

ПАРАДИГМА

Философско-культурологический альманах

Издается с 2005 года

ВЫПУСК 37

**Санкт-Петербург
2022**

ББК 71.0

П18

“Paradigma” is an open-access, peer-reviewed journal produced by an international group of scholars. Which comes out two times a year, publishes materials based on empirical interdisciplinary research in Russian, French and English languages.

«Парадигма» - рецензируемый научный журнал в открытом доступе, поддерживается международной группой ученых. Выходит два раза в год. Публикуются результаты междисциплинарных исследований на русском, французском и английском языках.

Парадигма: Философско-культурологический альманах.
Вып. 37 / Главный редактор Н. Х. Орлова. СПб., 2022. 173 с.
ISSN 1818-734X

© Авторский коллектив, 2022
© Н. Х. Орлова, 2022

Editorial Board

Chief Editor

Nadezda Kh. Orlova, Dr. hab. (DcSc in Philosophy), Professor. St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory; Yaroslavlthe-Wise Novgorod State University. St. Petersburg; Veliky Novgorod, Russia

Орлова Надежда Хаджимерзановна, доктор философских наук, профессор. Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова; Новгородский Государственный университет им. Ярослава Мудрого. Санкт-Петербург; Великий Новгород. Россия

Executive Secretary

Lyubov S. Moskovchuk, PhD, associate professor, Saint Petersburg Electrotechnical University. St. Petersburg, Russia.

Московчук Любовь Сергеевна, кандидат философских наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный электротехнический университет (ЛЭТИ). Санкт-Петербург, Россия.

Editorial Board

Darovskikh Andrey, Candidate of Sciences (C.sc.), State University of New York. Binghamton, USA.

Даровских Андрей, кандидат философских наук. Кафедра философии, Университет Штата Нью-Йорк. Бингемтон, США.

Olga R. Demidova, Dr. hab., professor, Philosophy Department, Leningrad State University after A.S.Pushkin. St. Petersburg, Russia.

Демидова Ольга Ростиславовна, доктор философских наук, профессор, профессор кафедры философии ЛГУ им. А.С.Пушкина и международной программы IMARES Европейского университета в Санкт-Петербурге. Санкт-Петербург, Россия.

Anna N. Ereemeeva, Dr. hab., professor, Chief Researcher, Southern Branch of Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage named after D.S. Likhachov, Krasnodar, Russia

Еремеева Анна Натановна, доктор исторических наук, профессор, главный научный сотрудник, Южный филиал Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева. Краснодар, Россия.

Alexander M. Melikhov, Ph.D., Russian writer, the deputy chief of the "Neva" magazine editor. St. Petersburg, Russia.

Мелихов Александр Мотелевич, писатель, кандидат физико-математических наук, заместитель главного редактора журнала «Нева». Санкт-Петербург, Россия.

Anna G. Piotowska Dr hab., professor, Instytut Muzykologii of the Jagiellonian University. Krakow, Poland.

Пиотровска Анна, доктор наук, профессор, Ягеллонский университет. Краков, Польша.

Sergei Soloviev, Ph.D., professeur émérite IRIT, Université Toulouse. Toulouse, France.

Соловьев Сергей Владимирович, кандидат физ.-мат. наук, профессор, Университет Тулузы. Тулуза, Франция.

Natalja I. Šroma, PhD, associate professor, University of Latvia. Riga, Latvia.

Шром Наталья Ивановна, кандидат наук, ассоциированный профессор, отделение русистики и славистики гуманитарного факультета Латвийского университета. Рига, Латвия.

Louis Féraud, Dr. hab., professeur émérite IRIT, Université Toulouse. Toulouse, France.

Феро Луи, доктор математики, профессор, Университет Тулузы. Тулуза, Франция.

Alexander A. Chernyshenko, PhD, Group Leader vacuum measurements D.I. Mendeleev Institute for Metrology. St. Petersburg, Russia.

Чернышенко Александр Александрович, кандидат технических наук, ФГУП «ВНИИМ им. Д. И. Менделеева». Санкт-Петербург, Россия.

Clarisse Herrenschildt, Dr. hab., philologue et linguiste, rattachée au Laboratoire d'Anthropologie Sociale du Collège de France. Paris, France.

Эреншмидт Кларисс, доктор филологии и лингвистики. Коллеж де Франс. Париж, Франция.

CONTENT

PHILOSOPHY AND HISTORY OF MUSIC

(ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКИ)

- Уваров М.С.* Музыка как модель антиномической диалектики..... 7
Mikhail S. Uvarov. Music as a model of Antinomic Dialectics
- Сергеева Е.А.* Формирование музыкальной эстетики в эпоху барокко..... 25
Ekaterina A. Sergeeva. The Musical Aesthetics Formation in the Baroque Era
- Прибылов Г.А.* Заключительная каденция на рубеже XVIII-XIX веков: к началу истории..... 41
Georgy A. Pribylov. The final cadence at the turn of the XVIII-XIX centuries: to the beginning of history
- Тиунов А.А.* Мысли о музыке у Шопенгауэра: следует ли сегодня их учитывать?..... 54
Artem A. Tiunov. Schopenhauer's thoughts on music: Should they be taken into account today?

HISTORY OF LITERATURE AND ART

(ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА)

- Михаленко Н.В.* Поэзия — одно из труднейших производств (работа В.В. Маяковского над стихами в записной книжке № 59)..... 67
Natalia V. Mikhailenko. Poetry is one of the most difficult productions (V.V. Mayakovsky's work on poems in notebook No. 59)
- Махновец-Гавенис Ю.М.* Вагнер. Гениальные безумства 90
Yulia Makhnovets. Wagner. Brilliant follies
- Орлова Н.Х.* Понимать Достоевского или Пять «Идиотов» во французском кино 105
Nadezda Kh. Orlova. Understand Dostoevsky or Five "Idiots" in French cinema

SOCIAL PHILOSOPHY (СОЦИАЛЬНАЯ ФИЛОСОФИЯ)

*Andrey A. Darovskikh. Can justice override autonomy?
The problem of dignity in medical ethics.....* 121
*Даровских А.А. Может ли справедливость преобладать
над автономией? Проблема человеческого достоинства
в медицинской этике*

Мелихов А.М. История мысли или история грез?..... 133
*Alexander M. Melikhov The history of thought or the histo-
ry of dreams?*

PERSONA PERSONAM (ПЕРСОНА)

*Соловьев С.В. От замкнутого мира к бесконечной все-
ленной (жизнь Александра Койре).....* 144
*Sergei V. Soloviev. From a closed world to an infinite uni-
verse (the life of Alexander Coire)*

POINT OF VIEW (ТОЧКА ЗРЕНИЯ)

Толстых В.Н. Перцептрон, нейронная сеть. Что дальше? 152
Victor N. Tolstykh. Perceptron, Neural Network. What's next?

INFORMATION ABOUT AUTHORS

(СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ)..... 170

ФИЛОСОФИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКИ

Музыка как модель антиномической диалектики¹

Music as a model of Antinomic Dialectics

М.С. Уваров
Mikhail S. Uvarov

Постановка вопроса

По замечанию А. Шопенгауэра, музыка есть тайное упражнение в метафизике души, не осознающей того, что она философствует.²

Эти слова точно выражают существо связи между философией и музыкальным творчеством. «Слом письма», пережитый европейской культурой на рубеже XIX и XX вв., во многом проистекает из принципиально новых взаимоотношений между словом философа и голосом музыканта. Как мы уже видели ранее, этот процесс, имеющий многообразные культурно-исторические грани, произошёл не только в области искусства и эстетики, но и в сфере этико-религиозных и собственно «метафизических» проблем. Более того, процесс этот имеет своё «альтер-эго» в культурной ситуации рубежа XX и XXI вв.

