, религией - и в то же время отличие от них. Искусство – это профессиональная сфера деятельности, в которой эстетическое сознание из сопутствующего элемента превращается в основную цель. Искусство – творческая практически-духовная деятельность, направленная на освоение эстетических ценностей. Искусство отражает не сам по себе мир, а отношение человека к нему, объективную реальность, преломленную в духовном мире человека. Оно обращено не только к чувствам человека, но и к его интеллекту, интуиции. Оно не только преобразует окружающую человека действительность, но и совершенствует самого человека, делая его чувства более глубокими, а его поведение и действия - гуманными, высоконравственными. Даже в своем познавательном аспекте искусство неотделимо от чувств, переживаний человека, будь то сам художник или тот, кто соприкасается с его творениями.

В естественных науках такой компонент вообще стремятся элиминировать, уступая дорогу рационализму, то в художественном творчестве он выдвигается на первый план. Для художника как субъекта мыслительной деятельности объектом будут не только вне его находящееся вещественно-субстратное образование или психика, движения души другого человека, но и его эмоциональное отношение к этим явлениями, его чувства и переживания, связанные с ними. Эмоции, конечно, в самом художнике, но они становятся объектом (как обычные восприятия и чувственные представления), когда на них направляется активность мышления этого художника. Именно такой объект осваивается мышлением, затем художник посредством творческой деятельности формирует художественный образ и транслирует его реципиенту с целью определенного воздействия на психику последнего.

Природа искусства – отражательно-выражательная. Искусство – образное освоение действительности, здесь превалирует индивидуальное, единичное; естествознание – понятийная форма отражения, в нем преобладают обобщения разных уровней генерализации знания, в том числе в виде законов. Несмотря на разнообразие и переменчивость вкусов в отношении к произведениям музыки, живописи, поэзии (и философии), все они обладают в одинаковой мере способностью, если только они хороши, всегда вызывать в нас впечатление чего-то великого или высокого, волновать нас чувством красоты и гармонии, хотя бы мы вовсе не

разделяли общую их идею и не одобряли ее исполнение в частностях. Фидий, Софокл, Эврипид, Рафаэль, Моцарт и Шекспир во всяком человеке возбуждают изумление и уважение к своим творениям. Творения Рембрандта, Бетховена и многих других художников, музыкантов, поэтов и произведения выдающихся философов прошлого всегда с нами, они всегда современны.

Субъетивно-эстетическое сознание это по сути наш духовный мир и он имеет свои принципы и законы, вот на них я хотела и остановиться. Я не претендую на истину в последней инстанции, но это мой взгляд на законы духовного развития человека. Каждый человек пришедший на землю по законам эволюции должен совершенствовать себя и становится на более высокую ступень эволюции. Становиться не только человеком разумным (то что твориться на земле нельзя назвать разумностью, так как весь человеческий интеллект направлен на совершенствование всех типов оружия против себе подобных), но и человеком с планетарным сознанием, который понимает, что без единого человечества нам не выжить. Как же нам прийти к таким пониманиям, к таким категориям? Народная мудрость гласит: хочешь изменить мир, начни с себя. Прежде всего нужно понять кто есть Я, и какие качества есть во мне, на какие качества я опираюсь, через призму каких качеств я определяю, что хорошо, что плохо. Одно из вредных заблуждений, это представление о себе, как о неделимом, неизменном и во всем последовательном существе. Мы можем легко убедиться в своей многозначности, осознав, как часто мы меняемся. Именно поэтому временами нам кажется жизнь то болотом, то гонками, то приключением, то кошмаром, то загадкой, то праздником. Различные модели мира, шаблоны нашего сознания по-разному окрашивают наше восприятие и влияют на наш образ жизни. Для каждой из моделей мира у нас есть соответствующий образ себя. Система поз, чувств, жестов, привычек, поступков и мнений. Эта совокупность элементов образует нечто вроде личности в миниатюре или, как мы будем называть её, субличность.

Субличности – это психоэнергетические образования, подобные живым существам, сосуществующим в общем пространстве нашей личности. Каждая субличность ведет собственный стиль жизни и имеет свои собственные движущие мотивы, зачастую отличные от других сублинностей. В каждом из нас толпа сублинностей. Здесь могут быть бунтарь и домохозяйка, мыслитель и авантюрист, саботажник и аскет, организатор и лентяй,

каждый со своей мифологией. И все они уживаются в одном человеке. Будучи в состоянии различать свои субличности, можно относительно ясно увидеть картину своей внутренней жизни. Если это перевести на наш энергетический язык, то субличности это совокупности качеств. У нас есть точка сборки, откуда мы в самых серьезных моментах нашей жизни принимаем решения. Я это называю точкой сборки или супер, сверх наше Сознание, или сборка определенных качеств, которые подчиняют себе все остальные качества, т.е. субличности. Когда мы, отделяя субличность, наблюдаем её, это дает нам относительную свободу. Поскольку в таком состоянии над нами не властвует то, с чем мы себя обычно отождествляем. Мы все склонны отождествлять себя с какой-либо субличностью и считать себя ею, верить, что мы это она и ничто иное.

Что значит быть пленником субличности? Это значит, быть в состоянии, когда субличность навязывает нам свойственные ей стереотипы и не допускает иных. Но если какая-то установка или форма отношений, или точка зрения становится для меня единственно возможной, то она становится нетерпимостью по отношению к другим. Если какая-то форма поведения становится для меня единственно возможной, то она становится вынужденной. Если какая-то точка зрения для меня становится единственной, то она становится шорами. Разотождествление является разрывом с этой иллюзией и возвратом к себе. Нередко это сопровождается чувством просветления и освобождения. Субличности – это миры, почти несвязанные между собой, которые не принимают во внимание и не понимают друг друга. Но едва их пронизывает осознание, как между ними начинают устанавливаться связи. Осознание не только освобождает, но и меняет. Обитатели миров сливаются, сохраняя свои черты. Субличность – это определенная установка, стереотип поведения, верования, влечения и т.д. Это образ несущий не только смысловую, но и энергетическую нагрузку. Различные субличности представляют собой разные формы единой энергии.

Как это все происходит, как зарождается субличность? Это происходит в глубоком детстве с самого рождения, а может быть еще и в утробе. Ребенок, рождаясь, является беззащитным, уязвимым и полностью зависимым от взрослых. Так он начинает понимать, что ему необходимо установить какой-то контроль над окружением, чтобы избежать неприятных ощущений. Начало контроля означает начало развития личности. Потому что контроль означает уход от

беззащитного и уязвимого состояния и приобретение силы. Состояние открытости миру, а, следовательно, уязвимости, есть наше первоначальное я. Чем больше мы развиваем в себе контроля и силы, тем дальше уходим от нашего начального я и часто теряем с ним связь. И это самая большая потеря, которую мы можем перенести. Потому что с установлением контроля и обретения такого рода силы в нашей жизни начинается самый настоящий ад.

Как развивается контроль? Например, ребенок понимает, что его мама счастлива, когда он улыбается. Он начинает чаще улыбаться и наслаждается наградой, которая за этим следует. Потом он узнает, что за улыбкой не всегда следует поощрение, могут и наказывать. Например, он, улыбаясь, разбил самую дорогую вам кружку. За проявление гнева, агрессии, силы, жадности, сексуальности и т.д. ребенка могут поощрять или наказывать. Например, мальчиков поощряют быть сильными и наказывают, если он проявляет слабость. С девочками, как вы знаете, поступают наоборот. В зависимости от того, какие правила устанавливают родители и окружение ребенка, так ребенок и развивается, расщепляя себя, подавляя одни энергии и культивируя другие.

Как нам сосуществовать с нашими субличностями, с нашим разнообразием качеств – нам необходимо сильнее почувствовать себя как «я», как центр личности. Нам нужно стремиться стать единым целым и не распадаться на множество противоборствующих маленьких «я». Из центра мы можем общаться с той или иной субличностью, управлять ею, поправлять её, заботиться о ней. Нужно научиться быть гибким, чтобы не зависеть от субличностей, но в то же время не подавлять их выражений и потребностей. Иными словами давать им возможность стать на более высокую ступень развития, стать более духовными. На психологическом уровне те или иные субличности сформированные на основе детских травм меняются и растут после принятия их, и вывода из зоны вытеснения. Меняются качества человека он становится более духовным и осознанным. В каждом человеке есть много субличностей сформированных в семье, школе, под воздействием социума, но есть качества общие которые сформировались под влиянием вибраций астросферы.

Два слова о астрологии. Каждый человек может по-разному относиться к астрологии, но это огромным опыт, выраженный в знаниях который накопило человечество. Сегодня астрологию дискредитируют так называемыми прогнозами, ничего не имеющими

общего с астрологией. Астрология. С глубокой древности астрология присутствовала при рождении всех великих цивилизаций, как бы далеко во времени и пространстве не стояли их колыбели. В равной мере это относится к величайшим культурам шумеров, ассирийцев, вавилонян, персов, китайцев. Египтян, греков, инков, ацтеков и майя.

Геродот утверждал, что жрецы Египта наблюдали небесные явления более 11 тысяч лет. Цицерон определил возраст астрологии в 470 тысяч лет. Хотя изучение звёздного неба в древности велось исключительно жрецами и их знания считались тайными, но некоторая часть получила более широкое распространение. Ведь измерять время, определять даты исторических событий, ориентироваться во времени и пространстве пользоваться положениями Солнца, Луны и звёздного неба, должно было много людей без этого невозможно было торговать, заниматься земледелием и просто общаться между собой. Астрономия и астрология была в древности соединена в единое. Сегодня астрономия – это наука о расстояниях, размерах, массах, движениях, скорости и местонахождении космических объектах -это объективная наука. Составление гороскопа – это объективный астрономический процесс, а толкование его – субъективный астрологический процесс. Астрология учит нас, что во вселенной существует гармония и симметрия и все отдельные случаи – это только часть целого. Поэтому имеет смысл понимать астрологию как философию, которая помогает объяснить жизнь.

Астрология помогает изучать самих себя, и даёт возможность открыть в себе новые качества и увидеть и принять свои малопривлекательные качества и поднять их на более высокий уровень развития. Влияние астросферы породило во всех людях одинаковые качества-субличности, но качества субличностей в разных людях разное. Я хочу рассказать о них. Один из главных эгрегоров дает нам Плутон, это эгрегор Воля. Воля, это совершенно определенный эгрегор, через который мы действуем. На социальном уровне - это законодательство, на индивидуальном – это воля. Этот эгрегор нам дает искушение власти над миром в любой форме. В зависимости от положения этой планеты в гороскопе человека, качество – субличность будет иметь то или иное состояние. Еще один из главных эгрегоров дает Нептун, это чувства высших проявлений, безусловная любовь. На социальном уровне, это народ, общественное мнение. В индивидуальном плане – это внутренняя жизнь, эмоциональное состояние, аффекты. Главное искушение этого

эгрегора – это корыстное искажение реальности, особенно ложь и сильные эмоциональные состояния, алкоголь и наркотики.

Следующий главный эгрегор, это Уран. Его действия в высших проявлениях, это чудо. Проявление на социальном уровне – это власть исполнительная. На индивидуальном уровне – это практическая деятельность. Главное искушение этого эгрегора – это неразумная активность, энергичные действия с закрытыми глазами, хотя и с лучшими намерениями, несущее разрушение и хаос, создающее новые кармические узлы.

Первую субличность называют Черный человек. Она характеризуется агрессией, управляется Солнцем и Марсом, создается программой подсознания, управляющей жесткой реакцией защиты от внешнего мира. Когда у человека Солнце и Марс в негативных аспектах, Черный человек проявляется в целях защиты своего эго, независимо от того, нападают на него или нет. Как правило, в детстве, когда были нападающие моменты и ситуация разрешалась по принципу лучшая защита – это нападение, и формируется субличность Черный человек. Черный живет на страхе и ненависти, иногда склонен к ревности. По мере роста Черного, точка сборки сдвигается в повышенную агрессивность. Такие люди обязательно генерируют среду, при которой на них нападают или подсознательно стремятся и попадают в ситуации, где имеется повышенная агрессивность (агрессивная толпа, агрессивная среда и т.п.). Он взаимосвязан с этой агрессией, питается ею. Внешне это может быть не заметно, но внутренне он всегда готов к агрессии, ждет её, любое действие, жест может запустить у него программу Черного, и он нападает.

Вторая субличность – Дракон личного самоутверждения. Управляется Плутоном и Юпитером. Образно говоря, имеет три головы. Первая горделиво поднята вверх и величественно смотрит на весь ниже лежащий мир. Вторая снизу с восхищением и любовью смотрит на первую. Третья вытянута вперед в поисках объекта, способного оценить достоинство дракона. Однако иногда количество голов может быть разным, символизируют особенности подсознания и мировоззрения человека. Дракон может быть огнедышащим, злобным и маленьким, подбирающим комплементы. Культурный Дракон должен быть управляемым, бегать на поводке без дыма и огня, быть сыт и в меру упитан. Хозяин не должен препятствовать ему бегать в пределах поводка и питаться кусками, выпадающими

ему извне. В нашей цивилизации Дракон окультурен. Общество одобряет личное самоутверждение в весьма жестких рамках.

Третья субличность – Желтый человек. Характеризуется обманом или самообманом. Управляется Нептуном. Назначение Желтого – защита психики в тех случаях, когда эго чувствует, что происходит что-то для него неприятное. Это хорошо выражено у детей. Включает подпрограммы подсознания, сужающие восприятие, чтобы максимально уменьшить субъективный вред и неприятности на данный момент. Эта программа подсознания создает фигуру Желтого. У сравнительно честного человека Желтый контролируется и послушно вырастает в случаях необходимости лжи во спасение. Например, обман тяжелобольного, а также в социальных ситуациях, требующих соблюдения этикета.

Четвертая субличность – Свинья эгоизма. Характеризуется потреблением всех видов. Управляется Луной и Ураном. Свинья должна поочередно удовлетворять свои духовные и материальные потребности. Прожорливость Свиньи показывает её символическую власть над человеком. Разумный размер свинки – в меру упитанная, приятно выглядит, хозяин должен держать её на поводке, она никогда не должна выбегать вперед человека. Т.е. человек прежде, чем что-то сделать не должен думать, какое удовольствие это мне принесет. Человек со своей стороны не должен ей препятствовать в поедании желанной пищи.

Пятая субличность – Серый человек. Характеризуется скептицизмом, сомнениями, унынием. Управляется Сатурном. Он поглощает любые энергии энтузиазма, оптимизма, инициативы. Смещает точку сборки и человек видит мир, как безжизненную пустыню и наполовину зловонное болото. Как прямой противник Серый не уязвим, а от атак лишь усиливается. Логические аргументы он особенно любит, умея съесть их энергию без остатка и бросая фразу врагу: «Ты меня не убедил». Энтузиазм, оптимизм поглощается фразой оппоненту: «Это меня не вдохновляет». Когда человек в унынии, а ты перед ним расстилаешься, а он, сожрав энергетику собеседника, говорит «Ты меня не убедил», а после продолжения беседы говорит «Это все же меня не вдохновляет». Он подвергает все на свете сомнению. Серый реализует принципы пессимизма, которые являются программами самоуничтожения человека. Любимая пища Серого – это неудача человека, в этом случае он говорит: «Я же говорил, что ничего не получится». Нормальное положение Серого, это когда реализуется разумный пессимизм, это когда человек

анализирует, сопоставляет, сравнивает для того, чтобы не делать что-то на авось.

Шестая субличность – Торопыжка. Характеризуется повышением ритма внутренней жизни и внешней деятельности человека. Управляется Меркурием. Его девиз «Скорей ребята, а то не успеем». При этом он не задумывается, а зачем собственно это надо, получиться или не получиться, что нужно для того, чтобы получилось. Еще Торопыжка предложит хозяину пять неотложных дел, которые надо сделать немедленно. В результате этого человек никогда не отдыхает, не может ни одного дела доделать до конца и получает волну разочарований и не сбывшихся надежд.

Седьмая субличность – Змей. Управляется Венерой и Хироном. Циник и комик. Основное оружие Змея, которое используется двояко - это ирония. Во-первых, для профанации любых серьезных устремлений человека, т.е. насмешка над идеалами. Во-вторых, для отведения глаз хозяина от грозящей ему опасности, представляя их не серьезными, и не давая человеку их оценить и подготовиться. Основное качество образов, которые создает Змей - это неуместность. Эта часть производит комический эффект. Основной принцип – авось пронесет. Змей мастер профанации. Духовность он представляет душевностью, а душевность милой незначительностью. Мудрость обернет случайным совпадением, ум - удачной хитростью. Он великий фрейдист в худшем смысле, а культура для него неудачная сублимация грубого сексуального потока. А секс - есть он.

Дракон личного самоутверждения препятствует связи с высшим «я». Свинья эгоизма сужает видение человека и ограничивает его высшую волю, сосредоточивая интересы на эго. Торопыжка не дает возможности завершить любое начинание. Желтый человек дает искажение реальности, открывает доступ к низшим энергиям. Черный человек стремится направить энергию по очень ограниченному спектру грубых проявлений. Змей активно профанирует энергетику, превращая близость в похоть, лишает человека чувства отдыха, тепла, радости, полноты восприятия жизни, своими циничными насмешками, убивая всякую жизнь своей иронией. Серый человек лишает жизненной силы, так как фактически изнуляет человека до смерти.

СОРОК ВОСЬМОЙ ГОД КАК КРИТИЧЕСКАЯ ТОЧКА В ИСТОРИИ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

В настоящей статье будет предпринята попытка охарактеризовать в общих чертах обстановку, сложившуюся под влиянием многих факторов в советской музыке (точнее, в композиторском творчестве и музыковедении) в конце сороковых годов XX века. К сожалению, пока не представляется возможным увидеть картину во всей полноте и ответить на многие исторические вопросы, которые не дают покоя музыкантам (и не только), заинтересованным судьбой отечественной культуры, осмыслением ее пути, современного состояния и стремящимся понять, что ее ждет в дальнейшем. Самого серьезного подхода требует задача фундаментального изучения и обобщения материалов, несущих на себе неизгладимый след времени, называемого по инерции «периодом культа» и заслуживающего совершенно иного наименования.

Сталинская эпоха уже давно находится в центре всеобщего пристального внимания: интерес к ней не только не ослабевает, но неуклонно расширяется. Почти каждая новая публикация вызывает большой резонанс — часто противоречивый, поскольку сознание людей, воспитанное определенным образом, неспособно вдруг, немедленно принять полностью всю правду. У музыкантов особый интерес вызывают, естественно, те материалы, которые прямо или косвенно затрагивают проблемы истории отечественной музыки и заполнения ее «белых пятен». Естественно, большая часть таких статей и книг написана людьми, не бывшими участниками или очевидцами событий советской музыкальной жизни 1930-х–1940-х годов и поэтому, как кажется, грешащими порой необъективностью, вследствие вынужденного использования информации «из вторых рук». А музыканты пожилого поколения, которые могли бы много сделать для воссоздания правдивой истории современной отечественной музыки, в лучшем случае дают краткие объяснения по тому или иному поводу (причины в каждом конкретном случае особые); музыковед Ю. В. Малышев писал об этом еще в конце 1980-х годов: «Покаяние – дело сугубо личное, даже интимное. Много ли будет радости, если тот же Т. Хренников или кто-либо другой...

начнет «бить себя в грудь» и каяться?.. Оставим каждого наедине с его совестью» [9:28].

Попробуем, в меру возможностей, прикоснуться к этой критической точке в истории современной музыкальной культуры, чтобы осознать связь тех событий с общественной и политической жизнью, с другими явлениями культуры, а также их предысторию, влияние на последующие десятилетия и необходимость нового осмысления в наши дни.

Официальной «точкой отсчета» сталинской политики в отношении музыки считается появление в 1932 году первого «разгромного» постановления, ликвидировавшего все литературно-художественные ассоциации – РАПП, РАПМ, АХР и другие, прославившиеся своими пролеткультовскими и иными «перегибами». Однако еще раньше, в 1929 году, появилась статья «Очаги формализма в музыкальной науке», где резко критиковалась деятельность Б. В. Асафьева в Ленинградском институте истории искусств; Н. Я. Мясковский писал об этом С. С. Прокофьеву: «Что будет дальше, трудно себе представить. Во всяком случае, хорошей музыке, тем более современной... придется пока поосторониться» [14, 327],⁶ а Б. В. Асафьев — А. Бергу: «У нас теперь одержали победу другие течения... в сторону музыки прошлого и эпигонства» [10:146]⁷ (можно ли было тогда предположить, что почти через двадцать лет он будет говорить совершенно иное).

«Год великого перелома» действовал «переломно» по всем направлениям – не только в музыке, но и в культуре в целом: формировались принципы соцреализма (в их примитивной и грубой сталинской трактовке), действовавшие несколько десятилетий и пагубно влиявшие на талантливых творцов, которые либо были сломлены машиной государственного управления культурой, либо разделили участь многих современников, канувших в безвестие. Все происходило весьма прозаично: дискредитация РАПМ, РАПП и их руководителей привела к «организационным выводам», в результате чего в 1932 году возникли Союз советских композиторов и Союз советских писателей, было назначено руководство ими (Оргкомитеты), состоявшее из известных деятелей культуры и искусства. Последующие четыре года принесли достижения: вернулся из эмиграции С. С. Прокофьев, появились произведения советских

⁶ Письмо Н. Я. Мясковского к С. С. Прокофьеву от 30 марта 1930 года.

⁷ Письмо Б. В. Асафьева к А. Бергу от 8 июля 1929 года.

композиторов, вошедшие со временем в классику отечественной музыки, а также журнал «Советская музыка», редактором которого стал первый руководитель Союза композиторов Н. И. Челяпов – высокообразованный человек и «коммунист ленинской школы», впоследствии репрессированный...

Серьезные перемены начались с опубликованных в 1936 году по указанию ЦК ВКП(б) статей «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь», в которых уничтожительно критиковались произведения молодого Д.Д. Шостаковича – опера «Леди Макбет Мценского уезда» и балет «Светлый ручей». В то время подобные статьи в прессе, как правило, порождали целые «кампании по борьбе против», и данные статьи не были исключением: во всех сферах культуры нашлись яростные «борцы с формализмом» — прошли «творческие дискуссии» в Москве и Ленинграде, оба произведения композитора (кстати, имевшие до этого успех) были сняты с репертуара; рискуя многим, выступить в его защиту отважился тогда музыковед И. И. Соллертинский. Вместе с тем, предвоенные годы были отмечены новым творческим подъемом, появлением выдающихся творений С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, А. И. Хачатуряна, Н. Я. Мясковского, В. Я. Шебалина, Ю. А. Шапорина и других композиторов; развивались лучшие традиции отечественного музыковедения, продолжателей которых в 1949 году назовут «безродными космополитами».

Широко известна роль советской музыки в годы Великой Отечественной войны: об этом периоде написано немало как правдивых, так и «лакированных» исследований, и музыковедам еще предстоит дальнейшая работа над многоплановой панорамой, охватившей бы отечественную музыкальную культуру первой половины 1940-х годов. Напомним, что в послевоенные годы Оргкомитет Союза советских композиторов возглавлял А. И. Хачатурян, а в руководство входили, в частности, С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, Д. Б. Кабалевский, Р. М. Глиэр и Ю. А. Шапорин (трудно представить ведущих композиторов в роли чиновников); именно тогда главный партийный идеолог А. А. Жданов дал «путевку в жизнь» известным постановлениям ЦК ВКП(б) — о журналах «Звезда» и «Ленинград», о кинофильме «Большая жизнь», «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» и, наконец, об опере «Великая дружба», — с последовавшей за ними травлей многих советских деятелей культуры и искусства. «Проработка» композиторов, начавшаяся в 1948 году, планировалась

заранее: постановка в ноябре 1947 года в Большом театре оперы В. И. Мурадели «Великая дружба» послужила лишь поводом для приведения в действие плана очередной кампании против отечественной музыки и ее талантливых мастеров.

Печально знаменитое Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели» датировано 10 февраля 1948 года. Существует мнение о полной неожиданности появления этого документа для большинства музыкантов того времени; однако, листая страницы отчета о собрании композиторов и музыковедов города Москвы, опубликованного в первом номере журнала «Советская музыка» за 1948 год, читая письмо московских композиторов и музыковедов «великому вождю советского народа товарищу Сталину», убеждаешься в обратном: постановление было отнюдь не «громом среди ясного неба». Оно было очередной ступенью в планомерном уничтожении истинной культуры и подлинной интеллигенции в нашей стране, а значит — человечности, духовности и свободы совести. Прямое тому свидетельство — упомянутое письмо И. В. Сталину, где нет конца заверениям и клятвам вождю, где постановление охарактеризовано как «необычайно сильный, глубокий и точный анализ современного состояния советского музыкального искусства, указание ясных путей освобождения его от этих пороков» [12:27], а предыдущие акты насилия сталинщины над культурой — как «предостережения, которые не один раз делались нашей партией, как только советское музыкальное творчество отклонялось от верного реалистического пути» [12:28] (имелись в виду не только статьи «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь»).

Было бы странно говорить об искренности этих оценок и заверений. Благодаря потрясающим своей правдивостью произведениям художественной литературы, мемуарам лучших умов России того времени и их опубликованным письмам мы знаем, чем жили люди тогда: они жили страхом, но и надеждой. Страх проникал в их сознание чрезвычайно глубоко; стремление выжить, инстинкт самосохранения — только этим можно объяснить официальные позиции многих незаурядных деятелей культуры тех лет по отношению к партийным документам второй половины 1940-х годов (и, в частности, к данному постановлению). Становится понятной и мотивация «покаянных» речей Д. Д. Шостаковича, А. И. Хачатуряна, Д. Б. Кабалевского, В. И. Мурадели, В.А. Белого и других композиторов на февральском собрании композиторов и

музыковедов 1948 года, редакционное изложение которых можно прочитать на страницах того же номера журнала «Советская музыка» — своего рода музыкального «окна» в ту эпоху. Приведем здесь фрагменты этих выступлений.

Д. Д. Шостакович: «Всякий раз, когда партия исправляла ошибки того или иного художника, указывая на уклонения в его творчестве, или же сурово осуждала какие-либо направления в советском искусстве, это всегда приносило пользу как всему советскому искусству, так и творчеству отдельных художников... Я опять уклонился в сторону формализма и начал говорить языком, непонятным народу. Когда сегодня партия и вся наша страна словами Постановления ЦК осуждают это направление моего творчества, я знаю, что партия права, я знаю, что партия проявляет заботу о советском искусстве и обо мне, советском композиторе... Я глубоко благодарен за это и за всю ту критику, которая содержится в Постановлении... Я буду еще более упорно трудиться над музыкальным воплощением образов героических советских людей» [6:78–79]. Осенью 1948 года Д. Д. Шостаковича уволили из Московской и Ленинградской консерваторий; он был вынужден заниматься конъюнктурой, параллельно создавая выдающиеся произведения, ставшие впоследствии всемирно признанной классикой XX века.

А. И. Хачатурян: «Постановление ЦК ВКП(б) является выражением воли нашего народа и полностью отражает мнение советского народа о нашей музыке. Постановление ЦК ВКП(б) раскрепощает нас, музыкантов. Действительно, сбрасываешь с себя какие-то цепи, которые сковывали нас в продолжение многих лет. Несмотря на мое тяжелое моральное состояние — по понятным вам причинам — у меня чувство большой радости и удовлетворения... Я оторвался от национальной почвы, оторвался от земли, на которой, казалось бы, твердо стоял... Я оказался плохим руководителем... В последние годы я отгородился от композиторской общественности... Я призываю всех советских композиторов... ответить на суровое и справедливое Постановление ЦК ВКП(б) решительной перестройкой своих взглядов на музыку и своим творчеством доказать глубину и искренность этой перестройки» [6:69].

Д. Б. Кабалевский: «Я глубоко осуждаю свою деятельность как члена Оргкомитета. Если мне казалось раньше, что я несу меньшую ответственность потому, что мало работал в

Оргкомитете, то сейчас я понимаю, что это только увеличивает мою вину... У нас в области симфонической музыки композиторы настолько оторвались от народа, что потеряли его из виду и, пойдя вдобавок по неправильному пути, в результате вовсе заблудились. Народ же, конечно, не пошел по этому неправильному пути, и сейчас устами ЦК партии призывает композиторов вернуться на здоровый путь народного искусства» [б: 82–83].

И так далее — можно цитировать долго... Правда, несколько иначе в этом ряду выглядит письмо С.С. Прокофьева, не присутствовавшего на собрании по состоянию здоровья: в его письме, в целом выдержанном в «покаянном» тоне, кое-где нельзя не заметить весьма двусмысленных формулировок, за которые, однако, не смог бы зацепиться самый искушенный цензор. С.С. Прокофьев остался верен себе даже в сорок восьмом — между строк этого письма читается его подлинное отношение к постановлению.

С. С. Прокофьев: «Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года отделило в творчестве композиторов прогнившие ткани от здоровых. Как это ни болезненно для целого ряда композиторов, в том числе и для меня, я приветствую Постановление ЦК ВКП(б), создающее условия для оздоровления всего организма советской музыки... Скажу о себе: элементы формализма были свойственны моей музыке еще 15–20 лет тому назад. Зараза произошла, по-видимому, от соприкосновения с рядом западных течений... Наличие формализма в некоторых моих сочинениях объясняется, вероятно, известным самоуспокоением и недостаточно ясным осознанием того, что это совсем не нужно нашему народу. После же Постановления... стало ясно, какая именно музыка нужна нашему народу, и стали ясны пути изживания формалистической болезни... В вопросе о важности мелодии у меня никогда не было сомнения. Я очень люблю мелодию... и работаю над улучшением ее качества в моих сочинениях многие годы... В атональности... я тоже повинен... Я все же пользовался таким приемом, главным образом, для... того, чтобы выделить тональные места. В дальнейшем я надеюсь изжить этот прием... В этом направлении мне и хочется двинуть работу над моей новой оперой на современный советский сюжет — «Повесть о настоящем человеке»... Очень обрадовало меня указание Постановления на желательность полифонии... В заключение мне хочется высказать мою благодарность нашей партии за четкие указания

Постановления, помогающие мне в поисках музыкального языка, понятного и близкого нашему народу» [б: 66–67].⁸

Позволим себе небольшое отступление и вспомним, что в апреле 1989 года в Большом зале Московской консерватории прошло первое исполнение в Москве (неполное, без заключительной части) неизвестного ранее сочинения Д. Д. Шостаковича «Антиформалистический райк»,⁹ созданного им под впечатлением от февральского собрания 1948 года и поэтому имеющего особую ценность. Присутствовавших на этом концерте шокировала неслыханная по тем временам даже для Д. Д. Шостаковича дерзость этого сатирического памфлета, выдержанного в необычной манере: в карикатурных образах И. С. Единицына, А. А. Двойкина и Д. Т. Тройкина безошибочно угадывались И. В. Сталин, А. А. Жданов и Д. Т. Шепилов. В сочетании с мастерским пародированием манеры речи, музыка полностью отвечала требованиям «народности»: И. С. Единицын выпевал свой поучительный текст на мотив грузинской «Сулико», а Д. Т. Тройкин пускался в пляс под собственное пение русской «Калинки» (с другими словами); совершенно однозначно воспринимались следующие строки, звучавшие в хоре «музыкальных деятелей и деятельниц»:

*Эх, Глинка, Держинка, Тишинка моя,
Расхреновая поэмка, сюитка, моя...*

Неудивительно, что отношение к первому исполнению «Антиформалистического райка» в Москве было далеко не одинаковым: слушатели демонстративно покидали зал...

Но вернемся к сорок восьмому году – точнее, ко второму, третьему и четвертому номерам журнала «Советская музыка» за этот год, с печально известной статьей главного редактора этого журнала, композитора М. В. Коваля «Творческий путь Д. Шостаковича». Биограф Д. Д. Шостаковича С. М. Хентова характеризует эту публикацию следующим образом: «Негативные оценки были доведены до крайности. Во всех ранних сочинениях Шостаковича

⁸ Письмо С.С. Прокофьева к Председателю Комитета по делам искусств Поликарпу Ивановичу Лебедеву, Генеральному секретарю Союза советских композиторов Тихону Николаевичу Хреникову.

⁹ Как известно, первое исполнение «Антиформалистического райка» Д.Д. Шостаковича состоялось в январе 1989 года в Вашингтоне, а московская премьера — в сентябре 1989 года в Большом зале Московской консерватории.

Коваль обнаруживал «декадентские стороны». В формалистические работы попали пьесы для струнного октета, Первая соната, «Афоризмы»... Следуя хронологии, Коваль... не упустил ни одного сколько-нибудь объемного сочинения, для каждого нашел определения уничтожающие» [16:237–238].

Думается, негативная роль М. В. Коваля в истории советской музыки недооценивается — трудно предположить развитие событий в 1948 году в случае назначения Генеральным секретарем Союза советских композиторов СССР не Т. Н. Хренникова, а М. В. Коваля (такое вполне могло случиться, ведь он уже был известен как автор четырех опер, пяти кантат и ораторий, включая ораторию «Емельян Пугачев», хоровой и вокальной музыки): вполне возможно, что творчество Д. Д. Шостаковича (и не только) было бы предано забвению на долгие годы... Поистине, надо было сгорать от черной зависти и ненавидеть композитора, чтобы написать такие строки: «Он порывает со всеми элементами истинной музыки — с мелодикой, тональностью, ясной гармонией... и устремляется в область урбанистического, машинизированного ритма, гротеска, какофонии и графической абстракции. Произведения эти с полным основанием можно назвать отвратительными, в них отчетливо проявилось варварское разрушение красоты искусства. Опера «Нос», в которой декадентство, формализм и урбанизм нашли наиболее полное и яркое выражение... Страшные насилия производит Шостакович над человеческим голосом... Подобные же эксперименты проделывает Шостакович и с хором» [7:54–55]. А чего стоит упоминание о романах на стихи А. С. Пушкина: их «музыкальное претворение... Шостаковичем убивает пушкинскую поэзию (разрядка моя. — С.Г.)» [8, 37]. Даже всеми признанная Пятая симфония попала под «обстрел»: «При всей искренности композитору не удалось полностью выйти из своего индивидуалистического мирка... «Богатство» мыслей Шостаковича было весьма и весьма ограничено... Он по-прежнему с презрением относился к музыкальному языку своего народа, к русской народной песне, предпочитая космополитизм» [8:42–43].

Как говорится, «что написано пером»... В то время такие «пассажи», как известно, были нередки: композитор мог публично обвинять другого композитора в «антинародности», вокруг все «полностью одобряли и поддерживали», да еще елейно превозносили «праведника» — в данном случае, «разоблачителя» творчества Д. Д. Шостаковича: «Коваль растет вместе со своей любимой

Родиной, живет мыслями и чувствами советского народа. Волнующие образы и темы нашей социалистической современности он воплощает... как борец за коммунизм» [2:4]; «Мы вправе ждать от Мариана Ковалья... новых значительных, художественно-законченных произведений, достойных нашей великой Сталинской эпохи» [2:72].

Травля Д. Д. Шостаковича продолжалась и после состоявшегося в апреле 1948 года Первого Всесоюзного съезда советских композиторов, на котором он вновь выступал с «покаянной» речью – в ответ на критику, содержащуюся в докладах Б. В. Асафьева и Т. Н. Хренникова (как известно, написанных вовсе не «авторами» этих докладов). В печати появились статьи «за народность» и «против формализма» с такими, к примеру, суждениями: «Много вывертов наблюдается в области формы: ненормальная, нарушающая нормальные законы восприятия растянутость формы в медленных частях симфоний Шостаковича, или, наоборот, сведение отдельных частей симфонического цикла к типу недоразвитых, архаически примитивных миниатюр (в его же Девятой симфонии)» [13:77–78]. И далее – «научно развивающее» постановление ЦК ВКП(б) обобщение: «Надо вернуть симфонии ее организующую, социально-направленную, воспитательную функцию. Довольно симфоний-дневников, псевдофилософствующих симфоний, скрывающих за внешним глубокомыслием скучное интеллигентское самокопание» [13:82].

Бытует мнение, что вскоре после событий 1948 года все стихло и вошло в обычное русло. К сожалению, эта точка зрения не соответствует действительности: начало кампании по борьбе с космополитизмом в 1949 году удивительным образом совпало с появлением пространной редакционной статьи в журнале «Советская музыка», приуроченной к годовщине постановления об опере «Великая дружба» и уверенно констатировавшей: «Формалистическое направление в советской музыке в основном разгромлено» [3:6]. Новая волна антагонизма была обусловлена борьбой с «космополитами» среди музыковедов и композиторов: уже на Втором пленуме Союза советских композиторов СССР в докладе «О нетерпимом отставании музыкальной критики и музыковедения», зачитанном Т. Н. Хренниковым (естественно, не им подготовленном), последовательно «разоблачались» музыковеды Л. А. Мазель, Д. В. Житомирский, И. Ф. Бэлза, Ю. Я. Вайнкоп, А. С. Оголевец, С. И. Шлифштейн, И. И. Мартынов, С. Л. Гинзбург, Р. И. Грубер, Т. Н. Ливанова и Б. С. Штейнпресс. Затем состоялось обсуждение

этого доклада, отчет о котором в журнале «Советская музыка» производит не менее удручающее впечатление, чем отчет 1948 года: так, «в своем выступлении безродный космополит, лжемузыковед А. Оголевец пытался всячески смягчить тяжесть совершенных им преступлений... Оголевец утаил от собрания откровенно враждебную сущность всей своей деятельности, нанесшей немалый ущерб нашей музыкальной культуре» [5:28], а «Г. Шнеерсон выступил с кратким и невразумительным признанием, находящимся в резком противоречии с масштабами совершенных им ошибок... Многословность, неясное и несамокритичное выступление Р. Грубера еще раз показало величину его отрыва от действительности и крайнюю отсталость его идейного уровня» [5:32], «профессор Грубер превратил свое выступление в очередную профессорскую лекцию — аполитичную и беспартийную, как и вся деятельность Грубера» [5:33].

В каждой из этих цитат стиль эпохи угадывается безошибочно... Критические высказывания композиторов и музыковедов тех лет воспринимаются сейчас как нормативные в контексте своего времени: достаточно вспомнить об опубликованных статьях и документальных источниках 1930-х–1940-х годов, в которых выдающиеся музыканты (не исключая С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, В. Я. Шебалина и других) порой весьма неліцепріятно отзывались о творчестве своих коллег. Отметим, что критическим выступлениям Т. Н. Хренникова уже тогда была свойственна бóльшая объективность, в сравнении с иными ревнителями «народности и партийности», — а в последующие десятилетия он делал все возможное и невозможное для смягчения музыкально-идеологических «ударов», возглавляя на протяжении более сорока трех лет Союз советских композиторов СССР (с 1957 года — Союз композиторов СССР, без слова «советских»).

Деятельность Т. Н. Хренникова как выдающегося композитора и общественного деятеля (фактически «Министра музыки СССР», многократно переизбиравшегося благодаря единодушному доверию отечественных композиторов и музыковедов) — интереснейшая тема, которая еще ждет своих добросовестных исследователей: ее необходимо рассматривать в целом, ведь этому поколению достался жестокий выбор — смириться или погибнуть. Генеральным секретарем Союза советских композиторов СССР Т. Н. Хренников стал в 34 года — в этом возрасте для человека той эпохи, сформировавшей его, вполне обычными были, например, такие высказывания: «Да, советский

композитор может и должен иметь свои личные взгляды! Но у настоящего творца-патриота личные взгляды никогда не будут противостоять взглядам общественности, взглядам народа, сыном которого он является» [5:35]. Необходимо напомнить, что Председателем Союза советских композиторов СССР в 1948 году был избран 63-летний Б. В. Асафьев, который сыграл далеко не последнюю роль в этих событиях, но по состоянию здоровья уже не мог руководить.

Именно благодаря активной деятельности Т.Н. Хренникова и его коллег в последующие десятилетия были инициированы многочисленные позитивные начинания — прежде всего, Постановление ЦК КПСС «Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца», принятое в 1958 году и дезавуировавшее постановление 1948 года (но не отменившее его полностью, а признавшее неверными отдельные оценки, нередко обусловленные субъективностью И. В. Сталина). Можно вспомнить также о проводившихся во многих странах международных музыкальных фестивалях и концертах советской музыки, о многочисленных домах творчества композиторов, об освоении новых течений зарубежной музыки, путь к которым был многие годы отрезан «железным занавесом», о «новой фольклорной волне», перевернувшей все устоявшиеся представления о том, что такое народная музыка и какие возможности скрыты в принципиально новом подходе к фольклору, и о многом другом...

В событиях же 1948 года Т. Н. Хренников оказался «заложником» политической ситуации, главную роль в которой сыграл сталинский идеолог А. А. Жданов. Феномен этого человека в свое время объясняли существованием так называемой «эстетики Жданова» и ее влиянием на советское искусство и литературу второй половины 1940-х годов, — однако в конце 1980-х годов «эстетику Жданова» разоблачили: ее «не могло быть, так как руководящими идеями всегда являлись конъюнктура момента и последовательная политика подавления интеллигенции, осуществлявшаяся по принципу — разделяй и властвуй» [9:30]. Поэтому неудивительно, что некоторые произведения С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича, «разгромленные» в 1948 году, были ранее удостоены Сталинских премий: ведь сам И. В. Сталин, по свидетельствам очевидцев, предпочитал слушать Краснознаменный ансамбль красноармейской песни и пляски СССР (а также смотреть американские мюзиклы), вовсе не отдавая предпочтения произведениям Б. В. Асафьева или

М. В. Ковалья. Все диктовалось тактикой интриг – возможно, при других обстоятельствах постановление 1948 года было бы не «антиформалистическим», а «антиэклектическим», лишь бы спровоцировать антагонизм в среде композиторов и музыковедов: именно это было главной целью подобных «спектаклей», проводивших в жизнь политику «отца народов». По мнению музыковеда И. А. Барсовой, «каждое из постановлений и редакционных статей... помимо прямой цели — шельмования мастеров, запрета их сочинений, – выполняло и другую, может быть, еще более важную задачу: воспитание душ посредством страха, выращивание специалистов... в духе лжи (разрядка моя. – С.Г.)» [1:68].

К сожалению, влияние «духа лжи» ощущается до сих пор, и многие музыканты привыкли не замечать его, когда это нежелательно (или из-за равнодушия). Будем надеяться и верить, что негативное «наследство» со временем удастся преодолеть — ради подлинной свободы творчества, которое займет достойное место в отечественной культуре не по «остаточному принципу», а по принципу справедливости.

Литература

1. Барсова И. Самосознание и самоопределение истории музыки сегодня // Советская музыка. – 1988. – № 9.
2. Брук М. Мариан Коваль. — М.-Л., 1950.
3. Владимир Ильич Ленин // Советская музыка. – 1949. – № 1.
4. Власова Е. 1948 год в советской музыке. – М., 2010.
5. Выступления на открытом партийном собрании в Союзе советских композиторов СССР, посвященном обсуждению задач музыкальной критики и науки (18, 21 и 22 февраля 1949 г.) // Советская музыка. – 1949. – № 2.
6. Выступления на собрании композиторов и музыковедов г. Москвы // Советская музыка. – 1948. – № 1.
7. Коваль М. Творческий путь Д. Шостаковича // Советская музыка. – 1948. – № 2.
8. Коваль М. Творческий путь Д. Шостаковича // Советская музыка. – 1948. – № 3.
9. Малышев Ю. О некоторых уроках прошлого и настоящего // Советская музыка. – 1989. – № 4.
10. Материалы к биографии Б. Асафьева. – Л., 1981.
11. Музыка вместо сумбура. Композиторы и музыканты в стране советов. 1917–1991: Сб. документов (сост. Л. Максименков). – М., 2013.
12. От композиторов и музыковедов города Москвы. Великому вождю советского народа товарищу Сталину // Советская музыка. – 1948. – № 1.
13. Пути развития советской музыки. Краткий обзор (ред. А. Шавердян). – М.-Л., 1948.
14. С.С. Прокофьев и Н.Я. Мясковский. Переписка. – М., 1977.
15. Тихон Николаевич Хренников. К 100-летию со дня рождения: Сб. статей и воспоминаний (сост. А. Кокарев, науч. ред. В. Задерацкий). – М., 2013.

В. М. Исмиева

ЛОКИ, ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ

Парадоксы – вот единственная правда.
Б. Шоу

Локи – самый загадочный и самый спорный архетип в мифологии и теории коллективного бессознательного¹⁰. Локи, он же трикстер, – это всегда вызов. Чему? Устоявшимся правилам и представлениям. В отличие от остальных «нормальных героев» у него всегда свои правила игры.

Под разными обличиями водится везде. У каждого народа, который накопил опыт выживания, есть свои локи. Этот тип не лезет вперёд, он долго и тихо отсиживается, выжидая нужного часа, чтобы выйти из тени. Но когда наконец выходит на подмостки истории, мир меняется. Ну, хотя бы маленький локус. Тут всё зависит от масштаба личности конкретного Локи.

Где нам искать Локи? Прежде всего не «где», а «когда». В тихие благополучные эпохи Локи как-то не видно: разве что в силу авантюрного склада личности отправляются воплощения этого архетипа, мечтатели-практики, в какие-нибудь дебри Амазонки или в Сибирское ханство, подальше от цивилизации, которая их сковывает, для того, чтобы чего-нибудь пограбить, а заодно сделать несколько открытий исторического значения, или то же, но в обратном порядке, или осуществить что-то одно, но попутно найти и что-то иное. Порой сочиняют какую-нибудь большую аферу – и не столько из алчности (даже в эпоху первоначального накопления капитала для этого персонажа обогащение вторично). А из любви к Игре. Ибо Локи – это истинное воплощение *Номо Ludens* («Человек Играющий» *лат.*), но в

¹⁰Имеется в виду теория коллективного бессознательного, основоположником которой является К. Г. Юнг. Именно он ввёл в теорию и практику психоанализа понятие трикстера, амбивалентного персонажа, прототипом которого является бог огня Локи из скандинавской мифологии. Локи-трикстер вечно нарушает правила, действует хитростью и изобретательностью, находит неожиданные выходы из неразрешимых ситуаций, но создаёт и новые проблемы. Конечно, с образом Локи-трикстера немало общего у Мефистофеля из «Фауста» Гёте.

аспекте *desperate gamble* («отчаянной игры» *англ.*) по преимуществу)¹¹.

Если есть в мире незаполненные, «неохваченные» строгим регламентом сферы бытия и географические территории (только обязательно там, где водятся *Homo Sapiens*, ну, хотя бы один), там жди Локи. Трудно сказать, были ли участники крестовых походов его потомками. Даже, например, у У. Эко этого не поймёшь из рассказов о тамплиерах, хотя некоторые из них, судя по биографиям, – определённо были¹². Но настоящая эпоха расцвета Локи начинается в новое время. XVII в. – это для разгона: Д'Артаньян, и литературный, и исторический, – проявлял себя как типичный представитель персонажей этого рода, накликая на головы своих друзей опасные приключения, выходя сухим и из вод Ла-Манша, и из Лиса¹³, и подзаряжавший соратников неиссякаемым оптимизмом. Появился из-под пера Дюма-пэра в XIX в. Между героем и романистом – XVIII век, век Локи – самых отъявленных романых авантюристов: Казановы, Сен-Жермена, шевалье де Еона, княжны Таракановой (её слава сильно преувеличена, она больше жертва чужой игры¹⁴). Названные мужские персонажи – отчасти шпионы, отчасти шарлатаны, немного писатели, часто – основатели каких-то тайных течений и орденов (иногда эти ордена и течения просто прикрываются их именами). Эти локи как и Локи вообще – всегда экспериментаторы. Над чем? Прежде всего над своей жизнью. А во вторую очередь – над жизнью вовлечённых в их орбиту не только лохов, но и вполне разумных людей.

Знаменитые локи Нового Времени – это выскочки-полководцы, знаменитые и отважные путешественники, искатели сокровищ, завладевающие какой-нибудь ветхой картой и отправляющиеся то в Копи Царя Соломона, то к людоедам, то в сердце Анд. «Сердца четырёх», роман начала XX века, в котором уже и мужчины, и женщины – все из семьи Локи, знаменует очевидное вступление в Золотой Век Локи. Не случайно и их автору Джеку

¹¹ *Homo Ludens* (лат.) – Человек Играющий. *Desperate gamble* (англ.) – отчаянная авантюра (буквально отчаянный карточный блеф)

¹² Имеется в виду роман У.Эко «Маятник Фуко», основная интрига которого связана с тайной тамплиеров.

¹³ Пролив Ла-Манш, через который перебрался Д'Артаньян — персонаж из романа А. Дюма «Три мушкетёра», - в истории с подвесками, на берегу р. Лис завершается история с Миледи, чуть не стоившая ему головы.

¹⁴ Никто не исследовал женские ипостаси Локи в роли королевских любовниц и султанских жён – но эта тема тянет на многотомный трактат.

Лондону мало было одного персонажа, его собственного сублимированного темперамента Локи хватило сразу на нескольких.

Литературный и реальный Локи – всегда в движении. Это шарик ртути, Колобок, странствующий фокусник, Капитан Немо и Фикс¹⁵, иногда в одном лице. В XX веке Локи, припоминаемые прежде всего – это великие шпионы вроде Флеминга, участники Большой Игры. Но у неё есть и более крупные фигуры – вожди-выскочки, главы государств: Локи всегда нелегитимен. Локи – потомственный наследник трона или прошедший всеобщие честные выборы – нонсенс, оксюморон, такого не бывает никогда.

Вот почему, когда спрашиваешь: «Откуда?», можешь услышать в ответ «а чёрт его знает». Здесь верно то, что он – как чёрт из табакерки. Сталин был мастером Игры, поэтому он точно в родстве с этим семейством. Как и интеллектуалы из ленинской гвардии.

В соответствие со своим архетипом и его «историей», очень часто Локи — незаконнорождённый, бастард, или просто человек из низов, предпочитающий помалкивать о своих «корнях» и горько их стыдящийся: ведь он-то хочет (и знает, что может) стать королём, как герой Киплинга¹⁶. Это же и его скрытый двигатель – он мечтает взять реванш за судьбу, с самого детства его несправедливо обошедшую. Всё схватывает налету, разносторонен, одарён сразу в нескольких сферах, порой отстоящих друг от друга на неимоверное расстояние. У него данные, чтобы стать в новое время блестящим учеником и учёным, Индианой Джонсом уж точно, если не Эдисоном и Теслой, попутно проявляя таланты в самых разнообразных областях, и профессорского кабинета в Оксфорде ему точно будет мало. Если встретит своего Учителя, наставника в Игре (старого умудрённого Локи), – возьмёт от него больше, чем тот думает, что сможет дать. Хороший учитель – ракетное топливо его судьбы.

Истинному Локи нужен размах. Хотя он действует на социальном поле, его сущность подпитывается трансцендентными началами, и он это хотя бы интуитивно знает. С очень юного возраста вдохновляется примерами мифических героев, и часто они остаются с ним на всю жизнь. Но взрослый Локи никогда напрямую об этом не скажет, это – его личный миф, источник его силы, надежда сохранить что-то лучшее в себе, сфера его чистоты и тайный стержень (а вовсе не беспринципность и релятивизм, как думают некоторые

¹⁵ Персонажи романов Ж. Верна «20 000 лье под водой» и «Вокруг света за 80 дней».

¹⁶ Имеется в виду роман Р. Киплинга «Человек, который мог быть королём».

наблюдатели – на таких-то свойствах далеко не уедешь). Локи с прочными идеалами и эталонными личностями (лучше взятыми из прежних эпох, в новые всё меняется слишком быстро) непобедим. По крайней мере в сфере духа. Мальро это понял, когда писал своего «Le Démon de l'Absolu» (о себе в той же мере и, возможно, больше, чем о своём герое)¹⁷: двигатель его персонажа – это именно Демон Абсолюта, но в значении сократовском, дохристианском: таинственный гений, наделяющий магической силой, вдохновением и упорством. По этой же причине, конечно (привет Платону), истинный Локи – никогда не последователь *dóξá* (мнение как ортодоксия во все видах), зато именно его посещают платоновские идеи как *ἐπίστίμη* (прозрения), и он рискует их воплотить¹⁸.

Личный миф Локи – это его волшебное кольцо, и потому чаще всего от посторонних этот сюжет скрыт, как Кольцо Всевластья в знаменитом романе Толкина. Богатую пищу для изучения архетипа Локи дают современные мифологии, и, прежде всего «Гарри Поттер» Д. Роулинг. Для современных мифологий архетип Локи имманентен: в насквозь регламентированном обществе только обладающий ловкостью Локи персонаж сможет выжить и чего-то добиться, но это предмет для отдельного исследования. Заметим, что главная интрига Поттерианы крутится вокруг разгадывания, кто же из претендентов окажется настоящим Локи, и это обнаруживается посмертно (профессор Снэйп, Принц-полукровка (*sic!*), причём финал романа едва не стал апофеозом Локи¹⁹, если бы не коммерческие соображения).

Как видим, Локи всегда оказывается там, где есть некая моральная дилемма, неоднозначность, сомнительный выбор в любом случае, но он берётся за то, за что другие не хотят или не могут, иначе хватило бы обычных порядочных богатырей.

Но есть одна вещь, которую надо помнить про Локи всегда: если он оказался зачарован какой-то идеей, или идеалом, или чьей-то реальной личностью, «патроном», который ему помогает (асы²⁰ всегда на некоем этапе ему покровительствуют; дураки, не знают, что

¹⁷ Одна из лучших, но, к сожалению, незавершённых работ А. Мальро «Гений Абсолюта», у нас не переводилась и не издавалась, но есть в Интернете на LibRusEк.

¹⁸ См. понятия *doxa* («мнение») и *episteme* («озарение») у Платона, например, в диалоге «Менон» (Собр. Соч. в 4-х томах, «Мысль», 1993. 1 т.)

¹⁹ По замыслу Роулинг Гарри Поттер должен был умереть в финале, что меняло моральную оценку главных персонажей, но продюсеры настояли на хэппи-энде.

²⁰ Асы – высшие боги скандинавской мифологии (см. эпический цикл «Эдда»).

играют с огнём²¹), он никогда не простит тому, кто сокрушит его иллюзии, в чём бы они ни заключались.

