МОСКОВСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

Актуальные проблемы искусства и науки

Сборник материалов 22-й конференции
из цикла «Григорьевских чтений»

Москва
2020

ББК 87.3
А43

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

А43 **Актуальные проблемы искусства и науки:** Сборник материалов конференции. — М.: Издательство ИКАР, 2020. — 125 с. — Текст : непосредственный.
ISBN 978-5-7974-0712-6

Сборник содержит материалы научно-практической конференции «Актуальные проблемы искусства и науки», состоявшейся 14–15 марта 2019 г. в Московском социально-педагогическом институте. Данная конференция является 22-ой в цикле Григорьевских чтений, посвященных памяти известного музыкального деятеля, профессора Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, доктора искусствоведения В. Ю. Григорьева (1927–1997 гг.). Среди авторов статей настоящего сборника — специалисты различных областей знаний: музыковеды, психологи, философы, математики и др.

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

ББК 87.3

ISBN 978-5-7974-0712-6

© Авторы, 2020

В. Ю. Григорьев

СЕКРЕТ ВРЕМЕНИ. ТРИУМФ И ТРАГЕДИЯ ПАГАНИНИ

Заявка на фильм «Секрет времени. Триумф и трагедия Паганини»

Это фильм о необыкновенных, скрытых способностях человека.

О возможности жить и действовать по иному отсчету времени, растягивая его, делая его более «емким», успевая сделать за короткий промежуток времени очень много. Это фильм о человеке, который впервые открыл такую способность в себе и научился ей пользоваться, достигнув невероятного, став легендарной личностью,— это фильм о Паганини, о его «секрете» владения временем.

Современная наука вплотную подошла к исследованию этой феноменальной способности человека, которой ранее пользовались отдельные люди интуитивно, в короткие моменты стресса, опасности для жизни. Эту способность частично использовали спортсмены и артисты, космонавты и летчики, а могли бы применить в своей жизни и работе все люди, получив колоссальный резерв времени, точности, уверенности в своих действиях.

Фильм может строиться либо лить как рассказ о Паганини, его личности, его поиске и нахождении «секрета», который он так никому до конца и не открыл из боязни создать себе соперника, либо как двуплановое построение — вкрапление материала о Паганини в текст рассказа в научно-популярном плане о проблеме: человек—время, цепи бесед с деятелями науки и культуры, которые в той или иной степени исследуют феномен субъективного времени (академик Н. Бехтерева, академик В. Иванов, психолог, акад. В. Зинченко) и артистами, спортсменами, космонавтами.

В наш век скоростей, убыстрения времени жизни, ее темпа, необходимостью общения человека и машины, компьютеризацией владение способностью сжимать время, переходить от развернутой формы деятельности к ее кодовой, стянутой в тугую пружину, форме необычайно важно и для индивидуального приспособления, получения психологического комфорта, и для прорыва в новые области творчества, новые технологии, области взаимодействия с техникой.

Сценарий фильма

Тугой мрак чулана. Острый луч света пронизывает тьму, играет цветными отражениями на нитях паутины, посреди которой застыл черный паук, выхватывает угол красноватой деки скрипки.

Рождается тонкий, дрожащий звук. Камера панорамирует по скрипке, трости двигающегося смычка. Отъезд. Виден профиль мальчика.

Это юный Паганини. Он играет для единственного слушателя его Мира, Мира Фантазии — паука.

Паук застыл, паутина тихо качается в такт музыке.

Начинает звонить колокол церкви. Звуки усиливаются, наполняют пространство чулана, оно вибрирует. Цветные волны, все более яркие, прокатываются через тьму чулана, колеблют паутину с пауком. Дрожь все сильнее сотрясает тело мальчика, громче и громче звенит скрипка. Она играет сама. Лицо мальчика застыло. Крупным планом глаза — они закатились, видны белки.

Стены постепенно тают, скрипка удлиняется, превращается в алую птицу, взмывающую в небо. Внизу прорезается колокольня с колоколами. Сверкающее солнце слепит глаза, его блики играют на волнах моря, кораблях. На горизонте синие горы. От колокольни по земле пробегают цветные волны — точно радуга на паутине. Колокольный звон стихает. Его отзвуки слышатся в голосе летящей птицы-скрипки. Краски гаснут, оставляя тонкий лучик света, рефлексирующий на нитях паутины, крае скрипки.

Мальчик ударом смычка по струнам пытается продолжить волшебный звон, воспроизвести звучание колокола. Все сильнее удары, мощно звучат аккорды, рождается музыка будущего последнего Каприччо Паганини. Пространство постепенно отзывается, вновь пробегают цветные волны сказочного мира искусства, свет заливает чулан. Мальчик смеется.

Слышен шум, крики. Дверь чулана открывается, врывается огромный, всклокоченный отец, ударяет кулаком по стене, кричит:

—Ты посмеешься! Играй, а то получишь у меня!

Мальчик сжимается, ожидая побоев. Цветные волны гаснут. Вновь рождается жалостный, беспомощный голос скрипки. Темнота заливает чулан.

Из затемнения проступает сверкающий край скрипки, которую держит старческая рука, кровать, изможденное лицо умирающего Паганини. Укрупненное лицо, глаза. Доносится внутренний голос:

— Как детство далеко, почти что нереально.
Когда играть был принужден я без конца
Во тьме, голодный, с головокруженьем,
С побоями, угрозами отца...
Тогда впервые прикоснулся к тайне
Я времени,
Могущества, сокрытого во мне.

Я долго продирался сквозь отчаянье,
Надежды, озарения, пока вполне
Не осознал игры секрет.
Каких трудов и мук мне стоило познанье.

Комната с высокими потолками, тяжелой мебелью, заваленная инструментами, нотами, пультами. В кресле со скрипкой в руках сидит средних лет мужчина — это знаменитый скрипач Алессандро Ролла. Напротив него стоит со скрипкой в руках 15-летний Паганини, который только что окончил играть. Глаза его сверкают возбужденьем:

— Поведай, Ролла, мастерства
Секрет в чем кроется злосчастный?
Быть может, суть его проста,
А, может, вход ищу напрасно?
Я заперт, стиснут, заключен
В цепях традиций, онемевших правил.
Бешусь, каноны нарушаю — все бесцельно.
Отчаянье мне душу разрывает
Неужто никогда мечты я не достигну.
Чтоб музыка, бурлящая в сознанье,
Живым потоком залила пространство
И захватила зал кипящей страстью?
Что делать мне, скажи, ты ведь артист...

Ролла поднимает на Паганини глаза, усмехается. Но улыбка выходит не очень веселой. Тут же лицо его принимает серьезное выражение:

—Не огорчайся, юноша,
Не торопись ты в ад искусства.
Назад, увы, не повернуть
Тому, кто прикоснулся к тайне...

Пауза. Ролла задумывается. Наконец, решается:

— Когда б ты ум свой сделал быстрым.
Фантазию взвинтил энергией святой,
И пьеса в голове твоей, как искра,
В мгновенье промелькнув,
Для пальцев осветила путь,
Твои бы руки, обретя свободу
Сыграли сами без тебя
в предельном темпе с точностью волшебной
До ноты все — вот суть

Секрета...

Паганини напряженно вслушивается в слова Роллы, пытаясь понять смысл слов и то, что стоит за ними, оживляется, кидается к Ролле:

— Открой же поскорей,
Как мне его постигнуть?
Весь горю!

Ролла инстинктивно отшатывается. На лице появляется выражение горечи, страданья:

— Поверь, не знаю сам,
Я как в тумане, во власти интуиции...
И вдруг, внезапно
Озаренье, наитье божье или сатаны
Меня объемлет...
Горю, пылаю, я — всесилен!
Но завтра — ученик я жалкий.
И половины нет того, что было.
Все помню, но бессилен вдохновенье
Призвать по своему желанью
И скрипки господином быть.
Ищи свой путь в своем сознанье.
Тебе могу лишь намекнуть
О том, что ждет тебя...
Прощай. Я больше ничему
Тебя не научу...

Крупным планом лицо Паганини, его глаза — расширенные и внимательные.

Затемнение.

Стремительный выход Паганини на эстраду. Длинный, худой, с высоко поднятой скрипкой и смычком в правой руке он кажется гигантом, возвышающимся над оркестром. Черный сюртук висит на нем, точно на вешалке. Резко остановившись перед рампой, он кланяется рукоплескающей публике, как клоун — руки падают до пол», он сгибается пополам, будто у него нет костей.

Взмах смычка. Звучит музыка Первого концерта. Паганини с дьявольской усмешкой проводит глазами по залу. Удар смычка по струнам. Рождается необычайный, певучий звук. Цветные круги разбегаются от скрипки, она начинает сверкать. Руки, тело скрипача невероятно пластичны, причудливо изгибаются. Поражает огромная динамичность его необычных поз. (Начинается мультипликация)

Цветовые волны усиливаются, начинают вращаться, вовлекая в движение зал. Слушатели все активнее раскачиваются в такт музыке, движению смычка. Камера охватывает зал, затем подымается.

Вид на зал сверху. Он все более превращается во вращающуюся многоцветную воронку, в центре которой извивающийся Паганини, как паук посередине паутины...

Артистическая. Рояль, зеркала, кресла. В одном из них сидит бледный, укутанный в шубу Паганини. Руки вцепились в подлокотники, он дрожит, на лбу бисер пота. Через полуоткрытую дверь доносятся овации зала, крики «Браво».

Входит молодой человек. Высокий лоб, длинные, черные волосы, характерный нос. Это — Ференц Лист. Он подходит к Паганини почти вплотную, смотрит на него выжидательно. Тот не реагирует. Нагнувшись, он всматривается в его лицо. Крупным планом лицо Паганини, наезд на его глаза. Они закатились, застыли, видны белки. Лист в испуге отшатывается.

— Мосье Паганини! (вполголоса).

Паганини не реагирует,

— Мосье Паганини’ (почти кричит).

По телу Паганини прокатывается судорога, будто от удара тока.

Он медленно открывает глаза. Начинает отвечать замедленно, с трудом, вполголоса.

— А, милый Лист!... Вы не пугайтесь. Минуту, приду в себя...

— Вы в шубе, вы дрожите, но здесь жарко!

— На сцене было жарко, а не здесь. Энергия ушла, осталось ее мало. То — электричество, божественной гармонии субстрат. Сейчас я нищий...

— Маэстро, неужели такая плата гениальному искусству? Вы дрожите, рука как лед!

— По плате и искусство. Кто не отдаст всего, всего не сможет взять!

— Но вы доведены до грани!

— До грани ли? Скорее далеко за гранью. Лишь там имею власть я над собой и скрипкой, над временем и над людьми. Но плата тяжела...

— Смогу, быть может, подробнее узнать от вас когда-нибудь о вашем мастерстве, учитель всех артистов?

— Смотрите, наблюдайте, может, скоро
Оставив скрипку и концерты
От мира удалюсь. Оттуда из глуши.
Когда забудут споры
Вокруг искусства Паганини,
Секрет игры моей открою...
Но ныне я — артист,
А что же за артист без своего секрета?

Не так ли, милый Лист?
Иль ждете от меня ответа?

Комната, погруженная в полумрак. Глубокое кресло с высокой кожаной спинкой. Стол, две горящие свечи. В кресле — укутанный в плед Паганини.

Он держит в руках скрипку, опертую на колено. Задумчиво смотрит на нее, чуть поворачивая в руке. Причудливо в пламени свечей рефлексирует красноватый лак, точно в скрипке вспыхивает огонь.

Паганини:

—Боже, дай силы пережить
Фиаско страшное, двойное —
Утрату мастерства и счастья.
Я — между Сциллой и Харибдой,
Могу я все, иль ничего
И не способен быть наполовину
Любовником, иль скрипачом!
Полупобеды, полудостиженья
Не для меня...
Все, только все и не иначе!
О, вновь меня, Всевышний,
Ввергаешь в кризис тяжкий
И адским жжешь огнем.
Неужто гениальность
Наказанье за гордыню?
И тяжкий труд сверхчеловека
Несет в награду рабство
У проклятой скрипки?
Фигляр ты жалкий ныне,
Банкрот...

Вздыхает. Берет скрипку, извлечет из нее несколько резких, жалких звуков, опускает ее вновь:

—Любовь низринула меня на землю.
Я — ангел падший,
Лишен святой я силы и любви.
Властительница скрипка меня ревнует.
Не подчиняется искусству моему.
Бессилен я над ней.
О, Каролина!
Чар обольстительных твоих не избежал.
И вот теперь — бессилен.

Моя душа, надежда, моя скрипка,
Ты здесь, ты сердишься,
Так помоги мне обрести
Секрет мой вновь, дай силы,
Над временем дай власть
Ну, говори же!

Крупно скрипка. Она сверкает в пламени, лучится. Начинает звучать ее голос (женский голос, подцвеченный скрипичным смычком):

Я грущу, но я напомню то, что было...

Наезд на скрипку. Мечущиеся световые блики трансформируются в картину концертного зала. На эстраде Паганини. Наезд: лицо, руки, держащие скрипку. Бледный, в поту, дрожат руки. Звуки вымученные. Неожиданно жизнь возвращается, глаза начинают сверкать. Звучит ослепительная музыка — знаменитая кампанелла.

Взрыв пламени, ослепительный шар. В нем, в его пыла' круге крупно пальцы, играющие то же сочинение, но в четырехкратном замедлении. Двойной же экспозицией — руки, игра в нормальном темпе. На это накладываются цветовые волны. На этом фоне — продолжается голос скрипки:

Однажды
Пред выходом на сцену
Тебя объяла дрожь, не смог ее унять.
И вышел в полусне, волненья ощущая цепи,
Подумав, что пропал, не сможешь ноты взять.
Но вдруг, внезапно ощутил свободу
И рук на скрипке радостный полет.
Хоть музыка внутри звучала вихрем адским,
Но пальцы танцевали медленный балет.
Ты был разорван пополам, раздвоен,
В двух временах парадоксально жил.
И именно тогда секрет владенья скрипкой
Впервые так реально, зримо ощутил.

Паганини (медленно, как бы в трансе):
—Да, помню я тот вечер,
Где впервые
Я смог сквозь тернии, объятье времени
Прорваться к звездам и познать
Таинственную внутреннюю силу,
Дарующую власти благодать
Над временем...

(Оживляется, встает, начинает ходить. Останавливается перед зеркалом):

— Моею скрипкой мир объемлю,
Жизнь исторгаю огненным смычком.
Пускай толпа в восторге внемлет
Искусству моему,
Пусть в горле ком
Дыхание теснит и пусть сжимает сердце
Неведомое чувство естества,
И в мир иной иною дверцей
Манит их скрипка — голос божества.
Да, человек я, бог и сатана!
Един в трех лицах. Я — над всеми!
Я господин над временем и я его слуга
Несу великое творца я бремя.
Я зданье воздвигаю красоты
Из стона, крика и улыбки,
Я — проповедник, жрец любви,
И рай, и ад вмещаю в звуки скрипки.

Перед взором Паганини вдруг возникает черная фигура в капюшоне. В поднятой руке — крест. Монах загораживает дорогу; Паганини останавливается. Монах шипящим голосом, потрясая крестом:

— Ты дьяволу отдал свое искусство,
Пленяешь души сладостным смычком
И пробуждаешь низменные чувства,
А не божественный экстаз.
Искусство ставишь выше веры.
Вознес ты человека над Всевышним.
И мнишь себя в гордыне первым
Среди людей.
А грешен сам. Тюрьмою был запятнан
— Проступков нам известен список.
Твоя судьба у нас в руках.
Историю творим мы незаметно,
Но неуклонно! Кайся!

Паганини подымает скрипку и смычок, скрещенные, как крест:

— Мне не в чем каяться,
Я жизнь не отнимал,
Мой тайный дар — от Бога.
Он меня сравнял
С земными королями,

Позволил превзойти их власть
Над душами, людским воображеньем.
Миры я строю, коих не бывало,
Я возвожу и разрушаю храмы,
Поверья, идеалы и мечты.
Могу открыть я рай,
Дать ангелов услышать пенье,
Иль адским пламенем обжечь.
Пусть эфемерна власть моя,
Она царит, покуда длится голос
Моей волшебной скрипки под смычком.
Я — властелин мгновенья!

(Монах исчезает, растворяется во мраке).

Секрет мой — жизнь моя,
Отрава и отрада.
Да, я всесилен, я — могуч
Заветной мудростью — наградой
За тяжкий поиск...
Провиденье
Мне тайны скрипки осветило вдруг,
Сорвало путы с вдохновенья
Волшебный очертило круг,
Где, наделенный тайной силой,
Могу сражаться я с мгновеньем,
Бегущей жизни замедлять поток.
От неба получил я заклинанье,
Слова навеки врезались в сознанье...

Звучит необычным, вибрирующим тембром «Голос пространства». Паганини прислушивается (может быть мультипликационный ряд):

— Растягивай как тетиву тугого лука
Ты времени неумолимый ход.
И пусть стрела сверкающего звука
Со скрипки в зал срывается в полет.
Сознание стремительно и быстро
Как птица в волнах времени летит,
А пальцы — клоуны подвешены на нитях мысли,
Иную жизнь искусство им дарит.

Паганини:
О, как меня желание сжигает ныне
Поведать миру о моем секрете,
Умы, как раньте, возбудить, заставить снова,
Чтоб все уста кричали «Паганини!»
Былую славу возродить.
Тогда я был лишь скрипачом,
Сейчас же властелином времени
Маня бы нарекли!
Я подарил бы всем секрет сверхчеловека
И скрытой силою владеть бы научил,
Я обессмертил бы себя...

(Возбуждается, кричит в ярости):
Но я уже бессмертен!
Секрет открыв, помог бы многим
Сравняться некогда со мной
И славу у меня отнять,
Добытую с таким трудом.
Нет, Паганини не уступит места,
Не даст оружия в чужие руки.
Я тайну времени в могилу
С собой возьму, но не открою
Секрет свой никому!

(смотрит на распятие)
Да, грешник я. Священники не раз
Пытались секрет мой выведать,
Но я сокрыл ту тайну.
Что сжигает душу,
Я дал молчания обет
И слова не нарушу...
Пусть тело станет тленом,
Замолкнут скрипки, сгинут скрипачи,
Но память о секрете будет вечной,
А с ней и я!
О, Господи, прости!
Дай силы мне уйти с замкнутыми устами.
Боже! Умираю!

Рука Паганини падает, задевая струны скрипки. Последним долгим звучанием резонирует пространство, по нему прокатываются, постепенно бледнея, цветные волны. Медленный наплыв на струны до самого крупного увеличения струны. Видна металлическая обвивка, напоминающая фантастическое животное, по телу которого прокатываются судорожные колебания.

На этом фоне Голос за кадром:

— Минуло полтора столетья.
Что ж секрет?
Скупые грани тайны
Едва прорезали безжалостное время.
И оказалось — нет наследников Маэстро!
Потребны сила исполина,
Размах таланта и ума,
Кто дерзнет жезл его искусства
Поднять и понести.
Боялся он напрасно...
Но тайна времени, что он открыл — бесценна!

Затемнение

Г. П. Аксенов

ПРОБЛЕМА ВЕЧНОСТИ ЖИЗНИ

Научные представления о мире возникли в ходе смены геоцентризма на гелиоцентризм. Они вторглись в прежнее мировоззрение, хотя бы и мифологическое, но все же целостное. В предисловии к книге, вызвавшей знаменитый конфликт Галилея с церковными властями, основатель механики обозначил возникшую заново задачу науки следующим образом:

«Из достойных изучения естественных вещей на первое место, по моему мнению, должно быть поставлено изучение устройства вселенной. Поскольку вселенная все содержит в себе и превосходит все по величине, она определяет и направляет все остальное и главенствует над всем. Если кому-либо из людей удалось подняться в умственном

отношении высоко над общим уровнем человечества, то это были, конечно, Птолемей и Коперник, которые сумели прочесть, усмотреть и объяснить столь много высокого в строении вселенной»[1].

В нашей литературе, особенно советского периода, противостояние Галилея и папского престола всегда расценивалось как столкновение передовой научной мысли и религиозного мракобесия. Тем более что с развитием науки сложилось общераспространенное и как бы вполне обоснованное мнение, что правота Галилея окончательно доказана. О том даже и споров не возникало, поскольку картина мира всегда писалась физиками-теоретиками. Но сомнение в полноте их картины безжизненного и механического устройства Вселенной все же теплилось в сознании людей, поскольку все наблюдают повсюду на Земле жизнь и самого человека с его безграничным внутренним миром. Эти две картины никак не совмещались.

По ходу развития истории науки и с поступившими вновь опубликованными документами все же пришлось обратить внимание на аргументацию другой стороны, тех самых «мракобесов», о которых на долгое время совсем забыли, поскольку их позиция представлялась банальной и не научной. Но, как говорит историк науки И. С. Дмитриев, при поликонтекстуальном исследовании хрестоматийная истории противостояния науки и религии стала представляться гораздо более многозначной[2].

Итак, главным противником Галилея выступил сам папа римский Урбан VIII. Он в целом, еще будучи кардиналом Маффео Барберини, хорошо относился к ученому, высоко ценил его научные открытия и великолепный итальянский язык. Он даже не возражал против самой гелиоцентрической системы, признавал математические достоинства теории Коперника. Однако, он решительно протестовал против придания ей того самого абсолютного характера, о котором говорил Галилей в вышеприведенном отрывке. Папа предлагал считать гелиоцентризм просто гипотезой, а не окончательной картиной всего мироустройства.

И. С. Дмитриев так описывает существо конфликта:

«В глазах Урбана VIII Галилей был виновен не в том, что теории Птолемея предпочитал теорию Коперника, а в том, что он посмел утверждать, будто научная теория (любая!) может описывать реальность и раскрывать реальные причинно-следственные связи, что, по мнению Верховного понтифика, прямо вело к тяжкой доктринальной ереси — отрицанию важнейшего атрибута Бога: Его всемогущества

[1] Галилей Галилео. Диалог о двух главнейших системах мира Птолемеевой и Коперниковой. М.-Л.: ОГИЗ. 1948. С. 21.

[2] Фантоли А. Галилей: в защиту учения Коперника и достоинства Святой церкви. М.: МИК 1999. 424 с.; Дмитриев И. С. Упрямый Галилей. М.: НЛО. 2016. 848 с.

(potetia Dei absoluta), а если вдуматься, то и Его всеведения. В этом и заключалась для папы еретичность позиции тосканского математика»[1].

Именно такая позиция, как ни странно, выраженная в чисто религиозной плоскости, тем не менее, привела, в конце концов, к новому пониманию общего научного представления о реальности. Ее глубокие корни крылись на самом деле не в соответствии или не соответствии теории догмам Библии, а в принципиальной неполноте любой научной теории. Аналогичную идею через много лет после Урбана VIII высказал философ науки Карл Поппер, и совсем не по чисто религиозным мотивам. В целом ее можно обрисовать следующим образом: наука по самому своему характеру неспособна создать полную и завершенную картину мира. И это не недостаток, а достоинство рационального знания. В отличие от религиозного сознания, основанного на вере и откровении, наука непрерывно развивается, т.е. обновляется посредством усовершенствованных методик и инструментов. Она непрерывно расширяет пределы ведения и пересматривает многие уже принятые обобщения и принципы. Мы не знаем, какие новые факты и даже какие новые науки могут появиться. Но при этом научное знание, без сомнения, останется в кругу рациональных законов и потому не имеет права рассуждать о происхождении мира и о его конце.

И как бы в осуществлении установки Урбана VIII в последующие века шло непрерывное нарастание противоречия между классической механикой и физикой с ее претензией на доскональное описание мира, и остальной наукой. Началось с частного вопроса: в трудах великих творцов естествознания — Ломоносова, Бюффона, Кювье, Лайеля, Дарвина и других возникали рациональные сомнения в религиозной догме происхождения мира шесть тысяч лет. Простые факты вроде нахождения огромных масс морских окаменелых раковин на суше, в том числе высоко в горах заставляли думать о гигантских временах, требующихся на превращение организмов в осадки, на горообразование и минерализацию раковин, каменного угля, других органических остатков. Но еще более убедительным был массив фактов о противоположности открывавшихся законов, которые управляли косной материей и живыми организмами, их несовместимость.

Как бы подытоживая эту линию развития естествознания, 21-летний студент Санкт-Петербургского университета Владимир Вернадский в докладе на заседании Научно-литературного общества в декабре 1884 г. сформулировал нужный уровень обобщения понятий,

[1] Дмитриев И. С. «И все-таки они пишут…» (Процесс над Галилеем в трудах современных российских интеллектуалов) // Вопросы истории естествознания и техники. 2012. № 3. С. 47.

чтобы понять существо противоречия между главными отделами знания. Вот как он изложил свои главные вопросы:

«Живая материя скопилась в виде тонкой пленки на поверхности земного сфероида; вверх, в атмосферу, она достигает верст 8–10; вниз, вглубь земного шара, еще меньше. Везде, всюду царит мертвая материя, материя, в которой не происходит никакой жизни. Но что такое жизнь? И мертва ли та материя, которая находится в вечном, непрерывном законном движении, где происходит бесконечное разрушение и созидание, где нет покоя? Неужели только едва заметная пленка на бесконечно малой точке в мироздании — Земле обладает коренными, особенными свойствами, а всюду и везде царит смерть? Разве жизнь не подчинена таким же строгим законам, как и движение планет, разве есть что-нибудь в организмах сверхъестественное, чтобы отделять их резко от остальной природы?

Покуда можно только предлагать эти вопросы. Их решение дастся рано или поздно наукой. <…>

Если жизнь есть явление естественное, то живет весь мир, да иначе и быть не может»[1].

Именно эти вопросы и стали определяющими во всей его дальнейшей научной работе. В. И. Вернадский приступил к их решению посредством исследования законов внутреннего строения вещества, в частности, твердого его состояния в рамках кристаллографии. Вместе с лабораторным исследованием кристаллов он углубился в историческую минералогию, т.е. в процесс образования минералов в геологическом прошлом. И, наконец, в начале XX в., когда стало понятно, что химический элемент есть по сути дела атом, Вернадский организует исследования атомов в их природном состоянии, т. е. в земной коре. Для этой цели была создана новая дисциплина геохимия.

И только тогда, после глубокой проработки традиционных и новых наук, он снова обратился к решению вопросов, заданных в студенческом докладе. Он не спрашивает, что такое жизнь вообще, а что такое жизнь с точки зрения атомных наук? Одни и те же атомы строят мертвое, косное вещество и ткани живых организмов? В 1916 г. он начал создавать геохимию живого вещества. Так он стал называть все организмы, совокупность их на поверхности и в недрах планеты. В этом обобщении организмы рассматриваются не биологически, т. е. с точки зрения их формы или функций их органов, а геологически. Ученый представил живое вещество как горную породу, поскольку оно состоит из тех же атомов, что и вещество косное, оно имеет вес, химиче-

[1] Вернадский В. И. Об осадочных перепонках // Химия и жизнь. 1988, № 3. С. 34.

ский состав, в живых тканях запасено определенное количество энергии, причем какой-то совсем иной энергии, чем механическая и тепловая

Так родилась наука биогеохимия. Вернадский отошел от общераспространенного мнения, будто живое вещество, этот тонкая пленка на гигантском твердом теле Земли, чем его все считают, появилась на планете однажды в какой-то период геологической истории. Очевидная и явная эволюция организмов заставляла всех думать по схеме: поскольку живое развивается от простого к сложному, стало быть, оно когда-то возникло в случайном порядке благодаря удачному стечению обстоятельств, т. е. температуры, давления, химической обстановки, солнечному теплу и свету. Но как всегда в истории науки, Вернадский превратил очевидное в невероятное, потому что действующие законы природы, в том числе и законы живой материи, не должны меняться. Значит, надо признать, что живое вещество было всегда. Таков его главный исходный постулат.

Вернадский предпринял глубокий экскурс в прошлую науку, чтобы ответить на самый распространенный в ученой среде вопрос «происхождения жизни». Когда, как и при каких обстоятельствах появились первые организмы? Оказалось, что проблема имеет длинную историю. Ученые не просто выясняли эти обстоятельства, но предпринимали многочисленные попытки лабораторно синтезировать живые ткани или структуры, пусть и в самом примитивном виде, на уровне живых молекул. Но всегда все такого рода опыты кончались ничем. Жизнь в пробирке создать не удавалось. И тогда, еще в середине XVII в. флорентийский врач Франческо Реди, обобщив множество наблюдений, сформулировал существующее в природе простое правило: «Все живое — только от живого!»

Именно такая постановка вопроса все осветила для Вернадского. Он назвал запрет Реди принципом, а год его публикации — 1668 — великим годом в истории науки. Живое никогда и нигде не теряло уровня сложности. Живая ткань существует только в клеточной форме, в целостности. Ее нельзя получить химическим путем, и даже органические вещества, т. е. соединения основного витального элемента углерода, не могут сами собой сложиться в организм. Его можно только разложить на части, в том числе и на атомы, но не сложить из них. Живое вещество резко и без всяких переходов отличается по своим характеристикам от косного вещества.

В 1921 г. Вернадский смог публично сформулировать свою совершенно новую в научном сообществе позицию. Фактически это те же студенческие его вопросы, но обогащенные огромным опытом работы и раздумий. Теперь уже 58-летний ученый спрашивает:

«Было ли когда-нибудь и где-нибудь начало жизни и живого, или жизнь и живое такие же вечные основы космоса, какими являются материя и энергия? Характерны ли жизнь и живое только для одной Земли, или это есть общее проявление космоса? Имела ли она начало на Земле, зародилась ли в ней? Или же в готовом виде проникла в нее извне с других небесных светил? <…> Был ли когда-нибудь космос без проявлений жизни, может ли быть безжизненный Космос? Мы знаем — и знаем научно, — что космос без материи и без энергии не может существовать. Но достаточно ли материи и энергии — без проявления жизни — для построения космоса, той Вселенной, которая доступна человеческому разуму, т. е. научно построяема? Есть ли живое и жизнь частное явление в истории материи и энергии, проявляющееся временами и столь же бесследно исчезающее?»[1].

И если не спорить с законами природы, т.е. признать, что жизнь всегда передавалась только от организма к организму, следовательно, надо так и заявить:

«Признавая биогенез, согласно научному наблюдению, за единственную форму зарождения живого, неизбежно приходится допустить, что начала жизни в том Космосе, какой мы наблюдаем, не было, поскольку не было начала этого Космоса. Жизнь вечна постольку, поскольку вечен Космос, и передавалась всегда биогенезом. То, что верно для десятков и сотен миллионов лет, протекших от архейской эры и до наших дней, верно и для всего бесчисленного хода времени космических периодов истории Земли. Верно и для всей Вселенной»[2].

Начиная с этого времени и до самой своей смерти в 1945 г., Вернадский неустанно работает над темой живого вещества. Он уясняет его геохимический характер и, следовательно, существование всей совокупности организмов как единого целого в виде геологической планетной оболочки. Для такого естественного тела уже имелся термин — биосфера. Его ввел в науки о Земле австрийский геолог Эдуард Зюсс. Но поскольку это было задолго до создания геохимии, термин просто обозначал область существования живых существ.

По Вернадскому биосфера представляет собой не просто место обитания живых организмов, но сфера действия, работы организмов. Биосфера есть их лаборатория, где вырабатывается все гигантское разнообразие химических соединений и их структур. В своей классической книге «Биосфера» Вернадский дает такое определение предмета своего ведения:

[1] Вернадский В.И. Начало и вечность жизни // Собр. соч. в 24-х тт. Т. 8 С. 373.
[2] Там же. С. 391.

«По существу, биосфера может быть рассматриваема как область земной коры, занятая трансформаторами, переводящими космические излучения в действенную земную энергию — электрическую, химическую, механическую, тепловую и т.д. Космические излучения, идущие от всех небесных тел, охватывают биосферу, проникают всю ее и все в ней»[1].

Таким образом, биосфера есть уникальное, ни на что другое не похожее естественное тело, связывающее планету со всем космосом, с излучениями, которые пронизывают ее поверхностный слой, населенный организмами. Нам особенно понятно в этой картине взаимодействие солнечных лучей с растениями и микроорганизмами, из которого появляется новое вещество в виде их тканей, т. е. фотосинтез. Но это только наиболее яркая и изученная связь, а в полном своем объеме процессы взаимодействия живого вещества и излучений мало освоены. Мы видим только результат трансформации — химические соединения, которые, покидая живое население, укладывается в минералы, кристаллы, горные породы, а также собирается в жидкости и газы. Вся эта продукция в целом структурирована в виде геологических оболочек: гидросферы, атмосферы и литосферы, а также в лежащие под ними более глубокие слои земной коры. Рассматривая все эти оболочки не только в их строении, но и в динамике, Вернадский утверждает, что они все испытывают влияние биосферы. То есть биосфера не оболочка в ряду других, а материнская оболочка, активная, управляющая, непрерывно производящая все другие геосферы, упакованные в соответствии со своим специфическими закономерностями. Например, в морской воде происходит непрерывная седиментация, т. е. осадконакопление, наслоение вещества с его последующей минерализацией и кристаллизацией по законам минералогии и кристаллографии. Непрерывно образуются атмосферные газы, и поддерживается их строгое соотношение, а в литосфере формируются базальтовые и гранитные слои.

Биосфера имеет планетное значение, говорит Вернадский. Живое вещество занимается тем, что строит планету. Такая функция живого вещества биосферы не может быть случайной, почему-то появившейся на каком-то этапе ее геологической истории. Поэтому он имел право сделать следующее эмпирическое обобщение среди шести других, характеризующих биосферу:

[1] Вернадский В. И. Биосфера, § 8. Поскольку существует множество изданий книги, удобнее всего ссылаться на параграфы, из которых она состоит.