¹ (ред.) Публикуется отрывок из рукописи докторской диссертации профессора, доктора философских наук Михаила Семеновича Уварова (1955-2013). См.: Диссертация на соискание учёной степени доктора философских наук «Антиномический дискурс в европейской культурной традиции». Специальность 09.00.01 - диалектика и теория познания. СПб., 1995.

² (лат.) Musika est exercitium metaphisices occultum nescientis se philosophari animi. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собр. сочинений: В 5-и тт. М., 1992. Т.1. С.261.

Предметом нашего рассмотрения будет именно музыкальное искусство. Может возникнуть вопрос, почему автор данной работы говорит именно о музыке, а не об искусстве в целом, для которого в истории европейской и русской культуры антитетические горизонты присущи не меньше, чем музыкальному эйдосу. Действительно, другие виды искусства, например, архитектура, живопись, театр во все эпохи своего становления и развития сталкивались с феноменом напряжённо пульсирующего антиномизма.

Существуют интересные исследования, непосредственно связанные с интерпретацией острых антитетических ситуаций в развитии искусства. Тем не менее, выбор музыки не случаен. Этому есть несколько причин. Во-первых, в её природе отсутствует тот элемент статистичности и «фиксированности», который присущ другим видам искусства, даже если брать наиболее подвижные, философически наполненные его формы, например, поэтическое слово. Во-вторых, музыка - это единственный вид искусства, для которого тютчевский образ молчания (*Silentium*) - «мысль изреченная есть ложь» - наполняется реальным и удивительно глубоким смыслом.

Музыка есть подлинное молчание, если точкой отсчёта считать культурфилософскую «непроговоренность» музыкальной эйдетики в культуре. Реальная абстрактность, свойственная музыкальному языку (даже если мы рассматриваем, казалось бы, «вербальные» акты музыкального творчества), делает её идеальной моделью диалектического движения, не замутнённой первоначальными интенциями речи-текста, речи-голоса. Поскольку дискурс антиномий, как реальная модель подобного движения, призван «извлекать» из тела культуры наиболее острые, антитетически наполненные смыслы, возможность применения его эвристических возможностей к сфере музыкального творчества кажется исключительно интересной. В-четвёртых, именно про-

блема философии музыки, как никакая другая проблема философии и эстетики, является наиболее «запущенной» на отечественной почве. Традиция, которая была начата благодаря приоритетным философско-музыкальным исследованиям А. Скрябина, А. Белого, А.Ф. Лосева, П.А. Флоренского, Б. Асафьева, за последние десятилетия почти полностью утратила своих приверженцев среди философов, что послужило главной причиной «оккупации» этой темы со стороны профессионалов-музыковедов. Среди которых, конечно, очень много талантливых людей, но которым иногда мешает абсолютная погруженность в конкретно-эмпирический материал «музыкального действия».

Чрезвычайно важным является и то, что если классический период развития европейской культуры XIX в. включает в качестве своей первоосновы многообразные связи между поэзией и философией (Кант - Гете, Гегель - Гельдерлин, Шеллинг - Шиллер, Кант - Шиллер и др.), то на рубеже XIX и XX вв. музыка стремится занять место поэзии, становясь поистине демоническим искусством «с отрицательным знаком» (Т. Манн). Или, как писал Ф.В. Шеллинг, «та форма искусства, в которой реальное единство в чистом виде, как таковое, становится потенцией, символом, есть музыка...». Она есть «форма, в которой реальное единство становится символом самого себя, необходимым образом в свою очередь заключает в себя все единства».³ По мысли К. Леви-Стросса, «музыка схожа с мифом; подобно мифу, она преодолевает антиномию исторического, преходящего времени и постоянства структуры».⁴

Впрочем, вспомним и мысль М. Хайдеггера, считавшего, что философия и поэзия, хотя и стоят на противоположных вершинах, но говорят одно. Можно сказать, дополняя это высказывание, что классическая

³ Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. М., 1966. С.195.

⁴ Levi-Strauss C. Mythologiques I: Le cru et le cuit. Paris, 1964. P.28.

структура европейского сознания требует и третьей вершины, занять которую суждено музыке.

Культурфилософская антиномия, возникающая в европейской культуре из диалога двух гигантов - Р. Вагнера и Ф. Ницше - ведёт к появлению феномена «новой музыки», рождающейся из духа трагедии и порождающая дух трагедий XX в. Эстетика века «заражена» антиномическими музыкальными интенциями, причём крупнейшие художники XX в. во многом разделяют «культ музыки» из которого рождаются их собственные творческие озарения. По точному замечанию Е.М. Мелетинского, и Джойс, и Т. Манн в известной мере разделяют культ музыки, восходящий к немецким романтикам и Шопенгауэру и поддержанный философией и поэзией конца века. Музыкальная структура представляет художественную структуру в наиболее "чистом" виде, поскольку музыкальное произведение даёт возможности для интерпретации самого широкого и разнообразного материала, особенно психологического....⁵

Музыка - одна из наиболее интимных интенций исповедального слова. Именно эта психологическая аура позволяет создавать удивительные образцы литературного жанра («Крейцерова соната» Л.Н. Толстого, «Гранатовый браслет» И.А. Куприна, «Жизнь Бетховена» Р. Роллана и мн. др.). «Как нововведение, - пишет Р. Роллан в одном из своих научных исследований, посвящённых Бетховену, - единственное в своём роде, "Лунная" начинается монологом без слов, исповедью, правдивой и потрясающей, подобную которой редко можно встретить в музыке. И вся соната <...> сохраняет этот характер музыкального слова, одноголосой выразительности и прямой, едва прикрытой, чистой страсти».⁶ О другой сонате Бетховена (ор. 31, № 2) - одной из его

⁵ Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976. С.307.

⁶ Роллан Р. Музыкально-историческое наследие: В 8-и вып. М., 1990. Вып.5. С.138.

«шекспировских» сонат - Р. Роллан пишет, что она «представляет собой главу из Исповеди Бетховена».⁷

Иными словами, разговор о проявлении природы антиномического дискурса в архитектонике музыкального эйдоса позволяет продолжить исследование той тонкой грани его «работы» в культуре, которую мы уже проанализировали на примере ментальных горизонтов судьбы Петербурга и метафизики исповедального слова.

Исследователь, берущий на себя смелость рассуждать о музыке, почти всегда обречён на существование в «пограничной» ситуации. Речь идёт не только о неприятии коллег и отторжении в среде профессионалов-музыкантов. О музыке в принципе «нельзя говорить»: это опасное и чреватое неприятностями занятие.