А Локи, идущий по низкому пути, Локи-мстительный – персонаж убийственный для тех, среди кого он оказался. Он посетит раздоры, замутит воду, напустит туману, под этим прикрытием уничтожит всё, что прежде было ценно и дорого, и тем более то, что таковым не было для него никогда. Он сумеет пришкварить задницы асам, завлечь их в ловушку и там сгубить их самих их же руками.

Локи, выбравший трудный путь самосовершенствования, разочаровавшись в постулатах хозяев игры, пойдёт к чертям звания и титулы, забросит дела Тайной Ложи (очень часто Локи туда как магнитом тянет, социализированный Локи обязательно попадёт в Туле, Великую Ложу Востока или поведётся на хаббардизм, Диссу, учение Дона Хуана или что-то поинтереснее)²², выбросит удостоверения и порвёт патенты. «С паршивой овцы хоть шерсти клок», — не его девиз. Он получит свой реванш, отвергнув все открывшиеся перспективы. Заявит, что будет жить по другому сценарию и по своим правилам; они будут спорны и разрушительны, в том числе для него.

Тут нет противоречия: на старте Локи всегда вынужден делать вид, что принимает правила игры, не им придуманной. Иначе ему не подняться до тех высот, на которых заблещут огненные искры на его шкуре. Но он же всегда и протестует против правил, справедливо полагая, что правила составлены без учёта его интересов и не очень далёкими людьми. Эти правила неэффективны, поэтому он будет на ходу сочинять свои, и они окажутся на порядок полезней для поставленных целей.

Вот, кстати, интересная иллюстрация насчёт того, насколько Локи не вписывается в общепринятые концепции, только как бы

²¹ Локи в скандинавской мифологии – воплощение стихии огня.

²² Туле – (с нем. Thule Gesellschaft), созданный по образцу масонских лож в Мюнхене после 1-й мировой войны орден; Великая ложа (Великая ложа Востока, Великий восток) – считается главной масонской организацией в Европе, оказывала определяющее влияние на внешнюю политику временного правительства России в 1917 году; хаббардизм (то же самое, что сайентология) — система паранаучных и парарелигиозных практик, созданная Ронем Хаббардом; Дисса – название группы московских студентов и учёных, которые самостоятельно занялись изучением кунтайги в 70-е годы; Дон Хуан – наставник в «древних индейских практиках», развивающих сверхспособности, персонаж из бестселлеров Карлоса Кастанеды.

перевёрнутая. После смерти Рихарда Зорге²³ ушлые японские юристы докопались до источников его информации и установили, что Зорге не завладевал никакими государственными секретами Японии, его казнили нелегитимно, все потрясающе прозорливые выводы он делал благодаря своему уму, на основе собственных способностей к системному анализу, которому научился у Карла Хаусхофера²⁴ (другим учеником Хаусхофера, кстати, был Отто Скорцени). Такова была сила его интеллекта, которого всем современным Локи не занимать, без него они оставались бы просто Хитрыми Плутами из добрых патриархальных времён.

Вообще интересы Локи могут лишь отчасти совпасть с придуманным инициаторами игры сценарием. Потом он его обязательно будет интерпретировать по-своему и с блеском, ради успеха может ловко блефовать, пускать пыль в глаза, подтасовывать факты, пока не добьётся своего, за что прослывёт дилетантом, шарлатаном, анархистом, обманщиком, предателем — сообразно рисунку своей судьбы и уровню порядочности тех, кто его в игру втянул. Если ему надоест бороться с абсурдными правилами или наскучит Игра, он может всё бросить и уйти — ради другой Игры или даже в никуда, не дорожа достигнутыми результатами. Локи — из числа тех, кто не боится всё начать с нуля, и в его жизни такие повороты не единичны. Но если вы решите, что это абсолютный импровизатор, то ошибётесь: Локи с кондачка не бросается в авантюры, он обязательно обдумает положение, хотя скорость этого обдумывания может быть космической. Тезис «случайность — это пока неизвестная закономерность» — контраргумент в его игре.

Локи не просто предаётся этой игре, Игре Жизни — он делает это всегда эффектно, со страстью и азартом, внешне сохраняя невозмутимость. Как архетип Локи дарит свою частицу также и тем, кто идёт за ним по следу, таким мастерам распутывания интриги, как Огюст Дюпен и Эркюль Пуаро²⁵, но это фигуры литературные. Однако Локи, неуловимый дух, вообще часто переходит туда-сюда, между ним и миром искусства нет жёстких барьеров, они для него —

²³ Рихард Зорге — советский разведчик времён II Мировой Войны, казнён японцами по подозрению в получении секретных документов, впоследствии версия эта не подтвердилась.

²⁴ Карл Хаусхофер — один из основоположников немецкой школы геополитики.

²⁵ Огюст Дюпен — детектив-любитель из рассказов американского писателя и поэта Э. А. По; Эркюль Пуаро — частный детектив из романов английской писательницы А. Кристи.

скорее прозрачная вуаль или даже дымка. Он многое берёт из литературы и любит её цитировать в явной и скрытой форме. Поэзия игры в расследование потом вдохновляла французских постструктуралистов Деррида, Барта, Делёза и др., что отразилось в термине «письмо», выслеживании в текстах проговорок, контекстов, взаимных наложений и наслоений, подоплёк через анализ языка, обороты речи и т.д. и проч. А у истоков этого направления философии стоял реальный Локи – основоположник метода: Кожев²⁶, тайный архитектор Евросоюза.

Настоящая стихия Локи, эпоха Локи – это эпоха тектонических деформаций социума, больших потрясений и извержений социальных Кракатау, а значит, это наша эпоха: точно магма, устремляется летучий дух Локи на поверхность, на волю, становится видимым, чтобы тут же начать свой танец тысячи покрывал.

Особая сторона вопроса применительно к нынешней эпохе: спящие ныне Великие архетипы-идеалы. Только они способны сделать из Локи-чудовища Локи-культурного героя. Ну, хотя бы отчасти направить его мощную подземную (или иномирную, — где на самом деле пребывают души умерших и нерождённых? это Космос?) энергию в созидательное русло. Без участия сильного мастера это невозможно. Кто способен так активизировать Локи? Чтобы Локи испытал некую зачарованность и готовность к приключению перевёл из потенциальной энергии в кинетическую? А этот баловень судьбы, перешагнув порог новейшей истории, в глубине души часто оказывается застенчивым, склонен сомневается во всём, его легко смутить – вероятно, такова плата за чрезмерное самолюбие, без которого он не был бы Локи, и сенситивность, без которой не было бы и его дивного чутья-интуиции, и умения «поймать момент». Для первых успешных шагов ему нужен руководитель, настоящий наставник-волшебник, как для Бильбо – Гэндальф. Эта пробуждающая функция старых манипуляторов освещалась мало, но достойна изучения в свете эффективной подготовки кадров. Возможно, для Зорге таким был Хаусхофер, и уж точно для Лоренса – Хогарт (скромный хранитель музея Ашмола²⁷ –

²⁶ Александр Кожев (полн. фамилия Кожевников) – французский философ русского происхождения, более двадцать лет состоял тайным советником при французском правительстве.

²⁷ Томас Эдвард Лоуренс («Лоуренс Аравийский») – британский разведчик на Ближнем Востоке в период I Мировой Войны; искусствовед, писатель, его подлинная биография

попробуйте-ка найти что-то существенное о нём в доступных источниках(!)– а по совместительству глава Разведки, «Арабского бюро»), завербовавший также Гертруду Белл²⁸, а ранее – Чарльза Вулли²⁹. Мальро был выгашен к вершине карьеры – Де Голлем (этот генерал-президент – яркая и патриотичная фигура). Это всё позитивные хотя бы с точки зрения патриотизма учителя, но чаще у Локи бывают другие наставники. Эпоха большевизма дала немало искусных и отважных мастеров Игры, все они служили за идею и испытывали при этом зачарованность вождём порой не меньшую, чем идей, себе на беду – ими всеми потом пожертвовали.

А ведь Локи нужен всем. За этим ценным кадром охотятся сайентологи, секты, корпорации, секретные спецслужбы. Но высший приз, который может предложить современный мир, — это тёмный идеал: мистическая власть. Такой выигрыш может удовлетворить Локи, но лишь на время. Если Локи достигнет вершины карьеры, то начнёт умирать с тоски и может всё обрушить, вот почему умные политики и бизнесмены приканчивают своих локи раньше, чем те придут в такое состояние.

Наши горе-наследники Красной империи предлагают и вовсе ерунду, сообразно своим скудным мозгам и душонкам: богатство. Локи над этим посмеется. Он в состоянии сам это всё взять, если дадут – он не станет более верным союзником. Иногда кажется, что Локи мстит своей эпохе и своим патронам за неспособность ставить перед ним великие задачи и сравняться с ним в искусности, таких он презирает. А хотел бы служить тому, кто из неясной грёзы о вершинах духа начертает ему Путь к Богу (высшему благу, царству справедливости хотя бы) так, чтобы он поверил. Вот Рамзай³⁰ служил Коминтерну и Великой Идее, Термен³¹ – своей стране и также

интересней любого романа. Дэвид Джордж Хогарт – хранитель музея Ашмола, археолог-ориенталист, по совместительству – офицер морской разведки Великобритании, вовлекший Лоуренса в археологические раскопки на Ближнем Востоке (Каршемиш) и работу в Intelligence (Британская разведка).

²⁸ Гертруда Белл, «королева пустыни» — британская писательница, путешественница, разведчик Intelligence, советник по политическим вопросам, администратор и археолог. Как и Т. Э. Лоуренс закончила Оксфорд.

²⁹ Сэр Чарльз Леонард Вулли — ведущий английский археолог первой половины XX в. Проводил раскопки памятников материальной культуры Шумера, Древнего Египта, Сирии, Нубии, являясь по совместительству сотрудником Intelligence.

³⁰ Рамзай – одно из кодовых имён Рихарда Зорге.

³¹ Термен Лев Сергеевич – русский и советский изобретатель, создатель первого электронного музыкального инструмента — терменвокса, вёл разностороннюю

идеалам братства, его масоны в ложу в Нью-Йорке приняли, но он над этим смеялся, у него был более мощный ориентир; члены «Кембриджской пятёрки» также следовали своим идеалам, а не выгоде³².

У архетипа Локи есть собрат в европейской античности — Улисс, Одиссей- Путешественник, Странник. А Локи всегда странствует и/или снуёт туда-сюда, в том числе между мирами. Он жизнь переживает как путешествие и приключение, приобщаясь тем к своему эпическому собрату-герою.

Вообще же, чем ближе к современности, тем более архетип традиционного Героя наполняется чертами Локи – куда ж без них в этом сложном, пронизанном, как сетями и паутиной, манипуляциями мире? Локи искусно плетёт паутину, в поздней скандинавской мифологии он — паук. Слово «соблазн» – из его арсенала. Действует исподволь, манипулятор, если надо, не побрезгует самым наглым блефом, но перед очарованием Локи невозможно устоять. И для каждого он подберёт нужную «отмычку». Наш современный мир буквально зачарован архетипом Локи, а все думают, что — архетипом классического героя, честного и сильного Геракла, откровенного Ахилла, бескомпромиссного Ильи Муромца... Ничего подобного: настоящий король нашего времени – Локи.

Сил ему не занимать, но действует он прежде всего искусностью, это *intelligent, sophisticated person* в лучших традициях Платона, вот почему на просторах нынешней России его найти всё труднее — с новой системой образования не хватит знаний, чтобы сравняться в возможностях с британскими и американскими Локи, придётся на их фоне довольствоваться ролью Плутона, это на два ранга ниже как минимум: вместо Бога Огня получается Рейнеке-лис.

Локи демонстрирует свою обольстительную силу в самых разных ипостасях. Это ж надо – он обосновался даже в таком старом сюжете из другой оперы, как «Дракула Абрахама Стокера» Копполы: в фильме он каждому персонажу является в той личине, которая всего притягательнее и нуминознее (в юнгианской трактовке, подразумевающей в самом общем смысле наделённость сверхценностью и завораживающей силой): простому служащему —

научную деятельность и занимался, в частности, разработкой прослушивающих систем. Был также тайным агентом советской разведки.

³² Кембриджская пятёрка – представители интеллектуальной элиты Великобритании, советские агенты, работавшие не за вознаграждение, а по идейным соображениям – Ким Филби, Дональд Маклин, Энтони Блант, Гай Бёрджес, Джон Кернкросс.

в виде таинственного и величественного экзотического князя (а потом он же насылает на него очаровательные соблазны, так страшщие викторианского юношу); разнузданной подруге главной героини — в виде ненасытного и развратного любовника, сумасшедшему, жаждущему поклониться мистическому Учителю и Тьме — князем этой тьмы, а нежной и пылкой героине в исполнении Вайноны Райдер — героем-жертвой, которого она, девственница, должна спасти от посмертной участи, отрубив ему голову...

...и этот конец символичен. Ибо в истории Локи не менее важно и то, что, призвав его на помощь и препоручив ответственную миссию, после её завершения его делают козлом отпущения за все грехи — за чужие не менее, чем за его собственные. В лучшем случае побьют, в худшем — приговорят к смерти.

Но самое существенное и интересное — от Локи нельзя избавиться насовсем. Дух его живёт после смерти. Память о нём будоражит воображение. Призрак его бродит среди скромных граждан, что-то высматривает, просачивается сквозь любые социальные поры, бьёт его час — и все спрашивают: откуда он опять взялся? Где был раньше? Это всё часть его бытия как архетипа коллективного бессознательного. Локи воплощает в себе шанс для любого общества не погибнуть, пережить трансмутацию с помощью него, Локи-мага. Хотя тут никакой мистики, просто Локи видит возможности там, где другие упираются носом в глухую стену.

Локи — мастер ключей, но и брат Пандоры³³. Не можете найти на Локи управу, зачаровать его красотой подвига и самопожертвования — тем хуже: он похитит все ваши сокровища и камня на камне не оставит. Наша постсоветская эпоха — эра кратковременного торжества таких вот локи — демонических фигур, в которых светлого начала мало, творческий дух обращается на разрушительные дела и крайний эгоизм, и кончают такие локи, не заслужив доброго слова даже от тех, кому помогали. Как, например, Б. А. Березовский, от плодотворной научной карьеры перескочивший на экономические и политические авантюры, достигший вершины успеха, за которой последовал бесславный конец.

Не лучшую славу имеют в обществе пока еще успешные деятели такого рода, их имена стали нарицательными,

³³ Мастер ключей — персонаж из двух последних частей кинотрилогии «Матрица» (использовано в чисто метафорическом смысле), Пандора — персонаж греческого мифа, любопытная красавица, открывшая ящик, в котором были спрятаны под замком все человеческие бедствия.

ругательствами. Возможно, они окончат свои дни со странной тоской, что, может быть, можно было иначе. Да. Но нам от этого не легче: как стихия огня, с которой связывают этот архетип, тёмный Локи оставит за собой пепелище из наших судеб и выгоревших догла душ. Это он продаёт билеты на «Титаник», заранее зная про будущую катастрофу и мастерит дудочку гаммельнского Крысолова, произнося пылкие речи в честь жителей города.

Но и Локи, энергию которых удалось направить в созидательное русло, амбиваленты и подвергаются постоянному пересмотру как при жизни, так и после смерти. Общество не может дать им однозначной оценки, и всегда впадает в крайности: от восторженных до «разоблачительных» и хулильных. В их судьбах всегда много таинственного – и при жизни, и после смерти вдруг вскрываются всё новые факты, порой в корне меняющие представление о них. Почему? Потому что в образе Локи аккумулируется «Тень»³⁴. И если на свою беду находится персонаж, олицетворяющий в глазах общества амбивалентного Локи, тем хуже для него. Ему бы со своей реальной Тенью разобраться, а тут проекция всего общества.

Почему принято воспринимать Локи именно так, независимо от реального морального расклада его личных качеств и деяний? Потому что он Тот, Кого Пожаловала Госпожа Удача, хотя, может, он для этого дал содрать с себя кожу живьём. Но этого не видно, зато он всегда Тот- о- ком-мало- что-известно и кто стремительно взошёл по лестнице славы (или взял Эту Крепость, или вскарабкался на магическое Древо Жизни).

Им, локи, ничего не прощают: в пору успеха их называют князьями без кавычек, светлейшими, героями, но чуть ветер подул в другую сторону, как же часто это звучит едва ли не худшим ругательством: «из грязи да в князи», «Принц нашей безалаберности» (в оригинале ещё хуже и двусмысленней: «Prince of our disorder»³⁵) и т.д. Ещё бы: трудно отказать себе в удовольствии переноса собственных сомнительных качеств на столь непростительно знаковую фигуру, какой является Локи, это прямо-таки готовая мишень.

³⁴ Архетип коллективного бессознательного, впервые описан К.Г.Юнгом, и воплощает в себе то, что принято считать недостойным и потому отвергать, перемещая в область неосознанного.

³⁵ Название одного из исследований, посвящённых Т.Э. Лоуренсу, вышедшего после его смерти.

А между тем без Локи не деться никуда: он – творческий двигатель, стартер, спусковой крючок порой и хаоса тоже, но он не даёт засидеться и потонуть в болоте застоя ни асам, ни людям, он беспокоен и всё время подталкивает всех к каким-то необычным поступкам, мыслям, идеям, деяниям, к прыжку за ранее очерченные границы, это вечный *breaker of boundaries* («разрушитель границ» *англ.*), подстава, провокатор дел созидательных или разрушительных, но из которых потом вырастает нечто творческое и спасительное или окончательно погибельное. Это находка для бога гностиков, его креатура, его посланец.

Локи не только запугивает, но и проясняет смыслы и личности. Потому что он всегда подсунет Вам под нос вторую сторону медали. Как, вы не знали? Тем хуже или тем лучше. Он показывает асам самих себя, и это им совсем не нравится. Быстрый ум Локи подсказывает тот ракурс зеркала, который «добропорядочный» ас никогда не выберет и не согласится на то, чтобы выглядеть так непривлекательно, но Локи не может не выявлять слабости других (он всегда умело играет на них ради каких-то целей). Однако асы относятся к себе серьёзно и с пафосом, поэтому, если надо, терпят правду и насмешки, но никогда не прощают. Разве что придворным шутам, и то не всегда. Но Локи не шут, он лицедей.

Наш отечественной формации Кот-Баюн³⁶ – родственник скандинавского Локи, той его ипостаси, которая зачаровывает, околдовывает голосом, речами наводит морок и дрёму, усыпляя бдительность, разум, а то и совесть. Кот-баюн – союзник и верный эмиссар Бабы-Яги³⁷, это стоит помнить, ведь Яга — хранительница Леса, кладовой бессознательного и сестра Смерти, то бишь Кошечья Бессмертного. У всех Локи есть нечто от этого Кота-Баюна, какие-то чары, очень часто это *голос* (в XX веке эту идею взял у автора «Семи столпов мудрости» фантаст Фрэнк Херберт, основоположник новой – героической – эры интерпретации Локи в своей эпопее «Дюна», которая ещё ждёт своего Шерлока, чтобы показать параллели с первоисточником).

Голос Локи? Обычно гибкий, глубокий, красивый, властный или нежный, в зависимости от требований момента, от

³⁶ Кот-Баюн, персонаж русских народных сказок, живёт в лесу и служит Бабе-Яге, заволаживает магическим голосом, затем убивает.

³⁷ О функциях Яги как стража перехода между мирами более подробно см.: В. Пропп «Морфология волшебной сказки».

необходимости; а ещё у Локи в его арсенале взгляд. Это вам не барыга-проньера с бегающими глазками-бусинками, – у Локи взгляд гипнотический, проникающий в самые глубины и парализующий волю, пристальный, иногда с прищуром, как у снайпера, но не всякий Локи сразу может это себе позволить. У начинающего Локи глаза чаще большие, широко открытые, ясные, как в рассказе О’Генри «Поросячья этика», где глаза истинного хитреца «как у фарфоровой собаки, которая стоит на бабушкином камине», то есть он как бы невинное Дитя.

Про остальную внешность ничего конкретного не скажешь. Он не богатырь, но отнюдь не слабак; редко верзила, обычно коренастый коротышка или середнячок, и вообще ничего выдающегося, часто пройдёшь и не заметишь — до тех пор, пока он не заговорит или не посмотрит в самую душу, и всегда со своей целью.

А там уж убаюканное сознание объектов манипуляции Локи-Сирены-Баюна погружается в пучины бессознательного, где человек встречается со своими отвергнутыми ипостасями (вытесненными содержаниями, Личным бессознательным). Хорошую стратегию рекламы и паблсити всегда придумывают Локи, ну, может, их внучатые племянники. Поэтому не захочешь, а купишь или доверишься и проголосуешь.

Вообще же встреча с Локи – опасное испытание. Но и полезное для тех, кто хочет познать себя. Однако к этому никто не стремится. По крайней мере всерьёз, ведь на этом пути «поглаживаний» не жди, будут бить и больно. Бессознательно опасаясь и сознательно полагая, что лучше «не будить лихо, пока лихо тихо» и «кто меньше знает, тот крепче спит», на путь самопознания «нормальные герои» не вступают добровольно.

Однако Локи, если ему это надо, никому не даст спать спокойным сном, если уж его дух вызвали из небытия, вытащили на поверхность и поручили какую-то миссию его носителю, тут уж никому мало не покажется. Всего будет через край: и восторгов, и возмущений, и поношений.

Оттого финал жизни всех Локи почти всегда печален. Им дано при жизни испытать, порой в очень раннем возрасте, такие триумфы, о которых другим только мечтать всю жизнь, но и падения тоже. Порой несколько таких синусоид. Иногда это история восхождения с рюмкой яда в конце. Финал выживших обычно в лучшем случае забвение, в худшем — расстроенная психика,

выгорание, много разочарований, много боли, депрессии. Обычно люди-Локи *volens polens* сами в этом виноваты. Есть те, которым не повезло. Но таков уж их проводник-архетип в этой жизни.

Локи, реализующий свою высшую ипостась, имеет шанс избежать горькой старости, или померев молодым в какой-нибудь катастрофе (это у них легко получается, они все любят риск и лезут на рожон, то гоняя на мотоциклах, то пьянствуя, то ввязавшись в опасную интригу против сильных мира сего и т.д.), или же, заглянув по ту сторону бездны, сделаться философом. Гораздо реже – приверженцем какой-либо религиозной конфессии. Асам заглядывать в бездны нельзя, кто сделает, тот и завалится в Рагнарёк³⁸.

А Локи – дитя тьмы и света, он изначально причастен тьме, не обязательно в значении Зла и тёмной стороны. Но он причастен к тайнам загробного мира, как Гермес, ещё один его родственник-побратим, посланник богов, проводник душ умерших. Локи совершает некую³⁹ по несколько раз за жизнь, но когда его бездна позовёт, он может и остановиться у порога. Потому что много про неё знает. Такой Локи уже на Пути. Вообще же Локи трудно остановить, если он чего захотел и решил.

Так что, если вы увидели Локи при Высших Богах, раз он при них мелькает, как граф Ферринг в «Дюне», можно не сомневаться в том, что асы попали в крайне затруднительное положение, хотя, возможно, они сами пока не знают, до какой степени. Можно также не сомневаться в щекотливости порученной Локи миссии и с большой долей вероятности надеяться на успех; а вот как он его достигнет и что будет потом – не скажет никто. Он вызовет к жизни такие вопросы, на которые асы не знают ответов. Но Локи это не остановит.

С появлением Локи жизнь меняется, да ещё как: столько страстей закипит, столько все и всего натворят, столько подкузьмят, что книга жизни обогатится многими сагами – и для Снорри хватит, и для Вэльвы⁴⁰, и для Вагнера, и для Толкина, и для Роулинг, и ещё много чего останется. Человечество обогатится сюжетами и поучительными, и пленяющими воображение, и страшными, и возвышенными, и дурацкими, и смешными.

³⁸ Рагнарёк – «Сумерки богов» – конец старого мира согласно Скандинавской мифологии.

³⁹ Некия – нисхождение живого героя в Царство Мёртвых.

⁴⁰ Снорри Стурлусон – автор «Младшей Эдды», Вэльва – провидица, одна из самых известных песен «Старшей Эдды» называется «Песня Вэльвы».

Локи вообще очень любит шутить, дразнить и смеяться. В быту и на подмостках истории. У него своеобразное чувство юмора, не ситкомовское (*sitcom (англ.)* – комедия положений), а трансцендентное, которое не считается с условностями, поэтому он настоящий комик, эксцентрик, а не пересказчик чужих анекдотов. Локи-мудрец, уже заглянувший в бездны, куда его тянуло с самого начала, часто смеётся над самим собой, порой горько и до ядовитых слёз, но этот смех окружающим обычно непонятен: его и в этом случае обвинят в нарушении общественных устоев и попытке ниспровергнуть авторитеты.

Локи, не ведающий себя, будет смеяться и острить над другими – иногда подтрунивать, иногда зло и ядовито высмеивать на весь мир так, что не отмоешься (язык у него как жало), проще уйти в сторонку, там поднакопить ненависть и напакостить задним числом. С Локи такое можно, можно и с другими, тогда главное потом на Локи свалить. Ведь Локи — это всегда крайний, ходит по краю, стоит на краю...

Означает ли всё сказанное, что Локи ребячлив? Конечно. Как все дети. Потому он и творческая личность. И, кстати, по причине своего ургийного⁴¹ начала, часто оказывается каким-то доморальным: точно ребёнок, не познавший, что плохо, что хорошо, он может быть и щедрым, как Господь, и подлым, как гадюка. Тут уж от степени осознанности зависит и от склонности к театральным эффектам.

Поскольку он Дитя и в бёрновском⁴² смысле, каждый настоящий Локи — всегда по меньшей мере художник-творец своего мира. Он мечтает быть художником не только в смысле профессии, но художником своей судьбы. Будет рисовать свои миры и воплощать их в реальности с разным диапазоном: как «делатель королей», «разрушитель режимов», сочинитель «историй», в которых сам принимает самое деятельное участие, вроде Сказочника из «Обыкновенного чуда» И. Шварца.

Обычно Локи – одиночка. Подруги Локи? Их может быть много или вообще не быть, очень редко — одна. Их роль он недооценивает, хотя способен стать хорошим любовником и интересным учителем для своей женщины. Под старость нуждается в

⁴¹ Здесь в значении *творческого*

⁴² Имеется в виду структура личности по Эрику Бёрну: Взрослый, Родитель, Ребёнок, последний отвечает за способность к творчеству. Можно сравнить с метафорой Ф.Ницше: «Ребёнок – это самодвижущееся колесо» и т.д. («Так говорил Заратустра»).

жене-матери. Недооценивает он Аниму⁴³ зря: Анима может много рассказать и показать мужчине такого о нём самом, о чём он не подозревает. Вот у Локи-праотца две жены. Одна добрая, другая — демоница, две Анимы, какая перетянет, в ту сторону Локи и пойдёт, как всегда, с блеском искусности или доброго Брата, или Хаббарда/Кроули⁴⁴.

Желая и умея быть артистом (от *англ.* Artist – художник, творец), ну, по крайней мере, актёром-артистом (актёрство у него в крови), этот тип труден для традиционных матримониальных связей ещё и потому, что потенциальный травести, у него страсть к переодеваниям, ему нравится играть в особу противоположного пола (но не только, вспомним Холмса с его блестящими перевоплощениями), и это не столько перверсия, сколько некая андрогинность. В силу этого можно лишь с натяжкой говорить о том, что ему интересно влезть в чужую шкуру с риском в ней же остаться. Он может быть то тем, то другим, Локи априорно понимает обе стороны, потому он вечный и успешный оборотень. Это про него: «Свой среди чужих, чужой среди своих».

Артистические склонности Локи проявляются и в том, что он часто пишет мемуары, ему есть о чём рассказать, и очень увлекательно, по крайней мере оригинально. Правды о себе в них мало, и не из-за страсти к вранью, а потому, что привык плести легенды о себе, а попутно — и о всяком другом (как Флеминг, интерпретаторы которого измучились с его Агентом 007, вычисляя, где он «проговорился» о себе, а где дал волю фантазиям). Много ли можно узнать про «чёрного барона» Унгерна из Оссендовского⁴⁵? Ровно столько, чтобы другому Локи, Пелевину, вплести фон Штернберга в сюжет своего романа «Чапаев и Пустота». Если же Локи разведчик, тайный агент, тогда вообще не жди объективной истины от его рассказов о себе. Так запутает следы, ни в жизнь не разберёшь: природное умение, помноженное на привычку и Долг,

⁴³ Анима – архетип «женщины внутри» мужского бессознательного, может иметь различные характерные черты в зависимости от уровня сознания мужчины. Термин из теории коллективного бессознательного К.Г.Юнга.

⁴⁴ Алистер Кроули — английский поэт, оккультист, каббалист и таролог, известен как чёрный маг и сатанист, рон Хаббард – основатель секты сайентологии, Брат (с большой буквы) – т.е. масон.

⁴⁵ Антоний Оссендовский — путешественник, литератор, авантюрист, прославился своими романами и книгой «Звери, люди, боги», в которой рассказал о своей службе у легендарного «чёрного барона» Унгерна фон Штернберга, одного из лидеров белого движения, создателя независимости Монголии.

плюс широта литературного кругозора. Это вам не какой-то там Лабиринт Минотавра, куда Дедалу до него! ведь сам-то Локи эти ментальные лабиринты исходил вдоль и поперёк, это для него интересное приключение, квест; а при постройке своего Лабиринта он подойдёт к делу серьёзнее, это будет шедевр путаницы.

Наверное, Локи – это настоящий постмодернист, *par excellence* по призванию. Тем более интересный, что он не всегда знает, что такое постмодернизм. По крайней мере он сам больше, чем игра в какое-то отдельное художественное течение. Его мир — это пёстрое лоскутное одеяло, сшитое из того, что ему на потребу нужно. Рассказ Локи всегда ждёт своего Шерлока Холмса-интерпретатора. А без этого пленяет загадочностью и берedit сплошными нестыковками. Поэтому, если в поле Вашего зрения попался его опус, лучше не обличайте, а расслабьтесь и получайте удовольствие от шоу Локи.

В этой игре для продвинутого в саморефлексии трикстера главный приз – познание самого себя. Этот тип всегда всматривается в собственные фотографии, пристаёт к друзьям с вопросами, что они думают о таком-то его деянии, о таком-то портрете, напряжённо вслушивается, кто о нём что сказал, лопатит прессу со статьями о себе самом и порой потом пересказывает то, что вычитал, а уже не то, что было на самом деле, и т.д. Охотно рассказывает о себе, а о его правдивости мы уже знаем. Ну и зачем же тогда всё это, чем это может ему помочь? Только разве что доктор Юнг с его харизмой разберётся. Фрейда к Локи лучше не подпускать — ничего хорошего ни для Локи, ни для Фрейда, ни для публики не выйдет, во всяком случае в плане психотерапии, хотя сюжет может получиться вроде «Лоренса Аравийского» Дэвида Лина. Кстати, не удивительно, что О’Тулу «Оскара» за исполнение заглавной роли не дали: это бы значило (при всех странностях сценария) признать Локи легитимным архетипом эпохи. А этого не случится никогда. Если только мир не перевернётся. Хотя он уже переворачивается...

По уже упомянутой причине Локи охотно позируют художникам, то есть не столько из нарциссизма, сколько из любопытства: если они — загадка для окружающих, то в не меньшей степени загадка для себя самих. То ли изначально их амбивалентная природа не позволяет им увидеть себя целостно, то ли род деятельности, который они часто избирают, требует таких перевоплощений, что забывается исходная матрица, но они и впрямь могут потерять себя и часто этого всерьёз бояться. И правильно

делают, только панацеи от этого нет. Лучший путь — это осознанность, но кто из нас живёт в постоянном осознании?

А Локи опьяняет себя постоянно, где уж тут постоянное осознание. Но это особый род опьянения. Его уровень интеллекта и быстрота реакции — на порядок выше, чем у окружающих, если, конечно, он настоящий Локи, а не симулянт, актёр-любитель, — но при этом он и нуждается в крепких интеллектуальных допингах, головокружных встрясках, вызовах судьбы, пиковых переживаниях, *desparate gamble* («отчаянная игра» *англ.*) — пока он крепок телом (а здоровье у него, как правило, отменное, по крайней мере выносливость велика), много отдыха ему не требуется, жизнь коротка, надо спешить, иначе — неинтересно. Но психика-то у Локи-человека всё же человеческая. Так что обломы неизбежны: настоящие психозы, мании, фобии, паранойи, глубокие депрессии, ну а неврозы — это вялым домашним интеллигентам. Локи ведь не может отключить своё сознание вовремя. Поэтому за него это делает бессознательное, и порой даже так, что гестапо отдыхает. А уж если локи, вставших в гордыню (а куда ж без неё такому ловкому авантюристу?) ещё и не сдерживают нравственные тормоза, тут мы получаем галерею мерзавцев с далеко идущими возможностями, с нередким «дополнительным бонусом» в виде склонности к эксгибиционизму.

Но при этом злодеи Локи редко избегают кары. А уж Локи, пробуждённые к свету, всегда расплачиваются своей кровью, никак иначе. Любой Локи может запросто кончить жизнь на эшафоте или на дыбе, или от какого-нибудь тайного яда, или в катастрофе, ничего не поделаешь: закон игры. Злодей-Локи, умирающий в своей постели в роскошном особняке на туманном острове, — это плохая шутка судьбы; и уж кто-кто, а он это понимает лучше своих завистников и скорее станет мечтать о явно трагичной смерти: для него гораздо хуже забвение и отстранение конкурентами от центра циклона, от права играть. Разве что он очень устал и слаб здоровьем.

Злодей-Локи, как правило, до последнего одержим неким безвкусным пафосом по причине своей ненасытности: любой ценой быть в Игре, красоваться в ней, даже если в одеждах злодея и пожирателя невинных душ, это ему льстит. Локи, поставивший себя на служение высокой идее, сумевший смирить свои порывы (себе же во благо) настолько, чтобы не терять голову, как более сильная личность, о таком будет думать с отвращением. Но время от времени всё равно и он станет срываться в более легитимные, но тоже не

слишком красивые занятия: тащить в постель всех попадающихся под руку женщин, или врать, как сивый мерин, или уходить в запой, или предаваться каким-либо тайным порокам, тут кому что подскажет воображение, оно у Локи изощрённое, диапазон широк. А он к тому же экспериментатор.

Итак, сотканный из противоречий, переходящий сам от крайности к крайности, то соединяющий эти крайности в причудливые сочетания, то сталкивающий их между собой, Локи обнаруживает удивительную витальную силу. Есть и ещё один, чисто эпистемологический аспект бытования этой фигуры: его присутствие в обществе всегда служит индикатором жизнеспособности системы: внутренне устойчивый социум способен поставить своих Локи себе на службу к обоюдной выгоде.

Зато ни в одной философской или художественной Утопии для Локи никогда не находилось места. Вспомните, все герои утопий, от платоновских до ефремовских⁴⁶, невозмутимы, тверды, надёжны и серьёзны, они улыбаются, но не хохочут, не ведают смятения, верят в Правила, конвенциональны до ломоты в челюстях и априорно эсхатологичны. Локи нечего делать в их мире, но и их идеальные миры – всего лишь фикция.

Теперь, когда наш реальный мир втягивается в невиданные прежде потрясения, но ещё не разразилась буря, взглянем при свете безмолвных всполохов эльгрековского «Толедо»⁴⁷ в бескровные лица тех, кто со Времени Оного верили и продолжают верить в то, что можно достичь, а затем и зафиксировать некое неизменное идеальное состояние материи и духа, заключить вечное перемирие с силами природы, сурово погрозив ей академическими степенями и продвинутыми технологиями, ликвидировать опасные противоречия принятыми раз и навсегда Законами, достигнуть Золотого Века социального благоденствия за счёт разумного эгоизма и много чего ещё, а главное – исключить Его Величество Случай.

Эти лица и эти фигуры – уже Тени, в своей зачарованности архетипами бредущие в бездну и верящие даже в процессе полёта в неё, что на самом деле находятся на равнине. Как не вспомнить тут слова Канта о том, что «Человек хочет согласия, но природа лучше знает, в чем заключается благо для его вида; она желает разногласий. Человек хочет жить легко и в довольстве, но природа заставляет его

⁴⁶ Имеются в виду идеи учёного и писателя И. Ефремова, высказанные в книгах «Час Быка» и «Туманность Андромеды».

⁴⁷ Имеется в виду знаменитая картина Эль Греко «Вид Толедо в грозу»

отказаться от легкости жизни и бездейственного довольства и броситься в тяжкие труды, чтобы они вынудили его использовать свои способности для отыскания средств подняться над ними»⁴⁸. Это титанический вызов.

Но люди – не титаны. Однако они могут быть азартны и авантюристичны. Слава Богу, что порой и «нормальным героям» трудно устоять перед обаянием Локи, ведь в его глазах пляшет пламя, и там, где он появляется, возникает турбулентное движение духа странствий и ветра перемен. Худшее, на что может пойти общество, поверившее в Утопию – это от греха подальше истребить своих Локи (а для этого, помимо физического устранения взрослых Локи, придётся полить царской водкой почву, на которой могут вырасти новые, дабы уничтожить такие пороки, как пытливая интеллектуальность, творческая свобода и способность мечтать с открытыми глазами). И/или закрыть глаза на их существование, сделав вид, что поезд истории продолжает катиться по надёжной колее, как в анекдоте времён позднего застоя. Но такое общество не имеет будущего.

Можно не сомневаться в одном: пока есть Локи, способные стать на сторону добра, этот мир не погибнет. Они обязательно что-нибудь изобретут и вытянут его, подхватят над бездной, насвистывая какую-нибудь весёлую песенку и делая вид, что им всё равно или, наоборот, выпендриваясь, чтоб позлить торов и одиноков. С тем и отправятся за свои дела на расстрел. Но это кино – если зритель выживет – всегда будет интересным.

В. М. Капустян

РАЗУМ + РАССУДОК + ИНТЕЛЛЕКТ + ПОДСОЗНАНИЕ = ТВОРЧЕСТВО? (МАТЕРИАЛ ДЛЯ УЧЁНЫХ РАЗДУМИЙ)

Случай улыбается только
подготовленному уму...
Луи Пастер

⁴⁸ См. Кант И. «Идея всеобщей истории во всемирно-гражданском плане». Соч. в 6-ти т. М., 1966, т. 6.

Человечество сегодня решает ряд проблем в «ближней зоне», создавая тем самым необходимые условия и предпосылки прорыва в Ноосферу. Есть проблемы, которые уже можно и надо решать сегодня. Посему необходимо, чтобы совместные мыслительные усилия (режимы) Рассудка, Разума, Интеллекта и Бессознательного были квалифицируемы в индивидуальной и коллективной работе деятелей культуры, учёных, инженеров и техников. Мы должны научиться представлять их более чётко.

Функции рассудка – фактографирование сигналов в данные, работа с эмпирическими понятиями, прагматизация и драматизация мыслей, восходящая теоретизация мыслей.

Функции разума – восходящее теоретизирование понятий, работа с теоретическими понятиями, их редуکتивная фактуализация и драматизация.

Функции интеллекта – восходящее рефлексирование мыслей, работа с образами в режиме озарения, их редуکتивная теоретизация и их редуکتивная драматизация [17].

Бессознательное соотносится с объективностью только через *сознательное*.

Функции бессознательного – обеспечивать полифонию мышления и охват в межсубъектном и внутрисубъектном конструктивном споре [13]. Главная же функция бессознательного – обеспечивать режим озарения и открытия в мыслительной деятельности человека. Не допускаю даже мысли, что режим озарения может быть хоть как-то обработан препаративно и открыл бы хотя бы тривиальные свои секреты.

Размышления, понимание, гипотезы и прогнозы, – моменты мыслительных экспериментов в согласованной работе перечисленных мыслительных органов человека.

Рассудок понимает ситуацию и помнит прецеденты. Разум воспринимает изменчивость и строит теории, используя абстрактные аналитические объекты [11]. Интеллект понимает живое развитие и актуальные противоречия.

Сознание – перекрёсток процессов переработки... Трудно переоценить роль общения в формировании сознания, которое находится не в индивиде, а *между индивидами*, хотя оно может быть и чужим, и ничьим сознанием. Особенно это ясно в процессах художественного творчества: в живописи, хореографии, музыке. Музыка предназначена для симультанного восприятия. Время в музыке уже «выполнено» [15].

Подсознание, вкупе с научной интуицией, обеспечивает существование «саморазвивающихся теоретических миров памяти». Например, история не дана нам непосредственно, а существует «вне времени» в живой памяти и подсознании совокупного коллектива историков...

Только подсознание рождает новые идеи.

Четыре Общих Пространства – ассоциация по смежности во времени, ассоциация по смежности в пространстве, ассоциация по сходству и «ассоциация по эмоциональному знаку» осязаются нами каждодневно и сиюминутно.

Луи Пастер метко подчеркнул: «Случай улыбается только подготовленному уму...». Элиминация сознания из анализа творчества далеко не безобидна. «Воздержимся от ответа на вопрос, где лежат тайны сознания и творчества: в Абсолюте, в бытии, мире, в бессознательном, в культуре, в деятельности, и языке, в душе, наконец. Оно ведь, как дух, «веет, где хочет» [3]⁴⁹.

Хорошо, если творчество изучают в контексте деятельности. Печально, когда его погружают в бессознательное, не учитывая того, что оно само возможно лишь у существ, обладающих сознанием. Бессознательное столь же интерсубъективно, как и сознание. Бессознательные акты творчества многочисленны и нами обычно не замечаемы.

Все культуры неизбежно вызывает к жизни представление о сознании как об эпифеномене или представление о сознании, почти полностью редуцированном к бессознательному. Разумеется, что в размышлениях о сознании и творчестве всегда присутствует бессознательное: как бессознательное в качестве понятия или представления о пространстве, где совершаются творческие акты. Худо, когда размышления о творчестве сводятся к «таинственному» бессознательному, и тем сразу «исчерпываются».

Категория бессознательного, так же как и другие фундаментальные категории (предельные абстракции), которыми оперирует психологическая наука (отражение, деятельность, сознание, личность и т. д.), может рассматриваться в историко-генетическом, онтологическом, функциональном и структурном аспектах. Недостаточное внимание к различению этих аспектов приводит к неоднозначности определения и, соответственно,

⁴⁹ Во всём тексте данной статьи использованы многие подходящие цитаты из указанной книги В.П. Зинченко, закавычить которые представилось невозможным.

употребления категории бессознательного. В настоящем тексте рассмотрен преимущественно первый из перечисленных аспектов, хотя, конечно, едва ли удастся избежать упоминания остальных.

Ведь Бессознательное онтологизировали и трактовали как некоторое субъективное пространство, «вестибюль сознания», которое является местом, где происходит сцепление образов, мыслей, подобно тому, как происходит сцепление атомов, движущихся в пространстве. Нередко использовался термин «игра»: игра образов, мыслей, для осуществления которой создаются наиболее благоприятные условия при измененных состояниях сознания, или когда она осуществляется без произвольного управления и планирования успеха. Но Бессознательное всё же рассматривали как источник, средство, даже средоточие озарений.

Другими словами, бессознательное брали вполне натуралистически, искали наиболее благоприятные условия, обеспечивающие созревание или своего рода **культивирование Бессознательного**.

Но затем категорию бессознательного постепенно стали вытеснять из описаний творческого процесса. По мере развития экспериментальной психологии и становления «терроризма лабораторий» [17] значение категории бессознательного в описании высших психических функций неуклонно уменьшалось.

Категория бессознательного представляет собой вроде бы непреодолимую преграду для любых форм редукции психического. Проклятие неявной работы с альтернативами в человеческом аналитическом и созидающем мышлении может быть снято через новое понимание Бессознательного. Можно обсудить инструменты, которые для этого потребуются. Часть их уже создана.

Образное мышление людей должно сменить предмет – с уединённых образов, на семейства и **группы** образов. Например, а) не химический элемент, но теория групп химического индивида на базе таблицы Менделеева, б) не кристалл, но группа кристаллических решёток, по Фёдорову, в) не самолёт, но группа летательных аппаратов вообще.

Воспользуемся простой и грубой моделью – циклом переделов знания, по В. В. Бугровскому [2]. Это своеобразная микро-теория для оконтурения поля действий и локализации этих действий, когда мы работаем со знанием и Бессознательным.

Рассмотрим последовательность переделов, которые *неправильно* было бы называть информационными: “0. реал → 1.

сигнал → 2. данные → 3. информация → 4. зависимость → 5. закон → 6. теория → 7. знание → 8. мудрость → 9. озарение → 10. откровение”

Поясним — **реал** — предлагаемое краткое название окружающей объективной реальности (в противоположность **виртуалу**).

Если соседние продукты переделов считать один — за вход процесса, а другой за выход, то получаются сами эти переделы, то есть следующие процессы (названия приблизительны):

N	Имя процесса	Пара переделов N→(N+1)
I.	ИЗМЕРЕНИЕ	(реал → сигнал) 0→1
II.	ИСТОЛКОВАНИЕ	
	(сигнал → данные) 1→2	
III.	ВЫРАБОТКА ИНФОРМАЦИИ	(данные → факты) 2→3

IV.	ТЕОРЕТИЗАЦИЯ	(факты → теория) 3→4
V.	СИСТЕМНЫЙ СИНТЕЗ	(сумма теорий → система понятий) 4→5
VI.	ИНТУИТИВАЦИЯ	(система понятий → мудрость) 5→6
VII.	ОТКРЫТИЕ	(мудрость → озарение) 6→7
VIII.	ОТКРОВЕНИЕ	(озарение → откровение) 7→8
IX.	РЕШАЮЩИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ	(откровение → нахождение открытого в реале) 8→0

Нам интересны именно процессы — переходы в звеньях этого цикла — аналоги «кризисов» между стыками (забавно, но «кризис» в древнем значении слова — значит «суд», а слово «категория» — «обвинение, приговор»), например:

0→1. ИЗМЕРЕНИЕ: Реальная действительность → оформленные сигналы от неё;

1→2. ИСТОЛКОВАНИЕ: Принятые сигналы → данные о состоянии фрагмента действительности;

2→3. ВЫРАБОТКА: ИНФОРМАЦИИ (ФАКТУАЛИЗАЦИЯ): Данные → информация о воспроизводимом типе поведения аналитического фрагмента действительности;

3→4. ТЕОРЕТИЗАЦИЯ: информация о поведении фрагмента действительности → теория, воспроизводящая это поведение в

понятийной модели и предсказывающая поведение в задаваемых нами исходных условиях;

4→5. АНАЛИЗ И СИСТЕМНЫЙ СИНТЕЗ: Комплекс теории, трактующих данную предметную область → совокупное полиаспектное модельно-понятийное дискурсивное духовно-конкретное знание о предметной области;

5→6. ИНТУИТИВАЦИЯ: Полиаспектное дискурсивное духовно-конкретное знание о предметной области → не дискурсивные мгновенные (авербальные) интуитивные решения;

6→7. ОТКРЫТИЕ: Мудрость мгновенных интуитивных решений → внезапно приходящие озарения об открытиях и изобретениях. Последовательный (сукцессивный) вывод заменяется на симультанный, мгновенный ... интуитивный. Это и есть интуиция, по Бергсону, или "интеллигенция", по Шеллингу [18]!

7→8. ОТКРОВЕНИЕ: Комплект разовых озарений → система, включившая предугаданный комплект понятий о новом элементе реала в новую картину мира;

8→0. РЕШАЮЩИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ: Предугаданный образ-понятие о новом элементе реала → факт, подтверждающий наличие денотата (носителя сущности) этого понятия в реальной действительности.

Итак, перед нами **девять** процессов. Мы указали для начала лишь их характерные (главные) компоненты входов и выходов. Но каждое из переходных сечений $0 \rightarrow 1..7 \rightarrow 8..8 \rightarrow 0$ обслуживается, в частности, ещё и своим набором инструментов и дополнительных понятий. Например,:

0→1: датчики, понятие физической величины или понятие социально-культурного принципа и т.п. (ЭКСПЕРИМЕНТ);

1→2: прибор и мерительная схема на данном типе датчика (ПРИБОРОСТРОЕНИЕ, МЕТРОЛОГИЯ);

2→3: формулы и процедуры (*алгоритмы*) перевода данных в значимый график (СТАТИСТИКА, ОБРАБОТКА ДАННЫХ ЭКСПЕРИМЕНТА);

3→4: концептуальная схема истолкования данных (ФАКТУАЛИЗМ);

4→5: практическая схема применения теории для предсказаний (реальных фактов) (ТЕОРЕТИЗМ);

5→6: слабо концептуализированные методы навигации и аналогий в далеко отстоящих областях знаний с целью

форсированной выработки значительных объёмов знаний (МУДРОСТЬ);

6→7: Нарботанное «научное подсознательное» властно вторгается в материал сознательного опыта, перерабатывает его мгновенно; объяснительные схемы всплывают в готовом виде, остаётся их только опубликовать, озвучить (ЛИЧНАЯ НАУЧНАЯ МИФОЛОГИЯ);

7→8: эпизоды озарений учащаются, сливаются в «фильм откровений» в новом виртуальном мире личности. Теперь из него можно «изобильно черпать»: только не забывать и успевать записывать. Ничего не приходится из себя вымучивать. ЭТО И ЕСТЬ ЛИЧНЫЙ МИСТИЧЕСКИЙ НАУЧНЫЙ ВИРТУАЛЬНЫЙ МИР (Об этом говорят Шеллинг, Шпенглер, Фёдоров!). Однако на этой фазе **нет хороших инструментов фиксации фильма откровений**. Из-за этого он бывает внешне похож на «патологическую скачку идей». Лишь **инверсная аналогия** может помочь слегка ускорить перекачку пояснительных схем в реальный мир реальных сообщений.

8→0: наконец, — РЕШАЮЩИЙ ЭКСПЕРИМЕНТ!

Результат откровения заставляет по-новому увидеть фрагмент реала и задуматься над тем, какой **новый кризисный прибор** потребуется для того, чтобы подтвердить факт существования найденного В ПОНЯТИИ **невидимого элемента новизны в реале**.

Цикл замкнулся. Грубый очерк технологических участков работы со знанием мы имеем. Чем же может быть полезно в этом цикле движения и непрерывного становления знания наше «сухое дело концептуального конспектирования»?

Ответ довольно прост: внимательное «сухое» концептуальное конспектирование полезно на любом из этих технологических участков, но центр тяжести лежит на фазах **4→5, 5→6, 6→7, 7→8, 8→0**.

Все инструментальные, языковые и мыслительные средства, встречаемые нами в любой технологии работы со знаниями, могут в этом цикле (в ходе внимательного конспектирования!) **получить свою дополнительную детерминацию**, классификацию и «первичную прописку» (в одном или нескольких сечениях).

Например, философские и общенаучные категории являются «остаточными позывными» или «переходниками» между знанием и мудростью, которая, по нашим подозрениям, является сонмом концептуальных схем, из-за многословности символизировавшихся

— преобразовавшихся — и ушедших в «фоны сверхсознания», по П.Я. Гальперину [8].

Категории и символы, как своеобразные сторожа, остались в сфере сознательного на границе с бессознательным, чтобы примерно одинаково адресовать намёки на смыслы у участников познавательного процесса. Но, с другой стороны, категории продолжают обслуживать все слева от них стоящие фазы цикла, периодически фигурируя в текстах на многочисленных «низменных» ролях – ролях слов, терминов, концептов, понятий.

На стыках этих фаз находятся короткие фазы-«кризисы», например:

- ⇒ чтобы сигнал превратился в данные, нужен «кризисный» измерительный прибор. Пока не было инфракрасных спектрометров, и спектрометров комбинационного рассеяния, рассуждения о спектрах колебаний молекул были чисто гипотетическими. Не было в наличии соответствующих данных «тонкой структуры»;
- ⇒ чтобы теория превратилась в работающее знание, нужна предметная область её интерпретации и регулярный «кризисный» способ продукции предсказаний с помощью этой теории;
- ⇒ чтобы озарение переходило в откровение, **нужен «кризисный» инструментальный способ «надиктовки цепи озарений**, переходящей по мере записи в откровение...»

Если цикл замкнуть более фундаментально (а это, в будущем, обязательно надо сделать раз он — *cycle* (англ.), иначе — круг) и вписать в круг как правильный **девятиугольник со всеми его диагоналями**, то мы получим (кроме самого замыкания – $8 \rightarrow 0$, проведя все хорды и диагонали между вершинами) все **типы обратного влияния** (обратных связей) в этом цикле.

Например, модификация теории заставляет изменить тип принимаемых сигналов, или новое откровение потребует оформления в виде ряда новых теорий. Будет диагоналей всего 28, и всем им надо будет дать имена! Здесь непочтатый край рутинной методологической работы. Например, где-то среди этих диагоналей скрыта сама сущность такого таинственного явления в философии, как «операционализм» Бриджмена [19].

Теперь, когда перспективно мы поверхностно обсудили цикл, посмотрим, как человек овладевает его звеньями и его обратными

связями. Совершенно очевидно, что он должен встречать сопротивление со стороны предмета, которым овладевает. Ибо предмет, не оказывающий сопротивления нельзя ни заметить, ни овладеть им — он «выскальзывает». Сопротивление вам гарантировано, ибо данные на эту тему тончайше «распылены» в мире знаний. Их никто никогда не собирал вместе.

И, в принципе, высокая культура занятий наукой требуется на любом из переходов. Но чем дальше идём вдоль цикла, **тем меньше** мы находим ярких представителей и мастеров «своей фазы». Создаётся впечатление, что здесь есть мощный барьер. Наша задача — **научиться пробивать этот барьер** или просто проходить его «туннельным переходом» без чрезмерных трат интеллектуальной энергии.

Жизнь учёного или творца в любой области до 45-ти вначале выглядит как погоня за знанием рецептурного, фактографического и **сенсационного характера**. Напомним, что «сенсация» раньше значила «произведение сильного впечатление» (безо всякого уничтожительного смыслового налёта).

Действительно, чтобы выработалось «научное подсознание», нужно чтобы сначала выработалось и **сенсационно (эмоционально) закрепилось** просто «научное сознание». Грубо говоря, «**без предварительного осознания нет и соответствующего содержания подсознания**».