«2. Никогда в течение всего геологического времени не наблюдались азойные, (т.е. лишенные жизни) геологические эпохи»[1].

Таким образом, жизнь не появилась на готовой и как будто заранее образовавшейся планете, а сам этот космический дом является продуктом живого вещества биосферы. Без такой оболочки планеты не было бы. В этом смысл понятия вечности жизни, сформулированного Вернадским в 1922 г. в статье «Начало и вечность жизни». И, разумеется, после такого открытия ученый не мог не сравнить такую свою мысль с идеями безжизненного космоса, которые широко циркулировали в научной среде. Как раз в эти годы после создания «Биосферы» (1926) научное сообщество переживало глубокие потрясения в связи созданием теории относительности и квантовой механики, вследствие чего питало иллюзии близости завершения механической картины мира. Вот высказывание по этому поводу наиболее авторитетного из них Альберта Эйнштейна:

«Общие положения, лежащие в основе мысленных построений теоретической физики, претендуют быть действительными для всех происходящих в природе событий. Путем чисто логической дедукции из них можно было бы вывести картину, т. е. теорию всех явлений природы, включая жизнь, если этот процесс дедукции не выходил бы далеко за пределы творческой возможности человеческого мышления. Следовательно, отказ от полноты физической картины мира не является принципиальным

Отсюда вытекает, что высшим долгом физиков является поиск тех общих элементарных законов, из которых путем чистой дедукции можно получить картину мира»[2].

Вернадский как представитель другого, не теоретического, а наблюдательного и описательного естествознания расценивал эпоху рубежа веков как взрыв научного творчества, когда множество новых научных дисциплин, в том числе биогеохимия, встроились в общую ткань науки. Но самым несправедливым образом пока все новые науки остаются на обочине главного знания, отмечал Вернадский:

«*Огромное, подавляющее содержание научной работы не отражается на научной картине природы*. <…> Не может явиться прочным не раз высказанное, но никогда явным образом не охватывающее научную среду признание примата, по существу, наук математических, астрономических, физико-химических, только одних, влияющий сейчас на понимание основ современной картины мира – пространства,

[1] Вернадский В. И. Биосфера, § 17. Поскольку существует множество изданий книги, удобнее всего ссылаться на параграфы, из которых она состоит.

[2] Эйнштейн А. Мотивы научного исследования // Мир и физика. Сборник. М.: Тайдекс Ко, 2003. (296 с.) С. 7.

времени, материи, энергии. Не может потому, что все увеличивается в научной среде количество научных работников, связанных с изучением явлений жизни, что результаты их научной работы все ярче влияют на научную мысль, что реальная ценность в научной мысли их работы нередко больше, чем ценность построений научной картины Космоса»[1].

И самое важное, что в науках, изучающих жизнь, как раз наиболее отчетливо можно изучать те основные элементы мироздания, о которых говорит Вернадский. Ему это стало ясно после 1922 г., когда произошло столкновение двух подходов к изучению одного из таких элементов — времени. Одна из концепций была представлена в теории относительности Эйнштейна, другая — в теории реального времени Анри Бергсона. И оказалось, что вопреки общему мнению, не нужно себе представлять обе концепции взаимоисключающими. Напротив, они взаимодополнительны[2].

К заслуге теория относительности следует отнести исключение представления классической физики об одновременности, идущей во Вселенной сразу и везде. А концепция Бергсона показала, что теория относительности все равно доказала универсальность времени, только источник его не растворен во Вселенной, а объективно сосредоточен в человеке, в его физиологии. Из двух инерциальных систем отсчета, которые представлены в преобразованиях Лоренца, время идет реально только в неподвижной системе, утверждал Бергсон. В другой, именно в движущейся системе, символ ***t*** только изображает время, но на самом деле оно является фикцией, видимостью. Ее можно понять по аналогии с приемом прямой перспективы в живописи, когда объем предметов и глубина пейзажа изображается в соответствии с геометрически найденным схождением к центральной точке. И как художник изображает трехмерный мир на двумерной плоскости картины, так и теория относительности изобрела местное время второй инерциальной системы для измерения разности скорости быстро движущихся тел. Чем ближе к скорости света движение тела, тем больше «раздвигаются» единицы времени и «сокращаются» единицы длины в направлении движения. Но в реальности ничего такого не происходит, так процесс только изображается математически.

Концепция реального времени Бергсона оказалась для Вернадского ценной в том смысле, что соединилась у него с идеей вечности жизни. Он понял, что время имеет жизненный источник, оно идет в

---

[1] Вернадский В. И. Изучение явлений жизни и новая физика // Проблемы биогеохимии. Труды Биогеохимической лаборатории. Т. XVI. М.: Наука. 1980. С. 252–253.

[2] Аксенов Г. П. К истории понятий дления и относительности // Вопросы философии. 2007, № 2. С. 107–117.

живой материи и не идет в мертвой. В той же статье он назвал его биологическим временем и выдвинул определяющий тезис:

«Мы говорим об историческом, геологическом, космическом и т. п. временах. Удобно отличать биологическое время, в пределах которого проявляются жизненные явления. Это биологическое время отвечает полутора-двум миллиардам лет, на протяжении которых нам известно на Земле существование биологических процессов, начиная с археозоя. Очень возможно (допускает Вернадский — Г. А.), что эти годы связаны только с существованием нашей планеты и не с действительностью жизни в Космосе. Мы сейчас ясно подходим к заключению, что длительность существования космических тел предельна, т.е. и здесь мы имеем дело в с необратимым процессом. Насколько предельна жизнь и ее проявления в Космосе, мы не знаем, так как наши знания о жизни в Космосе ничтожны. Возможно, что миллиарды лет отвечают земному планетному времени и составляют лишь малую часть биологического времени»[1].

Значит, на Земле биологическое время равно по длительности геологической истории. Таков строго научный вывод.

Вернадский в нашей стране был одним из создателей науки радиогеологии, которая начала измерения возраста горных пород радиоактивными методами. К 1931 г., когда была написана цитируемая статья, на основании самых старых датировок для возраста планеты указывали обычно такие приведенные Вернадским цифры. Сегодня они, как известно, установились на отметке 4,5 миллиарда лет. Но для Вернадского такое ограничение не было твердо установленным. Он считал, что понятие «возраст Земли» не является научным, оно пришло в науку из религиозного предания, когда весь, даже образованный мир считал, что Бог создал этот мир 7 тысяч лет назад.

На московской сессии Международного геологического конгресса Вернадский выступил с докладом «О значении радиогеологии для современной геологии», в котором привел убедительные доказательства эфемерности таких датировок. Сами по себе они точны и бесспорны, но мы их вставляем в ту же мифологему «начала мира» или «возраст Земли» и считаем его соответствующим самым древним горным породам, принимая их за первичные, первозданные породы. На самом деле, говорил Вернадский, мы определяем только возраст комплекса горной породы, в которой содержится радиоактивный минерал. Его нельзя считать за представителя первозданной Земли, ибо такого геологического первичного материала не существует.

[1] Вернадский. Op. cit. С. 274–275.

Действительно, любой минерал и горная порода включены в геологический круговорот, который начинается в биосфере и продвигается по геосферам, пока не попадает в глубинную область метаморфизма. Здесь под влиянием высокой температуры и давления каменный материал перестраивается и получает тот заряд энергии, которая постепенно растрачивается по пути на поверхность, где его подбирает радиогеолог, определяет период полураспада заключенных в нем радиоактивных элементов и называет возраст данного минерала. Но распространять эти цифры на планету нет никаких оснований. Данный кусок горной породы будет подвергнут на поверхности выветриванию, превратится в пыль и мелкие куски породы, включится в биосферные процессы, перейдет в раствор и окажется снова на морском дне в виде осадка. В свою очередь осадочные породы на глубине перекристаллизуются и снова попадут в область метаморфизма и т. д. Сколько таких циклов претерпевают атомы в геосферах, неизвестно, поскольку они периодически проходят через биосферу.

Вот почему Вернадский обоснованно утверждает, что с помощью радиоактивных методов мы возраст Земли не узнаем, а только определим временной пункт последнего цикла, возраст метаморфического превращения, совершившегося с данной горной породой, точнее — с данными атомами. Таким образом, миллиарды лет планетного времени включены в ход «биологического времени», говорит ученый, т.е. составляют какую-то часть его. Биологическое время единственно, никакого другого нет. Ученый добавляет:

«”Время” Бергсона есть время реальное, проявляющееся в процессе творческой эволюции жизни; оно выражается в научных явлениях и фактах и как таковое может изучаться и в науке, и в философии… Время идет в одну сторону, в какую направлены жизненный порыв и творческая эволюция. Назад процесс идти не может, так как этот порыв и эволюция есть основное условие существования Мира. Время есть проявление — созидание — творческого мирового процесса»[1].

Помимо биологического времени Вернадский обратился и к такому понятию, как биологическое пространство. Ему, как кристаллографу, отдавшего много лет творческой работе в этой науке и 20-летнему преподаванию этой дисциплины в университете, понятие пространства было особенно близко и понятно. Вернадский посвятил ему большую часть статьи «Изучение вопросов жизни и новая физика», указав недаром, что в живом веществе вопросы времени и пространства дает гораздо больше материала для понимания. В частности,

[1] Вернадский В. И. О жизненном (биологическом) времени // Философские мысли натуралиста. М.: Наука. 1988. (297–381). С. 332.

огромную проблему представляет существование левого и правого пространства. Именно только в живом веществе и возникает проблема положения тела в пространстве, потому что для косного вещества нет понятий левого или правого, низа и верха. Оно, как говорят в физике, изотропно, то есть все направления равноценны. Для живых организмов направления в пространстве принципиально анизотропны, то есть вопрос ориентации имеет определяющее значение, без него невозможно само их существование.

В середине XIX в. Луи Пастер открыл явление диссимметрии. В живом веществе нет симметричных геометрических фигур, оно состоит из неправильных с точки зрения геометрии фигур, по большей части асимметричных. Все молекулярные структуры любого вещества представлены в двух видах. Они неотличимы по составу и свойствам и различаются только построением — левым или правым. Такие тела называются изомерами. В косном веществе левые и правые изомеры по большей части распределены одинаково, но в живых организмах наблюдается резкое преимущество одного из них. Например, белки в основном левые, а сахара — правые. Пастер открыл, что неравенство изомеров в живых организмах не имеет исключений. Более того, при питании или ассимиляции вещества организмы четко различают необходимый им продукт с левым строением и игнорируют правый, или наоборот. То есть они не безразличны к строению употребляемого вещества, несмотря на одинаковость химических свойств изомеров.

Вернадский придавал этому свойству живого вещества огромное значение. Оно не является приобретенным, например, в ходе эволюции, оно общее для всего живого и резко отличает его от косного вещества. Его нельзя также получить искусственно. При синтезе в лаборатории какого-либо соединения оно будет получаться поровну левым и правым, и чем больше количество опытов, тем точнее оно будет распадаться на две разности. А живое вещество так же определенно различается левым строением своих молекул. Диссимметрия передается только рождением. А это значит, говорит Вернадский, что отличие живого от косного лежит значительно глубже физических и химических свойств. Оно отличается своим, как он говорит, состоянием пространства.

Следовательно, вывод о непроизводности живого от косного, т. е. принцип Реди, подтверждается на пространственном уровне. Живой организм не только не происходил от косного в каком-то гипотетическом смысле, например, в результате сложившихся благоприятных обстоятельств, но и не мог произойти, потому что переход от лево-правосторонних синтезов к дисимметрическим запрещен закономерно,

как сказали бы мы теперь, на генетическом уровне. Ныне стало известно, что зародышевые структуры, а именно ДНК, имеют стопроцентно левое строение своих молекул. Вернадский понимал это уже тогда, когда генетика была еще не настолько развита, к тому же подвергалась в нашей стране гонениям.

Исследуя живое вещество, Вернадский дошел, таким образом, до элементарного его уровня, до состояния пространства и хода биологического времени. И в своей последней теоретической работе, написанной в 1943 г., он соединил все принципы естествознания в систему, введя них живое вещество:

«Пересматривая теперь, после ряда лет, непрерывно шедший ход работы моей мысли в этой области знания – в геохимии и биогеохимии, — я вижу, что в основе всего естествознания лежат три широких и глубоких эмпирических обобщения, значение которых и взаимные соотношения между которыми, для меня только постепенно и медленно выяснялись.

Я вижу сейчас, что эти *три основных эмпирических принципа* охватывают все естествознание. Два из них были высказаны в конце XVII в., но вошли окончательно в научную мысль естествознания в конце XVIII — начале XIX вв., частью входят еще теперь. Третий принцип зародился в начале XIX столетия и охватил научную работу в середине этого века.

Первым будет принцип, высказанный Ньютоном в 1687 г. — *принцип сохранения массы вещества* в окружающей нас реальности, во всех изучаемых нами явлениях. Он был признан окончательно в середине XVIII — начале XIX в.

Вторым будет принцип Гюйгенса, выраженный им в предсмертной работе 1695 г. и ставший известным в начале XVIII в. Этот закон природы гласит, что *жизнь есть не только земное, но и космическое явление*. Это представление еще только входит в научную мысль.

Третьим принципом будет *принцип сохранения энергии*, аналогичный [принципу] сохранения массы Ньютона, охвативший XIX век. <…>

Удобно назвать его *принципом Карно-Майера*»[1].

Вернадский назвал принцип космичности жизни и равноценности его принципам сохранения именем Гюйгенса, потому что тот впервые высказал его научно в своей последней книге «Космотеорос». На основании собственных телескопических наблюдений Гюйгенс пришел к вводу, что соседние планеты построены из тех же материалов, что и

[1] Вернадский В. И. О состояниях пространства в геологических явлениях Земли. На фоне роста науки XX столетия // Проблемы биогеохимии. Труды Биогеохимической лаборатории. Т. XVI. М.: Наука. 1980. С. 112.

Земля, значит, им тоже свойственна жизнь. Теперь после веков развития науки Вернадский уже на фундаментальном уровне уравнял живое вещество с массой и энергией, в отношении которых вопрос о происхождении не ставится, он не имеет научного смысла. Живое вещество, косное вещество и энергия были всегда.

Вот почему он мог теперь поставить вопрос о планете как небесном теле, т.е. в целом. Обобщение такого рода — одно из самых старых в науке и представление о ней явилось, как известно центральным в научной революции времен Галилея и Ньютона. Теперь, учитывая все развитие науки первой половины века, особенно концепцию биосферы, требуется изменить взгляд на безжизненное мироздание. Землю не следует считать уникальным небесным телом, как учат в школьной науке. Изучая Землю, мы исследуем не только одну планету, но одну из планет и главные черты ее строения обязаны переносить на класс небесных тел, аналогичных ей. Какие же эти тела?

В солнечной системе явно выделяются планеты «земного типа», говорит он. Они уже и названы так и отличаются от планет-гигантов тем, что имеют следующие сходные основные черты:

а) они твердые, холодные тела вращения, у всех имеются геологические оболочки, прежде всего атмосфера;

б) они все индивидуально различны и их планетные оболочки физически и химически разнообразны;

в) для двух планет — Венеры и Марса — можно допустить наличие биосферы;

г) газы атмосфер всех планет имеют биогенное происхождение[1].

Итак, Вернадский успел завершить новую модель мироздания, в которую жизнь в виде живого вещества введена как необходимый и не случайный элемент. Живое вещество является закономерным посредником между материей и энергией, трансформатором, как он говорит, который превращает энергию в весомую массу. Все химическое разнообразие мира происходит из живого вещества.

Веками большие ученые удивлялись, почему мир таков, почему в нем есть оформленная материя, хотя по всем законам физики и термодинамики его не должно было быть. Все значимые структуры упрощаются, все всплески сглаживаются, все горы разрушаются.

Уже Ньютон задумывался над тем, почему существует мировое разнообразие вещей, если механическое движение не может продолжаться сколь угодно долго. Все правила механики работают только при одном условии: если признать, что все части тела движутся как оно

[1] Вернадский В. И. О геологических оболочках Земли как планеты // Собрание сочинений в 24 т. М.: Наука, 2013. Т. 3. 478 с.

в целом. Но в природе этого нет, это абстракция. Существует трение, неправильное строение тел, например, при смещенном центре тяжести или упругости. И потому всякие движения, в конце концов, должны бы прекратиться, уравновеситься. Но в реальности этого нет, значит, кроме движения по необходимости, то есть под влиянием принудительных закономерностей, должны быть и движения по свободе. В своем главном труде Ньютон отвел роль восстановителя движения Создателю:

«От слепой необходимости природы, которая повсюду и всегда одна и та же, не может происходить изменение вещей. Всякое разнообразие вещей, сотворенных по месту и времени, может происходить лишь по воле и мысли Существа, необходимо существующего»[1].

То движение, которое он назвал слепой необходимостью, через сто пятьдесят лет было осознано как второе начало термодинамики. Такие теоретики как Гельмгольц, пришли к твердому и бесспорному выводу, что все виды энергии, существующие в мире, должны превратиться в тепловую. Исходя из законов физики, тепловая смерть Вселенной неизбежна.

Но папа Урбан VIII оказался прав: еще через сто лет Вернадский нашел того деятеля, который играет роль «Существа, необходимо существующего». Живое вещество производит все разнообразие и изменение вещей. Оно находится в полюсе сложности мира, причем не появилось там, а просто мир так устроен. Никакого начала его не было, не может быть с научной точки зрения и конца. Помыслив начало и конец, мы выходим за пределы науки в область философии и религии. Науке дан наличный мир, существующий во времени и пространстве, причем и время, и состояние пространства определяются живым веществом. Поэтому та картина мира, о которой мечтала теоретическая физика, которая тщилась описать безжизненную Вселенную, не имеет научного смысла.

В науке можно строить только частные модели на основе одной дисциплины или целой группы их. В 1932 г. в докладе на Общем собрании Академии наук Вернадский, объявляя о создании новой трехэтажной науки биогеохимии, именно так поставил вопрос:

«Создается *атомная геометрия пространства-времени*, новая, небывало удобная модель для научной классификации, впервые охватывающая необозримое количество точно устанавливаемых, количественно в пространстве-времени выраженных, научных фактов. Биогеохимия научно вводит в этот закономерный стройный мир атомов, в

[1] Ньютон И. Математические начала натуральной философии. М.: Наука. 1989. 661 с.

геометрию Космоса, явления жизни, как неразрывную часть единого закономерного целого»[1].

Итак, по своим твердо выясненным за века развития целям, задачам и методам работы наука характеризуется созданием *частных моделей мира,* что методологически правильно. Наука изучает наличное его устройство, прежде всего материальное и будет создавать модели любой степени общности.

Но сегодня, когда прошло еще почти сто лет после его трудов, что можно сказать о концепции Вернадского? Что происходит с картиной мира?

Современные физики по-прежнему упорствуют в поисках безжизненного космоса, чисто механического устройства Вселенной. Вот что утверждает в предисловии к одной из своих книг известный популяризатор науки Пол Дэвис:

«В этой книге я рассказал о том, что можно было бы назвать величайшим триумфом новой физики, — о *полной теории Вселенной* (подчеркнуто мной — Г. А.), включая ее происхождение. Начало этой поразительной перспективе было положено серией существенных продвижений в нашем познании сил, точнее, взаимодействий, управляющих природой. Последние исследования свидетельствуют о существовании некой главенствующей суперсилы, различными проявлениями которой служат все известные нам взаимодействия»[2].

Действительно, казалось бы, остались какие-то последние штрихи, и физическая картина мира будет заполнена окончательно. В общих чертах о ней знают все образованные люди. 13,5 млрд. лет где-то произошел Большой взрыв, в результате образовались атомы, молекулы, весомая материя. Из нее складывались планеты, звезды, звездные системы и галактики. Вселенная, начавшись в одной точке, продолжает расширяться. Но по-прежнему удовлетворительного ответа на вопрос ее устройства не существует и вопросов больше чем ответов. Для решения проблемы физики сосредоточились на теории сингулярности, т. е. некоего уникального события накануне Большого взрыва, когда теперешние физические законы не действовали.

Однако, постановка вопроса о начале мира и о его конце, как мы уже увидели, бесполезна, зашла в тупик. Да и с чисто методологической стороны она неправильна, поскольку отдаленная причина происхождения предмета ничего не говорит о его свойствах. Гораздо важнее

[1] Вернадский В. И. Значение биогеохимии для познания биосферы // Проблемы биогеохимии. С. 14.

[2] Дэвис П. Суперсила. Поиски единой теории природы. URL: http://alexandr4784.narod.ru/pdewis.htm.

его наличная собственная специфика и действующие сейчас законы, тем более для такого сложного объекта как Вселенная.

А вот последняя фраза в вышеприведенной цитате Пола Дэвиса о некоей «суперсиле» представляется мне пророческой. Только как мы видели, она находится не в глубинном строении вещества, а в существовании живого вещества и его планетном значении. И по этому «вернадскому» пути наука движется в последние десятилетия прямотаки гигантскими темпами.

Во-первых, изменилось представление о самой Земле. О происхождении на ней жизни практически уже не вспоминают. Развитие геологии и минералогии привело к представлениям о том самом равенстве биологического времени и геологической истории. Оказалось, что безжизненных эпох в истории Земли нет. Буквально в последнее десятилетие стало известно, что возраст минерала циркона, например, составляет 4,38 млрд. лет. Его состав, а самое главное, соотношение изотопов безошибочно свидетельствуют, что он сформировался в условиях влажной и прохладной поверхности. Следовательно, биосфера на молодой, как считается, первозданной Земле уже существовала[1]. И все гипотезы о раскаленной, огненно-жидкой, сухой, а главное, безжизненной планете теперь должны уйти в прошлое.

Кроме того, само понятие о биосфере тоже изменилось в соответствие со взглядами Вернадского. Он полагал, что возможна биосфера, состоящая из одних бактерий. Они способны выполнять все ее функции, то есть поддерживать целиком ее существование. Так оно и оказалось. Наш микробиолог академик Г. А. Заварзин описывает в своих трудах именно такую биосферу. Она существовала всегда и в запротоколированной геологической и палеонтологической истории занимает 6/7 ее возраста[2]. Иначе говоря, самой фундаментальной является невидимая жизнь — бактериальная. Он является самой мощной и по энергии, и по массе, и по производимой работе.

Во-вторых, бурные исследования солнечной системы последних тридцати лет тоже подтвердили вывод Вернадского о типичности Земли и необходимости распространить знание о ней на категорию «земных планет». Оказалось, что среди массы спутников газовых гигантов и вообще разнообразного материала есть 29 относительно больших сферических твердых холодных планет, во многом похожих на Землю. Форма, химический состав и оболочечное строение этих тел, несомненно, указывают на бурную тектонику, и, следовательно, на

[1] Кузьмин М. Ранние стадии формирования Земли // Наука в России. 2014, № 6. С. 13–19.

[2] Заварзин Г. А. Лекции по природоведческой микробиологии. М.: Наука. 2003. 348 с.; Он же. Становление биосферы // Вестник РАН. 2001, т. 71, № 11, с. 988–1001.

действие биосфер в прошлом или настоящем. Таким образом, закономерное и даже стандартное построение системы из твердых сферических планет с газовым шаром в центре доказывается каждый день[1].

Более того, развитие техники астрономических наблюдений привело к открытию в 1995 г. планет за пределами солнечной системы. Сегодня насчитывается более 4100 экзопланет. Все они объединены в семьи, аналогичные нашей солнечной [2].

И, в-третьих, теперь развернулась настоящая охота за следами жизни в космосе, и в нашей системе, и за ее пределами. Уже никого не удивляют спектральные находки в дальнем космосе аминокислот, главного вещества ДНК организмов[3]. В последние годы появились открытия соединений того пространственного строения, которое Вернадский считал главным для организмов — диссимметрических структур[4]. Факты такого рода множатся и всесильная НАСА уже поставила программу поиска жизни как приоритетную.

Таким образом, все открываемые факты в описательных науках самым явным образом подтверждают концепцию Вернадского о космической роли биосфер как формы существования жизни во Вселенной. И самое интересное, что не открывается фактов, которые опровергли бы ее. И это значит, что на самом деле проблема вечности жизни заключается только в ее принятии в изменении привычных представлений. Однако, такое изменение умонастроения, как показывает история науки — непростое и не быстрое.

Н. Г. Алексеева

ПАССИОНАРИИ-ШЕСТИДЕСЯТНИКИ — СТУДЕНТЫ ФИЗФАКА МГУ

Шестидесятники — поколение советской интеллигенции, родившееся до и во время Великой Отечественной войны, между 1925 и 1945 годом. Вера в коммунистические идеалы была для

[1] См.: Аксенов Г. П. Косминта: биосферы в космосе. М.: ЛЕНАНД. 2016. 208 с.

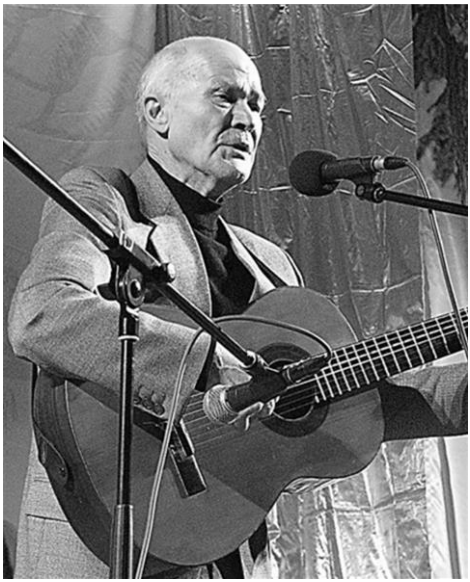
[2] См.: Каталог экзопланет: http://exoplanet.eu/catalog/.

[3] Ученые смогли обнаружить аминокислоты и ДНК в крошечном фрагменте метеорита // «Journal of Chromatography A.» AstroNews. http://www.astronews.ru/cgi-bin/mng.cgi?page=news&news=5470 (дата обращения 19.10.2019).

[4] McGuire B. A., Carroll P.B., Loomis R.A., Finneran J.A., Jewell P. R., Remijan A.J. Discovery of the interstellar chiral molecule propylene oxide (CH_3CHCH_2O) // *Science* 17 Jun 2016: Vol. 352, Issue 6292, p. 1449. (Электронный ресурс) http://science.sciencemag.org/content/352/6292/1449 (дата обращения 19.10.2019).

большинства шестидесятников очевидной, хотя многие пережили кризис, у кого-то были репрессированы родители.

Шестидесятники мечтали о строительстве Коммунизма, образ которого был показан в книгах писателей-фантастов, таких как роман «Туманность Андромеды» Ивана Ефремова. Запуск первого искусственного спутника Земли в 1957 г.открыл космическую эру, первый полёт Юрия Гагарина в космос в 1961 г. вызвал энтузиазм, радость, были стихийные демонстрации. Это было время оптимизма. Шестидесятники состояли из физиков и лириков — инженеров и гуманитариев, художников, поэтов [Из Википедии].



Бард Сергей Крылов, 1941 г. р.

Мне судьба подарила дружбу с неординарными людьми из шестидесятников, физиками Владимиром Алексеевым и Сергеем Крыловым, художником, архитектором Борисом Талесником. Сергей Крылов и Владимир Алексеев поступили на Физфак МГУ в 1958 г. Владимир после школы попал в армию, служил в морском флоте в Крыму, после армии работал в Крымской обсерватории, готовился к поступлению в МГУ.

С 1954 г. в стране начали поднимать Целину. После большого урожая в 1956 г. решили на помощь в уборке посылать студентов.

Вспоминает Сергей Литвиненко, секретарь факультетского бюро комсомола: «Три года (1956–1958 гг.) студенты ездили на целину принудительно. Меня назначили завхозом. Я попал на целину в 1958 г., в совхоз в три десятка домов (иногда палатки) приезжало 500 человек. Студенты были бесплатной рабочей силой. Работа тяжёлая. Недоедали, вода привозная. Никакого медицинского обслуживания, жили в палатках, задерживались до октября, холод. Высокий травматизм. Поработав на уборке, мы пришли к выводу, что уборочные студенческие отряды малоэффективны. Мы поняли, что нужно делать строительные

отряды, чтобы закрепить приехавших целинников, строить в совхозах жильё, школы, больницы, клубы. [«Сергей Литвиненко и ССО», 2018 г.]

Из интервью Сергея Крылова: «Мы жили тогда с чувством долга перед Отечеством. Это было время восстановления страны после войны. Молодежь хотела сделать что-то полезное для страны. В то время все студенты летом в обязательном порядке работали в колхозах. Когда мы поступили на первый курс Физфака, нас собрал секретарь факультетского бюро комсомола Сергей Литвиненко и сказал: «Вы хотите сделать что-то для Родины? Два года подряд наши студенты ездили на Целину. В итоге, проехав тысячи километров и отработав два месяца в колхозе, они смогли собрать какое-то количество колосков. Какой от этого прок? Мы должны помочь людям, которые работают и живут там круглый год практически без удобств — прямо в палатках. Мы построим целинникам жилье, школы, клубы!». Нужно было сначала пробить эту идею в ЦК КПСС и освоить строительные профессии». Пробили, и потом весь учебный год днём сидели на лекциях на Ленинских горах, а по вечерам в ПТУ в Черёмушках овладевали профессиями штукатуров, плотников, каменщиков. Я стал каменщиком. Увлекала романтика поездок в дальние необжитые края». [С. Крылов Стихи, воспоминания, интервью. 2019 г.]

Сергей Литвиненко 1935–2019 гг.

Сергей Литвиненко, командир первого стройотряда Физфака МГУ вспоминал: «Весной 1959 г. я поехал в Булаевский район Северо-Казахстанской области на слёт целинников. Виды на урожай были плохими, ожидалось, что студентов посылать не будут. На этом слёте я договорился с тремя директорами совхозов: Булаевского, Ждановского и Узункульского, что к ним приедут строительные, а не уборочные от-

ряды. Определились с фронтом работ. Зашла речь о дефиците в совхозах гвоздей, инструментов; всё это надо было везти с собой. Деньги на это и на дорогу для ребят я получил в виде счета в сберкассу на предъявителя. Летом 1959 г. первый стройотряд в 300 человек поехал на целину, и на удивление, вчерашние школьники справились. Отряд построил за лето в трёх совхозах 14 объектов, но мы прихватили сентябрь».

Энтузиазм и энергия Сергея Литвиненко передались его товарищам, потом всему московскому студенчеству. За несколько лет стройотрядовское движение разрослось, охватило всю страну. Бойцами ССО стали тысячи студентов вузов всей страны. Вместо летнего отдыха студенты ехали в строительные отряды не только на целину в Казахстан, но и в другие регионы страны, где строили жилые дома, сельскохозяйственные и промышленные объекты, дороги, мосты. Имела значение и возможность студентам хорошо заработать за каникулы. Несмотря на тяжелый труд в стройотрядах бурлила жизнь — студенты выпускали стенгазеты, сочиняли стихи и песни, пели по вечерам у костра, дружили, любили, мечтали. В то время телевидения не было, студенты читали лекции для местных жителей, привозили библиотеки книг, делали концерты. Бюро ВЛКСМ Физфака приняло решение о создании к Липецку агитбригады. В Липецком стройотряде Физфака летом 1961 г. родилась агитбригада.

Воспоминает Сергей Крылов: «Стройотряды, регулярные поездки на сельхозработы, турпоходы — мы постоянно ездили по стране, подолгу жили в больших и маленьких городах, поселках, дальних деревнях. Мы видели, что усилия государства были обращены на «хозяйственную деятельность», а настоящая, живая культура (представленная не кино и радио, а артистами и музыкантами) не проникала за пределы крупных городов. Даже рядом с Москвой в деревнях люди никогда не видели ни концертов, ни детских представлений, хотя почти везде были клубы и даже Дворцы культуры. Нам хотелось сделать что-то хорошее для людей. Летом 1961 г. мы работали на строительстве Липецкой Магнитки, крупнейшей в Европе домны. Днем все работали, а вечером собирались возле костра. Он стал центром культурной жизни. В сиянии его огня увидело свет то, что впоследствии выросло в агитбригаду. Мы репетировали песни, искали таланты. Первое выступление нашей агитбригады в Москве стоялось в деревне Тропарево, на Юго-Западе есть большой красный храм. Рядом с ним стояло небольшое деревянное помещение — в нём и прошел наш концерт. Агитбригады создавались во многих институтах. Агитбригада Физфака

Агитбригада: Сергей Смирнов с аккордеоном, Евгения Прибылова, Валентина Наумова, Галина Кузина, Ирина Егорова, Геннадий Иванов, Сергей Крылов, Светлана Ковалёва, во втором ряду Сергей Никитин, Борис Геллер, Александр Гусев

существовала с 1961 по 1965 гг. Потом она стала творческой студией «Феникс». Студия ставила полностью свои программы, в 1967 г. она стала лауреатом московского, российского и всесоюзного смотров художественной самодеятельности к пятидесятилетию Советской власти. Кроме СССР, она выступала в Чехословакии, Польше, ГДР и Югославии.

Алексеев Владимир Алексеевич, участник первых стройотрядов, со второго курса стал работать в лаборатории с В. Д. Письменным, в то время аспирантом Физфака. По окончании Физфака В.А. Алексеев работал в Филиале Курчатовского института, занимался физикой плазмы, физикой твердого тела. Первым в мире открыл высокотемпературную сверхпроводимость. С 1981 г. мы с В. А. Алексеевым начали изучать поступление металлов от вулканов, тектонически-активных зон, пришли к выводу, что тектонические аэрозоли обогащённые металлами могут служить предвестниками землетрясений и извержений вулканов. Помимо чисто научной деятельности В. А. Алексеев 30 лет был председателем Школьного Общества Испытателей Природы при доме учёных в Троицке. Мы ставили задачу привлечь школьников в

науку, проводились школьные конференции, экспедиции, встречи с крупными учёными России.