Подобное «прочтение» музыки не случайно. Она действительно предстает в качестве до предела невербализуемой сферы духовного поиска, жизненной стихии творчества (А. Белый), вневременного бытия, движения без материального носителя (А.Ф. Лосев). Полётом мысли, удивительным образом, не расчлняемым на частности, истинным целым без частей. Можно привести сотни такого рода возвышенно-поэтических (и по существу своему совершенно верных) определений музыки. Однако эти определения не дают ответа на главный вопрос: почему музыка, наравне с литературой, живописью, религиозным словом, всегда находилась на рубеже острых социокультурных дискуссий, становясь камнем преткновения для многих поколений философов, политиков, интеллектуалов в их бесконечных дискуссиях о смысле бытия.

Выявляется, к примеру, чёткая закономерность, согласно которой наиболее выдающиеся представители философской мысли были предрасположены к музыкально-философской рефлексии. Вот небольшая «выдержка» из этого ряда: бл. Августин, Бозэций, П. Абеляр, Г. Лейбниц, Г. Гегель, Л. Витгенштейн, М. Вебер,

⁷ Там же. С.152.

Ф. Ницше, А. Белый, В. Хлебников, Э. Ильенков, М. Хайдеггер, К. Свасьян, Г. Батищев.

В музыкальном пространстве воспроизводится ситуация социокультурного стресса, когда - уже на философско-музыкальной почве - «казус Вагнера» постоянно перерастает в свою противоположность - «казус Ницше», обретая при этом зримые черты социальности. В этом пространстве, например, осуществляются попытки тотального ангажирования музыкантов диктаторскими режимами. Такой ангажемент часто оказывается более чем двусмысленным и обращается, по верному замечанию Т. Адорно, в свою противоположность, символом которой является фигура дирижера - «диктатора» человеческих судеб.⁸

Представляется, что главная причина такого положения кроется в той составляющей музыкального бытия, которую, следуя мысли А.Ф. Лосева и Т. Адорно, можно назвать *онтологией* музыкального эйдоса. С бытием не поиграешь в прятки, в «рефлексию». С ним не поговоришь «гносеологическим языком». Музыка в существе своем - явление онтологической природы, напоминающее, если брать сферы «несопоставимые», что-то наподобие модели мирового эфира или же бердяевскую транскрипцию идеи свободы. Разрушая гносеологические скрепы, музыка изначально стремится на простор независимого существования. Вот почему любой разговор об «идеологических» функциях музыки изначально бессмыслен. Вот почему во многом правы оппоненты «музыкальной рефлексии». И вот почему диалог в жанре философско-музыкального дискурса столь необходим и непредсказуем.⁹

⁸ Адорно Т.В. Введение в социологию музыки: 12 теоретич. лекций. Вып.2. М., 1973. С.1-3.

⁹ Более подробно идеи данной главы изложены автором в публикациях: 1) Философия и музыка: Диалог противоположностей? СПб.-Тирасполь, 1993. С.154-192; 2) Тема смерти в музыкальной эстетике А.Ф. Лосева // Мысль и жизнь. Уфа, 1993. С.118-136; 3) Диалогика противоречиво-гармонических связей в искусстве // Диалектиче-

Философия и музыка: проблема диалога

«Музыкантки ушли. Сирень, забытая в яшмовых вазах, склонилась к лютиям и, кажется, все еще слушает»¹⁰... Поэтический образ Леопольда Стаффа передает одну из сокровенных загадок философско-музыкального вопрошания, его таинственную связь с вечным чувством прекрасного.

Но.... «музыкантки ушли». Каким же образом можем мы восстановить мудрость вечных музыкальных образов? Что можем сделать для того, чтобы невесо-призрачная гамма музыкальных созвучий кристаллизовалась в драгоценные слитки нашего воображения?

Ведь «музыка, - по определению А.Ф. Лосева, - есть исчезновение категорий ума и всяческих его определений. Распадаются скрепы бытия, и восстанавливается существенная полнота времени. Смеется опредметившийся ум и ласкает свою беспринципность».¹¹

Из всей суммы образов-предположений такого рода мы можем взять, пожалуй, ту линию коэволюции музыки и философии, которая зримо связывает их на протяжении всех исторических эпох. В сложной структуре взаимодействия философии и музыки едва ли не самой активной, контактной парой элементов-стимулов, через которую осуществляется реальное взаимопроникновение, взаимообогащение двух форм культурно-исторического бытия, является именно пара «музыка-диалектика». Б.В. Асафьев, чрезвычайно тонко чувствовавший природу музыкального языка, отмечал, что «изучение проявления стимулов музыкального движения и энергии движения в истории развития музыки

ская культура мышления. СПб., 1992. С.112-127 (в соавт. с А.В. Демичевым); 4) Aesthetic problems of the "Twins-situation" // Aesthetic in practice. Lahti, 1995.

¹⁰ Стафф Л. Китайская флейта // Восток-Запад: Исследования, публикации, переводы. М., 1989. С.268.

¹¹ Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С.258.

указывает на необходимость рассматривать это движение как диалектический процесс...».¹²

Близость между диалектикой и музыкой выявляется и при оценке уровней их абстракций. Спецификой философской рефлексии можно считать использование предельно общих понятий - категорий; в то же время отражение художниками объективной реальности с помощью музыкальных средств обладает наибольшей степенью абстракции по сравнению с любым другим видом художественной деятельности. Стоит подчеркнуть «общность судеб» философии и музыки как важнейших универсалий человеческой культуры. Отсутствие пластически-выразительных, материально-«вещественных» средств не приводит к тому, что музыка, даже в самых сложных своих формах, превращается в нечто оторванное от реальной человеческой практики. Но, как и в случае с философией, анализ конкретных музыкальных форм может встретиться с трудностями как объективного, так и субъективного характера. В музыке эти трудности обусловлены, прежде всего, необходимостью *целостного* анализа художественных установок на уровне взаимосвязи миропонимания художника и объективного содержания созданного им музыкального произведения.

Д. Лукач отмечал, что «признание приоритета человеческого содержания <...> и его своеобразия музыка разделяет со всеми другими искусствами. Однако именно из-за внутренней, духовной сущности этого содержания форма в музыке особенно чувствительна к подлинности или неподлинности её внутренней субстанции...»¹³ Мысль об особой чуткости музыкального творчества к перипетиям взаимоотношений между субъектом и объектом очень волновала А. Шопенгауэра, относившего музыку к высшим - интуитивно-

¹² Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. М., 1971. С.58.

¹³ Лукач Д. Своеобразие эстетического: В 4-х тт. М., 1987. Т.4. С.71-72.

созерцательным - компонентам культуры, имеющим непосредственный контакт с «мировой волей». Композитор, - считал он, - раскрывает сокровеннейшее существо мира и высказывает глубочайшую мудрость на языке, которого его разум не понимает: как магнетическая ясновидящая даёт разгадки вещей, о которых она наяву не имеет понятия. «Музыка выражает всюду только квинтэссенцию жизни и её событий <...> Именно эта исключительно ей свойственная общность, при строжайшей определенности, придает ей то высокое значение, которое она имеет как панацея всех наших страданий...».¹⁴

Музыкальное творчество раскрывается и в таких тончайших своих проявлениях, которые можно назвать «гармонией смерти». Например, Седьмая симфония С.С. Прокофьева - это великое просветление человека, не только знающего о своей смертельной болезни, но пишущего удивительно оптимистическую музыку в условиях тотальной политической несвободы. Аналогия может быть проведена здесь между судьбой последнего крупного творения С.С. Прокофьева и "Иолантой" П.И. Чайковского, хотя в последнем случае нет ещё «смертельной муки». Она возникает лишь в финале Шестой симфонии композитора и раскроется как борец предельно-напряжённых смыслов «гармонии смерти». Сходная ситуация возникает в творчестве многих великих художников. Достаточно вспомнить трагически очищающую глубину последних сонат Л.В. Бетховена и его Девятой симфонии или же антитетику жизни и смерти в последних симфониях Д.Д. Шостаковича.