Следы дихотомии сознательное — бессознательное обнаруживаются в таких широко используемых в современной психологии оппозициях, как внешнее — внутреннее, произвольное — произвольное, нерелфлексивное — рефлективное. Предметное содержание и понятийное наполнение этих концептуальных схем различно. Однако эти различия не абсолютны, а сходство не ограничивается лишь формальными чертами.

Проблема бессознательного (как и оно само) живуча. Стыдливое замалчивание приводит либо к антипсихологизму (а соответственно, и к многообразным формам редукционизма), либо возвращает к ранним попыткам онтологизации и натуралистической трактовки бессознательного, разумеется, при соответствующей зашифровке терминов.

Последнее обнаруживается в современной когнитивной психологии, в которой строение высших психических функций позорно описывается в терминах блоковых моделей. Пространство

культурных и жизненных смыслов, относящихся к хронотопии сознательной и бессознательной жизни имеет отношение и к построению научных смыслов.

Самый трудный вопрос – это вопрос о хронотопии мыслительной жизни. Невозможно отказаться от его обсуждения даже в поэтической, форме, ибо «поэтические формулы» стоят формул математических. Духовность — это атмосфера, в которой живет общество со всеми его институтами. П. А. Флоренский называл ее духосферой или пневмосферой (ср. с «globus intellectualis» Н. Кузанского).

Значит, хронотоп сознательной и бессознательной жизни соединяет в себе прошлое, настоящее и будущее, – одновременно сосуществующие и разворачивающиеся в реальном и виртуальном пространстве. Это хорошо видно на материале художественного хронотопа. По М. Бахтину, «в литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом [3]. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается, измеряется временем».

Бессознательное работает параллельно сознанию и занято «своим делом». Бессознательное – это не отсутствие сознания. Культура, а вслед за ней и наука, нагружают бессознательное всё большим числом функций, что не приближает к раскрытию механизмов их осуществления. Самым трудным является описание работы целого сознания, и, соответственно, понимание того, как возможно (и возможно ли?) единство сознания.

Бессознательное – функциональный орган человека.

Сознание — мимолетное качество, лишь временно присущее тому или иному психическому процессу. Психика — многоцентровая. Сознание же и бессознательное подразумевают друг друга и их сколько-нибудь строгое разделение едва ли возможно.

К сожалению, преобладает вульгарно-негативное определение Бессознательного. Популярна оценка бессознательного как знания, которое не думает, не рассчитывает, не судит – оно «работает с альтернативами».

Бион [6] на место предсознательного поставил «контактный барьер»: «Термин "контактный барьер" обозначает установление контакта между сознанием и бессознательным, а также выборочный переход элементов из одного в другое. От характера контактного

барьера будет зависеть переход элементов из сознания в бессознательное и наоборот» [там же]

Например, бессознательная фантазия, активизируемая во время сеанса, не принадлежит исключительно пациенту. Напротив, она является фантазией пары, порожденной двумя участниками поля.

Сюжетность испортила мышление людей. Она оказывается «обязательной». Сюжетность – враг момента творчества! Кант при соприкосновении с ней сказал, что «бессознательное — это акушерка мыслей», т. е. рождения нового и всегда — прорыв сюжета.

Авербальность мышления и языкового мышления всё настойчивее заявляет о себе [5] ... Метафора и аналогия – типичные представители целостной (гармоничной) работы бессознательного. Та же ситуация и с юмористическими жанрами и эпизодами. Так что утверждение о том, что бессознательное «неуловимо», беспочвенно. Действительно, почему так трудно (невозможно) вспомнить хоть бы какой анекдот с помощью волевого усилия? Почему невозможно объяснить человеку, лишённому чувства юмора, что нечто смешно? Почему подробное разъяснение аналогий и анекдотов воспринимается как дурной тон?

Думается, потому, что сознанию и прямолинейной логике запрещён вход в область анекдота (непересказуемого, то есть *не публикуемого*, что и есть перевод слов *anecdote* (*франц.*), *anekdotos* (*др.-греч.*)). Инсайт, гипотезы тоже появляются неосознанно, **как неосознанные умозаключения**, бессознательно толкующие действительность, но, — прежде всего, — именно поэтому подлежащие проверке! (метафора и аналогия работают в мыслительных экспериментах подсознания (или сверхсознания) [9], причём, — мгновенно (симультанно)) – это также показано с применением схем родоструктурной экспликации [14].

«Уверенность», «признание», «непризнание» — это уже не мысль, а чувство, которое входит в определение мысли. Многие мысли возникают бессознательно, безотносительно к достижению правильного мнения. Как они приобретаются, мы не знаем.

Главная мысль представленного на суд читателя текста: о симультанное Бессознательное мы буквально спотыкаемся на каждом шагу. Оно исключительно многообразно по своей феноменологии и **продуктивно**. Но упрямо считаем его таинственным и непроницаемым. Эту точку зрения следует «сдать в архив» и

деятельно начать исследование феноменологии Бессознательного самым широким фронтом с целью его полезного культивирования [7].

Литература

1. Бергсон А. Материя и память. М.: Изд-во Сытина, 1892.
2. Бугровский В.В. и др Экологические корни культуры. Культуры – Народы - Будущее. РАН, Сибирское отделение, Убсунурский Международный Центр Биосферных исследований, 2000.
2. Зинченко В.П. Сознание и творческий акт. – М.: Языки славянских культур, 2010.
3. Беляев И.П., Капустян В.М. Роль метафоры в искусстве и науке. – М.: Московское музыкальное об-во, 2013.
4. Кривоносов А.Т. Философия языка. – М.: Издательский центр «Азбуковник», М.- Н.- У. – 2012. – 788 с.
5. Бион У.Р. Элементы психоанализа. – М.: Когито-Центр, 2009.
6. Вертгеймер М. Продуктивное мышление. – М.: Прогресс, 1967.
7. Пиаже Ж. Аффективное бессознательное и когнитивное бессознательное // Вопросы психологии. 1996. № 6.
8. Гальперин П.Я. Психология как объективная наука. Избранные психологические труды. – М.–Воронеж: НПО «МОДЭК», 1998.
9. Давыдов В.В. Теория развивающего обучения. М.: «Интор», 1996.
10. Кордонский С.Г. Циклы деятельности и идеальные объекты. М.: Пантори, 2001.- 176с.
11. Бейтсон Г. Экология разума. М.: «Смысл», – 2000.
12. Никаноров С.П. Предисловие к книге Оптнера С.Л. / Оптнер С. Л. Системный анализ для решения проблем бизнеса и промышленности. М.: Аналитический центр Концепт, 2003.
13. Чистов А.А. Экспликация понятия «научная метафора» на основе исследования работ Максвелла по теории электромагнитного поля: Магистерская диссертация. Науч. рук. Капустян В.М. /МФТИ. – Долгопрудный, 2006.
14. Капустян В.М. О выполненности времени в музыке. В сб. «Музыка и категория времени» – Материалы 5-й конференции из цикла «Григорьевские чтения». М., 2003.
15. Дьюи Дж. Психология и педагогика мышления (How we think) М.: «Лабиринт», 1999.
16. Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды. М.: «Весь Мир», 2000.
17. Шеллинг Ф.-В.-Й. Система мировых эпох. «Водолей», Томск – 1999.
18. Bridgman P.W. The Way Things Are. Harvard Univ. Press. 1959.

Н. В. Климова

ДУХОВНЫЕ РЕАЛИИ В МУЗЫКЕ КОМПОЗИТОРА АЛЕКСАНДРА ИЗОСИМОВА (ИЗ МИРА ПОДСОЗНАНИЯ)

Петербургский композитор Александр Изосимов (р. 1958) предстаёт личностью, чьи позиции в искусстве предельно ясны и

беспредельно высоки. Его произведения не эпатируют слушателя, не следуют за модой, но и не остаются в рамках традиции. Музыка композитора уводит в мир подсознания к переживанию собственного «Я» как частицы метаистории. В этом мире есть Свет, есть картины «воления», зовущие Человека к его постижению, и есть Тьма, Зло, захватывающие мрачной силой обаяния. Музыкальные экспрессии в музыке Изосимова лишены всякого украшения, они отражают духовные процессы, скрытые от обыденного сознания. Уместно вспомнить в этой связи слова Антона Брукнера: «Я пишу для тех, кто желает подняться над землёй».

В творческом багаже композитора двадцать семь произведений, но выделяются крупные: опера «Потерянный рай» (по поэме Дж. Мильтона), балет-мистерия «Избранник», симфонические «Лики», Симфония; произведения для хора: «Сопереживание душе», «Иаония. Благодарность Жизнедателю»; камерные сочинения, органное и два вокальных цикла, протяженностью звучания около трёх часов. Каждое произведение – это целый мир, в котором постепенно приоткрывается музыкальная Вселенная композитора. Подобно тому, как это делается в книге, в ней прописаны истины мира, окрашенные интимной связью с человеком. И эта связь осуществляется через слово. Музыкальное и поэтическое – оно сохраняет «непереводимость» на бытовой язык. Приводим один из текстов композитора:

«Я вслушиваюсь в тишину уходящей ночи
хочу понять бессловесный язык,
на котором говорила душа,
когда была облаком...» [1:11].

«Эти строки из моего стихотворения, – пишет автор, – послужили отправным моментом формирования замысла композиции “Когда душа моя была облаком” (2003) для кларнета, фагота, тромбона, скрипки, альты и контрабаса в семи частях: “Облако рождается”, “На качелях радуги”, “Колыбельная облаку”, “Облако смеется”, “Белее снега”, “Облако танцует”, “Причет. Облако плачет”. В музыкально-поэтической форме отражена жизнь человеческой души в доисторические времена до сотворения тела. Вместо него было облако, обитая в котором душа училась плакать, смеяться, танцевать, засыпать ... Нечто невероятное в названиях, присущее лишь миру поэтической фантазии предоставляло мне неограниченные

возможности в реализации звуковых образов – от почти абстрактных, до очень конкретных» [2].

О сочинении музыки композитор рассуждает как о «космическом процессе». Он утверждает, что «это совместное «делание» природы и человека». Для того чтобы что-то создать, автору важна полная изоляция в творчестве. «Моя музыка не рождается в результате длительного изучения чужой. Скорее наоборот. Я зачастую избегаю что-либо слушать, когда начинаю работу над новым сочинением» [13]. «В этот момент... только слух и зыбкая почва под ногами. В этом трепетном состоянии ожидания начинается на ощупь поиск. И может случиться, и случается, что звуковые элементы начнут складываться как бы сами, не быстро, потом всё скорее и скорее, и как бы без меня рождается целый мир».

Творческие силы, импульсы фантазий композитор черпает в сферах, исходящих из духовных сверхчувственных подоснов, обретенных в антропософски-ориентированной духовной науке Р. Штейнера (1861-1925). Антропософия явилась смыслом жизни и творчества А. Изосимова. Мудрость (*sofia*), согретая любовью Христа, открыла человеку (*antropos*) пути к самопознанию духовных истоков и собственного предназначения. Обращенная к подсознанию человека, как зоне, таящей скрытые духовные гены, антропософия предоставила возможность сделать осознанный и свободный выбор к глубинам или высям духовного мира. Смысл искомого, смысл жизни человека в антропософии постигается средствами сверхчувственного познания через красоту звуков, красок и света. Атрибуты искусства играют здесь роль «*оживляющего элемента*». В лекции «Искусство – как откровение небесного в земном» Р. Штейнер отмечает, что «в искусстве душа полуосознанно удерживает то, что возвращается людям из духовного мира. Вот почему во все времена люди, предназначенные к тому своей кармой, в искусстве делали слепок духовного в материально-земном» [7:177].

Музыка Изосимова не является иллюстрацией антропософии, но она исходит из сокровенных основ души музыканта, из сердечного благоговения перед духовным осознанием прекрасного. Каждое произведение для композитора – это «благодарение и свет», и чтобы создать такое произведение, нужно его услышать, почувствовать. «Оно, – как отмечает автор, – не приходит» само по себе. Композитор обретает его в медитации краеугольного камня «Христос Солнце».

Оставаясь в душе романтиком, композитор считает, что природа, входит в его духовно-душевную сферу и [тогда] «духовное

вместе с человеком строит новый мир». Этот мир уже существует в произведениях композитора и его составляющие, привычные для музыканта координаты звукового пространства окрашиваются иным светом. Так, гармонию автор мыслит как «мякоть плода», ритмы – «нити в духовный мир». «Художник настраивает лиру, протягивает эти нити к человеку», пишет композитор. Искусство в понимании Изосимова, должно «затронуть человека», «нужен импульс в понимании искусства» таким импульсом для композитора явилась антропософия. «Она стала живой силой искусства, как молитва «Отче наш» из Апокалипсиса Р. Штейнера».

«Музыка, – продолжает автор, – сопровождает нас по жизни, выявляя внутренний идеал, даже если кажется, что никому это не нужно. Каждая эпоха «протирает» зеркало времени и вновь прописывает черты прекрасного...».

Ещё в начале XX века Штейнер отмечает, что музыка – это «будущее человечества в художественном отношении» [6]. Он выделяет музыку из всех искусств и указывает на связь музыкальных законов с духовным космосом мировой гармонии. Доктор рассматривает структуру музыкальных тонов, интервалов как результат медитативного переживания внутреннего Я, находящегося на границе человеческого и космического. Он создает проект Гётеанума в Дорнахе (Швейцария), исходя из сущности музыкального искусства.

В 2006 году деревянная девятиметровая скульптура Гётеанума «Представитель человечества между Люцифером и Ариманом», а так же стихотворение Р. Штейнера «Правят Злы», инициировали создание *Infernale* для скрипки и фортепиано – одного из самых мрачных сочинений композитора А. Изосимова. В 1913 году стихотворение Штейнера прозвучало на церемонии закладки краеугольного камня основы первого Гётеанума – храма мудрости и познания, возведённого в Дорнахе. О важности события говорит тот факт, что в строительстве и отделке храма принимали участие деятели искусства и культуры всего мира, среди которых были русские поэты и художники Максимилиан Волошин, Андрей Белый, Ася Тургенева, Маргарита Волошина-Сабашникова. Приводим текст Р. Штейнера:

«Правят Злы

Свидетели высвобождающейся Я – сущности

Вину самостности возвинённую другими

Переживите в Хлебе насущном
В котором не правит Воля Небес
Ибо человек отпал от Вашего Царства
И забыл Ваши Имена
Вы Отцы на Небесах» [8].

Многое в нём кажется непривычным – слог, стиль требуют неоднократного прочтения, после которого мало что проясняется. И все-таки попытаемся, не заглядывая в словарь, не препарировав словосочетания, войти в мир образов, почувствовав всю их глубину и тогда «знакомые» выражения текста начинают раскрываться, указывая на свойства молитвы. «Правят Злы» – это обращенный вариант христианского «Отче Наш», составивший ядро антропософского Пятого Евангелия – Евангелия познания. Последняя строка известной молитвы здесь становится первой и движение духа направлено не снизу вверх, не из микрокосма души человека к Богу, а в обратном направлении – сверху вниз. Макрокосмическое «Отче Наш» Пятого Евангелия содержит тайну познания Зла, как «основной тайны нашей эпохи», эпохи человеческих и природных катастроф. «О правлении Зла, главным образом в исторических событиях, как отпадении от прогрессивного эволютивного течения» говорил особенно в начале Первой Мировой войны доктор Р. Штейнер [8].

Сущность Зла отражена Р. Штейнером в проекте девятиметровой деревянной скульптуры «Представитель Человечества между Люцифером и Ариманом». Зло облекается здесь в иные, по сравнению со стихотворением художественно-имагинативные формы, но сила воздействия его не только не ослабевает, но становится зримо-чувственной и проявляется с небывалой мощью. Особенно велико его влияние в наше время, время нового тысячелетия. Зло, как отмечает Ч. Айтматов «не уходит с кончиной века, а остаётся в генетическом лесу фатальным семенем ожидания вероятностного часа икс» [9]. Автор скульптуры – Р. Штейнер – отразил события, выражающие сверхчеловеческую драму: гибель мировых существ – Люцифера и Аримана – противопоставлена Богочеловеку. На верху скальной части скульптурного изображения появляется существо, пришедшее из Космоса, которое не связано с Землей. Это фигура Люцифера, выполненная в красных тонах. Оно многолико и властвует в астральном мире – мире чувственных влечений, страстей и

вожделений, дарующем свободу действий человеку и одновременно порождающем зло.

Нижняя часть скалы – пещера Аримана, духа материального физического мира. Его фигура, слитая с землёй, окрашена в различные оттенки коричневого тона и вырастает из сколов каменных пород. Рассекая замкнутое пространство сжатым до судорог и одновременно властным движением рук, режущим изгибом форм, ариманическая сила устремлена к центральной части скульптуры – изображению Христа – Представителя человечества. Его фигура – с устремлённым вверх жестом левой руки, удерживающей Люцифера и опущенной вниз к Ариману правой – являет «концентрацию удивления, бесконечной любви, сострадания и совести» [1 0,70].

Композитора А. Изосимова поразило, прежде всего, воплощение Штейнером в стихотворении и в Скульптуре Зла. Поэтому композиция для скрипки и фортепиано *Infernale* (мрачно, демонично) представляет картину вселенской драмы Зла, сломленных силой любви Христа и вынужденных искать пути преодоления Люцифера и Аримана. Низвергающийся в пропасть Люцифер и «скованный золотыми жилами в своем бегстве от встречи с чистой мировой любовью» [10,70] Ариман, охвачены яростью и собственной немощью. Зло в композиции Изосимова не является продуктом человеческой деятельности, не облекается в известные традиционные формы как в сочинениях Берга, Шостаковича, Шнитке или в бесчисленных примерах русской и западной классики. Идентификации зла не происходит. Зло – вне-чувственно, вне-предметно, вне-временно, оно абсолютно и апофатично.

В *Infernale* Зло – дух, а точнее два духа (Люцифер и Ариман), которые действуют там, где пожелают, и одновременно в пространственном существе человека. Присутствие Зла в *Infernale* – ассоциируется со жгуче-черными красками бездны, таящими нечто цепенящее, напоминающее о квадрате Малевича. Зло, оно же Тьма – духовное внутри физического и в произведении «обитает» в семи «мыслеформах» – так композитор обозначил для себя стадии его движения [11]. Звучащие без перерывов стадии одночастного музыкального полотна раскрывают имажинативные картины высвобождающейся темной воли Зла: 1. «Из глубин...», 2. «Властвующая воля», 3. «Властвующая воля 2», 4. «Властвующая воля 3». Потoki её расслаиваются и направляются к центру композиции, к стадии 5. «...дух суровый, трагичный», к сердцу Человека. Это смысловая вершина мистерии (так можно обозначить

жанр произведения), скорбный ритуал принятия неизбежного, «фреска» духовного храма, готового возродиться. Но свет её эфемерен – 6. «Призрачно», утрата неизбежна – 7. «Правят злы».

Движение «волений» Зла выражено в двух контрастных пластах, но лишенных традиционной образности и семантической закреплённости. Зло предстаёт в виде ладогармонических созвучий и тоново-ритмических комплексов. Из глубин Безмолвия (*di profondo silenzio*, первая стадия), из осознанного молчания, рожденного «прежде всякого мира, прежде нас» (А. Белый) возникает «безжизненный» тон *D* в партии скрипки (*zenza vib.*), который, продолжаясь в *glissando* по четвертитонам, колеблется, дрожит, ощущая близость «царственного зверя» (выражение автора). Его поступь нетороплива и величественна. Глухой гул аккорда-кластера в партии фортепиано в нижнем регистре на три *piano*, неровный затрудненный ритмический пульс – картина пробуждения темной энергии (т. 3). Потоки её расслаиваются, образуя верх и низ, небесное и земное, люциферическое и ариманическое – два звуковых пласта, два начала. Одно – волнующий, мир чувственных фантазий, за выражением которых скрывается как за маской, личина ярости и гнева небесного демона (партия скрипки). Его цель – свободная игра воображения, увлекающая мнимой красотой, подобной Дантову Герionу, раскрашенного трафаретами цветов эпохи. Второе связывается с ожившей хтонической силой, преодолевающей тяжесть земных недр, остроту скальных уступов в своей жажде высот. Разрушительная власть зверя взламывает звуковое пространство, разливая мрак. Сущность его метафизична, глубина неизмерима, а сила заключена в великой скорби, пронизывающей мир. Но это не человеческая скорбь, которая связывается в традиционном представлении с траурными маршами, пассакалиями, шествиями. Такая скорбь царит над миром людей как некая космическая субстанция, мировой дух, в котором переживается судьба русского человека.

Сущностное в словосочетании «Правят злы» воплощается в метаморфозах единственного звукоряда, созданного композитором «дышащего лада»: *c-des-es-fes-ges* [12]. И если в предшествующих сочинениях «дышащий лад» представлял структуру из 8-9 рядов, и дыхание лада связывалось с ротацией полутонов, то в *Infernale* такая структура отсутствует. Дух дышит всегда, но в *Infernale* он затаил дыхание. Сочинение вырастает из одного пятиступенного ряда, появляющегося в виде кластера в партии фортепиано. Секундовая

вертикаль ряда в пределах уменьшенной квинты (сжатая форма) образует напряженно звучащее в большой октаве сонорное пятно. В *Infernale* отмечает композитор «взято только начальное состояние ладовой материи. Отсутствие ладового движения в сторону просветления компенсируется активным ритмическим, фактурным, тембровым и динамическим преобразованием материи внутри мрачного герметичного пространства» [8].

Произведение заканчивается *tragico* (стадия 7. «Правят злы»), действие возвращается к началу. В Тьму «каменного» колорита погружается скрипка, перестраивая струны (скордатура), сжимая в тягучем, скрежещущем глиссандо тоны *D* и *G* до глубин *di profondo silenzio* (*GES* и *C*). Постепенное нисходящее мелодическое движение скрипки вниз, «застывающий» кластер темного ряда фортепиано и ритмические ячейки *funebre* исчезают в глубинах пространства. Лишь уменьшенная кварта *e-as* (в реальном звучании большая терция) на фоне темного ряда *c des-es-fes-ges* в партии фортепиано воспринимается как слабая надежда на лучшее.

Infernale Александра Изосимова – одно из произведений, позволяющих осознать и осмыслить факт его рождения из глубин подсознания и ощутить зависимую связь «между континуумом Космоса и сознанием индивида».

Примечания

1. Аннотация к компакт-диску «Камерная музыка А.Изосимова». – СПб.– 2012.
2. Там же.
3. Изосимов А. Автобиографический этюд. Рукопись.
4. Штейнер Р. Мой жизненный путь. – М.: Evidentis, 2002.
5. Штайнер Р. Рихард Вагнер и новые поиски Грааля. – Ереван: Лонгин, 2009. – 184 с.
6. Там же.
7. Штайнер Р. Искусство как откровение небесного в земном. Выдержки из лекции. Торки, 22 августа 1924г. Приложение // Р. Штайнер Рихард Вагнер и новые поиски Грааля. Ереван: Лонгин, 2009. – С.176-181.
8. Изосимов А. *Infernale* для скрипки и фортепиано. Предисловие автора. – СПб.: МФ Санкт-Петербурга.– 2006.
9. Айтматов Ч. Тавро Кассандры. М.: Астрель, 2008. – С.5-273.
10. Прокофьев С. О. Скульптурная группа Рудольфа Штайнера. Откровение духовной цели человечества и земли. М.: Новалис, 2013.–176с.
11. Мыслеформы в духоведении – существо мысли, сотканное из материи человеческой мысли. Определение из книги Штейнера Р. Теософия. М., 2004.
12. Подробнее об этом произведении и «дышащем ладе» можно прочитать в монографии Климовой Н.В. Музыка Александра Изосимова: парадигма Света. Монография.– Тамбов, – 2013. –131с.
13. Здесь и далее слова композитора взяты из писем к автору статьи.

ГАРМОНИЯ СОЗНАНИЯ И ПОДСОЗНАНИЯ В ТРАДИЦИИ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ДРАМЫ С МУЗЫКОЙ В МЕСОАМЕРИКЕ

Синкретизм музыки, танца и театрального действия, характерный для художественных традиций индейцев майя и науа постклассического периода (XIV- начало XVI веков) в Месоамерике свидетельствует о гармоничном проявлении взаимодействия процессов сознания и подсознания в культурной деятельности. При изучении материалов обрядовых действий и танцевальных драм, месоамериканской иконографии и элементов современного музыкального фольклора индейцев Мексики и Гватемалы становятся очевидными взаимоотношения музыкального, поэтического и танцевального начал в культуре Месоамерики XIV-XVI веков в целом. Специфика художественного творчества индейцев состоит в том, что в основе их обрядовой, драматической или концертной практики лежит *танец*, а песни и музыкальное сопровождение предназначены для него. Еще в середине XVI века эту особенность хорошо понимали испанские хронисты, а позднее ее подчеркивали и ученые, исследовавшие культуру Месоамерики [7; 8;11].

Наряду с пением и инструментальной музыкой в Месомерике танцы издавна были неотъемлемым звеном *культурно-религиозных церемоний* [1]. Как и в ряде других традиционных культур, танцевальное начало⁵⁰ сочеталось в них с эпико-мифологическим и музыкально-поэтическим контекстами. Испанский историк XVII века Ф. Фуэнтес-и-Гусман писал, что в запрещенных католическими миссионерами танцах индейцы пели об истории и деяниях как своих предков, так и своих «фальшивых божеств» [18:287].

Для обрядовых действий, танцев и танцевальных драм майя, в основе которых лежали мифологические представления, была характерна многоуровневость символики. Множеством символов индейцы наделяли обрядовую сторону сценических действий и в последующую после конквисты эпоху – с целью скрыть истинный характер представлений от христианских миссионеров. На

⁵⁰ Точнее сказать пластическое начало, так как танцы включали также развитые формы акробатики.

сакральную экспрессию обрядового танца в большой степени опиралась вся художественная культура майя. Посредством танцевальной пластики, неотделимой от музыкально-словесного текста, жрецы майя вместе с простыми общинниками возносили молитвенные прошения божествам. Испанский монах Д. де Ланда отмечал большую продолжительность во времени майяских танцев [9:144].

Музыкально-поэтический текст испытывал значительное воздействие танца: его движению подчинялась ритмика сакрального стиха, которая регулировалась сопровождавшей обрядовое действие музыкой [17:42]. О том, что танцы исполнялись с музыкой и текстами, свидетельствует А. М. К. Гарибай [20:164]. В Палатинской рукописи говорится о том, что у ацтеков в дни праздника «Сешочитль» наряду с сопровождавшими танцы певцами, игравшими на ударных и духовых инструментах музыкантами и исполнявшими различные танцевальные фигуры танцорами⁵¹ вознаграждались также руководители представлений, управлявшие всеми с помощью движений рук, и авторы хореографических композиций, песен и музыки [там же].

Слово и звук в обрядовых и художественных формах культуры Месоамерики не мыслились без движения: они проявляли себя через него, в комплексе с ним представляя особого рода синкретический феномен. Музыка, танец и поэзия у народов майя и науа составляли единое целое не только в культово-обрядовых действиях, но и в драматическом искусстве – эта связь отмечается и в наши дни в рамках фестивалей традиционной и популярной музыки. Музыка *танцевальных драм* индейцев майя и науа связывала поэтический текст с магической танцевальной сферой, при этом менялась ритмика стиха. Она также подчеркивала значимость словесных фраз, словосочетаний, отдельных слов и даже слогов в слове. Это достигалось универсальными для многих традиционных культур народов мира средствами – медленным темпом пропевания текста, многократным повтором отдельных его частей, длиннотами в звучании целых словосочетаний, замедлением звучания некоторых слов и распеванием слогов того или иного слова на несколько тонов.

Приоритет танца над музыкой и поэзией в культуре Месоамерики подчеркивает название самого известного исследователям сборника текстов майя постклассического периода

⁵¹ До настоящего времени сохранилось майяское название танцоров – «ахсубаль».

«Книга танцев из Цитбальче» (название XVI века – «Книга танцев древних людей, которые исполнялись здесь, в селениях, до прихода белых») [2:83–90]. Данный сборник был составлен еще в 1440 году внуком распорядителя церемоний («ах-кулель») Ах Бамом из селения Цитбальче, и содержит песни, написанные в то время для танцев. В 1965 году эту книгу опубликовал известный мексиканский исследователь А. Баррера Васкес [14].

Ни в одном из пятнадцати поэтических текстов «Книги танцев из Цитбальче» не содержатся ноты – вопрос о наличии у майя классического и постклассического периодов способов *письменной фиксации музыки* остается открытым. О музыкальной нотации майя ничего не известно. Отдельные косвенные данные в «Летописи какчикелей» свидетельствуют о том, что одно из племен майя, жившее на территории современной Гватемалы, пользовалось копиями своих песен как средством для уплаты дани другим племенам. Один из наиболее ранних памятников приведен в труде гватемальского композитора и музыковеда XX столетия Х. Кастильо – это фотография плоской нефритовой таблички с неопределенной надписью из зигзагов и точек и специфических линий в майяской иероглифической письменности, которые исследователь относит к нотным знакам [16:27]. На одной из иллюстраций Дрезденского кодекса показаны музыканты майя, играющие для божества кукурузы около его скульптурного изображения. Один из них – исполнитель на мембранофоне⁵². Завитки, исходящие из раструба мембранофона, исследователи трактуют как музыкальные знаки [12:246]. В индейском манускрипте «*Рукопись Чи*» есть указание на то, что некоторые песни индейцы записывали иероглифами в определенных размерах.

В «Книге танцев из Цитбальче» нет указаний на характер исполнения, но упоминаются отдельные музыкальные инструменты. Два характерных примера такого упоминания в поэтических текстах: «Запели раковины, флейты, а также барабаны. Низкое раздалось пение труб»⁵³; «С собой несли большой цветок никте, Душистую смолу, циит, а также черепаший панцирь (...) и раковину звучную старухе» [3:449–450].

В то же время поэтический текст «Книги танцев из Цитбальче» выступает в роли своеобразного комментатора

⁵² Подобен мембранофону каюм у народности лакандон, представляет глиняный горшок, отверстие которого обтянуто кожей.

⁵³ Церемония погашения старого огня на пирамиде. [3:439].

танцевального действа: «Первый раз, второй раз обходи вокруг столба. В беге танца – третий раз. Это должен сделать ты, не кончай еще танец твой». В ремарке к этому танцу-песне говорится: «Так нужно делать после прихода туда воинов. Когда восходит солнце на востоке над лесом, тогда начинают стрелки из лука эту песню. Воины-щитоносцы поют все» [там же:454-455].

Танцевальная пантомима содержит в себе также элементы передачи словесного текста с помощью специальных ручных знаков [21:28], а также жестов и движений, а гулкий топот ног служит своеобразным шумовым сопровождением танца. Подобный опыт использования топота ног в качестве сопровождения танцев был характерен для охотничьих обрядов общинников, отплясывавших на щитах, которые покрывали ямы с загнанными туда животными [17:40].

В «Книге танцев из Цитбальче» воспет обряд жертвоприношения божеству Солнца. В тринадцатом танце в центре круга оказывается группа воинов, которые проходят вокруг тотемного столба или каменной колонны с привязанным к ней человеком и поочередно пускают в него стрелы⁵⁴. Участники хоровода при этом дают наставления не пленнику, а стрелку: «Соверши три быстрых пробега вокруг каменной колонны... Сделай первый круг... На втором – схвати свой лук, наложи стрелу и прицелься... Это ты должен совершить, не переставая танцевать, потому что именно так делают хорошие воины, чтобы порадовать нашего молодого владыку-бога» [5:170]. После этого следует песня стрелка, совершающего обрядовый танец с луком и стрелами. Сопровождает его игра на идиофонах – панцире черепахи, по которому ударяли колотушками из оленьих рогов, и щелевом барабане тун.

В сольной песне стрелка из «Книги танцев из Цитбальче» мелодия более развита по сравнению с хоровыми эпизодами, исполняемыми участниками круга. О мелодической линии и ритме хоровода можно отчасти судить по тематизму ацтекских танцев, представленных современным индейским фольклористом и исполнителем К.К. Ишайотлем [13]. С помощью индейских музыкальных инструментов он пытается реконструировать обряды

⁵⁴ Согласно обряду, смерть приговоренного должна быть медленной, что объясняется в контексте земледельческой обрядовой символики. Капающая на землю кровь жертвы пробуждала землю для посева, олицетворяла благодатный дождь и указывала на соединение жертвы с матерью-землей [4:265-266].

своих предков. В мужском обряде холнан окот (военный танец) музыка выполняет функцию побуждения к военным свершениям, а участников обряда огненного очищения призывает к мужеству певец в сопровождении игры на барабане [9:175].

В Месоамерике большинство обрядовых танцев исполнялись мужчинами, но были и женские, и смешанные танцы. До настоящего времени в Мексике сохранились фрагменты месоамериканских танцевальных действ, посвященных началу сезона дождя (в племенах сапотек), сбору урожая (у индейцев кора), а также танец рыбаков (сери), танец глушцов (уичоли) и др. С танцем были связаны почти все драматические произведения индейцев майя постклассического периода. На то, что танцевальные драмы включали в себя поэтический текст и песнопения под аккомпанемент музыкальных инструментов, указывают и специальные термины: понятие «ах баалц амооб» обозначает участников театрального представления – певцов, музыкантов и актеров, а глагол «балц амтаб» в переводе означает «играть фарсы и комедии» [3:457].

До настоящего времени сохранились названия девяти подобных комедий. Судя по некоторым из них – например, «Продавец перца», «Продавец диких индюков», – комедии имели бытовой характер. Другие сцены названы интермедиями – «Небесная скамья», «Продавец кувшинов» [4:258] – это дает возможность предположить, что они либо включались в танцевальные драматические действия, прерывая на время ход драматических событий и выполняя функцию отстранения, либо исполнялись отдельно в рамках того или иного обрядового действия или праздника. По свидетельству Д. де Ланды, индейские актеры были талантливыми комедиантами, и испанцы даже нанимали их разыгрывать сцены из жизни сеньоров и их слуг [9:144].

Из танцевальных драм народов Месоамерики в той или иной степени сохранились три: «Шахох тун» («Танец под барабан тун») или «Шахох тум-телече» («Танец пленного») или «Рабиналь Ачи», «Шахох киче-винак» («Танец людей киче») и «Канастас» («Танец корзины»). В наиболее полном виде до настоящего времени дошли тексты танцевальных драм «Рабиналь Ачи» и «Канастас» (существует в измененном виде). От «Шахох киче-винак» уцелела только сюжетная фабула, а от «Алит» осталось практически одно название. Известны также танцевальные драмы и танцы колониального периода «Чатона», «Гуакамайя», «Конкиста», «Танец дьяволов», «Сан Мигель», «Танец лошадки», «Танец оленя» и «Танец быка».

Реконструкцию музыкально-танцевальных драм Месоамерики в XX – XXI веках осуществляли и осуществляют как латиноамериканские исследователи, так и индейские музыканты. Изучение музыки как составной части танцевальной драмы находится в русле проблемы взаимоотношения музыки и поэзии и музыки и танца в культуре современных Мексики и Гватемалы в целом.

В связи с этим особого внимания заслуживает танцевальная драма «Рабиналь Ачи» индейцев майя-киче, считающихся легендарными потомками тольтеков. Специфика этого произведения заключается в том, что в нем используются пение, инструментальное музицирование, танец, декламация, мимические приемы и маски.

В «Рабиналь Ачи» повествуется о междоусобной борьбе майя в XV веке. В этом сюжете угадывается мотив мифа о похищении Тескатлипокой невесты божества Тлаока – семизмейной богини пресных вод и молодой растительности Чальчиуатликуэ. Как считает Р. Кинжалов, «эта мифологема была первоначальным зерном, из которого вырос обрядовый танец-пантомима» [5:149], в свою очередь превратившийся позднее в танцевальную драму о двух воинах-героях.

Сравнивая некоторые эпизоды драмы «Рабиналь Ачи» с текстами эпоса майя-киче «Пополь-Вух», Р.В. Кинжалов делает важный вывод о существовании у жителей города Рабиналь исторического предания о борьбе рабинальцев с завоевателями-тольтеками. Как это часто бывало у индейцев Месоамерики, такое предание было оформлено в виде сакрального танца. Данное танцевальное действие было посвящено победе некоего рабинальского воина над одним из вождей тольтеков. Представления придавали силы рабинальцам в их борьбе против чужеземцев. Столетием позже, после подчинения города Рабиналь государству киче, такой обрядовый танец уже не мог исполняться, «... так как ущемлял чувства победителей. Но о нем помнили, и когда рабинальцы стали снова свободными, это предание вновь обрело свою политическую действительность» [4:254]. В эту пору неизвестный поэт составил словесный текст, проиллюстрировавший сакральный танец-предание.

Сохранившийся от доколумбовой эпохи поэтический текст «Рабиналь Ачи» был записан на латинице Б. Сисом в 1850 году от индейцев селения Сан-Пабло-Рабиналь и затем переведен на многие языки мира. Во второй половине XIX века индейцы той местности, из которой произошло танцевальное действие, говорили западноевропейским исследователям, что эту драму исполнять невозможно, так как запрещены жертвоприношения. В конце XIX

столетия поэтический текст был отредактирован французским исследователем Б. де Бурбуром. Этот текст с музыкой, записанной Г. Юрченко в конце 1940-х годов от исполнителей Сукупа, Хименеса и Шолопа, использовали для постановки драмы в 1955 году в Гватемале на Первом фестивале культуры народов страны.

Действие «Рабиналь Ачи» разворачивается в форме диалога двух главных героев – Рабиналь Ачи и Кеиче Ачи. В поединке между ними побежденным оказывается Киче Ачи. Повествуя о своих подвигах, он предлагает победителю выкуп. Но судьбу пленника должен решить Хоптох – правитель города Рабиналь. Он хочет привлечь Киче Ачи на свою сторону. Возражающий против этого Рабиналь Ачи с трудом подчиняется решению правителя. Однако пленник отвергает предложение Хоптоха и угрожает оскорбить действием и его, и своего победителя. Он говорит, что будет бороться до тех пор, пока не убьет их всех. В ответ на предъявленные ему правителем обвинения он признает за собой вину в содеянном ранее против жителей города. Перед смертью Киче Ачи как высокородный воин своего народа имеет право на исполнение желаний. Среди них – военная пляска и танец с невестой Рабиналь Ачи, а также отсрочка казни на год по религиозному календарю. Последнее желание Хоптох отклоняет. После танцев пленник прощается с родными горами, а «воины-орлы» и «воины-ягуары» приносят его в жертву божествам.

Однако данные диалоги представляют собой не столько декламации, как в древнегреческом театре, сколько типы *речевого пения*⁵⁵. Распевающийся поэтический текст драмы неразрывно связан с танцевальной пантомимой. Произнося нараспев свои речи, участники драматического действия непрерывно танцуют под несмолкаемое звучание барабана тун. На такой характер исполнения указывает первоначальное название драмы – «Танец под барабан» [там же, 250].

Драма открывается и завершается коллективными танцами в сопровождении ансамбля аэрофонов и идиофонов. В четвертой сцене драмы воин киче обращается к музыкантам – барабанщикам и флейтистам с просьбой начать «песню флейт и барабанов». Он призывает их сыграть напев, то громкий, то чуть слышный, на его тольтекской флейте и тольтекском барабане. Голос флейты звонкий, а звуки барабана предназначены для бесстрашных киче. Музыканты играют танец пленника – великий танец его родных долин и гор. Он

⁵⁵ Этот термин принадлежит русскому этномузыковеду Л.Л. Христиансену.

просит их играть так, чтобы «от звуков задрожало небо и сотряслась земля» [22].

В 1978 году вышла в свет аудиозапись фрагментов драмы, сделанная Х. Юрченко [23]. По данным фрагментам можно с уверенностью утверждать, что поэтический текст этой танцевальной драмы не просто декламировался, а читался нараспев. По сути, это была речитация, переходившая в речевое пение. Это положение доказывает имитация речи героев танцевальной драмы Рабиналь Ачи и Киче Ачи звуками трубы, как это представлено в аудиозаписи [там же, Track 1]. Одна из труб отчасти имитирует речевое пение каждого из главных героев, танцующих под аккомпанемент барабана. С большим искусством труба воспроизводит речевые интонации то одного, то другого героя драмы. Разумеется, интонирование передает не содержание речи, а эмоциональное состояние персонажей.

Возникновение подобной инструментальной версии отдельных частей поэтического текста, вероятно, обусловлено следующими причинами. Первая заключается в том, что для современных индейцев киче старинный обрядовый танец имеет большую историческую ценность, чем события, отраженные в поэтическом тексте. Однако благодаря своей аутентичности не менее ценен и музыкальный текст. Таким образом, древний обрядовый танец, исполняемый под звуки инструментального ансамбля, пробивается сквозь толщу времени, прорастает в современной культуре. Вторая причина состоит в особенностях функций инструментов ансамбля. Одна из труб создает художественное пространство танцевального действия с помощью практически непрекращающегося бурдонирующего звучания. Другая труба представляет речевое пение героев как бы в снятом виде – без поэтического текста. Эта партия является солирующей. Барабан передает визуальную сторону происходящего на сцене – собственно танцевальные движения актеров.

Применение в ансамблях, сопровождающих современные представления «Рабиналь Ачи», трубы как выразителя поэтической сущности драмы не является случайным. В обрядах индейцев Месоамерики духовой инструмент – флейта – выступал в качестве музыкального символа Тескатлипоки.

В настоящее время существуют разные интерпретации танцевальной драмы «Рабиналь Ачи». В городке Сан-Пабло Рабиналь в Гватемале драма исполняется танцевальной группой под руководством Х.Л. Колоча. При опоре на новые научные

музыковедческие исследования Э.А. Диаса в этих постановках используется традиционная индейская хореография (хореограф С. Агилар) [19].

В реконструированной в настоящее время танцевальной драме «Канастас», состоящей из девяти сцен, рассказывается об охотнике Матагтанике, который убил влюбленное в его дочь существо – полуптицу-получеловека Ойеба – и предложил его в подарок музыканту-трубачу. Однако в основе сюжета лежит более старый мифологический вариант – легенда о происхождении маиса и спасении людей ишиль от голода. Миф повествует о том, что в древности люди открыли, что семена маиса находятся в теле девушки Маринуты – дочери охраняющего ее колдуна. Полубожество Цунун, появляющееся в виде человека или птицы, создает ритуальное действо «Канастас», направленное на отвлечение внимания отца от своей дочери и оболщание ее Цунуном. От их любви начинает расти маис. Однако отец девушки убивает ее и проклинает Цунуна. Боги не одобряют поведения отца девушки и не отнимают у людей маис, который с тех пор растет в изобилии.

Финал танцевальной драмы «Канастас» был записан в племенах майя-ишиль и охарактеризован Х. Юрченко. Свое название этот танец получил от бамбуковых корзинок с маленькими колокольчиками внутри, прикрепляемых к спинам танцующих на верушках двухметровых палок. Эти корзинки вероятнее всего символизируют сосуды для обретения маиса, полученного с небес от божества. Такое предположение подтверждается скрытой символикой сюжета танца корзин, в которой явно усматривается древний обряд дарования людям маиса⁵⁶. Однако, как и многие символы в произведениях изобразительного искусства индейцев майя, обрядовую символику, скрытую в «Танце корзин», однозначно трактовать невозможно. В иносказательной форме в этой танцевальной драме, вероятно, обнаруживается связь и с сюжетным мотивом о сотворении человека, так как, по мифологическим представлениям майя, человек был создан из маисового теста. Индеец майя – существо маиса, и связанный с годовым циклом солнца священный цикл маиса соединяется «...с динамикой инициационной трансмутации человеческого существа» [1]⁵⁷.

⁵⁶ См. об этом подробнее в учебно-методическом пособии автора данной статьи [11].

⁵⁷ Отсюда, неслучайна идея оплодотворения птицей-человеком девушки – главной героини «Танца корзин».

Еще в доколумбову эпоху было распространено заклинание над растущим маисом, которое вероятно, не просто произносилось, а речитировалось, декламировалось, распевалось [6:101]. Это заклинание аналогично заклинаниям масатекской шаманки, обращенными к духам предков во время грибной церемонии⁵⁸. Обращает на себя внимание распев ею как отдельных слов, так и слогов текста. Многие словосочетания и ритмомелодическая ячейка из четырех тонов различной высоты повторяются шаманкой по несколько раз. Приводимый Ю. В. Кнорозовым поэтический текст также содержит внутри себя неоднократные повторы и распевания.

Составы аккомпанирующих представлению инструментальных ансамблей, включавших ударные инструменты индейского и струнные смычковые и щипковые инструменты испанского происхождения, подвергались определенной художественной метисации.

В сопровождающий «Танец корзин» инструментальный ансамбль вместо индейских язычковых деревянных духовых инструментов входят медные трубы испанского происхождения, а в качестве ударных используются древнемайяские инструменты – горизонтальный щелевой барабан с двумя язычками тун и идиофон из панцыря черепахи, по которому бьют костяными колотушками. Под танцевальный ритм двух индейских ударных инструментов пропеваётся поэтический текст. Пение время от времени прерывается подчиненным ему танцевальным наигрышем у трубы [23, Track 3] – эта заключительная сцена представляет собой пляску.

Подобные смешанные ансамбли аккомпанируют танцам паскола, маттачини и танцу оленя в племенах яки мексиканского штата Сонора. Арфы⁵⁹, гитары и скрипки в них соединяются с индейскими мембранофонами и идиофонами. Среди последних такие специфические инструменты, как водный барабан и многочисленные погремушки, которые могут быть прикреплены к туловищу или ногам танцоров.

⁵⁸ Аудиозапись такой церемонии была сделана в середине 1950-х годов в штате Оахака (Мексика) американскими исследователями В.П. и Р.Г. Вассон и выпущена на виниловом диске: *Mushroom ceremony of the mazatec indians of Mexico*. Rec. by V.P. and R.G. Wasson. Folkways Records and Service Corporation, NYC, USA FR 8975. 1957.

⁵⁹ Один из известных традиционных музыкантов в племени яки – арфист Максимилиан Валенсия, который научился игре на арфе в штате Веракрус, где он отбывал воинскую повинность после подавления восстания яков в 1927 году.

В настоящее время реконструкции почти исчезнувших танцевальных драм может способствовать взаимодействие словесного и подразумеваемого музыкального текстов. Такой реконструкции может помочь не только аутентичный текст, сохранившийся, как правило, в отрывках, но и даже имеющийся пересказ сюжета. Примером может служить «Танец людей-киче» («Шахох киче-винак»), увиденный и описанный в свое время французским исследователем К. Е. Брассером де Бурбуром [15:543-545].

От этого танца сохранилась только сюжетная канва [4]. Главные герои драмы – противоборствующие соперники, представители знати соседних городов-государств начала XVI столетия. Один из главных владык столицы государства кикчикелей Ишимче считается самым известным колдуном во всей стране. Как заклятый враг правителя киче Вахшаки-Каама он часто переносился на ночь на крышу его дворца в столице киче Кумаркаах. Преображаясь в животное или какую-нибудь птицу, он страшно завывал и выкрикивал оскорбительные слова по адресу повелителя киче. Не желая больше переносить такие оскорбления, тот созвал самых искусных колдунов своей страны и пообещал большую награду тому из них, кто сможет усмирить врага.

Один из колдунов вызвался совершить это, но справиться с какчикельским колдуном оказалось не так просто: он одним прыжком переносился с одной горной вершины на другую, наложенные на него пуги мгновенно разрывались и т.д. Наконец чародей киче сумел связать врага заколдованными веревками. Побежденного привели к обрадованному правителю киче. На вопрос, он ли в течение столь долгого времени нарушал ночное спокойствие, какчикель гордо ответил утвердительно. Тогда торжествующий повелитель киче приказал принести его в жертву.

Знать и простой народ, «воины-орлы» и «воины-ягуары» собралась во дворе храма и начали танцевать вокруг пленника, осыпая его оскорбительными шутками, но он переносил все с поразительным хладнокровием. Когда же жрецы были уже готовы нанести ему смертельный удар, какчикель крикнул, сделав им знак рукой: «Подождите немного и выслушайте то, что я сейчас скажу вам. Знайте, что близко уже время, когда вы будете в отчаянии из-за обрушившихся на вас неожиданных бед. А этот отвратительный старик, – добавил он, указывая на Вахшаки-Каама, – умрет еще раньше. Знайте же, что, может быть, завтра или послезавтра придут сюда не полуобнаженные, как вы, а одетые и вооруженные с головы

до ног люди. Они разрушат эти здания, и в них будут жить только совы да дикие коты. Тогда наступит конец вашему величию, и вся слава вашей страны исчезнет навсегда». Сказав эти слова, пленник среди всеобщего оцепенения сам улегся на жертвенник [4:155].

При тщательном анализе и сравнении данного сюжета с сюжетом танцевальной драмы «Рабиналь-аче» обращает на себя внимание определенное сходство между ними. Это позволяет восстановить последовательность и характер исполнения эпизодов в танцевальной драме «Шаох киче-винак». Первая сцена – «Танец актера и правителя» – может включать такие эпизоды, как «Дворец правителя киче», «Какчикельский колдун на кровле дворца», «Человек в маске койота», «Вождь киче и колибри», «Ягуар веселится», «Игра птиц и бабочек» и «Разгневанный правитель киче и колдуны». Вторая сцена – «Танец двух колдунов» – может состоять из эпизодов «Достойные соперники», «Охота на какчикельского колдуна», «Танец с заколдованной веревкой и пленение какчикеля». Наконец, третья сцена – «Танец пленника и повелителя» – эпизоды «Два вождя», «Воины-орлы и воины-ягуары», «Жрецы у жертвенного алтаря» и «Пророчество пленника и его прощание с родиной».

Автором данной статьи также была предпринята творческая реконструкция элементов жанра месоамериканской танцевальной драмы. Эти элементы были включены в пролог к опере на сюжеты индейской мифологии «Тайна Шибальбы». В музыке пролога используются две подлинные индейские темы (авторские расшифровки колыбельной песни народности хопи и мелодия «Танца оленя» индейцев яки), в оркестр входят различные индейские погремушки, средствами западного инструментария также имитируются звучания индейских аэрофонов и мембранофонов.

Музыка продолжает играть важную роль в танцевальном искусстве мексиканских и гватемальских индейцев и в настоящее время. Черты месоамериканских танцевальных действий отражаются в одном из образцов современного индейского танца, связанного с древним и средневековым солнечным культом. Это уастекский «Коулагатоатте» – «Танец солнечного блеска», и наши дни бытующий в мексиканских штатах Пуэбло, Хидальго и Веракрус. Он встречается также под названиями «Танец Кецаль», «Танец Кецалов», «Танец Кецалинос» и др.

Значение данного танца и всей связанной с ним религиозно-культовой церемонии состоит в том, что он исполняется в честь солнца танцорами, переодетыми в птиц кецаль, лакас и арас. Эта

подтверждается следующими фактами: 1) трактовка всех птиц, в честь которых назван танец, имеет отношение к культу солнца; 2) головной убор танцора изображает хохолок птицы, символизируя солнце, и, как световой спектр, содержит в себе все цвета радуги; 3) скипетр, который держит в руке танцующий, также является символическим изображением солнца; 4) область, в которой еще этот танец встречается – мексиканские штаты Пуэбло, Хидальго и Веракрус – соответствует зоне распространения в древности солнечного культа; 5) акробатическое завершение танца создает картину огромного вращающегося солнца в ярких красках.

На изображении, сохранившемся в одном из древних индейских кодексов, исполнители этого танца одеты в застегнутые до шеи сорочки с геометрическим орнаментом и штаны, на их плечах – покрывала типа традиционных пончо. Одежда красного цвета покрыта блестками и большими и маленькими стеклянными жемчужинами. На головах танцующих – конусообразные картонные шапки, обтянутые льняной тканью. На вершинах шапок возвышаются диски, изготовленные из тонких деревянных палочек и цветных лент. Палочки, символизирующие лучи солнца, прикреплены к маленькому деревянному диску, украшенному крестом – символом четырех сторон света, – и на концах имеют ленты и кисточки из перьев. Этот огромный головной убор держится на голове при помощи лент, связанных под подбородком танцора. Одной рукой танцующие потрясают погремушками, украшенными разноцветными перьями, а в другой держат маленькие диски, похожие на диски на головных уборах и символизирующие солнца. Каждый участник воплощает образ птицы кецаль с ее богатым оперением.

Хореография данного культового танца основана на изящных и торжественных движениях и кружении в сторону. Танцоры исполняют маленькие прыжки, каждый раз выгибая одну ногу и подтягивая ее вверх, в то время как корпус остается почти неподвижным. Группы обычно состоят из двенадцати – пятнадцати танцоров.

В доколумбовой Мексике танец начинался перед зданием храма, в настоящее время – перед церковью, с приветствия католическому собору. Заняв исходное положение, каждый танцор описывает правым носком на земле крест. После этого начинается собственно танец с многообразными фигурами, в заключение его покрывала снимаются, и маленькие «солнца», которые были в руках танцующих, устанавливаются ими в условленном месте.

Затем начинается так называемый «гирадор», именуемый как и предмет, который имеет форму креста. Этот предмет с равноудаленными от его центра концами вращается горизонтально вокруг собственной оси. Все участники становятся в одном направлении и приводят крест в движение, нажимая на него, двигаясь в головокружительном темпе, так что у зрителей перед глазами появляется подобие пестрого сверкающего солнечного шара. Иногда появляются четыре таких «креста». Если «гирадор» только один, остальные танцоры двигаются под звуки своих погремушек. При этом они следуют ритму, заданному музыкантами, которые играют на флейте и барабане, а также мелодическим попевкам, приспособленным для каждой танцевальной фигуры⁶⁰.

В современной Мексике распространены также танцы и «Солнечная церемония летающих» – «Воладорес»⁶¹. Танцевальная игра «Воладорес» как церемония, посвященная солнцу, более всего встречается у тотонаков – жителей побережья Мексиканского залива. Она наглядным образом показывает солнцеворот, каким его описывают хронисты по рассказам жителей Теночтитлана.