Из интервью с Сергеем Крыловым: «Энтузиазм и коллективизм не возникают сами по себе. Трудности и беды послевоенного времени делали наш народ сплочённым и сильным. Эти качества государство тогда воспитывало целенаправленно и умело. Вспомните всенародных героев той эпохи: комбриг Василий Чапаев, лётчик Валерий Чкалов, солдат Александр Матросов, не пожалевший жизни ради спасения Отечества, пе-

Владимир Алексеев 1935–2013 гг.

В. А. Алексеев у трещины извергающегося вулкана Толбачик (Камчатка, 1976 г.)

редовик производства Алексей Стаханов… Реальные личности, литературные герои — они обретали зримый и очень привлекательный облик в романах, фильмах, театральных постановках, на телеэкранах и становились примером для подражания.

— *Это было тогда, а что происходит сейчас?* — Бардовские фестивали, по-прежнему, проходят в разных городах и, по-прежнему, выполняют свою миссию превращения отдельных людей в единый народ, хотя финансовое участие государства в их организации сильно уменьшилось.

А с воспитанием у народа энтузиазма и коллективизма ситуация сильно изменилась. Каких героев предлагают сейчас народу для образца теле- и киноэкраны, эстрада, газеты и другая печатная и электронная продукция? Увы, этот процесс когда-то созидательный, ныне

Юбилейный стройотряд в год 25-летия стройотрядовского движения. Город Гагарин (бывший Гжатск), 1984 г.

стал разрушительным. Вместо героя в нас большей частью целится антигерой. Как остановить этот губительный процесс? Во-первых, государство должно этого захотеть. Во-вторых, оно должно это сделать. Для этого полезно будет вспомнить и воссоздать кое-что из воспитательных и пропагандистских механизмов, успешно применявшихся в недавнем прошлом, а также употребить во благо возможности новорождающихся информационных технологий.

— Как вам кажется, в вашем поколении остались идеалисты?

Наше физфаковское братство живо до сих пор. Наш курс каждый год собирается вместе, и большинство из нас не отказалось от тех взглядов, которые у нас были в молодые годы, и мы до сих пор гордимся тем, что делали тогда. Термин «идеалисты» — какой-то расплывчатый, поэтому попытаюсь более конкретно определить то, что я

2008 г. Группа ветеранов первого стройотряда на праздновании 50-летия ССО. Среди них С. Литвиненко, В. Письменный, И. Комаров, А. Паль, И. Гарбар, Г. Абильсиитов, В. Недорезов, А. Беляев, А. Рустамов, Ф. Саевский, А. Рощин, В. Алексеев, В. Рукавишников, Э. Шекшеев. Г. Похил

и мои друзья считаем своими ценностями: это быть честным по отношению к себе и к окружающим, думать о духовной красоте, об Отечестве, а денежные отношения не ставить во главу угла. Я совершенно точно знаю: люди с такими принципами не исчезли и в других поколениях, хотя, возможно, их стало меньше. Почему я в этом уверен? Потому, что много лет на многочисленных бардовских фестивалях я слышу песни-исповеди и вижу лица их авторов и исполнителей — людей самых разных возрастов и профессий. Я вижу лица тех, кто их слушает. Мы гордимся этим, но должны понимать, что стремление к твор-

честву обусловлено не только генетикой. В прежние времена существовала очень продуманная система художественного воспитания и развития творческих способностей — начиная с дошкольного возраста и заканчивая высшим образованием. Я сам в школьные годы провёл несколько счастливых лет, играя в оркестре пионерского ансамбля. Я опасаюсь: как бы «оцифровкой» школьного образования нам не убить в детях творческого мышления».

А. М. Валуев

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ФИКТИВНЫХ СУЩНОСТЕЙ В СОВРЕМЕННЫХ ЕСТЕСТВЕННЫХ И ГУМАНИТАРНЫХ НАУКАХ

Развитие различных научных дисциплин неотделимо от формирования в каждой системы специализированных понятий и научных абстракций, представляющих их предметные области иначе, чем в обыденном сознании. Это видно уже на примере евклидовой геометрии — наиболее развитой научной теории, сформировавшейся в своих основах еще в античности и до сих пор обслуживающей наши практические и теоретические потребности. «Точка», «линия», «плоскость» — это абстрактные конструкции, которым объекты реального мира соответствуют лишь приближенно. Тем не менее, полезность таких конструкций неоспорима; они никоим образом не приводят к смешению реальности с умозрительными представлениями. Вместе с тем, имена таких теоретических объектов обнаруживают их эмпирическое происхождение. В частности, «линия» буквально значит «льняная», указывая на то, что ее прообразом послужила льняная нить.

Последующее развитие точных и естественных наук дало более широкие основания для введения теоретических понятий, одним из которых стало применение методов аналогий и абстрагирования, восхождения от частного к общему. [1] Это можно видеть на примере понятия «равновесия» и его применения в различных науках. Первоначально, как видно из самого слова, «равновесие» понималось как состояние весов, при котором вес грузов на обеих чашах одинаков, что внешне выражается в виде устойчивого горизонтального положения их коромысла. По мере развития механики, как небесной, так и земной, с равновесием стали связывать совокупность сил, при которой находящийся под их действием объект находится в покое или совершает равномерное движение. Переход от случая весов, где поддержание равно-

весия определяется равенством сил веса обеих чаш (направления которых практически параллельны) и сводится к равенству двух скалярных величин, к общему случаю статического равновесия требует изменения самих понятий. Силы требуется уже считать векторами (это представление было введено фламандцем Симоном Стевином в XVII в.) и ввести понятие векторной суммы (для случая равновесия она должна быть равна нулю). Сейчас простейшие задачи на равновесие решают уже в средней школе, но школьники вряд ли осознают, что такие величины, как сила реакции опоры или сила веса, которыми они оперируют в учебных задачах, на самом деле представляют собой интегральные характеристики реально действующих пространственно распределенных сил. В этом смысле даже такие силы являются фиктивными сущностями, хотя и в целом правильно передающими суммарные эффекты реальных сил. Тем не менее, такая схематизация обычно дает удовлетворительные результаты!

Совершенно иное значение имеет равновесие в областях, далеких от механики. Принципиальный смысл равновесия тот же, т. е. равновесное состояние стабильно или почти стабильно. Механизм его установления напоминает процесс взвешивания, когда на чашу весов добавляются или с нее убираются гирьки, начиная с более тяжелых и заканчивая самыми легкими. Как аналог такого процесса понимается добавление или удаление материальных, финансовых или каких-либо иных ресурсов. При взвешивании участвует информационная составляющая, обнаруживаемая положением коромысла весов и скоростью его отклонения от горизонтального положения. Рассмотрим с этой точки зрения различные виды экономического равновесия, представляющие собой важнейший элемент экономических теорий, [2, 3] начиная с Адама Смита. Хотя для них используется то же слово, что и для механического равновесия, но наглядным прообразом служит поведение покупателей и продавцов на продуктовом рынке. Ограничимся одним товаром, однородным по качеству. В классическом предположении о существовании непрерывных функций спроса (для совокупности покупателей) и предложения (для совокупности продавцов) каждая цена отсекает тех продавцов, которые не готовы продавать товар по этой и более низкой цене и покупателей, не готовых покупать товар по этой и более высокой цене. В итоге можно предполагать установление равновесной цены, при которой либо весь товар раскупается, либо покупатели полностью удовлетворяют свои потребности в нем. Более сложные экономико-математические теории предполагают «нащупывание» цены, т. е. процесс движения к рыночному равновесию. Это более реалистично, но предположение о наличии функций спроса и пред-

ложения недоказуемо и — во всяком случае, в элементарных ситуациях вроде рынка сельскохозяйственной продукции — представляется сомнительным. Нестабильность реальных масштабных рынков — будь то рынок ценных бумаг или Лондонская биржа металлов — говорит о том, что декларируемое равновесие в лучшем случае представляет собой тенденцию, относительно которой имеются значительные колебания (т.н. волатильность).

Однако теоретическое представление об экономическом равновесии, функциях спроса и предложения, чтобы стать рабочим инструментом теории, обрастает новыми, еще более условными конструкциями. К ним относятся функции полезности. Реальный рынок с ограниченным количеством покупателей и продавцов является неудобным представлением для математических методов расчета равновесия. В связи с этим вводятся его асимптотические представления — рынок со счетным (т.е. бесконечным) количеством продавцов и даже рынок с континуумом продавцов (см статьи Р. Аумана. [3, 64–100])

Еще более условным является распространение понятия равновесия на автотранспортные потоки (т. н. равновесие Нэша — Вардропа); существуют различные модели равновесия, различающиеся по форме, но не концептуально. [4, 5] Следует подчеркнуть, что за концепцией транспортного равновесия стоят вполне конструктивные средства его расчета — программные системы, рекомендации которых, несмотря на всю свою условность, практически используются в управлении дорожным движением. [6]

Идея равновесия Нэша — Вардропа состоит в том, что в результате индивидуального выбора водителей в сети устанавливается такое распределение автомашин по участкам дорог (с соответствующими скоростями), при котором каждому невыгодно менять маршрут. Такое равновесие мыслится как статическое, несмотря на то, интенсивность отъезда автомобилей с мест их парковки — а значит, и их количество на участках дорожной сети,— сильно меняется в течение дня, достигая максимума в районе часа пик. Трудно понять и информационный механизм установления такого равновесия, т.к. даже при наличии современных средств онлайн-информирования водителей информация о загруженности дорог, во-первых, поступает с запозданием, а во-вторых, в лучшем случае характеризует текущее состояние, но не будущее, которое зависит от будущих решений водителей. Такое равновесие — скорее статическое, чем динамическое,— могло бы устанавливаться эволюционным путем, если бы все водители совершали исключительно регулярные поездки между одними и теми же пунктами отправления и назначения, начинающиеся (для отдельного водителя) в одно и то же время каждый рабочий или выходной день, а общие условия

(видимость, состояние дорожных покрытий) оставались бы неизменным. Всё, однако, обстоит иначе: нерегулярные поездки вносят существенный вклад в транспортные потоки, погода и аварии изменяют условия движения, водители совершают ошибки и т. п.

Конкретные наблюдения автора подтверждают эту нестабильность транспортных потоков, игнорируемую концепцией равновесия Нэша — Вардропа. Так, в одно и то же время суток, между 13:00 и 14:00, на въезде на Серпуховскую площадь с Валовой улицы в один день образовалась медленно движущаяся очередь автомобилей, проходившая расстояние порядка 200 м за 9 минут, а в некоторые другие — короткая очередь перед стоп-линией полностью рассасывалась до окончания зеленой фазы.

Другой фиктивной сущностью, относящейся к моделированию непосредственно динамики транспортного потока, является сплошная среда из транспортных средств, ведущая себя, как в гидродинамике. Как ни странно, несмотря на качественное отличие движения жидкости, объединяющего движение несметного количества молекул, от транспортного потока, частицы которого — отдельные транспортные средства — гораздо более малочисленны и иначе взаимодействуют между собой, гидродинамическая модель, не будучи универсальной, показала свою полезность при решении некоторых задач управления движением на автомагистралях. [7]

Вообще физика изобилует различного рода идеализациями, которые, лишь приближенно передавая черты действительности, тем не менее, служат полезными инструментами выявления ее закономерностей. При этом один и тот же объект часто, в зависимости от цели, можно рассматривать в кардинально различных представлениях. Так, волновое представление света, идущее от Гюйгенса, позволило объяснить огибание светом препятствий, впоследствии — явление дифракции, а ньютонова корпускулярная теория света удовлетворительно объяснила его преломление и спектры. Физика XX века приняла и обосновала корпускулярно-волновой дуализм. Получается, что и то, и другое по отдельности — фикция, но фикция конструктивная и полезная. Но не только свет, электромагнитное излучение может быть представлено в двух ипостасях. Для акустических волн также могут быть введены частицы звука — фононы. [8]

Несколько иначе обстоит дело с введением фиктивных сущностей в гуманитарных науках. Ограничимся литературоведением и искусствоведением. В этих областях, помимо весьма конкретных понятий, тесно связанных, так сказать, с технологией производства литературных и художественных произведений, используются и другие — обобщающие. [9] Последние имеют разное происхождение — одни исходят

непосредственно из литературной или художественной среды и связаны с декларациями литературных и художественных групп, формулируемых самими художниками или близкими им критиками. Назовем такие, как «романтизм», «кубизм», «супрематизм». «Хорошо известен постоянно повторяющийся процесс апроприации, интериоризации внешних наименований, когда подвергаемые поношению новаторы гордо берут себе в качестве самоназвания тот самый ярлык, которым их клеймили: так обстояло дело, например, с «романтизмом», «декадентством», «нигилизмом» и другими такого рода обозначениями». [9] Тем удивительнее абсолютизация такого происхождения таких терминов, просто обрекающая ученых на применение расплывчатых понятий, имеющих лишь историко-литературное, но не аналитическое содержание. «Примером тому — многолетняя практика советского литературоведения, когда в литературе 1820–1840-х годов выделяли и противопоставляли «романтизму» направление «критического реализма»: практика … *анахроническая* [курсив мой], поскольку литературный термин «реализм» возник лишь в 1850-е годы». [10]

Другие имеют идеологическое или философское происхождение. Самое характерное понятие этого рода — «народность литературы». [11, 231–234] Можно также отметить понятия, происходящие из философии искусства — эстетики. Последние, как правило, представляют собой экстраполяцию понятий, выдвинутых для конкретного рода искусства, на всю область эстетического. Чаще всего они используются в истории искусств.

Между этими понятиями есть огромное различие. Трудно как-то субъективно истолковать конкретные, «технологические» понятия. Например, «анакруза», «цезура», «клаузула», используемые применительно к стихотворной строке, или слово «валер», которым художники характеризуют определенное качество колорита, «пастозность» как характеристику техники живописи и т. п.

Совсем иное дело с обобщающими понятиями, которые, как правило, заслуживают квалификации как фиктивных сущностей. В таком понятии трудно выделить какое-либо бесспорное содержание, которое признается всеми употребляющими его специалистами, а если оно и есть, то наряду с ним каждый привносит в него что-то субъективное от себя или научной или критической школы, к которой он принадлежит. «В своем традиционном употреблении слово «романтизм» претендует выражать некую позитивную «сущность» — «дух эпохи», как это формулировали сами романтики. Однако в нем есть не только позитивность, но и негативность — момент разрыва, исторического перелома, а не плавной эволюции или стабильного существования замкнутой исторической формации. Будучи понят таким образом, «романтизм»

имеет тенденцию столько же растягиваться (по объему понятия) до целого столетия, сколько и сжиматься (по смыслу понятия) до одного — но действительно эпохального — слома европейской культуры, совершившегося на рубеже XVIII–XIX веков и характеризующего наступление, как иногда это называют, «эпохи современности» (modernité, modernity — в противоположность «классической» эпохе)». [10]

Не менее смелое обращение с понятиями из истории искусств в «Книге о русской лирической поэзии XIX века» В. В. Кожинова. [12] Приписывая ренессансу, безотносительно от национальной традиции и рода искусств, некое универсальное значение художественного направления, проделывая ту же операцию с последующими наблюдавшимися в европейской истории художественными эпохами и абсолютизируя их последовательность, автор приходит к удивительной истории русской литературы. Примером такого толкования служит такой фрагмент. «В сороковых годах начинает уже активно складываться *просветительская* литература, оттеснившая барочную литературу со сцены… в ней безусловно господствует проза, а в поэзии главную роль играют повествовательные и сатирические жанры» [12, 55] Определенным таким образом ренессансному, барочному, просветительскому направлениям в русской поэзии первой половины XIX века искусственно приписываются черты их западноевропейских аналогов, существовавших в совершенно другой исторической обстановке, что, несомненно, крайне затрудняет объективный анализ литературных явлений.

Общий вывод по поводу использования фиктивных сущностей в гуманитарных науках (литературоведении и искусствоведении) состоит в следующем. Эти фиктивные сущности, по существу, не представляют собой ни понятия, ни точно очерченные реальные явления в предметной области соответствующей дисциплины. Использованию их в качестве строгих понятий мешает неопределенность, размытость их содержания, отсутствие согласия в их отношении среди авторитетных представителей научной дисциплины. Рассматривать их как результат эмпирического изучения определенных явлений также не приходится, т.к. исторически они возникают из манифестов самих деятелей литературы и искусства или, скорее, их кружков и групп либо создаются поддерживающими их критиками в целях продвижения таких групп. На поверку же оказывается, что действительная творческая общность (которая только и может оправдывать использования названия группы в качестве наименования для художественного направления) в таких группах преувеличена, тогда как сходные тенденции могут воплощаться в творчестве других художников, не связанных с этими группами.

Есть и другой источник порождения мнимых, еще более фантомных сущностей — писания философов и идеологов. Их очевидная уязвимость происходит из принципиального отказа такого рода авторов от систематического эмпирического изучения корпуса произведений той области искусства, где они применяются, подмена эмпирически найденных явлений и закономерностей априорными представлениями.

Литература

1. Петров А. А, Краснощеков П. С. Принципы построения моделей. Изд. 2-е, пересмотр. и дополн. — М.: ФАЗИС: ВЦ РАН, 2000. — XII — 412 с.
2. Никайдо Х. Выпуклые структуры и математическая экономика. — М.: Мир, 1972. — 517 с.
3. Математическая экономика. Равновесные модели, оптимальное планирование и управление: Сб. переводов / под ред Б.С. Митягина. М.: Мир, 1974. — 246 с.
4. Dafermos S. Traffic equilibrium and variational inequalities // Transportation Science. — 1980. — Vol. 14. — No. 1. — P. 42–54.
5. Nesterov Y., de Palma A. Stationary dynamic solutions in congested transportation networks: summary and perspectives // Networks and spatial economics. — 2003. — No. 3. — P. 371–395.
6. Швецов В. И. Алгоритмы распределения транспортных потоков // Автоматика и телемеханика. — 2009. — № 10. — С. 148–157.
7. Kurzhanskiy A. A., Varaiya P. Active traffic management on road networks: a macroscopic approach // Philosophical Transactions of the Royal Society A: Mathematical, Physical and Engineering Sciences. — 2010. — Vol. 368. — No. 1928. — P. 4607–4626.
8. Каганов М. И. Электроны, фононы, магноны [Текст]. — М.: Наука, 1979. — 192 с.
9. Зенкин С. Н. Культурология префиксов // Культура «Пост-» как диалог культур и цивилизаций. Воронеж: Воронежский государственный университет, 2005. — С. 43–54.
10. Зенкин С. Н. Французский романтизм и идея культуры: автореферат дис. ... доктора филологических наук : 10.01.03 / М.: Рос. гос. гуманитарный ун-т, 2001. — 35 с.
11. Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. — М.: Просвещение, 1974. — 509 с.
12. Кожинов В. В. Книга о русской лирической поэзии XIX века: Развитие стиля и жанра. — М.: Современник, 1978. — 303 с.

С. В. Гальперин

ИНВЕРСИЯ ПОЛЯ ПОЗНАНИЯ — ШАГ В ЗАВТРАШНИЙ ДЕНЬ

Настоящий доклад — седьмой из предлагаемых мной участникам Григорьевских чтений — конечно, вписывается в их тематику. Но наряду с соблюдением этого условия, общим для всех предыдущих было особое внимание, уделяемое мной наследию выдающегося русского мыслителя Алексея Фёдоровича Лосева, и прежде всего вершине его творчества — *учению о выразительно-смысловой символической*

реальности. Созданное им ещё в начале 30-х гг. прошлого столетия, оно, обладая колоссальным познавательным потенциалом, так и не стало, к великому сожалению, достоянием общественного сознания, несмотря на все предпринимаемые мной в течение целой четверти века попытки его популяризации. Остаётся надеяться, что в связи с выходом в свет моей книги «Алексей Лосев и разгадка двадцатого века» в 2017 г. и последующей рассылкой Российской книжной палатой её печатного варианта в центральные библиотеки России, положение в обозримом будущем изменится к лучшему.

Я же считаю своим долгом заявить с трибуны Григорьевских чтений, что именно им во многом обязан возможностью выполнять свою миссию в предыдущие годы, и в связи с этим не могу не поделиться своим пониманием их роли и места (оно было обнародовано мной ранее): «В условиях непрекращающегося в России брожения умов Григорьевские чтения с их ориентацией на синтез знаний — формирование общего фундамента искусства, науки, философии; на выработку оптимальной методологии передачи знаний, приобретают значимость не только московского, но и общероссийского культурно-просветительского феномена, направленного на воссоздание порушенной в России связи времен, и могут рассматриваться, как одно из звеньев возобновляющегося в начале XXI века культурно-духовного Ренессанса в России». [1]

Не исключено, конечно, что такая оценка может кем-то восприниматься как слишком пафосная, но она абсолютно искренняя и вполне соответствует моей позиции, исходным моментом которой является убеждённость в нарастании кризиса самих основ познания и в острой необходимости их срочной, выражаясь современным языком, *перезагрузки* (англ. *reboot*). Между прочим, обратившись к англоязычным источникам, по-разному определявшим этот термин, я нашёл именно то, что мне требовалось. Вот это толкование: *to make a change in (something) in order to establish a new beginning — внести во что-то изменения, чтобы установить новое начало*. Новым началом здесь является целостное мировосприятие, взамен нынешнего — лоскутного, Изменения для его осуществления следует ввести в общую направленность общественной мысли — и это не что иное, нежели *инверсия поля познания.* Хотя к такому выводу я пришёл ещё лет пять тому назад, во всех последующих моих публикациях об этом сообщалось лишь в сугубо декларативной форме. Столь существенный пробел я и попытаюсь ликвидировать в представляемом докладе; само его название свидетельствует именно о таком моём намерении.

Что представляет собой поле познания?

Понятие «*поле*» к настоящему времени настолько широко используется в различных областях знаний, как естественнонаучных, так и гуманитарных, что попытку применить его к сфере познания в целом можно считать не только оправданной, но и весьма своевременной. Тем не менее, чтобы представление именно о *поле познания* стало достаточно зримым «очам ума», полезно для начала обратиться к возникновению самóго исходного термина «*поле*». И, как свидетельствует история науки, это было не отвлечённое (абстрактное) понятие, а «поле магнитных сил», названное так Майклом Фарадеем в ходе исследований им слабого отталкивания магнитом ряда веществ (диамагнетизма). Формально его можно было считать всего лишь чем-то вроде координатной сетки, образованной магнитными силовыми линиями. Однако, поскольку сам Фарадей воспринимал их в качестве реально существующих линий переноса силы, то и поле становилось для него реальной пространственно-динамичной структурой, не нуждающейся в использовании специального математического аппарата для своего подтверждения. И сегодня нам с вами достаточно взглянуть на стрелку компаса, чтобы удостовериться в существовании магнитного поля Земли, да и неоднократные его инверсии (смены полюсов) на протяжении её истории не вызывают особых сомнений. Между тем в научном мире реальность самóго поля была признана лишь после выхода в свет работы Джеймса Максвелла «Динамическая теория электромагнитного поля», содержащей его знаменитые уравнения. Истинный смысл произошедшего весьма образно выразил спустя несколько десятилетий Нобелевский лауреат Роберт Милликен: «Максвелл облёк плебейски обнажённые представления Фарадея в аристократические одежды математики». [2] И то, что дуализм *вещество — поле* стал в науке общепризнанным после изгнания из картины мира представлений об абсолютном пространстве и всепроникающем эфире, было вполне закономерным.

Стоит, пожалуй, ещё отметить, что те же физики при случае используют ставшее столь расхожим понятие, применяя его к вещам, от самóй физики достаточно далёким. В качестве примера приведу умозаключение одного из создателей квантовой механики Вернера Гейзенберга: «С прагматической точки зрения развитие науки есть непрерывный процесс приспособления нашего мышления к постоянно расширяющемуся полю опыта». [3] То, что упоминаемое непререкаемым стратегом науки поле является информационным, вряд ли вызовет возражение, поскольку именно *информация* является основным содержимым опыта, приобретаемого в сфере науки. И здесь никак не обойтись

без определения самого́ понятия «информация», хотя оно всё ещё продолжает оставаться предметом нескончаемой дискуссии. Лично для меня данный вопрос оказался решённым уже к концу шестидесятых, благодаря обнаруженному мной в те времена исчерпывающему разъяснению: «Информация является отражением в сознании людей объективных причинно-следственных связей в окружающем нас реальном мире». [4] Исходя из этого, я готов утверждать, что и *поле познания* без каких бы то ни было оговорок следует считать информационным. Кроме того, приведённое определение информации позволяет легко уяснить, что к распространившимся в последние годы спекуляциям вокруг понятия «информационное поле» оно не имеет ни малейшего отношения.

Если далее обратиться непосредственно к понятию «*познание*», то из многочисленных развёрнутых его дефиниций, предлагаемых словарями, достаточно воспользоваться всего лишь общим для них словом «*процесс*» (лат. *processus* — продвижение), свидетельствующим об изначально присущей создаваемому познанием информационному полю динамике. Уточнить её характер позволяет начинающий «Метафизику» Аристотеля тезис: «Все люди от природы стремятся к знанию», [5, 65] из которого следует, что *познание* оказывается не чем иным, нежели *реализацией* такого стремления. Следовательно, одной лишь констатацией природной человеческой любознательности смысл высказывания древнего мыслителя далеко не исчерпан, и выраженная в нём всеобщая целенаправленность наделяет его умозаключение признаком, являющимся прерогативой обычного векторного поля. А если так, то с учётом непреходящего авторитета Аристотеля мы получаем гносеологически оправданное подтверждение реального существования на протяжении человеческой истории *поля познания*, подпадающего под определение *векторного*, каким, к примеру, является электростатическое поле. Впрочем, я вполне допускаю, что такой вывод может стать предметом отдельной дискуссии.

Между тем, обращаясь к Аристотелю, нетрудно обнаружить детали, гораздо более важные для обсуждаемой темы в свете существующего ныне кризисного положения в миропознании, всё ещё не осознаваемого обществом. Дело в том, что его приоритеты в сфере познания не допускают каких бы то ни было разночтений: «Наиболее достойны познания первоначала и причины, ибо через них и на их основе познаётся всё остальное, а не они через то, что им подчинено». [5, 68] А вот к чему сводится понимание им *мудрости, то есть высшего знания: «*Мудрость есть наука об определённых причинах и началах». [5, 67] Но ведь всё это означает, что, во-первых, главным объектом познания являются причинно-следственные связи; во-вторых, уточняется

сама направленность процесса познания — от следствия к причине; в-третьих, называется высшая цель — познание первоначал.

Считаю также уместным привести здесь ещё один вывод Аристотеля: «Более мудр во всякой науке тот, кто более точен и более способен научить выявлению причин». [5, 68] Применимы ли приводимые им критерии степени мудрости для любого мало-мальски честолюбивого труженика науки — нашего современника? Оказывается, выяснить это весьма просто: если он опирается на основополагающий для нынешней науки тезис: *узнать — значит измерить*, то, по существу, следует первому из названных Стагиритом признаков. Зато второй он просто обязан полностью игнорировать, поскольку таково предписание господствующего в науке *феноменологического* подхода. Именно о нём, как и о том, что с ним связано, пойдёт речь ниже.

Прорыв в технологиях и провал в миропознании

О прорыве у нас в последнее время толкуют много, притом на разных уровнях, включая самый высокий, превращая, подчас, в подобие заклинаний. Правда, увязывают его лишь с технологией, — так и говорят: «прорывные технологии». Более того, ставятся даже цели создать «принципиально новое технологическое лицо цивилизации». [6] У всех, естественно, на слуху, IT («информационные технологии»), Hi-Tech («высокие технологии»). **Значимость всего этого переоценить, конечно же, невозможно. Вместе с тем** нельзя забывать, что традиционно технология включает в себя способы работы, её режим, последовательность действий, то есть ограничивается областью «*know how*» («знаю, как»). Могу к этому добавить, что мне доводилось в своё время в качестве химика-технолога руководствоваться на практике главными и предельно реальными критериями технологичности многостадийного синтеза нового препарата — *трудоёмкостью* и *себестоимостью*.

Впрочем, технологию в широком смысле рассматривают и как применение научного знания для решения практических задач. И если сейчас в тех же высоких технологиях на первый план выходит наукоёмкость, означающая, что научные исследования и их результаты становятся определяющими в производстве конечного продукта, это, конечно же, вполне объяснимо и оправдано. Естественно, здесь всё сосредоточено как на оптимальном использовании уже имеющихся знаний, так и на решении проблем, связанных с освоением новых. В связи с этим представляется целесообразным уделить внимание самим принципам формирования нынешнего процесса познания. Ведь наука стала ими руководствоваться достаточно давно, по крайней мере, задолго до появления самих понятий «IT» и «Hi-Tech», **и методологически их**

объединяет упоминаемый мной *феноменологический подход*. Суть его становится предельно ясной из помещённого в одной из книжек популярной «Физики для всех» разъяснения: «Подход, о котором идёт речь, состоит в следующем. Исследователь не интересуется «природой вещей». Он пользуется словами лишь для того, чтобы рассказать о фактах. Его цель — не «объяснить», а лишь описать явление. Почти все термины, которые он вводит, имеют для него смысл лишь в том случае, если можно указать способ оценки числом тех или иных понятий». [7]

Иначе говоря, обнаружив в результате проводимых экспериментов (опытов) новое явление («феномен»), исследователь обязан подобрать «*новичку*» подходящее имя-понятие, дать его описание в системе других понятий, к чему, по сути, сводится сущностный анализ (понимание), и завершить работу построением соответствующей математической модели. Вот, пожалуй, и всё, что вытекает из приводимого разъяснения, формируя явочным порядком «технологический регламент» исследователя. А поскольку сам он, прежде чем приступить к самостоятельной работе, обычно усваивает всю эту «премудрость» ещё в стенах своей alma mater, то и вообще не замечает, что ум его давным-давно помещён в «прокрустово ложе», выбраться из которого нет ни малейшей возможности.

Здесь, как видите, нет ничего общего со стремлением исследователя проникнуть в са́мую суть обнаруженного явления, добраться до его первопричины, вершиной чего станет «*know why*» («знаю, почему»), — именно то, что завещано Аристотелем. Но это ещё и свидетельство сознательного отказа от целеполагания классического естествознания, которое с начала XX в. символически выражает Нобелевская медаль, вручаемая и поныне за выдающиеся достижения в области физики и химии. Ведь на её обратной стороне (реверсе) изображены две женские фигуры, олицетворяющие Природу, стоящую на пьедестале с Рогом Изобилия в руке, и Науку, приподнимающую вуаль над её лицом, раскрывая, тем самым, тайны Природы. Причём, уже к тому моменту в одной лишь физике таких тайн накопилось немало. Они оставались в ранее открытых законах природы, чьи формулировки представляют собой всего лишь следствия причин, ожидающих выяснения. Хранили их и нуждавшиеся в расшифровке фундаментальные физические постоянные, размерность которых состоит из основных мер измерения (грамм, сантиметр, секунда) подчас в весьма причудливых сочетаниях (к примеру, размерность элементарного заряда: $г^{1/2}\,см^{3/2}\,с^{-2}$). Да и сама природа упомянутых основных мер измерения тоже тайна. Что уж говорить о всё ещё остающейся за семью печатями первопричине явлений, обеспечивающих процветание нынешней цивилизации — я имею в виду электричество и магнетизм. И ведь без

раскрытия этих тайн любая картина мироздания остаётся не просто неполной, но и в прямом смысле ущербной. Следовательно, Науке, руководствующейся упомянутым целеполаганием, требовалось довести дело до конца — полностью снять вуаль, скрывающую лицо Природы.

Всё, однако, пошло совершенно по-иному, после того, как в фундаментальную науку XX в. стали вводить для выявления секретов мироустройства неизвестное дотоле новшество: конструирование теоретических моделей, исходя из свободно выбираемых самими теоретиками принципов и понятий. Автором новшества был Альберт Эйнштейн, безоговорочно доверявший доводам собственного ума и достигший на этом пути впечатляющих успехов и всеобщего признания. Его пример вдохновил молодых и достаточно амбициозных коллег, и они, встретившись с фактами, не поддающимися объяснению с классических позиций, стали толковать их по-своему, опираясь в своих доказательствах исключительно на математику. Это, естественно, вызвало неприятие верных классическим принципам учёных, особенно остро выявившееся при создании *квантовой механики*. Смысл происходившего кратко изложил Нобелевский лауреат Эрнест Резерфорд: «…физики погрузились в туманную атмосферу матриц и волновой механики, в математические операции; они обеспечивают правильность выводов, но вместе с тем не понимают стоящей за ними физической реальности». [8]

Победа сторонников нового образа мышления и привела к экспансии *феноменологического подхода* в науке, превратившегося в неотъемлемое достояние последующих поколений учёных. Соответствующую ему технологию, как и конечные результаты её использования, изложил со всей откровенностью уже в начале нынешнего века израильский физик Юваль Нееман, один из создателей СМ (стандартной модели элементарных частиц): «Наука познаёт материальный мир путём процесса, который я назову далее “наложением заплат”, до полного покрытия области неизвестного. Утверждая, что такое “латание” позволяет простереть полог науки над всем материальным миром, мы и в самом деле прибегаем к некоему независимому предположению. Ведь нанося ”латки” знания на отдельные области непознанного, мы, в конце концов, будем вынуждены заштопать прорехи всего полотна в целом, так что не останется пустых мест». [9] Это значит, если вспомнить реверс Нобелевской медали, что Наука вместо того, чтобы полностью открыть лицо Природы, задалась целью спрятать его под «*паранджой*», напоминающей своими заплатками и штопками нищенское рубище.