Показательно, что субъективное слушательское восприятие в ряде случаев не может согласиться с той трактовкой музыки, которая даётся самим автором, либо в силу определённых причин становится музыковедческим штампом. Именно это произошло, например, с трактовкой Лунной и 32 сонат Бетховена или же так

¹⁴ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. С.259.

называемых «народных сцен» в симфониях Чайковского. Глубина музыкального проникновения в природу Универсума сметает те грани, которые (возможно, из самых благих намерений) возводит или сам автор, или же его интерпретаторы-критики.

Кроме того, нередки случаи, когда одна и та же музыка используется автором для реализации различных творческих задач. Известно немало примеров, когда в музыкальную ткань произведения композитор вставляет целые фрагменты из другого своего сочинения, не искажая, а напротив, дополняя и развивая содержание и формы нового. Имеются примеры, особенно в жанре оперы, когда смещение смысловых акцентов в либретто и соответствующие перестановки в музыкальной ткани произведения давали повод лишь к оценке различных версий оперы, не вызывая сомнения в художественных достоинствах ни первоисточника, ни каждой из трактовок в отдельности (например, опера «Борис Годунов» М.П. Мусоргского в редакциях автора, Н.А. Римского-Корсакова, Д.Д. Шостаковича, Г. фон Караяна). Наконец, случается и так, что произведение одного композитора подвергается творческому преломлению со стороны другого, что приводит к своеобразному художественному эффекту. Вспомним хотя бы «Рапсодию на тему Паганини» для фортепиано с оркестром С.В. Рахманинова, а также многочисленные примеры творческого преломления знаменитой темы итальянского композитора.

Не случайно, что музыкальное творчество в своём историческом развитии выработало специальные формы, обладающие возможностями наиболее рельефного выражения антитетики бытия. Это так называемые конфликтные формы. Однако это не означает, что другие музыкальные формы не могут быть проанализированы с помощью данного подхода, ибо немислимо вообще представить произведение, которое целиком бы базировалось на принципе тождества. На любом уровне

анализа музыкального произведения мы обнаружим то или иное взаимодействие тождественных, различных, антитетических элементов.

Структура конфликтных произведений, как правило, состоит из трёх основных разделов - экспозиции, разработки и заключения. Конфликт может быть введён в любую часть произведения, кроме заключения (если нет эпилога) и эпилога (если он есть). В некоторых произведениях конфликт существует с самого начала. В этом случае он проявляется уже в экспозиции, при первом «показе» материала, или даже в прологе. Так строится, например, симфоническая поэма Р. Вагнера «Так говорил Заратустра», пролог которой представляет собой возвышенный гимн восставшему разуму, заканчивающийся «небесным» звучанием органа, как бы вырастающим из мощной оркестровой палитры. Однако исходного конфликта может и не быть, и в этом случае он возникает только в разработке. Таким образом построена, к примеру, опера П.И. Чайковского «Евгений Онегин». В сложных произведениях бывает несколько конфликтов, но, как правило, и среди них можно выделить главный. В этом последнем случае чрезвычайно характерен «философско-музыкальный» выход концепционного смысла произведения за пределы самой музыки - в авторский словесный комментарий. Первым шагом на этом пути стали комментарии Р. Вагнера, вдохновлённого стремлением разъяснить слушателям свои музыкальные замыслы, а из современных композиторов, отдающих дань этому «жанру», можно назвать Э. Денисова, К. Штокхаузена, Дж. Кейджа, А. Шнитке, М. Кагеля и др.

Существует множество приёмов музыкальной разработки: мотивная, тональная, ладовая, темповая, ритмическая и др. В ярких конфликтных произведениях композитором используются многие из этих приёмов, однако с точки зрения общей драматургической концепции наиболее богатой является тональная разработ-

ка. Не случайно, например, что подлинную революцию в представлениях о сущности музыкальной гармонии означало обращение композиторов XX века (А. Шенберг, А. Берг и др.) к двенадцатитоновым опытам, первоначально воспринятым как полный разрыв с классической традицией, а на самом деле обогатившим музыку новыми представлениями о возможностях разработки музыкального материала.

В творчестве композитора каждая тональность сопряжена со своей особой сферой чувств и образов. Поэтому смена тональности воспринимается как резкий переход, отрицание предыдущего. С драматургической точки зрения наиболее сильна внезапная модуляция, производимая без подготовки, когда имеет место своеобразно «алогическое» сопоставление тональностей. Этот приём блестяще использован М.П. Мусоргским в «Картинках с выставки», где внезапный порыв-смена тональностей (иногда вообще без паузы, мгновенно) создаёт эффект внутренней мощи, сказочной удали, а подчас и трагедии. Одним из способов разработки и достижения кульминации заключается в последовательном наращивании тонального контраста между темами (от первой ступени родства ко второй, от второй - к удалённой тональной сфере) с одновременным сокращением модулирующей связки, вплоть до её исключения и перехода ко внезапной модуляции.

Словом, даже в классических смыслообразующих гармонических модусах у композитора имеются широкие возможности выпуклого обнажения движущегося противоречия музыкального произведения. И в этом смысле совсем не «интеллектуализированными изысками» выглядят приоритетные опыты старых мастеров (в особенности И.С. Баха), создавших целостные структуры «музыкальных громад», в которых последовательно использовались все возможные музыкальные тональности - по принципу «гармонического круга». В частности, используя этот прием, И.С. Бах заложил фундамент ев-

ропейской музыкальной классики, открыл новую эпоху в истории мировой музыкальной культуры.

Несомненно, что в каждом музыкальном произведении есть хотя бы одна кульминация, точка наивысшего подъёма, напряжения, в которой наиболее ярко воплощаются основные идеи и чувства автора. Есть кульминация и в неконфликтных произведениях. В них кульминация не связана с развитием событий и столкновением образов, а выражает максимальный подъем настроения, изначально заложенного в произведениях. В небольших произведениях (миниатюрах) вся структура подчинена подготовке и изложению кульминации, в которой и заключён основной смысл произведения. Эти сочинения пишутся нередко в несложных формах. При этом становится узко ограниченная цель - танец, картина природы, быта, впечатление, отголосок прошлого, настроение - то есть частные, локальные впечатления композитора. Но ошибкой было бы думать, что «малый формат» априорно ведёт к «камерности мысли» музыкальной миниатюры. Великолепные пьесы подобного жанра, созданные в XIX в. Ф. Шопеном, Ф. Шубертом и Ф. Мендельсоном, а также нашими современниками И. Шварцем, А. Гаврилиным, В. Дашкевичем - лучшее тому подтверждение. Философическая насыщенность их музыки порой оказывается ничуть не меньшей, а в динамическом отношении даже большей, чем у создателей «крупных форм». Музыка, как поэзия души, даёт возможность высказать самую затаённую, искреннюю мысль в ауре внутреннего конфликта и - одновременно - духовной гармонии.