Согласно мифу, каждый день солнце появляется около горизонта, его сопровождают погибшие в боях воины. Они несут золотой паланкин с сидящим на нем богом солнца Тонатиу. Воины постепенно поднимаются до самого зенита. Когда они достигают вершины, Тонатиу передается умершим героиням-воительницам. Женщины сопровождают танцами солнце до его захода. Мужчины же, которые в зависимости от времени года являются в виде бабочек, колибри или орлов, вращаясь, опускаются на землю. К вечеру жители подземного царства принимают золотой паланкин, чтобы донести его к точке восхода.

В «Воладорес» этот миф изображали во время празднеств, происходивших в честь окончания старого пятидесятидвухлетнего календарного цикла и наступления нового. Число участников «Воладорес» – не менее четырех человек. Каждый из них, находясь на вершине мачты высотой от двадцати до тридцати метров, воссылает приветствие по четырем сторонам света. Затем на веревках, вращаясь, все участники начинают спускаться к земле. Во время полета, опоясанные веревками, они играют одновременно на флейтах и барабанах. Барабан, по которому исполнитель бьет левой рукой,

⁶⁰ Описание приводится согласно изданию «Musikgeschichte in Bildern» [17].

⁶¹ В современной Гватемале эта церемония именуется «Гиалорес» – «Путешествие вокруг света».

прикреплен к запястью правой руки шнуром. Правая рука одновременно держит флейту из камыша с тремя отверстиями⁶². Пока участники действия спускаются вниз, мужчины, стоящие на земле, танцуют и трясут погремушками из тыкв-горлянок сонай.

В целом картина существования музыки в контексте как возрождаемых – реконструируемых – танцевальных драм, так и продолжающих существовать в естественной культурной среде танцев или их элементов показывает, что характерным свойством традиционной музыки индейцев майя остается ее тесная связь с другими средствами художественной выразительности. Таким образом от древнего и средневекового синкретизма протягивается нить к новому художественному синтезу. Он основан и на синтезе языческого и христианского в современной культуре стран Мексики и Гватемалы – синтезе, который восходит в раннеколониальном периоде и опирается на процессы метисации.

Подчеркнем, что использованные в данной статье факты основаны на аутентичных материалах, и прежде всего на представлениях самих носителей традиции. Они отражают особенности этнослуха индейцев, проявляющиеся в различных формах инструментальной музыки и элементах вокального и музыкально-театрального искусства. Существование этих особенностей свидетельствует о сохранении наиболее важных – корневых, архетипических черт месоамериканской музыки в современной культурной среде.

Литература

1. Гарса де ла М. О религиозном значении пластического искусства майя [Электронный ресурс] / М. де ла Гарса. – Режим доступа: <http://www.mesoamerica.ru/indians/maya.html> – Загл. с экрана.
2. Ершова Г.Г. Древняя Америка: полет во времени и пространстве. Мезоамерика [Текст] / Г.Г. Ершова; отв. ред. Н.М. Чуличкова. – Москва: «Алетейя», 2002. – 392 с.
3. Ершова Г.Г. Фрай Диего де Ланда. Древние майя: уйти, чтобы вернуться [Текст] / Г.Г. Ершова; ред. А.О. Мурзина. – Москва: Научно-издательский центр «Ладомир», 2000. – 564 с.
4. Кинжалов Р.В. Культура древних майя [Текст] / Р.В. Кинжалов; отв. ред. Ю.В. Кнорозов. – Ленинград: Наука, 1971. – 364 с.
5. Кинжалов Р.В. Орел, кецаль и крест. Очерки по культуре Месоамерики [Текст] / Р.В. Кинжалов; ред. А.И. Строева. – Санкт-Петербург: Наука, 1991. – 187 с.
6. Кнорозов Ю. Письменность индейцев майя [Текст] / Ю. Кнорозов. – Ленинград: изд-во АН СССР, 1963. – 669 с.

⁶² В настоящее время применяются инструменты испанского происхождения.

7. Козлова Е.А. Искусство индейцев Мезоамерики накануне конкисты [Текст] / Е.А. Козлова // Очерки истории латиноамериканского искусства / Редкол.: Е.А.Козлова, В.Ю.Силюнас, Л.И.Тананаева. – Ч. 1. – Москва, 1997. – С. 78-86.
8. Константинова Н.С. Театр и драматургия [Текст] / Н.С. Константинова // Культура стран Центральной Америки / Отв. ред. Пичугин П.А. – Москва: ИЛА РАН, 1993. – С. 227-242.
9. Ланда Д. де. Сообщение о делах в Юкатане [Текст]: репринт. с изд. 1955 г. / Д. де Ланда; пер. с исп., вступ. ст. и примеч. Ю.В. Кнорозова; ред. Е.П. Понугаева. – Москва: Ладомир, 1994. – 321 с.
10. Ларин Е.А. Всеобщая история: латиноамериканская цивилизация [Текст]: уч. пособие. / Е.А. Ларин. – Москва: Высшая школа, 2007. – 496 с.
11. Лисовой В.И. Современная музыка. Этнические музыкальные традиции и творчество композиторов Центральной Америки [Текст]: уч.-метод. пос. / В.И. Лисовой. – Москва: ГСИИ, 2008. – 181 с.
12. Хаген В. фон. Ацтеки, майя, инки. Великие царства древней Америки [Текст] / В. фон Хаген; пер. с англ. Л.А. Карповой; отв. ред. Л.И. Глебовская. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2008. – 539 с.
13. Aztec Dances. Canion Records 7045. Notes.
14. Barrera Vasques A. El Libro de los cantares de Dzitbaltche. – Mexico, 1965. – 89 p.
15. Brasseur de Bourbourg C. E. Histoire des nations civilisees du Mexique et de l' Amerique Centrale Durant les siecles anterieurs a Christophe Colomb, Paris 1857-1858 t. II. – P. 543-545.
16. Castillo J. La musica maya quiche. Region de Guatemala. – Guatemala: ed. Piedra Santa, 1977. – 128 p.
17. Collaer P. Amerika. – Musikgeschichte in Bildern. B.1 L.2. Leipzig: DVFM. – 212 s.
18. Fuentes y Cuzman F.A. Historia de Guatemala o recorducion Florida eserita el siglo XVII. V. 1. – Madrid, 1882-1883.
19. Garcia Escobar K.R. Medalla Presidencial a don J. Leon Coloch dueno y principal del drama danzario Rabinal Aci // Colonia La Florida Nueva Guatemala de la Asuncion, 2 de Agosto dell 2000. – P. 3-5.
20. Garibay Angel Maria K. Historia de la literatura Nahuatl. – México: Porrúa, 1971. – 502 p.
21. Kurath G.P., Marti S. Dances of Anahuac. The choreography and dances of precortesian dances. VFPA, 38. 1964. – 251 p.
22. Monterde Fr. Teatro indigena prohispanico (Rabinal Achi). Prologo Raynaud. – Mexico, 1955. – 117 p.
23. Music of the Maya-Quiches of Guatemala: the Rabinal Achi and Baile de la Canastas. Recorded and with notes by H. Urchenco // Ethnic Folkways Records FE 4226, 1978.

В. С. Матвеев-Вентцель

**ВЛИЯНИЕ ЦЕЛЕВОГО ИНДИВИДУАЛЬНОГО
В РАННЕМ И СПЕЦИАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ
НА ПРАКТИЧЕСКИЕ МЫСЛЕОБРАЗУЮЩИЕ
КОНСТРУКЦИИ СОЗНАНИЯ И ПОДСОЗНАНИЯ
В СВЕТЕ ИССЛЕДОВАНИЙ К. Н. ВЕНТЦЕЛЯ**

В данном сообщении я попытаюсь раскрыть метод, с помощью которого на практике моей работы со студентами, детьми, музыкантами и артистами моего Музыкального полифонического театра «Эльмовы Огни», основанного в 1998 году при Российско-Немецком Доме, где я являюсь главным режиссером.

Работая на репетициях и занятиях, приходится постоянно иметь дело с сознанием, подсознанием, одновременно как единства и противоположности, перевода бессознательного в сознательное и наоборот, сознательного в бессознательное, в том числе заучивание и исполнение наизусть, как текстов, так и движений в соответствующем артистическом состоянии.

Еще сто лет назад мой дед, великий педагог Серебряного века Константин Николаевич Вентцель, рассматривая вопросы воспитания, нравственности, развития и образования писал о связи воспитания и образования с постановкой в будущем целей человеком, о связи этих целей, заложенных с воспитанием в раннем возрасте и о сознательном и бессознательном влиянии этих целей на развитую сознательную личность. Он занялся разработкой этого вопроса 1888 году, статья была напечатана в журнале «Вопросы философии и психологии» в 1891 году в сокращенном виде и полностью в 1911 году. В частности в этой статье рассматривается вопрос о свободной и сознательной нравственности на почве развития и функционирования сознательного и подсознательного в динамике условий жизни, влечений и образования человека.

К. Н. Вентцель ставит проблемы и вопросы, которые связаны с процессами воспитания, образования и развития личности, в том числе воспитание цели сознательной жизни, воли в достижении этих целей и психическое содержание. Психическое содержание К. Н. Вентцель представляет «как бесконечное расширение сферы целей и неутомимое постоянное стремление установить между всеми целями гармонию, образовать из них одну систему»¹.

Серьезное внимание уделяет автор постановке цели, в которой принимает участие, как сознание, так и воспитанное подсознание.

«Основанием для постановки всякой новой цели человеком в его деятельности является гармония с теми целями, которые раньше ставились личностью. Затем устанавливается тот факт, что воля в смысле активности, направляемой ясным представлением имеющих быть достигнутыми целей, развивается из низших форм

активности. Первоначальное содержание сознательной преднамеренной деятельности человека обуславливается тем, на что раньше устремлялась его бессознательная или полусознательная деятельность. Особенно важную роль в развитии волевой деятельности в узком смысле этого слова играет деятельность по влечению. Содержание тех первых целей, которые ставит себе начинающая развиваться воля, определяется характером влечений человека»².

Серьезное внимание уделяется воле, которая должна опираться на сильные влечения.

«Развитие воли обуславливается тем, что влечения, благодаря возрастающей сложности окружающей человека среды и благодаря своему собственному усложнению, натываются на препятствия в своем удовлетворении. Это же самое обстоятельство служит толчком и для развития в человеке ума. И ум и воля находятся первоначально в полном порабощении увлечений, но по мере того, как они занимают в области душевной жизни все более широкое место, они приобретают все более самостоятельное значение и в конце концов начинают господствовать над влечениями и делают их орудиями в достижении своих самостоятельных задач»³.

Исследуя взаимное отношение существующие между истинным, прекрасным и нравственным, К. Н. Вентцель считает, что нравственность более широкое понятие, чем истинность и красота, т.к. «высшая нравственная цель, в числе других задач, которые она ставит человеку, требует также, чтобы он стремился к истине и искал прекрасное».

В статье «В чем основа воспитания и образования» (по поводу статьи Л. Н. Толстого «О воспитании» в журнале «Русская школа». 1910 г. № 7-8) К. Н. Вентцель обращает внимание на то, что: «Образование... далеко не тождественно с передачей знаний. Передача знаний есть внешний процесс, между тем как образование есть процесс внутренний, совершающийся изнутри, путем органического роста, путем творческой работы личности, а не путем наложения извне образовательного материала. Какие бы знания мы не передавали детям, хотя бы это были самые нужные для жизни знания, если эти знания не будут творчески переработаны личностью в одно гармоническое индивидуальное и самобытное целое, мы не получим в результате и того, что можно было-бы назвать истинным образованием.

Жизнь представляет собой не только механизм, но имеет и психическое содержание, т.е. является сознанием, как бесконечное расширение сферы целей и постоянное стремление установить между всеми целями гармонию, образовать из них систему, установить и определить идеал».

Не исключаю, что воплощение идеала в практической художественной работе действующих мыслепрообразующих конструкций, возможно, самое трудное и вместе с тем самое важное дело в области профессионального образования.

Если принять за аксиому высказывание композитора Вольфганга Амадея Моцарта, на вопрос, как он сочиняет, он ответил: «Я разгораюсь, пока не увижу все произведение в целом, а потом сажусь и записываю». И второе его же высказывание: «музыкальные мелодии, которые приходят мне в голову, приходят каждому, но вопрос в том, что этот каждый будет делать с этими мелодиями?», имея в виду профессионализм.

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

Совокупность предложенной конструкции сознания и подсознания связана не только с мышлением, но и как определенная совокупная гармония достигнутая, как в общественных отношениях, так и в педагогических действиях.

Воспитание и образование стремятся к созданию определенных стремлений и сведено к совокупности тех или иных целей, которые личность, сознательно или бессознательно, будет преследовать в течение своего существования. То есть цели индивидуального характера и цели социального характера, предметом которых является совокупность личностей.

Социально-образовательная цель, которая ставится перед личностью, должна быть достижима. Достигнутая цель порождает чувство удовольствия, связанное с чувством победы, удовлетворения, как в момент действия, так и в дальнейшей сознательной деятельности. Достигнутая цель помогает отдавать предпочтение перед другими формами деятельности, и является основанием для постановки личностью новой цели в ее деятельности, ее гармония с целями, которые раньше ставились личностью.

Первоначальное содержание сознательной деятельности человека обуславливается тем, на что ранее устремлялось его бессознательная и полусознательная деятельность. Особенно важную роль в развитии волевой сознательной деятельности - деятельность по влечению (термин К. Н. Вентцеля).

Содержание первых целей, которые ставит себе начинающая развиваться личность и воля, определяются характером влечения, в большинстве случаев определяющаяся социальным, бытовым, культурным и интеллектуальным окружением.

«Благодаря возрастающей сложности окружающей среды и своему собственному усложнению, человек натывается на препятствия социального характера.

При этом должна проявляться воля в смысле активности, направляемая новыми целями. В тесной связи с волей, стоит развитие эмоциональное.

Первоначальное содержание деятельности человека обуславливается тем, на что раньше устремлялось его бессознательная или полусознательная деятельность, а также выводов и того и другого на мораль и нравственность»⁴.

По концепции К. Н. Вентцеля «Ум и воля первоначально находятся в определенном порабощении, но в развитии приобретают все большее самостоятельное значение и начинают господствовать над влечениями и делают их орудиями в достижении своих самостоятельных задач. Основное значение, в деле воспитания развития воли в смысле целенаправленной деятельности, как составляющей сознания. так и подсознания, имеется ввиду необходимость возможно раннего развития в детях творческого отношения к жизни».

Воспитание социальной, нравственной и интеллектуальной воли предполагает выработку и усвоение известного круга идей и культивирование нравственных чувств и эмоций.

В раннем развитии необходимо устранять препятствия для развития творческой воли и таящихся сил личности до максимума.

В тесной связи с развитием воли стоит развитие интеллектуальное, в области которого следует стремиться к гармоническому развитию, как памяти, так и способности к восприятию, к творческой переработке всего воспринятого и усвоенного нашим умом.

Интересно ответил композитор Алексей Станчинский пианистке Анне Астафьевой, которая училась в Петербургской

консерватории у профессора Витольда и, собираясь переехать в Москву, спрашивала, какие экзамены надо сдавать в Московскую консерваторию на фортепианный факультет в 1912 году. Станчинский ответил, в частности: «Учить произведения за 10 и 40 минут в этот год не будут». К сожалению, с тех пор (более 100 лет) этот экзамен, как тест, как раз направленный на выяснение творческого восприятия, мышления, концентрации сознания и подсознания, не используется.

Одна из сторон воли – решение. Решения имеют различную степень сложности и отвлеченности. Сознание немислимо без решений общего характера, которые мы удерживаем в сознании и памяти.

Подсознательная идея, переходящая в какой-либо идеал, например о преображенном, улучшенном профессиональном варианте действия, противопоставляемом существующему варианту, стремится видоизменить ситуацию в избранном направлении.

Следовательно, влечение, на которое опирается наше решение - воплотить что-либо в жизненный идеал, есть влечение к установлению гармонии между нашими целями.

Влечение к гармонии первоначально развивается в детстве, в области художественного творчества и познавательной деятельности, а также в самой практической жизни, в том числе в теоретической познавательной деятельности.

Чем более влечение получает удовлетворение, тем более оно ненасытно, и в благоприятных социальных условиях и возможности образования не исчезает из сознания, на основании чего, при благоприятных обстоятельствах происходит профессионализация и социализация.

Жизнь развивается независимо от воли и желания человека – таков естественный закон. А Человек вносит в жизнь мысль и из подсознательного и из бессознательного творчества стихийных сил стремится сделать бессознательное - сознательным творческим делом отдельной личности или более или менее широкой группы соединенных между собою людей.

К. Н. Вентцель обращает внимание на термин «решение», содержанием которого по его мнению является высшая форма воли.

Многое определяется образом жизни, которую приходится вести человеку и приходилось вести его предкам. Поэтому, для оценки и классификации названных систем, важно схватить черты образа общественной эпохи, которая создала эти системы,

определить первенствующие деятельности, которые давали тон жизни данному обществу в период развития.

Автор приводит цитату М. Гюйо⁵: «Имея с одной стороны данной бессознательную область инстинктов, обыкновений, скрытых восприятий, с другой стороны – сознательную область размышлений и обдуманной воли, - мораль находится на границе этих обеих областей: она есть, таким образом, единственное знание, которое не имеет своим предметом ни фактов исключительно подсознательных, ни фактов исключительно сознательных. Она должна отыскивать тенденцию, которая была бы обща этим обоим порядкам фактов и которая могла бы связать обе эти области»

«Мы думаем, что мораль истинно научная, чтобы быть полной, должна допустить, что поиски удовольствия суть последствие инстинктивного усилия сохранить и увеличить жизнь; цель, которая на самом деле, всякое действие сознательное, есть также причина, которая производит всякое действие бессознательное: это – сама жизнь, - жизнь в одно и то же время наиболее интенсивная и наиболее разнообразная в своих формах.

С самого первого трепетания зародыша во чреве матери, до последней предсмертной судороги старика, всякое движение существа имеет своей причиной жизнь в ее эволюции; это универсальная причина наших действий, с другой точки зрения, является постоянным следствием и целью. Стремление упорствовать в жизни есть закон самой жизни не только у человека, но и живых существ, быть может, даже у последнего атома эфира»^{5/}.

Отмечая, что педагогика находится в прямой связи с социологией К. Н. Вентцель устанавливает положение, «что осуществление ее (педагогике) высших задач невысказано, пока эта связь фактически не будет установлена».

Нельзя пройти мимо термина «авторитет» с позиций сознательного и подсознательного, а также с этической, философской и социологической точки зрения. Это отношение между ребенком и родителями, ребенком и воспитателями, начальником и подчиненными. Это отдельная тема – принцип авторитета в области воспитания заключенная в форму общественных отношений и ювелирно связана с воспитываемым подсознанием и сознательными решениями.

Здесь речь идет не о простом насильственном подчинении грубой физической силе, но о добровольном подчинении, которая

налагается на нас, как нравственная необходимость, которая оправдывается и санкционируется нашим сознанием.

«В вопросе об авторитете надо различать два вида авторитетов – авторитет личный и авторитет безличный. Авторитет вождя, партии, авторитет отца, учителя и так далее – все это различные виды личного авторитета»⁶.

«Мы не будем пока рассматривать, существуют ли такие абсолютные истины, из которых можно было бы вывести необходимость той или другой формы личного авторитета в том или другом случае, но мы должны задать себе прежде всего более сложный общий вопрос – существуют ли вообще абсолютные истины. Если абсолютных истин вообще не существует, если всякая истина относительна, то тем самым, очевидно, должна быть признана безнадежной и несостоятельной всякая попытка свести личный авторитет на безличный. Эта попытка будет представлять только более или менее ловкий обман (быть может неумышленный и бессознательный), так как нельзя обосновать то, что не может быть обосновано. И нельзя обосновать на таком фундаменте, который сам зыблется и колеблется. Но может ли быть сомнение в том, что абсолютной истины вообще не существует, что всякая истина относительна?»⁷

Истиной для каждого индивидуального человека только то, что он признает за истину»⁷.

«А если всякая истина, будет ли эта истина научная, этическая или релагаозная, индивидуально обусловлена, то отсюда, самым очевидным образом следует, что всякая истина имеет относительный характер и не может претендовать на абсолютное значение, и это в особенности применимо к истинам, имеющим отношение к нашей жизни и деятельности, к истинам этического и религиозного характера. Эти истины в ещё большей степени, чем истины научные, индивидуально обусловлены».^{8/}

Таким образом, опосредованно мы приходим к мнению, что проявление сознательного и бессознательного и действий по воспитанию и развитию в практике человека может быть определено как наука, которая имеет предметом все средства сохранения и увеличения материальной и интеллектуальной жизни.

В заключение я продемонстрирую музыкальную азбуку, которая создается вместе с ребенком. Именно с ребенком, т.к. в раннем возрасте ярко и надолго хорошо запоминается то, что сделано вместе с ребенком. Помимо этого благотворно на развитие

влияет процесс созидания. Я профессионально работаю с детьми по фортепиано и композиции с трех-четырёх лет учитывая психологию данного возраста, это моцартовский вариант развития. Это увлекательная игра-занятие, свободно преодолевающая условные нормы занятий с этим возрастом и держит работоспособность и интерес ребенка свободно в течении часа. Эти занятия подвижны, создаваемые таблицы красочны, крупные, т.е. вполне доступные для восприятия и реализуются тут же на инструменте в доступном варианте для ребенка в форме средней величины игрушек, раскрывающих смысл и содержание образовательных задач. Кстати проблема интереса и авторитета педагога у детей подобного возраста достаточно сложна и далеко не всякого педагога получается проводить достаточно интеллектуальные занятия в этом возрасте, потому что любое требование или давление, даже замечание родителей в раннем возрасте может привести к отказу ребенка контактировать с педагогом.

Что касается концертных выступлений - концепция – необходимость сочетания подсознательного, как свободного владения материалом и как сознательного - творческого планирование музыкальной драматургии, что я называю термином: план-работа непосредственно на сцене во время исполнения. Это связано с изученным текстом и представлением в воображении музыкально-исполнительских ситуаций с непосредственным практическим претворением этого творческого планирования. Принцип подобного действия помогает образу перевоплощения и передачи правдивого состояния и образа условного героя на сцене.

Примечания

¹⁻⁴ См.: Вентцель К. Н. Этика и педагогика творческой личности. Том 1. Этика творческой личности. Предисловие. Книгоиздательство К. И. Трофимова. Москва: Кузнецкий мост, 1911. С. 1-17.

^{5/} Гюйо М. Очерк морали без обязательства и без санкций. (M. Guyau. *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction*), p.1-2).

⁶⁻⁸ См.: Вентцель К. Н. Этика и педагогика творческой личности. Том 2. Педагогика творческой личности. Ст. «Принцип авторитета и его значение в жизни и воспитании». Книгоиздательство К.И.Трофимова. Москва. Кузнецкий мост. 1912. С. 578-581.

Е. Г. Озерова

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ФОТОТРЕНИНГ

(ЧТО МЫ ОСОЗНАЕМ И ПОКАЗЫВАЕМ, И ЧТО МЫ НЕ ОСОЗНАЕМ, НО ПОКАЗЫВАЕМ)

Моя первая профессия – театральный художник, поэтому из всех техник практической работы психолога-консультанта наиболее близка мне арт терапия. Часто для диагностики состояния, предпочтений и намерений клиента, которые он не осознает, я предлагаю ему сделать рисунок или поработать дома над картой желаний¹ и, как правило, результат получается очень убедительный и наглядный для самого клиента.

Тема подсознательного в искусстве меня интересовала еще в процессе обучения в институте психологии и консультирования. Ведь именно в изобразительном искусстве бессознательное проявляется наиболее наглядно. Задачей тренинга было обнаружить при помощи группы на фотографиях, сделанных участниками то, что случайно, то есть неосознанно попало в кадр. То, что было показано, но не осознано.

Оптимальное количество участников 5 – 7 человек, что позволяло достаточно внимательно поработать с каждым в ходе тренинга. Таким образом каждый участник в ходе увлекательного творческого процесса получил от группы интересную информацию о себе. В то время, как такие неосознанные визуализации обнаруживали остальные участники тренинга в процессе просмотра фотографий, сам автор замечал их только после обсуждения.

Для проведения практической работы мы использовали фотоаппараты, бумагу для рисования, цветные карандаши, гречневую крупу, шариковые ручки, писчую бумагу, компьютер для отбора фотографий и проектор либо компьютер с большим экраном. Также было определено место, где будет проводиться съемка. С нами был помощник-фотограф, сопровождавший группу во время съемок, который также принимал участие в процессе психологической работы.

Основными инструментами для нас были фотоаппараты и работа группы по обсуждению фотографий. При обсуждении каждый участник мог рассказать о том, что видит на фотографии автора и о том, какие чувства она вызывает.

Тренинг был выстроен следующим образом:

По мере того как собирались участники, каждому из них был выдан лист бумаги и карандаши и было предложено в свободной форме изобразить свое настроение. Так мы избежали томительного

ожидания и провели настройку на работу. Также было интересно проанализировать эти рисунки по окончании тренинга.

Затем все участники познакомились в процессе шеринга². Каждый представился, немного рассказал о себе, о своих чувствах в данный момент, о том, что он ждет от тренинга и о том, какой результат был бы для него интересным и полезным. Далее мы активно обсудили предстоящую работу, как она будет проходить и что потребуется от каждого участника.

Нами была поставлена задача провести творческую съемку на природе на тему, которую мы сами должны были сформулировать в процессе обсуждения. Затем для лучшей настройки на работу мы создали так называемый "инкубационный период", во время которого отключились от основной задачи и занялись монотонным в меру легким занятием. Для этой цели всем было предложено перебрать по горсточке гречневой крупы.

Часто бывает, что в ситуации, которая не имеет к задаче никакого отношения, без каких-либо размышлений на эту тему, к человеку приходит важный для него ответ.

Некоторые психологи полагают, что в этот период происходит бессознательная работа над решением проблемы. Озарение возникает благодаря переструктурированию элементов ситуации, ее целостному охвату. Таким способом мы организовали доступ к творческим ресурсам и подготовились к выработке темы нашей съемки.

В процессе активного обсуждения, где каждый выступил со своими предложениями, мы выработали тему "эмоции". Эта тема обобщала все темы предложенные ранее, то есть была достаточно общей, что позволяло включить в нее все пожелания. Теперь, когда тема съемки была выработана, группа в сопровождении помощника отправилась на съемки в парк.

Вторая часть тренинга заключалась в том, что участники просмотрели свои фотографии и выбрали из общего количества отснятого материала 5 – 7 фотографий наиболее точно, по мнению авторов, отражающих выбранную группой тему. Затем каждый дал названия своим фотографии и сдал листок с названиями ведущему тренинг. В дальнейшем мы смогли сравнить то, что хотел отразить в своих фотографиях автор и то, что увидели и почувствовали другие участники тренинга.

Далее мы устроили небольшой отдых, что предоставило возможность в непринужденной атмосфере обсудить процесс съемок и переключиться на следующий этап работы.

Наконец мы перешли к заключительному и самому интересному этапу работы – анализу фотографий. Мы просматривали фотографии на большом экране и каждый по очереди говорил о том, что он видит и что при этом чувствует. Автор фотографий записывал для себя то, что говорили члены группы для дальнейшего осмысления. В этом случае группа выступала как инструмент обратной связи. И каждый раз вся группа работала на очередного автора.

Интересно, что тут было много неожиданных открытий для автора фотографий и возможность осознания, как именно, воспринимали члены группы то, что он пытался донести в процессе съемок. Часто зрители замечали на фотографиях то, что сам автор не осознавал, когда делал фотографии.

Например, Елена Н., делая снимки в городском саду, заполненном отдыхающими, так как это был воскресный день и стояла хорошая для прогулок погода, на фото отразила пустынные аллеи. Складывалось ощущение, что в парке никого не было. Сама Елена не обратила на это внимания. Только после работы группы, Елена сделала вывод, что она устала от большого количества людей на работе и неосознанно стремилась к отдыху.

Очень интересно было смотреть как один и тот же объект съемки у разных авторов отражался совершенно по иному. Хотя была выбрана одна тема и съемки проводились в одном месте, фотографии очень отличались друг от друга и показывали настроение и индивидуальность автора. При таком просмотре, каждый наглядно мог заметить свои особенности путем сравнения своих фотографий с фотографиями других членов группы.

Названия, которые каждый автор дал своим фотографиям, лишь иногда совпадали с теми впечатлениями, которые рождались у зрителей во время просмотра. Это было интересно тем, что порой то, что мы хотим сказать, не совпадает с тем, как нас понимают. Это часто создает большие проблемы в коммуникации. В нашем тренинге каждый получил возможность посмотреть на себя глазами других людей и получить обратную связь. Просмотр фотографий всех участников проходил в течение двух часов.

Короткий шеринг в конце тренинга показал, что каждый из участников получил для себя новую информацию и интересный

чувственный опыт. Многие сказали о том, что им нужно время, чтобы подумать и осознать новые впечатления.

Опыт, полученный при проведении тренинга, показал, что такая работа может быть успешно использована:

- для осознания личных неосознанных потребностей;
- в диагностических целях в работе с психологом;
- как ресурсная творческая работа;
- как работа по взаимодействию в коллективе.

Примечания

¹ Карта желаний или коллаж желаний - это вид арт-терапевтической работы и представляет собой плакат, на котором автор размещает картинки и рисунки символизирующие его мечты и цели. При этом срабатывает метод визуализации.

² Шеринг - это особый вид группового взаимодействия, используемый в процессе психологического тренинга. Шеринг дает возможность всем членам группы выразить свои чувства рассказывая о них.

Литература

1. Грановская Р. М. Творчество и конфликт в зеркале психологии. СПб.: Речь, 2006.
2. Грановская Р. М. Элементы практической психологии. СПб.: Речь, 2010.
3. Киселева М. В. Арт-терапия в практической психологии и социальной работе. СПб.: Речь 2007.
4. Экслейн В. Игровая терапия. М: Апрель-Пресс, изд-во ЭКСМО-Пресс, 2000.
5. Фурман Б., Ахола Т. Психотерапевтическое консультирование. СПб, 2001.
6. Грен М. Ферс, Тайный мир рисунка.
7. Издания под редакцией Копытина А. И., СПб, 2001.
8. Юнг К. Г. Феномен духа в искусстве и науке. 1992.
9. Юнг К. Г. Психология бессознательного. 1994.
10. Дженнингс С., Минде А. Сны, маски и образы. Практикум по арт-терапии. СПб, 2002.
11. Рудестам К., Групповая психотерапия, Питер, СПб, 2000.
12. Шоттенлоэр Г. Рисунок и образ в гештальт-терапии. Изд-во Пирожкова, Москва, 2002.





Фото участников тренинга,
проведенного под руководством Е. Г. Озеровой

ARTIST: МЕЖДУ СОЗНАНИЕМ И ПОДСОЗНАНИЕМ

Все от дерева – вот религия мысли нашего народа.

Сергей Есенин

В сочетании названия статьи и эпиграфа к ней заключена концепция последующего текста. Поскольку представителям творческих профессий, артистам, поэтам, художникам, объединенным международным определением *artist*, свойственно особенно близкое общение с бессознательным («подсознательным» по терминологии Фрейда), которое транслирует, подсказывает или диктует им символические образы – архетипы, способствующие наиболее емкому творческому высказыванию.

Строка-эпиграф из произведения Сергея Есенина будет ключом в невидимый мир архетипов, становящихся все явственнее и зримее в ходе рассмотрения жизни и творчества художника Леонида Астафьева (1931-2004гг). Ибо бессознательное, это, по словам Д. Фримена, великий поводырь, друг и советник сознания.

На Владимирщине, месте рождения Владимиро-Суздальской Руси, довелось родиться Леониду Романовичу Астафьеву. Исторические места, сохранившие самые характерные для России природу, быт, архитектуру, и, что особенно важно, древнюю иконопись, стали отправной точкой в формировании его мировоззрения. В сознании ребенка представления о мире складываются не только из непосредственных наблюдений и впечатлений, но и из того наследия, которое привычно называют опытом поколений и которое великий Карл Юнг назвал архетипической памятью. Именно эту память, идущую из глубины веков и тысячелетий, имел в виду Лев Толстой, говоря: «мы в детстве знаем ужасно много...» или описывая «русский танец» Наташи Ростовской в романе «Война и Мир»: «где, как, когда всосала в себя из того русского воздуха, которым дышала эта русская графиничка, воспитанная эмигранткой француженкой, этот дух, откуда взяла она эти приемы, которые *pas de chale* давно должны были вытеснить, но дух и приемы были те самые, неподражаемые, не-изучаемые, русские...».

В рамки «Христианского архетипа» вписывается личная история Леонида Астафьева при той первоначальной профессии отца,

которая обернулась заветом всей жизни Астафьева-младшего, сказавшись, в том числе, и в выборе изобразительных мотивов, и в жертвенном служении своему делу.

Древесные стружки, слетавшие с отцовского верстака, нравились малышу больше, чем покупные игрушки. Податливые и пластичные, они легко трансформировались в персонажи его фантазий, целиком поглощая все его внимание. Когда ребенок еще не владеет речью – в этот «довербальный период» – он, по определению Ж. Пиаже, «мыслит телом», и его наиболее значимые переживания буквально врастают в «память тела», иногда существенно влияя на обстоятельства жизни этого человека. Период преобладания «телесности» в жизни Леонида важно отметить сейчас, чтобы понять, почему через два десятилетия Леонид Астафьев вновь обратился к «языку тела». Эти ранние телесно-тактильные переживания непосредственного общения с деревом, как каждодневным материалом, и вместе с тем, Деревом-символом, с его сокровенной материей, навсегда связали Леонида Романовича, с этим емким, полным многозначной символики Образом, вместившим для него и те, пришедшие с ним в мир, знания, и цветущую ветку яблони, запечатлевшуюся с младенчества, и счастливый смех матери, и эту столярную мастерскую, и царящего в ней отца, и зеленые луга в Поленове, и желтые воды реки в Китае, и картонное облако в декорациях Большого театра, и густой ультрамарин на врубелевском полотне...

... детски вещаньям природы внимая,
Ловил ее знаменья с верой

... она,

О нем дружелюбной заботы полна,
Язык для него обретала

Е. Баратынский

Драгоценные детские воспоминания Леонид Романович хранил в сокровищнице подсознания до встречи с единомышленником. Степан Сергеевич Чураков, ведущий реставратор Государственного музея Изобразительных Искусств им. А. С. Пушкина, как и Леонид Романович, родился в древнем русском городе, в Твери. Оба города, Тверь и Владимир, были основаны в XII веке. В принадлежности к земле своей древней культуры коренятся

истоки той особой сбереженности архетипической памяти, которая отличала обоих художников.

Тебя как нитку новую вдевали
В череду картин, где ты очнулся вновь.
Р.-М. Рильке

Она же послужила фундаментом их взаимопонимания. Кроме профессии и идентичности места рождения, их сближали ранние детские воспоминания. Отец Чуракова, как и отец Астафьева, работал с деревом. В Тверском музее представлены его большие и малые скульптуры, изображающие фольклорных персонажей.

Степан Сергеевич, в частности, рассказывал, что в детстве любил смотреть как работает отец, как шелковистые стружки, собиравшиеся на полу казались ему похожими на кудрявые облака. Общность характера детских переживаний и воспоминаний, в которых тема «Возрождения» через причастность к дереву, к образу вечно обновляющегося, возрождающегося Древа Жизни, привела, в конечном счете, Леонида Романовича и Степана Сергеевича в профессию реставратора, спасающего, Возрождающего произведения искусства из частичного или почти полного Небытия.

Образ облаков, упомянутый Степаном Чураковым, был близок Леониду Астафьеву еще и потому, что в нем воплотилось стремление человека к возвышению духа. В балете Леонид выражал это стремление «языком тела» через балетные «па», позволявшие ему взлетать над сценой-землей, а в живописи – посредством изображения облаков.

Если пойти в творчество Леонида Астафьева «по дороге облаков», прослеживая эту тему в картинах раннего периода и заканчивая последними работами, то можно составить представление о каждом этапе его жизни.

К окончанию художественного училища «Памяти 1905 года» Леонид Астафьев был уже сложившимся пейзажистом. Однако, в качестве диплома он подал работу «Экзамен в Хореографическом училище», объединившей в одной картинной раме живопись и балет. Это было не что иное, как автобиографическое высказывание, в котором он манифестировал о своей приверженности к синкретической форме искусства, нераздельной соединенности, включенности в нее других его так называемых «увлечений»: занятий в балетной и вокальной студиях, конькобежным и парашютным спортом. Можно сказать, что в синкретизме Леонида Астафьева,

проявившемся на поворотном этапе его жизненного пути, воплотился древнейший закон исторической повторяемости явлений культуры в пространстве и во времени. Это в основном характерно для людей одаренных, поскольку у них, в силу особенности творческой структуры личности, архетипическая память, как и у детей, находится в большей сохранности. Согласно этой закономерности, танец, как первоязык, должен был в творчестве Леонида Астафьева выйти в первый план. В 1953 году Леонид Астафьев поступает в Хореографическое училище при Большом театре, и казалось, полностью отдается балетному искусству. Здесь, в театральных спектаклях, он находит новые синкретические связи между танцем, музыкой, изобразительным искусством декораций и костюмов и сюжетной конвой спектакля, которые складываются в целостный звукопластический образ. Изучая пластику танцевальных «па», овладевая инструментом «телесного высказывания» Леонид приходит к пониманию необходимости достижения в этом искусстве гармонического единства между телесным и духовным. «Мужчина в танце» – пишет в своей «Книге ликований» теоретик балетного искусства начала XX века А. Д. Вольнский, – «символизирует дерзкое, аполлоническое духовное начало, а женщина – растительное и воздушное начало».

Исследователь древних мистерий Мирча Элиаде видел в архаико-христианских образах полета, вознесения, передаваемого с помощью, в том числе и телесного изображения, стремление оторваться от земной поверхности, преодолеть границы несвободы, границы будничного, повседневного и достичь высот небесного, божественного, уподобившись полету души.

В жизни Леонида Астафьева условные формы полета воплотились сначала в занятиях конькобежным спортом, позволившим ему парить над землей, легко скользя одним лезвием стального конька по иллюзорно-прозрачной субстанции льда, потом парашютным спортом, предоставившим реальное воздушное пространство, а затем, как высшая форма одухотворенного полета, в его судьбу вошел балет, с его соте, бризе, антраша и па де пуасон.

Мирча Элиаде объясняет телесную имитацию полета «стремлением» видеть человеческое тело, ведущее себя, как «душа», превратить материальную модальность человека в духовную.

Балет, как искусство, родившееся из древних ритуалов, полностью сохранил, и по-своему усовершенствовал способы

передачи сюжетной информации, доверив подсознанию символику сакральных смыслов.

В каждом балетном движении, как в движении кисти, в выборе цвета для нанесения краски на холст, Леонид стремился найти смысловую выразительность, а то и символическую значимость, которая хранится в «памяти тела» с архаических времен, и может быть воспринята зрителем, как откровение.

Его «память тела» хранила детские воспоминания о тактильном общении с деревом, когда стружки-игрушки приобщали его к Космическому Древу, и высокая фигура отца, стоявшего у верстака, олицетворяясь с самим Древом, становилась в его представлении Осью Мира, центром их маленькой Вселенной, сомасштабной Макрокосму.

«Стояние на носках» – раскрывает символику балетной азбуки А. Волынский – «это максимально выраженное утверждение вертикальности, ее апофеоз. Сокровенное вертикали – это Мировое дерево, соединяющее глубину и высоту».

«Мировое Дерево» или Мир-Дерево, как говорят о нем русские сказания, олицетворяет собой весь Мир, все Мироздание. У русских, как и у многих народов мира, существует мифологический персонаж: человек-дерево.

«На происхождение человека от дерева – пишет Сергей Есенин в статье «Ключи Марии» – указывает наша былина «О храбром Егории»:

У них волосы трава,
Телеса – кора древесная.

И далее пишет С. Есенин: «Они увидели через листья своих ногтей, через пальцы ветвей, через сучья рук и через ствол туловища с ногами, обозначающими коренья, что мы есть чада дерева, семья того дуба, под которым Авраам встречает Святую Троицу» (см. илл. 1).

Вселенский Дуб Авраама, есть не что иное, как христианская транскрипция архаического Мирового Древа, представленного в древних сказаниях и в народных сказках и песнях Священным Дубом, вырастающим «до небес», по которому герой взбирается, возносится на небо.

Леонид Романович хорошо знал замечательную картину Ивана Шишкина, находящуюся в Киевском государственном музее русского искусства «Среди долины ровныя...» (1883 г.) (см. илл. 2).

Картина названа первой строкой распространенной песни:

Среди долины ровныя
На гладкой высоте
Цветёт-растет высокий дуб
В могучей красоте.

Высокий дуб развесистый
Один у всех в глазах; ...
Музыка народная, слова А. Мерзлякова

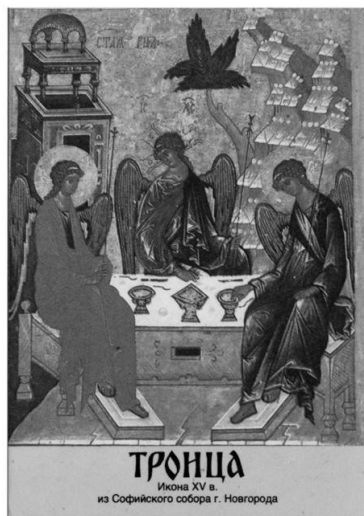


Иллюстрация 1.



Иллюстрация 2.

В этой песне представлены основные характеристики, которыми должно обладать священное дерево: это, прежде всего, необыкновенная его высота – мы знаем, что Мир Дерево соединяет собой Небо и Землю, или Космос и Преисподнюю, или как пишет А.Волынский, глубину и высоту. Он, являясь Осью, Центром, Золотой Серединой Мира – *Axis Mundi*, стоит в центре Мироздания. На это указано в песне: «Среди долины ровныя».

«Среди» – в середине, в центре, «Долины ровныя» – на большой равнине – Священное дерево обязательно должно быть одиноко стоящим либо на равнине в поле, в лесу на поляне, либо на горе, скале, возвышенности: «На гладкой высоте»

Вспомним стихотворение Генриха Гейне «*Ein fichtenbaum steht einsam*» в переводе Михаила Лермонтова:

На Севере диком стоит одиноко
На голой вершине сосна
И дремлет качаясь, и снегом сыпучим
Одета как ризой она.
И снится ей все, что в пустыне далекой,
В том крае, где солнца восход,
Одна и грустна, на утесе горючем
Прекрасная пальма растет.

Рассмотрим лермонтовский, русский перевод, не повторяющий дословно текст Гейне, что очень важно, потому что архетипические образы лучше сохранились в среде тех народов

которые позже приняли христианство, боровшиеся с предшествующими представлениями о священном у «бывших» язычников. И ныне, увлекаясь «борьбой с язычеством», подчас забывают о ценности культурного наследия, не опасаясь, очевидно, «выплеснуть с водой ребенка». Но к счастью, никакими запретами не закрыть андеграунд нашей архетипической памяти, и бывает важно ее, как компьютерные диски, время от времени активизировать, в особенности, если приходит время экстремальных обстоятельств.

«На Севере диком» – явно, что это центральное место, типа Северного полюса, Северной оконечности земли. «Стоит одиноко» – Ось Земли может быть только одна, в центре Вселенной. «На голой Вершине» – вершина, возвышение, восхождение – непереносимое условие расположения вселенского Древа; «Сосна» – как вечно-зеленое дерево, также имеет статус Древа Жизни. «Одета как ризой» – Древо жизни всегда обладает исключительным качеством красоты – одета в золото или серебряные одежды, царские, королевские одежды.

Далее мы видим зеркальное отражение предыдущей картины. Вместо дикого Севера – жаркий Юг, вместо снежной пустыни – жаркая пустыня, «В том крае» – на противоположном краю земли, «одна» – как и одинокая сосна, «На утесе» – на большом возвышении, «Прекрасная» – эпитет превосходства, «Пальма» – Древо Жизни, Вселенское Древо в южных странах.

В целом «сосна» и «пальма» маркируют две крайние точки, определяя Ось Мира.

А что же песенный дуб? Кроме уже упомянутых достоинств, он обладает исключительной – «могучей красотой», какой может обладать только исключительное Вселенское Древо.

При этом он «высокий» – «соединяет глубину и высоту», «и развесистый» – то есть обладает обширной кроной, способной к богатому плодоношению, каким должно обладать Древо, дающее жизнь. В этом стихотворении Лермонтова, как и в песне о дубе развесистом, мы видим как бы двойную картину – прекрасно написанный живописный пейзаж, и сакральный, закодированный в символах, второй, или скорее, первый, смысловой ряд. Поистине, чтобы понять такое произведение искусства надо обладать стереоскопическим, или, пользуясь выражением С. Есенина, «двойным зрением».

Важно отметить, что обращение авторов этих поэтических и живописных произведений к архетипическому образу, опять адресует нас к закономерности возвращений в пространстве и во времени.

Интересно сравнить, например, текст песни, проиллюстрированный картиной И. Шишкина «Среди долины ровныя...» с текстом, вышитым на полотенце костромской крестьянкой в XIX веке:

в песне – «высокий дуб развесистый»,
на полотенце – «развесистый Тополь»,

а определение «высокий» в нем заменено заглавной буквой «Т» в названии дерева – «Тополь». А также выделим в тексте песни: «ЦВЕТЕТ-растет», сопоставимое с изображением ЦВЕТУЩЕГО Тополя на полотенце. Очевидная идентичность текстов объясняется не широтой распространенности данной песни, а архетипической устойчивостью определений, характеризующих Древо.

На домотканом полотенце разноцветными шерстяными нитками вышит традиционный узор «цветок в вазоне»⁶³, изображающий пышный цветочный букет, помещенный в плетеную корзину. Однако, вышитая в нижней части узора «этикетка», сообщает, что на холсте изображен «развесистый Тополь». А в верхней части узора, представленная картина предваряется напутствием-рекомендацией зрителю: «Зри смотри очима, а внимай разумно» или «смотри глазами своими и хорошенько подумай, что на самом деле здесь изображено, и что это значит». Проанализировав, согласно вышитым пояснениям изображенный на полотне «натюрморт», находим кроме указанного «Развесистый» и высокий – буква «Т» – ряд других признаков, присущих. Древу Жизни, что подтверждает «этикетка» «Тополь». Тополь не входит в число основных символов Древа Жизни, таких как сосна, дуб, пальма, ель и береза, но в отдельных местностях, где конкретное дерево достигает необыкновенно больших размеров, оно почитается, как аналог символического Древа Жизни. «Разумно» рассудив, приходим к выводу, что перед нами не «натюрморт», а «пейзаж», поскольку, как уже было сказано, «одно» Древо Жизни символизирует собой весь мир (см. илл. 3):

⁶³ Искусствоведческий термин



Иллюстрация 3.

Не каждую сосну отдельно,
 А полностью, все деревья,
 Со всю далью беспредельной*⁶⁴.

Б. Пастернак

Пейзажем изображенным на холсте, является живописная картина И. Шишкина «Среди долины ровные...», а также его картина «На Севере диком» (1891, Киевский музей русского искусства) (см. илл. 4).

⁶⁴ Выделено И.Р.



Иллюстрация 4.

Пейзажем, изображенным на холсте, является и вышивка на означенном полотенце.

Таким образом, можно констатировать, что у вышеназванных пейзажей обнаруживается ряд общих черт, Их объединяет общность жанра, общность сюжета, общность смыслового содержания и общность материала – холста – ставшего основой для изображения.

Но при этом, необходимо учесть, что исторический возраст тканой или вышитой картины на несколько тысячелетий превышает возраст живописной. Отсюда вывод, что полотенце с изображенным на нем деревом, является предтечей, пракартиной, первоисточником пейзажной живописи на холсте, и поэтому мы в праве назвать эту «пракартину» символом пейзажного жанра, со всем сонмом его сакрально- символического содержания, независимо от того, осознанно или неосознанно включает автор это содержание в свои произведения. Так же символичны приведенные здесь стихотворение М. Ю. Лермонтова и народная песня, для понимания которых потребуется «двойное зрение» или «двойной слух», в равной степени нужна сопутствующая рекомендация «Зри смотри очима, а внимай разумно», чтобы зритель-читатель- слушатель понял те смыслы, надсмслы и подтексты, которые в них заложены.

При этом мало вероятно, что их авторы, кроме, может быть, костромской крестьянки, осознано вкладывали всю глубину проявленных в них над-и-под- смыслов.

Тогда как объяснить, что М. Ю. Лермонтов в своем стихотворении «На севере диком» не просто перевел-пересказал поэтический текст Г. Гейне, но придал романтической истории о любовной тоске символическое содержание – сам того не осознавая? Как объяснить, что И. Шишкин, серьезно занимаясь фотографией и всегда стремившийся к фотографической достоверности и гиперреалистической точности изображаемых им пейзажей, написал абсолютно символические картины «На Севере диком» и «Среди долины ровныя...», быть может сам того не ведая? Думается, что наблюдаемый феномен можно назвать «оговоркой по Юнгу» (перефразируя известное выражение «оговорка по Фрейдю»), когда архетипическая память транслирует ключевые символы через художника, обгоняя его сознание. Как пишет А. Ахматова:

И просто продиктованные строчки
Ложатся в белоснежную тетрадь.

Но, пожалуй, этого нельзя сказать о костромской крестьянке. В ней, живущей в тишине лесов, полей и рек, «грохот цивилизации»⁶⁵ еще не заглушил голоса Предков. «Вытирая лицо свое о холст с изображением Древа, наш народ немо говорит о том, что он не забыл тайну древних отцов..., что он помнит себя семенем надмирного Древа», – пишет С. Есенин.

Но главное, что такого рода пейзажи, написанные красками на холсте, или словами в песенных или стихотворных текстах, обладают «терапевтическими возможностями», ибо, согласно концепции К. Юнга, переводом архетипического образа Древа Жизни из глубины бессознательного в сознание, они приводят в действие животворящие силы природы, реально воздействующие на человека.

Леонид Астафьев, причастный к сельской культуре по своему рождению и по частому общению во множественных поездках, нередко соприкасался с «тайнами древних знаний», запечатленных во всем многообразии предметного мира селян. Начиная с оконных наличников, богато украшенных пропильной резьбой и со всем внешним убранством деревянного дома, увенчанного «небесным»

⁶⁵ Термин И. Р.

коньком или птицей с крыльями двухскатной крыши, с резными «подкрылками», и пропиленными насквозь, чтобы небо-космос казалось достовернее, солнечными-солярными узорами на свисающем с фронтона древесном «полотенце».

И почти в каждом доме на Владимирщине, да и по всей России, где довелось бывать, Леонид Астафьев встречал вышитые полотенца. На одних из них дерево, как семя, обозначалось точкой в квадрате «Земли», на других – мощным древесным стеблем с цветами, плодами и птицами, на третьих, во многих вариациях, цветы в вазоне, одинокие и многочисленные, ветвистые и двух-трехлистные. И среди них, вышитые крестиком красные розы с черными листьями, маркирующие чередование жизни – смерти – возрождения (см. илл.5).



Иллюстрация 5.

Именно такое полотенце Леонид Астафьев с детства видел в родительском доме. Красное и черное в нем сочеталось не только в листьях, но и внутри каждого цветка, еще нагляднее выявляя этим означенную цикличность. В геометрическом узоре «владимирского кружева», обрамляющего край полотенца, узнается известный специалистам «символ засеянного поля». Семена-точки, вращаясь в глубину детского сознания, прорастали деревьями, травами и цветам и в картинах Астафьева-художника, материализуясь в новой жизни, в новом облике. Этими полотенцами не вытирали лицо. Их бережно хранили в заветном месте.

«Воспоминания о древесном прошлом» оживали при использовании таких полотенец в немногих древних обрядах, которые упорно сохранялись в быту, несмотря на активную борьбу властей «с пережитками прошлого». В них принимали новорожденного, ими благословляли новобрачных, ими покрывали последнее – древесное ложе уходящего в вечность человека, уже не помня, что этим жестом

предрекающему новое рождение как вечно обновляющемуся, возрождающемуся Древу Жизни.

Эти впечатления-знания-образы, сплетаясь, словно ленты ДНК, со знаниями-образами-впечатлениями, полученными Леонидом Астафьевым в стенах Третьяковской галереи, ставшей ему вторым, а по значимости, первым домом, где он подрастая с малых лет, прошел свои «университеты», научившие его видеть, чувствовать, воспринимать, принимать и отдавать, создали особый астафьевский «генокод», позволивший ему воплотить-реализовать в своей работе реставратора и в своей пейзажной живописи, как и во всей жизни в целом, многое из того, что накоплено им самим, что получено им по прямому наследованию и что унаследовано от предка-человечества.

Среди многочисленных работ Леонида Астафьева, представляющих картины природы, найдется лишь несколько натюрмортов. Но при ближайшем рассмотрении можно понять, сколь велика роль этих работ в создании собственного живописно языка художника, а также в формировании его философских взглядов.

«Букет в синей вазе» выражает чувство прямо-таки фонтанирующей радости, а с нею и живописной вседозволенности.

Букет написан в размашистой импрессионистической манере, без детализации, быстрыми мазками жесткой кисти с участием мастихина, что придает изображению динамичность и выразительность. Краски ложатся рельефно, словно материализуя цветочные формы, скульптурно вылепляя образ букета, как некоего символа обретенной радости. Об этом говорят и сами цветы, собранные по всей видимости на просторах полей и лугов, вне замкнутости стен учебных классов или городского дома, и написанные быть может, на веранде дачного дома, еще не потерявшими своей свежей прелести, аромата и непринужденности.

Примечательно, что только в названии этого натюрморта есть указание на вазу: «В синей вазе».

Намеренно или случайно Леонид Астафьев не отделяет букет от вазы, в которую он помещен. Они представлены художником в слитном единстве, как одно целое, словно некий монумент природной форме.

Это тоже образ мироздания,
Организм, сплетенный из лучей.

Эти строки Николая Заболоцкого относящиеся к цветочному букету, подтвердили нашу изначальную мысль о том, что перед нами не просто натюрморт, а традиционный для так называемого «народного искусства» сюжет «Цветок в вазоне». Именно его во всех вариациях, Леонид Астафьев встречал на предметах народного быта, о которых писалось выше. Воспользовавшись рекомендацией костромской крестьянки взглянуть на натюрморт «разумно», увидим в нем все атрибуты Древа Жизни: его характерную развесистость, его невероятную огромность –занимает абсолютно все пространство картины, вмещает все многоцветье трав и цветов, являя обобщенный образ Природы. И, наконец, «вазон» – синяя ваза, в которой помещен букет-дерево, что полностью соответствует традиции условного изображения Древа Жизни, закрепившейся с XVIII века.