Если же применить излагаемую в докладе терминологию, то всё, описанное выше, явилось самой настоящей *инверсией поля познания*,

деструктивные результаты которой и сегодня вынуждено «переваривать» общество. Дело прежде всего в том, что «лоскутное» восприятие реальности, навязываемое *феноменологическим подходом*, исподволь деформирует и само сознание человека, придавая ему характер «фасеточного зрения», лишая его, тем самым, возможности объективной оценки реальности, причём, не только в сфере науки. Именно такому подходу, и не чему иному, обязано своим рождением «клиповое мышление», принявшее с распространением Интернета характер *пандемии*, поразившей общество.

И поскольку мировосприятие, при котором *за деревьями не видно леса*, культивируется нынешней фундаментальной наукой, следует признать, что сама она пребывает в глубоком кризисе, а ещё точнее — во всё ещё не осознаваемом ею гносеологическом тупике, обрекая, тем самым, доверяющее ей общество на умственное брожение. Прямым подтверждением этого стало признание беседовавшего со студентами В. В. Путина в том, что его, желающего выяснить, как возникла Вселенная, «даже теология интересует», поскольку учёные — «*специалисты*» в этой области, оказались не в состоянии удовлетворить его элементарную любознательность. И закономерным результатом восприятия *первым лицом* толкований нынешней науки стала его заключительная фраза: «Вселенная — это, конечно, такая глобальная вещь, и когда начинаешь об этом думать, крышу сносит совсем». [10]

Вот и выходит, на поверку, что, вдребезги разбив зеркало классического естествознания, отражавшее картину мира, игнорируя незыблемость причинно-следственных связей и принципиально отказавшись от выяснения природы изучаемых явлений, мировая фундаментальная наука в действительности уже давно перестала быть таковой и, попросту говоря, «провисла», поскольку лишила себя веками складывавшегося фундамента познания. В свете этого нынешнее нарастание «*технологического бума*», подкрепляемое упованиями на *искусственный интеллект*, начинает напоминать используемый достопочтенным бароном Мюнхгаузеном приём вытаскивания себя из болота. Не исключено, конечно, что изменения, вызванные ожидаемыми результатами, могут оказаться весьма значительными. Беда в том, что при этом самые благие намерения, исходящие, однако, из ложных начальных посылок, обладают неприятным свойством превращаться в зловещие факторы са́мого настоящего вырождения — примеров тому в истории, к сожалению, немало.

Возврат «дальнодействия» в основу мировосприятия

Если принять к сведению приведённое выше, проблема выхода из гносеологического тупика и восстановления порушенной исторической преемственности в развитии науки, становится предельно острой. Ясно, что решается она посредством инверсии нынешнего поля познания, то есть разворота его вектора на 180º. В классическом естествознании он был, безусловно, направлен от *общего* к *частному*, и сам исследователь той эпохи исходил из уверенности в целостности мироздания и наличии упорядочивающего его первоначала. По крайней мере, в Книге III. «О системе мира» ньютоновских «Начал» именно такая позиция недвусмысленно выражена в положениях, названных автором «Правилами». Вот, к примеру, одно из них: «Природа проста и не роскошествует излишними причинами вещей». [11, 502] Здесь же обнаруживается умозаключение, позволяющее судить о восприятии Ньютоном неотъемлемых свойств *общего*: «Любая частица пространства существует *всегда* и любое неделимое мгновение длительности существует *везде*». [11, 660]

Краеугольным камнем фундамента классического естествознания являлся *принцип дальнодействия*, согласно которому тела, разделяемые любым расстоянием, действуют друг на друга мгновенно, что подразумевает существование *бесконечно большой скорости.* Конечно, для рационально настроенного разума это оставалось неустранимым противоречием, о чём свидетельствует суждение самогó Ньютона: «Нельзя представить себе, каким образом неодушевлённое грубое вещество могло бы — без посредства чего-либо постороннего, которое нематериально, — действовать на другое вещество иначе, как при взаимном прикосновении». [12] Может возникнуть предположение, что автор данного суждения — апологет *принципа близкодействия*, несовместимого с основами классического естествознания, использование которого наукой XX века породило сонм виртуальных переносчиков взаимодействий, хотя бы тех же «гравитонов», разыскиваемых и поныне. Но это вовсе не так: Ньютон не пытается включать в свои труды подобные взгляды, ограничивая их пределами лишь частной переписки и оставляет, как наиболее важное для своего времени, заключение о результатах своего главного открытия: «Довольно того, что тяготение на самом деле существует и действует согласно изложенным нами законам, и вполне достаточно для объяснения движения всех небесных тел и моря». [11, 662]

Таким образом, решение проблемы бесконечной скорости в классическом естествознании найдено не было, хотя реальные возможности для этого существовали, — следовало всего лишь найти в его фундаменте место представлению о Вселенной, как о *сфере, центр которой всюду, а окружность нигде.* Причём, в исторической оправданности такого шага нет ни малейших сомнений: именно такое представление (назовём его зримой *очами ума* моделью Вселенной) обнаруживается в античности у неоплатоников Плотина и Прокла; в Средневековье у Эриугены и Экхарта; в эпоху Возрождения (XV в.) у Николая Кузанского; в XVI в. у Франсуа Рабле и Джордано Бруно; в XVII в. у Кеплера и Паскаля. А ведь считая реальностью динамику такой Вселенной, обладающей не только центральной симметрией, но и предельно жёсткой структурой, придётся, — хочешь не хочешь, — согласиться с тем, что связь её центра с каждой точкой, находящейся на любом от него расстоянии, может осуществляться лишь по одному-единственному радиусу-направлению, то есть прямолинейно, притом, не иначе, нежели с бесконечной скоростью. Это не только восстанавливало в правах *принцип дальнодействия*, но и позволяло окончательно решить проблему *эфира*.

Фарадей, между прочим, подошёл к такому решению весьма близко, рассматривая напряжённость электромагнитного поля как выражение пространственно-временно́го состояния непрерывного эфира, обладающего противодействующей его деформации структурой. Это, конечно, требовало отказа от привычных представлений о нём, как о заполняющей пространство бесформенной среде, то есть достаточно крутого поворота исследовательской мысли. Но недоверчивое, мягко говоря, отношение научного сообщества к революционным взглядам Фарадея, к тому же пренебрегавшего математическим аппаратом, предопределило судьбу его обобщений, касающихся эфира. Между тем их использование и развитие предотвращало возникновение противоречий, неразрешимость которых привела в начале XX в. к драматическим коллизиям в основах познания, а к сегодняшнему дню — к плачевному положению, вывести из которого человеческое сообщество не под силу ни *цифровой революции*, ни са́мому совершенному *искусственному интеллекту*.

Впрочем, уже в 30-е годы XX века были выполнены работы, результаты которых, будь они оценены мировым интеллектуальным авангардом, также могли остановить сползание самих основ познания к кризису. Здесь я приведу лишь одно из умозаключений их автора — Алексея Лосева, имеющее непосредственное отношение к настоящему

обсуждению: «Если тело движется с бесконечной скоростью, оно сразу находится во всех точках бесконечности, т. е. сразу охватывает все места бесконечности, всю бесконечность как таковую. <…> Но это значит покоиться. Итак, тело, двигающееся с бесконечной скоростью, пребывает в абсолютном покое и в полной неподвижности». [13] Следует, конечно, заметить, что для частиц, обладающих *массой покоя*, и, естественно, состоящих из них тел, это, безусловно, неосуществимо, что подтверждается общеизвестными *преобразованиями Лоренца*. Но Лосев, апеллируя исключительно к логике, без оглядки на якобы вездесущий релятивизм, стало быть, обходясь без каких бы то ни было систем отсчёта, решает парадокс «покой-движение» *принципиально* — и опровергнуть его вывод невозможно. Что же касается упоминаемых *преобразований*, не допускающих скорости, превышающей скорость света в вакууме, то имеется одно исключение, выявленное ещё в ходе обсуждения специальной теории относительности в первые годы после её появления, которое, увы, не удостоилось внимания современников, а уж о последующих поколениях и говорить нечего. В одной из статей того времени походя отмечалось, что при замене в *преобразованиях Лоренца* скорости света на бесконечную скорость, «как это тотчас же обнаруживается, они переходят в уравнения классической механики». [14] А это, между прочим, означает, что *принцип дальнодействия* получает в классическом естествознании теоретическое обоснование; заодно обретает здесь весомость и лосевский вывод о тождестве бесконечной скорости абсолютному покою.

Вернёмся к оставленной на время модели Вселенной-сферы. Никто не станет отрицать её наглядности, однако неустранимую условность этой наглядности придаёт то, что согласно определению, центр её *всюду*. Ведь Вселенная-то одна, стало быть и центр у неё должен быть один-единственный. И в трудах Николая Кузанского (XV в.) мы обнаруживаем подтверждение именно такой трактовки реальности: «В множестве атомов одна и та же точка пребывает так же, как во множестве белых вещей — одна белизна». [15] Впрочем, с учётом бесконечной скорости это становится объяснимым; саму же точку в качестве центра сферы представить и того проще.

Между тем, будучи *одним* неделимым сущим, точка выражает ещё и тайну самóго *одного*, раскрыть которую невозможно: «Одно, если оно есть только одно, т.е. ни от чего не отличается — совершенно непознаваемо, неименуемо, выше бытия и сущности, выше смысла». [16] И ведь убедиться в этом довольно просто, если попытаться подумать о самóм *одном*: не о единице счёта, не о слове, не о

точке, а именно об ***одном***. Не будучи величиной, не имея формы, оно вообще оказывается вне пределов человеческого сознания, н, тем не менее, остаётся неотъемлемой принадлежностью какой бы то ни было вещи. Приходится констатировать — налицо парадокс, демонстрирующий несостоятельность интеллектуального опыта, результатом чего должно стать безоговорочное признание существования не подлежащей разгадке *тайны* неуничтожимого и вездесущего ***единоначалия***. И выражает его символически именно точка — центр сферы, в котором концы и начала радиальных направлений просто совпадают. Причём символ этот, как следует из упоминаемого в начале доклада главного учения Лосева, не изобретение человеческого разума, а реальность, которая обладает внутренним и внешним уровнями бытия, где внешнее, будучи *символом* внутреннего, всегда его *выражает,* и между ними существует неразрывное *смысловое соединение*. И в том, что такое соединение способна обеспечить лишь бесконечная скорость, не может быть никаких сомнений.

Таким образом представление о Вселенной-сфере, обсуждаемое выше, но не нашедшее места в классическом естествознании, становится одним из полюсов *поля познания* и отправной точкой его общего вектора, динамику которого станет определять *принцип дальнодействия*, вновь обретающий права в фундаментальной науке.

Навстречу интеллектуально-духовному преображению

К модели Вселенной-сферы, находившейся в арсенале научной мысли в течение многих веков, вплоть до наступления эпохи Просвещения, вполне подходит ставшее расхожим выражение: «Новое — это хорошо забытое старое». Но если в былые времена опорой данной модели служили сугубо натурфилософские традиции, то в наш прагматичный век её весомость, более того, — необходимость, должна быть доказана достаточно весомыми аргументами.

Вполне уместно начать с утверждения, что в изначальной двойственности точки-центра Вселенной-сферы обнаруживается потенциальный характер природы вездесущего *колебательного процесса*, его скрытая динамика, начиная с обычного механического колебания и заканчивая обнаруженными Луи де Бройлем «волнами материи». Далее, следует отметить, что поскольку в этой точке-центре концы и начала радиальных направлений совпадают, она оказывается универсальным носителем *динамического равновесия***.** Характер двойственности, возникающей при этом, легко обнаруживается в жизнеобеспечении нашего организма: сокращении (систоле) и расслаблении (диастоле)

сердца в процессе поступления в него венозной крови и выброса артериальной; в работе мембранного белка-насоса каждой клетки (выкачивания ионов натрия и накачивания ионов калия); в лёгочных альвеолах (доставка кислорода в кровь и извлечение из неё углекислоты), — именно этой цели служит привычный нам вдох-выдох. Разумеется, здесь любое нарушение *динамического равновесия* воспринимается как отклонение от нормы, требующее возврата к прежнему состоянию. Впрочем, при желании, есть возможность убедиться, что это фундаментальное свойство воспроизводится в качестве вселенского *принципа динамического равновесия* на различных уровнях организации вещного мира: от элементарных частиц — до галактик; от внутриклеточного ядра — до биоценоза; от индивидуального организма — до человеческого сообщества (в последнем, тем самым, обесцениваются попытки обосновать универсальность «управляемого хаоса», выявляя полную несостоятельность основанных на нём политических сценариев).

Неисчерпаемость познавательного потенциала, содержащегося в модели Вселенной-сферы, не является метафорой; а уж к утверждению о его достаточности для полновесной смены естественнонаучной парадигмы, добавить просто нечего. К сожалению, допустимые пределы размера доклада позволяют остановиться лишь на двух конкретных проблемах, связанных с такой сменой.

Чтобы войти в первую из них, воспользуемся непререкаемым авторитетом Эйнштейна. Однажды в беседе с журнальным репортёром он объяснил значимость для миропознания своей общей теории относительности следующим образом: «Раньше считали, что время и пространство останутся, даже если все вещи исчезнут из мира, теперь же мы знаем, что в этом случае не будет никакого пространства и никакого времени». [17] Вывод, безусловно, верный, поскольку метрически значимое пространство (протяжённость) и неотрывное от существования вещей время (длительность) действительно могли появиться лишь вместе с их возникновением. Правда, для Эйнштейна, по всей вероятности, следующий вопрос дотошного репортёра: «Что же всё-таки останется?», будь он задан, просто не имел бы смысла. Между тем предыдущее обсуждение доказывает правомерность вполне однозначного на него ответа: *останется Вселенная-сфера, центр которой всюду, а окружность нигде в качестве потенциального вместилища вещного мира.*

И в таком случае появляется возможность выяснить природу фундаментальных мер измерения. Ведь даже формальный анализ размерности *кванта действия* — мировой постоянной, обнаруженной ещё на пороге XX века, позволял без тени сомнений убедиться в том, что это *охваченная действием точка,* пребывавшая до того в абсолютном покое. Именно *действие* вызывает возникновение чуждого структуре Вселенной вращательного движения, преобразуя, тем самым, лишённую мерности точку в спираль, перемещающуюся со скоростью ***c*** (фундаментальная постоянная) по радиальному направлению, как по оси, обмениваясь поочерёдно с пространством полученной ею порцией энергии — *световой квант*. Но это ещё не всё: вместе с обретением световой скорости изначальная двойственность точки теряет сугубо потенциальный характер, переходя в реальное качество: вместо лишённого пространственной мерности центра возникает постоянное по величине соединение метрически значимых мер *рассредоточенности* (протяжённости) и *сосредоточенности* (массы). Обнаруженный не только в электромагнитных колебаниях (волнах), но и в частицах (корпускулах), *квант действия* обусловливает единство и цельность самих физических основ вещного мира, демонстрируя важнейший атрибут вещи — её *телесность*. И хотя Эйнштейн одним из первых убедился в существовании светового кванта, названного им *фотоном*, и даже долгие годы добивался его признания коллегами-скептиками, он, конечно же, остался далёким от понимания его природы, о чём на склоне лет с горечью признавался в письме Мишелю Бессо, давнему другу: «Все эти пятьдесят лет упорных размышлений не приблизили меня к ответу на вопрос: "Что такое световые кванты?"». [18]

Но стократ большее разочарование ожидало бы его, узнай он об ошибочности своей трактовки явления *гравитации*, хотя применяемый им математический аппарат был безупречен, а все расчёты безошибочны и триумфально подтверждены. Между тем естественная причина этого вселенского в прямом смысле явления заключена всего лишь в неустранимом нарушении *единоначалия* Вселенной-сферы, вызванном присутствием в ней чужеродных её природе *вещей*. Согласно определению, центр Вселенной *всюду* — то есть это ***одна*** пребывающая в бесконечности ***точка***, носитель *динамического равновесия*. Однако с появлением множества частиц, занимающих метрически значимое пространство, положение существенно меняется, поскольку в каждой из них (световой квант не исключение) такая точка оказывается ещё и локализованным *геометрическим местом*. Конечно, вместе с

движущейся частицей она не перемещается, тем не менее, воспроизводится на всём пути её движения. Будь эта частица одной-единственной во Вселенной, никакого нарушения *единоначалия* не происходило бы. Но поскольку уже при наличии пары частиц его возникновение неизбежно, вполне естественным является противодействие ему.

Обнаружить, как оно реализуется, весьма несложно, если обратить внимание на то, что каждая *точка*, являясь единым началом множества расходящихся и концом сходящихся направлений, отличается от любой другой неповторимостью своего множества. Простейшая схема двух таких центров, расположенных рядом, позволяет легко убедиться в этом, как и в том, что общим для пары остаётся лишь одно направление. Именно оно становится ещё и причиной нарушения *динамического равновесия* каждой из точек, поскольку начало его для одной из них оказывается вместе с тем окончанием для второй, и, наоборот, начало для второй служит окончанием для первой. Нетрудно осознать, что равновесие восстановится лишь при слиянии пары точек в *одну*, но ведь в действительности произойти это не может, поскольку каждая из них остаётся принадлежностью локализованной в пространстве частицы. Выходит, обе точки испытывают непрекращающееся *стягивание*, притом в полном соответствии с *принципом дальнодействия*. Именно в этом и заключена природа *гравитации.*

Предпринятая мной, исходя из этого, успешная попытка выяснить смысл ньютоновской формулировки закона всемирного тяготения и расшифровать *гравитационную постоянную,* [19] служит, на мой взгляд, достаточно весомым аргументом для подтверждения первопричины столь грандиозного вселенского феномена. Более того, её осмысление выявляет воссоздание универсального *па́рного соединения* на различных уровнях организации материального мира, позволяя, к примеру, найти истинный смысл основания экспоненты, объяснить характер взаимодействия зарядов в электростатике, раскрыть причину образования двухатомных молекул химических элементов, наконец, выявить естественные предпосылки взаимной духовной обращённости в межличностных отношениях — от возникновения необъяснимой симпатии до всеобъемлющего влечения, и даже на вершине мистического миропостижения в главном откровении христианского благовестия — *Бог есть Любовь*.

Изложенное выше, даёт основания считать, что инверсия поля познания никак не может быть сведена лишь к смене естественнонаучной парадигмы — она проникает в самую сердцевину гуманитарной сферы, в её святая святых — систему ценностей. Следует, однако,

учесть, что общественное сознание, ориентируемое в течение длительного времени на познание, порождённое ложным целеполаганием, пребывает ныне, если прибегнуть к терминологии психологов, в *изменённом* (на поверку, «*затемнённом*») состоянии. Положение, вдобавок, осложняется тем, что необходимая для спасительного просветления воля, расслабленная информационной пресыщенностью и эйфорией интеллектуального соблазна, оказывается бессильной. Единственным средством для выхода из столь плачевного положения служит решительная перемена мысли — отказ от привычных стереотипов, которые, как оказалось, в течение длительного времени создавали благоприятные условия для возникновения устойчивых заблуждений. И это значит, что вторым полюсом, к которому направлен вектор поля познания, может явиться не что иное, нежели результат *интеллектуально-духовного преображения* общества, которое в таком случае должно рассматриваться как *общенациональная историческая цель.*

Литература

1. Гальперин С. В. Опыт восхождения к цельному знанию / Публикации разных лет. — М.: Изд. реш. Ridero, 2017. — С. 206.
2. Карцев В. Приключения великих уравнений. — М.: Знание, 1978. — С. 153.
3. Гейзенберг В. Физика и философия. Часть и целое /пер. с нем. — М.: Наука, 1989. — С. 225.
4. Берг А. И., Черняк Ю. И. Информация и управление. — М.: Экономика, 1966.
5. Аристотель. Соч. в 4-х томах. — М.: Мысль, 1976. — Т.1.
6. Ковальчук М. «Мы являемся свидетелями великого слияния наук» / Известия, 15 марта 2017 г.
7. Китайгородский А. И. Физика для всех. Кн.3. Электроны. — М.: Наука, 1979. — С. 7.
8. Кляус Е. М., Франкфурт У. И., Френк А.М. Нильс Бор. — М.: Наука. 1977. — С. 105.
9. Нееман Ю. Грядет ли конец науки? / Промышленные ведомости, 11-12, 2003. Пред. цит.: Гальперин С.В. У истоков преподавания введения в цельное знание // Педагогика вчера, сегодня, завтра. М., 2006, — С. 130.
10. Колесников А. / «Коммерсантъ» № 161 от 02.09.2010. — С. 2.
11. Ньютон И. Математические начала натуральной философии. Пер. с лат. Крылова А. Н. — М.: Наука. 1989.
12. Кудрявцев П. С. История физики. — М.: Учпедгиз. 1948. С. 238.
13. Лосев А. Ф. Диалектические основы математики. / Лосев А. Ф. Хаос и структура. М.: Мысль. 1997. — С. 526.
14. Франкъ Ф. Принципъ относительности и изображеніе физическихъ явленій въ четырехмѣрномъ пространствѣ. / В: Новыя идеи въ физике. Сб. третій. — СПБ. 1914. — С. 155.
15. Кузанский Н. Соч. в 2-х.т. М.: Мысль. 1979-1980. Т. 2. С. 255.
16. Лосев А. Ф. Диалектика числа у Плотина. /Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность. — М.: Мысль. 1994. — С. 752.
17. Гернек Ф. Альберт Эйнштейн. / пер. с нем. М.: Мир. 1979. — С. 71.
18. Эйнштейновский сборник 1974. — М.: Наука. 1976. — С. 155.

19. Гальперин С. В., Мышко Т. Л. Конец зигзага на пути познания? / По материалам публикаций журнала Президиума РАН. — М.: Изд. реш. Ridero, 2018. — С. 76–80.

С. В. Голубков

ПРОБЛЕМЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ МОЛОДЫХ КОМПОЗИТОРОВ

К основным и наиболее актуальным проблемам профессиональной подготовки молодых композиторов, думается, необходимо отнести, прежде всего, качество довузовской подготовки абитуриентов-композиторов, а также проблему востребованности современной академической музыки в целом, отчасти связанную с условным разделением композиторов академического направления на «композиторов-артистов» и «композиторов-ученых», — именно эти проблемы будут кратко рассмотрены в настоящей статье.

Известно, что на композиторские (теоретико-композиторские) факультеты музыкальных вузов поступают как музыковеды, так и исполнители различных специальностей: пианисты, дирижеры-хоровики, струнники, духовики, ударники, исполнители на народных инструментах и другие. Учебные планы и программы дисциплин в музыкальных училищах, музыкальных колледжах, средних специальных музыкальных школах и других учебных заведениях, по которым обучаются будущие абитуриенты-композиторы, весьма разнообразны, поэтому при отборе приемной комиссией поступающих в вуз абитуриентов-композиторов основным приоритетом является, естественно, их творческая одаренность.

Тем не менее, существующий в настоящее время широкий диапазон уровней довузовской подготовки абитуриентов-композиторов ставит весьма серьезный вопрос: как достойно обучать их по сложнейшим вузовским программам? Ведь в дипломах композиторов-выпускников указывается квалификация «композитор, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин» (в последнее время — «композитор, преподаватель»), при этом такие важнейшие дисциплины, как, например, полифония и анализ музыкальных произведений изучаются до поступления в вуз далеко не всеми будущими абитуриентами-композиторами, не говоря уже о весьма существенных различиях в довузовском преподавании других музыкально-теоретических, а также музыкально-исторических курсов.

Для решения данной проблемы, как представляется, целесообразно создание и укрепление довузовской ступени профессиональной подготовки молодых композиторов, на базе теоретических отделений музыкальных училищ, музыкальных колледжей и средних специальных музыкальных школ (а также, возможно, детских музыкальных школ, детских школ искусств и лицеев). Эта идея возникла еще в 1990-е г. на Кафедре сочинения Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, ее соавторами и энтузиастами были выдающиеся композиторы и педагоги — А. С. Леман, Т. Н. Хренников, Т. А. Чудова и другие. Среди наиболее известных примеров обучения композиторскому творчеству в музыкальных учебных заведениях среднего звена — композиторская специализация на Теоретическом отделении Академического музыкального училища при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и Отделении теории музыки Центральной музыкальной школы при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, а также на существовавших в разное время Теоретико-композиторском отделе Санкт-Петербургского музыкального училища имени М. П. Мусоргского и Теоретико-композиторском отделе Санкт-Петербургского музыкального училища имени Н. А. Римского-Корсакова.

Формы организации такого обучения могут быть разными, поскольку они зависят от числа имеющих композиторскую одаренность музыкантов, обучающихся на различных отделениях какого-либо среднего специального учебного заведения: это может быть или класс композиторского творчества с углубленным изучением музыкально-теоретических дисциплин, или композиторская специализация на теоретическом отделении, или теоретико-композиторское отделение (при наличии достаточно стабильного числа композиторски одаренных учащихся). В любом случае, довузовские занятия с начинающими композиторами должны проводиться профессиональными композиторами-педагогами, имеющими высшее образование.

Весьма интересным представляется исторический аспект другой, не менее актуальной проблемы, связанной с востребованностью современной академической музыки, на примере композиторского образования в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского в XX в. Как известно, в 1920 г. в Московской консерватории было образовано пять факультетов, в том числе Композиторско-теоретический факультет, который в 1925 г. был преобразован в Научно-композиторский факультет, состоявший из Композиторского отделе-

ния и Научно-музыкального отделения. В результате структурных реорганизаций, в Московской консерватории в начале 1930-х г. сформировался самостоятельный Композиторский факультет (Кафедра сочинения и Кафедра инструментовки были основаны на этом факультете в 1932 г.), в 1942 г. — объединенный Теоретико-композиторский факультет, который в 1997 г. разделился на Историко-теоретический факультет и Композиторский факультет (последний фактически был возрожден).

Соответственно, в разные периоды в Московской консерватории менялось количественное и качественное соотношение «композиторов-артистов» (как правило, получивших, помимо композиторского, довузовское или вузовское исполнительское образование) и «композиторов-ученых» (как правило, обучавшихся до консерватории на теоретических отделениях средних специальных учебных заведений и, соответственно, более склонных к «научно-композиторскому» творчеству, имеющему осознанную научно-музыкальную направленность); это имело место как среди студентов и аспирантов (ассистентов-стажеров), так и в профессорско-преподавательском составе. Впрочем, какой-либо грани между этими двумя категориями композиторов никогда не существовало: во все времена «композиторы-артисты» иногда увлекались научно-музыкальными исследованиями, а «композиторы-ученые» — концертной деятельностью.

В наше время проблема состоит, скорее, в востребованности современной академической музыки в целом — ведь своя аудитория есть у современных композиторов разных категорий и направлений, от элитарных (к ним часто относят и «научно-композиторское» творчество) до широко распространенных, вплоть до неакадемических (музыка к кинофильмам и другие виды «прикладной» композиции). Следовательно, пока творчество наиболее одаренных композиторов той или иной категории востребовано слушателями или поддерживается определенными кругами исполнителей и музыковедов (одно не исключает другое), оно будет существовать — в силу исторической необходимости; тем не менее, это вовсе не означает, что существование того или иного произведения оправдывается лишь его исполнением музыкантами «для себя» или изучением музыковедами в научных целях: подлинную ценность всегда будет иметь лишь то музыкальное произведение, которое композитор, как говорится, «не мог не написать».

Таким образом, решение проблем профессиональной композиторской подготовки (как в процессе обучения в вузе, так и до, и после него), думается, связано с вполне очевидным выводом: необходимо

способствовать профессиональному совершенствованию творчества талантливых молодых композиторов независимо от его «артистической» или «научной» природы: подлинным «судьей» здесь может быть только Время.

Литература

1. Бобылев Л. История и принципы композиторского образования в первых русских консерваториях (1862–1917). — М., 1992. — 164 с.
2. Бобылев Л. Краткий очерк истории кафедры композиции Московской консерватории // Научный вестник Московской консерватории. — 2010. — № 1. — С. 57–76.
3. Бобылев Л. Русская композиторская педагогика. Традиции. Личности. Школы. — М., 2013. — 400 с.
4. Воронцов Ю. Эдисон Денисов на кафедре композиции Московской консерватории // Музыкальная академия. — 2019. — № 2. — С. 176–180.
5. Голубков С. Так встречаются люди в Москве… // Созвучие. — 2005. — № 6. — С. 3–5 / № 10. — С. 3–4 / № 11. — С. 5–6 / № 12. — С. 4–5 / 2006. — № 2. — С. 4.
6. Тулинова О. Щедрость души и таланта. *К 45-летию педагогической деятельности Т.Н. Хренникова* (О наших учителях) // Музыкальная академия. — 2007. — № 1. — С. 32–38.
7. Тулинова О. Щедрость души и таланта. Т. Н. Хренников — педагог. — Рязань, 2005. — 272 с.

В. М. Капустян

ОПРИЧ[1]
Основные проклятия, разрушающие институты человечества

Понятия без нашего ведома справляют в нас свои обряды и объединяются в священные братства, а наша воля лишь маскирует их круговую поруку
Рубин де Сендойя

На свете много, друг Горацио, такого, что и не снилось нашим мудрецам…
Уильям Шекспир

[1] *Оприч(ь)* — от опричный, то есть сторонний, незаметно привнесённый. Отсюда, например, известная «опричнина».

В. М. Капустян (крайний слева в первом ряду)

Аннотация

Здесь обсуждено небольшое, но важное стечение обстоятельств весьма странных. Странность их в том, что Человечество их не осознавало, не осознаёт и пока что не стремится осознавать. Поэтому, с «конспирологической» точки зрения эти обстоятельства поневоле приобретают форму «проклятий». Но опаснее всего постоянное взаимодействие и взаимное усиление обсуждаемых проклятий. Здесь указаны возможности, помогающие разрушать такую круговую их поруку.

Введение

Эти проклятья довлеющие над разумом Человечества — например, необъяснимая приверженность людей, как правило, работать с альтернативами решений бессознательно, не выстраивая их в отчётливо сознательно видные в «иерархическом окоёме» эквивалентные ряды или серии. Это можно, в рабочем порядке и для пущей важности, квалифицировать именно как «главное проклятье», придерживаясь интригального стиля изложения.

Вообще, рассмотрение интеллектуальных сокровищ Человечества «с высоты птичьего полёта» вдохновляет, но и настораживает и обескураживает. Не сразу, но обнаруживаются весьма странные вещи:

– требуемая обязательность почти законченного (гипертрофированного) языкового сюжета в любом, даже самом кратком сообщении;

– широкая практика неявной работы с альтернативами при принятии решений;

– неправильная работа с понятиями, когда их путают со словами, терминами и термами, а в итоге вынуждены обращаться к паразитарному преобладанию многочисленных метафор даже в научных текстах;

– неправильная работа с основаниями членения в методологической парадигме «часть-целое»,

– неправильная работа с ограничениями, когда речь идёт об оценках (предпочтениях);

– таинственная перцептивно-эффекторная асимметрия человека: органов восприятия в 4 раза больше, чем органов действия;

– просто издевательски не дающаяся в руки «скрытая логика выгоды», когда при создании систем надо сопоставить и взаимно увязать такие части действий, как: «поискать на складах», «сделать самим», или «заказать», или «купить на стороне», или сделать какую-то часть подороже, но потом вернуть деньги в проект, продавая это с выгодой на сторону;

– таинственная скрытая высокая организованность при «охвате спора»[1] при решении проблемы без протоколирования. Добро бы, например, мы «играли в города» как в детстве и сразу почти неосознанно протестовали, что-де название такого города уже было произнесено. Охват конструктивного спора при обсуждении проблемы пока не гарантирован ничем, но он, как правило, есть и безотказно работает (непонятно, как);

– скрытый набор обстоятельств деятельности, когда абсолютно не ясно, какие из них, быть может, не учтённые, могут обеспечить форсирование успешных действий по проблеме;

[1] Поварнин С. Спор. О теории и практике спора. СПб.: «Лань» — 1996.

– ложное представление о феномене памяти, как складе информационных единиц хранения и …(Бергсон А. Материя и память [Бергсон, 1914]);

– наконец привычка инженеров и учёных, начиная решать проблему, подсознательно полагать, что им о ней «известно уже почти всё», то есть, предположение, по умолчанию, о том, что работа идёт в условиях полноты информации. А если им «почти всё неизвестно о проблеме», то как тут быть? Какая должна быть логика? Ответа нет! Хотя ясно, что исследуют и изобретают как раз для того, чтобы добыть новую информацию по этой проблеме;

– какие же у нас должны быть символические и логические средства, которые бы позволяли бы видеть «дефицит знаний о проблеме» и возможные направления его преодоления? Их ведь тоже у нас сегодня нет?

Если, особенно, предположить, что эти несуразности взаимодействуют помимо нашей воли и сознания, то это ставит в тупик: да мало ли что может случиться при такой их круговой поруке[1]. Возможны просто чудовищные плоды неконтролируемого невежества!

Все перечисленные «заусенцы»[2], «заковыки»[3] и «загогулины»[4], ввиду краткости изложения, не каждая поперву понятна, а все вместе просто фундаментально озадачивают. Главная наша задача — разобраться в процессах многостороннего взаимодействия и эскалации этих проклятий[5], в их «круговой поруке» и попробовать научиться хоть как-то дезорганизовать эту поруку, чтобы выключить взаимное усиление этих проклятий в деятельности учёных, инженеров и хозяйственников. Какие здесь потребуются технологии «ресакро[6]»? Пока что мы ограничимся перечнем проклятий.

---

[1] Круговая порука — выражение со словом КРУГ **1**. ответственность всех за каждого и каждого за всех (теперь обычно служит для обозначения взаимного укрывательства в неблаговидных делах).