Конечно, в подобных сочинениях довольно мало внешней аффектации, да и «работа» дискурса антиномий не выявляется столь запрограммировано, как в музыкальных конфликтных формах. Но будем помнить и о том, что диалектика, впрочем, как и развитие музыкальной формы, совсем не сводится к механизму про-

тиворечия, она гораздо более многогранна, чем любая алгоритмизированная модель.

Как писал А.Ф. Лосев, диалектика «обязана быть системой закономерной и необходимо выводимых антиномий (ибо не всякое противоречие - антиномия) и синтетических сопряжений всех антиномических конструкций смысла. Если она действительно не метафизика, она *обязана* все те проблемы, которыми занималась раньше метафизика, подвергнуть чистке с точки зрения логики противоречия <...> Диалектика есть единственный метод, способный охватить живую действительность в целом. Больше того, диалектика есть просто ритм самой действительности».¹⁵

Книга А.Ф. Лосева «Музыка как предмет логики», составляющая одну из частей знаменитого корпуса работ 1920-х годов, своеобразная диалектическая эйдология, по праву может быть названа энциклопедией по философии музыки. Этой книге, по мнению диссертанта, до сих пор нет достойного референта в отечественной литературе по глубине охвата проблем, образности и точности языка, умению выразить существо музыки на языке философии. Музыкальный мир поистине рождается здесь из «духа диалектики».

Выделяя основные основоположения чистого музыкального бытия (всего их восемь), автор специально останавливается на различных модификациях принципа противоречивости. Согласно четвертому основоположению, «чистое музыкальное бытие есть всеобщенераздельное и слитно-взаимопроникновенное самопротивоборство *субъект-объектного единства* (вернее, безразличия, единичности)».¹⁶ Пятое основоположение говорит о том, что «*субъект* музыкального суждения есть вечно-изменчивое самопротиворечие, данное как *жизнь* (или данное как чистое самопротиворечие неод-

¹⁵ Лосев А.Ф. Из ранних произведений. С.13.

¹⁶ Там же. С.243.

нократно текущего времени)». ¹⁷ Шестое основоположение чистого музыкального бытия: «*Предикат музыкального суждения есть вечно-изменчивое самопротиворечие, данное как один из органических моментов жизни субъекта этого суждения, тождественных, хотя и различных с самим субъектом*». ¹⁸ В седьмом основоположении утверждается, что «*субъект музыкального суждения есть вечно-изменчивое сращение бытия и небытия, данное как жизнь, то есть как чистое самопротиворечие неоднократно текущего времени*». ¹⁹ А.Ф. Лосев резюмирует свои размышления в восьмом основоположении, вводя в него понятие *живого самопротиворечия*: «*музыкальная истинность есть не нуждающееся ни в каком другом основании самоутверждение общей музыкальной идеи, неизменно становящейся как живое самопротиворечие*». ²⁰

Не трудно заметить, что в своем анализе онтологии музыкального эйдоса А.Ф. Лосев постоянно обращается к проблеме субъектно-объектных отношений, понимая, что невозможно говорить о диалектике музыкального эйдоса в одном лишь «чистом свете» божественных Чисел. Многочисленные примеры из творчества Л.В. Бетховена, Р. Вагнера и других композиторов, используемые им, еще больше подчеркивают глубоко личностную доминанту музыки, рождающейся как «вечное творчество - без убыли и томления<...> без конца и смерти». ²¹

Особенно характерен для творческого почерка А.Ф. Лосева введенный в основной текст книги «Музыка как предмет логики» перевод текста «одного малоизвестного немецкого писателя, <...> достаточно глубоко по-

¹⁷ Там же. С.248.

¹⁸ Там же. С.250.

¹⁹ Там же. С.253.

²⁰ Там же. С.254.

²¹ Там же. С.261.

нимающего существо музыкального искусства».²² Предельная экзальтация, доходящая до антиномического надрыва, полная погруженность в мир субъективных переживаний, даруемых музыкой, - так можно охарактеризовать этот небольшой фрагмент. Своим пафосом и смысловым настроем он на порядок «перекрывает» основной текст книги.

Самое интересное заключается в том, что, по свидетельству А.А. Тахо-Годи, А.Ф. Лосев прибегает здесь к характерному для романтизма приему «отчуждения» авторского текста и передачи его условному «рассказчику».²³ Фрагмент этот принадлежит самому Лосеву, и он, пожалуй, как ничто другое, передает символику света, поэзии, мифа, философии, столь близкую душе молодого автора. Музыка вообще является, видимо, разрешением антиномии трагедийности. «Напрасно, - писал Вяч. Иванов, - теоретики искусства мудрят над проблемой трагедии <...> разрешение готовится в неожиданной области - в музыке. Музыке обязан мир новым соприкосновением с духом эллинским, и это соприкосновение - уже завоевание XIX века».²⁴

Творчество любого выдающегося композитора не может не нести в себе антистетического заряда. Поэтому зрелость мышления художника зависит от способности анализировать художественную задачу, в том числе и на уровне ее антиномического заострения, разложения на противоположные проблемные тезисы. Любой выдающийся композитор, музыкант, чутко реагируя на объективную конфликтность бытия, осознает и переносит меру собственного осознания противоречивости, трагедийности мира в ткань художественного произведения, что в свою очередь выражает степень постижения гармонии окружающего мира. Таким образом и

²² Там же. С.257.

²³ Там же. С.625.

²⁴ Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего Бога // Эсхил. Трагедии. М., 1989. С.315.

рождается художественная гармония, совпадающая в своем становящемся бытии с глубинной конфликтностью музыкального произведения.

Возникает вопрос о природе способностей к антиномическому постижению художественной проблемы на «стыке» жизненности и музыкальности. По-видимому, они имеют двойственную структуру. Во-первых, музыкант, оценивая «остроту противоречий» внешнего мира, с необходимостью определяет меру соотношенности противоположностей в нем, между силами добра и зла, а затем уже переносит меру собственного осознания конфликтности бытия в ткань музыкального произведения. Во-вторых, сама мировоззренческая установка художника с необходимостью детерминирует его способность (либо неспособность) к той или иной форме синтеза. Как писал И.Ф. Стравинский, «феномен музыки дан нам единственно для того, чтобы внести порядок во все существующее, включая сюда, прежде всего отношения между человеком и временем».²⁵

Трагическая неуспокоенность постижения художественной проблемы выражается в том, что даже подобное «двойственное» отношение к ней оказывается недостаточным для всеобъемлющего отражения противоречивости бытия: музыка не разрешает всей палитры конфликтных ситуаций Универсума. Но художник не может не стремиться к разрешению «великой Антиномии музыки»,²⁶ к постижению всех конфликтов, к полновластному овладению гармонией мироздания.

Естественно, что конкретные выходы из сложных творческих ситуаций являются индивидуальными для каждого большого мастера. Более того, можно утверждать, что творческая индивидуальность тем мощнее, тем своеобразнее и масштабнее, чем в большей степени он преодолевает реальную антигететику *бытия в искусстве*.

²⁵ Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни. М., 1963. С.99.

²⁶ Орлов Г. Древо музыки. Вашингтон. СПб., 1992. С.119-131.