Ранее мы обосновано говорили об этом натюрморте, как о символе бескрайней радости. Суммируя оба символа, приходим к заключению, что изображенный цветок-букет-дерево символизирует Древо Рая. «В христианстве – пишет Мирча Элиаде – господствует страстное желание Рая, желание вернуть состояние свободы, изобилия, которое было до «Падения» – до изгнания из Рая – «мечта восстановить связь между Небом и Землей»

Тема Рая возникла в творчестве Леонида Астафьева в указанные годы вполне закономерно.

Обращаясь к жизненным обстоятельствам художника в тот период, убеждаешься, что Леонид Астафьев пережил «утрату Рая», когда в своем счастливом детстве, он вдруг утратил связь с отцом, отправленным на фронт. Годы войны, проведенные Леонидом и его матерью в постоянной тревоге за жизнь отца, были самыми тяжелыми в его жизни. Отец вернулся с фронта израненным и безнадежно больным, и только стараниями жены, матери Леонида Астафьева, он возродился к жизни. «Букет в синей вазе» стал символом возвращения радости, символом восстановления Рая. И синей вазе в нем отведена ключевая роль, поскольку сферическая форма этого сосуда, наполненного водой является символом Матери-Земли, питающей целительной влагой корни священного Древа.

В не меньшей, а может быть и в большей мере мотив «обретенного Рая» обусловлен в этом натюрморте вхождением в жизнь Леонида Астафьева жены и единомышленника. Синяя ваза стала ее вкладом в новый семейный предметный мир и причиной символических аллюзий в изобразительном ряду натюрморта с темой счастья и света, что также входит в символику райского Древа.

Через два десятилетия тема «утраченного Рая» вновь появится в творчестве Леонида Астафьева картиной «Вырубленный виноградник» (1970-е годы). Почитающий каждый цветок, как драгоценный дар природы, Леонид Романович болезненно воспринимает любую, даже так называемую «санитарную» вырубку деревьев, о чем свидетельствует картина «Валежник». Поэтому можно понять, как были затронуты его чувства при виде голой земли на месте вырубленного виноградника.

Картина, написанная в монохромной гамме жухлой зелени, без каких бы то ни было солнечных проблесков, рождает чувство безысходной тоски по великой утрате. Причина такой вселенской печали не только о погибших деревьях, как таковых, сколько в том, что образ виноградной лозы в нашем представлении неразрывно связан с образом Райского Древа.

В рождественских колядках непременно прославляется «Виноградье – красное-зеленое».

«Она шьет – вышивает-то шириночку»⁶⁶
Виноградье – красное-зеленое!
По краям сидят шириночки птицы райские,
Виноградье – красное-зеленое!
Птицы райские поют песни царские...

И о крымском винограднике, и о всесветлом «виноградье – красно-зеленом» скорбит художник. Но эта скорбь вновь рождает желание обрести утраченную радость.

Олицетворением безмерной радости воспринимается натюрморт «Пионы». Будучи эквивалентом розы, пионы почитаются знаком наивысшей ценности. Именно розы высаживали в монастырских садах, символизирующих Рай на Земле.

Сочетание серебристо-белого и пурпурно-алого придает натюрморту царственную нарядность и величавую возвышенность.

Система живописной изобразительности в этом натюрморте категорически иная, чем в натюрморте «Цветы в синей вазе». В отличии от незатейливой простоты полевых цветов, которым так соответствует живая пластика рельефного мазка, садовые «благородные» цветы пиона написаны в классической живописной

⁶⁶ Шириночка (ширинка) – полотенце, платок.

манере с применением лессировок, что подчеркивает утонченную хрупкость, своеобразную «нездешность» этих цветов.

Высокая прозрачная ваза с просвечивающими стеблями пионов, придает букету еще большую схожесть с цветущим Райским Деревом, или белоствольной березой, украшенной цветами.

Во поле березонька стояла
Во поле кудрявая стояла
Да алыми цветами расцветала...

Поется в русской народной, а по сути, весеннее-обрядовой Троицкой песне, когда празднуя расцвет весенних сил Природы, девушки украшали молодую березку цветами, лентами и платками. Не по этой ли причине почитание березы, как священной, изображение березы, березняка, березовых рощ, занимает в творчестве Леонида Астафьева ведущее место?

Обширен цикл летних работ, написанных в 1960-х годах, где береза выступает не как характерный дендропризнак местности, а как выразитель мировоззрения художника. Это картины «Береза», «Старое дерево», «Валежник». Это замечательная лирическая, с каким-то планетарным символизмом – березы, дети, сферической формы земля вся в цвету и в ярком солнечном свете – картина «Таруса. Девочки в лесу».

Это напряженная по внутреннему диалогу картина «Рябина», где, несмотря на название, отдающее первенство изображению рябины, реально, на первый план картины выведена белоствольная береза. Словно в сознании художника соревнуются два традиционных символа России – Рябина и Береза.

Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст,
И все – равно, и все – едино.
Но если по дороге – куст
Встает, особенно – рябина...

– пишет Марина Цветаева в эмиграции, для которой в тоске по родине Россию олицетворяет Рябина, с жертвенно красным цветом ее ягод.

Однако, совершенно очевидно, даже по одной этой картине, что Леонид Астафьев представителем России числит Березу. Эта позиция демонстрируется здесь микшированной слитностью кроны, и самого дерева рябины, с общей массой зеленого леса и выдвиганием

березы на авансцену поляны, где нарядность ее белых одежд особенно великолепна.

Я навек за туманы и росы
Полюбил у березки стан
И ее золотистые косы
И холщевый ее сарафан.

С. Есенин

«Холщевый» – холст. В который раз повествование возвращает нас к этому материалу, пытаясь указать на его не утилитарную, а сакральную значимость. Действительно, лен из которого соткан холст, причислен к рангу Древа Жизни.

Тонок – долог, тонок – долог,
Тонок – долог, тонок – долог,
Длин – волокнист ,
Длин – волокнист ...

«Долог» – долгий, высокий. Четырехкратный повтор песенного слова показывает неизмеримость высоты льняного стебля, уходящего вершиной в Космос.

Костромская крестьянка соткала домотканый – Домотканый – холст для своего полотенца на стоящем в ее доме ткацком станке, все детали которого маркированы резными или расписными солярными, солнечными знаками, указывающими на причастность Дома, «оборудования»-станка, льняной нити и самого процесса ткачества созиданию Мироздания: Миро-Здания.

Для Сергея Есенина сакральные знания были не отголоском архетипической памяти, а живыми реалиями, в которых он родился, жил и формировался. Поэтому равноценная соотнесенность символов Льна (холста) и Березы – «и холщевый ее сарафан»⁶⁷ – в одной стихотворной строке была ему вполне естественна. И понятен найденный им образ родной стороны, страны, как «страны березового ситца».

У Леонида Астафьева тоже есть, как мы знаем, своя «страна березового ситца» в его живописных полотнах. Эти «ситцы» бывают

⁶⁷ С деревом, отождествляемым с женским божеством...обычай носить по домам и вокруг полей украшенную березку, иногда целиком одетую в женский наряд» См. работу *И. М. Денисовой* [7]

расцвечены нежными красками весенней зелени, летними пятнами солнечных бликов, жемчужными оттенками снежных зим и янтарной россыпью осенней листвы.

Хоральное звучание храмового органа, наполняющее священную рощу в картине «Березняк»⁶⁸, сменяется таинственной тишиной в картине «Половодье в лесу» (1960-е). В противовес картине «Березняк», где стволы берез так высоки, что не вмещаются в вертикальный формат, и, как бы прорастая ввысь, преодолевают верхнюю планку картинной рамы, березняк «Половодья» свободно раскинулся вширь, представляя безграничность открывшегося пространства. Для полной выразительности художник выбрал сильно вытянутый горизонтальный формат картины, дающий возможность показать неоглядную дальность березняка, непрограммно свидетельствуя этим о безмерности, безграничности, необъятности «страны березового ситца».

Вопреки ожиданиям, весенняя природа здесь не блещет солнечными бликами на стволах берез, не отражается ярким светом в разлившейся воде. Она как будто замерла в ожидании настоящего тепла и солнца, способного растопить холодную недоверчивость вчерашнего снега.

Композиция картины построена таким образом, что в центре ее обозначается некая ось, являющаяся многозначным стержнем всего произведения. Эта ось составлена из голубого фрагмента неба, сизой дымки дальнего леса, и небесной сини, отраженной в зеркале талой воды. В ней, как в стратиграфическом срезе, заключена вся информация о грядущей весне, без которой пейзаж потеряет календарную достоверность.

Являясь композиционным центром, эта ось собирает-организует вокруг себя все изображение, не давая ему выйти за рамки картинного пространства.

Но, кроме того эта ось является метафорическим центром картины, которую можно воспринять, как метафору времени, названного с легкой руки Ильи Эренбурга, «Оттепелью». Появление в обществе первых признаков свободы, в которые трудно было поверить, после десятилетий страха, царившего в стране, породило целую плеяду интереснейших людей, в том числе и художников, чьи таланты раскрылись и сформировались в короткий – как бывает

⁶⁸ В живописных «священных рощах» – в ельнике, либо в прозрачном березняке...поклонение дереву, лесу, как к храму...» См. *И. М. Денисовой* [7]

коротким период оттепели в природе – период идеологической «оттепели».

Чистый голубой просвет в небе, вешняя вода, как символ позитивных перемен, и тянущиеся к ней со всех сторон ветви берез, готовых раскрыть свои почки навстречу свежему ветру, свидетельствуют о правомерности метафорической трактовки картины.

Деревья, растущие вместе с домами –
Мы сами.
Набухшие почки перед весной –
Мы сами в природной первооснове.
Душа прорастает сквозь землю лесами.
Мы те, в кого камни когда-то бросали.
Мы те, кто еще не дошел до рассвета,
На собственной жизни лежащее «вето» –
Особая мета.
Сплетение веток...
Мы вновь вырастаем из первоосновы –
Слова.

Е. Рюмина

В картине «Дождь», написанной «маслом», Леонид Астафьев использует не картон, а плотную черную бумагу. Оставляя черный цвет бумаги не тронутым кистью в нижней части картины, он тщательно и выразительно прописывает высокое небо с разноплановыми, разнохарактерными и разноцветными облаками в нем. Он как бы противопоставляет небесное пространство со слепящее-белым облаком в вышине и глубокую черную плоть Земли, архетипически трактуемую, как «тьма» и как «мать, мать-земля», одновременно.

В серии «Идиомы» Андрея Вознесенского находим словесно-визуальное соответствие созданному Леонидом Астафьевым образу:

«тьматьматьматьматьматьматьматьматьматьмать»



Внутренняя взаимосвязь этих понятий-слов, закольцованных в форму круга, приобретает характер бесконечности.

Связующим звеном между Небом и Землей изобразительно и символически становится силуэт священной кормилицы – **коровы**, обретающей в смысловом значении космический масштаб⁶⁹.

Черная бумага, полноправно вошедшая в картинное изображение, вновь адресует нас к теме ... Деревя – перевоплощающегося, Возрождающегося.

Черная бумага, рыжий картон – «вторсырье» – вторичное сырье, прежде бывшее благородной белой бумагой. А бумага в «предыдущей жизни» была деревом, срубленным-спиленным, принесенным в жертву ради цивилизации.

Отслужив свой срок, бумага преобразовалась-преобразилась в новое качество – картон. Сделанный из бумажных отходов, картон, перевоплотился в драгоценный материал, ставший важной составляющей художественного произведения. И волею художника вновь обрел первоначальный образ – стал Деревом в живописном пейзаже. Пройдя цепь перевоплощений Дерево Возродилось под кистью художника к новой жизни, быть может на века.

Что было раньше птицей
Теперь лежит написанной страницей
.....

⁶⁹ *«Символ **коровы** у древних египтян, славян, индийцев и других народов соотносился с Великой Богиней Матерью...». См. работу *А. Е. Наговицина* [8].

Звено в звено и форма в форму. Мир
Во всей его живой архитектуре.

Н. Заболоцкий

Все картины Леонида Астафьева имеют небольшие, камерные размеры – ведь его творчество носило характер личного дневника. Они не предлагались и не предполагались для «прочтения» сторонними людьми. Но как это часто бывает, именно в дневниках мир предстает цельным, объемным, масштабно-монументальным.

Художник Леонид Астафьев, обладая «двойным зрением», умел видеть то, что сокрыто от многих, обладая «двойным слухом», умел слышать «просто продиктованные строчки» и с помощью кистей и красок переложить на сакрально-таинственный материал – на полотно. Или превратить в таковое некий бросовый материал и дать ему новую жизнь, в новом пространстве своей живописи.

Творчество многих поэтов он знал, возвращаясь к их стихотворным текстам в книгах и в собственной памяти. Но особенно близок ему был одним самых архетипических русских поэтов, Сергей Есенин, которого называют мастером глубокого психологического пейзажа.

Мировосприятие художника и поэта оказалось настолько идентичным, что строки Сергея Есенина приобретают свойства поэтических иллюстраций не только к живописным произведениям, но и ко всей жизни Леонида Астафьева.

Закономерно, что и эпиграфом, и эпилогом к данной статье послужили цитаты из текстов Сергея Есенина.

«И мы, видевшие жизнь его творчества, умирание и воскресение, услышим снова тот ответный перезвон узловых связи природы с сущностью человека».

Литература

1. Жан Пиаже. Речь и мышление ребенка. – М.: Педагогика-пресс, 1994ю
2. Эдвард Ф. Эдинггер. Христианский архетип. Юнгианское исследование жизни Христа. – М. ИНФРА-М.2000
3. К.Юнг. Человек и его символы. – М.: Б.С.К., 1996
4. Карл Юнг. Алхимия снов. – СПб.: TIMOTHY, 1997
5. К. Юнг. Архетип и символ. – М.: RENFISSANCE, 1994
6. Юнг К.Г. Психология Бессознательного. – М. Канон, 1994
7. Денисова И.М. Вопросы изучения культа священного дерева у русских. – М. Институт этнологии и антропологии РАН, 1995.

8. Наговицын А.Е. Трансформация гендерных ролей в мифологических системах. – М.: МПСИ: Флинта, 2005.
9. Мирча Элиаде. Мифы. Сновидения. Мистерии. – М.: «Рефл-бук», «Ваклер», 1996.
10. Журавлева А.И. Лермонтов в русской литературе. Проблемы поэтики. – М. Прогресс-Традиция, 2002.
11. Василий Белов. Лад. –М.: Молодая гвардия, 1982.
12. Карл Густав Юнг. Феномен духа в искусстве и науке. – М. «Ренесанс», 1992.
13. Вольнский А.М. Книга ликований. – М., 1992
14. Сергей Есенин. Ключи Марии. Собр. Сочинений, т. 4. – М.: Художественная литература, 1967.
15. Календарно-обрядовая поэзия сибиряков. – Новосибирск: Изд-во «Наука». Сибирское отделение, 1981.
16. Изобразительные мотивы в русской народной вышивке. – М.: Советская Россия, 1990.
17. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. – М.: Наука, 1981.
18. Рыбаков Б.А. Язычество древней Руси. – М.: Наука, 1987.

Е. Л. Сафонова

СОЗНАНИЕ И ПОДСОЗНАНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ

Музыкальное сознание действует всегда в определенной обстановке, оно принадлежит к определенной среде, эпохе и питается некой культурой.
Эрнест Ансерме

Творчество музыканта-исполнителя во многом приближено по своей интерпретаторской и пространственно-временной сути к творчеству актера или танцора. Отсюда сходство взглядов на проблемы, связанные с сознанием, подсознанием, а также – с осознанием всех компонентов творческого процесса. Поэтому теоретики отечественного музыкального исполнительства в 20 веке в своих исследованиях опирались на открытия выдающихся режиссеров и драматургов. Будучи специалистом в области истории и теории скрипичного искусства, не могу не отметить того мощного воздействия которое оказали труды К. С. Станиславского на взгляды крупнейшего методиста-скрипача К. Г. Мостраса и его последователей, в том числе, развивших его теорию на новом уровне В. Ю. Григорьева и О. Ф. Шутьякова.

О роли подсознания в сценическом самочувствии, о сценическом внимании, приспособлении, умении сознательно

ограничивать себя «малым кругом внимания» и расслаблять мышцы на сцене идет речь в капитальном труде Станиславского «Работа актера над собой». Одно из его ключевых положений связано с отказом от прямого волевого вмешательства в стороны творческого процесса, протекающие в сфере подсознания. Не признавая произвольное воздействие на подсознательные механизмы, он говорит о возможности сознательного влияния на них. Инструментом является профессиональная психотехника артиста, подготавливающая почву для деятельности подсознания; это относится в равной степени к творчеству, как актера, так и музыканта-исполнителя, выступающего на сцене в качестве артиста, интерпретатора.

Сознание и подсознание – ведущие и взаимодействующие компоненты любого творческого процесса; с ними связаны природная одаренность и приобретенные навыки, память и воображение, потребность личности в исповеди и проповеди, эвристические, суггестивные, просветительские влечения.

В чем заключается взаимодействие сознания и подсознания исполнителя? Сознание определяет многие существенные стороны творчества: контролирует цель, сверхзадачу и основные контуры художественной концепции произведения, концентрирует внимание на ключевых моментах, связанных со слуховым представлением, игровыми ощущениями и движениями. Просторы музыкального сознания бесконечны. Подсознание, под влиянием жизненных впечатлений, рождает в творческом процессе огромное число вариантов образов, ситуаций, мыслительных связей между явлениями. Подсознательная деятельность никогда не прекращается. При этом интуиция помогает отобрать наиболее эстетически совершенные варианты.

Главной структурной единицей музыкального сознания является звуковой образ. Музыкальный образ концентрирует в себе «чувство-мысль» (терминология Н. Рериха, А. Шнитке), помогает постигнуть смысловое, содержательное зерно сочинения. Первоочередная задача исполнителя сводится к расширению и углублению сферы образности, формированию собственной системы художественных образов, связанных с различными композиторскими стилями.

Поэтому проблема воспитания музыкально-художественного мышления молодого исполнителя является одной из центральных в современной отечественной педагогике. Способность ученика «мыслить» художественными образами, привлекать богатые

ассоциации воспитывается на основе глубокого изучения педагогом его личностных качеств, психологических и эмоциональных особенностей. Развитие и совершенствование этой способности осуществляется параллельно и в единстве с процессом постижения всё более сложных по содержанию произведений: крупной и малой формы, различных стилей и эпох.

Великолепные сравнения, поэтические аналогии умел находить Г. Г. Нейгауз. Максимально использовал в своей практике принцип расширения представления об образе крупнейший скрипичный педагог А. И. Ямпольский. Они, как и многие другие представители русской исполнительской школы 20 века, формировали у учеников мышление, связанное со спецификой конкретного инструмента и соответствующими способами раскрытия художественного образа (умение «мыслить» выразительным языком инструмента, обладающего своими природными качествами).

Основополагающая категория музыкальной «материи», передающая выразительную специфику инструмента⁷⁰ (голоса) и его возможности в диапазоне мощности, тембров, объёма, глубины, рельефа – *звучание*. В широком смысле все иные средства выразительности (темброво-динамический компонент, интонирование, штриховая артикуляция, аппликатура, вибрато, фразировка др.) являются составляющими звучания.

Музыкальные идеи и образы, краски, эмоции, пространственно-временные и эмоционально-психологические компоненты реализующейся музыкальной материи, в конечном счёте, воплощаются именно в *качественных характеристиках звучания*. В индивидуально-качественных характеристиках звучания раскрывается внутренняя потребность исполнителя в самовыражении, его стремление к тому или иному художественному идеалу, проявляются наиболее глубинные черты личности. Выдающийся пианист Генрих Нейгауз говорил, что в звучании находит воплощение и выражение все, что может испытать, пережить, продумать и прочувствовать человек.

⁷⁰ К примеру, скрипка позволяет достичь особой певучести тона (кантилена), воплотить зонный характер интонирования, специфику артикуляции смычковых штрихов, реализовать особые свойства аппликатуры, возможности фразировки, специфику тембров и динамики, а также использовать различные приёмы. Скрипка способна к воспроизведению гибких тонко нюансированных мелодических фраз большой протяжённости, к быстрой смене далёких регистров. Сфера применения выразительных средств скрипки практически безгранична, как и воплощаемая ею музыкальная образность.

Важнейший фактор, определяющий процесс создания исполнительской интерпретации – предварительное *музыкальное представление* «звучащей материи». Оно создается благодаря внутреннему слуху, памяти, воображению, «умственному видению» системы необходимых движений в пространстве и времени.

Исполнение музыкального произведения основано на приобретенных навыках, которыми необходимо сознательно овладеть. Когда управление движениями переходит к «разуму привычки» (термин английской пианистки Л. Маккиннон) — подсознанию, эти движения, сохраняя свою первоначальную сложную структуру, становятся естественными и легкими.

Если сознательное внимание в каждый данный момент может уделяться только одному предмету, то подсознание одновременно руководит огромным числом операций. В противном случае приобретаемые навыки были бы очень ограничены как по объему, так и по своему характеру.

«Результатом всякого обучения является формирование привычек, целесообразных или нецелесообразных, но началом этого процесса управляет сознание. Отбор материала, формирование навыков, анализ сделанной работы — всё это входит в задачу разума, и музыкант, представляющий себе впечатлительность памяти и ее природную цепкость, должен отнестись к этой задаче серьезно и ответственно» [5:23].

Излишнее внимание к технологической стороне исполнения на сцене может привести к провалу. Однако часто музыканты, не надеясь на возможности подсознания, считают сознание полностью ответственным за все происходящее на эстраде.

Если отбор и воспитание навыков - задача разума, то на эстраде сознание не должно мешать работе подсознания. В музыкальном исполнении эти две стороны» не могут действовать независимо друг от друга: им предопределено виртуозно сотрудничать.

Выдающийся скрипач и педагог первой половины 20 века Карл Флеш писал в своем капитальном труде «Искусство скрипичной игры» о существовании «помех в публичном исполнении» чисто психологического порядка – это общая нервозность, пониженная способность эмоционально переживать музыку, а также *преувеличенное внимание к технологическим моментам и преувеличенное стремление к совершенству.*

Не случайно многие педагоги советуют ученику при выходе на сцену «забыть», о чем говорилось в классе и осуществлять свои намерения свободно, не испытывая «тяжести» указаний, полученных в классе. Большая часть нагрузки здесь ложится на подсознание. Так, Д. Ф. Ойстрах говорил: «Фрагмент рождается из самой структуры и содержания музыки, музыкального предложения, фразы. Талантливый исполнитель должен также обладать гармоническим чутьем, ощущением формообразования, способными вызвать в нем даже интуитивно убедительные решения в отношении динамики и агогики. Работа над фразировкой, прежде всего сопоставление собственных ощущений с авторскими указаниями и особенностями стиля и далее — отказ от всего лишнего и случайного, бессознательно вносимого исполнителем в свою интерпретацию. В домашней работе все элементы фразировки должны быть тщательно уточнены для того, чтобы (как это не парадоксально) во время публичного исполнения артист мог забыть о всей проделанной работе и полностью отдаться вдохновению»⁷¹.

В то же время недостаток осмысленности в исполнении является следствием недостатка внимания. Тот же закон действует относительно речи: когда отсутствует внимание — смысл теряется. Сценическое внимание — особо сложная проблема, требующая воспитания и чуткого подхода, тщательного изучения собственных личностных качеств.

«Повседневные привычки музыканта формируют его индивидуальность, которой в значительной степени определяется как манера исполнения, так и работа памяти. Тот, кто разрешает эмоциям выходить из-под контроля, может потерять контроль над техникой; кто слишком много думает—может вызвать провал памяти; осаждаемый ежедневными страхами будет нервничать всегда и везде; рассеянный в привычных домашних условиях вряд ли сумеет собраться на эстраде. Только музыкант с уравновешенным характером находится “в безопасности”. Всегда собранный, он не позволит смущению отвлечь себя. Подобно дирижеру, он, образно говоря, повернется спиной к аудитории и спокойно отдастся музыке, будучи уверенным в том, что памяти и привычки, натренированные разумными упражнениями, подчинятся его музыкальному руководству» [5:27-28].

⁷¹ Е. Цимбалист, Ж. Сигети, Р. Принчипе и Д. Ф. Ойстрах о скрипичном исполнительстве и педагогике // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики / Сост. С. Р. Сапожников. М., 1968. С. 139-140.

Процесс управления игровыми действиями сложен и вряд ли может полностью подвергнуться анализу – как со стороны исполнителя, так и со стороны исследователя. Однако именно он является центральным и определяющим конечный результат звеном цепочки: *от исполнительского замысла произведения – к звучащей материи*. Именно поэтому столь значительное внимание уделяется мышечной свободе, уровень которой определяется такими факторами, как:

- перспективность первоначальной постановки рук;
- принципиальная целостность мышечной системы;
- максимально возможная независимость отдельных мышечных групп;
- отсутствие бессознательных напряжений;
- координирование всех двигательно-слуховых элементов.

Сама *система игровых ощущений* включает их три вида: статические (состояние готовности), двигательные и звуковые. Исполнителю следует постоянно воспитывать в себе «мышечного контролера» (Станиславский). Внимание не должно отключаться от двигательных ощущений. При этом слуховые представления доминируют и осуществляют ведущий контроль, регулируют мышечные напряжения.

В редких случаях артист интуитивно находит двигательные пути для реализации художественных задач, бессознательно выбирая наиболее эффективные. Основная масса исполнителей овладевает рациональными движениями осознанно, постигая свободу через ощущения. К. Флеш еще в первой половине прошлого века говорил о необходимости избегать неоправданных затрат энергии: «Всякое лишнее движение или бесцельное его затруднение, не содействующее непосредственно звукообразованию, из игры должно быть исключено» [7:130].

Динамический *процесс игры на инструменте* обеспечивает овладение инструментальной спецификой и репертуаром, технологическую основу для создания исполнительской интерпретации. Овладение инструментом, исполнительской техникой и технологией на практике означает формирование *исполнительского аппарата* — целостного, гармонично отлаженного механизма, осознанно осуществляющего различные функции (координация движений, соотношение и согласованность действий всех частей рук, распределение ролей в игровом процессе), способного к воспроизведению бесконечной палитры образов.

Мировая скрипичная педагогика решала эту проблему в течение нескольких веков. Был создан целый ряд трудов, посвящённых технике левой и правой рук, построению естественной системы игры, вопросам постановки и т.п. Однако большинство из них отличалось односторонним подходом и порой существенными недостатками, связанными с поисками технологической скрипичной «истины». Популярна фетишизация отдельных приёмов, а также противоречия между требованиями свободы движений и приёмами (И. Иоахим). Главный тормоз поискового процесса - разделение «техники» и «музыки», обусловленное недостаточным осознанием целостности, согласованности, «механизма» игры, взаимозависимости художественных и двигательных задач.

*Современная теория игрового движения*⁷² скрипача опирается на научные открытия физиологии и психологии и на практический опыт крупнейших исполнителей и педагогов, в частности, на такие положения, как «целесообразность движений» (А. И. Ямпольский), «содержательность движений» (Д. Ф. Ойстрах).

Обобщая сказанное, отметим, что результатом совместной работы сознания и подсознания является *осознание* всех аспектов и компонентов деятельности музыканта. Так, объектами постоянного осознания человека, играющего на инструменте или поющего, являются образное содержание произведения, концепция исполнительской интерпретации, технология, двигательные навыки, приемы звукоизвлечения и использования спектра выразительных возможностей инструмента (голоса) и др. И, как советовал Станиславский, «Предоставим же все подсознательное волшебнице природе, а сами обратимся к тому, что нам доступно, – к сознательным подходам к творчеству и сознательным приемам психотехники. Они, прежде всего, учат нас, что, когда в работу вступает подсознание, надо не мешать ему» [6:24].

Литература

1. Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики / Сост. С. Р. Сапожников. М., 1968.

⁷² Труды О. Ф. Шульпякова: «Музыкально-исполнительская техника и художественный образ», «О психофизическом единстве исполнительского искусства», «О характере слухомоторных отношений в исполнительском процессе»; В. Ю. Григорьева: «Некоторые проблемы специфики игрового движения музыканта-исполнителя», «О развитии музыкальной памяти учащегося», «Скрытые возможности психики и инструментальная педагогика»; А. В. Гвоздева «Исполнительская техника скрипача».

2. Григорьев В. Ю. О развитии музыкальной памяти учащегося // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 2 / Ред.-сост. В.И. Руденко. М., 1980. С. 68–78.
3. Григорьев В. Ю. Некоторые проблемы специфики игрового движения музыканта-исполнителя // Вопросы музыкальной педагогики. Сб. статей. Вып. 7 / Сост. В.И. Руденко. М., 1986. С. 65–80.
4. Григорьев В. Ю. Скрытые возможности психики и инструментальная педагогика // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории, методологии. Научно-практическая конференция. Вып. 1. Секция образования исполнителей / РАМ им. Гнесиных. М., 1994. С. 26–32.
5. Маккиннон Л. Игра наизусть. Л., 1967.
6. Станиславский К. С. Собрание сочинений в восьми томах. М., 1954-1961. Т.2.
7. Флеш К. Искусство скрипичной игры. Т 1. М., 1964.
8. Шульпяков О. Ф. Скрипичное исполнительство и педагогика. СПб., 2006.

М. С. Скребкова-Филатова

О ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДАХ НА ПОЛИФОНИЮ МУЗЫКАНТОВ ЭПОХИ ВЫСОКОГО РЕНЕССАНСА

Музыка есть бессознательное упражнение души в арифметике.
Г. Лейбниц

Музыка – это разум, воплощенный в прекрасных звуках.
И. С. Тургенев

Среди множества трудов профессора доктора искусствоведения С. С. Скребкова, содержащихся в архиве ученого и постоянно выходящих из печати, есть один крупный массив – лекции и очерки по теории и истории полифонии. Этот массив редактируется мной и готовится к публикации в виде монографии, о чём я неоднократно упоминала в различных своих статьях [1–5]. Помимо информации о содержании и структуре этой работы, в указанных публикациях приведены отдельные её фрагменты (с моими комментариями), относящиеся к различным разделам будущей книги. Напомню, что материал монографии охватывает основные вехи развития музыкальной фактуры в западноевропейской и русской музыке (в целом – за период с XIII до середины XX века).

В настоящей статье предлагается небольшой отредактированный фрагмент текста монографии, в котором рассмотрены взгляды музыкантов XV–XVI веков на особенности полифонии этапа, который именуется в истории западноевропейской музыки «эпохой строгого стиля» и относится к Высокому Ренессансу.

Некоторые выводы, которые можно сделать о природе, роли, особенностях различных видов музыкальной фактуры на уровне научно-теоретических знаний XX века, разрешают провести параллели с теми представлениями, которые имели об этой проблематике музыканты эпохи строгого стиля.

Как представляли себе композиторы XV-XVI веков теоретически ту полифоническую ткань, которую они создавали, и в чем отличия между научно-теоретическими представлениями современности и эпохи XV-XVI веков? Как представляли себе музыканты эпохи Ренессанса процессы и явления своего времени?

Главная особенность теоретических представлений музыкантов того времени о полифонии заключается в том, что многоголосие мыслилось ими *дуалистически*. В основе этого дуализма лежало следующее: разные группы композиторов различно понимали законы, по которым строилась многоголосная музыкальная ткань того времени. Многоголосие осознавалось и воспринималось как результат действия одного из двух разных принципов, но при этом оба принципа действовали одновременно. Благодаря этому между разными взглядами возникала некоторая противоречивость.

Один из принципов можно назвать *гетерофонным*, который исторически основывался на полной *зависимости всех голосов от баса*, то есть от басовой темы *cantus firmus*. Именно басовый голос осознавался как главный, которому подчинялись другие голоса ткани.

Другой принцип, которого придерживались композиторы эпохи строгого стиля, по своей сути является *узко-полифоническим*: ткань понималась как сочетание разных пар голосов, *не зависящих от баса*, то есть осознавалась их самостоятельность в многоголосии.

Чем отличались два разных подхода к пониманию структуры многоголосия в XV-XVI веках, действующие, однако, совместно и каковы исторические предпосылки каждого из них?

Определённые предпосылки для гетерофонной трактовки многоголосия содержались в памяти нескольких поколений музыкантов. Эти представления о музыке были достаточно объективны, так как в XV-XVI веках вполне еще сохранялись традиции, идущие от XIII-XIV веков. Сформировавшаяся в XV-XVI веках имитационная полифония не отвергала принципов гетерофонии, но в новых условиях сама гетерофония приобрела новый облик, превратившись в аккордово-гармонический склад, в котором вертикальное соподчинение голосов имело важнейшее место.

Несмотря на то, что уже в эпоху Ренессанса сложилось представление об аккорде как о многоголосном вертикальном элементе ткани, сам аккорд воспринимался как сумма интервалов, которые отсчитываются от баса. Интересно, что это понимание не потеряло значения и до нашего времени – достаточно напомнить такие названия как «терцквартаккорд», «квинтсекстаккорд» и т.д., которые указывают на структуру аккорда, которая мыслится как вертикаль, выстроенная от баса (возможно, в этом проявляются некоторые отдалённые признаки древнего гетерофонного понимание закономерностей гармонии).

Вопреки тому, что практически все созвучия в многоголосии являлись аккордами терцовой структуры, теоретического представления о *гармоническом* единстве всех голосов в *полифонической* ткани в эпоху строгого стиля еще не существовало. На основе отсчета тонов аккорда от баса к концу XVI века сложилась система «генерал-баса» (цифрованного баса), то есть записи в многоголосии лишь басовой мелодии и поверх нее цифр, обозначающих интервалы от баса.

Лишь с момента появления в первой половине XVIII века музыкально-теоретических трудов о гармонии великого французского мыслителя и композитора Ж.–Ф. Рамо, благодаря его открытиям было осознано функциональное отличие в аккорде его *басового звука* от его *основного тона* (то есть примы аккорда). Был также осознан смысл обращений аккорда.

Система «генерал-баса» существовала достаточно долгое время, постоянно используясь в XVI–XVIII веках. Даже Моцарт применял цифрованный бас в своем «Реквиеме».

Наряду с гетерофонными представлениями о музыкальной ткани, у музыкантов XVI в. сложились и иные, узко-полифонические. При таком понимании музыкант расчленяет многоголосие на сумму двухголосных пар голосов и рассматривает каждую пару как самостоятельное явление. Например, в трехголосии обнаруживаются три пары голосов: нижняя пара – бас и средний голос; верхняя пара – верхний и средний голос; крайняя пара – нижний и верхний голоса). В четырехголосии заключено шесть пар, в пятиголосии – десять и т. д. Внутри каждой пары голосов, независимо от всего многоголосия в целом, интервалы оценивались по вертикали и рассматривалось соотношение ритмики в данных голосах.

Каковы объективные исторические причины для возникновения такого узко-полифонического представления о

многоголосии XVI века? Понимание строения ткани с ее делением по парам голосов в известной мере близко к гетерофонному, однако принципиально отличается от него. Разница, как было рассмотрено выше, заключается в том, что при гетерофонном понимании разные пары голосов всегда выстраивались только *от баса*, ведущего *cantus firmus*: бас – средний голос, бас – верхний голос; или же бас – тенор, бас – альт, бас – сопрано. Узко-полифоническое же членение ткани было иным: оно подразумевает принцип парности между *любыми* голосами (альт – сопрано, тенор – сопрано, бас – альт, тенор – альт). Таким образом, во втором случае бас терял свое господство в ткани: осуществлялась функциональная фактурная переакцентировка голосов в многоголосии.

Этот перенос акцента мог осуществиться потому, что многие музыканты Высокого Ренессанса воспринимали полифоническую ткань как сочетание самостоятельных голосов и каждая их пара также считалась самостоятельной. Для этого представления были объективные основания в самой полифонической музыке, которая действительно раскрепостила голоса в многоголосии и дала свободу и самостоятельность каждому голосу.

Если сравнить между собой два принципа, лежащих в основе музыкально-теоретических представлений о полифонической ткани у композиторов XVI века, можно констатировать следующее. Сама идея разделения многоголосия на пары, независимые от баса, была для того времени весьма прогрессивной и плодотворной: она дала развитию в музыке очень многое, поскольку отходила от догматических правил древней гетерофонии. В полифонической ткани любой голос, а не только бас, претендовал на то, чтобы проводить тему. Вместе с тем, можно задать вопрос: стала ли завоёванная свобода верхних голосов в многоголосии полной и абсолютной и действительно ли возникала в полифонической музыке независимость верхних голосов от басового голоса? Надо признать, что полной свободы пока не наступило.

Так, в имитационно-полифонической музыке, даже в самых точных канонах, бас всегда несколько выделяется на фоне всех остальных голосов в силу того, что он крайний, нижний голос многоголосного целого. Поэтому он частично сохраняет свою гетерофонную природу как гармоническую основу, как фундамент ткани (подобно этому и верхний голос, по причине крайнего положение, также стремился к рельефности: данный процесс постепенно вел к формированию в будущем оперной гомофонии).

Таким образом, несмотря на всё более развивающиеся тенденции имитационной полифонии, особое значение басового голоса всё же не утрачивалось.

Ярким свидетельством того, что бас продолжает занимать всё же особое положение в полифонии XVI века, служит следующий факт. Интервал *кварты* между басом и любым голосом считается диссонансом, тогда как тот же интервал – кварта – в любой паре верхних и средних голосов является консонансом. Так, хорошо известно, что мажорный или минорный квартсекстаккорд, содержащий кварту между басом и одним из верхних голосов, практически до сих пор считается неустойчивым аккордом, требующим своего разрешения. При этом полное трезвучие и секстаккорд, в которых кварта находится в средних или между средними и верхними голосами, считаются аккордами устойчивыми. Очевидно, что понятия устойчивости или неустойчивости аккорда зависит от соотношений баса с остальными голосами, то есть включает в себя не только ладогармонические, но и фактурные закономерности.

Таким образом, в XVI веке теория и практика полифонии составляли известное противоречие: теоретически все пары голосов признавались равноправными, а на практике басовый голос ставился в несколько привилегированное положение и пары голосов с басом функционировали немного иначе, чем пары верхних голосов. Понимание этих противоречий музыкантами того времени породило дуалистическую природу теоретических представлений.

И теория, и практика XVI века отразила в себе тенденцию к появившейся свободе и мелодической самостоятельности голосов, то есть те самые эстетические качества музыки, которые были завоеваны искусством Высокого Ренессанса. Музыканты того времени, мыслящие достаточно прогрессивно, хорошо уловили новую историческую тенденцию и осознали принципиальный сдвиг в музыкальном мышлении.

Литература

1. Скребкова-Филатова М.С. О некоторых особенностях полифонии в симфониях советских композиторов // Музыкальная фактура. Сборник Трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 146. – М., 2001. – С. 226–246
2. Скребкова-Филатова М.С. «Этапы развития музыкального искусства в Европе (XIII–XX века)» // Музыкальное искусство. Исполнительство, педагогика, музыковедение. – М.: ГСИИ, 2004. – С. 51– 57
3. Скребкова-Филатова М. С. Из лекций по полифонии С.С. Скребкова // Из личных архивов профессоров Московской консерватории. – М.: МГК, 2005. – С. 40–48

4. Скребкова-Филатова М.С. О некоторых новых трудах по полифонии // Концепция образования в искусстве и науке. Сборник материалов 14-ой конференции из цикла «Григорьевских чтений». – М.:2012.– С. 185–191
5. Скребкова-Филатова М. С. О подготовке новой публикации С. С. Скребкова по проблемам исторической эволюции полифонической фактуры // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом. Параллели и взаимодействия. Сборник материалов Международной конференции 14–19 апреля 2014 г. в Академии им. Маймонида. – С. 509–512.

Э. И. Соркин

ЛЕВ ТОЛСТОЙ КАК ЗЕРКАЛО ПСИХОСИНТЕЗА

Начну с цитирования начала статьи В. И. Ленина «Лев Толстой как зеркало русской революции», напечатанной в газете «Пролетарий» в сентябре 1908 года «Сопоставление имени великого художника с революцией, которой он явно не понял, <...> может показаться на первый взгляд странным и искусственным».

Точно так же, наверно, может показаться странным и искусственным сопоставление в названии моего доклада имени Льва Толстого с малоизвестным широкой общественности термином «психосинтез». Но прежде чем говорить об этом понятии, имеющим отношение к психоанализу, я приведу еще несколько выдержек из статьи Ленина, написанной по случаю 80-летия великого русского писателя. Это важно для дальнейшего объяснения.

Ленин пишет, что противоречия в произведениях, взглядах, учении Толстого – кричащие. С одной стороны – он гениальный художник, давший несравненные картины русской жизни, создавший первоклассные произведения мировой литературы, с другой стороны – помещик, юродствующий во Христе, с одной стороны – писатель, протестующий против общественной лжи и фальши, с другой – «истеричный хлюпик, называемый русским интеллигентом, который публично бия себя в грудь, говорит: «я скверный, я гадкий, но я занимаюсь нравственным самоусовершенствованием, я не кушаю больше мяса и питаюсь теперь рисовыми котлетками» [1].

Ленин продолжает перечислять противоречия во взглядах Толстого: он – беспощадный критик капиталистической эксплуатации трудящихся, государственного устройства, основанного на насилии и в то же время юродивый проповедник непротivления злу насилием; в

его произведениях – «самый трезвый реализм, срывание всех и всяческих масок» и в то же время «стремление поставить на место попов по казенной должности – попов по нравственному убеждению, т. е. культивирование самой утонченной и потому особенно омерзительной поповщины» [там же].

Оставлю на совести автора разухабистый тон этих высказываний в адрес Льва Толстого, обращусь к их сути. Ленин объясняет, что противоречие во взглядах Толстого – действительное зеркало тех противоречивых условий, в которые была поставлена русская жизнь последней трети XIX века. Для вождя мирового пролетариата Толстой смешон, как пророк, открывший новые рецепты спасения человечества, и в то же время – велик, как выразитель тех идей и тех настроений, которые сложились у миллионов русского крестьянства ко времени наступления буржуазной революции в России.

Как вы видите, автор статьи сводит все противоречия во взглядах выдающегося писателя и мыслителя к известной схеме: бытие определяет сознание человека. Однако 70-летнее социалистическое бытие в нашей стране так и не перевело сознание миллионов наших граждан на социалистический и, тем более, коммунистический шаблон. Как только ослабла и затем спала узда «партии меченосцев», капиталистический наш конь понесся во весь опор, не разбирая дороги, – прошедшие годы не переделали людей.

Так, может, помимо сознания, якобы зависящего от бытия, в мозгу человека есть еще что-то, влияющее на его поведение, мысли, творчество? Да, есть – это его подсознание (проблему существования сверхсознания, сверх-Я, по Фрейдю, здесь обсуждать не будем). Какое же имеет отношение это понятие – подсознание – к Л. Толстому? Если исходить из характеристики Ленина – никакого. А вот если обратиться к роману «Война и мир» – то самое прямое. Ибо там обсуждаются проблемы, не обязательно связанные с критикой капиталистической эксплуатации...

Л. Толстой пишет: «Сознание это есть совершенно отдельный и независимый от разума источник самопознания. Через разум человек наблюдает сам себя; но знает он сам себя только через сознание. Без сознания себя немислимо и никакое наблюдение и приложение разума. <...> Если бы сознание свободы не было отдельным и независимым от разума источником самопознания, оно бы подчинялось рассуждению и опыту; но в действительности такого подчинения никогда не бывает и оно немислимо. <...> ...Всякое

действие его (человека – Э. С.) зависит от его организации, от его характера и действующих на него мотивов, но человек никогда не подчиняется выводам этих опытов и рассуждений» (2, т. 7:338-339).

Эти высказывания Л. Толстого, если не говорить о фрейдовском Сверх-Я, по сути дела, соответствуют понятиям психоанализа – Я (сознание) и Оно (подсознание). Но все же эти высказывания ближе не к идеям Фрейда, а к идеям К. Юнга о «внутреннем голосе», с которым человек нередко ведет внутренний диалог. Но прямое отношение, на мой взгляд, эти мысли Л. Толстого имеют отношение к результатам исследований итальянского психиатра Роберто Ассаджолли (1888-1974), который известен как отец психосинтеза – теоретико-методической концепции психотерапии и саморазвития человека. Значительный вклад в эти исследования внес и П. Феруччи, ученик Р. Ассаджолли, сотрудник Института психосинтеза во Флоренции. Я приведу некоторые его пояснения о сути концепции психосинтеза [3:70].

Различные модели мира (ими мы можем считать теистическую и антитеистическую – Э. С.) по-разному окрашивают наше восприятие и влияют на наш образ жизни. Для каждой из них мы вырабатываем соответствующий образ себя, систему поз и жестов, чувств, поступков, слов, привычек и мнений. Эта совокупность элементов образует нечто вроде личности в миниатюре или субличность.

Субличности – это психологические образования, подобные живым существам, сосуществующим в общем пространстве нашей личности (тут явная перекличка с концепцией Юнга о внутреннем голосе «другого» - Э. С.). В каждом из нас – толпа. Здесь могут быть бунтарь и мыслитель, совратитель и домохозяйка, саботажник и эстет, организатор и добряк – каждый со своей мифологией, и все они более или менее благополучно втиснуты в одного человека. Нередко они относятся друг к другу не самым лучшим образом. Как говорит Ассаджолли: несколько субличностей постоянно дерутся – импульсы, желания, принципы, стремления вовлечены в бесконечную борьбу.

Как же можно выявить в себе эти противостоящие друг другу субличности? Это можно сделать, рассматривая различные свои взгляды на жизнь, свое поведение в различных ситуациях и различные стили самопроявления. Будучи в состоянии выявлять таким образом свои субличности, мы можем быстро получить относительно ясную картину своей внутренней жизни. Когда мы выявляем субличность, у нас появляется возможность отстраниться

от нее и наблюдать со стороны. В психосинтезе это называется «разотождествление». Поскольку все мы склонны отождествлять себя – становиться «тем же» - с той или иной субличностью, мы начинаем полагать себя ею и верить, что мы есть она и ничто иное. Разотождествление является разрывом с этой иллюзией и возвратом к себе. Нередко это сопровождается чувством просветления и освобождения.

Субличности становятся вредными, когда они контролируют нас. Поэтому одна из целей нашей работы состоит в том, чтобы не позволить им подчинять нас себе и, следовательно, ограничивать, - чтобы обрести способность отождествляться и разотождествляться с ними по своему желанию. Конечная цель в работе с субличностями заключается в том, чтобы сильнее почувствовать себя как «Я», как центр личности. Вместо того, чтобы ограничиться сознанием поверхностных проявлений субличностей (об истинном единстве которых говорить не приходится), нужно научиться видеть в них падшие проявления архетипов высших качеств.

Любое содержание нашей психики может «пасть», быть низведено на более низкую ступень проявления. Сострадание может превратиться в жалость к себе, радость в маниакальность, покой в инертность, юмор в сарказм, смысленность в хитрость и т. д. И наоборот, содержание сознания можно возвысить, вознести на более высокую ступень проявления: жалость к себе становится состраданием т. д. Действительно, в жизни нашей нет ничего застывшего, неизменного. И чем выше мы восходим, тем ближе к единству.

Вот об этом «разотождествлении», о котором идет речь в теории психосинтеза, о «возврате к себе» и размышляет, по-моему, Л. Толстой, когда говорит о самопознании, о сознании свободы, которое не подчиняется выводам опытов и рассуждений... С помощью разума человек может погрузиться в свое свободное сознание и узнать себя настоящего, истинного, «возвратиться к себе». И на примере литературных героев Л. Толстого мы можем видеть, как это происходит.

Наверно, наиболее впечатляющее это «возвращение к себе» показал Л. Толстой на тех страницах «Войны и мира», где описывается смерть князя Андрея. На смертном одре происходит его «пробуждение от жизни» [2, т.7:71], и сказано это с его чувством любви к Наташе. Мучимый болью князь Андрей думает, глядя на Наташу: «Неужели только затем так странно свела меня с нею судьба,

чтобы мне умереть? Неужели мне открылась истина жизни только для того, чтоб я жил во лжи? Я люблю ее больше всего в мире. Но что же делать мне, ежели я люблю ее?» [там же:68-69]. И он сказал Наташе: «Никто, как вы, не дает мне той мягкой тишины... того света» [там же]. Почему Л. Толстой вложил эти странные слова в уста умирающего? Может быть объяснение вот это: «Чем больше он, в те часы страдальческого уединения и полубреда, которые он провел после своей раны, вдумываясь в новое, открытое ему начало вечной любви, тем более он, сам не чувствуя того, отрекался от земной жизни. Всё, всех любить, всегда жертвовать собой для любви, значило никого не любить, значило не жить этою земной жизнью. И чем больше он проникался этим началом любви, тем больше он отрекался от жизни и тем совершеннее уничтожал ту страшную преграду, которая, когда у нас нет любви, стоит между жизнью и смертью» [там же:67].

Да. Любовь бывает сильна, как смерть. Но дело, наверно, не только в этом. Князь Андрей размышляет: «Любовь? Что такое любовь? <...> Любовь мешает смерти. Любовь есть жизнь. Все, все, что я понимаю, я понимаю только потому, что люблю. Все есть, все существует только потому, что я люблю. Все связано одною ею. Любовь есть бог, и умереть – значит мне, частице любви, вернуться к общему и вечному источнику». Но это были только мысли. Чего-то недоставало в них, что-то было односторонне личное, умственное – не было очевидности» [там же:70].

Чего же недоставало умирающему князю Андрею? Может быть сознания свободы – ведь он еще только шел к вечному источнику этой свободы – свободы любви? Вероятно, в каждом из нас главной, истинной субличностью, центром нашей личности должна была бы быть воплощенная Любовь?

А может мысли князя Андрея в чем-то созвучны тому, что пишет русский религиозный философ Иван Ильин (1882-1954)? Он критикует Л. Толстого за «сентиментальный морализм»: «...”Любовь” сентиментального моралиста не уводит его душу от него самого и не освобождает ее от собственного бремени и личных пределов, но, наоборот, - закрепляет их. Сентиментальный человек не уходит в то, что любит, и не отождествляется с любимым, не забывает себя. Поэтому он и не строит любимого предмета, не творит его, ибо для этого необходимо переложить целевой центр своей жизни из себя – в него. Такой моралист центрирован эгоистически, и, именно вследствие этого, его “любовь” оказывается *практически*

мертвенною» [4:392]! Как близки эти слова И. Ильина к понятиям психосинтеза...

В «Войне и мире» есть и другое литературное воплощение идей психосинтеза – Наташа Ростова. Помните ее первый бал? Это памятные страницы романа, бал даже показали на открытии Олимпиады в Сочи... Вот несколько замечательных строк из «Войны и мира».

«Князь Андрей, как все люди, выросшие в свете, любил встречать в свете то, что не имело в себе общего светского отпечатка. И такова была Наташа, с ее удивлением, радостью, и робостью, и даже ошибками во французском языке. <...> Князь Андрей любовался на радостный блеск ее глаз и улыбки, относившейся не к говоренным речам, а к ее внутреннему счастью. В то время как Наташу выбирали и она с улыбкой вставала и танцевала по зале, князь Андрей любовался в особенности на ее робкую грацию. <...> Наташа была так счастлива, как никогда еще в жизни. Она была на той высшей ступени счастья, когда человек делается добр и хорош и не верит в возможность зла, несчастья и горя» [2, т.5:214-215].

Но в эпилоге романа это грациозное создание предстает уже в другом образе. Наташа вышла замуж за Пьера Безухова, и «у ней в 1820 году было уже три дочери и один сын <...>/Она пополнила и поширела, так что трудно было узнать в этой сильной матери прежнюю тонкую, подвижную Наташу. Черты лица ее определились и имели выражение спокойной мягкости и ясности. В ее лице не было, как прежде, этого непрестанно горевшего огня оживления, составлявшего ее прелесть. Теперь часто видно было одно ее лицо и тело, а души вовсе не было видно. Видна была одна сильная, красивая и плодовитая самка. <...> Все, знавшие Наташу до замужества, удивлялись происшедшей в ней перемене, как чему-то необыкновенному. Одна старая графиня, материнским чутьем понявшая, что все порывы Наташи имели началом только потребность иметь семью, иметь мужа <...>, - одна мать удивлялась удивлению людей, не понимавших Наташи, и повторяла, что она всегда знала, что Наташа будет примерною женой и матерью» [2, т.7:279).

Вот показанный Л. Толстым центр личности этой женщины – плодовитой, по выражению Л. Толстого, самки, поначалу замещенный субличностью другой – романтической и увлекающейся... Но у писателя есть еще одна героиня, представляющая яркий пример проявления теории психосинтеза. Это – Катюша Маслова из романа

«Воскресение». Вспомним, какой ее описывает Л. Толстой на первых страницах романа: «... Из двери (тюремной камеры – Э. С.) бодрым шагом вышла, быстро повернулась и стала подле надзирателя невысокая и очень полногрудая молодая женщина в сером халате, надетом на белую кофту и на белую юбку. На ногах женщины были полотняные чулки, на чулках – острожные коты, голова была повязана белой косынкой, из-под которой, очевидно умышленно, были выпущены колечки вьющихся черных волос. Все лицо женщины было той особенной белизны, которая бывает на лицах людей, прошедших долгое время взаперти... <...> Такие же были и небольшие широкие руки и белая полная шея, видневшаяся из-за большого воротника халата. В лице этом поражали, особенно на матовой бледности лица, очень черные, блестящие, несколько подпухшие, но очень оживленные глаза, из которых один косил немного. Она держалась очень прямо, выставя полную грудь» (2, т. 11:9).