[2] Заусенец — излишки *металла*, остающиеся на кромках изделий после какого-нибудь процесса обработки; задравшийся кусочек *металла* на готовом изделии от неаккуратного обращения с последним. Обычно З. мешает затем правильному функционированию детали…

[3] Закавыка — помеха, зацепка, непредусмотренный крючок, загвоздка.

[4] Загогулина — излишние орнаментальные добавки к буквам в тексте (завитушки), лирическое тематическое отступление при аргументации в споре.

[5] Проклятие — косная стихийная, пока ещё не преодолимая сила, тяготеющая над определёнными действиями людей.

[6] РЕСАКРО — снятие проклятия.

При этом моральными авторитетами для нас являются Фритц Кессельринг, а подспорьем — его работы по заданиям VDI (Verein von Deutshe Igeneuren), например, [1] и эпохальный прощальный труд Владимира Петровича Зинченко. [2]

Ещё Гёте раздражался и гневно отчитывал, не припомним, кого, по поводу того, что Человечество как познающий и моральный субъект, пока что не состоялось. Но, дальше-больше… Воспользуемся цитатой из [Вагимов, 2004]:

> «Качество жизни в будущем, как и само существование человечества, будут зависеть от того, насколько мы продвинемся в понимании себя и других, — того, что такое «человечество»? Человечество — это субъект истории?
>
> В такой постановке этот вопрос может, вызвать недоумение. Да разве кто-либо сомневается в том, что мы есть? Странно ведь сомневаться.
>
> Факт наличия самих себя и других индивидов не будет оспаривать ни один здравомыслящий человек. Каждый понимает (если он не солипсист), что независимо от него существуют другие люди. Но вот существует ли такой субъект деятельности, действующий агент истории, как Человечество?
>
> Вот и А. И. Герцен в книге «Былое и думы» написал, что, по его разумению, слово «человечество» препротивное, оно не выражает ничего определенного, а только к смутности всех остальных понятий подбавляет еще какого-то полубога. И немало философов сегодня пытаются доказать, что человечество как нечто единое целое — это фикция.
>
> Так, Ст. Чейз в книге «Тирания слов» утверждает, что человечества нет как самостоятельной сущности: «Попробуй позвать: Эй, Человечество, сюда! И ни один Адам не откликнется на ваш призыв».
>
> Освальд Шпенглер в книге «Закат Европы» писал, что человечество — пустое слово и что его надо исключить из круга проблем исторических форм.
>
> В том же духе размышлял А. Тойнби. В его изложении Человечества нет, а есть локальные цивилизации, возникающие, становящиеся, развивающиеся и гибнущие, наподобие биологических организмов.
>
> Как видно, скептиков, подвергающих сомнению реальность феномена «человечество», немало. Но человечество существует пока только объективно, то есть как объект, как фрагмент

объективного мира, есть его писаная всеобщая история, но не как субъект.

Многие историки — от И. Конрада до Б. Поршнева, от Л. Гумилева до Л. Васильева показали, что общая картина исторического процесса может быть отслежена лишь на материале истории развития всего человечества, которое и является его подлинным субъектом».

Сегодня это подтверждается тем, что в комитетах ООН — UNESCO и UNIDO — до сих пор не выработаны официальные документы, которые содержали бы перечни потребностей таких лиц, как индивид, группа, организация и Человечество в целом. Проклятье, но мы почти не видим ни потребностей Человека, ни потребностей Человечества! И не можем поклясться, что они перечислены нами почти все. Мы ведь даже не составили комплект их перечней.

Мы опирались на все три диссертации Анри Бергсона, [3,4] не оценённые современниками и почти не замеченные потомками. Сегодня бергсонисты немногочисленны, ибо так получилось, что Анри Бергсон, как и Бенедикт Спиноза, «творил для слишком далёкого будущего, которое, возможно, ещё не наступило». Это справедливо и в отношении ещё только осваиваемого общественностью «научно-популярного» труда А.Н. Бернштейна. [Бернштейн, 1991]

Отдельная заявка «о проклятии» может быть посвящена важнейшему рабочему органу мозга человека, который принято называть «Безсознательным» и, у различных авторов, подразделять на «подсознание», «сверхсознание», «установку», «метасознание», «память» и т. п.

Сущность проклятия, тяготеющего над человеческим Безсознательным, состоит в том, что этот невероятно развитый орган всегда находился и находится, как в тисках, в почти невыносимых условиях его эксплуатации другими функциональными органами мозга и сонмом почти всех высших психических функций.

Это обстоятельство невозможно считать нормальным. Отсюда сразу следует объяснение и предварительное истолкование того странного факта, что в психиатрии число зарегистрированных расстройств психики человека в 4 раза больше, чем число названных (поименованных) психических норм, нарушение которых считают патологиями.

Откуда же эти «лишние» 75% безнормальных патологий (синдромов, маний, галлюцинаций и бредовых состояний), под которыми сами-то нарушенные нормы не обнаруживают? Можно предположить,

что они рождаются, крепнут и затем получают выход в сознание пациента в результате локального уродования (фрустрации) бесконечных ярусов Бессознательного.

Но причины-то фрустраций Бессознательного, что совершено ясно, находятся вне мозга человека и размещены в Культуре. Они-то, в основном, определены как раз тем, что объективно идеальные знаковые системы Культуры асимметричны. Они позволяют воспринять много образов, но не позволяют столь же быстро и много образов выгрузить из Бессознательного и сознания вовне. Нет соответствующего орудийного подкрепления. Подсознание и сознание, в этом плане, по сути, разоружены.

Например, непременная сюжетность, требуемая даже от учёного человека, когда он формирует новое сообщение, заставляет удаляться, отходить от работы с системой понятий научного языка и, сплошь и рядом, вместо этого злоупотреблять метафорами и «популярщиной», иначе-де его «сначала» не поймут.

Но Бессознательное — это бездна, которая вмещает всё!

Интересно отметить и историческую тенденцию «нормализации патологий», [Ватцлавик, 1969] состоящую в том, что на определённом этапе развития «общественного человека» некоторые психические патологии вдруг оказываются полезными и, набирая творческую силу, постепенно превращаются в полезные общественные нормы.

Например, болезненные лилипут- и гулливер-галлюцинации, а также поли-оптическая галлюцинация превратились в хореографии в эстетические приёмы организации спортивных и театральных мизансцен. Бессознательное постепенно (в процессе исторической нормализации) снимет-таки с себя исторически же выработанные оковы.

Именно, в хотя бы частичном снятии оков с Бессознательного, состоит магистраль развития Мышления. Бессознательное работает в психике практически ежесекундно, но привычно не замечается сознанием человека. Можно сказать, что мы, в мышлении, в потоке сознания, об Бессознательное спотыкаемся на каждом шагу.

Ведь очевидно, что именно в глубинах Бессознательного рождаются зачатки автоматизмов и навыков, которые после обучения и тренировок превращаются в компетенции, профессиональные профили и организационные роли. Трудно утверждать, что навыки и компетенции рождаются только в области сознания через «долбёжку», зубрёжку и нескончаемые повторения действий.

Итоговый перечень проклятий

– Человечество как познающий и моральный субъект, пока что не состоялось.

– Скрыта в Безсознательном работа с альтернативами в «принятии решений».

– Всеобязательная сюжетность, сопровождаемая демонтажем понятий и концептов, что существенно портит мышление.

– Совершенно не развитое понятие «интеллектуальной рефлексии».

– Запоздалая рефлексия, связанная с понятием «проблема», исключающая предвидение катастроф.

– Отсутствует «язык описания технологий», несмотря на то, что основу Человечества обслуживают именно технологии.

– Практикуется суицид, базирующаяся на неосознаваемом понятии «ложный контракт индивида с Действительностью».

– Линейность письма и речи, порождает сугубую патологическую нелинейность мышления, вплоть до полной утайки концептов. Семиотика наивна.

– Гипостазирована роль формальной логики, оказавшейся совершенно бесплодной (зловещая роль Аристотеля, подменившего логику грамматикой языка!).

– «Игнорация инвенций» есть паралитическое состояние даже философского дискурса, — о чём бы ни шла речь, — когда напрочь забывают о том, что весь прогресс «общественного человека» стоит на изобретениях.

– Пустыня языка (Desert of Language!) и проклятие неявной работы с понятиями в науке.

– «Проклятие однобокой работы со всеми видами абстракции» — только «абстракция от объектов», но не «абстракция от процессов». Отсутствуют навыки процессного мышления у большинства людей.

– «Проклятие неклассифицированных потребностей человека» (классификатор, даже плохонький, отсутствует и в комитетах ООН).

– «Проклятие однобокого воспитания и образования исключительно в кабинетах и на муляжах» и, соответственно, — ничтожно малый контингент в Человечестве так называемых «бывалых надёжных людей».

Литература

1. Kesselring F. Technische Kompozitiumslehre. Anleitung zu technisch-wirtschaftlichem und verantwortungsbewusstem Schaffen. Springer-Verlag. Berlin / Gottingen / Heidelberg — 1954. [Kesselring, 1954]
2. Зинченко В. П. Сознание и творческий акт. М.: Языки славянских культур, 2010. — 592 с. ил.
3. Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания. Материя и память. М.: Московский клуб, 1992. — 328с. [Бергсон, 1992]
4. Бергсон А. Творческая эволюция. М.: Канон пресс, Кучково Поле, 1998. — 383с. [Бергсон, 1998]
5. Бергсон А. Материя и память. М.: Изд-во Сытина, 1914. Пер с французского Валентина Базарова. [Бергсон, 1914]
6. Бернштейн Н. А. О ловкости и её развитии. — М.: Физкультура и спорт, 1991. —288 с. [Бернштейн, 1991]
7. Курпатов А.В. Мышление. Системное исследование [Курпатов, 2018]
8. В. Матезиус. О так называемом актуальном членении предложения. // Пражский лингвистический кружок: Сб. статей. — М.: Прогресс, 1967. — С. 239–245. [Матезиус, 1967–1]
9. В. Матезиус. О системном грамматическом анализе // в книге Пражский лингвистический кружок: Сб. статей. — М.: Прогресс, 1967. [Матезиус, 1967–2]
10. Dusko Popov. Spy Counterspy. Hardcover — 1974. [Popov, 1974]
11. Николай Кузанский. Об умудрённом Неведении. Академический проект, 2011 г. [Кузанский, 2011]
12. Ватцлавик П., Бевин Д. Х., Джексон Д. Д. Прагматика человеческого общения. Исследование схем взаимодействия, патологий и парадоксов Пер. с англ. М.: Ласурс - 1969. 273с. [Ватцлавик, 1969]
13. Вагимов Э. К. Человечество как субъект истории. //Общечеловеческое и национальное в философии. / Кантовские чтения в КРСУ (22 апреля 2004 г.); II международная научно-практическая конференция КРСУ (27-28 мая 2004 г.). Материалы выступлений / Под общ. ред. И.И. Ивановой Бишкек: 2004. С.259-269. [Вагимов, 2004]

Е. П. Козырь, В. Д. Уваров

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ТАПИССЕРИЙ ЛЕ КОРБЮЗЬЕ

Великий Ле Корбюзье, не знающий границ для творчества, настоящее имя Шарль Эдуард Жаннере-Гри — французский архитектор швейцарского происхождения, градостроитель, художник, скульптор, писатель, дизайнер. Создатель архитектуры интернационального

стиля, он мастерски применял свои таписсерии в интерьерах различных зданий. Будучи автором новаторских архитектурных сооружений в духе модернизма и функционализма, один из первых использовал в своих зданиях железобетонный каркас, крыши-террасы, большие плоскости остекления на фасаде, открытые опоры в нижних этажах зданий, свободную планировку этажей. Свою концепцию архитектуры нового времени он назвал «Пять отправных точек архитектуры». Взгляды Ле Корбюзье оказали значительное влияние на многие сферы искусства и архитектуры XX в.

Новый расцвет декоративного искусства Франции приходится на середину XX в. В это время происходит настоящий переворот в искусстве, складываются новые принципы функциональной архитектуры и интерьера, в котором декоративным и прикладным искусствам отведена особо важная роль. На первое место выходит индивидуальность человека и его эмоциональное состояние. Вековые традиции оформления пространства уходят в прошлое, наступает век нового художественного мышления. Новые концептуальные перемены коснулись текстиля и такой его разновидности, как производство таписсерий, а также декоративных тканей и моделирование одежды.

Искусство стенного ковра или таписсерия известно с древних времен. За многие века этот вид искусства множество раз менялся, приобретал новые формы. Прогресс двадцатого века одарил мир творцами-новаторами, и ничто уже не могло оставаться прежним. Благодаря таким новаторам, как Ле Корбюзье, искусство таписсерии по-новому зазвучало в XX в. Создаются новые виды таписсерии: объемно-пространственная, экспериментальная таписсерия и текстильная миниатюра. Таписсерии прекрасно гармонируют с внутренними пространствами зданий, смотрятся стильно во внутренней отделке интерьеров, к тому же они чудесно взаимодействуют с различными дизайнерскими стилями. Это осознал Корбюзье на примере своих многочисленных проектов. Он нашел свой многофункциональный подход к этому виду искусства, не теряя эстетическое и художественное значение объекта.

Ле Корбюзье, наряду с Пикассо, Миро и Матиссом, сыграл значительную роль в возрождении таписсерии как искусства в середине века. Работая с мастерской Пикадо в Обюссоне и мастерской Пинтона в Феллене, Ле Корбюзье за свою карьеру разработал множество тканых полотен. Его первая таписсерия была сделана по просьбе коллекционера Мари Куттоли в 1936 г., а затем в 1948 г. он начал сотрудничество с Пьером Бодуэном в Обюссоне.

На севере Индии по проекту Ле Корбюзье был построен город Чандигарх. Градостроитель продумал все до мелочей. Ле Корбюзье

осознал, что объект «таписсерия» добавляет элемент теплоты в интерьер, и стал широко применять ее для своих проектов. Особенным полотном можно считать «Акустический ковер» для зала заседаний Верховного суда в Чандигархе, который поражает своими размерами, его площадь 650 кв. м, красота геометрии, строгость линий и яркий колорит поражает воображение. Монументальная таписсерия гармонично взаимодействует с архитектурными формами интерьера, подтверждая идею синтеза архитектуры и искусства.

«Я могу заявить: красный значит живой, деятельный, интенсивный; я в этом твердо убежден», — говорит Ле Корбюзье. [1] Им была разработана серия таписсерий для здания Верховного суда, где красочные и абстрактные тканые шедевры покрыли стены залов судебных заседаний. Для Ле Корбюзье текстильный дизайн был формой искусства не только для общественных мест, но и для внутренних интерьеров. При этом у Корбюзье было практичное отношение к своим таписсериям, как к стене из шерсти, которая может быть снята со стены, свернута и по желанию и повешена в другом месте; возможность их перемещения между домами, районами и странами была для него признаком современности.

Мастерски выполненные картоны для таписсерий Ле Корбюзье предлагают поэтическое отражение гармонии между органическими и структурированными формами. В своих таписсериях иллюстрирует динамическую линию и изобретательное использование цвета, которые определяют лучшие черты искусства Ле Корбюзье, устанавливая баланс между абстракцией и конфигурацией.

Исследователь таписсерии Уваров В. Д. отмечает: «Связь текстиля с картиной — это особая связь, станковое понимание художественных задач неразрывно связано с материалом. В результате выделения присущих текстилю черт определены особенности художественного языка таписсерии. Наиболее существенным является то, что само ткачество является носителем образного содержания. Таписсьер создает материю, и эта деятельность совершенно другой природы, чем создание живописного произведения. Текстильное выражение темы достигается не стилизацией изобразительных форм, а самой системой ткачества, «поведением» и свойствами материала». [2]

Ле Корбюзье охарактеризовал свои таписсерии как «кочующие фрески» и написал в эссе о своей работе, что «судьба таписсерии сегодня меняется, она становится фреской современной эпохи». [3] Для Ле Корбюзье таписсерии стали желанным украшением архитектурного интерьера. Благодаря таписсериям архитектура смогла облачиться в тона поэзии, не изменяя своему идеалу строгой простоты. Художники

обратились к самым старым традициям французского ткачества, к периоду, когда самобытность этого вида искусства только зарождалась и проявляла себя с особой свободой. В своих поисках, художники — таписсьеры подчеркивают те поэтические и фантазийные начала, которые есть в современном искусстве, создают произведения, привязанные к архитектуре, а также существующие сами по себе. В этих произведениях соединяются плоскостные изображения, красота линий с прекрасным колоритом. [4]

Ле Корбюзье пишет о значении белого цвета, как фона для восприятия произведений искусства: «Каждый из нас уделяет внимание своему внешнему окружению ради своего удобства, уюта и душевного спокойствия, ради наслаждения. Кроме того, каждый из нас стремится найти удовлетворение своему чувству приличия, благопристойности, хочет быть уместным, в своей среде.

Следует устранить всякую двусмысленность. Целиком сосредоточить внимание на самом объекте, на вещи. Всякий предмет должен быть задуман и сделан для какой-то вполне определенной цели, и в этом смысле он должен быт совершенным. Совершенный предмет — это живой организм, проникнутый духом правды.

Допустим, мы согласны уступить декоративному искусству заботу о наших эмоциональных запросах. Но мы стремимся стать существами, которые способны здраво судить о своих эмоциях. Если бы каждый индивид стал проницательным судьей, это было бы огромным достижением. В период потрясений, когда смешались все понятия, многие свыклись с темным фоном наших интерьеров. Но творения нашей эпохи, столь дерзкой, опасной, столь воинственной и побеждающей, казалось бы, ждут от нас, чтобы мы научились жить и мыслить в светлом фоне белых стен». [5]

Композиционной новизны в жилых и общественных интерьерах зданий Ле Корбюзье достигает введением таписсерии в средовое пространство. При помощи таписсерии можно полностью изменить размеры и пропорции пространства. Со всей присущей ему строгостью относится к своим настенным произведениям, причисляя таписсерию к монументальному искусству. Плоскостная композиция, отказ от перспективы и колористическое решение, основанное на цветовом минимализме таписсерии взаимодействует с предметно — пространственной средой интерьера.

В [6] отмечается: «Вместе с тем, настенная таписсерия по своей природе близка к фресковой росписи и мозаике. Сопоставленный анализ показал, что сходство их черт проявляется в высокой степени обобщения формы, условной трактовке человеческих фигур. Их объединяет также наличие сложных композиционных построений, включающих в

себя большое количество разнообразных пластических мотивов. Выделим несколько особенностей монументализма в таписсерии: отсутствие обычных для мозаики и фрески грандиозных размеров, наличие человеческого масштаба, доминирование эмоционально-лирической интерпретации мотивов, активные поиски композиционной динамики»

Для своих объектов средового дизайна, Корбюзье решает все до мельчайших деталей: монументальные росписи и таписсерии, мебель, светильники, и даже мелкая пластика и изделия из стекла и керамики. Каждая деталь является важным звеном. Ле Корбюзье пишет: «Но утверждают, что декор необходим для человеческого существования. Поправляем: человеку необходимо искусство, то есть бескорыстная, облагораживающая душу страсть». [7]

Находя вдохновение для своего творчества в путешествиях по миру, Ле Корбюзье наполнял таписсерии различной символикой, в том числе и религиозной. В основе сюжетов для композиции таписсерий автор использует мифологические мотивы, геометрию, архитектуру и даже планы городов. Функция и форма, композиционное решение, соотношение колорита и света является основой художественного образа таписсерий художника-новатора, тональное решение и графическая ясность линий придают особую художественную выразительность полотнам.

Для штаб-квартиры ЮНЕСКО в Париже Ле Корбюзье создал монументальную таписсерию, с одноименным названием «ЮНЕСКО». Свое творение автор наделил богатым и очень сложным колоритом, простая и понятная плоскостная композиция, ограничивающая темным контуром очертания абстрактных фигур. Цветовое решение и контрастность придает этому произведению драматизм.

«ЮНЕСКО известно во всём мире не только потому, что здесь располагается штаб-квартира всемирной организации, но и благодаря уникальным архитектурным решениям. Комплекс в форме трёхконечной звезды, напоминающей латинскую букву Y, возведён на семидесяти двух бетонных колоннах, пространство между которыми занимают различные служебные помещения и вестибюль. Интерьер зданий украшен уникальными произведениями известных художников и скульпторов XX века. На стенах здания ЮНЕСКО можно увидеть таписсерию Ле Корбюзье, росписи Пикассо, фрески Тамайо, барельеф Арпа, скульптуры Александра Кальдера и Генри Мура». [8]

Коллекция произведений изобразительного искусства и рационализм зодчества штаб-квартиры ЮНЕСКО в Париже является одним из самых ярких и гармоничных образцов середины XX столетия.

В 2016 г. Сиднейский оперный театр украсила таписсерия «Жребий брошен», созданная Ле Корбюзье в 1960 г. по заказу датского архитектора Оперного театра Йёрна Утзона. Таписсерия первоначально висела в доме Утзона и никогда не устанавливалась в Оперном театре, который был открыт в 1973 г. До настоящего времени восхищаться и наслаждаться источником изысканной красоты — таписсерией «Жребий брошен» могли только жители и гости в доме Утзона. Сейчас таписсерия Ле Корбюзье заняла в Оперном театре Утзона свое законное место и все желающие могут любоваться этим красочным полотном.

Таписсерия Ле Корбюзье представляет интерпретацию оригинального дизайна Йорна Утзона для интерьера Оперного театра. Крупное произведение искусства площадью 6,5 квадратных метра гармонично взаимодействует с архитектурными формами интерьера Сиднейской оперы, подтверждая идею синтеза архитектуры и искусства.

«Графический знак, расположенный в правом нижнем углу таписсерии — белые линии на черном фоне, по-видимому, представляют собой плачущее лицо, и, одновременно, имеется буква «Р», смысл которой разъяснил профессор Квислендского университета Энтони Мулис. «Графический контур, образующий центр буквы «Р», на самом деле является контуром плана расположения трамвайного депо, ранее размещенного на мысе Беннелонг». [9]

О значение таписсерии, как самостоятельного вида изобразительного искусства, в [10] отмечается: «В течении последних десятилетий в процессе сложения выразительных средств художественного языка текстиля зафиксирован факт снижения прикладной роли таписсерии, которая зачастую приобретает ряд станковых и монументальных черт. На основании этого сделано заключение, что художественный текстиль следует рассматривать не только как один из родов прикладного искусства, а также как явление искусства изобразительного, существующее в станковых и монументальных формах»

Смысловая нагрузка каждого произведения, созданного гениальным Ле Корбюзье — это зачастую загадка для потомков. Великий зодчий Ле Корбюзье создает свой мир, в котором каждому проявлению искусства отведена особая роль. Новатор создает монументальные таписсерии как часть дизайна интерьера, не лишая их художественной ценности. Строгость и красота геометрии, линейные образы и яркий колорит тканых таписсерий поражает воображение. Ле Корбюзье, наделенный огромным талантом, выходит за рамки классического понимания искусства таписсерии, наполняя колоссальными возможностями свои «кочующие фрески».

Литература

1. Ле Корбюзье. Архитектура XX века. — М.: Прогресс. 1970. С. 106.
2. Уваров В.Д. Таписсерия как «модель» общих закономерностей развития мирового искусства. Дизайн и технологии. — М. 2017. № 59 (101) С. 22.
3. ABC. Австралийская радиовещательная корпорация. URL: https://www.abc.net.au/news/2015-11-03/le-corbusier-tapestry-on-display-at-parliament-house/6905330 (дата обращения: 19.10.2018).
4. Козырь Е. П., Уваров В. Д. Практика применения таписсерии для общественных интерьеров в творчестве Ле Корбюзье // Всероссийская научно-практическая конференция «ДИСК-2018»: сборник материалов Часть 2. — М.: ФГБОУ ВО «РГУ имени А. Н. Косыгина», 2018. — С. 98–101.
5. Ле Корбюзье. Архитектура XX века. — М.: Прогресс. 1970. С. 54-56, 57.
6. Уваров В. Д. Таписсерия как «модель» общих закономерностей развития мирового искусства. — М. Дизайн и технологии. 2017. № 59 (101) С. 22.
7. Ле Корбюзье. Архитектура XX века. — М.: Прогресс. 1970. С. 55.
8. Произведения искусства и виртуальный музей ЮНЕСКО. URL: http://tourtofrance.net/turizm/dostoprimechatelnosti/shtab-kvartira-yunesko-zdanie-v-parizhe.html#ixzz5UVFJBIbn (дата обращения: 18.10.2018).
9. Архитектура Австралии СМИ URL: https://architectureau.com/articles/corbs-lost-tapestry-finds-home-in-sydney-opera-house/?utm_medium=website&utm_source=archdaily.com (дата обращения: 05.09.2018).
10. Уваров В. Д. Широкое распространение и расцвет искусства таписсерии в Европе // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2017. № 2. С. 53.

О. Г. Пронина

НЕСЛУЧАЙНЫЕ «СЛУЧАЙНОСТИ» АРХИВНЫХ НАХОДОК

Имея дело с архивами, часто приходится восстанавливать канву и события жизни других людей, опираясь на свидетельства, которые не всегда можно оперативно проверить. Иногда нужный «ключ» решения исследовательской задачи находится через длительный промежуток времени. И часто на помощь приходит случай. Я приведу несколько примеров из своей практики.

Часть 1. Гений места или в поисках первой «лесной школы»

Несколько лет назад Алексей Борисович Лебедев сообщил автору статьи, что первая вальдорфская школа, существовавшая в России еще в 30-е гг. XX века, находилась в окрестностях нынешнего города Жуковского. Когда тридцать лет назад он был в гостях в известном Доме на Набережной, то хозяйки дома, сестры с разницей в десять лет, трогательно называвшие друг друга Соней и Мариной, тогда уже глубокие старушки, вспоминали, как в конце 20-х — начале 30-х гг. учились в школе-интернате для детей наркомов, располагавшемся рядом со

ст. Ильинская Казанской ж. д. Помимо основных предметов там усиленно изучались искусства (музыка, живопись) и ремесла. Школа называлась «лесной». Итак, обратимся к документальным свидетельствам.

По воспоминаниям художницы Маргариты Волошиной-Сабашниковой нарком просвещения РСФСР А. В. Луначарский (1875–1933 гг.) в пору своей эмиграции в 1914–15 гг. в Швейцарии живо интересовался строительством здания Первого Гётеанума в Дорнахе, «залпом прочел «Очерк тайноведения» Рудольфа Штайнера и сравнивал его с фугой Баха». [1, 272] Встретив М. Сабашникову после революции в Москве, он, поинтересовавшись при встрече «правда ли, что она непосредственная ученица Штайнера», обещал ей всяческую поддержку при заведовании отделом живописи в «Народном дворце искусств»: «Будьте уверены, что с моей стороны Вы всегда встретите симпатию и интерес к этой работе». [1, 271] Одно время Сабашникова руководила детским клубом для детей служащих вновь строящихся железнодорожных линий. Она рассказывала детям сказки, которые они вместе тут же экспромтом разыгрывали, дети рисовали, пели и делали под ее руководством эвритмию. В своей работе М. Сабашникова опиралась на собственную интуицию и на лекцию Рудольфа Штайнера «Воспитание ребенка с точки зрения духовной науки». [2] Поскольку тогда все совершалось «во всероссийском масштабе», то периодически за инструкциями являлись педагоги всей страны, думая, что таково и есть рекомендуемое государством новое направление воспитания. Однако опыт такой работы был недолгим.

В тех же воспоминаниях рассказывается о педагогическом эксперименте А. В. Луначарского, когда во дворце князя Голицына, в двух часах езды от Москвы, была учреждена школа для художественно одаренных детей. М. Сабашникова должна была вести в ней уроки живописи. Никакого учебного плана не было, дети были предоставлены сами себе, голодали, замерзали, постепенно дичали, позже школа была расформирована, а дети попали в заведения «для малолетних правонарушителей». Поэтому данный эксперимент явно не удался.

Описываемые события происходили в 1919–20 гг., а в августе 1922 г. Сабашникова навсегда покинула Россию. Наркоматом просвещения А. В. Луначарский руководил в 1917–29 гг., и вполне мог успеть разработать концепцию школы с особым учебным планом. Тем более что речь шла о воспитании детей наркомов. По мнению А. Лебедева опыт вальдорфской педагогики мог быть знаком А. В. Луначарскому, поскольку тот был знаком с антропософией и мог стоять у истоков такой школы. Назвать школу «вальдорфской» в то время было невозможно, но можно было замаскировать ее названием «лесная»… [3]

Теперь обратимся к рассмотрению окрестностей Жуковского, где такая школа могла находиться. Как известно, поселок Стаханово был основан в 1937 г., через 10 лет в 1947 г. он был переименован в город Жуковский. Поэтому следы «лесной школы-интерната» нужно было бы искать в ранее существовавших здесь окрестных селах: Быково, Колонец, Верея, Ильинское, Новорождественное. Кроме того, недалеко от Кратово находилась усадьба Прозоровских-Голицыных. [4] Практически во всех этих селах были те или иные детские учреждения: детский дом для сирот красноармейцев (в усадьбе с. Быково), пульмонологический детский санаторий (пос. Кратово), школа на 30 детей в 1918 г. (пос. Ильинское) в бывшем крестьянском домике, которая в 1937 г. переехала в двухэтажное кирпичное здание. Однако все эти варианты не отвечают критериям поиска, и первую очередь по контингенту воспитанников.

Нужно заметить, что сама природа мест в районе г. Жуковского: сосновые леса, небольшие реки и озера, парковые ансамбли усадеб фон Мекк, Прозоровских-Голицыных и Воронцовых-Дашковых — словно располагала к таким проектам как «город-сад» или «лесная школа». Неслучайно в 1912 г. по поручению хозяина Московско-Рязанской ж. д. Николая фон Мекка архитектор Семёнов с группой тогда малоизвестных, но в последствие знаменитых архитекторов, как-то: Таманян, Щусев, Шанецкий, Бунятов, разрабатывал проект первого в России «города-сада» (в районе нынешнего пос. Кратово). Осуществить этот план помешала Первая мировая война. Эти места всегда считались в экологическом смысле самыми чистыми в Подмосковье, а в проекте «города-сада» была попытка создания в гармоничном единстве школьного и больничного городка, жилых домов в окружении садов и парков, зданий церкви, театра, библиотеки-читальни, банка, гостиницы, вокзала, плавательного бассейна. «Город-сад» должен был быть окружен кольцом внешних парков, а внутри него предполагалось создать пруд и места отдыха. Это был новаторский проект не только для России, но и мира. [5]

Расширение географии поисков привело в поселок Малаховка, расположенный по Казанской ж. д. ближе к Москве. Согласно материалам исследований «Музея истории и культуры Малаховки» в педагогическом пространстве поселка было несколько спецшкол. Например, там существовала Еврейская детская колония для детей-сирот, в которой в 1920–22 гг. преподавал рисование Марк Шагал. К этой работе его привлек все тот же нарком просвещения Луначарский, когда узнал, что Шагал проживает в Малаховке и каждый день выезжает в Москву на работу в Еврейский театр. Работали в колонии увлеченные своим де-

лом воспитатели, мечтавшие воплотить в жизнь этих детей «самые передовые педагогические разработки». Особенность этих детей по воспоминаниям самого Шагала состояла в том, что при несомненной тяге к искусствам и знаниям, «глаза их никогда не улыбались: не хотели или не могли». [6]

Именно в Малаховке удалось, наконец, найти следы «лесной школы», которая действительно существовала здесь с 1936 по 1939 гг. (ул. Свердлова, бывш. Соколовская, дом 34). «В 1939 г. школа была преобразована в детсад санаторного типа на 120 человек. В летнее время сотрудники Совмина имели возможность отправлять туда своих детей — в пионерский лагерь. Летом он принимал до 200 детей. При санатории были посажены фруктовый сад и огород, разбит цветник». [7] Судя по всему, эта школа подходит под имеющееся описание: в ней воспитывались дети сотрудников Наркоматов (позже — Министерств), которые проживали в школе длительное время. Прививались ли им (помимо занятий ремеслами и искусствами) также навыки работы с землей или это делалось силами обслуживающего персонала (в 1936 г. для персонала было построено два жилых дома), сейчас можно только гадать. Но несомненно, что в 30-е гг. прошлого века среди благодатной природы Малаховского края в «лесной школе» была совершена попытка гармонического развития и всестороннего воспитания детей. И в некотором смысле это было сделано наперекор тенденциям господствовавшего тогда политического строя.

В конце XX века неподалеку, в городе Жуковском, эта попытка нашла свое воплощение в создании нынешней Свободной школы. Географически Свободная школа г. Жуковского, пока она не обрела своего постоянного здания на Строительной улице недалеко от ст. «Отдых», то приближалась к месторасположению прежней «лесной школы» (когда находилась в пос. Ильинский), то удалялась от него. Одно время она даже располагалась на улице с говорящим названием «Лесная»… Рискну утверждать, что основание и работа Свободной школы проходили в сени крыл genius loci. Замыслы прошлого: задуманный сто лет назад проект «города-сада», «лесная школа» 30-х годов с прилегающим фруктовым садом и цветниками — все это, если в душе внимательно прислушаться к этим «голосам былых времен», открывает новые просторы для создания современной школы воспитания свободной творческой личности.