Таким образом, взаимосвязь музыки и философии может быть представлена в разнообразных формах их синтезирования. Не будет, поэтому слишком смелой аналогия, согласно которой философско-музыкальный диалог являет собой историко-культурный союз «онтологических близнецов», не только дополняющих и развивающих друг друга, но и раскрывающих новые антимические миры образности в бесконечно многообразных диалоговых отношениях человеческой культуры.

Возвращение к миру музыкального (философского, культурологического) диалога - необходимая ниточка на пути возрождения национального самосознания – «без убыли и томления, <...> без конца и смерти».

Формирование музыкальной эстетики в эпоху барокко¹

Е.А. Сергеева

В статье рассматриваются исторические, экономические и философские предпосылки, которые способствовали расцвету стиля барокко в музыкальном искусстве. Показано, как формировалась и обосновывалась теория аффектов в музыке. Анализируются основные направления возникновения и развития оперы как ведущего жанра XVII-XVIII веков. В контексте современной интерпретации итальянской барочной эстетики вокальной музыки акцентируется внимание на таких понятиях, как средства музыкальной выразительности, ария *da capo*, техника *belcanto*.

Ключевые слова: барокко, музыкальная эстетика, рождение оперы, вокальное искусство, «Флорентийская камерата», теория аффектов в музыке, итальянская опера, ария *da capo*, техника *belcanto*

The Musical Aesthetics Formation in the Baroque Era

Ekaterina A. Sergeeva

The article covers the historical, economic and philosophical background that contributed to the flourishing of the Baroque style in the music art. It shows how the Doctrine of Affections in music was being formed and established. The main directions of the emergence and development of opera as the leading genre of the 17th–18th centuries are analyzed. In the context of the modern interpretation of the Italian baroque aesthetics of vocal music, attention is focused on such concepts as the musical expression, *da capo* aria, *Bel Canto* technique.

¹ Статья рекомендована к печати доктором философских наук, профессором Н.Х. Орловой.

Keywords: Baroque, musical aesthetics, the birth of the opera, vocal arts, Camerata Fiorentina, The Doctrine of Affections in music, Italian opera, da capo aria, Bel Canto technique

Предпосылки формирования эпохи барокко

Музыка барокко вобрала в себя все предшествующие ей исторические эпохи и организовала свой собственный мир. Эстетика Нового времени неразрывно связана с событиями предыдущей эпохи и с огромным культурным опытом прошлого. Чтобы проанализировать процессы, которые стали происходить в музыкальном (и в частности, вокальном) искусстве в начале XVII века, необходимо рассмотреть исторические, экономические и философские предпосылки, которые способствовали расцвету стиля барокко.

В Западной Европе XVII века произошло столкновение феодального и капиталистического мировоззрений. Все сферы общественного сознания и жизнедеятельности охватили радикальные перемены. Произошел необычайный прогресс в области наук, связанный с открытиями Галилея, Кеплера, Ньютона, Декарта и переосмыслением христианской религии. Тысячелетние устои мироздания были разрушены, что привело к новациям в сфере культуры и искусства.

Барокко во многом было связано с предпочтениями королевских дворов и католической церкви. Наибольшее развитие получило в Италии, так как в этот период именно эта страна являлась культурным центром Европы, несмотря на территориальную раздробленность, а также политический и экономический кризис. Ватикан и итальянская знать воздействовали на умы через культурные механизмы. Главным таким механизмом стала музыка, которая трогает человека до глубины души и проникает в самое сердце. Она не просто воздействовала на слушателя, а вызывала наслаждение и желание слушать ее снова и снова. Ее драма

тичность подчеркивала яркость чувств, душевный подъем, стремление к героическим усилиям. Так культивировались качества, требуемые эпохой: решительность, твердость и бесстрашие.

Несмотря на то, что религиозное миропонимание оказывало большое влияние на общественную жизнь, в эпоху барокко набирают силу тенденции секуляризации. Это время великого преодоления ограниченности образной системы прошлого, глубоких противоречий, порожденных развитием общества. Мир представлялся уже не целостным, а контрастным, полным трагедии и драматизма. Новое познание требовало новых выразительных средств, что привело к возникновению новых жанров, форм и технических возможностей в творчестве.

Крупнейшие архитекторы, художники, скульпторы и музыканты ощущали потребность в ином способе выражения своего творчества, целью которого являлось максимальное воздействие на слушателя или зрителя. Важным становится аффект, преувеличение человеческих чувств и эмоций, способность их передавать в музыке.

Возникает опера, оратория, концерт. Утверждается новый принцип музыкального мышления, который был необходим оперной музыке – гомофония. Главное значение приобрел ведущий солирующий голос как ответ на новое эстетическое требование показа индивидуального героя [4, с. 113].

Происходит кардинальное обновление музыкальных инструментов. Лютни, виолы, теорбы вытесняются принципиально новыми инструментами, обладавшими лучшим комплексом технических и выразительных возможностей: скрипками, виолончелями, клавесином, органом. Спектр звучаний расширился, а музыка обрела независимость от поэтического текста и освободилась от многовекового служения слову.

В вокальном искусстве также наблюдаются существенные преобразования, среди которых расширение

диапазона и достижение совершенного звучания голоса. Это привело к формированию стиля *bel canto* и освоению сложнейших технических приемов (колоратур, фиоритур и пр.).

К концу XVI века – началу XVII века происходит систематизация знаний: появляются первые теоретические трактаты, которые представляют собою фундаментальные сочинения, настоящие музыкальные энциклопедии, в которых излагаются самые разнообразные сведения о музыке — от характеристики ладов и интервалов до законов акустики и гармонии.

В музыкальной эстетике раннего барокко важное место занимает идея о существовании мировой гармонии. Согласно Кеплеру, планеты вращаются вокруг солнца, а их движение образует между собой отношения, которые выражаются гармонической пропорцией. Кеплер обосновывает абсолютное сходство между числовыми пропорциями. Исходя из этого, следует тезис о соответствии каждой планеты определенному музыкальному ладу и определенным тембрам человеческого голоса. По мнению Кеплера, Марс обладает свойствами тенора, Сатурн и Юпитер – баса, Земля и Венера — альты, а Меркурий — свойствами дисканта. Эту идею развивает и французский ученый М. Мерсенн, а затем Ж.Ф. Рамо. Все это свидетельствует о том, что наследие эстетики Ренессанса с ее пантеистическим пониманием гармонии продолжает еще долго сохраняться в музыковедческой литературе.

Эпоха барокко открывает новое пространство. Философов интересуют микро- и макровеличины. Телескоп и микроскоп, позволяющие проникнуть в бесконечно дальние и бесконечно близкие миры, становятся предметами постоянного восхищения. Эмануэле Тезауро восторженно пишет: «Я не знаю, был ли ангелом или человеком тот голландец, который в наше время при помощи двух шлифованных стекол - малых зеркал, вставленных в высверленный тростник, перенес этими кры-

латыми стеклами человеческое зрение туда, куда не может долететь и птица. С ними мы пересекаем моря без парусов, и при помощи их мы видим дома, леса и города, избегавшие ранее наших своевольных зрачков. Взлетев на небо со скоростью молнии, через это стекло, мы наблюдаем солнечные пятна, нам открываются рога вулканов на теле Венеры, нас изумляют горы и моря на Лунном шаре, мы считаем малышей Юпитера. То, что бог от нас скрыл, открывает нам маленькое стёклышко!» [6, с. 59].