Это была 26-летняя проститутка Екатерина Маслова, обвиняемая в отравлении клиента - купца Смелькова. А вот как ту же женщину Л. Толстой описывает, когда ей было 16 лет: «Как только Катюша входила в комнату или даже издали Нехлюдов видел ее белый фартук, так все для него как бы освещалось солнцем, все становилось интереснее, значительнее, жизнь становилась радостней». [2,т.11:52]. Теперь та же Катюша – «милая, веселая девочка», какой ее увидел Нехлюдов через два года: «Это была она, Катюша. Все та же, еще милее, чем прежде. Так же снизу вверх смотрели улыбающиеся, наивные, чуть косившие черные глаза. <...> Милые, твердые, красные губы ее все так же морщились, как и прежде при виде его, от неудержимой радости. <...> Так же, как и прежде, он не мог без волнения видеть теперь белый фартук Катюши, не мог без радости слышать ее походку, ее голос, ее смех, не мог без умиления смотреть в ее черные, как мокрая смородина, глаза, особенно когда она улыбалась, не мог, главное, без смущения видеть, как она краснела при встрече с ним» [там же:59-60].

А вот какой увидел Катюшу Нехлюдов на Пасху у церкви: «Черная, гладкая, блестящая головка, белое платье с складками, девственно охватывающее ее стройный стан и невысокую грудь, и этот румянец, и эти нежные, чуть-чуть от бессонной ночи косящие глянцевиные черные глаза: чистота девственности любви не только к нему, – он знал это, - но любви ко всем и ко всему, не только

хорошему, что только есть в мире, - к тому нищему, с которым она поцеловалась» [2, т.11:64-65].

Но проходит восемь лет, и эта юная, чистая девушка, читавшая произведения Достоевского и Тургенева (книги ей давал Нехлюдов), предстает перед читателем совсем другим человеком на свидании с Нехлюдовым в тюрьме. На этом свидании он решил ей сказать, что хочет жениться на ней:

- Я чувствую, что я перед Богом должен сделать это.

- Какого еще Бога там нашли? Всё вы не то говорите. Бога? Какого Бога? Вот вы бы тогда помнили Бога, - сказала она и, раскрыв рот, остановилась.

Нехлюдов только теперь почувствовал сильный запах вина из ее рта и понял причину ее возбуждения.

- Успокойтесь, - сказал он.

- Нечего мне успокаиваться. Ты думаешь, я пьяна? Я и пьяна, да помню, что говорю, - вдруг быстро заговорила она и вся багрово покраснела, - я каторжная, б...., а вы барин, князь, и нечего тебе со мной мараться. Ступай к своим княжнам, а моя цена – красенькая. [2, т.11:177].

Дальше Л. Толстой пишет про Маслову: «В ней шла мучительная работа. То, что ей сказал Нехлюдов, вызывало ее в тот мир, в котором она страдала и из которого ушла, не поняв и возненавидев его» [там же:179]. Нехлюдов, к ужасу своему, «увидел, что Катюши не было, а была одна Маслова. Это удивило и ужаснуло его. Преимущественно удивляло его то, что Маслова не только не стыдилась своего положения – не арестантки (этого она стыдилась), а своего положения проститутки, – но как будто даже была довольна, почти гордилась им. А между тем это и не могло быть иначе. Всякому человеку, для того чтобы действовать, необходимо считать свою деятельность важною и хорошею. И потому, каково бы ни было положение человека, он непременно составит себе такой взгляд на людскую жизнь вообще, при котором его деятельность будет казаться ему важною и хорошею» [там же:163].

Но вот прошло какое-то время, произошел ряд событий, и на другом свидании в тюрьме Нехлюдов увидел другую Маслову – тихую и робкую. Она сказала ему, что отказывается выходить за него замуж. «Нехлюдов чувствовал, что в этом отказе ее была ненависть к нему, непрощенная обида, но было что-то и другое – хорошее и важное» (там же, с. 208). Мучительная внутренняя работа с того времени, как она стала работать сиделкой в тюремной больнице,

изменила ее облик: «в выражении лица ее было что-то новое: сдержанное, застенчивое...» [там же:257].

Последнее свидание Нехлюдова с Масловой (здесь Л. Толстой снова называет ее Катюшей) происходило в сибирском остроге. Там состоялся их последний разговор. В конце его она сказала:

- Что считаться? Наши счета Бог сведет, - проговорила она, и черные глаза ее заблестели от выступивших в них слез.

- Какая вы хорошая женщина! – сказал он.

- Я-то хорошая? – сказала она сквозь слезы, и жалостная улыбка осветила ее лицо [там же:457-458].

Вот в этой характеристике Екатерины Масловой – «хорошая женщина» - наверно, и проявляется то, на чем основана теория психосинтеза: в глубине подсознания каждого человека кроется центр его личности, главная, истинная его субличность, к отождествлению с которой он идет, несмотря на все жизненные злоключения. Не все приходят к этой сердцевине своего подсознания, не все падшие женщины становятся «хорошими женщинами», но у Масловой это получилось. Получилось стать хорошим человеком и у Нехлюдова.

Л. Толстой так описывает изменения в нем, произошедшие за три года. В тот свой приезд в имение тетушек, когда он впервые увидел Катюшу, «он был честный, самоотверженный юноша, готовый отдать себя на всякое доброе дело, – теперь он был развращенный, утонченный эгоист, любящий только свое наслаждение. Тогда мир божий представлялся ему тайной, которую он радостно и восторженно старался разгадывать, - теперь все в этой жизни было просто и ясно и определялось теми условиями жизни, в которых он находился. Тогда нужно и важно было общение с природой и с прежде него жившими, мыслящими и чувствовавшими людьми (философия, поэзия), – теперь нужны и важны были человеческие учреждения и общение с товарищами. Тогда женщина представлялась таинственным и прелестным, именно этой таинственностью прелестным существом, - теперь значение женщины, всякой женщины, кроме своих семейных и жен друзей, было очень определенное: женщина была одним из лучших орудий испытанного уже наслаждения» [там же:54].

И все же в Нехлюдове со временем начинается некая борьба противоположных начал – наверно, на уровне его подсознательных чувств. Вот как это описывает Л. Толстой.

Когда Нехлюдов узнал, что один из заключенных, «политический», Владимир Симонсон хочет жениться на Катюше, то это «давало ему освобождение от взятого на себя обязательства, которое в минуты слабости казалось ему тяжелым и странным, а между тем ему было что-то не только неприятно, но и больно. В чувстве этом было и то, что предложение Симонсона разрушало исключительность его поступка, уменьшало в глазах своих и чужих людей цену жертвы, которую он приносил: если человек, и такой хороший, ничем не связанный с ней, желал соединить с ней судьбу, то его жертва уже не была так значительна. Было тоже, может быть, простое чувство ревности: он так привык к ее любви к себе, что не мог допустить, чтобы она могла полюбить другого. Было тут и разрушение раз составленного плана – жить при ней, пока она будет отбывать наказание» [там же:429].

Но в конце концов эти неприятные, болезненные чувства уходят из души Нехлюдова. «Вспомнив все безобразие нашей жизни, он ясно представил себе, чем могла бы быть эта жизнь, если бы люди воспитывались на этих правилах (имеются в виду новозаветные заповеди – Э. С.), и давно не испытанный восторг охватил его душу. Точно он после долгого томления и страдания нашел вдруг успокоение и свободу» [там же:469]. Наверно, этот отрывок можно сопоставить с мыслями Л. Толстого в «Войне и мире» о познании свободы, о самопознании. Нехлюдов вспомнил слова: *«Ищите Царства Божия и правды его, а остальное приложится вам»*. Он думал: «А мы ищем *остального* и, очевидно, не находим его. Так вот оно, дело моей жизни. Только кончилось одно, началось другое» [там же:470].

Здесь можно добавить к словам Л. Толстого: кончилось отождествление Нехлюдовым себя с теми субличностями, которые только временно занимали центр его подсознания, - наивный, романтичный юноша, циничный прожигатель жизни, кающийся и одновременно любующийся собой грешник... Теперь он стал самим собой – свободным, готовым начать новую жизнь...

В образе Нехлюдова, как и в ряде других своих литературных героев, Л. Толстой воплотил некоторые свои черты, обстоятельства своей жизни. Достаточно сравнить соответствующие строки из «Воскресения» и из известного произведения «Исповедь». Когда в шестнадцать лет Л. Толстой отрекся от православного вероучения и «стал много читать и думать», «старался совершенствовать себя умственно», «совершенствовать свою волю», «началом всего было,

разумеется, нравственное совершенствование, но скоро оно подменилось совершенствованием вообще, т. е. желанием быть лучше не перед самим собою или перед Богом, а желанием быть лучше перед другими людьми. И очень скоро это стремление быть лучше перед людьми подменилось желанием быть сильнее других людей, т. е. славнее, важнее, богаче других» [5, т.16:108-109].

И дальше Л. Толстой признается в «Исповеди»: «Я всю душой желал быть хорошим; но я был молод, у меня были страсти, а я был один, совершенно один, когда искал хорошего. Всякий раз, когда я пытался выказывать то, что составляло самые задушевные мои желания: то, что я хочу быть нравственно хорошим, я встречал презрение и насмешки; а как только я предавался гадким страстям, меня хвалили и поощряли. Честолюбие, властолюбие, корыстолюбие, любострастие, гордость, гнев, месть – все это уважалось. Отдаваясь этим страстям, я становился похож на большого, и я чувствовал, что мною довольны. <...> Так я жил десять лет. В это время я стал писать из тщеславия, корыстолюбия и гордости. В писаниях своих я делал то же самое, что и в жизни. Для того чтобы иметь славу и деньги, для которых я писал, надо было скрывать хорошее и выказывать дурное. Я так и делал. Сколько раз я ухитрялся скрывать в писаниях своих, под видом равнодушия и даже легкой насмешливости, те мои стремления к добру, которые составляли смысл моей жизни. И я достигал этого: меня хвалили» [там же:109-110].

В этом самоанализе Л. Толстой показывает борьбу двух своих подсознательных субличностей, и одна из них – низменная – явно побеждает.

Это происходит и в дальнейшем: «Двадцати шести лет я приехал после войны в Петербург и сошелся с писателями. Меня приняли как своего, льстили мне. И не успел я оглянуться, как сословные писательские взгляды на жизнь тех людей, с которыми я сошелся, усвоились мною и уже совершенно изгладили во мне все мои прежние попытки сделаться лучше. <...> Наше призвание – учить людей. Для того же, чтобы не представился тот естественный вопрос самому себе: что я знаю и чему мне учить, - в теории этой было выяснено, что этого и не нужно знать, а что художник и поэт бессознательно учит. Я считался чудесным художником и поэтом, и потому мне очень естественно было усвоить эту теорию. Я – художник, поэт – писал, учил, сам не зная чему. <...> Теперь, вспоминая об этом времени, о своем настроении тогда <...>, мне и жалко, и страшно, и смешно... <...> Так прошло еще пятнадцать лет.

Несмотря на то, что я считал писательство пустяками, в продолжение этих пятнадцати лет я все-таки продолжал писать. Я вкусил уже соблазна писательства, соблазна огромного денежного вознаграждения и рукоплесканий за ничтожный труд и предавался ему как средству к улучшению своего материального положения и заглушению в душе всяких вопросов о смысле жизни моей и общей. Я писал, поучая тому, что для меня было единой истиной, что надо жить так, чтобы самому с семьей было как можно лучше. <...> Новые условия счастливой семейной жизни совершенно уже отвлекли меня от всякого искания общего смысла жизни. Вся жизнь моя сосредоточилась за это время, в жене, в детях и потому в заботах об увеличении средств жизни» [там же, с. 110-115].

Здесь пред нами предстает уже другая субличность Л. Толстого – семейного мужчины, заботливого мужа и отца. Но ближе к пятидесяти годам в нем что-то стало меняться: «со мною стало случаться что-то очень странное: на меня стали находить минуты сначала недоумения, остановки жизни, как будто я не знал, как мне жить, что мне делать, и я терялся и впадал в уныние. Но это проходило, и я продолжал жить по-прежнему. Потом эти минуты недоумения стали повторяться чаще и чаще и все в той же форме. Эти остановки жизни выражались всегда одинаковыми вопросами: Зачем? Ну, а потом? <...> Жизнь мне опостылела – какая-то непреодолимая сила влекла меня к тому, чтобы как-нибудь избавиться от нее. <...> Мысль о самоубийстве пришла мне так же естественно, как прежде приходили мысли об улучшении жизни. <...> И это сделалось со мной в то время, когда со всех сторон было у меня то, что считается совершенным счастьем» [там же: 115-117].

Но Л. Толстой, как мы знаем, не убил себя. Он спросил сам себя: «Есть ли в моей жизни такой смысл, который не уничтожился бы неизбежно предстоящей мне смертью?» (там же:122). И поискам ответа на этот вопрос великий писатель и мыслитель посвятил всю свою оставшуюся жизнь – даже на смертном одре на станции Астапово он просил записывать за ним какие-то высказанные мысли, которые, правда, его близкие уже не могли разобрать...

Даже из этой краткой, намеченной только пунктиром выборки некоторых высказываний Л. Толстого из его «Исповеди» видно, как в душе этого выдающегося человека боролись друг с другом, сменяли одна другую его субличности. А ведь он в определенной мере воплощал их в своих литературных героях: и Андрей Болконский, и Нехлюдов, и Вронский, и персонажи других

произведений – все они неоднозначны, у всех есть что-то, о чем говорится в «Исповеди». Но где же центр личности самого писателя, обрел ли он его со временем, отождествил ли себя с ним к концу жизни?

Вот Л. Толстой пишет, что, убедившись в безнравственности, ничтожестве большинства писателей, он и сам себе опротивел, в нем развился новый порок: сумасшедшая уверенность в том, что он призван учить людей, сам не зная чему. Но ведь Л. Толстой до конца жизни и продолжал это делать – учить людей! Чему? Чтобы понять это по-настоящему, надо прочитать все девяносто томов полного собрания сочинений Л. Толстого. А можно поступить по-другому: прочесть хотя бы в философском словаре такие строки: «Своеобразной квинтэссенцией мировоззрения Л. Толстого стало его учение о ненасилии.

В целом учение о ненасилии можно квалифицировать как гуманистическую религиозную утопию, обращенную в будущее. Учение Л. Толстого не утратило своей актуальности и в наши дни». Можно эту актуальность увидеть, например, в продолжающейся полемике о применимости смертной казни. А может быть в следующих строках из «Исповеди»: «... Со мной случился переворот, который давно готовился во мне и задатки которого всегда были во мне. Со мной случилось то, что жизнь нашего круга – богатых, ученых – не только опротивела мне, но потеряла всякий смысл. Все наши действия, рассуждения, наука, искусство – все это предстало мне как баловство. Я понял, искать смысл в этом нельзя. Действия же трудящегося народа, творящего жизнь, представлялась мне единым настоящим делом. И я понял, что смысл, придаваемый этой жизни, есть истина, и я принял его» [там же: 146].

Что ж, этот смысл – действия трудящегося народа, творящего жизнь – наверно, одобрил бы и Ленин. Но понять смысл действий трудящихся – все же не значит стать одним из этих трудящихся. Характерный факт: в 1910 году, в сентябре, Л. Толстой мог позволить себе верховую прогулку в сопровождении секретаря В. Ф. Булгакова – вряд ли простые трудящиеся имели верховых лошадей для прогулок [6:214].

Нет, мне в самоанализе, самопознании Л. Толстого кажется более обоснованными всей его литературной, публицистической, общественной деятельностью, всей его жизнью такие его мысли из «Исповеди»: «Что такое я? – часть бесконечного. Ведь уже в этих двух словах лежит вся задача. Неужели этот вопрос только со

вчерашнего дня сделало себе человечество? И неужели никто до меня не сделал себе этого вопроса – вопроса такого простого, просящегося на язык каждому умному дитяти? Ведь этот вопрос был поставлен с тех пор, как люди есть; и с тех пор, как люди есть, понято, что для решения этого вопроса одинаково недостаточно приравнять конечное к конечному и бесконечное к бесконечному, и с тех пор, как люди есть, отысканы отношения конечного к бесконечному и выражены. Все эти понятия, при которых приравнивается конечное к бесконечному и получается смысл жизни, понятия Бога, свободы, добра, мы подвергаем логическому исследованию. И эти понятия не выдерживают критики разума. <...> Нужно и дорого разрешение противоречия конечного с бесконечным и ответ на вопрос жизни такой, при котором возможна жизнь» [5:142].

Строки эти из «Исповеди» для меня важны тем, что вопреки словам Л. Толстого, они как раз «выдерживают критику разума». Дело в том, что мысли писателя о приравнивании конечного к бесконечному (или бесконечного к конечному) соответствуют теории бесконечных множеств, изобретенной в конце 19-го века немецким математиком Георгом Кантором (1845-1918). Теория множеств в двадцатом столетии стала фундаментом всего здания математики и, следовательно, всего математического естествознания. Но Л. Толстой ведь не был ни математиком, ни естествознаемком?

Суть в том, что бесконечное стало и одной из центральных богословско-философских проблем христианской культуры, т. к. бесконечность есть один из основных атрибутов Бога, все тварное, соотносясь с Творцом, соотносится и с бесконечностью, пишет в своей книге о Г. Канторе «Боровшийся с бесконечным» В. Н. Катасонов. Автор поясняет: если бесконечное берется как процесс, например, увеличение ряда натуральных чисел (это называется потенциальной бесконечностью), то, хотя на каждом шаге, в каждой фазе этого процесса – безграничного – мы имеем дело лишь с конечной величиной, в целом это множество является переменной конечной величиной, растущей бесконечно [7:4-5]. Как видим, это соответствует мыслям Л. Толстого о соотношении конечного и бесконечного.

Да, можно сказать, что в личности Л. Толстого, в его самоанализе соотношения разума и сознания (подсознания?) свободы в нем самом, а, значит, конечного и бесконечного в определенной степени проявляется центр его личности. Но более полно, мне кажется, позволяет определить, насколько это возможно, главную,

истинную субличность великого писателя характеристика, данная Н. Бердяевым: «С одной стороны, Л. Толстой поражает своей органической светскостью, своей исключительной принадлежностью к дворянскому быту.

В «Детстве, отрочестве и юности» обнаруживаются истоки Л. Толстого, его светское тщеславие, его идеал *comme il faut*. Эта закваска была в Толстом. По «Войне и миру» и «Анне Карениной» видно, как близка была его природе светская табель о рангах, обычаи и предрассудки света, как он знал все изгибы этого особого мира, как трудно казалось ему победить эту стихию. Он жаждал уйти из светского круга к природе («Казачьи»), как человек слишком связанный с этим кругом. В Толстом чувствуется вся тяжесть света, дворянского быта, вся сила жизненного закона тяготения, притяжения к земле. В нем нет воздушности, легкости. Он хочет быть странником и не может стать им до последних дней своей жизни, прикованный к семье, к роду, к усадьбе, к своему кругу» [8, т.2:463].

Бердяев говорит примерно о том же, о чем пишет сам Л. Толстой в «Исповеди». Но мне кажутся наиболее важными в высказывании Бердяева вот эти слова: «он хочет быть странником».

Да, великий писатель, на мой взгляд, именно с этой субличностью – странника – хотел отождествиться, мечтая еще в молодости уйти из светского круга к природе. И в последний год жизни он попытался это осуществить во время бегства из Ясной Поляны, бегства в никуда (он не успел решить, где он будет жить), бегства в бесконечность...

И тут важно заметить, что Л. Толстой считал, что развитие, совершенствование в бесконечном не может иметь ни цели, ни направления [5, т.16:128]. Именно таким, по сути дела, и оказалось бегство Л. Толстого – без конкретной цели и без конкретного направления... А значит – в бесконечность. Но закончилось ли к моменту ухода из Ясной Поляны развитие, совершенствование этой выдающейся человеческой личности?

Кто знает?...

Литература

1. *Ленин В. И.* Лев Толстой как зеркало русской революции. – Библиотека думающего о России. www.patriotica.ru
2. *Толстой Л. Н.* Война и мир. - Собр. соч. в 12 т. М.: Гослитиздат, 1958.
3. *Ассаджоли Роберто.* Психосинтез. – М.: «Рефл-бук», 1994.
4. *Ильин И. А.* О сопротивлении злу силою. // Путь к очевидности. Сочинения. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1998.

5. Толстой Л. Н. Исповедь. - Собр. соч. в 22 т. М.: «Художественная литература», 1983.
6. Булгаков Вал. Ф. О Толстом. - Тула: Приокское книжное издательство, 1964.
7. Катасонов В. Н. Боровшийся с бесконечным. - М.: Мартис, 1999.
8. Бердяев Н. А. Ветхий и Новый завет в религиозном сознании Л. Толстого. // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. - М.: Изд-во «ИСКУССТВО», 1994.



Лев Толстой. 1995. Бронза, гранит, высота 86 см.
Автор скульптуры В. А. Евдокимов.

РАЗГАДЫВАЯ СИМВОЛЫ: VIA DOLOROSA

Слух чуткий парус напрягает,
Расширенный пустеет взор,
И тишину переплывает
Полночных птиц незвучный хор...
О. Мандельштам

Диалектическую взаимосвязь сознания и подсознания в музыкальном творчестве трудно переоценить. Композитор – исполнитель – слушатель-любитель и профессиональный критик, музыковед на разных этапах выстраивания музыкальной коммуникации (в процессе создания, исполнения и прослушивания музыки) следуют импульсам потаенной психической жизни, «расшифровывают» архетипы, «улавливают» символические образы и знаки, сформированные коллективным и личным художественным и жизненным опытом.

Музыкальное произведение возникает из тишины и приоткрывает свои тайны чуткому слушателю, готовому к эмоциональному сопереживанию и напряженной работе мысли. Произведение может погрузить воспринимающего в подобие сна, грёзы, когда после прослушивания остается в памяти атмосфера, общее настроение без детализации художественных событий. Или, наоборот, событийность может увлечь своими неожиданными поворотами и богатым ассоциативным рядом, включающим подтексты и контексты. Расшифровывать символы помогает интуиция. Однако порой композитор бросает «спасательный круг» в виде программного названия, развернутой или сжатой программы своего сочинения. Причем, как известно из многочисленных исторических примеров, программные названия возникают как до начала сочинения, так и после того, как последняя точка на нотном листе проставлена. И, возможно, не так уж и важно, когда возникло само название: в очередности «означивания» музыкального содержания также выражена диалектическая взаимосвязь сознательных и бессознательных процессов. Программное название, программа направляет фантазию слушателя в нужное автору русло, оберегает от произвольных толкований музыкального содержания.

В рамках конференции в качестве своеобразного исследовательского эксперимента мною было представлено

сочинение современного московского композитора Тараса Бувеского (р. 1957) «Via Dolorosa»⁷³. Особенность этого произведения заключена в том, что это триптих, принадлежащий трем различным видам искусств – стихотворение, картина, выполненная средствами компьютерной графики (см. иллюстрацию), и электроакустическая музыкальная композиция. Все упомянутые части триптиха могут существовать самостоятельно, но и сливаться во взаимодополняющее, синергетическое единство, не иллюстрируя друг друга, но давая свое собственное решение заявленной в заглавии темы.

«Via Dolorosa» в переводе с латинского – «путь скорби». Так называется улица в Старом городе Иерусалима, дорога на Голгофу, которой прошел Христос и которая хранит следы его последнего земного пути. По преданию Голгофа – тот самый холм, где был похоронен Адам. «Via Dolorosa» – не просто точка на географической карте, но важнейшая духовная координата, имеющая отношение к глубинному смыслу существования каждого человека, укорененного в европейской традиции. Жизнь – это тернистый путь, цель которого – возвышение, преодоление мирских тягот через приобщение к высшим смыслам, духовный рост личности.

На картине композитор изобразил горную долину. На переднем плане – цветущий холм, как бы залитый солнечным светом: в разрозненных пуантилистических бликах преобладают яркие цвета – желтый, красный, оранжевый, синий, голубой, зеленый, слегка оттеняемые светло- и темно-серым. Этот холм заслоняет собой безжизненный каменистый склон, выдержанный в черно-белых тонах, который расположен на втором плане. Белесое небо словно прорезают птичьи крылья, устремленные вдаль (частью они распростерты над цветущей долиной, частью уже над безжизненным краем). Почти симметрично относительно центра картины расположены темно-синие вертикальные сужающиеся полосы – как застывшие «сталактиты» слез, как глаза, направляющие свой взгляд с неба прямо на нас – людей, рассматривающих картину. Эта встреча «глаза в глаза» в момент «пограничного состояния», перехода от жизни к смерти символически запечатлена в картине.

Стихотворение «называет вещи своими именами», избегая двусмысленности и недосказанности. В отличие от других частей триптиха, оно раскрывает трагическую тему в ироническом ключе.

⁷³ Произведение написано в начале 2000-х годов.

Автор зафиксировал парадоксальную ситуацию: «записал» мысли человека, ушедшего из этого мира, который всем существом своим находится еще здесь, на Земле, но уже всеми забыт:

Ну вот я умер... вот и все... свершилось!..
Последний выдох... больше не болит.
А что же мир?.. Он рухнул?.. Нет. Стоит...
Не может быть! Ничто не изменилось?..

Всё так же тихо, мерно, на стене
Часы свои передвигают стрелки,
Закапал дождь, разбрызгивая мелко
Бриллианты капель. Может обо мне?

Там за окном спокойно дышит город,
Спешат за чем-то в нервном забытьи
Смешные люди. Не поймут они –
Над каждым занесен уж молот...

Но, где же гром колоколов небесных?
И крыльев ангелов святых звенящий гул?
Кричать хочу... но голос мой уснул,
Сочится время холодно, неспешно.

Сам миг ухода, он уже ведь... в прошлом?
А в настоящем? Здесь... меня уж нет...
И где же грань? Но кто же даст ответ,
Зачем так буднично всё, даже пошло?

Вот, кто-то вспомнил обо мне, какая прелесть!
И деловито пальцами шурша,
Привязывают тряпкой, не спеша,
Мою отвисшую от удивленья челюсть.

Наиболее сложное художественное решение дает музыка. Электроакустическая композиция позволяет средствами тембровых сопоставлений воплотить фундаментальную антитезу «живое – неживое», представить «звуки Земли» и «звуки космоса». Помимо использования библиотеки тембров, которая находится в распоряжении композитора, работающего с компьютером и

синтезатором, автор имеет возможность сэмплировать любой необходимый ему звук окружающего мира, тембр симфонического оркестра или человеческого голоса.

Тарас Бувеский работает в разных жанрах, пишет оркестровую, камерную, хоровую музыку. Электроакустическая музыка для него в какой-то степени является лабораторией: здесь он и автор, и исполнитель на любых инструментах, и звуковой художник, создающий музыкальные «ландшафты человеческой души». В этой связи сошлемся на авторитетное суждение В. Н. Холоповой: «Специфичен вопрос об электронной музыке. Там все параметры музыкальной композиции — гармония, мелодика, фактура и т. д. — предстают в особых ракурсах. Неординарной является и ситуация с музыкальными эмоциями. Тем не менее, и в этой области есть произведения, проникнутые настоящим человеческим чувством и допускающие “проверку” голосовыми интонациями, как например, “Via dolorosa” Т. Бувеского, передающая глубокое чувство скорби» [1].

Какие средства привлек композитор для воплощения своего замысла? Прежде всего, это тембровая драматургия, основанная на волновых нарастаниях, сгущениях и разрежениях фактуры, игре света и тени. Автор пользуется лейттембрами, лейт-интонациями, воплотившими историческую «память жанра». Грозные и мощные трубные гласы рождают в воображении символ *Tuba mirum* (трубы предвечной), с образом храма могут ассоциироваться тембры человеческих голосов, слившихся в хоральном звучании, глубоко и проникновенно звучит альтовая флейта, в высказывании которой определяющей становится интонация «вздоха». В мелодико-гармоническом развитии важную роль играет интервал секунды, на котором строится напряженное восхождение и из которого формируется интонация плача (*lamento*). Теплым, живым инструментальным тембрам (флейта, скрипка) противопоставляется игрушечное звучание механической шкатулки. Наряду с фактурой мелодико-гармонического развертывания, композитор использует различные шумы: это ветер, рождающий ощущение какой-то «космической пустоты», дождь — как «слезы Земли», звуки, напоминающие человеческие шаги. Своеобразным отголоском дождя становится ход множества часов (как стук человеческих сердец) — часы работают с разной скоростью и величиной завода, постепенно останавливаясь: так внезапно прерываются человеческие жизни, захлопывается дверь...

Символические образы «Via Dolorosa» красноречивы, о чем свидетельствовали непосредственная реакция слушателей и то обсуждение, которое состоялось на конференции после прослушивания музыки. Архетипическое содержание, которое воплощается в художественном произведении, способно резонировать внутреннему миру отдельного слушателя, обнаруживать соответствие историческому моменту – тому, в который сочинение создавалось и тому, в котором мы существуем сегодня.

Литература

1. *Холопова В.Н.* Теория музыкальных эмоций: опыт разработки проблемы // Музыкальная академия, 2009, № 1.



Т. Бувеский. Via Dolorosa.

Картина выполнена средствами компьютерной графики.

СОЗНАТЕЛЬНОЕ И БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ В ИСКУССТВЕ ТАПИССЕРИИ

Связь бессознательного с искусством может быть рассмотрена с разных сторон: с точки зрения творческого процесса, когда бессознательное влияет на создание художником его произведения, но также и с точки зрения влияния бессознательного на восприятие результата этого творческого процесса, то есть восприятия самого художественного произведения зрителем.

«Быть сознательным» – прежде всего чисто описательный термин, который опирается на самое непосредственное и надежное восприятие. Опыт показывает, что психический элемент, например представление, обыкновенно не бывает длительно сознательным

Характерным является то, что состояние сознательности быстро проходит; представление в данный момент сознательное, в следующее мгновение перестает быть таковым, однако может вновь стать сознательным при известных, легко достижимых условиях.

Каким оно было в промежуточный момент? Мы знаем, можно сказать, что оно было скрытым, подразумевая под этим то, что оно в любой момент способно было стать сознательным. Если мы скажем, что оно было бессознательным, то мы также дадим правильное описание. Это бессознательное в таком случае совпадает со скрыто или потенциально сознательным.

Под бессознательным можно понимать две разные вещи: во-первых, – это действие, совершаемое автоматически, рефлексивно, когда причина его не успела дойти до сознания, а также при естественном отключении сознания (во сне, при гипнозе, в состоянии сильного опьянения, при лунатизме и пр.), во-вторых, – это активные психические процессы, непосредственно не участвующие в сознательном отношении субъекта к действительности, а поэтому и сами в данный момент не осознаваемые. К термину или понятию «бессознательного» ученые пришли долгим путем, путем разработки опыта, в котором большую роль играет душевная динамика. Они вынуждены были признать, что существуют весьма напряженные душевные процессы или представления, которые могут иметь такие же последствия для душевной жизни, как и все другие представления, между прочим, и такие последствия, которые могут быть осознаны как представления, хотя в действительности и не становятся

сознательными. Здесь начинается психоаналитическая теория, которая утверждает, что такие представления не становятся сознательными потому, что им противодействует известная сила, что без этого они могли бы стать сознательными, и тогда мы увидели бы, как мало они отличаются от остальных общепризнанных психических элементов.

Эта теория оказывается неопровержимой благодаря тому, что в психоаналитической технике найдены средства, с помощью которых можно устранить противодействующую силу и довести соответствующие представления до сознания. Состояние, в котором они находились до сознания, ученые называем вытеснением, а сила, приведшая к вытеснению и поддерживавшая его, ощущается психологами во время их психоаналитической работы как сопротивление.

Разобравшись, что есть сознательное и бессознательное, можно выделить следующие основные положения, которые будут более полно описаны ниже: господствующее над психикой бессознательное задерживается в глубинах психики «цензурой» — психической инстанцией, образованной под влиянием системы общественных запретов – табу.

В особых «конфликтных» случаях бессознательные влечения «обманывают» цензуру и предстают перед сознанием под видом сновидений, оговорок, описок, невротических симптомов (проявлений заблуждений) и т.п. Так как психическое не сводится к соматическому (телесному), то и исследовать психику нужно особыми методами, которые были разработаны З. Фрейдом и его последователями. Эти методы призваны за явным смыслом (или видимой бессмысленностью) проявлений бессознательного угадать их истинную подоплёку.

Связь любого произведения искусства и роли бессознательного в творческом процессе создания этого произведения в первую очередь анализируется через связь с личностью художника–творца. В этом случае, для понимания исследуемой нами роли мы можем опираться на следующие аспекты: - бессознательная мотивация художника, причем, не только мотивы создания им конкретного произведения, но и мотивационно-ценностная структура его личности в целом. Это сфера личности очень часто не осознается человеком в полной мере, всегда существуют какие-то «скрытые» мотивы, которые могут направлять деятельность художника и оказывать влияние на идеи, образы,

символы, которые он использует при создании конкретного произведения;

- особенности темперамента личности, которые так же могут плохо осознаваться или не осознаваться художником вообще, но при этом оказывать воздействие как на процесс творчества — активность в работе, неусидчивость и др. качества художника-автора, так и на результат, то есть на то художественное произведение, которое возникает в результате акта художественного творчества, например, экспрессия музыкальной гармонии, мазка, штриха, или спокойствие, ровность линии, эмоциональность композиции, ее активность, или, наоборот, размеренность, уравновешенность и т.п.;

- особенности и структура мышления художника, автора, которые так же действуют как на процесс создания произведения, так и на результат.

Все это – и структура темперамента, и особенности мышления, и мотивация и еще многое другое пребывает в подсознании творца, то есть не является чем-то тем, что для него очевидно. Эти «я» скрыты от него, но тем не менее продолжают влиять на творчество и на самого автора, во многом обуславливая результаты работы и жизнь в целом.

Так, мы утверждаем, что бессознательное, или как еще можно назвать это явление, подсознание, оказывает огромное влияние на автора, а значит и «вплетается» в само его творчество и в том числе в конкретный продукт – книгу, картину, музыкальное произведение и т.п. И здесь мы, конечно, не можем не знать, не понимать, не догадываться, в конце концов, что не только техника, мастерство, создают художественное произведение. В любой картине, книге, музыке, написанной композитором, есть частичка того, что неосознаваемо, в частности, первоначальные пути и способы получения идей, образов, которые потом будут переработаны, трансформированы при помощи средств художественной выразительности в то, что составит основу художественного произведения. Таким образом, мы говорим о том, что подсознание автора воздействует на произведение и обеспечивает его уникальность, специфику, неповторимость.

Второй аспект участия бессознательного в художественном процессе – это зритель и его подсознание, которое также влияет на восприятие произведения искусства. И здесь мы можем «вплести» такое понятие, как «символ», то есть мы можем сказать об особенностях воздействия на подсознание зрителя именно символа,

транслируемого в произведении. В это случае, начинает работать механизм ассоциации. И реакция зрителя на этот образ, символ и то, что в нем заложено автором, может быть как позитивной, например, через идентификацию, сопереживании и др. механизмы, так и негативной, то есть могут происходить такие подсознательные механизмы защиты, как отрицание и перенос.

Но, помимо указанных нами аспектов связи бессознательного и творческого процесса, еще более интересной является еще одна, так сказать, третья сторона этого взаимодействия. И эту сторону мы рассмотрим на примере нескольких современных произведений таписсерии – древнего искусства ткачества – в связи с особенностями и уникальностью ее художественного языка и выразительного инструментария – нити.

Так творческий замысел текстильной инсталляции «Жажда Свободы» основан на идее освобождения. Она представляет собой конструкцию из дерева, оплетенную шелковыми нитями. Здесь прямая ассоциация со струнами, потому что согласно авторской концепции: «мир звучит, как струна». Основной лейтмотив работы — натянутые шелковые нити, образующие блестящую, прозрачную сетку, оплетают всю конструкцию, создавая эффект прозрачности.

В произведении «Пространство» автор, добился стереоскопического эффекта. Оставаясь верным исконной традиции, он не мог не привнести характерные интерпретации, свойственные духу нашего времени. Это, прежде всего, кропотливое исследование свойств света и создание на тканом полотне колористических пространств и перспектив, как бы вводящих зрителя в иллюзию восприятия третьего измерения. В шаге к созданию иллюзорного пространства проявляется также эмоциональная потребность современного человека заново ощутить прелесть глубины. «Прорывы» в пространство можно осуществлять, создавая в гобелене оптическую иллюзию.

Парящая в пространстве форма, сотканная из тончайших нитей, является основой создания образа «Трансцендентности». В таписсерии «Турбулентность» затрагивается проблема образования Вселенной. Зарождение мира, модель галактики, символ развития цивилизации – все это можно представить в пространстве настенного ковра. Точкой отсчета для восприятия этого «пейзажа» служит карминный цветовой акцент в центральной части работы. В таписсерии «Небесные линии» холодный цвет кармина определяет собой центральный «нерв» произведения, его пространственные

планы. Эстетические качества колорита и играющих друг с другом форм находятся в сложных соотношениях, в результате этого возникает метафорическое пространство, напоминающее об утраченных знаниях человечества о себе, о мире, о Космосе. В гобелене "Медитация" вибрация поверхности, причудливая игра нефигуративных элементов, переливы тончайших оттенков малиновых и золотых тонов позволяют погрузиться в ничем не нарушаемую медитацию или, по крайней мере, способствуют желанию предаться философским размышлениям.

Таким образом, найденная нами третья сторона имеет ассоциацию «нить-связь», уходящую корнями в гораздо более глубокие слои бессознательного, чем темперамент, мышление, мотивации автора, или подсознательные механизмы восприятия художественного произведения зрителем. Эта связь глубинная, общая для всех, то есть универсальная и космическая, – связь с Общим информационным полем, находящимся за гранью реальности. Такая связь отсылает нас к самому моменту нашего рождения и реализуется через пуповину – ту же «нить», которая используется художником-ткачом при создании таписсерии. Эта нить – нить таписсерии – есть метафора связи человека со Вселенной, с миром, с жизнью, с Началом, и конечно же, не является осознанной связью, а пребывает глубоко в подсознании, там, куда может добраться только опытный профессионал, будь то художник-творец, или психотерапевт-аналитик.

Н. А. Федоровская

**КАК РОЖДАЮТСЯ ШЕДЕВРЫ: НЕСКОЛЬКО СЛОВ
ОБ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ МЮЗИКЛА
Э. Л. УЭББЕРА «ПРИЗРАК ОПЕРЫ»**

Мюзикл «Призрак Оперь» (The Phantom of the Opera) Э.Л. Стилго (R. Stilgoe), написанный в 1986 году, относится к самым популярным музыкальным спектаклям последней четверти XX века [23]. Вот уже на протяжении более 20 лет этот спектакль с неизменным успехом идет по всему миру, являя собой пример успешного с художественной и коммерческой стороны мюзикла. Немаловажную роль в создании особого смыслового пространства

вокруг этого произведения сыграли его многочисленные создатели – от автора первоисточника до хореографа и исполнителей.

Источником мюзикла послужил роман «Призрак Оперы», написанный известным французским писателем и журналистом Гастоном Леру (Gaston Louis Alfred Leroux), автором популярных романов-детективов «Тайна желтой комнаты» (1907), «Заколдованное кресло» (1909), серии приключений журналиста Рультабия и др. [6].

Гастон Леру родился в 1868 году, получил юридическое образование, но предпочел адвокатской деятельности литературную и журналистскую ниву. Сотрудничал с парижскими газетами «Утро» (Le Matin), «Эхо Парижа» (Eco de Paris), «Галл» (Le Gaulois) и др., по долгу службы много путешествовал по Италии, Марокко, Восточной Европе и России. Сохранились, например, свидетельства того, что он в 1897 году был в числе аккредитованных журналистов, сопровождавших визит президента Французской республики в Россию. В 1904 – 1906 годах жил в нашем отечестве, освещая в репортажах события Русско-японской войны, Первой русской революции. В последние годы жизни большую часть времени посвящал творчеству и продвижению своих произведений как на театральной сцене, так и в кинематографе, умер в 1927 году [1; 11; 12-16; 20 и др.].

Жизнь Г. Леру, богатая путешествиями по самым разным, в том числе и не совсем цивилизованным, странам его знание национального колорита позволили наполнить романы подкупающими деталями, придающими экзотическую привлекательность и одновременно с этим достоверность и реалистичность повествованию. В начале XX века в контексте всеобщего увлечения неевропейскими культурами, в том числе и русской, его сюжеты были особенно востребованы читателями и отражали потребность времени. Поэтому не случайно в «Призраке Оперы», который в 1909 – 1910 годах публиковался частями в газете «Галл», а в 1910 году вышел книгой в издательстве Пьера Лафитта, большое внимание уделяется восточной и русской экзотике.

Так, наряду с персидскими приключениями Эрика, упоминается о его выступлениях на новгородской ярмарке, главный герой употребляет вино, привезенное из подвалов Кёнигсберга. В обращении «дарога», используемом Призраком по отношению к его давнему другу Персу, легко угадывается традиционное для восточных народов русскоязычное обращение «дорогой», к несомненному влиянию отечественной культуры отнесем также носимую Персом

каракулевою шапку и т.д. Поэтому можно с уверенностью сказать, что пребывание в России, соприкосновение с ее культурой и людьми не прошло бесследно для писателя, к тому же многие его персонажи неоднократно оказываются в нашем отечестве. В этом контексте не удивительно, что «Призрак Оперы», как и другие романы Г. Леру, был сразу переведен на русский язык и в 1911 году опубликован в России [7].

История о трагической судьбе таинственного Эрика, живущего в подвале Гранд-опера, обладающего исключительными разнообразными талантами в сочетании с внешностью несовместимой с жизнью и неразделенной любви к певице, стала особенно популярной среди потомков. В частности, она получила новую жизнь в экранизациях Руперта Джулиана (Rupert Julian) в 1925 году, Артура Любина (Arthur Lubin) в 1943 году, Теренса Фишера (Terence Fisher) в 1962 году, Роберта Марковича (Robert Markowitz) в 1983 году, Дуайта Х. Младшего (Dwight H. Little) в 1989 году, Тони Ричардсона (Tony Richardson) в 1990 году, Джоэля Шумахера (Joel Shumacher) в 2004 году, мюзиклах Кена Хилла (Ken Hill) в 1976 и 1984 годах и Э. Л. Уэббера в 1986 году, книге-продолжении «Фантом», написанной в 1990 году Сюзан Кей (Susan Kay), и сочинениях других авторов [Roshe, 2007; Hogle, 2002 и др.]. В 2010 году поставлен мюзикл-сиквел Э.Л. Уэббера «Love Never Dies» («Любовь не умрет никогда»).

Отметим, что роман Г. Леру в силу своей детективной направленности с элементами журналистского расследования наполнен многозначительными недомолвками, краткими упоминаниями, логическими разрывами, что усиливает ощущение таинственности и напряженности истории. Однако отсутствие деталей сильно осложняет трактовку образов героев и возможность их воплощения на сцене и экране. Особенно ярко это проявилось в понимании характера Эрика. В результате каждый режиссер видит по сути своего Призрака, реализуя близкую ему концепцию. В большинстве случаев герой получается гораздо более реальным и жизнеспособным по сравнению с тем образом, который создал сам Г. Леру.

История создания мюзикла многократно описана в разных вариантах его создателями и нашла отражение в биографических изданиях о Э. Л. Уэббере, интервью, электронных источниках [10; 17; 18; 19; 21; 22 и др.]. В связи с этим ограничимся только общей

информацией и краткими сведениями об участниках этого проекта, многие из которых малознакомы отечественному читателю.

Эндрю Ллойд Уэббер (Andrew Lloyd Webber, Baron Lloyd-Webber Kt.), английский композитор, продюсер, автор мюзиклов, родился в 1948 г. За выдающиеся заслуги в области музыкального театра произведен в рыцари и пожалован титулом барона. Наиболее известными сочинениями стали мюзиклы «Иисус Христос – суперзвезда» (1970), «Эвита» (1976), «Кошки» (1981), «Звездный экспресс» (1984), «Призрак Оперы» (1986), «Лики любви» (1989), «Сансет бульвар» (1993), «Женщина в белом» (2004), «Любовь не умрет никогда» (2010). Наряду с музыкальными спектаклями, является автором инструментальных «Вариаций» (1978) и «Реквиема» (1985) [10; 17; 18; 19; 21; 22].

По официальной версии, в 1984 году Э. Л. Уэббер заинтересовался историей Призрака Оперы, предложив знаменитому британскому продюсеру Камерону Макинтошу (sir Cameron Anthony Mackintosh), работавшему с ним ранее в «Кошках», создать новый мюзикл.

Возможно, что одной из причин создания мюзикла Э. Л. Уэббера стал «Призрак Оперы» Кена Хилла Ken Hill), впервые поставленный в Ланкастере в 1976 г. и восстановленный в Лондоне весной 1984 года. Этот мюзикл также основан на романе Г. Леру, однако имеет значительные сюжетные отклонения. Либретто и поэтическая основа номеров написана К. Хиллом на знаменитые фрагменты из классической музыки (Д. Верди, Ш. Гуно, В.А. Моцарт, Ж. Оффенбах и др.). Мюзикл имеет успех и до сих пор ставится в разных странах.

Существуют также сведения о том, что Э. Л. Уэббер предлагал К. Хиллу свои услуги продюсера, однако вскоре стал заниматься самостоятельным проектом. Символично, что первоначально роль Кристины в постановке К. Хилла была предложена С. Брайтман (Sarah Brightman), которая отказалась проекта. В том же 1984 году певица вышла замуж за Э. Л. Уэббера и впоследствии стала первой исполнительницей партии Кристины в его мюзикле. Считается, что влюбленный композитор, вдохновленный голосом жены, написал партию Кристины специально для нее. Партия Кристины стала для нее поистине звездным часом и представила эту исполнительницу. Которая до настоящего времени ведет активную концертную жизнь, работает в стиле классического кроссовера, основанного на слиянии классической музыки, поп-

музыки, рока, электронной музыки и фольклора. В разные годы она исполняла разностилевые дуэты с Хосе Каррерасом, Пласидо Доминго, Клифом Ричардом, Томом Джонсом и другими известными исполнителями.

Работа над переложением романа представляла значительную трудность, и история сохранила несколько имен поэтов и либреттистов, которые приложили усилия к созданию поэтической и драматургической основ мюзикла. Кроме самого Э. Л. Уэббера, важное место в ряду либреттистов мюзикла занимает Ричард Стилго (Richard Stilgoe) – британский поэт, сценарист, музыкант, участник музыкальных образовательных проектов, автор детских мюзиклов, который много лет сотрудничал с Э. Л. Уэббером и создал по сути первый вариант текста к «Призраку Оперы», сильно отличавшийся от конечной версии.

Была также попытка привлечь к написанию текста Алена Джей Лернера (Alan Jay Lerner) – известного американского поэта-лирика, который начал увлеченно работать над проектом, но в связи с тяжелой болезнью был вынужден отказаться от него [5]. Оставшись без автора стихов к вокальным номерам, Э. Л. Уэббер и К. Макинтош привлекли к работе над мюзиклом молодого в то время практически никому не известного поэта Чарльза Харта, переписавшего большинство первоначальных текстов. В кратчайшие сроки, с апреля по август 1986 года, с его помощью был создан новый текст мюзикла. В конечном варианте значится, что поэтический текст создан Ч. Хартом с дополнениями Р. Стилго, либретто принадлежит Э. Л. Уэбберу и Р. Стилго.

Летом 1985 года в резиденции Э. Л. Уэббера в Сидмонтоне на традиционном музыкальном фестивале вниманию публики был представлен первый акт «Призрака Оперы» с поэтическим текстом Р. Стилго, декорациями и костюмами дизайнера Марии Бьёрнсон (Maria Björnson).

Содержание этого варианта концептуально сильно расходилось с финальной, ставшей привычной для зрителя, версией. Так, например, первоначально предполагалось, что Кристина будет полноценной оперной певицей, дублершей Карлотты. В результате замена в спектакле примадонны второй солисткой воспринималась естественной. Вместо сцены репетиции «Ганнибала» в начале мюзикла действие происходило на репетиции оперы о человеке в железной маске, в тюрьму к которому приходит героиня и поет трогательную арию. Позднее ее поэтический текст будет переписан

Ч. Хартом и превратится в знаменитое «Think of Me» [Думай обо мне]. Отметим, что романтические интонации вокальной партии арии более соответствовали сюжету этой оперы, чем «Ганнибалу», где они приобрели иное значение. Призрак в этом варианте мюзикла, как и оперный персонаж, носил скрывающую все лицо железную маску. В первом акте отсутствовала сцена разоблачения, в которой Кристина снимает маску с главного героя, поэтому в сцене на крыше девушка не могла сказать Раулю, что видела его лицо.

В целях рекламного продвижения проекта в начале 1986 года снимается клип с участием С. Брайтман и известного в то время поп-певца Стива Харли (Stephen Malcolm Ronald Nice), более известный под псевдонимом Стив Харли (Steve Harley), которому пророчили роль главного героя. Клип создан на музыку знаменитого дуэта Кристины и Призрака, ставшего титульной темой мюзикла, и исполнялся с текстом Р. Стилго. Сюжет клипа сильно расходился с финальной концепцией мюзикла, что во многом объяснялось тем, что процесс работы над произведением был еще не завершен.

В то же время задача перед роликом была не в передаче точного сюжета мюзикла, а в создании общего впечатления от истории, повествующей о любовном чувстве на фоне элементов готики и хоррора. В начальном варианте дуэта речь шла о том, что Кристина полюбит героя, ведь любовь слепа, и он будет управлять чувствами своей избранницы. В связи с этим оправданно выглядит героиня, надевающая присланную Призраком свадебную фату и плывущая к нему по туманному подземному озеру среди обвитых змеями кладбищенских крестов.

Под действием чар главного героя она стремительно преобразуется в оперную диву и выходит на сцену из пирамиды в образе египетской царицы. Во время исполнения ее экстатического вокализа на сидящего в зале Рауля падает люстра, крепление которой перерезал ревнующий Призрак, и в финальном кадре изображение эффектно заливается кровью. Так, в клипе собраны зрительские предпочтения, которые хотя и не соответствовали мюзиклу, но интриговали, будили воображение и подогревали интерес к постановке.

Стремление воплотить в дуэте общую идею шоу привела к тому, что в клипе он оказался более драматургически выстроенным, чем в контексте финальной версии мюзикла, где, исполняясь с комбинированным текстом Стилго – Харта, воспринимается вставным номером, не совсем связанным с логикой развития сюжета.

В августе 1986 года начинаются репетиции мюзикла. Режиссером-постановщиком был приглашен Хэл Принс (Harold Smith Prince) – американский театральный продюсер и режиссер-постановщик, одна из виднейших персон Бродвея, в качестве режиссера-хореографа выступала Джиллиан Линн (Gillian Barbara Lynne) – английская балерина, танцовщица, актриса и хореограф, костюмы и декорации разработаны М. Бьёрнсон, она же ввела ставшую культовой диагональную полумаску Призрака.

В роли Кристины была утверждена Сара Брайтман, на роль Рауля – Стив Бартон (Steve Barton) – актер, певец и танцор американского происхождения, выступал на сценах многих театров Европы и Нового Света. После долгих поисков подходящего исполнителя роль Призрака получил Майкл Кроуфорд (Michael Patrick Smith) – английский актер и певец, получивший высокую оценку критиков и признание театрального сообщества, подтвержденное множеством наград. Наиболее известными его работами стали роли Фрэнка Спенсера в популярном британском сериале 70-х годов XX века «У некоторых мамочек рождаются такие детки» (Some Mothers Do 'Ave 'Em), роль Корнелиуса Хекла в музыкальном фильме «Hello, Dolly!» (1969), роль Призрака в «Призраке Оперы» Э. Л. Уэббера, роль графа фон Кролока в «Бале вампиров» (2002).

Премьера состоялась 9 октября 1986 года в лондонском Уэст-Энде в Театре Ее Величества (Her Majesty's Theatre). Двадцать шестого января 1988 года в том же составе спектакль был с успехом поставлен на нью-йоркском Бродвее в театре Маджестик (Majestic Theatre).

Мюзикл и его создатели были многократно номинированы на премии и отмечены самыми высокими театральными наградами. В частности, в 1986 году «Призрак Оперы» получил премию «Лоуренса Оливье» как лучший мюзикл, в 2002 году – ее же в номинации «Most Popular Show» [Самое популярное шоу]. Отметим, что премия «Лоуренса Оливье» (Laurence Olivier Award) – английская театральная награда, ежегодно присуждаемая театральным сообществом Лондона за заслуги в области театральных искусств. Получила название в честь выдающегося актера сэра Лоуренса Оливье. Считается одной из престижнейших театральных наград Великобритании.

В 1988 году мюзикл получил престижную награду «Тони» как лучший мюзикл. Премия «Тони» (Tony Award), полное название

«Премия Антуанетты Перри за высшие достижения в театре» (Antoinette Perry Award for Excellence in Theatre), – ежегодно присуждаемая американская премия в области театрального искусства прежде всего за многочисленные постановки на нью-йоркском Бродвее. Название получила в честь американской актрисы и режиссера Антуанетты Перри, основавшей призовой фонд для поддержки театрального искусства.

В том же 1988 году Э. Л. Уэббер выигрывает премию «Драма Деск» в номинации «За лучшую музыку и оркестровку». Премия «Драма Деск» (Drama Desk Award) – американская театральная премия, которая присуждается за постановки во всех театрах США.

Множественно отмечен исполнитель главной роли М. Кроуфорд, который получил в номинации «Лучший актер» премию «Лоуренса» (1986), «Драма Деск» (1988), «Тони» (1988) и т.д.

Постановки «Призрака Оперы» в этих театрах идут до сих пор. В 2011 году в Альберт-холле в Лондоне состоялось празднование 25-летия спектакля, а 26 января 2013 года – его 25-летие на Бродвее в театре Маджестик. В настоящее время спектакль ставится по всему миру, он до сих пор считается самым успешным и долгоиграющим мюзиклом, уступая только «Отверженным» (автор Клод-Мишель Шёнберг).

В 2010 году Э. Л. Уэббер представил публике продолжение «Призрака Оперы» – мюзикл, получивший название «Любовь не умрет никогда». Идея вынашивалась композитором довольно долгое время. Совместно с английским писателем, журналистом, мастером политического детективного жанра («День Шакала» (1971), «Досье Одесса» (1972), «Псы войны» (1974), «Четвертый протокол» (1984)) Фредериком Форсайтом (Frederick Forsyth) был создан вариант либретто, но работа постоянно откладывалась.