Часть 2. Город Лебедянь в жизни Марии Александровны Скрябиной

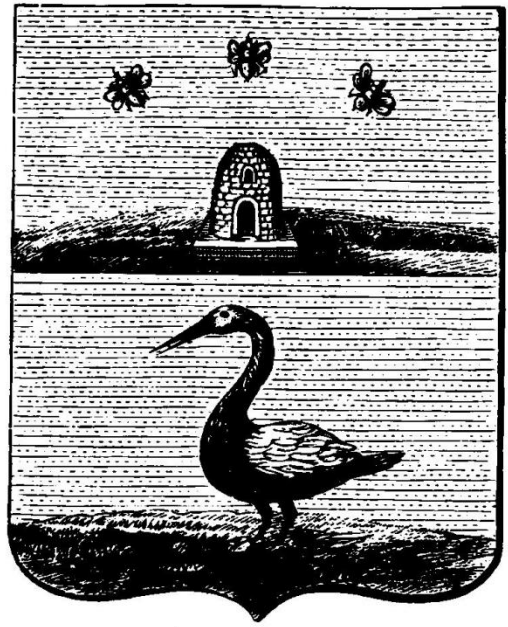
Последние годы я работаю с документами архива Марии Александровны Скрябиной (1901–1989 гг.), дочери композитора

Скрябина, актрисы МХТ-2, пришедшей к антропософии в середине 20-х гг. XX века и навсегда преданной делу своего духовного учителя Рудольфа Штайнера. В мае 1931 г. ее арестовали по т. н. делу московских антропософов и после 5 месяцев заключения сослали в Лебедянь. Дело, по которому она и ее муж В. Н. Татаринов были репрессированы, первоначально предполагало в качестве руководителя контрреволюционной группы Б. Н. Бугаева (писателя Андрея Белого), но его не спешили брать сразу: начали с его знакомых и близких ему людей. Хотя впоследствии само дело против «главы заговора» развалилось, но арестованным первоначально тем не менее были даны реальные сроки. Была арестована К. Н. Бугаева (по паспорту тогда еще Васильева), ее сестра Е. Н. Кезельман, которая позже была сослана в Лебедянь и проживала в одном доме с М. А. Скрябиной. В. Н. Татаринова арестовали в начале мая 1931 г., а М. А. Скрябину — сразу после ее тридцатилетия, 30 мая 1931 г. Мария Александровна в тюрьме держалась мужественно, вины за собой не признала, следователь честно сказал ей, что ее спасает имя отца. В сентябре 1931 г. она была приговорена к ограничению проживания с прикреплением на 3 года. Когда она выбирала место для ссылки, то ей приглянулось название «Лебедянь» из-за своего красивого звучания. В. Н. Татаринов был сослан на три года в Иркутск. Благодаря неустанным хлопотам друзей М. А. Скрябина через год после ареста была освобождена и восстановлена в правах, и в мае 1932 г. уже снова — на службе в МХТ-2. В своих письмах В. Н. Татаринову в Иркутск из ссылки М. А. Скрябина указывает и другую причину выбора Лебедяни: от одной из своих знакомых она знает, что в этом месте можно хорошо питаться: сметаны, творога, молока там вволю. Она писала об этом мужу: «Тебя наверно интересует, почему я попала именно в Лебедянь? Тяпа, я, кажется, пишу ерунду, все равно в письме не расскажешь; только мне до такой степени было всё равно, куда ехать, что Лебедянь так Лебедянь: посоветовала Агничка: тут всё есть из провизии и гораздо дешевле, чем в Москве. Вот и поехали мы с Ел. Ник. Она очень хорошая, я очень рала, что я с ней». [8] Так и сосуществуют эти две версии выбора местом ссылки Лебедяни: «земная» — через сказку о «стране с молочными реками с кисельными берегами» и «небесная» — благодаря названию города, на гербе которого, дарованного Екатериной Великой, на лазоревом фоне красуется гордый белый лебедь. Земная версия подтверждается письменным свидетельством из архива В. Н. Татаринова, хранящимся в Музее Бахрушина, небесная осталась в памяти многих антропософских друзей Марии Скрябиной, посещавших ее дом в 80-е годы.

Высочайше утвержденъ:

16-го Августа 1781 года.

Тамбовскаго Намѣстничества



Лебедянь.

Тамбовской губерніи. Уѣздный.

Въ верхней части щита гербъ Тамбовскій. Въ нижней— птица лебедь, въ голубомъ полѣ, означающая имя сего города.

Рис. 1. Герб города Лебедяни

Приехав в купеческий город в верховьях Дона, известный своими конскими ярмарками, былым разгулом купечества и одной из самых высоких колоколен России (60 метров) при соборе на 6 тысяч человек и населении тогдашней Лебедяни в 6 тысяч жителей, она не могла не

знать, что градообразующее семейство купцов Игумновых дало миру известного педагога МГК и пианиста К. Н. Игумнова. Колокольню и главный храм Лебедяни можно увидеть на холсте картины Б. Кустодиева, жившего и писавшего здесь. Будучи уже прикованным к инвалидному креслу-каталке он передал радостно-ликующий вид колокольни и города на розово-голубом фоне. Обычные жители Лебедяни строили небольшие домики фасадом на улицу, позади которых располагались обширные вишневые и яблоневые сады. Таковы были дома, где жили и работали Б. Кустодиев, М. Булгаков, уроженец Лебедяни Е. Замятин. На стене современной Лебедянской музыкальной школы им. Игумнова висит список выпускников МГК, где значатся также фамилии ее отца композитора А. Н. Скрябина и ее матери пианистки В. И. Исакович. Но не только через родителей пересекались жизненные и биографические пути К. Игумнова и М. Скрябиной.

В Лебедяни М. Скрябина начинает всерьез заниматься пением, чтобы потом попробовать себя в качестве педагога по вокалу и даже певицы на сцене. По возвращению из ссылки ей вернули квартиру в Брюсовом переулке. В конце июля 1932 г. был досрочно освобожден и В. Н. Татаринов. Он продолжает работать в МХТ-2, преподает в Театральном училище. В 1936 г. после закрытия МХТ-2 он становится режиссером Центрального детского театра, где играет и М. Скрябина. К наибольшим успехам ее вокального исполнения можно отнести партию Милитрисы в опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» на сцене ЦДТ. [9] В 1940 г. она поступает в Музыкально-педагогический институт при МГК, чтобы иметь возможность преподавать певческое искусство. Сохранились ее тетради с записями уроков первого курса 1940–41 гг. После одного из моих выступлений в Институте искусствознания ко мне подошел А. В. Черных со словами, что его теща Варвара Михайловна Харькова (1915–2015 гг.) до войны училась на вокальном отделении вместе с дочерью композитора Скрябина. Одним из педагогов курса был К. Игумнов. Так немые тетради с записями по теории гармонии и истории музыки можно было вплотную и достоверно соотнести с фактами биографии М. Скрябиной.

Второй муж М. А. Скрябиной — Владимир Александрович Архангельский — был яркой и незаурядной личностью. Талантливый инженер-авиаконструктор, ученик Н. Г. Жуковского, одно время в 1920–21 гг. он исполнял обязанности директора ЦАГИ, однако его тяга к музыке была необычайно сильна. И он становится учеником К. Н. Игумнова. Приезжает к нему на персональном служебном автомобиле, положенном ему по чину, чтобы брать уроки пианизма. Позже

в 40-х годах В. А. Архангельский работает ассистентом В. В. Софроницкого по классу фортепиано МГК. [10, с. 20–21] Сестра Марии Скрябиной Елена (1900–1990 гг.) была первой женой В. В. Софроницкого, и здесь тоже видна рука судьбы, соединившая в молодости всех этих людей узами взаимного супружества.

В 2019 году руководитель Жуковского муниципального симфонического оркестра народный артист России С. И. Скрипка посвящает единственный концерт своего коллектива к 100-летию ЦАГИ памяти В. А. Архангельского, включив в программу памятного вечера «Музыка — подлинное бытие» произведения А. Н. Скрябина и «Авиационную» Шестнадцатую симфонию Н. Я. Мясковского. На надгробии В. А. Архангельского на Новодевичьем кладбище значится «Инженер. Пианист». [11]

В своей автобиографии М. Скрябина пишет, что в 1923–24 гг. она вместе с мужем была в Берлине по делам издания нотного с/с отца. Смею предположить, что этим мужем был В. А. Архангельский, потому что ранний брак актрисы с Михаилом Царевым был недолгим, хотя на всю жизнь сохранились дружеские связи между ними. Все значимые события его жизни, вплоть до прощания с ним в Малом театре, Мария Александровна принимала близко к сердцу и всерьез.

По возвращении в Россию из Берлина М. А. Скрябина начинает работать в МХТ-2 с роли Офелии в «Гамлете». Здесь она встречает В. Н. Татаринова и благодаря ему знакомится с антропософией. В шутку в узком семейном кругу она зовет его «Тяпой», и каково же было ее удивление узнать, что в Лебедяни есть Тяпкина гора (небольшой холм рядом с Доном по имени легендарного местного разбойника). Так место и судьба снова встречаются в ее биографии друг с другом вплоть до топонимов.

Часть 3. Из опыта одной исторической реконструкции

Готовясь к межрегиональной конференции в Лебедяни в 2018 г., я обратилась к фонду В. Н. Татаринова в Бахрушинском музее. Там помимо писем М. А. Скрябиной из ссылки оказались два варианта сценария спектакля по «Орлеанской деве» Ф. Шиллера, которым она занималась в 1944 г. совместно с известным театроведом С. Н. Дурылиным. [12] Ранее на основе недатированной тетради работы над ролью Жанны д'Арк и нот 8 фрагментов музыки Марии Скрябиной к «Жанне д'Арк» мне удалось реконструировать и осуществить постановку этой драмы в Москве и Коктебеле в 2001, 2004 и 2011 гг.

Находки в архивах ГЦТМ позволили дать точную датировку этой работы: апрель 1944 г. Кроме того, замысел моноспектакля стал вырисовываться более полно: помимо ключевых сцен драмы, выбранных и

переработанных М. Скрябиной из большого драматического многофигурного полотна Шиллера в текст от имени главной героини, прозаическая часть сценария пера С. Н. Дурылина помогала слушателю пережить историю Орлеанской девы в новом контексте действительности как историю современную и созвучную времени борьбы за родину и отечество. Музыкальная часть была фоном для декламации, М. А. Скрябина набросала 7 из 12 предполагаемых музыкальных тем.

С помощью этих архивных находок удалось сделать более полную реконструкцию спектакля. Видимо, он не был исполнен в 1944 г. И премьера состоялась спустя 75 лет 14 мая 2019 г. на сцене зала ДРЗ.

Само участие в написании сценария С. Н. Дурылина является новым открытием факта его биографии. В годы войны в музее Скрябина, где работала научным сотрудником М. Скрябина, продолжалась интенсивная жизнь: с весны 1943 г., а по пятницам С. Н. Дурылин читал там грандиозный цикл лекций «Развитие образа Прометея в литературе и искусстве от Гесиода до Скрябина», а В. Н. Татаринов часто посещал эти лекции и выступал в его семинаре в качестве оппонента. [13] Возможно замысел сценария по «Орлеанской деве» был не единственной совместной работой: в архиве М. Скрябиной сохранился также принадлежавший ей экземпляр машинописи текста «Скованного Прометея» по Эсхилу в переводе Д. Мережковского. Кто знает, не ждет ли своего часа в недрах иного архива еще один сценарий или документ, проливающий свет на это обстоятельство... Сейчас можно утверждать только то, что датировка апрелем 1944 г. у машинописей одинакова,

Примечательно также, что в ноябре 1944 г. на сцене духовного центра Антропософского общества Гётеанума в Дорнахе (Швейцария) была поставлена классическая версия драмы Шиллера «Орлеанская дева». [14, 304] Ни до, ни позже труппа Гётеанума не обращалась к этой теме. М. А. Скрябина и В. Н. Татаринов духовно были связаны с драматическим импульсом Рудольфа Штайнера. В Школе-студии МХТ-2 вместе с М. Чеховым они участвовали в освоении Драматического курса Рудольфа Штайнера на русской почве. Этому способствовала и личная встреча М. Чехова и В. Н. Татаринова с д-ром Штайнером в 1924 г., когда они во время гастролей по Германии специально поехали в Голландию, чтобы прослушать три его лекции и побеседовать с ним. В 1945 г. М. Скрябина занималась по системе драматических упражнений Рудольфа Штайнера с группой студентов и сотрудников музея Скрябина для возможной постановки «Предварительного действа» отца. [15]

С учетом того, что полномасштабная постановка драмы Шиллера требует многих репетиций, то можно сказать, что идея поставить ее к антропософам, живущим в Москве и в далекой Швейцарии, пришла

почти одновременно. Физическое расстояние в этом случае не сыграло существенной роли. В Москве С. Н. Дурылин и М. А. Скрябина делали это, сообразуясь с собственными силами. Возможно, это были замыслы радиоспектаклей или иных камерных постановок. Пока недостаточно материала для раскрытия этих тайн и этот вопрос еще ждет своего исследователя.

Примечания и список литературы

1. Маргарита Сабашникова. Зеленая Змея. История одной жизни. Москва, Энигма, 1993.
2. Рудольф Штайнер. Воспитание ребенка с точки зрения духовной науки. Москва, Парсифаль, 1993.
3. В переводе с немецкого «Wald-dorf» означает «лесная деревня». Как известно, первая Свободная вальдорфская школа при непосредственном участии Рудольфа Штайнера была открыта в 1919 году в Штутгарте для детей рабочих табачной фабрики «Waldorf-Astoria».
4. Платформа «Прозоровская» в 1927 году была переименована в пл. «Кратово». Современная электричка преодолевает путь с Казанского вокзала до пл. Кратово за час с небольшим. Усадьба Прозоровских-Голицыных на роль дворца, где работала М. Сабашникова, не подходит. Да и дети наркомов, о которых идет речь в устных воспоминаниях воспитанников «лесной» школы-интерната, от талантливых беспризорников отстоят на социальной лестнице весьма далеко.
5. В.А. Шевченко. Ю.А. Лапин. Знакомьтесь: город Жуковский, Жуковский, 1995.
6. В.И. Кожаров. Малаховка, Шагал и колония беспризорников. // Сборник статей: Малаховка — сердцу милый край, часть 2. Малаховка, 2002.
7. В.И. Кожаров. Улица Свердлова. // Сборник статей: Малаховка — сердцу милый край, часть 2. Малаховка, 2002.
8. Письмо М.А. Скрябиной В.Н. Татаринову от 4 ноября 1931 года, ГЦТМ, ф. 434, ед. хран. №114. (Орфография сохранена.) Упомянутая в письме «Ел. Ник,» — Елена Николаевна Кезельман, родная сестра К.Н. Бугаевой.
9. Anthroposophie im 20.Jahrhundert: Ein Kulturimpuls in biografischen Porträts. / Sergej Ol. Prokofieff. Skriabina, Maria Alexandrowna. // Bodo von Plato (Hg). — Dornach: Verlag am Goetheanum, 2003. — S.761 — 763.
   На русском языке биография М. А. Скрябиной, которую написал С. О. Прокофьев для Энциклопедии выдающихся антропософов XX века, была опубликована в брошюре: М.А. Скрябина. Драматическое искусство: штрихи к биографии. // Вып. 1. Сост. О. Г. Пронина. — М: 2011. — С. 60–64.
10. Сборник статей. Поэт фортепиано: к 100-летию со дня рождения В.В. Софроницкого. Москва, ТИССО, 2003.
11. М. Сегельман. Комментарий к программе концерта ЖСО под упр. С.И. Скрипки «Музыка — подлинное бытие» к 100-летию ЦАГИ памяти В.А. Архангельского (1895–1958). Жуковский, 26.05.2019.
12. Архив ГЦТМ, Фонд В.Н. Татаринова, №434.
13. Е. Р. Берковская. Судьбы скрещенья: воспоминания. // Глава 7. Музей А.Н. Скрябина. — Москва, Возвращение, 2008.
14. Marie Steiner — von Sivers. Ihr Weg Erneuerung der Bühnenkunst durch die Anthroposophie. Документы. // Dornach: Rudolf Steiner Verlag , 1973.
15. М. А. Скрябина. Драматическое искусство: штрихи к биографии. // Вып. 1. Сост. О.Г. Пронина. Москва, 2011.

И. Р. Рухович

ПЕРПЕНДИКУЛЯРНАЯ ПЛОСКОСТЬ ВЕЛЛЕРА[1]

Жму руки дуракам
обеими руками:
Как многим, в сущности,
обязаны мы им!
Ведь если б не были другие дураками,
То дураками быть пришлось бы нам самим.

Ковентри Патмор

Простота — хуже воровства… Не скажите! В наш век массы информации, всяких сложностей и катаклизмов так хочется, чтобы какой-нибудь умный дядя взял бы всё, да и разъяснил! По-простому, на пальцах, без заумей и непоняток. И — наконец! — есть! После «Перпендикуляра» Михаила Веллера один гуманитарий, которого я слегка допёк взаимоотношением науки и искусства, так прямо и сказал: «Ну, что — учёные, учёные… Они ищут истину, а я её уже и так знаю».

Замечательным достижением Веллера является открытие простых, всё объясняющих законов и сущностей. Прежде всего, Всемирный (!) Закон Структуризации. Значит. «*Любые изменения любых материальных структур в конечном итоге ведут к их усложнению*». Э? Особенно впечатляет *«в конечном итоге*». Это — вообще! Вместе с энергоэволюцией и «*сущностью человека во Вселенной — структуризатор*», а также чувственными *механизмами хотения*, всё становится просто и прекрасно!

Но! Углублённое изучение созданной Веллером «перпендикулярной» модели Вселенной приводит к некоторым противоречиям. Так, структура потребляемой пищи, в соответствии с Законом, всё время усложняется. Но, пройдя через желудочный тракт, она, согласитесь, довольно сильно деструктурируется *в конечном итоге.*

Тоже и с духовной пищей. Сложнейшие построения Спенсера, Ницше, Шопенгауэра так упрощаются, проходя через перпендикуляр, что становятся доступными не только некоторым выпускникам филологических факультетов, но даже и профессиональных училищ.

[1] Статья написана в 2008 году по выходе книги М. Веллера «Перпендикуляр», но напечатана не была. Автор надеется, что актуальность не ослабела, а, может быть, и усилилась.

Правда, запашок… Ну, да, современные средства обработки отобьют не только запах, но и само обоняние…

Значит. Закон действует не только в прямом, но и в обратном направлении.

В разрешение этого диалектического противоречия и в развитие перпендикулярных идей предлагаю Универсальный Всемирный Закон — Свободной Энергии. Вы будете смеяться, если после «Перпендикуляра» не потеряли чувство юмора, но до меня, его тоже внятно никто не сформулировал. У физиков что-то есть, но у них, естественно, частности, куда им до всемирности.

Значит.

Любая система стремится к состоянию с минимальной свободной энергией.

Например. Если на башку Ньютона (к великим не следует относиться с особой почтительностью — если что, накопаем и на Ньютона; законы открыл Гук, а он только математически оформил, знаем, знаем…) свалилось яблоко, то не надо никаких тяготений! Просто — на ветке больше свободной энергии, чем на башке, вот яблоко и падает. Что? Законы Ньютона позволяют что-то посчитать? И наш позволяет. Наверху столько-то, внизу столько-то. Как? Ну, это учёные посчитают, это просто.

Возьмёмся за литературу. У писателя свободная энергия и механизм хотения (это открытие Веллера просто конгениально нашему закону!) писать. Вот он и пишет! После чего энергия почти исчезает и за её эволюцией надо отправиться куда-нибудь на Канары.

У читателя масса свободной энергии, да и времени, ну и, естественно, хотения читать — вот он и читает. Того и другого становится значительно меньше, а мозгов, пусть и засоренных, согласно закону структуризации, больше!

Или. Постельная сцена на современном телевидении. Чем меньше у партнёров останется свободной энергии, тем лучше сыграно. Вот вам ещё и мера таланта!

Нет, ну, какой законище! Э? Здорово всё-таки быть всезнающим и умным!

Но как ни приятно открывать всемирные законы, вся эта возня не стоит не только пародии, но и выеденного яйца... Кто не знает этих старикашек-эдельвейсов с думателями и механизмами хотения изобретения и открывания всё объясняющих истин! А свободной энергии у них столько, что доктора наук при их появлении позорно прячутся в дамских туалетах, высылая на передовые позиции необстрелянных аспирантов.

В былые времена чувство юмора не оставляло меня даже на занятиях по научному атеизму. Но лекции Веллера, читанные не где-нибудь в Костогрызовке, а в европах и других солидных частях света, вызывают, разве что, кривую и горькую гримасу. Не до смеха. Не по себе. И даже страшно.

В чём, собственно, дело? Ну, не боится человек выставлять себя… как бы это помягче сказать… неадекватным, что ли. Ну, имеет собственное мнение по всем вопросам и режет правду-матку без оглядки на иные. Ну, юмор у него, по его собственному мнению, «не такой тупой, как у Гоголя» … Ну и что? Каждый может иметь свое мнение. Но только единицы могут его публично высказать. И что-то не видно альтернативы в нашем демократическом медийном пространстве. Действуя по законам шоу-бизнеса, перпендикуляры всегда *популярны*. И недооценка этой опасности не только литературе, но даже образу жизни — чревата.

Эти корневища на бездорожных магистралях науки и искусства неизбежны и даже частенько полезны. Как юмор, обозначающий пределы применимости. Но если не следить за состоянием пути, то они разрастутся так, что нам вновь придётся, как нашим ближайшим родственникам, прыгать с ветки на ветку. Или мы уже?

Какого читателя ищут и воспитывают? К кому обращены эти перпендикулярные писания? Правильно — к тем довольно широким массам, которые хотели бы без особого напряга всё понимать и во всём разбираться. К интеллигенции (или к полу-). Но, поскольку я обращаюсь к тем же и туда же лучше бы эту тему оставить. Замечу только, что уже сравнительно давно интеллигенция стала делиться на «творческую» и «техническую». Как в анекдоте — ну, есть вода хорошая, питьевая. И техническая.

Практически все средства массовой обработки мозгов, в том числе и самое мощное в истории человечества — телевидение, оказались в творческих «звёздных» руках и обществу навязаны правила игры, свойственные именно этому кругу. Не стану подробно анализировать «их нравы», только необходимое для понимания «перпендикулярщины».

Успех. Здесь и сейчас! «Если ты вышел на сцену, будь добр пользоваться популярностью». Совершенно верно. Для актёра. Он никак не может отложить свой успех на какой-нибудь срок. Но и остальные подхватили лозунг, тем более, что смысл жизни в самой жизни и так далее. А те, кто делают что могут и должны — пусть откладывают. Неудачники…

Юмор. Всё популярней становится розыгрыш. Низкий и скверный способ насмешки над человеком. Как он развился в наше время! Куда

там бурсакам из «Очерков бурсы» Помяловского! Что там их «велосипеды», «ножницы», «пимфы» и «памфы»! Тут ради красного словца и до инфаркта доведут за милую душу. Вспомним знаменитый и, кстати, весьма остроумный, розыгрыш известного композитора и острослова Никиты Богословского над Сигизмундом Кацем.

Богословский и Кац гастролировали в небольшом городке, где их в лицо не знали. Для экономии времени и денег они давали два концерта в разных местах одновременно, в антракте меняясь местами. На одном из концертов Богословский вышел в первом отделении со словами: «Здравствуйте, я Сигизмунд Кац…» и повторил программу партнёра слово в слово, нота в ноту. Во втором отделении вышел Кац и начал: «Здравствуйте, я Сигизмунд Кац…». Публика ревела от восторга. Хохотали все! Правда, Кац, говорят, чуть с ума не сошёл, но это небольшие издержки метода.

Сам Веллер принадлежит, несомненно, к творческой интеллигенции и к ней же, в основном и обращается. Но и к технической, знаете... Стремящейся «не отстать».

Надо отдать должное *писателю* Михаилу Веллеру. Насколько я понимаю, «раскрутил» себя сам. Его неожиданные «Легенды» были ко времени и очень соответствовали ожиданиям интеллигенции, освобождавшейся от идеологических пут и идолов. Признаюсь, и я не без удовольствия читал эти литературные поделки, набитые неизвестной мне занимательнейшей информацией. Но уже тогда насторожила явная склонность Веллера к розыгрышам.

Пусть грубая насмешка Дали над ни в чём неповинным Хачатуряном имела место в действительности, но автор явно восхищается Великим Сальвадором. Арам Ильич предстаёт жалким человечком, справедливо наказанным за попытку познакомиться с *самим* Дали! После прочтения хочется восхищаться полотнами великого мастера и с некоторой иронией слушать «Танец с саблями» или вальс из «Маскарада». Ну, да, ладно, ради красного словца…

Но когда дошло до «Памятника Дантесу», и шутки, и Веллер для меня кончились. Тогда всё настойчивей стало звучать «русская литература умерла», появились верлибристы седьмого дня, со снисходительными соображениями, что традиционная поэзия уже удовлетворить не может, и так далее и тому подобное. Великая литература стала мешать необыкновенной лёгкости эстрады и дюдиков (ласковое словцо Веллера) и стало ясно: *они* переходят в атаку. И, конечно же, на передовую выйдут многознатцы. Теоретически обосновать. Создать перпендикулярные, написанные простым *разговорным* языком историю, искусствоведение, философию, социологию. Пусть ёрническим, зато понятным! «Сбросить с парохода» Пушкина, Толстого, Чехова!

Сначала осторожненько и достоинства какие-нибудь отметив. А когда привыкнут, поймут, что уже можно «иметь собственное мнение», разделаться окончательно.

Прежде всего — разрушить укоренившиеся в народном сознании мифы и легенды. Обстановка — благоприятнейшая! Крушение строя и его атрибутов — партийного догматизма, соцреализма и так далее. Бороться с идеологическими мифами — сам Бог велел! И безопасно, и комфортно, и популярно, и, чего греха таить, коммерчески выгодно. А под шумок и глубже — до крещения Руси, а то и дальше. Так сладко превращать Россию в страну с непредсказуемым прошлым. И у обывателя глаза из орбит.

Но свято место пусто не бывает, и на место разрушенных мифов станут новые, но уже целенаправленно созданные перпендикулярами. Посмотрите, как на наших глазах творятся мифы на телевидении! Как быстро возвышаются ограниченность и безвкусица.

Тут очень важный аспект. Успешный человек всегда с радостью вспоминает детство, может быть и тяжёлое, и с лишениями, и даже с папиным ремешком, понимая, что он «родом из детства». Неудачник — почти всегда наоборот, пусть оно и было совсем ничего. Лишая Куликовской битвы (а как же татары потом Москву взяли?) и Пушкина, нас пытаются превратить в народ-неудачник с мерзким и грязным детством. Чего стоит только веллеровский «разгром» (!) Красной Армии в 41-м г.! Не отступление, ни хотя бы жестокое поражение на начальном этапе, а именно «разгром» всей Красной Армии (раз написано с больших букв, значит, имеется в виду вся армия страны)! И как она перешла в контрнаступление в том же 41-м? Или это была уже другая, не Красная Армия? Каково чувствовать себя Неизвестному Солдату, павшему от подлости политиков и бездарности генералов? Хочется закричать — не трогайте! Оставьте историю историкам (*учёным-историкам*), а историю литературы — литературоведам. У них разные взгляды, школы, течения, пусть спорят и выясняют истину с аргументами в руках. Но услышат ли, когда «собственное мнение», а истину знают и так?

Кстати, на Западе в массовое сознание удалось внедрить «понимание», что Сталин с Гитлером чего-то не поделили, а войну выиграли США. Не выиграли от войны, а именно войну. Хорошо бы и нам вколотить в голову…

Озабоченные народным духом наверняка скажут — народ имеет право знать правду. Оно-то конечно. Только какую, как и кто будет преподносить? Безапелляционные перпендикуляры — или кому-то ещё дозволят пробиться к массовому сознанию? Даниил Данин

(в «Нильсе Боре», кажется) заметил, что ничего нет проще, чем работать с морем истории — забросил сеть и тяни. Но есть ещё руки, которые тянут эту сеть, их-то куда деть?

Успешные французы не «парятся» — за какие пряники Наполеон положил миллион народу и какой «разгром» потерпел в России. Это их счастливое детство, обеспечившее нынешнее процветание. Но мы-то не процветаем… А с перпендикулярами — не будем никогда.

Говорят, Франсуа Вийон был разбойником. Наверно воровал, а то и ножичком баловался. Однако это не мешает французам, а вслед и всему миру, чтить Поэта. А, вот, мы Пушкина…

Но тут мы переходим к основному вопросу — как, какими методами действуют апологеты «народного» литературоведения.

Об информации, которая в наше время в большой цене. Как следствие, появляются люди, с замечательной работоспособностью и памятью, буквально напичканные, пусть и не систематизированными, но самыми разнообразными и обширными сведениями. Но информация превращается в *знание* только тогда, когда трудом — «шевелением мозгами» — *путём познания* проникает в суть вещей. Плоское, с поверхностными ассоциациями, обращение с фактами, развлекая определённую часть читателей («Это же надо!»), скорее отучает со-чувствовать и со-размышлять. Но для проникновения вглубь фактов нужны образование (не «образованщина» — по выражению Солженицына) и напряженная работа чувств и ума. Что, собственно, и определяет высокое наслаждение от науки и искусства. К сожалению, информированность всё больше подменяет мышление — обратите внимание всё на тот же телевизор. Если бы Грибоедов писал «Горе от ума» сейчас, то наверняка имел бы в виду горе не от образования, а именно от информации.

Следует отметить общий, если хотите даже всеобщий, характер перпендикулярного «мышления»: смешивание по поверхностным признакам понятий и явлений. С декларации равенства устного и письменного языка на том, видимо, основании, что и тот и другой являются средствами коммуникации. Как у известного героя, обнаружившего, что он всю жизнь говорил прозой. Не вступая в серьёзную полемику — с чем вступать? — отметим, что взаимопроникновение устной и письменной речи, прозы и поэзии, является постоянным и очень действенным фактором развития жанров с маятником в ту или другую сторону. Но уравнивать (попытки впрямую записать самые интересные устные рассказы, как правило, заканчиваются неудачей) значит вдалбливать читателю не равенство — отнюдь! — а преимущество и первенство первых над вторыми, как более *понятных и доступных.*

Такой же «всеобщий» подход и в других, «разбираемых» Веллером понятиях. Так, под гиперболой им понимается любое преувеличение, а не *художественный приём* — рассказ рыбака о пойманной рыбе и, скажем, «Редкая птица долетит до середины Днепра!». Не курицу же имел в виду Гоголь. Пользуясь случаем, напомню, что есть ещё и литота, не то и «мужичок с ноготок» объявят гиперболой.

Под понятия «мемуары» попадают не только устные рассказы охотника у палеолитического костра (всё литература! — утверждает Веллер, и даже вводит термин «*первобытная литература*» — слов нет!), дневники и записки, но и практически всё, написанное о каких либо событиях. Полностью соглашаясь, вношу свою лепту: одну из своих основных книг великий механик Сен-Венан, назвал «Мемуар о кручении призм».

Можно ещё полистать «лекции», тем более, что там вопиет практически каждая страница. Однако стоит ли? Серьёзные учёные, литературоведы и писатели вряд ли вступят в полемику. И правильно. В самом деле, не объяснятся же по поводу понятия «стиль»? Доказывать, что остроумный афоризм Джонатана Свифта — «нужное слово на нужном месте» — не исчерпывает, а скорее ставит проблему: *как* найти слово и определить ему место? И как распознать — то ли и там ли стоит? Но у массового читателя, создаётся впечатление, что он всё это уже превзошёл.

В конце концов, эти подробности не слишком волнуют «рядового» (если такой бывает — создание и прочтение всегда уникально) читателя. Приятно, конечно, чувствовать себя теоретически подкованным, да ещё и без лишних хлопот. Но если это несколько сложнее чем у перпендикуляров, то и Бог с ним. Интуитивный уровень восприятия не отнимешь.

Но мимо некоторых «изысканий» пройти невозможно. Нельзя остаться равнодушным к дискредитации великих писателей, легенд русской литературы, как личностей, к «разбору» произведений с точки зрения обозлённого на училку школяра и к прямым рекомендациям что читать, а что нет. За читателя всё-таки следует бороться. Хотя бы посеять сомнения в «простоте».

Веллер объявляет себя *профессиональным читателем*. По-моему это наглое присвоение себе высокого звания. *Нигде* Веллер не демонстрирует понимание *художественных* текстов. Чтение это не знание букв и правил их сочетаний. Не следует путать язык, на котором ведётся изложение, и *художественный язык*, который надстраивается над ним. И без прочтения которого замысел писателя так и останется непонятым.

О поэзии Веллер, конечно же, имеет собственное мнение. Очень ему нравится Высоцкий и не совсем Пастернак.

Тут я касаюсь весьма деликатного вопроса о всенародном любимце Владимире Высоцком, которого не только с удовольствием слушаю, но и распеваю. Но и Бориса Леонидовича, выдающегося поэта, чту вместе с тысячами ценителями поэзии. Вспоминается мысль И. С. Тургенева, которую слегка перефразирую: «Если нравится нам, то не нравится перпендикулярам, если нравится перпендикулярам, то не нравится нам. А если нравится и нам и перпендикулярам, то будьте уверены — по разным поводам».

Противопоставляя замечательного барда великому поэту, Веллер демонстрирует непонимание жанровой природы. У песни и поэзии разные способы воздействия на *слушателей* и *читателей*. Взаимопроникновение — повторюсь — обогащает и то, и другое, но ставить знак равенства может только весьма поверхностный «мыслитель».

Вообще-то эта тема разработана слабо. Не уверен, разбиралась ли где и можно ли ставить проблему «Песня как литературный жанр». Из серьезных, помнится работа Мирона Петровского «Езда в остров любви» или что есть русский романс» (Вопросы литературы, 1984, №5). Кто-то, если не ошибаюсь А. Кушнер, определил романс как двоюродную сестру поэзии. Песня, надо полагать, на том же уровне родства, что ничуть не умаляет её как совершенно самостоятельный жанр, доведенный Высоцким до заоблачных высот. И зачем сопоставлять по значимости? Если вам нравится балет, то следует ли хаять оперу? На том основании, что там и там музыка?