Отношение ко времени тоже меняется. Оно воспринимается как сочетание вечного и преходящего. «Время музыки понимается как чередование разнородных процессов, имеющих различный эффе́ктивный смысл. Время становится дискретным, музыкальный процесс – контрастным. Барокко вводит динамические и темповые обозначения, осознаёт антиномичный контраст. Недифференцированное пространство, единое хоровое звучание, выдержанное единое эмоциональное состояние замещаются многослойным, разнородным пространством, темброво и динамически дифференцированным звучанием, особенно ясным в многохорных произведениях, и временем, предполагающим множество темпов, состоящим из отдельных, конкретно эффе́ктивных мгновений», отмечает М. Лобанова [2, с.55].

В XVII веке в искусстве появляется принцип движения, который становится главной его категорией. В живописи мадонны изображаются теперь парящими в отличие от Возрождения, когда они сидели на тронах. Барочная архитектура возводит грандиозные колонны винтообразно вверх, пронзая пространство; фасады как будто «движутся». А музыка развивает различные танцевальные формы в концертах, сонатах, появляется особая любовь к фуге (ведь эта форма связана с движением и бегом), часто используется смена темпа. Кеплер говорил: «Ради созерцания, для которого человек сотворён, украшен и наделён глазами, человек не мог пребы-

вать в состоянии покоя в центре; требовалось, чтобы он на земном корабле ради вящей возможности проводить наблюдения в годичном движении переносился в пространстве, подобно землемеру, меняющему своё положение относительно недоступных объектов» [2, с. 56].

Очевидно, что все эти исторические и философские тенденции сделали барочную музыкальную эстетику Италии образцом для других европейских стран.

Теория аффектов в музыкальной эстетике барокко

В XVII-XVIII веках отмечался расцвет научного естествознания. В центре внимания была природа и человек как часть этой природы. Композиторы эпохи барокко создавали художественные образы в музыке через подражание природным звукам, а также через проявление естественных человеческих чувств и эмоций. Музыканты и философы того времени в своих трудах нередко раскрывают тему подражания природе через музыку. Ш. Баттё в трактате «Изящные искусства, сведённые к единому принципу» писал, что музыканту под силу создать эффект грозы, когда в природе ясно [7, с. 402]. М. Мерсенн сравнивал музыку с зеркалом, которое может отражать совершенно любые явления мира. Б. Ласепед утверждал, что музыка «...подражает журчанию бегущей воды, пению птиц, раскатам грома, звукам прибоя бушующих волн, разбивающихся о прибрежные скалы ...» [7, с. 536]. Д. Дидро: «Пение - это подражание путём звуков, расположенных по определённой шкале, изобретённым искусством или, если вам угодно, внушённой самой природой, - подражание с помощью либо голоса, либо музыкального инструмента естественным шумам или проявлениям страсти» [7, с. 477]. Ж.-Ж. Руссо: «Мелодия, подражая модуляциям голоса, выражает жалобы, крики, страдания и радости, угрозы, стоны. Все голосовые изъявления страстей ей доступны» [7, с. 430]. И. Шейбе: «Подражание природе составляет истинную суть музыки...» [7, с. 312].

Способность воссоздавать в музыке пение птиц, звуки животных, а также самые разнообразные жесты и возгласы человека, могла иметь только одноголосная мелодия, со всей своей гибкостью и подвижностью, в отличие от ренессансного многоголосия. В ходе теоретических и практических исследований было обнаружено, что таких проявлений можно насчитать бесчисленное множество. На этой почве возникло учение об аффектах,² которое с развитием философии и психологии преобразовалось в теорию аффектов и стало главным средством барочной музыкальной эстетики.

Теоретическое обоснование учение об аффектах получило у основоположника французской рационалистической философии Рене Декарта (1596-1650). Помимо философских сочинений, Декарт написал трактат «*Musicae compendium*» (1618), в котором он, исходя из теории аффектов, рекомендовал композиторам переходить от неустойчивых созвучий к устойчивым для того, чтобы слух не уставал, и звучание было естественным. Он подчёркивал, что «цель музыки доставлять нам наслаждение и возбуждать в нас разнообразные аффекты» [10, с. 17]. Финал кантилены должен завершаться каденцией, чтобы слух не ждал больше никакого продолжения и т. д.

Дальнейшее развитие учение об аффектах получает у немецкого учёного Атаказиуса Кирхера (1601-1680) в его работах по музыке — «*Musurgia universalis*» (1650) и «*Phonurgia nova*» (1673). В «*Musurgia universalis*» собраны основные темы по вопросам музыковедения того времени: история и теория музыки, проблемы акустики, теория интервалов, устройство музыкальных инструментов. Хотя в эти вопросы он не вносит ничего принципиально нового, а лишь систематизирует то, что было известно до него, однако интерес представляют его размышления о национальном характере музыки. Кирхер впервые использует понятие «музыкального сти-

² от лат. *Affectus* — душевное волнение, страсть

ля» при объяснении национальной музыки. По его мнению, музыка каждой нации имеет свой национальный стиль, который зависит от темперамента, характера, климата и др. Немцы по своему складу спокойны и тверды, что отражается в их музыке. Они выбирают важный стиль, например, мотеты. Галлы, наоборот, по складу более весёлые, поэтому любят такой же подвижный стиль, например, танцевальную музыку. А вот Италия, считает Кирхер, имеет самый умеренный климат, соответствующий природе жителей, которые используют любые стили. Поэтому Италия, бесспорно, занимает лидирующую позицию в музыкальной культуре. «Музыкальный стиль, находящий себе распространение где-либо, соответствует природному складу людей и особому устройству каждой данной местности» [7, с. 189]. Кирхер выделяет восемь главных типов аффекта: страсть, грусть, отвага, восторг, умеренность, гнев, величие и святость [8, с.192].

Своё главное воплощение такие выражения чувств наши в вокальном искусстве - опере. Исполняемые арии можно было разделять, например, на грустные или веселые, страстные или печальные. Особую популярность приобрела ария *lamento*, обозначающая жалобную или скорбную музыку. В таких произведениях музыка следует за текстом, а в мелодии главное место занимают речевые интонации. Экспрессия может выражаться в печальных вздохах, прерывистых паузах, употребляются такие слова как *плач* или *несчастье*. В музыкальной линии композиторы старались подчёркивать практически каждое слово. Например, слово *вечность* певец должен был распевать так, чтобы фраза казалась длинной и бесконечной. Для исполнения слово *грешный* часто использовались диссонансы, чтобы изобразить как будто нарушение всяких законов. Для слова *чужеземный* использовалась другая тональность, а интонация слова *взгромоздить* должна была передаваться с помощью увеличенного интервала.

Всё это привело к тому, что арии настолько перегружались выражением чувств и эмоций, что терялось само содержание музыкального произведения. «Если в мелодии никогда не оставляют без внимания слова: глубина, высота, небо, земля, ликование, печаль, радость, падать, подниматься, слёзы и тысячи подобных слов – без того, чтобы не вводить особые фигуры и мелизмы, не считаясь с тем, что здравый рассудок этого не понимает, то этим превращают музыку в обезьянничание, – пишет Маттезон... – Я не вижу основания к тому, чтобы в словах: “я не вздыхаю о высоких вещах” – изобразить высоту... не слова, а их смысла должен быть целью композитора».³

Классификация музыкальных элементов по их выразительности делала произведение примитивным, лишённым индивидуальности исполнения. Таким образом, во второй половине XVIII века теория аффектов перестаёт быть средством выразительности в музыкальной эстетике.