В 1999 году Ф. Форсайт выпустил книгу «Призрак Манхэттена», задуманную как продолжение мюзикла. Позднее музыкальный спектакль был все-таки написан, его премьера состоялась 9 марта 2010 года в театре Адельфи (Adelphi Theatre) в Лондоне, 10 ноября – на Бродвее, ставился он также в Мельбурне и Сиднее, однако долго на сцене не просуществовал.

В заключение отметим, что существующая история создания вносит вклад в мифологию мюзикла. Учитывая то, как менялись поэтический текст и сюжет, как сложилась в самый последний момент его концепция, «Призрак Оперы» напоминает авантюру, из которой по удивительному стечению обстоятельств появилось

цельное произведение. Это, судя по всему, служит еще одной причиной подозрительного отношения к мюзиклу в среде исследователей.

Литература

1. Анджапаридзе Г.А. Бесспорный классик (Предисловие) // Леру Г. Тайна Желтой комнаты: Заколдованное кресло; Призрак Оперы [пер. с фр. Н.А. Световидовой]. М.: Рипол Классик, 2004. 733 с.
2. Андрущенко Е.Ю. Барочные и классицистские клише в мюзикле Э. Ллойда-Уэббера «Призрак Оперы» // Старинная музыка сегодня: Материалы науч.-практ. конф. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. С. 293–302.
3. Андрущенко Е.Ю. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Ростов на Дону, 2007. 26 с.
4. Игнатъев Ф.И. Эндрю Ллойд Уэббер как феномен современной художественной культуры: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2004. 25 с.
5. Лернер А. Дж. // Большой энциклопедический словарь. Искусство. Серия БЭС. М. АСТ, Внешсигма, 2000. С. 271.
6. Леру Г. Призрак Оперы. М.: Азбука, 2011. 352 с.
7. Леру Г. Тайна привидения Большой Оперы [роман] / пер. С. Солововой. Санкт-Петербург: Типо-литография т-ва «Свет», 1911. 172 с.
8. Сахарова А.В. Музыкальный театр Эндрю Ллойд Уэббера: жанрово-стилевые модели массовой и академической музыки: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2008. 25 с.
9. Федоровская, Н.А. Мюзикл Э.Л. Уэббера «Призрак Оперы» в конструкциях и концепциях. Владивосток: изд-во ДВФУ, 2014. 321с.
10. Coveney M. *Cats on a chandelier. The Andrew Lloyd Webber story.* – London: Hutchinson, 1999. 282 p.
11. Fuzellier A. (ALFU) *Gaston Leroux, parcours d'une œuvre.* Amiens, Encreage édition, 1996. 128 p.
12. Hogle J. E. *The Undergrounds of the Phantom of the Opera: Sublimation and the Gothic in Leroux's Novel and its Progeny.* New York: Palgrave Macmillan, 2002. 368 p.
13. Leroux G. *Biography* URL: <http://en.academic.ru/dic.nsf/enwiki/110476> (дата обращения 10.07.2013)
14. Mantle J. *Fanfare. The unauthorised biography of Andrew Lloyd Webber.* – London: Sphere Books Ltd, 1990. 248 p.
15. McKnight G. *Andrew Lloyd Webber.* New York: St. Martin's Press, 1984. 278 p.
16. Perry G. *The complete Phantom of the Opera.* New York: Henry Holt and Co, 1987. 167 p.
17. Roche Is. *Introduction* // Leroux G. *The Phantom of the Opera.* New York: Barnes & Noble Classics, 2007. 320 p
18. Snelson J. *Andrew Lloyd Webber.* Yale: Yale University Press, 2009. 267 p.
19. Walsh M. *Andrew Lloyd Webber: His life and works.* London: Viking, 1989. 239 p.
20. Webber A.L., Hart Ch., Stilgoe R. *The Phantom of the Opera (piano-vocal score).* Parts I-II. New York.: RNH, 2010. 303 p.

ЗОННАЯ ТЕОРИЯ Н. А. ГАРБУЗОВА: О НЕКОТОРЫХ ПСИХОАКУСТИЧЕСКИХ АСПЕКТАХ

В данной работе мы кратко обсудим некоторые результаты компьютерных экспериментов, относящихся к области зонной теории Н.А. Гарбузова.

Феномен зонности абсолютного слуха, открытый профессором Московской консерватории им. П. И. Чайковского Н. А. Гарбузовым, заключается в том, что воспроизведение заранее заданной акустической частоты не совпадает, как правило, с исходным частотным стандартом; отклонения достигают ± 100 и более центов, однако их среднее значение близко к ± 50 центам [3]. Отличия от стандарта понимаются как некоторая вариативная зона, зависящая не только от значения частотного стандарта, но, по всей видимости, и от особенностей психоакустического восприятия. Это дает возможность подойти к теории Н. А. Гарбузова с позиций музыкальной психоакустики.

Напомним, что Н. А. Гарбузов в процессе проведения экспериментов задал девять стандартов частоты, охватывающих практически весь диапазон фортепианной клавиатуры; каждый из стандартов, прослушанный квалифицированными музыкантами, восстанавливался ими «на слух» с помощью специального акустического тон-генератора, позволявшего фиксировать акустическую частоту с точностью до одного цента. Эксперименты, проводившиеся с 1943 по 1945 годы, показали, что в подавляющем большинстве случаев восстановленные значения отличаются от исходного стандарта. Около каждого стандарта было сформировано 22 экспериментальных микроинтервала, что дало значительную акустическую статистику, содержащую 196 значений («кортеж Гарбузова»).

Приступая к компьютерному анализу особенностей данной статистики, мы предложили классификацию музыкальных сигналов, включающую модельный, компьютерный и реальный сигналы; более подробно данный вопрос изложен в [7, 9].

Модельный сигнал не порождает звучания, представляя собой компьютерное отображение взаимодействия двух индуктивно связанных электромагнитных контуров. Аналитические решения,

полученные при ряде упрощающих предположений, обсуждаются в [8].

Компьютерный (и тем более реальный) музыкальные сигналы, порождая звучание, содержат, как минимум, шумы квантования. Данные шумы формируются в процессе «оцифровки» звука и носят принципиально неустранимый характер. Как известно [6], акустические колебания, преобразованные в слабые вихревые токи, подвергаются аналогово-цифровому преобразованию (АЦП). Результат данного преобразования — дискретный сигнал, распределенный по уровням квантования (в зависимости от амплитуды) и зафиксированный в ряде отдельных моментов времени.

Количество временных точек (сэмплов) на одну секунду, или частота дискретизации SF , изменяется от 2000 до 192000 (или от 2 до 192 кГц), число уровней квантования может быть выражено как 2^D , где D – т. н. глубина записи, или количество битов в 1 — 4 байтах. Таким образом, D изменяется от 8 до 32. Трехбайтная глубина записи предусматривает 16.8 миллионов уровней, четырехбайтная — более 4 миллиардов.

Практика записи и редактирования звука свидетельствует о том, что как SF , так и D должны быть выбраны некоторым оптимальным образом, обладая по возможности наиболее высокими значениями. Так, качественная фиксация музыкальных сигналов реализуется при D , не меньшем двух байтов и SF , равной 44 – 48 кГц (что следует из фундаментальной теоремы Котельникова-Найквиста [4]). Данная теорема говорит о том, что количество сэмплов в течение одной секунды должно, как минимум, быть вдвое больше максимальной частоты верхнего из обертонов, содержащихся в фиксируемом сигнале.

Какими характеристиками будет обладать компьютерных сигналы при различных значениях SF и D ? Не найдется ли среди них и таких, содержание которых следовало бы объяснить особенностями психоакустического восприятия?

На базе авторской музыкально-статистической модели [9] нами осуществлена серия компьютерных экспериментов. Около стандарта частоты g_1 (415.3 Гц), принадлежащего к «кортежу Гарбузова», был построен микроинтервал -30 центов (также входящий в статистику Н.А. Гарбузова). Данный микроинтервал синтезировался на основе программы – музыкального редактора Sound Forge [8], что позволило получить 10 вариантов компьютерного музыкального сигнала: для трех значений глубины записи D_1 , D_2 и

D3, представляющих 2^8 , 2^{16} и 2^{24} уровней квантования соответственно, и для трех значений SF (11, 48 и 96 кГц). Ситуация D2, как наиболее распространенная в практике звукозаписи, была дополнена значением SF = 22 кГц.

Общий объем экспериментального материала только для одного микроинтервала достаточно значителен — не менее 80 компьютерных иллюстраций (не считая чисто статистических данных о плотностях распределения некоторых переменных и др.) Ограниченный масштаб статьи не позволяет рассмотреть все полученные данные даже приближенно; мы ограничимся анализом музыкально-статистических характеристик лишь для значений {SF 11 кГц, D1}. Подобные параметры не соответствуют промышленной звукозаписи вследствие значительного уровня шумов квантования, однако исследование характеристик шумов и представляет нашу первоочередную задачу.

На рис. 1 показаны интеграл корреляции C2, мгновенные пульсации фрактальной размерности Dim2, функция автокорреляции Mcorr, а также распределение пульсаций (не плотность распределения!) MDV:

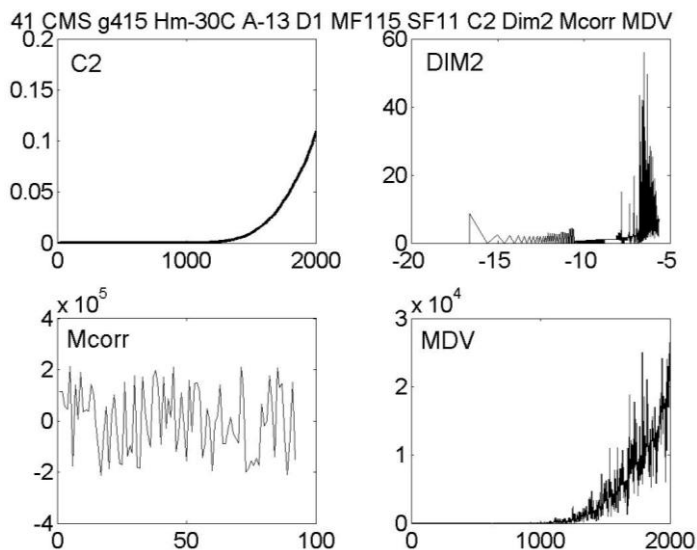


Рис.1

Изменение C2, Dim2, Mcorr и MDV в зависимости от масштаба

Интеграл корреляции, представляющий собой отношение расстояний между двумя точками фазовой реконструкции к общему количеству всех возможных расстояний [2], близок к понятию геометрической вероятности (более подробно термин «фазовая реконструкция» объясняется ниже). Малые расстояния практически отсутствуют, с ростом масштаба поведение $C2$ приобретает заметную нелинейность (преобладание значительных расстояний между точками). Нелинейное поведение $C2$ достаточно часто свидетельствует о значительной роли шумов.

Корректный расчет фрактальной размерности основан на линеаризации логарифма $C2$ (о чем мы скажем ниже), однако высокочастотные пульсации $Dim2$, непротиворечивые с позиции понятия фрактальной (или корреляционной) размерности, также представляют интерес: в области сравнительно больших масштабов (около -5 в логарифмических координатах по оси OX) данные пульсации достигают максимума.

Величину $M_{сог}$ в данной работе анализировать не будем (вследствие недостаточности статистического материала). Переменная MDV отражает особенности распределения тех расстояний между точками фазовой реконструкции, на основе которых построена кривая для $C2$. Для MDV характерны высокочастотные пульсации, которым присущ практически случайный характер.

Таким образом, рис. 1 отчетливо демонстрирует преобладание значительных расстояний между точками фазовой реконструкции для «низких» параметров генерации сигнала: иначе говоря, шумы практически «подавляют» малые расстояния.

Упомянутая выше фазовая реконструкция может быть получена в том случае, если по оси OX отложить значения исследуемого сигнала, а по оси OY — тот же сигнал, смещенный по фазе. Кажущаяся экзотичность подобной операции компенсируется тем, что исчезает явная зависимость от времени. К примеру, чистый гармонический сигнал, существующий теоретически неограниченно долго, трансформируется в эллипс, представляющий собой ограниченное множество (даже в случае бесконечного количества точек). Фазовая реконструкция является мощным методом исследования явлений и процессов, для которых невозможно аналитическое представление (в виде уравнений или формул).

Исследуемый нами сигнал (микроинтервал величиной -30 центов) представлен на рис. 2. Отметим, что сигнал распадается на два множества точек, не связанных между собой.

Фазовая реконструкция сигнала и его фрактальная размерность отражены на рис. 3.

Фазовое отображение напоминает прямоугольную фигуру, пересеченную диагоналями. В нижней части рис. 3 представлена кривая, являющаяся логарифмом от интеграла корреляции C_2 . Аппроксимация этой сложной нелинейной функции, выполненная на основе метода наименьших квадратов [5], дает прямую, наклон которой к горизонтальной оси позволяет оценить фрактальную размерность. В данном случае она довольно высока (3.078074), что объясняется значительным влиянием шумов квантования.

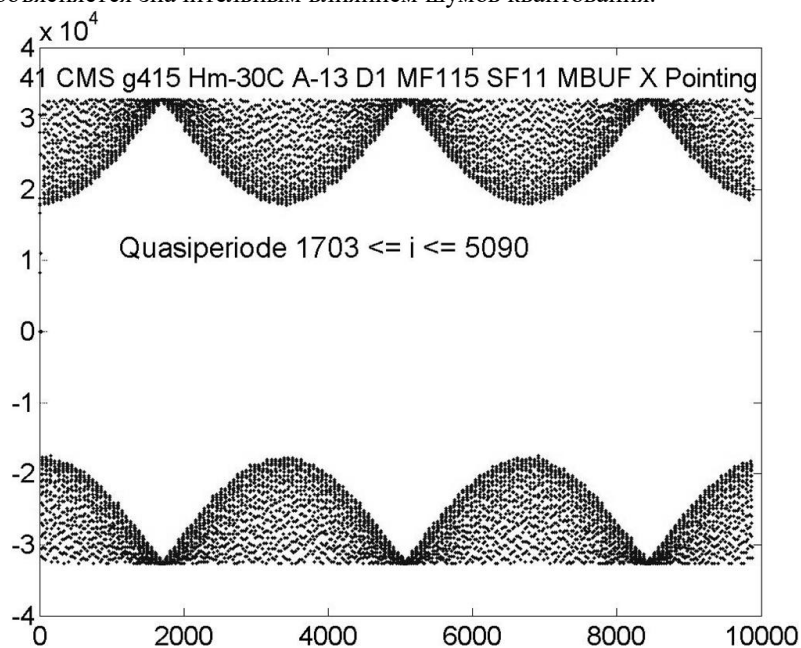


Рис. 2. Амплитудно-временное представление музыкального сигнала

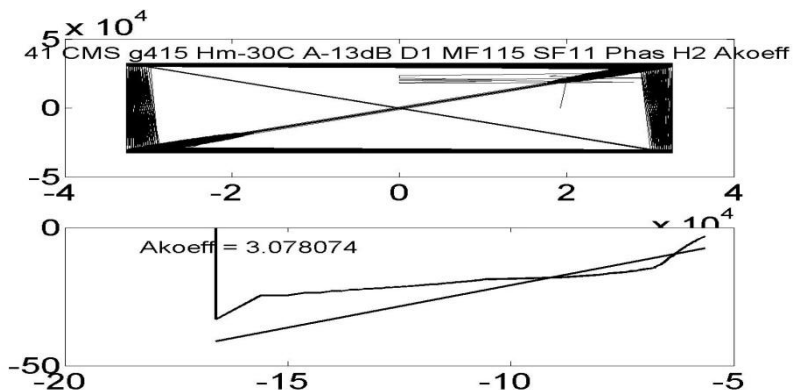


Рис. 3. Фазовая реконструкция и фрактальная размерность сигнала

Особенности фазовой реконструкции становятся понятны, если исключить линии, соединяющие отдельные точки (рис. 4).

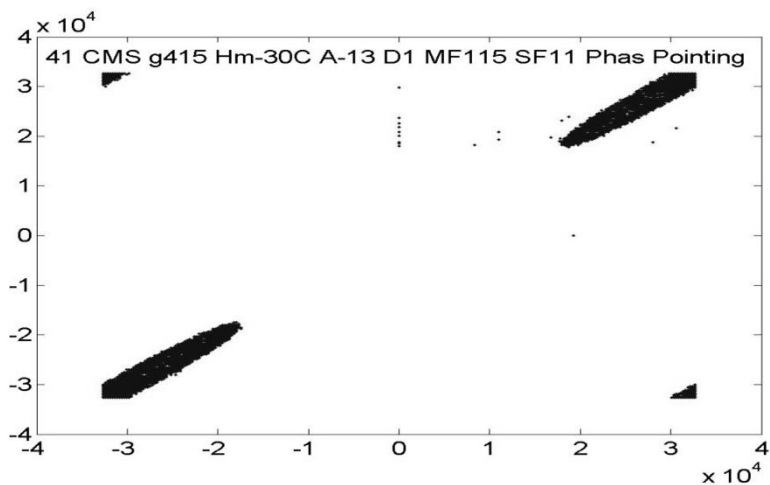


Рис. 4. Поточечное представление фазовой реконструкции

Как следует из рисунка, полученное изображение представляет набор точек, объединенных главным образом в четыре компактные группы (если исключить из рассмотрения незначительный «шлейф» из отдельных пунктов).

Как объяснить возникновение компактных групп? Хорошо известно, что сумма двух гармонических колебаний (двух синусоидальных функций) выражается через удвоенное произведение синуса полусуммы и косинуса полуразности аргументов. Однако «оцифровка» сигнала с «низкими» параметрами записи трансформирует квазигармонические колебания в некоторую ступенчатую функцию. В этом случае сумма сигналов для момента времени t может быть выражена в виде уравнения

$$\sigma = D (n_1 + n_2)^t,$$

где правая часть представляет собой дискретную квазиамплитуду. Величина σ принимает нулевые значения лишь в случаях $n_1 = n_2 = 0$ (отсутствие сигнала) и $n_1 = -n_2$ (исключительно маловероятная ситуация). Следовательно, σ является дискретной знакопеременной функцией, что отчетливо проявляется на фазовой реконструкции и ведет к формированию компактных групп точек.

Продолжим анализ рис. 4. Наличие компактных групп точек свидетельствует о *вырожденности* компьютерного музыкального сигнала, являющейся следствием «низких» параметров записи. Как следует из экспериментов со значениями глубины записи D2 и D3 и со значениями SF, превышающими 11 кГц, подобное вырождение сигнала проявляется лишь при наборе параметров {SF 11 кГц, D1}.

Каждая точка в поле фазовой реконструкции соответствует отдельному моменту времени (это в принципе исключает возможность пересечения траекторий, в противном случае мы бы имели одинаковые моменты времени, отнесенные к различным пунктам на временной оси). Вычислим логарифм расстояния между каждыми двумя последовательными точками для всех элементов фазовой реконструкции. Суммируя полученные логарифмы (или определяя логарифм произведения расстояний⁰), получим параметр λ . По физическому смыслу данная величина близка к т. н. первому показателю Ляпунова, хотя численная реализация λ и не может считаться вполне безупречной (не учитывается «разбегание» траекторий вследствие сравнительно малой длины статистической выборки).

Проанализируем особенности параметра λ для трех значений глубины записи и четырех значений SF (рис. 5).

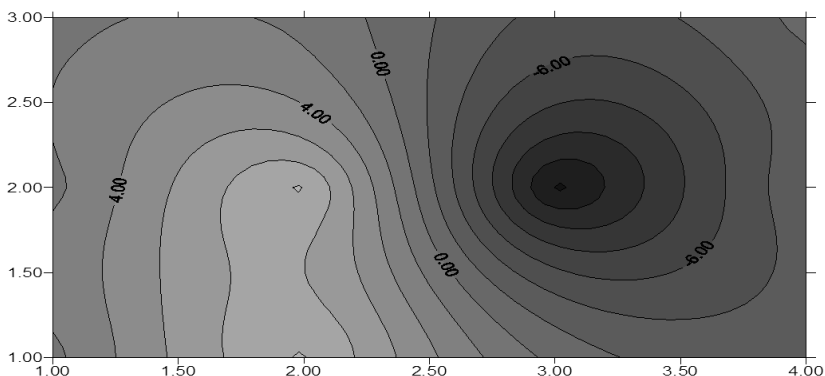


Рис. 5. Параметр λ как функция SF и D

Значения SF отложены по горизонтальной оси таким образом, что 1 соответствует 11 кГц, 4 — 96 кГц; по вертикальной оси отложены значения D1, D2, D3 (отметим, что D может принимать только целые значения).

Большие расстояния между точками (в случае рис. 4) порождают положительные значения параметра λ , уменьшение расстояний (при росте SF и D) приводит к отрицательным значениям λ . Таким образом, данный параметр представляет собой знакопеременную функцию.

Как известно, положительный знак первого показателя Ляпунова говорит о наличии хаотических свойств фазового отображения (распад на отдельные компактные группы точек есть свидетельство свойств компьютерного графического отображения, а не свойств аттрактора).

Отметим, что нулевая изолиния на рис. 5 расположена почти вертикально и уверенно проецируется на горизонтальную ось. Несложные оценки показывают, что проекция данной изолинии лежит в интервале от 37.25 кГц (для D3) до 47.25 кГц (для D1). Среднее значение для данного интервала дает 42.5 кГц. Таким образом, качественная запись может быть получена при параметрах {SF 44.1 кГц, D2} (что и имеет место в действительности), а всё более распространенное значение SF=48 кГц обеспечивает качество записи практически при любых значениях D.

Сделаем выводы из проведенного анализа. Практика звукозаписи свидетельствует, что промышленные значения SF существенно превышают 40 кГц, что соответствует отрицательным

значениям λ , т. е. нехаотическому режиму, хотя записи удовлетворительного качества могут быть получены и при SF, равной 20 – 22 кГц. Можно предположить, что человеческая аудиосистема обладает некоторым селективным свойством, позволяющим латентно фиксировать «хаотичность» записи, так как хаотичность не проявляет себя в виде каких-либо специфических шумов или помех. Однако если подобная особенность существует, то она имеет чисто ментальную, психоакустическую природу, опирающуюся на подсознание и не связанную с аппаратными характеристиками приборов звукозаписи.

Сформулированные выводы носят предварительный характер, так как они получены на основе ограниченного числа экспериментальных данных. Однако исследования особенностей психоакустического восприятия на основе теории Н. А. Гарбузова носят многообещающий характер, так как могут оказать помощь в исследовании загадок восприятия музыкальной информации.

Литература

1. Алдошина И., Притс Р. Музыкальная акустика. Учебник. – СПб: Композитор. Санкт-Петербург, 2006. – 720 с., ил.
2. Малинецкий Г.Г., Потапов А.Б. Современные проблемы нелинейной динамики. – М.: Эдиториал УРСС, 2000. – 336 с.
3. Гарбузов Н. А. – музыкант, исследователь, педагог. Сборник статей / Сост. О. Сахалтуева, О. Соколова. Ред. Ю. Рагс. М.: Музыка, 1980. – 303 с., нот., ил.
4. Основы кибернетики. Теория кибернетических систем / Под ред. К. А. Пупкова. Учеб. пособие для вузов. – М.: Высшая школа, 1976. — 408 с. с ил.
5. Пискунов Н.С. Дифференциальное и интегральное исчисления. Для вузов. Том I. – М.: Наука, 1976. – 456 с.
6. Сергиенко А.Б. Цифровая обработка сигналов: Учебник для вузов. 2-е изд. – СПб.: Питер, 2007. – 751 с.: ил.
7. Филатов С.А. Введение в компьютерно-музыкальное моделирование для учащихся с ограничениями физических и сенсорных возможностей // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. Научно-методический журнал. 2009. Том 15. Основной выпуск. № 2 апрель-июнь. – С. 426-429.
8. Филатов-Бекман С.А. К вопросу о математических аспектах зонной теории абсолютного слуха Н.А. Гарбузова // Концепция образования в искусстве и науке: Сборник материалов конференции. — М.: Московский гуманитарный университет, 2012. – С. 171-176.
9. Филатов-Бекман С.А. Введение в компьютерно-музыкальное моделирование: некоторые педагогические аспекты. Saarbrücken: LAMBERT Academic Publishing., 2014. – 120 с.
10. Цоллер С.А. Создание музыки на ПК: от простого к сложному. – СПб: БХВ-Петербург, 2005. – 320 с.: ил.

УПРАВЛЕНИЕ ГЛУБИННЫМИ СЛАБОСТРУКТУРИРОВАННЫМИ КОГНИТИВНЫМИ КОНФИГУРАЦИЯМИ СОБЫТИЙ

Мир и развитие должны стать всеобщим устремлением. Буксующая экономика и появление депрессивных регионов в стране богатой природными, человеческими и интеллектуальными ресурсами свидетельство устаревших и недейственных подходов в управлении. Цели и задачи, которые осознаются и выдвигаются в обществе, не всегда могут быть реализованы, если возможность их решения относится к иной «геометрии разума», нежели той, в которой находятся люди в данный момент. Мощь и стабильность государства определяется наличием определенного слоя внутренне защищенных людей.

Современный сложный мир предъявляет человеку, организациям, странам непомерные информационные нагрузки, не вписывающиеся в рамки привычных традиций. В наше время доминанта выбора переходит к самому человеку, который оказывается перед неоднозначным выбором далеко в условиях глобальной турбулентности. Из-за эмерджентно происходящих изменений, личность не успевает осознать разноплановые потоки информации. Быстро изменяющаяся действительность влияет на человека и в его психологической сфере происходит процесс поляризации «внешнего – внутреннего» вследствие чего образуются несовместимые (дисгармоничные) ритмы психической активности, что и приводит к внутренним напряжениям.

Внутренний мир личности резко углубляется и дифференцируется, вскрываются пласты гетерогенной психики. Проблема субъекта и субъектных миров выходит на первый план, стоит задача переосмысления психологии с точки зрения субъектного измерения. Развитие субъектности человека, как нам видится, должно обеспечить гармонизацию разноплановых тенденций внутреннего мира человека, а именно сопряжения тенденции соответствия традиционным нормам, тенденции быть индивидуальностью, тенденции быстрых оперативных изменений и перестроек

внутреннего мира, тенденции оптимально действовать по контексту ситуации. Возникает задача извлечения и преобразования гетерогенных слоев психики. Эти процессы может обеспечивать только трансуровневый субъект.

Можно рассматривать связь между фактами аварийности, разрушения, войн, экономическими кризисами и субъектным уровнем развития. Чем выше уровень субъектности, тем больше человек способен генерировать внутри и вокруг себя позитивную и устойчивую ситуацию. Психологическое воздействие на чрезвычайные и другие ситуации может быть рассмотрено не только как управление ими со стороны иерархической машины, но и как управление посредством организации внутреннего диалога с тем или иным явлением, выступающим в качестве проблемы. Чтобы управлять - необходимо понимать, что в нелинейную систему включаются как сами люди, так и все элементы, которые резонансно реагируют на заявленную проблему независимо от расстояния и времени.

В современном динамичном мире огромное значение приобретает оперативность информации, ее управленческая ценность как ресурса принятия решений и действий. Информация, будучи глубинной сущностью, начинает играть ведущую роль задолго до момента ее осознания. По известному выражению М. Кастельса (2000), власть потоков информации преобладает над потоками власти. Известно, что более чем 90% информации базируется в бессознательной сфере психики. Информация не является простым зеркальным отражением происходящих событий, а представляет собой их движущую силу, возникая задолго до проявления этих событий в материальном мире.

Однако, классическая и традиционно, по инерции применяемая форма решения вопроса предполагает создание структуры, на которую возложены функции «Спасателя». При такой постановке вопроса возникает психологически выраженный виктимный треугольник «Жертва-Злодей-Спасатель». Этот «треугольник» обладает свойством ротации ролей и те, кто выступал в роли спасателя, автоматически могут стать в другой ситуации «злодеями» или «жертвами». Основная проблема при этом не решается, а происходит ее тиражирование, влекущее большие финансовые затраты и людские потери. **Это первый контур управления.** Сопряжение идет по формуле виктим–треугольника, каждый из игроков имеет более десятка психологических выигршей,

стратегия выживания, поиск «Кто виноват?», «Кто за Это отвечает?». Население-жертвы, Злодей – социальные ситуации, Спасатели – МЧС, МВД, Минздрав, Минэкономики и т.д. Психология паттернализма (я тут ни при чем, мне должны и т.д.). Отрицание значимости внутреннего мира и его влияния на событийность. Поиск целесообразного контекста событий возлагается на кого-то. Можно выделить группы населения, базирующиеся на модели «виктимного треугольника» и группы населения, которые задают вопрос: «А что можем сделать мы сами?»

Смена парадигмы, в этом случае, происходит путем перехода из одной онтологической реальности в другую через:

1. Революционный, военный (мужской). Взрыв прежних границ и построение Новых границ путем самоорганизации обломков.

2. Эволюционный (женский способ), путь накопления изменений, в психике идет через накопление страданий, боли. Система копит адреналин для будущих изменений.

3. Скачкообразная эволюция - общепризнанная в настоящее время модель, которая утверждает, что причиной изменений могут служить случайные и чаще всего катастрофические факторы. Когда, кто-то или что-то вмешивается в процесс перехода из одной онтологической реальности в другую.

Во всех этих случаях представлен процесс выхода агрессии или ее вынашивания (аутоагрессии).

4. Коэволюция как толерантный способ диалогового вызревания неопределенных структур.

Идея толерантности это плюс, но что делать с имплицитной агрессией? В этом случае она также остается в деструктивной форме.

Существует острая необходимость изменения депрессивной философии и формирование второго обучающего контура самоуправления в целях оптимизации жизни. Есть другие два аспекта рассмотрения этой проблемы: первый аспект – это психопрофилактика чрезвычайных и кризисных ситуаций в обществе и второй аспект – непосредственная психологическая работа в момент уже создавшейся ситуации.

Второй контур управления субъектной реальностью обучающий и развивающий. Позиции: Ты не жертва - ты ученик. Нет Злодея – есть Учитель. Не Спасатель, а Тренер. Многовекторность развития. Проблема как ресурс развития индивидуальных, групповых и общественных субъектов.

Агрессивный сепаратор смыслов (Злодей) – двигатель в решении самых разных проблем. Психологический резонанс с проблемой, резонанс со «Злодеем» – как проработка путаницы когерентной связанности. Белый резонанс как скоростное восприятие опыта и знаний третьего порядка. Выбор партнера по общению не прямой (как во всех консультативных и психотерапевтических направлениях), а через холодайн. Данная технология позволяет вскрывать ризому события, т.е. вскрывать все его глубинные составляющие.

Третий рефлексивный контур позволяет субъекту быть не только специалистом, но и творцом. Это уровень творчества, т.е. привнесения нового. Рефлексивная площадка третьего порядка позволяет субъекту вносить в скобки не только научное знание и инструментарий, но и внутренний опыт. Здесь субъект не просто познает и структурирует реальность, но и сам создает ее, привнося новые «кейсы» из других площадок. Трансмодальная аналитика субъектных структур позволяет субъекту свободно перемещаться между различными рефлексивными площадками, осуществлять мультикоммуникацию посредством метаязыка, структурировать и переструктурировать субъектные реальности в свернутой и развернутой формах. Основные характеристики третьего контура: создание нового, «плавание без весел», доверие неизвестному и неопределенному, производство позитивного человеческого капитала и производство присутствия, создание новых продуктивных образцов жизни, модуляция синергии, генерализация и трансляция опыта, владение атласом субъектных контекстов, сопряжение с Архе (чувственный корень) – события, объединение с другими на основе чувства родства и радости, принятие индивидуальности, уникальности и самоактуализации личности, гетерологическая модель событийности и лидерства, способности к самоорганизации в условиях неопределенности, яснознание «Кто Я?», «Где Я?», «Что Я хочу на самом деле?». Получение опыта через резонансное поле, гибкость и динамика изменения векторов движения по контексту, ответственность за выбор, способность развиваться, трансмодальная синхронизация разнородной информации, способность генерировать синергию опыта и резонансно передавать ее другим (нейробиологический резонанс). Развитие как управление событийностью своего внутреннего мира. Ризоморфные модели как возможности движения в многомерном мире, который предполагает, в отличие от одномерного, пустоты, как разрывы привычной

смысловой картины мира. Но ризома как теоретическая модель, умеющая преодолевать пустоты, не может клубиться и перепрыгивать сама о себе в знании человека, его этому надо научить. Это весьма ценно для мира, где происходит множество событий несущих утрату смысла для людей. Академическое обучение с этим не работает. Многомерная концепция гетерологии смысловой реальности предполагает возможность научения состыковке и интеграции плохо состыкующихся и вообще не состыкующихся между собой между собой представлений о смысловой реальности.

Рассмотрим особенности целостно-динамического и трансмодального информационного подходов в управлении ситуациями как событиями субъектного мира человека. Е. Я. Режабек (2003) пишет: «Передавая разнообразие от одного объекта к другому, информация создает в живых системах "отпечаток" в той или иной степени изоморфный оригиналу: в мозгу человека такой "отпечаток" приобретает вид когнитивного паттерна (узор, выкройка). Носителями и переносчиками физических паттернов информации служат различные виды энергии. Структурированность потока энергии создает информационный образец вещи, ее информационную проекцию, распространяющуюся в пространстве. Живое существо выступает то генератором, то приемником информации». Физик Д. Бом (1987) выделяет имплицативный (скрытый) и эксплицативный (раскрытый) порядки, между которыми существует постоянный и динамический обмен информацией.

Рассуждая с точки зрения философии бытия, М. К. Мамардашвили объясняет взаимосвязь скрытых и раскрытых порядков: «Так вот, фактически оказалось, что мы имеем дело не с пифагоровой точкой, – целая область, сфера и мы существа, живущие на этой поверхности. Но у нас есть прорастания, идущие вглубь сферы. То, что мы создали включением, остается в сфере, – а с нашим сознанием, которое на поверхности сферы, мы это потеряли, не знаем. И соединиться могут точки на поверхности сферы – одно состояние сознания, в котором я полуузнал, с другим состоянием сознания, в котором я еще что-то полуузнал, – проходя пути внутри сферы, а не в движении по поверхности. Потому что движение по поверхности есть движение собирания только информацией и знанием. А там (как мы установили, туда ничего нельзя добавить), оказывается, есть какой-то нырок и в сферу. Тогда в сферу мы можем допускать те состояния, которые являются продуктом пройденного пути. Пути – на котором воссоединились сами полупути. То есть воссоединились составные

части некоторого неделимого впечатления, и неделимо расположенного, тем не менее, на большой области, называемой нами сферой. И вот появляется живое состояние как результат пути» [цит. по: 32].

В ходе научных экспериментов было установлено, что понятия случайности как такового не существует, и все в природе и в самых разных сферах человеческой деятельности подчинено некому единому циклическому ритму. Назревающие события связаны с «законом пачки», суть которого состоит в том, что однородные события группируются друг с другом подобно бумажным листам в пачке. С накоплением критической массы происходит явление ритмо-каскада. Д. Бом (1987) считает, что перенос того или иного состояния может происходить, если ментальные процессы одного или более людей сфокусированы на смысле, совпадающем со смыслом основных процессов материальных систем, в которых это состояние возникло. Бом считает, что такого рода процесс является результатом нелокального «резонанса смысла».

Данилевский И. В. (2005), рассматривая коллективное бессознательное как квантовоподобную социальную реальность, говорит о феномене сцепленности информационных паттернов "...картина получается такой, как будто идеи, даже находящиеся еще в стадии вызревания, на бессознательном уровне оказываются сцепленными между собой точно также, как материальные объекты." Как писал Л. Н. Толстой в письме Н. Страхову в апреле 1876 года: «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собирания мыслей, сцепленных между собой, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того же сцепления, в котором находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя» [цит. по: 3:99].

На самом деле речь идет о диалогах на архетипических уровнях, которые происходят на символическом языке. Известно, что чем глубже мы погружаемся в свои частные и уникальные образы, тем в большей степени достигаемые состояния носят потенциально коллективный характер – тем более скоординированными мы становимся со всеми другими людьми, находящимися в сходных состояниях. Вот почему Д. Бом определяет Вселенную не как голограмму, а как Holomovement. В общей теории относительности А. Эйнштейн ошеломил мир заявлением, что пространство и время -

не отдельные, но плавно соединенные сущности, вытекающие как части целого, которое он назвал пространственно-временным континуумом. Д. Бом говорит, что все во вселенной – часть континуума. Вместо того, чтобы называть различные аспекты Holomovement «вещами», Д. Бом предпочитает использовать определение «относительно независимые подмножества». Д. Бом считает, что наша всеобщая привычка разбивать мир на части и игнорировать динамическую взаимосвязь всех вещей порождает многие наши проблемы, не только в науке, но и в личной и общественной жизни.

М. К. Мамардашвили (1997) пишет, что «конфигурация события, структурой которых является некоторое синхронное соответствие или совпадение, синхронное или simultанное – какой-то объект, который находится на большом удалении и совершенно не связан с другим объектом, вдруг оказывается скоординированным с ним». Конвергентная парадигма предусматривает одновременное происхождение одного и того же события в разных, не связанных между собой местах.

В теории Хью Эверетта показывается, что среди всех параллельных миров есть тождественные (т.е. такие, в которых все подсистемы имеют одно и то же состояние) [цит. по: 14]. При этом мир некоторого определенного типа встречается тем чаще, чем больше квантово-механическая вероятность соответствующей альтернативы. Согласно интерпретации Эверетта, каждая из компонент суперпозиции описывает целый мир, и ни одна из них не имеет преимуществ перед другой. Имеется столько миров, сколько альтернативных результатов имеет рассматриваемое измерение. В каждом из этих миров имеется и измеряемая система, и прибор, и наблюдатель. И состояние системы, и состояние прибора, и сознание наблюдателя в каждом из этих миров соответствует лишь одному результату измерения, но в разных мирах результаты измерения различны.

Эта интерпретация предполагает, что редукция вообще не происходит (в сумме векторов сохраняются все слагаемые). То явление, которое описывается как редукция вектора состояния, является лишь кажущимся, т.е. связана с сознанием наблюдателя. С точки зрения интерпретации Эверетта различные (классически несовместимые) картины мира сосуществуют в квантовом мире, и лишь в сознании наблюдателя появляется единственная классическая картина мира. М. Б. Менский (2001) отмечает, что если

в теории декогеренции возможны разные результаты измерения, но реализуется (с соответствующей вероятностью) лишь один из них, то в интерпретации Эверетта одинаково реальны все результаты измерения, но реализуются они в разных мирах. Он обращает внимание на то, что в интерпретации Эверетта проблема выбора (селекции) результата измерения все же существует, она лишь иначе формулируется. Вопрос: «Какой из результатов измерения реализуется?» — теперь не стоит, потому что одинаково реальны все результаты. Зато появляется вопрос: «В каком из эвереттовских миров оказался данный наблюдатель?»

Менский М. Б., вводя гипотезу об активном сознании, пишет: "Рассуждая далее на основе высказанной гипотезы, можно заметить, что от нее остается лишь небольшой шаг до мысли Вигнера о том, что сознание может влиять на реальность. Действительно, если обычно сознание выбирает один из эвереттовских миров наугад, вслепую, то почему не предположить, что может существовать такое сознание (наделенное особым талантом или специальным образом тренированное), которое может делать этот выбор целенаправленно. В таком случае выбор может быть предопределен или, по крайней мере, вероятность определенного выбора может быть повышена усилием воли. В терминологии Уилера, наблюдатель, наделенный таким «активным» сознанием, может по своей воле переключать стрелку и направлять поезд по избранному им пути (или, по крайней мере, увеличивать вероятность того, что поезд пойдет по избранному пути). Действительно, если обычно сознание выбирает один из эвереттовских миров наугад, то почему не предположить, что может существовать такое сознание (наделенное особым талантом или специальным образом тренированное), которое может делать этот выбор целенаправленно (гипотеза об активном сознании – М. Б. Менский, 2001). Следовательно, если один из людей обладает способностью по своему желанию выбирать некоторый определенный результат измерения, то окружающие всегда могут объяснить это случайностью: вероятность этого, пусть малая, всегда существует. Другое дело, что такой человек мог бы демонстрировать такие способности повторно. Каждый раз его успех может быть объяснен случайным совпадением, но если это будет происходить много раз, то вероятность случайного совпадения будет уменьшаться и может стать чрезвычайно малой. При этом все же нет никакой возможности доказать с достоверностью, что это не случайное совпадение.

Фактически речь идет об особом взаимодействии между резонансными конфигурациями, носителями которых являются различные люди. Эти конфигурации при определенных условиях начинают резонировать между собой, и их резонанс есть нечто, выявляющее глубоко лежащий смысл, до этого причудливо разбросанный во всевозможных и весьма абсурдных внутренних структурах-состояниях. Способ бытия таких состояний многомерен. При многомерном резонансе происходит когеренция структур-состояний из многих точек и субъектного пространства и времени. Это и есть именно бытие, а не психика, пишет М. К. Мамардашвили (1997), потому что в нашей психике мы не можем быть во многих точках одновременно. Для поддержания когеренции структур-состояний необходимо наличие своеобразных структур-декодеров.

Сама анатомическая структура мозга предполагает, что символическое познание может основываться на межмодальном опосредствовании и взаимной трансляции между паттернами, специфическими для каждой из этих модальностей восприятия. Именно это Н. Гершвинд (1982) выдвинул в качестве формальной теории, которая согласуется с идеями А. Р. Лурии (1973). Социальное отражение - как зарождающееся” вхождение в роль другого” - и межмодальные трансляции - как основа символической способности - возникают совместно и неотделимы друг от друга. Символическое познание и его свойства могут нам объяснить механизм **реальной действительности мысли в мире**, т.к. межмодальная концепция ума избегает отчуждения субъекта от объекта.

Согласно Д. Бому (1986): сознание не является тем единственным, что реагирует на смысл. Тело тоже может реагировать, а это значит, что смысл присутствует одновременно в психическом и физическом аспектах природы. «Смысл, таким образом, может служить звеном или мостом между двумя сторонами реальности. Эта связь неразделима в том отношении, что информация, которая содержится в мысли и которая, как нам кажется, содержится только на «ментальной» стороне, в то же время проявляется как нейрофизиологическая, химическая и физическая активность – последнее ясно свидетельствует о том, что мысль содержится также и на «материальной» стороне. У. Блейк (1982) называл такого рода чувствования расширенными и новыми чувствами, это такие чувствования, которые не относятся к какому-либо органу чувств.

М. К. Мамардашвили (1997) говорил, что чувствовать могут только **тела**, а это означает только одно: у нас вообще исчезает среда – как отделенная от наглядно выделенного нами индивида. Мы этого разделения (среды и индивида) уже не можем иметь, потому что до этого ввели закон пути, состоящего из двух полупутей (Konkav и Konvex), где это внутреннее и внешнее перемешалось. То есть мы не имеем, в строгом смысле слова, индивида, отделенного от среды некоторой непроницаемой поверхностью. ...А это означает, что мы должны о такого рода вещах мыслить, блокируя или придерживая традиционное различие между материей и сознанием, душой и телом, пространственным и непространственным, внешним и внутренним и т.д.» Стоит задача воссоединения составных частей некоего неделимо расположенного состояния как специализированная работа, а не как случайно произошедшее событие, или как описываемый и изучаемый кем-то феномен.

Для понимания этого класса проявлений бессознательного и приемов его перестройки большое значение имеют феномены и механизмы бессознательного в межличностных отношениях, связанных с механизмами эмоциональной интеграции, психологического слияния взаимодействующих людей в одно нераздельное целое (Ф. Бассин, 1982). К этим феноменам причисляют эмпатию, первичную идентификацию, трансфер, проекцию. Во всех этих проявлениях бессознательного, побуждающий субъекта мир и сам субъект – представляют одно неразрывное целое. В экспериментальных исследованиях А. Н. Леонтьева, А. В. Запорожца (1945), Е. В. Субботского (1977) и др. в свое время было показано, что явления этого класса не могут быть преобразованы под влиянием тех или иных односторонних вербальных воздействий. Действительно, З. Фрейд (1923) писал, что смысловые образования нечувствительны к вербальным воздействиям, несущим чисто информационную нагрузку. Смыслы изменяются только в ходе реорганизации деятельности, в том числе деятельности общения, в которой происходит ‘речевая работа’ (Ж.Лакан, 1998). ‘Функция языка заключается не в информации, а в побуждении. Именно ответа другого я ищу в речи. Именно мой вопрос констатирует меня как субъекта’.

Однако технологическое использование психологических феноменов и механизмов перестройки смысловых структур глубинного бессознательного с позиции классической и неклассической психологии является далеко не достаточными, не

полным. Дело в том, что и двухсторонние и многосторонние вербальные контакты производят эту работу достаточно медленно. Как и в контакте с психоаналитиком, так и в групповом общении требуется произвести необходимое количество «петель обратной связи» с пациентом для наступления эмоционального инсайта и последующей интеграции вновь образованных смыслов. Этот процесс при индивидуальной работе занимает в среднем 100 часов или более. Согласно классическому мировоззрению, психотерапевт является субъектом, исполняющим роль стороннего наблюдателя над происходящими с клиентом трансформациями. Клиент как носитель проблемы является объектом воздействия. В такой модели аналитик воплощает сознание, а пациент бессознательное. Их позиции не равны, и дистанция является необходимым условием лечения. Сущностью классической аналитической работы является отношение к переживаниям пациента как к тексту, неясности и пробелы которого следует исправить опытному «редактору». В юнгианской аналитической психологии аналитик не обращается к сознанию пациента, а культивирует автономное активное воображение. Метод активного воображения, основанный на преднамеренных воображаемых диалогах с персонажами фантазий дает возможность развиваться задержанной по какой-то причине способности к внутренней беседе. Все это «происходит» как управляемый диалог в форме спонтанных образов и метафор.

Но еще в психоанализе было замечено, что возникает активное, разноплановое влияние друг на друга на бессознательном и сознательном уровне между консультантом и носителем проблемы. Руперт Шелдрейк (1995) выделяет общение бессознательного с бессознательным посредством «морфогенетического поля». Вот почему в момент работы над проблемной ситуацией у человека (или у группы людей) усиливается чувствительность к тонким сигналам и связям, которые воспринимаются имплицитно, бессознательно. В такие моменты возможно имплицитное научение. Надо полагать, что эмоциональный инсайт как постижение, озарение - внезапное и невыводимое из прошлого опыта понимание существенных отношений и структуры ситуации в целом, предполагает более глубокое переструктурирование смысловой сферы личности (или смыслового поля группы людей).

Такие феномены становятся возможными не за счет влияния какого-либо консультанта, а за счет того, что клиенты развивают у себя способности осуществлять внутренний диалог. Движение

субъектных преобразований происходит в соответствии с известными принципами синергетики. Обучение порождает активное и продуктивное творчество и обучающегося и тренера, происходит глубинная перестройка, которую с точки зрения синергетики можно описать как перестройку конфигурации аттрактора. Скотт Келсо описывает такое обучение как «специфическое видоизменение уже существующих паттернов поведения в направлении той задачи, которую предстоит решить» (1995). Обучение, основанное на явлении резонансной активности изоморфных структур и резонансные переживания обладает возможностями матричного способа передачи целостных образцов знания, которые преломляясь через индивидуальную субъектную структуру, сдвигают прежнюю конфигурацию действительности, в которой пребывает личность или группа людей (большая или малая). И, чтобы быть эффективным, надо владеть технологиями резонансных преобразований. Как совершенно четко об этом говорят Е. Н. Князева и С. П. Курдюмов, что серия событий качественной перестройки аттракторов, своего рода фазовых переходов, делает человека иным (2003).

Постнеклассическая психология соединяет в одном лице наблюдателя, метод и объект. Осознание личностью или группой людей причинно-следственных связей, которые предстают перед ними в новой смысловой упаковке, не приводит автоматически к исчезновению глубинных образований их породивших, так как узнанное воспринимается ими как нечто безличное, чуждое, происходящее не с ними. Эффекты глубинного смыслового образования, находящегося в бессознательном, **в реальности устраняются и изменяются только в том случае, если вызвавшее их событие резонансно переживаются личностью совместно с другим человеком или с другими людьми.**

Информация сама по себе нейтральна, а человек пристрастен, что-то ему нравится, а что-то нет. Согласно теории информации, так же, как и энергию, информацию невозможно уничтожить, это не в силах человека, информацию можно преобразовать из состояния «действующей против вас» в состояние «действующую за вас». Что это дает на практике? Информационные структуры имеют резонансные частоты и их взаимодействие можно сравнить с волнами. Одни волны, хаотически взаимодействуя друг с другом, создают дискомфорт, турбулентность, другие - гармонически сливаясь, порождают новую силу. В. Вульф (1990) предложил метод самостоятельной трансформации собственных проблем в диалоге с

мыслеформой (холодайн) самой проблемы. Холодайн проблемы – это ее причинный потенциал, и когда холодайн находится в неразвивающемся состоянии, он управляет человеком или ситуацией. Человеку (группе людей, стране) можно бесконечно помогать, но он так и будет находиться на этой стадии. Холодайн обладает такими свойствами как: голографичен, многомерен, ощущается посредством резонанса, создается и трансформируется при помощи аналогий, онтологических метафор, морфогенетичен, способен порождать подобные мыслеформы, хранится бесконечно долго, подвижен, проходит шесть стадий развития.

Вместе с тем, холодинамические технологии, предложенные В. Вульфом (отслеживание, релив и прелив) рассчитаны на диалог с одним неразвивающимся, законсервированным холодайн (или кластером холодаинов), который может топологически преобразовываться в зависимости от степени готовности человека на самом деле решить свою проблему. Трансмодальная субъектная аналитика на практике обнаружила, что существуют холодаины как глубинные мотивационно-смысловые структуры, которые и не собираются вступать в диалог, т.к. их «жизнь», происходит в различных темпоритах и субъектных мирах. В трансмодальной субъектной психологии и психотерапии (Л. П. Хохлова) разработаны и апробированы технологии, позволяющие работать сразу с бесконечно большим количеством неразвивающихся, гетерогенно законченных форм, живущих в различных темпоритах. По сути, это гетерология, а не онтология. В этой связи можно ввести **принцип скачкообразной коэволюции**, который, собственно говоря, дает подходы к осуществлению нелинейного синтеза. Известно, что нелинейный синтез – это объединение не жестко установленных, фиксированных структур, а структур, обладающих разным «возрастом», находящихся на разных стадиях развития. Это – соединение элементов «памяти», причем «памяти разной глубины» (С. П. Курдюмов, Е. Н. Князева).

Скачкообразная коэволюция (Л. П. Хохлова) различных систем означает трансформацию всех подсистем посредством механизма установления когерентной связи и взаимного согласования параметров их эволюции. Можно выстроить интерактивную систему, когда все стороны процесса скачкообразной коэволюции воздействуют друг на друга. Экоэтика управляющего воздействия на сложные структуры, на наш взгляд, опирается на положение о том, что управляющее воздействие – есть, собственно говоря, нелинейный

синтез субъектных миров всех участников процесса, в котором происходит резонанс ритмов. В качестве «закваски» группового или общественного). В качестве «клея» выступает хаос, по словам Поля Рикёра (1988), беспорядок преодолевается посредством беспорядка. Такие процессы могут быть организованы как при работе с индивидуальным субъектом, так и в группах людей (хаос на всю группу), где приходят в движение большое количество незрелых форм всех участников группы. Есть мнение, что хаос (как обменные процессы разного рода), играет конструктивную роль, как в выборе процесса эволюции, так и в процессах построения сложного эволюционного целого.

Закономерен вопрос о психологических феноменах и механизмах, вызывающих перестройку смысловых структур глубинного бессознательного – а как это происходит, что заставляет различные части, живущие на различных этажах пространства и времени, начать самоорганизовываться и переходить на более высокий уровень автоволн. Очень ценно, что более высокий уровень автоволн ведет к меньшему расходу материальных и человеческих затрат и усилий. Если обратить внимание на понятие «холодайн», введенное В. Вульфом и рассмотреть холодайн не только как целостно-динамическую самоорганизующуюся структуру, обладающую свойством быть потенциалом причины, а как декодер (Л. П. Хохлова), то становятся более понятными механизмы возникновения порядка из хаоса. И если в группе людей, решающих проблемы, каждый являет из себя единство активного наблюдателя, метода и объект воздействия, то в этом случае возрастают возможности в скорости разрешения проблемы.

На наш взгляд, холодаины, как ментальные формы представляют целостные, предсуществующие пределы психики, принадлежащие по своей природе к самоорганизующимся негэнтропийным структурам, в которых происходит интеграция чувственных и смысловых элементов субъективного опыта человека. Существование холодаинов, как кодирующих систем, делает возможным согласование разнесенного во временах и пространствах опыта человеческой души. М. Пруст был абсолютно убежден, что живет не видимое тело, а другое, материи у них абсолютно разные. Холодаины выступают своего рода ключами, открывающими двери в различные онтологические реальности, это живые кодирующие системы, оперирующие совокупностью каналов; связывающие отделенные друг от друга миры. Когда речь идет о фикции как

продукте воображения, мы под воображением должны понимать что-то другое. В философии это условно называли трансцендентным или продуктивным воображением (это воображение не отождествлять с психологически известной способностью воображения). Введение каких-то существ, которые нереальны и которые ведут какую-то свою жизнь, – вот М. Пруст здесь называет шагом вперед. Великим изобретением. И вот они ведут такую жизнь, разворачиваются, обладают такими свойствами, что они как-то компенсируют и корректируют нашу психологическую неспособность быть сразу во многих местах. Пруст называл их «фиктивными существами», «прозрачными» или «интеллигибельными» телами. Очень странные термины, за которыми скрываются глубокие проблемы, и сложность как раз в том и состоит, что их трудно развернуть. В традиционной философии, пишет М. Мамардашвили (1997) просто нет слов или терминов, для того чтобы об этом рассказать. Пруст имеет в виду особые телесно-духовные образования, восприятие которых нами совершается вне необходимости совершать опосредующие акты рассудочного мышления. Леонардо да Винчи в свое время ввел термин *cosa mentale*- ментальная вещь.