Смешивая песню и поэзию, Веллер пролагает мостик к современной эстраде, использующей в своих шоу *настоящие* стихи. Как бы уравнивая с собственными виршами. И вот мы уже слышим, вернее, *видим*, стихи Осипа Мандельштама под лазер и подтанцовку. Рядом с «Она прошла, как каравелла…». (Какое чувство слова — восторг! В юности мы называли «каравеллами» далеко не самых тоненьких девочек.)

По поводу противопоставлений.

Как-то отмечали удачный эксперимент. Доценты с кандидатами расслабились и пустились в высокоинтеллектуальную беседу. Пользуясь демократичной атмосферой, один лаборант решил вклиниться: «Вы меня извините, б…, но я вас перебью. Вот смотрите — «Выходили из избы/ Здоровенные жлобы/ Порубали все дубы/ На гробы»! Вот это стихи! А вы — чудное мгновение, чудное мгновение… Нет, ну без булды, что не так?»

Отвечаю — уже Веллеру — без булды не так.

С таких же позиций проводится оценка многих произведений, отобранных человечеством в золотой фонд. Так, в драмах Чехова оказывается «ничего не происходит»! Это в «Вишнёвом-то саде»?! Каким же надо быть «профессиональным читателем»! Разве что оценивать с точки зрения «дюдиков»...

Тут ещё одно смешение понятий — фабулы и сюжета. Вопрос, довольно сложный, но приходится касаться. А. Барков («Прогулки с Евгением Онегиным») определяет так: фабула — семантический ряд фактов, сюжет — семантический ряд образов при этическом наполнении знаковых элементов фабулы, композиция — система художественных средств, переводящих фабулу в сюжет. Согласен — сложно. Но если даже пользоваться упрощённым пониманием: фабула — *развитие действия*, сюжет — *развитие характера*, не различать их — просто профанация. Нравятся «дюдики» — прекрасно. Но объявлять произведения, написанные по совсем другим правилам и законам, ерундой, которую, как чеховскую «Степь», и дочитать-то невозможно?

В советское время прошла дискуссия по поводу фильмов Антониони, а затем и Андрея Тарковского, объявленных некоторыми критиками бессюжетными, а стало быть, ни о чём. Копья поломали, но, как мы знаем, фильмы реабилитировали.

И вот такой рудимент! Глубочайшие, не побоюсь сказать *остросюжетные,* полотна великих мастеров, повернувшие и определившие движение литературного процесса, неинтересны. *Ноль-стиль*... Ничего не происходит… Вряд ли после такого «анализа» читатель захочет отдохнуть «Под сенью девушек в цвету» Марселя Пруста, забраться в «Замок» Кафки или спуститься в «Котлован» Андрея Платонова…

Пусть Веллер отнесёт меня к «высоколобым», что в системе его полемических координат, скорее всего, означает «тупой», но мне эти книги нравятся без всякого давления со стороны учительницы. Слава Богу, я хоть и немногочисленен, но не одинок.

Кстати, об учительнице. Веллер часто ссылается на восприятие школьников, которым не может нравиться когда «стон раздаётся» и вообще они хотят быть счастливыми. Тут Веллера неправильно информировали. Или он сам додумался? Дети хотят *познавать* и им совсем не чуждо трагическое восприятие мира. Это нехорошие дяди и тёти подсовывают Микки Мауса ни в чём неповинным несмышлёнышам, а потом уверяют, что тем страшно нравится. Это они хотят, чтобы дети (и не только) росли счастливыми идиотами. А перпендикуляры обосновывают.

Дети бывают разные, но почти все любят страшную сказку. Почти все боятся тёмной комнаты, но большинство всё-таки входит.

Я тоже учился в советской школе, может быть не в таком «продвинутом» классе (прошу прощения у своих одноклассников), как Веллер, но нравился нам Некрасов, хоть убейся! А «Кому на Руси жить хорошо» цитировали друг другу наизусть целыми главами!

Но это уже свидетельства очевидца, а значит мемуары.

Очень сожалеет Веллер о «дегероизации» литературы, как обычно путая понятия «*герой*» и «*литературный герой*». Герой должен что-то делать, совершать поступки, а не переживать, там, осмысливать и так далее. Жизнь — борьба, справедливо утверждает Веллер, а в борьбе побеждают герои. «*Вот и всё. А всё прочее, в общем, не заслуживает внимания*». Вот так кредо *писателя*! Борьба с собой, постижение нравственности и смотрение звёзд над головой — «*не заслуживают серьёзного уважения*». А лирика, с её «лирическим героем», видимо, вообще не литература. Ну, что там герой делает? Всё вспоминает «чудное мгновение»?

Но есть герои и герои. Не всех следует прославлять, а кого-то и совсем наоборот. Например, героев-писателей, победивших в отчаянной литературной борьбе. И тут все средства хороши. Казалось бы — есть созданные ими тексты, бери и… Ан нет! Это для простачков-литературоведов, которые, как А. Барков, приступая к сложнейшему анализу «Евгения Онегина», постулирует: «*Мы не знаем Пушкина. Есть только текст*». Куда эффектнее покопаться в грязном белье великих, тем более, что по-советски никакого белья и не было, только парадные мундиры.

Литературоведение, безусловно, имеет исторический и биографический аспекты исследований. Но в связи с произведениями! Стараясь как можно глубже проникнуть в замыслы авторов. Но Веллер не таков! Признавая, что тексты всё же существуют, внимания на них — ноль. Там же, в большинстве, «ничего не происходит». Зато частная жизнь писателя — Клондайк! И мы, стыдясь самих себя, узнаём, что Толстой — бабник и рукосуй, Тургенев — трус, Некрасов — альфонс, а Пушкин не только донжуан, но и вообще подонок, чуть ли не торгующий своими детьми.

Что тут сказать? Что гении живут среди людей обыкновенных? И это крайне тяжело? Пастернак (в письме) писал, как трудно жить даже среди доброжелательно настроенных. Что гении тоже из плоти и крови за пределами своего таланта? Что есть, в конце концов, правила приличия?

Что здесь — «синдром моськи»? Комплекс Герострата? Или сладостное чувство самоутверждения за счёт снижения других? «Жму руки дуракам…»?

Не думаю, что великие нуждаются в моей защите. Перпендикуляры приходят и уходят, а тексты, канонизированные человечеством, остаются. И говорят сами за себя — для тех, кто умеет читать, естественно.

Но на Пушкине всё-таки вынужден остановиться. К сожалению Веллер не единственный перпендикуляр. И то там, то здесь, то у нас, то за границей нет-нет, да и проскользнут нападки — на человека и писателя. А это уже грозит ревизией литературного процесса, ибо Пушкин в основе нашей литературы. И не только нашей. Томас Манн писал: «*Если бы меня спросили о гениях поэзии, которых я люблю и считаю моими избранниками, если бы надо было назвать шесть имён, даже всего лишь четыре имени, я никогда не забыл бы Пушкина*». А вот перпендикуляры продолжают линию Белинского, считавшего, что «*Как поэт Пушкин принадлежит ... к мировым, хотя и не первостепенным гениям*». Правда, потом неистовый Виссарион менял свою точку зрения, потом опять менял…

Стены здания, куда ни шло, вынесут вражеские снаряды, но подкоп под фундамент допускать не следует. Но защищать.

Прежде всего, Веллер ставит Пушкина на место. С изумлением узнаём, что при жизни Пушкин был только бронзовым призёром чемпионата по Русской Поэзии, а «золото» завоевал уже при советской власти. И в мировом рейтинге едва входит в первую сотню. Здесь вновь сталкиваемся с «всеобщностью» перпендикулярного мышления — не критик такой-то, не критики, а вся критика, представляющаяся просто монолитным железобетоном, ставила Пушкина на третье место. Свидетельства таких современников как Тютчев: «*Тебя ж как первую любовь, /России сердце не забудет*!», как Лермонтов: «*Угас как светоч дивный гений*…», как Гоголь: «*Он был как огонь, сброшенный с неба от которого зажглись другие самоцветные поэты*» во внимание, конечно, не принимаются.

Всё же не следует путать прижизненную (и не только) *популярность* и *значение* художника, определяемое только Временем. Иначе как быть с Тютчевым, при жизни не только не входивший в какие-либо «рейтинги», но и вообще практически не был известен. Но без которого представить себе русскую поэзию просто невозможно! Исходя из логики перпендикулярного «анализа», поскольку Анна Нетребко или Дмитрий Хворостовский значительно уступают по популярности и «занимаемому месту» очень многим эстрадным певцам и певичкам, их в историю вокала вообще брать не следует.

Веллер то и дело возвращается к пересмотру мест, занимаемых писателями при жизни и после. Оказывается — на всех места не хва-

тает и кого-то следует сбросить в забвение. А Веллер помогает. Ключевая фраза — «*Боливару двоих не снести*». Хочется напомнить, что слова эти в новелле О. Генри произносит бандит, пристреливая партнёра. Да, в криминале и бизнесе это железное правило — не до сантиментов. Но литература — пока ещё — не вид шоу-бизнеса с его волчьими законами, и мест достанет всем. Тем более что *настоящего* в Вечности не так уж много.

У Пушкина место особое. «Пушкин — наше всё» по слову Аполлона Григорьева, не преувеличение, а осознание этого особого места. И, конечно, его имя окружено мифами. Один из них — советский, идеологический — Пушкина убил царизм. Другой — поддерживаемый Веллером — Пушкин сам виноват, да ещё и вёл себя непорядочно — чуть не застрелил подслеповатого Дантеса. Оба мифа ещё в советское время разоблачил Вадим Кожинов (*«*Тютчев»). Отсылаю также к хорошо аргументированной, статье члена-корреспондента РАН Николая Скатова («Чёрный пиар на Чёрной речке», Литературная газета, 2008, №23). Вопрос в другом — как можно смаковать, раздувать и даже поэтизировать гнусный розыгрыш, затеянный нессельродами и геккеренами, с целью дискредитации не только Поэта, но и русской литературы? Господи, неужели удастся почти через 200 лет?!

Но Веллер не останавливается только на судьбе поэта. Этак, мимоходом, ставится под сомнение и мастерство: что это за глагольные рифмы, что это за «*занемог — не мог*»? К сожалению и некоторые литературоведы склонны обвинять Пушкина в определённой поэтической небрежности, чего не могло быть в принципе — убеждает всё творчество Поэта. Постулат «Пушкин — гений» требует доверия и работы *по постижению*, а не списание на позволительную (или непозволительную с точки зрения перпендикуляров) халатность.

Например.

Его лошадка снег почуя,
Несется рысью как-нибудь…

Что значит «как-нибудь», если «рысью» и «несётся»? Дмитрий Сергеевич Лихачев, безусловно доверяя Поэту, провёл целое исследование и показал — лошадь, оказывается, плохо видит и пятна на первом снегу её пугают и она пытается их обойти на ходу. Всего лишь «как-нибудь», а картинка нарисована так, что во всей полноте видна даже нам, уже не знающим что такое дровни.

Споры о «Евгении Онегине» ведутся уже почти два столетия и конца не видать. Каждое поколение открывает в неисчерпаемости романа что-то своё. Но совершенствующиеся методы научного анализа

уже не позволяют проходить мимо многочисленных «нестыковок» и «небрежностей» романа.

Интереснейшее и убедительное, хотя и не бесспорное, толкование высказал А. Барков в упомянутой выше работе. Глубокий анализ обширнейшего материала привёл его к выводу: роман в стихах Александра Сергеевича Пушкина «Евгений Онегин» — мениппея. То есть, имеет острую сатирическую и пародийную направленность. И написан как бы самим Онегиным (прототип — П. Катенин), а Пушкин «прячется» за примечаниями и многоточиями, введенными совсем не по цензурным соображениям. Естественно, интенция рассказчика-Онегина не совпадает с пушкинской. Становится понятной сложная игра, затеянная Александром Сергеевичем в его напряжённой литературной борьбе. И — главное — многое становится на свои места.

Вот, вкратце, комментарии А. Баркова к «низкой художественности» некоторых стихов «Онегина».

Восьмая глава:

В те дни, когда в садах Лицея
Я безмятежно расцветал,
Читал охотно Апулея,
А Цицерона не читал…

«Читал — не читал» стилю Пушкина явно не соответствует. Но вот метаморфозы последних двух стихов. Первоначальный вариант (в черновиках):

Читал украдкой Апулея,
А над Вергилием зевал…

Прекрасно! Однако Пушкина не устраивает, и он ухудшает:

Читал охотно Елисея,
А Цицерона проклинал…

Хуже, но всё ещё хорошо. И, наконец, окончательный вариант — «читал — не читал».

Здесь не место (а жаль!) упоительно разбирать, кого и как пародировал и мистифицировал Пушкин.

На примере «Евгения Онегина» можно определить три основных подхода к чтению *художественного произведения,* кроме: «не читал и читать не буду».

Ю. М. Лотман, гениальный искусствовед и блестящий пушкинист — прошло слишком много времени и, вероятно, мы уже не сможем полностью постичь замысел Поэта.

А. Барков — Я понял! Пушкин — гений! М. Веллер — Читал, не понял. Значит. Пушкин — ерунда.

Этот третий подход, к сожалению, для многих — бальзам на душу. И подводит именно к «кроме»: «А я — молодец! Не читал в школе «Онегина» и правильно сделал! Уж если всезнающий Веллер говорит…». Вот вам и «собственное мнение» сформировано. В самом деле, не будет же рядовой читатель обращаться к объёмистым комментариям к роману Ю. М. Лотмана или В. В. Набокова или к работе А. Баркова. Куда проще и интересней «перпендикулярчик» почитать.

Они наступают. Выдержит ли Русская Литература, один из последних бастионов Культуры, или действительно умрёт? Тем более, что натиск не только извне, но и изнутри.

Ещё в начале девятнадцатого века Гегель писал: «*Вследствие своей формы искусство ограничено и определённым содержанием. Лишь определённый круг и определённая ступень истины могут найти своё воплощение в форме художественного произведения*». И далее: «*Своеобразный характер художественного творчества и создаваемых им произведений уже больше не дают полного удовлетворения нашей высшей потребности*». Т. е. — огрубляя — устарело и отомрёт.

Анализируя высказывания Гегеля, Ю. М. Лотман («Структура художественного текста») пишет: «*Искусство является великолепно организованным генератором языков особого типа, которые оказывают человечеству незаменимую услугу, обслуживая одну из самых сложных и не до конца ещё ясных по своему механизму сторон человеческого знания*».

А может Гегель всё-таки прав? Всё просто, чего там «до конца неясного» — искусство должно развлекать!

Я даже пойду дальше. Не только литература, но и наука отомрёт. Во всяком случае, литературоведение. Уж если взялись перпендикуляры — кричи караул!

Литература

1. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии: анализ поэтического текста. Статьи и исследования. Заметки. Рецензии. Выступления. — СПб: Искусство-СПБ, 1996.
2. Барков А.Н. Прогулки с Евгением Онегиным. — М.: Алгоритм, 2014.

Е. Л. Сафонова

АКТУАЛЬНЫ ЛИ СЕГОДНЯ ИДЕИ СТАРИННЫХ СКРИПИЧНЫХ «ШКОЛ»?

История скрипичного искусства богата педагогическими трактатами. Эти труды документально отражают не только эстетические воззрения и художественные идеалы исполнителей и педагогов, но и уровень развития инструментальной технологии скрипачей различных эпох, представителей национальных школ. Благодаря им можно проследить развитие многих традиций.

В последние годы в исследовательской среде наблюдается усиление внимания к подобным первоисточникам, появляются новые переводы старинных учебных пособий, посвященных скрипичному искусству. К примеру, это «Искусство игры на скрипке» Ф. Джеминиани, «Фундаментальная скрипичная школа» Л. Моцарта, «Школа-метода» Парижской консерватории, составленная П. Байо, П. Роде и Р. Крейцером.

С чем связано внимание музыкантов к этим, казалось бы, давно устаревшим в практическом отношении трудам? Только ли исторический интерес, желание изучить традицию, проследить историю формирования методических принципов и установок здесь присутствует?

В некоторых случаях это именно так. Обратимся к истории русской скрипичной педагогики. Если к концу XVIII в. скрипичные школы-руководства, изданные в западноевропейских странах, исчислялись десятками, то в России первый труд такого рода появился лишь в 1784 г. Публикация в Петербурге школы-пособия, названной «Скрыпичная школа или наставление играть на скрыпке» и подписанной инициалами І. А., явилась существенным фактом в истории отечественной скрипичной культуры того времени. В отличие от трактатов Фр. Джеминиани и Л. Моцарта анонимная «Скрыпичная школа», созданная на несколько десятилетий позднее, не была предназначена для профессионалов. Она посвящена исключительно начинающим скрипачам, о чем говорится в «Уведомлении».

Крупнейшие отечественные историки скрипичного искусства И. М. Ямпольский и В. Ю. Григорьев предполагали, что автором «школы» был Иван Астахов, а литературовед Б. Л. Модзалевский — что это Иван Евстафьевич Хандошкин[1]. Вполне возможно, что именно Хандошкин, родоначальник русского скрипичного исполнительства,

[1]В монографии, посвященной Хандошкину, Г. Фесечко приводит выдержку из записи дворцовых гардеробных книг от 15 октября 1760 г., где он упоминается как Иван Астафьев. [6].

оставил свой труд потомкам, тем более что темы песен «При долинушке» и «Не бушуйте вы, ветры буйные», избранные им для «Российских песен с вариациями», приводятся в «Скрыпичной школе» в качестве примеров.

Автор, имя которого остается все же для нас загадкой, стремится «наставить» начинающих скрипачей в решении основного круга специальных вопросов, о чём свидетельствуют названия глав: «О деле в скрыпичной школе состоящем», «О качестве скрыпки», «О качестве смычка», «О способе держать скрыпку» и т. п. Уделяется внимание качеству грифа, струн, канифоли, натягиванию и настройке струн, способам проверки чистоты настройки. Даются сведения о нотном стане, длительностях, мерах времени, группировке, знаках альтерации, пунктирном ритме, важнейших музыкальных терминах и понятиях.

С точки зрения современного музыканта-исследователя это, прежде всего, важный исторический документ, который свидетельствует об уровне русской скрипичной педагогики второй половины XVIII в. и изложен в своеобразной манере, характерной для подобных дидактических работ своего времени.

Здесь следует отметить, что исторический интерес в значительной мере связан с активно развивающимся в нашей стране направлением «исторически информированного исполнительства», для которого старинные трактаты (в первую очередь, зарубежных авторов) служат важнейшей теоретической базой.

Другой вопрос: в какой мере стоит учитывать сегодня рекомендации старых мастеров? Что из этого устарело, а что можно считать вполне актуальным? Ведь в каждой такой скрипичной «школе» содержатся и эстетические принципы, и теория постановки, принципы игры на инструменте, методы овладения различными приемами и многое другое.

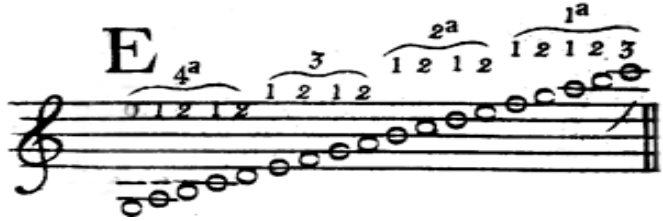
Углубление в детали некоторых трактатов вызывает порой удивление: оказывается еще в XVIII в. музыканты многое знали, что-то весьма значимое учитывали, ясно понимали природу скрипки. Некоторые основные положения, предложенные авторами, затем или развивались или опровергались. И наконец в XX в. определились общие установки, которые сегодня признаны всеми национальными школами (при этом необходимо всегда учитывать индивидуальность каждого исполнителя).

Первое профессиональное руководство по игре на инструменте — «Искусство игры на скрипке» (1751 г.) — принадлежит Франческо Саверио Джемминиани (1687–1762 гг.). Его автор — крупнейший итальянский скрипач, педагог, композитор, дирижер и теоретик XVIII в. Уче-

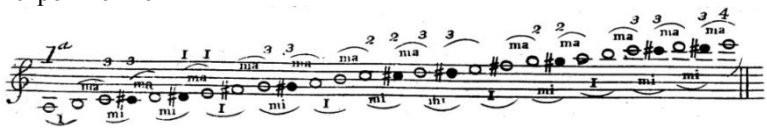
ник главы итальянской скрипичной школы Арканджело Корелли, Джеминиани большую часть своей жизни прожил в Англии, создав основы английской школы. Среди его методических трудов известны также трактаты: «Правила для игры с хорошим вкусом» (1748 г.), «Guida Armonica» (1752 г.), «Искусство аккомпанемента» (1756 г.), «Искусство игры на гитаре» (1760 г).

Без сомнения актуальной представляется мысль Джеминиани, высказанная в предисловии к «Искусству игры на скрипке»: «Предназначение музыки состоит не только в том, чтобы услаждать слух, но и в том, чтобы передавать чувства, поражать воображение, волновать ум и управлять страстями. Искусство игры на скрипке заключается в умении извлекать из инструмента такой звук, который в некотором смысле мог бы соперничать с самым совершенным человеческим голосом, а также — в способности исполнять любую пьесу точно, правильно и выразительно, что соответствует истинному замыслу музыки». [1]

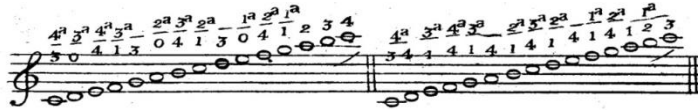
Естественно, скрипичная постановка «по Джеминиани» во многом устарела. Однако его определение положения пальцев на грифе, названное впоследствии «грифом Джеминиани» было введено в практику вплоть до середины прошлого века. Л. Моцарт и Л. Ауэр в своих методических работах подтверждали рекомендацию Джеминиани ставить первый палец на первую струну на ноту *фа*; второй палец на вторую струну на ноту *до*; третий палец на третью струну на ноту *соль*; и четвертый палец на четвертую струну на ноту *ре*» для приобретения правильного положения левой руки.

Вопросам аппликатуры автор посвятил ряд упражнений, включая гаммы с разнообразными вариантами, однако комментариев к ним, к сожалению, не оставил. Среди них есть совершенно неупотребительные варианты аппликатуры (4–1–4–1)

Есть вполне возможные и современные (1–2–1–2–3).

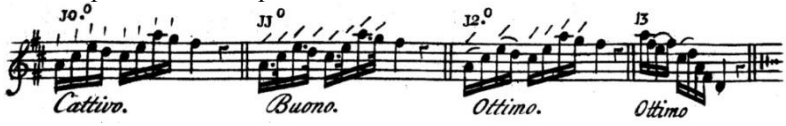
Весьма прогрессивны советы по поводу исполнения хроматических гамм. Аппликатуру, при применении которой соседние ноты исполняются одним пальцем (так называемую «скользящую»), Джемминиани считал неправильной, так как «две ноты не могут быть исполнены подряд одним и тем же пальцем без затруднений, особенно в быстром темпе»



Альтернатива — последовательная аппликатура, когда соседние ноты хроматической гаммы исполняются разными пальцами.

Эта аппликатура опередила свое время и была вновь «открыта» в XX в. Иосифом Ахроном и рекомендована Карлом Флешем в первом

томе его капитального труда «Искусство скрипичной игры».

Отдельную главу своего трактата Джемминиани посвятил штрихам, оставив в нотных примерах ремарки «хорошо», «посредственно», «плохо», «лучше» и «превосходно». Плохими он считал варианты исполнения без нюансов и штриховой «изобретательности». Только выразительное исполнение, с использованием украшений и комбинированных штрихов, называл «хорошим». Чем больше степень выразительности, тем лучше исполнение.

Фрагменты, изложенные в быстрых темпах, предлагал исполнять комбинированными штрихами.

Поскольку Джемминиани опирался на барочную «теорию аффектов», различные манеры игры одного и того же пассажа для него были связаны с различными типами эмоциональной выразительности.

Рассуждая о проблемах исполнения и игры с хорошим вкусом, автор трактата критикует музыкантов, которые «ни о чем другом не думают, кроме того, как постоянно исполнять свои любимые пассажи или фиоритуры, полагая, что, благодаря этому, его будут считать хорошим исполнителем, и, не осознавая, что игра с хорошим вкусом заключается не в частых пассажах, а в выражении с достоинством и изысканностью намерения композитора».

Именно по этой причине произведения многих композиторов XVIII в. были не всегда узнаваемы в исполнении музыкантов-виртуозов. В результате появилось много трактатов, посвященных орнаментике и рекомендациям по ее применению (например, Дж. Тартини «Трактат об украшениях»). Джемминиани же определил четырнадцать «выразительных украшений»: стаккато, усиление звука, ослабление звука, пиано, форте, предъем, разделение (проходящая нота), мордент, узкая трель (вибрато). При этом он рассматривал музыкальные украшения неоднозначно и считал уместным их использование в произведениях различного характера.

Отдельно следует сказать о взглядах Джемминиани на вибрато. Он считал, что «узкая трель» (термина вибрато тогда еще не было) поможет сделать звук более приятным, поэтому следует применять ее так часто, как это возможно. Для чего следует «крепко поставить палец на струну инструмента, и раскачивать кисть медленно и ровно в ту и в другую стороны». В этом отношении его позиция противостояла общепринятой позиции того времени, в соответствии с которой это средство выразительности следовало использовать крайне умеренно и осторожно. Более того, Джемминиани впервые рассмотрел варианты применения вибрато на разных длительностях нот (от протяжных до коротких).

Многие упражнения, предложенные автором, актуальны и сегодня, другие утратили свое значение. Практический интерес представляют двенадцать пьес, которые даны вслед за комментариями и упражнениями. Ряд педагогических рекомендаций (постепенность освоения навыков постановки правой и левой рук, вести смычок параллельно подставке, не поднимать пальцы до тех пор, «пока не возникнет необходимость переставить их на другое место» и другие) также не утратили своей актуальности.

Трактат Джемминиани охватывает не все технические вопросы скрипичного искусства XVIII в. В связи с отрицательной позицией автора по отношению к необдуманной виртуозности и звукоподражательным эффектам здесь отсутствуют характеристики многих исполнительских приемов, практикуемых в середине столетия: непрерывная трель, трель терциями и секстами и т. п.

Наиболее значимой скрипичной школой века стала «Школа» Леопольда Моцарта, изданная в год рождения Вольфганга Амадея, в 1756 г. Практическую ценность этого труда подтвердил Д. Ф. Ойстрах в своем предисловии к немецкому изданию 1968 г. Очевидно влияние на автора теоретических убеждений крупнейших педагогов XVIII в.: многие положения Л. Моцарта взяты из произведений Тартини и Локателли, указание о постановке пальцев на струны заимствовано у Джеминиани (гриф Джеминиани). Рассуждения Л. Моцарта о «феномене третьего тона» опираются на первую главу «Трактата о музыке» Тартини (1745 г.). Глава, посвященная звукоизвлечению на скрипке, повторяет и развивает основные принципы тартиниевской филировки звука.

Однако Школа Л. Моцарта принципиально отличается от аналогичных трудов, созданных ранее. В соответствии с требованиями времени (расширение оркестрового исполнительства, складывание новых музыкальных симфонических жанров) она направлена на воспитание не только солиста, но и оркестранта. Автор рассуждает о различиях между скрипачом — солистом и скрипачом — оркестрантом, подчеркивая сложность деятельности последнего. «Один может спокойно упражняться дома, чтобы достичь чистоты исполнения, и остальные должны подстраиваться под него, другой же вынужден играть с листа, причем порой пассажи, совершенно противоречащие естественному ритму, зависи при этом от остальных… ». [5, 197]

Главы, посвященные исполнению мелизмов, казалось бы, должны служить истинным ключом к прочтению современным скрипачом нотных текстов сочинений В. А. Моцарта. Однако и здесь (как и в вопросах, к примеру, скрипичной технологии) необходима позиция осмысления, выбора, а не формального выполнения указаний автора «школы». «Не систематизация украшений, как это может показаться, является предметом вышеназванных глав, но стиль и хорошие манеры, то есть вкус. За многообразием названий трелей и мелизмов скрывается стремление к осмысленному разнообразию в интонировании, произношении даже небольших фрагментов музыкальной речи. Их раскрашивание помогает выявить скрытые в них аффекты, настроения, образы. Все это — высокое искусство риторики»[1].

Исходя из сказанного выше и отвечая на поставленный в начале статьи вопрос о том, каким образом возможно применять сегодня идеи старинных трактатов, логичным представляется путь глубокого осознания этих идей и их избирательного применения на практике в процессе создания интерпретаций скрипичных произведений. Так, анализ

[1] А. Решетин. Взгляд из современности и из прошлого. [5, 5]

трактатов, созданных крупнейшими скрипачами прошлых столетий, способствует формированию высокого уровня общекультурного и музыкантского мышления, постановке ключевых задач интерпретации, адекватному выбору выразительных средств инструмента для ее создания: характера и окраски звучания, фразировки, аппликатуры, штрихов, вибрато. Особое значение имеет прочтение мелизмов (украшений), так как это являлось одной из главных областей скрипичного творчества в XVIII в. в связи с его опорой на «теорию аффектов», в соответствии с которой каждое украшение (трель, мордент, форшлаг и др.) выражает определённое настроение. И здесь надо отметить значимость нотных текстов и нотных примеров, включаемых авторами в свои трактаты. Именно они наглядно показывают способ прочтения тех или иных образных смыслов.

Литература

1. Джеминиани Ф. Искусство игры на скрипке. Трактат о хорошем вкусе в музыке. — СПб., 2016.
2. Кирхер А. Универсальная музыка // Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. — М., 1971.
3. Корыхалова Н. Музыкально-исполнительские термины: Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. — СПб., 2000.
4. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. — М., 1994.
5. Моцарт Л. Фундаментальная школа скрипичной игры / Перевод с нем. М. А. Куперман. 3-е изд.. — СПб., 2017.
6. Фесечко Г. Ф Иван Евстафьевич Хандошкин: монографический очерк. — Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1972.
7. Geminiani F. The art of playing on the violin, 1751 // Francesco Geminiani. [music] / Edited, with an introduction, by David D. Boyden. – Facsim. ed. – London: Oxford University Press, 1951.

В. Д. Уваров

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ В ИСКУССТВЕ ТАПИССЕРИИ

Искусство таписсерии насчитывает многовековую историю. С течением времени взгляды на этот вид искусства менялись, научные разработки и прогресс диктуют новые правила для вдохновения и творчества. В XX веке происходит прорыв в настоящее. Современные архитектурные формы создают новые условия для создания и изобретения дизайнерских и художественных объектов. В это время искусство таписсерии приобретает новый облик, структуру и формы. «Таписсерия — это настоящее солнце, не заходящее никогда» писал французский художник Жан Люрса. Сегодня таписсерия призвана украсить

жизнь и привнести тепло уже не столько в помещение, как в средние века, сколько в наши души радостными яркими красками и образами. [1]

Рассмотрим экспериментальные поиски в искусстве таписсерии Испании. В 1956 г. предприниматель Микель Самаранч предлагает каталонскому художнику Хосепу Грау-Гаррига оживить старый Каса Аймат (Casa Aymat) в Сант-Кугате, мастерскую по производству ковров и таписсерии. Самаранч передает ему художественное руководство компании, в которой организована экспериментальная мастерская таписсерии.

Год спустя (1957 г.) компания финансирует первую учебную поездку Хосепа Грау-Гаррига во Францию, где он близко знакомится с техникой средневекового и современной таписсерии, сферой искусства, в которой он совершит революцию и обретет международную значимость. Он лично знакомится с художником и французским поэтом Жаном Люрса, который считается мастером современной таписсерии и одним из лидеров этого направления в искусстве, который в следующем (1958 г.) году приезжает работать к Грау-Гаррига в Сент-Сере, в Олте (Франция).

В современном искусстве текстиль претерпел многие изменения, таписсерия стала многогранна по своей стилистике, разнообразна и неоднозначна. Применяя к местному контексту технические и концептуальные знания, полученные во Франции, Грау-Гаррига, как художественный руководитель, и его работает с учениками на Каса Аймат (Casa Aymat). Он становится теоретиком созданного там движения, в котором в течение почти двух десятилетий участвовали некоторые из самых известных художников того времени, такие как Хуан Миро, Хосеп Мария Субирахс и Антони Тапиес. Новые возникающие концепции произвели революцию в текстильном искусстве, как на национальном, так и на международном уровнях.

В 1964 г. он представляет первую персональную выставку таписсерии в Испании в галерее «Комната Гаспара» (Sala Gaspar) в Барселоне. В следующем году его первая выставка за рубежом, во II Международной биеннале современного искусства таписсерии в Лозанне (Швейцария), дает ему особое общественное признание. В 1969 г. Институт международного образования в Нью-Йорке предоставляет ему стипендию, которая позволяет ему переехать в Нью-Йорк на год и путешествовать по США, Мексике и Канаде.