По Дж. Лаккоффу (2004), в фундаменте когнитивного айсберга лежит особый слой реперезентаций, который не может получить точного вербального выражения. Заложенная в познавательном аппарате информационная модель, информационная выкройка (холодайн как целостно-динамическая информационная структура) служит своеобразной «сетью», забрасываемой в мир. Возникают челночные процессы «туда-сюда» из сознания в бессознательное. Возрастает скорость обработки информации, т.к. обработка информации в бессознательной сфере превосходит сознание в миллионы раз. Происходит постоянный обмен информацией между сознанием и физической реальностью, обмен не как поток между ментальным и материальным, а скорее как резонанс между ними (этого мнения придерживается Роберт Джан (1987). При формировании буквально «невероятного» состояния данной системы, происходит увеличение дисперсии, что в свою очередь характеризует обратное явление – переход данного случайного процесса в состояние с большей вероятностью. Стимулируемое хаосообразование как управление случайным процессом дает возможность информационного конструирования при управляющем действии малой силы на большую силу (Л. П. Хохлова, 2006).

Можно выделить формы взаимодействия людей: иерархической, матричной и сетевой. Если выделить такое особое функциональное образование психики как намерение (которое, как известно, возникает в итоге акта целеполагания и предполагает выбор соответствующих средств, с помощью которых человек собирается достичь поставленной цели), то в иерархической структуре взаимоотношений намерения формирует лидер, а остальные выполняют его указания. В матричной структуре каждый может формировать свои собственные намерения, осознавать свои границы и границы других людей. Сетевое мышление предполагает возможность синергетического соединения намерений группы людей.

Групповые процессы с использованием сетевого мышления в трансмодальной субъектной психотерапии могут быть выстроены в разных вариантах. Первый вариант заключается в том, что участники группового процесса работают над несколькими собственными проблемами в течение 40 часов. Второй вариант – происходит работа над одной собственной проблемой в течение 16 часов. Но все участники такой микрогруппы, на самом деле, объединены общей глубинной проблемой, которая из неизвестной на момент начала занятия становится осознанной в процессе групповой работы. Причем символы этой общей проблемы проявляются до начала групповых занятий в виде предметов или явлений, с которыми сталкиваются члены группы, имеющие намерение прийти на это занятие. Как правило, эта глубинная проблема коррелирует с теми актуальными информационными процессами, которые происходят в социальной и природной среде. Третий вариант групповой работы состоит в том, что члены группы, имея каждый свою собственную проблему (или проблемы) осуществляют совместную групповую работу над какой-либо общей проблемой, которая относится к разряду проблем коллективных или общественных субъектов. Например, экономические проблемы региона, проблемы связанные с развитием (депрессивные регионы), угроза безопасности, геополитические проблемы и прочие. В случае непосредственной работы группы друг для друга можно понять и объяснить механизмы взаимодействия и полученные результаты. Но с точки зрения классической психологии не представляется возможным понять каким образом происходит решение проблемы : а) в случае влияния группы людей, работающих над решением проблемы на группу других людей, не входящих в эту группу или на события, происходящие с людьми, не являющимися непосредственными

участниками группового тренинга, б) в случае влияния на какое-либо общественное явление, например экономический кризис.

Известны факты и научные исследования последствий работы групп методом трансцендентальной медитации (ТМ) с использованием большого количества статистических методов, которые проводились во всем мире. Результаты показали, что если квадратный корень одного процента населения занимается ТМ в одном месте, то значительно снижается количество отрицательных явлений в обществе, нарастают положительные тенденции, например улучшение экономического положения (Роберт Ротх, 1994). С точки зрения синергетики, это явление объяснимо, т.к. наличие синхронно действующего усилия группы людей (аттрактора) создает волну большой согласованности, притяжения и удержания в течение какого-то времени положительного явления. Это так. Но вместе с тем удержание положительных явлений требует постоянной и систематической работы (образно говоря, все время накачиваем воздушный шарик, у которого есть дырочка). И совершенно очевидно, что в случае **создания позитивных тенденций без трансформации глубинных причин, породивших отрицательные явления, полученные результаты не носят стойкий характер, более того наряду с ростом положительного растет и отрицательное (по закону дуальности).**

Известно, что субъект умеет порождать новые образы, создавать новые конструкции, схемы, модели, понятия, и что пространственно – временные квазивещественные конструкции обладают генеративной силой. (В. В. Зинченко, М. К. Мамардашвили, 1978). Эти конструкции несут не только смысл, но и вызывают особое чувство у субъекта их порождающего. Субъекту приходится иметь дело с неопределенностью как фундаментальным свойством действительности. В движениях подобного рода необходим ориентир, а главное – способ организации движения и точка (или состояние) бифуркации, что дает возможность рассматривать неопределенность как целевое состояние для трансуровневого субъекта (Л. П. Хохлова, 2005).

Центральная проблема общения с неопределенностью состоит в том, что она неоднородна, и представляет собой разнонаправленные, семантически «размытые» гетерогенные тенденции, включающие разные уровни психического и разную скорость потоков бытия, и вместе с тем, хранящих в себе потенциал развития. Гетерогенные хаотические структуры в психике человека

представляют, по сути, точки роста, точки саморазвития, т.е. творческий потенциал. Это такие образования, которые состоят из зачатков нашей креативности и индивидуальности, имплицитной агрессии (интериоризированной агрессии, подавленной цензурой) и диссоциированных субличностей (множественных персональностей), вся же онтологическая структура неизвестной для личности реальности в целом представляет собой подобие мира попавшего не в свое место – *misplaced world* (Л. П. Хохлова, 2002). Резонансные когнитивные конфигурации, носителями которых являются различные люди, при определенных условиях начинают вступать в резонанс между собой, и их резонанс есть нечто, выявляющее глубоко лежащий смысл, до этого причудливо разбросанный во всевозможных и весьма абсурдных внутренних структурах-состояниях, носителями которых могут и не быть участники непосредственного общения.

Трансуровневый субъект действует не одним из субъектных миров, а во всех сразу (состояние мультифрени). Трансуровневый субъект, осуществляет синхронизацию ситуаций реальности социального и природного мира (на ловца и зверь бежит). Являясь проводником констелляции, разыгрывающейся вне нашего сознательно ума, но бессознательно и неумолимо складывающейся внутри, трансуровневый субъект держит резонансную связь с множеством когнитивных конфигураций, умело выбирая по контексту самый целесообразный в данный момент (как правило, и необъяснимый для рационального ума) вариант решения. В постнеклассической парадигме мышления – среды, в которых появляется трансуровневый субъект – ризоморфные, навигатор – психологический резонанс, лозунг – многопозиционная структура идентичности.

Суть коммуникативной детерминанты **трансуровневого** субъекта – следовать бесконечной необходимости поддерживать внутреннюю целостность человека и его структурную сопряженность с другими людьми и системами, находящимися **ризоморфных средах**. Перестройка прежней структуры практики субъекта происходит через выявление изоморфных структур-состояний из разных точек субъектных миров и последующую их когеренцию. При сопряжении обнаруженных изоморфных структур – состояний наступает конвергенция и подъем системы до потенциального уровня. Трансуровневый субъект, сочетая в себе наблюдателей трех типов (гештальт-наблюдателя, холодайн-наблюдателя и архус-

наблюдателя) разворачивает интерактивную площадку между личностью и ризоморфно меняющейся действительностью. Тем самым создает претендент доступа личности к знаниям первого, второго и третьего порядков, и, главное, к архе, чувственному корню события. Управление знаниями разных порядков возможно только в состоянии равноудаленности и рассмотрения разных сред как текстов. Основные принципы: равноудаленность (состояние метафизического ноля), принятие происходящего. Всякий опыт, полученный в любой парадигме - ценен и равноценен. И вместе с тем, необходимо развитие тонкой дифференциации и ориентации ума в смыслах и контекстах происходящего. Этому никто не учил, и не учат в школе или в вузе. Этому можно научиться, работая с проблемами личными или общими. Построение проектов в рамках дуальности уже не дает результатов. Принцип тернарности и многопозиционности и признания паритетными множества субъектных культур. Действительно, логика будстрепа (сформулированная Джеффри Чу в 1970 году), как представление о научном знании как о сети понятий и моделей, в которой ни одна из частей не более фундаментальна, чем другая, актуально как никогда. Материальная вселенная рассматривается как динамическая паутина взаимосвязанных событий. Ни одно из свойств любой части этой паутины не является фундаментальным, все они вытекают из свойств других частей и общая согласованность их взаимосвязей определяет структуру паутины. Если подойти к проблеме кризиса, в который неизбежно втягиваются индивидуальные, групповые и общественные и геополитические субъекты с точки зрения целостно-динамического и трансмодального подходов, то кризис, в действительности, выступает как ресурсная сила, направленная на их развитие. Гетерогенная истерика в мире. Россия – носитель глубинных знаний, неотделимого знания. Идет эмоциональная реакция на «распаковку» этого знания. По-видимому, сейчас начал разматываться очень мощный клубок. У людей, не владеющими трансмодальными технологиями «сносит крышу», особенно у представителей рационального умупорядка: видение мира как зоопарка, всех в клетки, теологическая методология, проблема фашистского способа (скрепы) объединения разнонаправленных векторов развития. Готовность РФ выступать в качестве инициатора новых форм предполагает специальную работу по сопряжению между формой и содержанием. Придание богатому внутреннему содержанию соответствующей формы требует специального администрирования

и смелости выставить новое на всеобщее обозрение. Неизвестная для сознания гетерологическая реальность, пока она не трансформирована, является значительным препятствием для установления эффективного взаимодействия и понимания людьми и странами друг друга. Паттерны поведения такого типа, которые мы носим в себе, усиленно способствуют стагнации управляемой системы. Если же найти способ вступить с ними в контакт, то происходит позитивизация имплицитной агрессии и выход системы из кризиса. Этому моменту сопутствует выделение и трансконфигурация всего того, от чего так усиленно ограждает развивающегося субъекта иерархическая структура низкого уровня развития.

Литература

1. Асмолов А. Г. По ту сторону сознания. Методологические проблемы неклассической психологии. М., 2002.
2. Бассин Ф. В. О современном кризисе психоанализа. – Шерток Л. Непознанное в психике человека. М., 1982.
3. Брудный А. Бессознательные компоненты процесса понимания // Бессознательное, т.3. С. 98-102.
4. Вульф В. Холодинамика .Вся сила в действии. М,1995.
5. Данилевский И. В. Структуры коллективного бессознательного: квантовоподобная социальная реальность М, УРСС, 2005.
6. Зинченко В. П. М. Мамардашвили. Проблема объективного метода в психологии // Вопросы философии, 1977, №7.
7. Кагель М. Информационная эпоха: экономика, общество, культура. М., 2000.
8. Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Трансдисциплинарность синергетики: следствия для образования. Синергетическая парадигма. М., 2003.
9. Курдюмов С. П., Князева Е. Н. Синергетика и нелинейность процессов коэволюции: возвраты в прошлое и прорывы в будущее. Труды научного конгресса «Экоэтика XXI век», 2004.
10. Лакан Ж. Семинары. М., 1998.
11. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М., 2004.
12. Леонтьев А. Н., Запорожец А. В. Восстановление движений. М., 1945.
13. Мамардашвили М. Психологическая топология пути. М., 1997.
14. Менский М. Б. Квантовое измерение: декогеренция и сознание // Успехи физических наук. 2001. 171. № 4.
15. Менский М. Б. Квантовые измерения и декогеренция. Модели и феноменология / Пер. с англ. М., 2001.
16. Режабек Е. Я. Мифомышление. Когнитивный анализ. М., 2003.
17. Ротх Р. Трансцендентальная медитация Махариши Махеш Йоги. М., 1994.
18. Субботский Е. В. Изучение у ребенка смысловых образований. // Вестник Моск. ун-та, сер. 14, Психология. 1977, № 1.
19. Фрейд З. О диком психоанализе // Фрейд З. Методика и техника психоанализа. М., 1923.

20. Хохлова Л. П. Трансдисциплинарный холодинамический подход к структуре личности // Журнал «Вопросы ментальной медицины и экологии». Том V111, № 2, 2002, Москва-Павлодар.
21. Хохлова Л. П. Групповые информационные методы трансформации проблемных ситуаций и обеспечение устойчивого развития // Материалы V Международной конференции «Когнитивный анализ и управление развитием ситуаций» CASC' 2005, Институт проблем управления РАН, М., 2005.
22. Хохлова Л. П. Метод хаосообразования как информационное конструирование целесообразных ситуаций. Материалы VI Международной Конференции «Когнитивный анализ и управление развитием ситуаций». CASC' 2005, Институт проблем управления РАН. М., 2006.
23. Хохлова Л. П. Трансуровневый субъект и инновационное развитие. Материалы IV Международного симпозиума «Рефлексивные процессы и управление». Москва, 11-13 октября 2009. М., 2009. 4 с.
24. Хохлова Л. П. Трансуровневый резонансный изоморфизм “когнитивных схем” как основной метод Трансмодальной субъектной психотерапии и консультирования. Материалы Международной научно-практической конференции «Вызовы эпохи в аспекте психологической и психотерапевтической науки и практики», 15-16 апреля, Казань: изд-во КГУ, 2009. 4 с.
25. Хохлова Л. П. «Единство номотетического и идеографического подходов в психодиагностике результативности групповой психотерапии и консультирования» // Материалы Международной научно-практической конференции «Вызовы эпохи в аспекте психологической и психотерапевтической науки и практики» 15-16 апреля, Казань, изд-во «Отечество», 2009. 160 с.
26. Хохлова Л. П. Трансмодальный субъектный подход к оптимизации базовых онтологических (методологических) схем организации инновационной деятельности” Материалы 5 Международной научно-практической конференции «Вызовы эпохи в аспекте психологической и психотерапевтической науки и практики», 15-16 апреля, Казань, изд-во КГУ, 2011. 4 с.
27. Хохлова Л. П. Прикладная философия развития ризоморфных инновационных сред. Сб. материалов VIII Международный междисциплинарный научно-практический симпозиум «Рефлексивные процессы и управление». Москва, 15-16 октября 2011 года. 4 с.
28. Хохлова Л. П. «Плохой объект» как значимый другой // Материалы II Всероссийской научно-практической конференции «Социальная психология малых групп», посвященной памяти профессора А.В. Петровского. Москва, 2011. 6 с
29. Хохлова Л. П.. Коммуникативные методы научного познания психологии и психотерапии. Материалы V Съезда российского психологического общества, Москва, 2012. 0.5 стр.
30. Dr. Lubov Khokhlova, Institute of Psychology & Pedagogy, Moscow Dr. Valentina Shatalina, CRONEM, RCSS, UK «The types of establishment of political culture of Russian youth» The University of Surrey, Guildford, Surrey, GU2 7XH, United Kingdom. <http://www.fahs.surrey.ac.uk/pidop/> 6 с.
31. Хохлова Л. П. Трансмодальная субъектная аналитика // Материалы V съезда Российского философского общества, Нижний Новгород, 2012. 0,5 с.
32. Хохлова Л. П. Социально-психологические особенности личности в ризоморфных средах инновационного развития. Социология инноватики. Социальные и культурные условия модернизации. Сб. докладов и выступлений четвертой международной конференции. Москва, 24-25 ноября, 2011. Москва, 2012. 5 с.

33. Хохлова Л. П. Критерии и проблема успешности развития субъектно-гетерогенных социальных систем // Материалы Всероссийской научной конференции «Гуманитарные и естественные науки: проблемы синтеза». Москва, 2012. 20 с.
34. Хохлова Л. П. Трансмодальная субъектная аналитика индивидуальности. Материалы 4-й Всероссийской конференции «Психология индивидуальности», 22-24 ноября 2012 года, М., 2012. 1 с.
35. David .Bom. Hidden Variables and the Implicate Order', in *Quantum Implications*, ed. Basil J. Hiley and F. David Peat. London: Routledge & Kegan Paul, 1987. P.38.
36. David J. Bom. A New Theory of Relationship of Mind and Matter", *Journal of the American Society for Psychical Research* 80, no.2, April 1986. P.128.
37. Robert G. Jahn and Brenda J. Dunne, *Margins of Reality :The Role of Consciousness in the Physical World*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1987. P.91-123.
38. Ricoeur P. *Time and narrative*. -V.3-Chicago: University of Chicago Press, 1988.
39. Geschwind N. Disorder of attention: A frontier in neuropsychology. *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, 1982. B298:173-185.
40. *The Poems of William Blake*. P.179,189.
41. Rupert Sheldrake *A new science of life. Morphic resonance*. Park Street Press, Vermont, 1995.
42. Kelso J. A. S. *Dynamic Patterns. The Self-organization of Brain and Behavior*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1995. P.164.

**ВОСПРИЯТИЕ СИНЕГО ЦВЕТА В КАРТИНЕ
НА СОЗНАТЕЛЬНОМ И ПОДСОЗНАТЕЛЬНОМ УРОВНЕ
(ФЕНОМЕНОЛОГИЯ СИНЕГО ЦВЕТА В ЖИВОПИСИ)**

Цвет таит в себе еще не разгаданную и более
могущественную силу, чем обычно думают
Эжен Делакруа

Феномен цветовосприятия и глубинные влияния цвета на внутреннюю жизнь человека исследуются еще в древнейших мировых цивилизациях. Древние религии и философии уделяют немалое внимание этой теме, средневековая герметика разрабатывает теории цвета, в эзотерике разбираются эти вопросы. Огромный интерес к подобным вопросам существует и в современной психологии и парапсихологии, наконец, теперь уже и в социологии.

Древние индусы вводят термин «теджаси» - светоносный человек – это понятие о фундаментальном единстве цветовых энергий и соков человеческого тела. Индийская традиция говорит о том, что человек соткан из вибраций звуков и цветов, мелодий и световых потоков, их движение (динамика) полностью определяет физическую и психическую жизнь человека. Широко известны такие метафоры «Агни Йога» о цвете, как: пурпур торжественности, изумруд мужества, сапфир покоя и рубин стойкости. В древнекитайской традиции, в буддизме, в христианстве и в исламе символике цвета придается большое значение.

И, конечно же, цвет играет ведущую роль во всех искусствах, и в первую очередь - в живописи, что совершенно естественно, но и не только. Прикладное искусство, керамика, ткачество, зодчество (в том числе и современная архитектура), тонированная цветная скульптура (сегодня существует тенденция возвращения в современной пластике к архаичным и именно цветным пластическим решениям).

Словесность и музыка также тяготеют к созданию «цветных» образов, вплоть до фактического объединения звукового и зрительного ряда. Приятно знать и помнить, что первые открытия по составлению свето-цвето-звуковых рядов принадлежат замечательному русскому композитору **А. Н. Скрябину**.

В первую очередь мы воспринимаем и цвет, и весь окружающий нас мир именно глазами, которые издревле называет человечество **«врата восприятия»** или же **«зеркало души»**.

Зрительное восприятие, вероятно, вообще первично, по крайней мере, каждый художник абсолютно убежден в этом. Существует множество вербальных метафор, подтверждающих эту первичность, например: **«лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать»**, **«не верь глазам своим»** и т.д. Возможно, что поэт или музыкант не согласится с подобным утверждением, но бесспорно одно – зрительный образ (особенно цвет) очень сильно и быстро действует на наше сознание и подсознание и, в целом, на наше здоровье и даже жизнедеятельность.

Наукой исследован и феномен кожного зрения – иначе говоря, восприятие цвета любыми клетками организма, не только посредством рецепторов сетчатки глаза. Например, метод российского психолога **А.Н. Леонтьева** основан на выявлении условных рефлексов по восприятию цветового луча ладонью человека. Ученым было доказано опытным путем соответствие реакций испытуемых спектральному составу луча.

Известна теория биолога-эволюциониста **Э. С. Шноля**, утверждавшего, что по нервным волокнам человеческого организма движутся цветовые потоки, а не электрический импульс. С моей точки зрения, одно другому и не противоречит, возможно, что электрический импульс имеет тот или же другой цвет. Современные технологии позволили выяснить, что нервное волокно является точным аналогом известных современных технологий световодов. Русский ученый **В. П. Казначеев** исследовал особенности проведения лазерного луча по организму – луч проводился физически по биоэнергетическому меридиану и регистрировался в другой точке с помощью фотоэлектронного умножителя. Было выявлено, что световые потоки движутся не сквозь клетки или по кровеносным сосудам, а по «пустотам» - энергетическим каналам (известным еще в Древнем Китае и практически используемые в иглотерапии).

Наконец, **цветовой тест Макса Люшера** – построен на концепции связи основных цветов спектра с характером, настроением и состоянием человека. А концепция М. Люшера основана, в свою очередь, на открытиях Кандинского, Малевича и Мондриана. Сегодня тест Люшера широко используется в психологии, единственное, с чем здесь стоит спорить, с моей точки зрения, так это с утверждением, что каждый цвет производит одно и то же действие на любой организм, и

вызывает одинаковое движение состояния биосистемы. В 1980-е годы возникает психодиагностическая методика, известная как **Цветографический тест Воробьева - Налимова** – ученые просили расположить испытуемых в порядке от самой приятной до самой неприятной 19 картин художников-абстракционистов. На основе этого теста были сделаны выводы о предпочтениях и реакциях людей на цвет в зависимости от пола, возраста и т.д.

Широко известны наблюдения **Плезантона** над болеутоляющим свойством света, проведенного через голубой фильтр, наблюдения **Поэга** над таким же воздействием фиолетового луча. **Пото** использовал зеленый цвет при лечении нервных болезней и психопатических расстройств, сделав вывод о положительном влиянии этого цвета на здоровье, дисциплинировании ума и тела, и обучении контролю. Управление цветовосприятием называется сегодня многими исследователями методом прямого контроля над психоэнергетикой индивидуума, методом реального управления структурными энергиями и энергоформами на всех уровнях организма.

Ярким примером, подтверждающим эту идею, на сегодняшний день могут быть **«цветные революции»**, пробегавшие по нашей планете то и дело своеобразными «радугами», или же цветовыми волнами.

Академик В. М. Бехтерев говорил о цветовом влиянии так: **«Умело подобранная гамма цветов способна благотворнее воздействовать на нервную систему, чем иные микстуры»**, а поэт и мыслитель **Гете** рассуждал гораздо шире, он считал, что: **«Цвета действуют на душу, они могут вызывать чувства, пробуждать эмоции и мысли, которые нас успокаивают или волнуют, печалят или радуют»**. Гете был единственным, кто посмел спорить с самим Исааком Ньютоном, относительно его теории цветового круга, великий поэт даже написал великому ученому письмо-дискуссию, не переставая при этом восхищаться и даже преклоняться перед гением Ньютона, соглашаясь с основой. Спорил он лишь об основной триаде цветов, в чем мы сейчас и постараемся разобраться.

В свое время **Леонардо да Винчи** записал в своих зеркальных дневниках: **«...если ты направишь на узкую полоску белой бумаги свет от трех разных источников – от воздуха, от свечи и от огня, ты увидишь, что белая бумага станет трех цветов – голубой, желтой и красной...»**

Неизвестно, знал или не знал об этом наблюдении гения эпохи Возрождения **Исаак Ньютон**, но ему пришла вдруг в голову мысль – пропустить белый луч через призму. И гениальный ученый определил, что белый луч растягивается в ленту цветов, все более отклоняясь от прямого пути. Так человечество узнало о существовании спектра, состоящего из семи цветов – красный-оранжевый-желтый-зеленый-голубой-синий-фиолетовый. Ньютон создает теорию цветового круга, составленного из семи вышеназванных секторов. **Основную триаду Ньютонской цветовой системы** составляют красный-зеленый-синий, на ней покоится, будто на трех китах - **Трехкомпонентная теория цветового зрения**. Цветовой круг содержит все изменения по цветовому тону и насыщенности и по светлоте (яркости). Полная система Ньютонских цветов составляет цветное тело. Но триада красок-цветов (что подтвердит каждый живописец) не совпадает с Ньютонской триадой. Ньютонская триада спектральных цветов представляет правила оптического смешения цветов (суммирование цвета). Сегодня на этой системе основаны все цифровые изображения, каждый школьник знает о системе RGB. Но на трех красках – красный-зеленый-синий – невозможно создать полноцветное полотно...

В оптическом смешении соединение зеленого и красного дает вдруг желтый цвет; а в фактическом, на палитре художника, например, - только коричневые оттенки. Оптическое смешение синего цвета с оранжевым цветом дает белый цвет, но на палитре – только коричневые оттенки...

Ньютон не думал о таких мелочах, а вот Гете это весьма волновало. И он называет основной цветовой триадой – красный-желтый-синий, особенно выделяет желтый цвет и много пишет о гармоническом и повсеместном присутствии в природе желтых и синих оттенков, соотнося их с понятием **светотень**, связывая напрямую понятие **свет** – именно с желтым цветом.

Сегодня широко известно вычитательное смешение цветов, которое используется в печати, в полиграфии, и можно повториться, даже школьник знает о системе CMYK, состоящих из четырех цветов – голубой-пурпурный-желтый-черный, что опять же, несколько отличается от цветовой триады Гете. Пожалуй, только живописец полностью сегодня, как и вчера, согласится с великим поэтом, потому что из трех красок палитры художника, где есть желтый и красный и синий (фактическое смешение цветов), до сих пор рождаются

полноцветные изображения. Каждый человек может увидеть спектральные цвета и сегодня в природе, они видны при прохождении через преломляющие среды – в каплях росы, в радуге или же в гранях хрустала. Но в основном мы видим бесконечное разнообразие цветовых смещений, тонко различаем и чувствуем оттенки, нисколько не задумываясь о природе цвета, совершенно не помня о том, что **СПЕКТР** – это цвет как качество видимого излучения. Световая волна определенной длины вызывает ощущение определенного цвета. Самые длинные световые волны – красные (700), самые короткие – фиолетовые (400).

Ультрафиолетовое излучение и инфракрасное – невидимое, но оно очень сильно воздействует на человека.

И не углубляясь более в историю цветоведения и цветоведения, склоняясь к цветовой триаде Гете, я расскажу подробнее о своих наблюдениях, связанных с восприятием синего цвета в живописи, в станковой картине, ибо, по меткому замечанию **Мориса Дени: «Помните, что картина, прежде чем изобразить боевого коня, обнажённую женщину или какой-нибудь анекдот, есть существенным образом плоскость, покрытая красками, соединенными в определенном порядке».**

Здесь уже таится конфликт между сознанием и подсознанием человека.

И в первую очередь все это происходит в голове художника, создающего на безмолвной плоскости холста или листа бумаги новый мир, новое пространство и взаимодействие объектов, вне зависимости от того, трехмерным ли будет изображение или двухмерным, фигуратив или же абстракция появятся в итоге на заданной плоскости.

И здесь таится тайна, отчего по сей день сторонников реалистического видения в живописи не становится меньше, не смотря на колоссальный и достаточно агрессивный напор по всем фронтам изобразительного искусства сторонников «нефигуратива», чье творчество сегодня активно пропагандируется. Потому, что **чудо** создания на плоскости именно **трехмерных миров** привлекает больше всего и зрителя, и самого художника. Потому, что именно превращение плоскости в объемное изображение завораживает и восхищает, а способов для воплощения этой идеи существует великое множество. Сегодняшние **новейшие технологии цифрового искусства** и самые яркие представители этого направления подчеркивают именно эту тенденцию, достигая в своих работах

удивительно объемного и трехмерного качества изображения, отсюда и невероятный интерес и даже популярность так называемых 3D-технологий.

Но первой в изобразительном искусстве заговорила об этом именно живопись, эта «королева искусств», достигавшая в разные эпохи этой цели очень разными способами, тем самым и способствуя развитию и технологий, и прогресса. Переплетение открытий в живописи и в науке особенно заметно в течение последних двух столетий, когда искусство стало светским и общедоступным. На рубеже 19 и 20 веков ученые и художники еще спорили за первенство в открытиях, ярким примером здесь могут быть все созданные в это время новые течения: импрессионизм, постимпрессионизм, неоимпрессионизм, кубизм, супрематизм, открытия Василия Кандинского.

В импрессионизме и в пуантилизме раздельная кладка цветовых пятен создает иллюзию возникновения другого цвета, например: сочетание желтых и белых пятен (мазков) дает оранжевый или розовый, белые и зеленые пятна дают голубой цвет.

Поль Синьяк говорит о «**вибрациях светового потока**», живописцы этого времени будто соревнуются с машинами ученых, пытаясь глазом зафиксировать и передать именно движущийся, преломляющийся и отражающийся всюду физический спектр.

И если **Анри Матисс** пишет манифест цветовой триады Исаака Ньютона – всем хорошо известную работу «Танец», где буквально и впервые три основных спектральных цвета (физических) претендуют на полноцветную картину Бытия, то **Василий Кандинский** полностью освобождает цвет от всех условностей, определяя его как основной элемент и в живописи, и в самой Жизни. «**Живопись – цветовой инструмент состояния души**» - говорит Василий Кандинский, и особенно выделяет в спектре **синий цвет**, называя его одним из самых любимых. Василий Кандинский и Франц Марк основали в декабре 1911 года в Мюнхене творческое объединение «**Синий всадник**», в группу вошли такие интересные художники-экспрессионисты, как Пауль Клее, Марианна Веревкина, Алексей Явленский. Кандинский вспоминал об этом так: «**Название Синий всадник мы придумали за кофейным столом в саду в Зиндельдорфе. Мы оба любили синий, Марк - лошадей, я - всадников. И название пришло само...**»

Неслучайно и Кандинский, и экспрессионисты, и художники широко известного творческого объединения «**Голубая роза**»

придают такое значение именно синему цвету. Их интерес к искусствам и культурам древних цивилизаций с одной стороны, их новаторские поиски и открытия с другой, приводят к неизбежному выделению **смысловой доминанты** именно этого цвета в спектре. Потому, что как бы это ни показалось странно стороннему наблюдателю, далекому от живописи, именно синий цвет – цвет, который мы всегда ассоциируем с пространством, с воздухом, с водой, с бесконечными горизонтами и панорамными видами, цвет, который окружает нас повсюду – долгое время был изгоем в поле живописного полотна. Впрочем, все без исключения выдающиеся художники разных эпох и народов всегда уделяли большое внимание этому цвету.

Или почти всегда – **Рембрандт Ван Рейн** писал исключительно «горячими» красками, самая «холодная» краска Рембрандта это умбра, никаких синих. Однако же, он добивался совершенно полноцветной картины мира очень лаконичными средствами цветовой гаммы своей палитры, соответствующей очень узкому сектору цветового круга. И почти всегда трагическая, мощная и напряженная сила воздействия его полотен напрямую связана с доминантой красного цвета, окруженного золотистым свечением, где уже и умбра – звучит как холодная серая и едва ли уже не зелено-голубая тональность.

А вот **Вермеер Дельфтский** синий цвет и любил, и активно использовал синие краски, хотя знаменит он своим великолепным «вермееровским» желтым цветом. Вообще в истории изобразительных искусств синий цвет гораздо чаще используется в монументальном искусстве, достаточно будет упомянуть великолепные **фрески Дионисия** в соборе Рождества Богородицы в Феррапонтово, или же наружное и внутреннее храмовое убранство в архитектуре Древнего Самарканда.

И фреска великого **Микеланджело** «Страшный суд» - пример холодной цветовой гаммы, где доминирует скорее синий цвет, нежели красный. А вот в иконе – синий цвет большая редкость. Но что удивительно: когда синий цвет вдруг появляется в иконе, тогда уже запоминается надолго. Я полагаю, что каждый согласится со мной: когда мы слышим слово «**Троица**» - в нашей памяти моментально всплывает образ, созданный Андреем Рублевым, где впервые, вопреки устоявшемуся канону, одежды двух Ангелов написаны великолепной, яркой и насыщенной лазурью.

Удивительно, что пламенеющие красные одежды Ангелов в других иконах «Троицы» не запоминаются так надежно и прочно, как помним мы **«небесные» хитоны Ангелов** в сочетании с их золотыми крыльями на иконе **Андрея Рублева**. Подобный же эффект запоминания можно заметить и на примере сравнения двух замечательных «Мадонн» **Леонардо да Винчи** в собрании Эрмитажа – «Мадонны Лита» и «Мадонны Бенуа».

Несмотря на очень характерную цветовую гамму Леонардо да Винчи в «Мадонне Бенуа»: холодные светло-зеленые и серо-голубые тона в сочетании с теплыми охристыми; мы лучше помним именно «Мадонну Лита». Ее «небесно-голубой» плащ, в смелом соседстве с активным оранжево-красным цветовым пятном платья запоминается раз и навсегда. Любопытно, что именно такое цветовое решение стало причиной сомнений некоторых исследователей в подлинности «Мадонны Лита», такое откровенное соседство красного и синего гораздо более типично для средневекового искусства или же для живописцев Нидерландов – Рогир Ван дер Вейдена, Мемлинга и Гуго Ван дер Гуса.

Но это лишь подтверждает авторство Леонардо раннего периода; так «ранний» **Тициан** пишет «Динарий кесаря», где совмещает глубокий синий – ультрамариновый цвет плаща Христа и светло-красное цветовое пятно его хитона; а «поздний» Тициан работает уже в очень узкой цветовой гамме: «Кающаяся Мария Магдалина» и «Святой Себастьян». На протяжении нескольких столетий светская живопись развивает отчего-то именно линию «поздних» периодов Тициана, эпоха классицизма полностью убивает локальный «чистый» цвет, столь свойственный древним культурам, картины становятся буквально «коричневыми» и только такими. Все меньше внимания уделяют известные художники цвету, все больше говорят они о рисунке...

«Линия – это контур реального, цвет не более чем мираж» - говорит Давид. «Цвет дополняет живопись украшениями, но он не больше как придворная дама из свиты» - рассуждает Энгр. Все мы прекрасно знаем, к чему привела в истории искусства такая **доминанта линии** и полное или частичное игнорирование силы воздействия цветового пятна. Она привела к **цветной революции в живописи**, к бунту студентов всех Академий Художеств на рубеже 19-го и 20-го веков. И как только в картине опять возникает сильное и мощное, насыщенное цветовое пятно – набирает силу синий цвет, все чаще и больше используют синие

краски. Вероятно, этому способствует и развитие химической промышленности, создание новых пигментов. Действительно, природных натуральных синих всегда было немного, в отличие от бесконечных охр – золотистых, светлых, красных, умбр, сиен и всех других минеральных красок. Только **ляпис-лазурь и армениюм** (разновидность ляпис-лазури в горах Армении). Несколько позже – **ультрамарин**, известный всемирно теперь, рожденный, как Афродита, из «пен морских» у берегов Венеции когда-то. Открытие и создание ультрамарина было очень значительно для живописи и для дальнейшего исследования и развития цветознания. Дело в том, что спектр излучения, отраженного пятном ультрамарина содержит **полный спектр**, как и спектр солнечного луча. Но энергия излучения в ультрамарине распределена неравномерно, здесь преобладают коротковолновые цвета. Ультрамарин долгое время был единственным пигментом, максимально близким к **спектральному синему цвету**, хотя он значительно теплее. Но даже двух цветовых пигментов – ляпис-лазури с ультрамарином вполне достаточно для создания очень сильных, насыщенных и разнообразных холодных оттенков в живописи. Однако живописцев, работающих в «холодной» гамме всегда было немного (**Эль Греко**, например) почему?

Почему в монументальном искусстве, в храмовых росписях, или в книжной миниатюре, в керамике этот цвет встречается часто, а в живописи до 20-века наоборот, крайне редко?

Еще раз повторю, что **синий цвет в человеческом сознании** ассоциируется со стихиями воздуха и воды, с бесконечным пространством – от далекой высоты Небес до далекой глубины Океана. От бесконечности Бытия до страха смерти. Потому и восприятие активного синего цветового пятна самое неоднозначное и разнообразное, очень сильно меняющееся в зависимости от места положения этого пятна, от размера пятна и от соседства других цветовых пятен. **На подсознательном уровне** активное синее цветовое пятно может действовать очень по-разному, не только успокаивать и способствовать медитации, как это говорят сегодня, но и вызывать уныние, меланхолию, грусть, может будоражить и восхищать, а может и ужас вселить.

Даже простое сравнение вербальных образов, где есть прилагательные, выражающие синий цвет, дает очень разное впечатление. Сравните свои ощущения, когда Вы слышите: «синее небо», «синий всадник», «голубая роза», «синие глаза» или «синие носы и губы». Очень разные чувства испытаете. Если во всех этих

случаях поставить прилагательное «красный», возникнет устойчивый образ чего-то пламенеющего, хоть на небе, хоть на лице. Образ напряженной динамичности, сильной эмоции. Другое дело с синим цветом – от гармонии и волшебства к дисгармонии. И это вербальные образы, а при создании образов визуальных все еще сложнее. И потому в **религиозном искусстве** разных эпох, где по определению необходимо присутствие, как Божественных сил, так и сил тьмы, синий цвет использован часто; а в светском искусстве, призванном в большей степени служить украшением богатых домов и удовлетворять вкусы заказчика, этого цвета немного. При этом, чем сильнее тенденции **материализма**, тем меньше синего, потому как важен **цвет объекта**, а не пространства.

Каждый живописец знает, что положенный на абстрактное голубое цветовое пятно коричнево-красный мазок уже производит впечатление объекта, некоего «тела» и автоматически выходит на первый план. Потому и пришла светская живопись эпохи классицизма к монохромно-коричневой гамме цветов. Только «радости плоти», только «улада для глаз». Даже жанр пейзажа в живописи – описание пространства – долгое время держался в коричневой, противоестественной гамме для воздушной среды.

Ведь частицы воздушной среды рассеивают больше всего именно синие и фиолетовые лучи. Вообще каждое вещество – словно фильтр или зеркало – отражающий или пропускающий через себя световой поток окружения. А **локальный цвет** – это предметный цвет (отраженного от предмета светового потока), цвет излучения, дошедший сквозь среду до нашего глаза. Локальный цвет лучше виден при рассеянном дневном свете, именно его советовал наблюдать и писать живописцу еще Леонардо да Винчи. Лучше всего мы помним именно локальный цвет предмета, что нередко мешает начинающему художнику увидеть взаимодействие цветов между собой, отражающих в своих «зеркальных» поверхностях и все (!) соседние с ними предметы. Гений Леонардо да Винчи заметил и это, одним из первых говорит он о рефлексах, что было развито после него многими выдающимися живописцами. **Делакруа** даже тени считал рефлексами, потому и писал так цветно. В отличие от Энгра и Давида он отдает первенство в живописи именно цветовому пятну. Но в природе доминирует **общий рефлекс среды**, а это есть **рефлекс от неба...**

Общее движение цвета составляет разнообразные **цветовые интервалы** и **цветовые ряды**, цветовые сочетания бывают

контрастные, гармонические, есть и «гармония контрастов», влияние цветов друг на друга в сложных цветовых рядах малоизучено, а влияние цветового поля на пятно не дополнительного цвета не всегда понятно и выражено. При этом хорошо известно, что максимальной насыщенностью обладают спектральные цвета, а любое смещение цветов ведет к потере насыщенности.

Сгармонировать насыщенные зеленые и синие тона – сложная колористическая задача в живописи, к ней стали обращаться исключительно в последнее столетие. Удивительно, но зеленых природных пигментов существует не больше чем синих, только создание химических зеленых пигментов сделало возможным присутствие на палитре художника зеленой краски и создание насыщенных зеленых цветовых рядов. По сей день существует точка зрения в кругу живописцев, что открытый зеленый всегда «вылетает», до сих пор зеленого цвета откровенно боятся и избегают многие художники, считая яркий, насыщенный зеленый цвет в картине едва ли не «дурным вкусом». Такая своеобразная «месть» Ньютоновской цветовой триаде со стороны художников, не желающих признавать один из основных спектральных цветов. По сей день многие пишут «зеленый» только через смеси желтого, синего, охры, умбра и сиены, отказываясь от зеленых пигментов, даже от прекрасной «Изумрудной». Разве что «Волконскоит» используют.

Этот удивительный парадокс живописи и жизни, где в природе мы видим повсеместно очень много именно сине-зеленых оттенков, не мог оставить меня равнодушной. И я задумала **«симфонию синих и зеленых тонов»** - написала в 2010 году большой десяти частный полиптих, широкую панораму Горного Крыма с холма Чуфут-Кале на юго-восток. Я задумала этот полиптих под впечатлением от невероятного, глубокого, насыщенного и едва ли не **спектрального синего неба**, накрывшего меня «девятым валом», когда после долгого подъема в гору, среди высохших, сожжённых солнцем деревьев и трав, среди белого-серого-охристо-желтого – я вышла на вершину холма. Общий размер полиптиха «На краю земли» составляет 4,2 метра в длину и 2 метра в высоту, мне было очень интересно посмотреть, как же написать такие **протяженные и насыщенные холодные ряды** и как это будет действовать на зрителя. Верхний третий ярус полиптиха – это только небо, написанное на контрасте очень насыщенного синего и белого, первый нижний ярус – это буквально земля, написанная на контрасте ультрамарина в тенях и теплых бело-оранжевых в светах, а

центральная часть и есть пейзажная панорама, построенная на синих-белых-зеленых. Все холодные тона очень насыщенные, все теплые тона очень высветлены и облегчены. Сделать так, чтобы от полиптиха не веяло холодом, не стало бы страшно, но стало бы хорошо и светло, чтобы чувство возникло, что жизнь бесконечна и совершенна. **И нет смерти, но есть Бог...**

В отличие от «тональной живописи» Н. П. Крымова, построенной на уменьшении насыщенности цвета в светах и тенях, я решила увеличить насыщенность. Вообще **палитра живописца** от белил к жженой кости – это **диапазон меньший в четыре раза к диапазону яркостей в природе**, увеличение насыщенности цвета в живописи имеет свои пределы, в отличие от беспредельных возможностей жизни. Ведь картина – это только плоскость, безмолвная плоскость, от нее отражаются все световые потоки, от красок, лежащих на ней «в определенном порядке». Взять **нужное качество** от природы для выражения темы, своих чувств и идей – в этом и есть путь художника. И контраст, как противопоставление цветов и тонов в картине – это основной прием художественного мышления. Я взяла максимально возможный, так думаю, контраст светлого и темного, синего и белого, и максимальный контраст смысловой – от высоты неба до праха земли. В итоге, если упомянуть здесь чисто технический момент, на самом первом плане нижнего яруса я ввела в изображение объемные элементы, своего рода «инкрустацию», где среди очень пастозно положенной краски крапляются натуральные минералы и морские ракушки, что представлялось уже необходимым **рельефом на плоскости**, увеличивающим зрительную осязаемость и материальность.

Так сложилось, что верхний ярус полиптиха «Небеса» экспонировался впервые, когда я еще только начинала работать над центральной частью, что вполне естественно, ведь живопись требует времени. Потому у меня появилась счастливая возможность понаблюдать реакцию зрителя уже только на эту часть полиптиха. На самом первом показе триптих был выставлен в экспозиции высоко – в верхнем ряду, под ним было несколько пейзажей Чуфут-Кале. Зрители отреагировали моментально на мои «Небеса», они все кружились под ними, все возвращались и поднимали **вверх** свои глаза, обращая их **к активному синему цветовому пятну**.

Самым любопытным и даже несколько смешным стало для меня то, что уже на этом первом показе нашлись люди,

обращавшиеся ко мне с вопросом «не продам ли я им небо?», я отвечала, что как раз именно это я им продать не могу...

Еще пару раз в подобной же, «высокой» экспозиции реакция зрителей была похожей, синее небо всем нравилось, при этом, чем выше висели «Небеса» на стене, тем большее производили они впечатление. Прямая и даже буквальная ассоциация с тем впечатлением, которое каждый человек испытывал, поднимая голову и глядя все выше вверх, в настоящее, живое и реальное небо. На премьерном большом показе всего полиптиха «На краю земли» в Большом Манеже большинство говоривших со мною зрителей реагировали очень похоже, все они говорили первую фразу такую: **«Нам так не хватало синего цвета в последнее время!»** А мне было весьма интересно понять, где же именно им так его не хватало? Перед глазами? В их сознании? В жизни? В их подсознании? Несколько людей я спросила об этом, но они не сумели ответить толково. В общем и целом все говорили, что синий цвет действует на них положительно, радует и даже бодрит (!), никакой грусти, тоски или страха никто не описывал. Чем выше на стене висит этот большой по размеру полиптих, тем большее впечатление он производит, даже в маленьком помещении. Но при низких потолках или же при заниженной экспозиции он действует сложнее, ему сразу же становится тесно в пространстве, каким бы большим оно не было.

Но верхний ярус «Небеса» прошел еще через один показ, где была сделана крайне неожиданная экспозиция. В групповой выставке он был представлен в нижнем ряду двухъярусной экспозиции, причем нижний ярус располагался гораздо ниже уровня глаз, где-то на уровне человеческого пупа.

В верхнем ярусе над ним была показана Евангельская тема, решенная средствами современной графики, несколько графических листов представляющих Тайную Вечерю. По замыслу человека, составившего экспозицию, действие Тайной Вечери совершается буквально «на Небесах», что выражается этой экспозицией. Благими намерениями, как известно, дороги выстилаются по разным направлениям. Хотелось одного, да вышло совсем другое – активное насыщенное синее цветовое пятно, висящее на уровне человеческого пупа, буквально провалилось вниз, вызывая очень странное и даже тягостное впечатление. Висящие в верхнем ряду работы провалились зрительно еще ниже, вместо «таинства на Небесах» вышла одна сплошная трагедия, катящаяся в бездну. Зрителя буквально относило в сторону от этой стены, возникало желание сесть или даже лечь,

чтобы оказаться еще ниже, чем очень низко повешенное ярко синее небо. Возникал **мощный конфликт сознания и подсознания** – вот, написано небо, а возникает ощущение невыносимой глубины Океана, откуда в любой момент может вынырнуть какое-то чудище...

Так я убедилась на собственном опыте, что **синий цвет самый многозначный и сложный для восприятия**. Он рождает множество ассоциаций и гораздо более других цветов меняет свои смыслы, когда даже реалистическое линейное изображение не в силах победить абстрактной силы насыщенного цветового пятна. Конечно, цвет первичен в живописи. Возможно, что он первичен и в жизни, возможно, что он и есть тот первый импульс, точка отсчета, энергия светового потока, создающая все вокруг нас.

Может быть, даже создающая все внутри нас энергия.

Художнику-живописцу красиво думать именно так,

у живописца такое **предназначение** – открывать всю вселенную через цвет.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Алпатова Ангелина Сергеевна, музыковед, культуролог, кандидат искусствоведения, почетный работник Высшего профессионального образования, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных, г. Москва.

Валуев Андрей Михайлович, доктор физико-математических наук, профессор Национального исследовательского технологического университета «МИСиС», г. Москва.

Вольнов Илья Николаевич, кандидат технических наук, доцент, заведующий кафедрой литейного производства Московского государственного индустриального университета, г. Москва.

Герви Наталья Владимировна, психолог, астролог-исследователь, основатель Школы эволюции земли и человека, г. Москва.

Голубков Сергей Валерьевич, композитор, доцент Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, г. Москва.

Исмиева Валерия Мамедовна, кандидат философских наук, искусствовед, г. Москва.

Капустян Виктор Михайлович, кандидат технических наук, доцент Московского физико-технического института, г. Москва.

Климова Наталия Викторовна, кандидат искусствоведения, Музыкально-педагогический институт имени С. В. Рахманинова, г. Тамбов.

Лисовой Владимир Иванович, музыковед, композитор, кандидат искусствоведения, доцент Российской государственной специализированной академии искусств, г. Москва.

Матвеев-Венцель Валентин Сергеевич, композитор, пианист, кандидат философских наук, г. Москва.

Озерова Екатерина Густавовна, художник, психолог, г. Санкт-Петербург.

Рюмина Итта Андреевна, художник, арт-критик, артпсихотерапевт, г. Москва.

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

Сергачева Оксана Викторовна, магистрант Московского государственного гуманитарного университета имени М. А. Шолохова, г. Москва.

Скребкова-Филатова Марина Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, г. Москва.

Соркин Эдуард Исаевич, кандидат философских наук, г. Москва.

Сюрина Маргарита Юрьевна, художник, член Творческого Союза Художников России, член Международного художественного фонда, член-корреспондент Международной Академии Культуры и Искусства, Кавалер Серебряного ордена «Служение искусству», г. Москва.

Тараканова Екатерина Михайловна, музыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания, г. Москва.

Уваров Виктор Дмитриевич, заслуженный художник Российской Федерации, доктор искусствоведения, профессор Московского государственного университета дизайна и технологий, г. Москва.

Федоровская Наталья Александровна, доктор искусствоведения, профессор Дальневосточного государственного технологического университета, г. Владивосток.

Филатов-Бекман Сергей Анатольевич, кандидат педагогических наук, доцент Российской государственной специализированной академии искусств, г. Москва.

Хохлова Любовь Прокофьевна, психолог, психотерапевт, кандидат психологических наук, профессор Института психологии и педагогики, г. Москва.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Григорьев В. Ю.</i> ПЕРВЫЕ ПРОБЛЕСКИ СОЗНАНИЯ.....	3
<i>Алпатова А.С.</i> ПАРОДИЯ И ИГРА КАК ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ВЫРАЖЕНИЯ КОМИЧЕСКОГО.....	6
<i>Валуев А. М.</i> ПАРАДОКСЫ ТВОРЧЕСКОГО И ОБЩЕСТВЕННОГО ПОВЕДЕНИЯ ПУШКИНА В 1836 ГОДУ.....	14
<i>Вольнов И. Н.</i> ВИЗУАЛЬНЫЕ СРЕДЫ ХХІ ВЕКА: ЭФФЕКТ «КУЗНЕЦОВСКОГО ПИСЬМА».....	29
<i>Герви Н. В.</i> ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ И ИСКУССТВО. АСТРОЛОГИЯ И СУБЛИЧНОСТИ.....	36
<i>Голубков С. В.</i> СОРОК ВОСЬМОЙ ГОД КАК КРИТИЧЕСКАЯ ТОЧКА В ИСТОРИИ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ.....	46
<i>Исмиева В. М.</i> ЛОКИ, ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ.....	58
<i>Капустян В. М.</i> РАЗУМ + РАССУДОК + ИНТЕЛЛЕКТ + ПОДСОЗНАНИЕ = ТВОРЧЕСТВО? (МАТЕРИАЛ ДЛЯ УЧЁНЫХ РАЗДУМИЙ)	77
<i>Климова Н. В.</i> ДУХОВНЫЕ РЕАЛИИ В МУЗЫКЕ КОМПОЗИТОРА АЛЕКСАНДРА ИЗОСИМОВА (ИЗ МИРА ПОДСОЗНАНИЯ).....	88
<i>Лисовой В.И.</i> ГАРМОНИЯ СОЗНАНИЯ И ПОДСОЗНАНИЯ В ТРАДИЦИИ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ ДРАМЫ С МУЗЫКОЙ В МЕСОАМЕРИКЕ.....	95

<i>Матвеев-Вентцель В. С.</i> ВЛИЯНИЕ ЦЕЛЕВОГО ИНДИВИДУАЛЬНОГО В РАННЕМ И СПЕЦИАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ НА ПРАКТИЧЕСКИЕ МЫСЛЕОБРАЗУЮЩИЕ КОНСТРУКЦИИ СОЗНАНИЯ И ПОДСОЗНАНИЯ В СВЕТЕ ИССЛЕДОВАНИЙ К. Н. ВЕНТЦЕЛЯ.....	111
<i>Озерова Е. Г.</i> ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ФОТОТРЕНИНГ (ЧТО МЫ ОСОЗНАЕМ И ПОКАЗЫВАЕМ, И ЧТО МЫ НЕ ОСОЗНАЕМ, НО ПОКАЗЫВАЕМ)	119
<i>Рюмина И. А.</i> ARTIST: МЕЖДУ СОЗНАНИЕМ И ПОДСОЗНАНИЕМ.....	124
<i>Сафонова Е. Л.</i> СОЗНАНИЕ И ПОДСОЗНАНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ.....	145
<i>Скробкова-Филатова М. С.</i> О ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДАХ НА ПОЛИФОНИЮ МУЗЫКАНТОВ ЭПОХИ ВЫСОКОГО РЕНЕССАНСА.....	152
<i>Соркин Э. И.</i> ЛЕВ ТОЛСТОЙ КАК ЗЕРКАЛО ПСИХОСИНТЕЗА...157	
<i>Тараканова Е. М.</i> РАЗГАДЫВАЯ СИМВОЛЫ: VIA DOLOROSA...173	
<i>Уваров В. Д., Сергачева О. В.</i> СОЗНАТЕЛЬНОЕ И БЕССОЗНАТЕЛЬНОЕ В ИСКУССТВЕ ТАПИССЕРИИ.....	178
<i>Федоровская Н. А.</i> КАК РОЖДАЮТСЯ ШЕДЕВРЫ: НЕСКОЛЬКО СЛОВ ОБ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ МЮЗИКЛА Э. Л. УЭББЕРА «ПРИЗРАК ОПЕРЬ».....	182
<i>Филатов-Бекман С. А.</i> ЗОННАЯ ТЕОРИЯ Н. А. ГАРБУЗОВА: О НЕКОТОРЫХ ПСИХОАКУСТИЧЕСКИХ АСПЕКТАХ.....	190

Хохлова Л. П. УПРАВЛЕНИЕ ГЛУБИННЫМИ СЛАБОСТРУКТУРИРОВАННЫМИ КОГНИТИВНЫМИ КОНФИГУРАЦИЯМИ СОБЫТИЙ.....	199
Сюрина М. Ю. ВОСПРИЯТИЕ СИНЕГО ЦВЕТА В КАРТИНЕ НА СОЗНАТЕЛЬНОМ И ПОДСОЗНАТЕЛЬНОМ УРОВНЕ (ФЕНОМЕНОЛОГИЯ СИНЕГО ЦВЕТА В ЖИВОПИСИ)	221
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ.....	235
СОДЕРЖАНИЕ.....	237

Научное издание

Сознание и подсознание в искусстве и науке

Сборник материалов конференции

Печатается в авторской редакции

Подписано в печать 10.04.2015. Формат 60 × 84¹/₁₆.

Бумага офсет 1. Гарнитура Times.

Тираж 100 экз. Заказ №

Отпечатано в типографии

Издательства Московского гуманитарного университета.

111395, Москва, ул. Юности, д. 5.