С 2007 г. одна из его таписсерий украшает вход в новое здание ратуши Сант-Кугата. Она состоит из четырех красных и желтых частей, изготовленных из разных материалов, в том числе медной проволоки различной толщины, что придает работе прозрачный вид. Можно

привести мнение выдающего историка, социолога и этнографа Клода Леви-Строса, по вопросу сочетания таписсерии и архитектуры, который наделял таписсерию «терапевтическими» функциями, он говорил о том, что она лучше других видов искусства может служить одновременно и украшением, и противоядием функциональной и утилитарной архитектуре, которая царствует в нашей сегодняшней жизни. Именно таписсерия, являясь, возможно, самым древним из всех искусств, предлагаемых нашей цивилизацией, способна оживить архитектуру, внедряя в нее плотное и спокойное творение человеческих рук и очарование изобретательного творческого духа, который непрерывно возрождается при помощи новых материалов и старых технических приемов ткачества. [9]

Странный факт, лежащий в основе живописи, заключается в том, что она сохраняет столь широко несомненный статус над многими другими формами визуального искусства, несмотря на свой долг, а иногда и стремление к определенным качествам этих других средств массовой информации. Таписсерии в силу своей относительной плоскостности и диапазона доступных ей изобразительных возможностей, возможно, более склонна, чем многие другие виды искусства, к прямому сравнению с живописью. [7] Хотя сегодня нет ничего странного в том, что таписсерия занимает стену галереи, как отдельная форма искусства в Европе, она не всегда рассматривается как среда, независимая от живописи и равная ей. Каталонский художник Хосеп Грау-Гаррига предположил, что таписсерия практична, поскольку она относительно легка и удобна для транспортировки. Независимо от того, был ли этот переход в живописи таким же прямым по происхождению, как описывает художник, живопись продолжала испытывать многие другие преобразования на протяжении веков, в то время как искусство таписсерии в значительной степени оставалось в компетенции ремесленников вплоть до начала XX в. — фактор, который служил для её изоляции от резких, преобразующих творческих сил.

В то время как такие художники, как Хуан Миро и Антони Тапиес — кстати, также каталонские, — с большой изобретательностью использовали ткань и веревки, Грау-Гаррига не пошел тем же путем. В его работе ткань обычно оставалась либо опорой для краски, либо просто другим компонентом в некой сборке, включающей два отдельных элемента. Грау-Гаррига совершил переход от живописи к таписсерии в конце 1950-х гг., во время которого в Париже он встречается с художником Жаном Люрса — ключевой фигурой в возрождении интереса к искусству таписсерии в Европе среди художников. Ко времени их встречи в 1957 г. Грау-Гаррига уже начал сотрудничать с мастерской Каса Аймат (Casa Aymat) — бывшим крупным производителем

ковров в Каталонии. Во Франции художник улучшает свои навыки и знакомится со многими дизайнерами.

Вернувшись в Сан-Кугат, он привозит с собой выдающихся дизайнеров. В дальнейшем, они будут работать с проектами Хосепа Грау-Гаррига. Дизайнер довольно быстро отказывается от традиционной техники Обюссона. Он с командой дизайнеров преображает таписерию, добавляя новые материи, изобретая новые способы их сборки. Хосеп Грау-Гаррига смешивает текстуры, привносит новшества, основанные на цветовых контрастах, так рождается его стиль. Он становится одним из лидеров каталонской школы таписерии.

Одной из выдающихся работ Хосепа Грау-Гаррига является Красный и черный Хенекен. Произведение было выполнено в 1980–81 гг., из шерсти и хлопка, размер работы 550х1300 см. Таписерия находится в музее Тамайо в Мехико. Работа представляет собой большую железную раму, в которой располагаются роскошные ковровые детали преимущественно коричневых оттенков, по центру которых расположены ярко красные пятна. Грау-Гаррига часто использует в своих работах красный цвет. Композицию дополняют коричневые и желтые веревки и канаты пересекающиеся друг с другом и пронизывающие тканые изображения. В то время Грау-Гаррига сказал: «Таписерия является логическим дополнением архитектуры. Меня не удовлетворял только язык форм и цветов. Я хочу наводить на мысль о чувственности рельефов или, наоборот, о возвышенных строгих ритмах ткани». [10]

Дизайнеры, которые приходят в новую творческую сферу с устоявшимися правилами, склонны рассматривать ее как средство для расширения своих возможностей. Заявленная Хосепом Грау-Гаррига цель состояла в том, чтобы обратить подход к созданию таписерии так, чтобы оно стало областью высокого искусства. Хосеп Грау-Гаррига способствовал важной и постоянной перестройке многих форм искусства, традиционно считавшихся обычным ремеслом, работой в которую человек, не вкладывающий своей творческой инициативы, действовал по сложившемуся шаблону. Грау-Гаррига умер 29 августа 2011 г. в Анже (Франция), где он жил с 1989 г. В марте 2019 г. в его родном городе Сант-Кугат-дель-Вальес (Барселона) был открыт отреставрированный дом Каса Аймат под названием «Центр Грау-Гаррига д'Арт Текстиль Современности», который стал первым центром современного искусства, посвященным таписерии.

Австралийский автор Лиза Келльнер является неординарным художником нашего времени. В 2006 г., она выставила свои картины, рисунки и инсталляции из шелковой ткани на всей территории США. Лиза Келльнер работала со множеством галерей и получила отзывы и

упоминания в местных и центральных газетах, включая «Нью-Йорк Таймс» (New York Times).

Лиза Келльнер считает, что идея должна определять творческий процесс. Она склонна работать по спирали вокруг определенного понятия, исследуя различные материалы и методы создания, которые еще больше подтверждают её замысел. В природе противоречия и сотрудничество соседствуют друг с другом потому, что оба жизненно важны. [8]

Ее ежедневные экскурсии в нетронутый мир природы дают ей острое понимание факторов, которые там работают. Опираясь на опыт, свет, тень, органические формы, Лиза Келльнер создает свои произведения. Картины и инсталляции Келльнер — это пространственные абстракции, которые объединяют контрастные формы и материалы.

Инсталляции размером с комнату используют потолок, стены и пол в качестве холста. Элементы помещения включены в произведение. Большая часть подготовительной работы выполняется заранее, включая предварительные наброски, ручную роспись, изготовление форм и некоторую сборку. Таписьер перемещается по пространству, добавляя и вычитая элементы, формируя, сшивая, отменяя прежние решения и переделывая снова, пока все детали произведения не объединятся. Заключительная работа немного отличается от первоначальных эскизов.

Рассмотрим творческие эксперименты Ягоды Буич — хорватской художницы-визуалиста, широко известной своими работами в области текстиля, которые она начала создавать в середине 1960-х гг., но ее творческая практика распространяется на сценографию, дизайн костюмов, работу с бумагой и коллаж. Ее междисциплинарный подход опирается на ее глубокую связь с театром и античностью. Она создает тактильные произведения, часто в большом масштабе, наполненные стилем и уверенностью в себе. Отказавшись от традиционного ткацкого станка, Буич придает своим материалам новую и мощную телесность, смело погружаясь в трехмерное пространство и создавая «текстильные среды».

В основе таписсерий, созданных в период «пластического взрыва», заложены принципы, прямо противоположные «декоративным». Вопросы цвета, качества материала, плотности основы решаются теперь автором самостоятельно в соответствии с творческим замыслом и без каких-либо ограничений. В связи с отменой основных принципов таписсерийного ткачества в работах этого направления исчезла изобразительность. Появление трёхмерных арт-объектов перевело текстиль из категории живописных плоскостных произведений в

категорию объемных скульптур. В новых формах таписсерий часто отсутствует изобразительное начало, работа выражает идею художника иными способами — масштабом, материалами, цветом, расположением в пространстве и т. д. [8].

В 1965 г. на Лозаннской биеннале текстильного искусства Буич поразила критиков современного искусства своей первой текстильной инсталляцией, которую сразу же приобрел Амстердамский музей Стеделийк. Она продолжала выставлять свои монументальные таписсерии на художественных выставках и в музеях современного искусства по всему миру, прославившись обширными инсталляциями из текстильных шнуров, пеньки и шерсти, а также экспериментами с необычными текстурами на плоскости и в пространстве. С 1970-х гг. Буич вместе с польской художницей Магдаленой Абаканович, считается пионером текстильных форм в современном искусстве. В 1980-х гг. она начала использовать металл в своих скульптурах и инсталляциях, а в 2000-х гг. — коллажи из различных материалов, включая бумагу, картон, шерсть и т. п.

Ягода Буич, начиная с 1950-х гг., также осуществила несколько проектов — декораций и костюмов для театра, оперы, балета и кино. Ее различные сценографические творения, для которых она предприняла чрезвычайно современные пространственные исследования, частично привели ее к «новой таписсерии». С этими таписсериями Буич обновила традиционное пространство этой формы искусства и ввела третье измерение, что позволило установить более тесную взаимосвязь между работой и ее окружением. [2]

Материалы и техника ткачества, используемые Ягодой Буич, отражают ее чувствительность к текстильным традициям ее страны; для создания своих работ она применяет традиционные методы ручного ткачества в мастерской с участием женщин, приезжающих из разных регионов страны. Она отдает явное предпочтение натуральным волокнам, которые обеспечивают большую гибкость и точность, чем промышленные. Среди более используемых материалов можно найти шерсть, как в случае с инсталляцией «Раненый голубь II», а также сизаль, которому она надеется «вернуть» свою автономию, используя их не только как средство создания таписсерии. Ягода Буич придает большое значение не только визуальной реальности своей работы, но и тактильному аспекту восприятия. Выбор нитей на основе их естественных текстильных характеристик имеет важное значение для ее работы.

Таписсерия, подаренная Юнеско, четко отражает художественные предпочтения Ягоды Буич, такие как преобладающее использование черных, коричневых или землистых тонов, с редким оттенком бе-

лого или красного, символизирующего кровь. Мало того, что ее палитра чрезвычайно ограничена, использование цвета минимально. Преимущественно темный «Раненый голубь II» подчеркивает вертикальный красный след, идущий по центру композиции, тем самым акцентируя тему произведения. Таписсерии привлекают к себе внимание благодаря своей композиции и размерам, а также выбору натурального, грубо-текстурного и тем самым еще более выразительного текстиля. [6]

Сценографическое видение мира отличает пластический язык художницы. Её конструкциям из текстильного волокна присущи свойства театральных декораций. Инвайронменты Ягоды Буич не только глубоко продуманы по конструкции, выверены по пропорциям, но и великолепно сотканы. Например, такие монументальные работы, как величественно-лапидарная ротонда «Памяти Пьера Поли» (первого директора лозаннских биеннале) и ярко-красные «Движущиеся над водой формы», отличаются смелыми пространственно-средовыми решениями и высокопрофессиональным исполнением. Ягода Буич, считая, что скульптура является отрицанием художником стены, поэтично называет свои произведения термином «складываемый мир». [4]

Ягода Буич стремится максимально четко сформулировать отношение современного таписьера к возможностям текстильного искусства и тем самым определить предел этих возможностей. Для текстиля характерны текстура поверхности, сохраняющая тепло человеческих рук, гибкость и податливость самих волокон, а также бесконечные варианты комбинаторики ткацких переплетений.

На основании проведенного исследования можно сделать следующие выводы. Стиль «функционализм», сложившийся в начале 1920-х гг., оказал большое влияние на развитие архитектуры всего XX в. [5] Мировой опыт показал, что согреть и эмоционально обогатить этот стиль способна таписсерия. Современная таписсерия, развиваясь в контексте мирового художественного процесса, и являясь частью современной проектной культуры, очевидным образом транслирует те тенденции, которые формируются в мире искусства. Соединение в одной работе разных техник и материалов становится нормой и расширяет для автора границы творчества. На современных биеннале, выставках и фестивалях мы можем видеть работы в смешанных техниках, в которых использовано множество материалов, кроме традиционной хлопковой или шерстяной нити. Кроме того, трансформация современной таписсерии происходит и на уровне ее формы — привычная плоскостная, то есть расположенная строго по стене форма уже не яв-

ляется обязательным условием. Такая трехмерная, объемная таписссерия в интерьере, выполненном в стиле «неофункционализм», может с успехом стать центром художественного пространства.

Создавая новые формы, современные художники-таписсьеры стремятся расширить архитектурное пространство с помощью тканых материалов, предоставить таписсерии простор для пространственной игры, раскрыть её образные и духовные ценности. Они пытаются установить связь между человеком и пространством, между светом и цветом, стремясь передать дух времени.

Таписсерия вносит яркий акцент в любой жилой интерьер, а также придает неповторимое своеобразие офисным и другим общественным помещениям. Гармоничная интеграция искусства настенного ковра со средой любого назначения позволяет создавать уникальную и благоприятную атмосферу для человеческого существования и остается чрезвычайно актуальной.

Литература

1. Арутюнова А. Арт-рынок в XXI веке: пространство художественного эксперимента. М.: Изд. Дом Высшей школы экономики, 2015. — 232 с.
2. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. — М.: В. Шевчук, 2009. —344 с.
3. В.Д. Уваров, М.В. Решетова И.С. Мурашкин. Синтез искусств: костюм, таписсерия, акцидентный шрифт как факторы событийности // Вестник славянских культур. — 2018. — Т. 49. — С. 268–275.
4. Уваров В. Д., Кваша А. А., Ярош В. А. Применение таписсерии в интерьере офиса и разработка фирменного стиля президентской кампании // Бизнес и дизайн ревю. 2018. — № 4 (12). — С. 12.
5. Уваров В. Д. Творчество польских художников-таписсьеров как часть славянской культуры // Вестник славянских культур. — 2018. — Т. 50. — С. 266–273.
6. Цветкова Н. Н. Искусство текстиля XXI в. направления развития / Н. Н.Цветкова // Общество. Среда. Развитие. — 2011. — №4. — С. 169.
7. . Monoly Nagy Laszlo: As "Absztraktmuveszetvedelmeben. /A Bauhaus. Valogatas a mozgalomdokumentumaibol. — Budapest: Gondolat, 1975. —P. 327–332/
8. Лиза Келльнер. Официальный сайт [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL:https://www.lisakellner.com/contactme Дата обращения (23.10.2019).
9. Мишель Соскин, MichelSoskineInc: Официальный сайт [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: http://www.soskine.com/artists/josep-grau-garriga, свободный — Дата обращения (23.10.2019)
10. Музей Тамайо. Museo Tamayo: Официальный сайт [Электронный ресурс]. — Режим доступа: URL: http://museotamayo.org/artwork/henequ%C3%A9n-rojo-y-negro, свободный — Дата обращения (23.10.2019).

Н. А. Федоровская

ГУМАНИТАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ИСКУССТВУ: МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОСТЬ ИЛИ СПЕЦИАЛИЗАЦИЯ?

Вопросы, связанные с изучением искусства, во многом базируются на общенаучных исследовательских проблемах, которые диктуются современными научными вызовами. Развитие гуманитарного знания в начале XXI века направлено на междисциплинарный подход, который объединяет практически все исследования и воспринимается как некая универсалия, которая позволяет привлекать методы и способы познания действительности из разных научных областей. С одной стороны, нельзя не отметить перспективность и положительную сторону данного явления, но, с другой стороны, по прошествии времени становятся очевидны слабые стороны и неожиданно возникающие проблемы, вытекающие из стремления максимально расширить исследовательские области и привести гуманитарные исследования к некому единому целому.

Данная статья стала результатом многолетних наблюдений автором тенденций в области изучения различных видов искусства, нашедших отражение в работах искусствоведов, культурологов, историков, философов, социологов, психологов, педагогов и других специалистов. В работе поднимается вопрос о необходимости при изучении процессов, происходящих в искусстве, соблюдения баланса между профессиональной специализацией и междисциплинарностью. Подобная постановка вопроса, на первый взгляд, может показаться странной — ведь никто не отрицает необходимость профессионального подхода к изучению искусства — но в процессе изучения работ в области социально-гуманитарных знаний, возникает необходимость заострить внимание на некоторых хорошо понятных для людей искусства и искусствоведов деталях, которые не всегда выглядят очевидными для представителей гуманитарных направлений, особенно начинающих исследователей — магистров и аспирантов.

Не вызывает сомнений тот факт, что каждая отрасль гуманитарного знания обладает уникальной научной системой, специфическим терминологическим аппаратом, исследовательской традицией постижения мира и объектов культурно-исторического наследия. Традиционно, исследователи замыкаются в одной области и вырабатывают свой научный язык применительно к одним и тем же явлениям. Различные подходы дают разные результаты, расширяя и дополняя картину мира. Благодаря междисциплинарным исследованиям, а также

научным дискуссионным площадкам, на которых принимают участие представители разных наук, появляется уникальная возможность получить представление об ином взгляде на хорошо знакомый феномен.

Обратим внимание на то, что искусство долгое время не воспринималось частью общего гуманитарного знания, до сих пор, к сожалению, бытует мнение о том, что в искусстве нет науки, как таковой. Искусство традиционно существует несколько обособленно от гуманитарного направления. Этому способствуют специализированные учебные заведения, которые не входят в общую структуру системы высшего образования, иной принцип обучения студентов. Специфичность не обошла вниманием и научную область. Сильнейшие научные школы России успешно действуют не в рамках академических вузов и структуры РАН, а при консерваториях, институтах культуры и искусств и др. специализированных учебных и научных заведениях.

В последние годы наблюдается тенденция по выходу искусствоведов, музыковедов, театроведов, киноведов и других специалистов на междисциплинарные площадки и введение в общий гуманитарный научный словарь специфической терминологии и методов исследования произведений искусства. Казалось, что проблема исторически сложившейся изоляции решена и теоретики искусства, тесно соприкасающиеся с практической стороной создания, трансляции и представления произведений публике, станут, наконец, частью научного сообщества гуманитариев. Однако в процессе интеграции выяснилось, что, возможно, исторически сложившееся в классической системе образования отделение гуманитарных наук от искусства имеет свой резон, так как процесс перехода в единое информативное поле далеко не так прост, как могло бы показаться на первый взгляд.

Большинство специалистов, успешно занимающихся изучением того или иного вида искусства, получили академическое образование в области музыки, театра, кино, хореографии, филологии, изобразительного искусства и архитектуры. Особенность обучения теоретиков искусства в специализированных учебных заведениях заключается в том, что искусство традиционно познается через практику, что влечет за собой иной уровень погружения в произведения и памятники культуры.

Целесообразность насыщения учебного процесса практическими дисциплинами в той или иной сфере искусства, становится очевидной при осознании искусства, как системы, обладающей своим специфическим языком, изучение которого требует не меньше времени (а иногда и больше), чем изучение иностранного языка. Более того, у специалистов до сих пор бытует понятие о профессиональной пригодности.

Этот неприятный термин, емко характеризующий специфичность искусства, свидетельствует о том, что существуют физиологические и психологические ограничения, препятствующие любому человеку профессионально заниматься тем или иным видом искусства, а также максимально постигать его внутреннюю суть.

Приведем несколько наиболее очевидных примеров, которые, несмотря на кажущуюся банальность, подтверждают серьезность заявленных проблем. Искусствоведение в своем чистом виде работает на уровне изучения нескольких самостоятельных языковых систем, которые условно можно определить как *вербальную, визуально-пространственную, музыкальную, пластическую и синтетическую.*

Вербальный язык, язык слова, существующий в устной и письменной своих формах, наиболее знаком и понятен каждому человеку, лишенному очевидных физиологических проблем (слух, зрение). Причем, говоря о понятности вербальной системы, сразу необходимо оговорить проблему языкового барьера, которая делает даже эту форму передачи информации и художественного образа не всегда общедоступной.

Литературные, поэтические произведения искусства в силу применения этой широко распространенной языковой формы, активно используются исследователями гуманитарных направлений, как эмпирический материал для изучения. В то же время, понимание специфики построения произведения, особенностей воплощения образов героев и других аспектов у филолога, лингвиста и литературоведа будет иным по сравнению с другими, непрофильными специалистами. Поэтика, риторика, литературно-поэтические жанры, драматургия требуют отдельного изучения. Отметим, что каждый исследователь владеет вербальным языком, но далеко не все способны создать успешное литературное (поэтическое) сочинение, которое можно отнести к произведениям искусства. В связи с этим необходимо понимать свой уровень профессионального погружения в произведение и объективность обобщения и выводов, исходя из своих возможностей и знаний в этой области искусства.

Визуально-пространственный язык, на первый взгляд, доступен всем, но понимание историко-культурного и социально-культурного контекста, традиции воспроизведения того или иного сюжета, образа, создания архитектурного ансамбля зависит от множества факторов от национальных до формально-технологических.

Произведения изобразительного искусства очень проблематично серьезно исследовать без глубоких познаний в области композиции, перспективных построений, цвета и светотени, пластики, техники ис-

полнения — т. е. формально-стилевых элементов. Эти элементы становятся основой для формирования представлений о знаково-символической и образно-стилевой системах, на более высоком уровне обобщения исследователи выходят на общефилософский и историко-культурологический уровень осмысления процессов, происходящих в культуре и искусстве. Однако без первичного уровня анализа, получение всех этих результатов может утратить объективность. Формальный уровень труднопреодолим без практических знаний. Понимая, например, технологические особенности техники масляной живописи или пастели, грунтовки холста или работы с бумагой разной структуры и плотности, можно сделать правильный вывод о том, является ли достигнутый художником эффект индивидуальной авторской стилевой чертой или он связан с технологией и возможностями материала.

Владеющий практическими навыками искусствовед, видит более широкий цветовой спектр и способен различать тончайшие оттенки в живописном произведении, навыки пластического моделирования меняют восприятие скульптуры и т. д. Уровень погружения в визуальность и визуальные образы совершенно различен у искусствоведа, владеющего навыками и пониманием основ изобразительного искусства, и историком искусств. Сходные проблемы возникают при изучении архитектуры, обладающей самостоятельной терминологией, отличной от понятий изобразительного искусства. Специалист, умеющий на практике проектировать архитектурные памятники, воспринимает пространственные закономерности не только с эмоциональной и эстетической точки зрения, но и с функциональной, что позволяет более объективно судить о монументальном наследии.

В силу видимой доступности произведений изобразительного искусства и архитектуры, они также часто приводятся в качестве примеров, подтверждающих ту или иную гуманитарную теорию. Отсутствие профессиональных знаний, нежелание погружаться в детали затрудняют анализ произведений и сводят его к общим описаниям и пространным концептуальным рассуждениям. Так, знаменитая картина А. Саврасова «Грачи прилетели» вполне может считаться воплощением архетипа Древа жизни.

Музыкальный язык. Эта разновидность языка искусства имеет еще более специфические особенности, понимание которых требует не только, порой, десятилетий изучения, но и уникальных способностей, например, музыкального слуха и чувственной восприимчивости. Можно быть прекрасным историком искусств, но не слышать систему тяготений, перехода одной музыкальной функции в другую, не ощущать звуковой баланс, темпо-ритм, музыкальную драматургию произведения и т. д.

Не секрет, что музыкальные искусство абстрактно по своей сути и сложно для изучения в силу своей временной природы. Любой музыкант четко понимает, что ноты — это не само произведение, а лишь его частичная фиксация, которая требует воспроизведения в соответствии с массой условностей и традиций, большинство из которых могут быть не зафиксированы в письменной форме. Специализированная терминология, основанная на четком практическом понимании музыкального процесса, часто затрудняет человеку со стороны ее правильное использование. Поэтому, даже наличие музыковедческих исследований не всегда помогает. Все это делает уязвимыми фундаментальные исследования музыкальных произведений, стилевые и жанровые обобщения.

Автор, работая в вузе, столкнулся и интереснейшими трактовками музыкальных жанров и стилей, основанных на общекультурных и общегуманитарных знаниях. Для молодых исследователей, вне профессиональной сферы музыкантов, к примеру, является «открытием», что музыкальное произведение включает в себя, по меньшей мере, авторский замысел и интерпретацию исполнителя, которая, как ни странно для несведущих слушателей, может быть различной и зависеть от стиля эпохи, авторского видения и многих других факторов, включая случайные технические!

Не менее специфическим является *пластический язык* хореографии. Несмотря на свою визуальную природу и универсальность многих жестов, постижение этого языка недоступно без уровня должной подготовки и профессиональных навыков в этой области. Ряд видов искусств — театр, киноиндустрия и др. работают на синтетическом уровне сочетая в разной степени указанные языки. *Синтетический язык* требует хороших знаний нескольких видов искусства одновременно.

Таким образом, языки искусства, наряду с общедоступным уровнем, обладают высокой специализацией и профессионализацией, которые могут быть не доступны исследователю по причине не только недостаточного погружения в материал, но и неспособности органами слуха и зрения воспринимать тонкости рассматриваемого вида искусства или отсутствии многих лет постоянных тренировок, развивающих профессиональные навыки.

Исследователи, внедряясь в малознакомую им область знания, часто создают «свою» науку, не опираясь на работы предшественников-специалистов. Особенно актуально это замечание для молодых исследователей, которые в силу своей неопытности, пытаются изучать произведения искусства, не обращая внимания на перечисленные выше

проблемы. Хотя, исследований в области теории искусства, посвященных анализу произведений, намного меньше, чем исторических исследований, посвященных общим процессам, но выводы по общим вопросам при отсутствии профессионального анализа и выхода в «материал» не всегда объективны.

В рассматриваемом контексте особенно остро звучит проблема объективности научных исследований в гуманитарной области, которая затрагивает проблему материалов и источников исследования. При исследовании процессов, тенденций, направлений, а также отдельных объектов культурного наследия возникает неизбежный вопрос о том, является ли наблюдаемый феномен частным, случайным явлением, или типичным, общим для значительной части локальной или мировой культуры.

В последние годы приходится сталкиваться с ситуацией, когда исследователи не уделяют достаточного внимания привлечению значительного числа объектов и материалов для научного исследования, и, ограничиваясь несколькими примерами, пытаются экстраполировать полученные частные результаты на общие процессы.

При изучении произведений искусства это становится реальной проблемой, так как в каждом конкретном случае требуется доказательства того, не являются ли полученные результаты частным явлением. Учитывая тот факт, что процессы, происходящие в различных видах искусства, имеют ярко выраженную специфику, которая определяется разными факторами (от территориально-географических, временных до технологических, жанровых и стилистических), утверждение о всеобщности каких-либо процессов требует подтверждения на значительном количестве изучаемых объектов.

Самым распространенным решением этой проблемы является привлечение для исследования значительного массива информации и материалов исследования. Так, например, на основании изучения нескольких сотен образцов портретного жанра какой-либо эпохи, можно говорить об общих стилевых тенденциях, композиционных закономерностях, принципах перспективных построений, ракурсов и т. д. Отметим, что исследователю для этого необходимо хорошее владение формально-стилевым и жанровым анализом произведений.

В то же время, практика показывает, что исследователи часто соблазняются легким путем и декларируют концепции и тенденции, ничем их не подтверждая. Используются не до конца оцененные и адаптированные теории, которые хорошо показав себя, например, в западной культуре, не работают в России. В частности, на данный момент автор очень осторожно относится к получившему распространение в

гуманитарных исследованиях методу «кейс-стади» (case study). Рассмотрение частного случая какого-либо явления, направленное на демонстрацию именно этого явления, показывает определенный уровень объективности. Однако, вызывает сомнения возможность частного случая экстраполироваться на значительные объемы процессов и событий.

Для повышения объективности исследований по искусству, в культурологических исследованиях привлекаются смежные направления гуманитарных знаний, которые позволяют проводить социологические и другие сопутствующие исследования и поднимают уровень объективности получаемых результатов.

Отметим в защиту исследователей, что часть скоропалительных выводов появляется в силу общих тенденций в современной науке, когда необходимо получить результат за максимально короткий промежуток времени. Реформа научного знания и инновационные процессы поставили получение результатов на конвейер. Исследования в области искусства, требующие значительных временных затрат на освоение специфического языка, попадают в невыгодное положение, вынуждая исследователей заниматься осознанной и неосознанной профанацией, не оставляя времени на изучение выбранного вида искусства, сбор объективного материала, его осмысление и т. д.

Таким образом, изучение гуманитарных исследований по искусству показывает, что одной из специфических проблем отрасли становится необходимость владения языком соответствующего вида искусства. В настоящее время общенаучные и общеисторические методы, которые являются базовыми для любых научных исследований, начинают доминировать над собственно искусствоведческими способами познания.

Возможно, одной из причин этого становится проблема отсутствия профессиональных навыков у исследователей. Представляется, что изучение феноменов искусства в рамках дисциплинарных подходов должно быть направлено не на замещение специализированных методов, общенаучными, а на расширение возможностей для проверки полученных результатов.

Изучение разных аспектов произведений искусства и явлений культуры требует каждый раз своей комбинации методов исследования и подходов. Именно доминирование тех или иных методов и аспектов интересующих исследователей формирует направления социально-гуманитарных исследований. В то же время, в связи, возможно, с общими тенденциями междисциплинарности, начинает стираться граница между научными направлениями, что не может не беспокоить,

так как в итоге приведет к потере значительной части научной гуманитарной школы.

Литература

1. Альминдеров, В. В. Интеллектуальная и творческая одаренность. Междисциплинарный подход: монография / В. В. Альминдеров, Тереза Гиза, Н. А. Завалко. — Москва: Научный консультант, 2017. — 220 с. — ISBN 978-5-9500354-1-8. — Текст : электронный // Электронно-библиотечная система IPR BOOKS : [сайт]. — URL: http://www.iprbookshop.ru/75455.html (дата обращения: 19.02.2020).
2. Гольдман И. Л. Искусствоведение и коммуникативные дисциплины: междисциплинарный и творческий диалог в медиаобразовании // Известия ВГПУ. 2016. №9–10 (113). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvovedenie-i-kommunikativnye-distsipliny-mezhdistsiplinarnyy-i-tvorcheskiy-dialog-v-mediaobrazovanii (дата обращения: 19.02.2020).
3. Демшина А. Ю. Изучение актуальных художественных практик: междисциплинарный подход // Вестник СПбГУК. 2018. №1 (34). URL: https://cyberleninka.ru/article/n/izuchenie-aktualnyh-hudozhestvennyh-praktik-mezhdistsiplinarnyy-podhod (дата обращения: 19.02.2020).
4. Карпов А. В. Междисциплинарные подходы в современной теории и истории искусства: проблемы подготовки магистров-искусствоведов // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. XLVIII междунар. науч.-практ. конф. №5 (48). — Новосибирск: СибАК, 2015.
5. Петренко С. Д. Междисциплинарные подходы в искусствознании и анализ произведений искусства новейшего времени в педагогической практике // Вестник современной науки, 2015, №6. — с. 58–61.
6. Попов Е.А. Искусство в системе междисциплинарного взаимодействия наук и знаний: философия, культурология, социология, этнология, антропология, искусствоведение // Философская мысль. — 2015. — №12. — С. 135 - 149. DOI: 10.7256/2409-8728.2015.12.1749 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=17491.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

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

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

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

Гальперин Семён Вениаминович, выпускник МХТИ имени Д. И. Менделеева (инженер-технолог), независимый исследователь.

Голубков Сергей Валерьевич, композитор.

Капустян Виктор Михайлович, кандидат технических наук, доцент кафедры «Концептуальный анализ и проектирование» Московского физико-технического института, академик РАЕН.

Козырь Елизавета Павловна, магистрант ФГОУ ВО «Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)».

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

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

Рухович Иосиф Рафаилович, кандидат технических наук, поэт, прозаик, литературовед, г. Москва.

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

Федоровская Наталья Александровна, доктор искусствоведения, профессор Дальневосточного государственного технологического университета, г. Владивосток.

СОДЕРЖАНИЕ

Григорьев В. Ю. СЕКРЕТ ВРЕМЕНИ. ТРИУМФ И ТРАГЕДИЯ ПАГАНИНИ ……..……..……..……..……..……..……..……..3

Аксенов Г. П. ПРОБЛЕМА ВЕЧНОСТИ ЖИЗНИ ….……..…….13

Алексеева Н. Г. ПАССИОНАРИИ-ШЕСТИДЕСЯТНИКИ — СТУДЕНТЫ ФИЗФАКА МГУ…..……..……..……..……..……..…….30

Валуев А. М. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ФИКТИВНЫХ СУЩНОСТЕЙ В СОВРЕМЕННЫХ ЕСТЕСТВЕННЫХ И ГУМАНИТАРНЫХ НАУКАХ,,,,,,….…...……..……..……..……..……..……..…38

Гальперин С. В. ИНВЕРСИЯ ПОЛЯ ПОЗНАНИЯ — ШАГ В ЗАВТРАШНИЙ ДЕНЬ ……..……..44

Голубков С. В. ПРОБЛЕМЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ МОЛОДЫХ КОМПОЗИТОРОВ …….……....60

Капустян В. М. ОСНОВНЫЕ ПРОКЛЯТИЯ, РАЗРУШАЮЩИЕ ИНСТИТУТЫ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА (ОПРИЧ)…….……..63

Козырь Е. П., Уваров В. Д. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ТАПИССЕРИЙ ЛЕ КОРБЮЗЬЕ …….…….....71

Пронина О. Г. НЕСЛУЧАЙНЫЕ «СЛУЧАЙНОСТИ» АРХИВНЫХ НАХОДОК.. ……..……77

Рухович И. Р. ПЕРПЕНДИКУЛЯРНАЯ ПЛОСКОСТЬ ВЕЛЛЕРА……..……87

Сафонова Е. Л. АКТУАЛЬНЫ ЛИ СЕГОДНЯ ИДЕИ СТАРИННЫХ СКРИПИЧНЫХ «ШКОЛ»? …….....101

Уваров В. Д. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ В ИСКУССТВЕ ТАПИССЕРИИ ……..…..……...107

Федоровская Н. А. ГУМАНИТАРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ИСКУССТВУ: МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОСТЬ ИЛИ СПЕЦИАЛИЗАЦИЯ? …..…….....115

Научное издание

Актуальные проблемы искусства и науки

Сборник материалов 22-й конференции
из цикла «Григорьевских чтений»

Печатается в авторской редакции

Подписано в печать 15.03.2021. Формат 60×84$^{1}/_{16}$.
Бумага офсет 1. Гарнитура Times. Печ. л. 8.
Тираж 100 экз. Заказ № ___.

Отпечатано в АО «Издательство ИКАР».
119421, г. Москва, ул. Обручева, д. 16, корп. 2, кв. 33
www.ikar-publisher.ru