Возникновение оперы

В XVII веке в Италии происходит интенсивное развитие оперного жанра, который стал ведущим музыкальным жанром эпохи. Возникновение оперы было связано с появлением нового гомофонно-гармонического стиля - реформой монодической музыки. Итальянская музыка становится образцом и даже предметом подражания для других европейских стран.

Около 1580 года образовался кружок «Флорентийская камерата» (итал. *camerata* — компания, корпорация), в который входили поэты, музыканты и философы-гуманисты. Представители этого кружка сочиняли и исполняли пьесы по-новому. Они стремились возродить принципы античного музыкального искусства посредством музыкальной декламации. Таким образом, они открыли выразительные возможности одноголосного

³ цит. по: [1, с. 21].

пения под аккомпанемент нескольких инструментов, что легло в основу барочной оперной эстетики.

В составе Камераты были Винченцо Галилей, Джулио Каччини, Якопо Пери, Пьетро Строцци, Джироламо Меи, Оттавио Ринуччини, Якопо Корси, Кристофано Мальвецци и др. Они считали, что музыка должна подчиняться поэтическому тексту, а в многоголосии, царившем в этот период, смысл текста терялся. Для певцов было важно проявить свой индивидуальный голос в сольном пении, блеснуть техническими возможностями и представить личную интерпретацию исполняемого произведения. Первыми сочинениями в новом стиле музыкальной декламации с инструментальным сопровождением стали сочинения В. Галилея «Жалоба Уголино» (текст из «Божественной комедии» Данте и «Плача пророка Иеремии») и Дж. Каччини «Поединок Аполлона со змеем».

Эстетические взгляды членов содружества были изложены в трактате В. Галилея «Диалог о древней и новой музыке» («Dialogo <...> della musica antica et della moderna», Флоренция, 1581), а также в сборнике Дж. Каччини «Новая музыка» («Le nuove musiche», Флоренция, 1601). Этот сборник стал первым методическим пособием по исполнению музыки в новом стиле. «Музыка — не что иное, как слово, затем ритм, и наконец, уже звук, а вовсе не наоборот» - пишет Каччини [9, с. 28].

В открытии нового стиля большое влияние имел поэт и музыкант Ринуччини. В 1594 году Якопо Пери и Джулио Каччини сочинили музыку к стихам Ринуччини «Дафна». Произведение не сохранилось, но известно, что исполнение представляло собой декламацию поэтического текста под аккомпанемент музыкальных инструментов. Следующим шедевром, написанным Пери на стихи Ринуччини, стала опера «Эвридика», которая была представлена в 1600 году, в честь свадебного торжества Марии Медичи и французского короля Генриха IV. «Эвридика» считается первой постановкой *drama per*

musica. Чтобы передать эмоциональную выразительность тексту Ринуччини, композитор написал арии в стиле *rappresentativo* — монодия с гармоническим сопровождением по цифрованному басу. Использование мелких украшений способствовало более естественной передаче смысла текста. Например, длинные пассажи в быстром темпе характеризовали страсть или радость, а печаль изображалась небольшими акцентами. Все приемы должны были различаться в зависимости от текста. Для этого использовалась теория аффектов, о которой было сказано выше. Новый жанр быстро стал популярным во всей Италии, а затем и в Европе.

Этот период принято считать временем рождения оперы. Открываются оперные театры в Венеции («Сан-Кассиано», 1637 г.), в Неаполе («Сан-Бартоломео», 1684 г.), что приводит к формированию нескольких национальных оперных школ (неаполитанской, римской, венецианской), каждая из которых внесла важный вклад в развитие итальянской оперной эстетики. В Риме впервые вводятся дуэты, трехчастная увертюра, вводятся комические элементы, развиваются средства музыкального языка, которые формируют оперу как художественное целое. Главными композиторами римской школы были Вирджиллио, Даниэле, Мадзокки, Виттори, Ланди. В Венеции развивается речитатив, вводится ария с концертирующими инструментами, особую роль играет народная тематика. Основным представителем - Клаудио Монтеверди, а также Чести, Страделла и Легренци.

К концу XVII века, благодаря маэстро Скарлатти, Лео, Порпора, расцветает неаполитанская школа, которая создала жанр оперы-*seria*. Речитативы разделились на два типа: *secco* и *accompagnato*. Утвердилась форма арии *da capo* - трёхчастная ария, требовавшая от певца умения украшать мелодию. Третья часть мелодически полностью повторяла первую, но предполагалось, что певец сам должен сочинить вариации, поэтому компо-

зиторы третью часть не прописывали, а ставили в конце второй части указание *da capo* (пер. с итал. – сначала).

Вопрос об особенностях исполнения вариаций и каденций в третьей части в настоящее время является одним из самых спорных, в виду того, что до начала XIX века существовала только устная традиция передачи и сохранения орнаментации. Слушатели высоко ценили искусство варьирования, так как с помощью различных видов украшений певцы не только демонстрировали свою технику, но также музыкальный вкус и интеллект. Один из самых влиятельных педагогов-певцов XVII века - Пьетро Този - в своём трактате *Opinioni* отмечал, что «повторяя арии *da capo*, вокалист, не варьирующий всё, что он поёт, и не вставляющий улучшений, не может считаться великим артистом. <...> Певец изобретательный, хотя бы и посредственный, заслуживает большего уважения, чем вокалист более умелый, но без собственного воображения» [11, с. 77].

В современной традиции при варьировании арии *da capo* также принято добавлять апподжиатуру или трель, мордент или форшлаг, и другие элементы мелодической орнаментации, характерные для барочной эстетики оперного искусства. Это позволяет экспериментировать и искать такие исполнительские приёмы, которые будут показывать голос в наиболее выигрышном свете. Но современным исполнителям старинной музыки следует основательно изучать и учитывать сложившийся исторический и методический опыт музыкальных особенностей того времени.

Остановимся ещё на одном понятии, - искусство *bel canto*⁴, которое отражало сочетание виртуозности с гибкой кантиленой. Этот термин появился в XIX веке и обозначал исполнительскую манеру старых певцов, преимущественно кастратов. Позже «прекрасным пением» называли классическую манеру пения в целом, которой было свойственно гибкое голосоведение, точность

⁴ Пер. с итал. – прекрасное пение

атаки, виртуозная техника, выровненные регистры. К *bel canto* стали относить творчество более поздних композиторов, которые зачастую противоречили стилю старой школы, среди которых были Верди, Масканы, Леонкавалло, Пуччини. В современном обращении термин *bel canto* принято связывать с определённым историческим периодом, когда творили Россини, Беллини, Доницетти (первая треть XIX века). Этот период значительно отличается от старинных исполнительских традиций XVII века новыми требованиями, предъявляемыми к певцам: силе и выносливости их голоса, экспрессии и широте диапазона. Но эстетические каноны *bel canto* (дыхание, положение гортани, артикуляция, фразировка, вариации и каденции) были выработаны именно в эпоху барокко.

В XVII веке стала формироваться система образования с теоретической подготовкой певцов, обучением основам композиции и игре на музыкальных инструментах. Важной составляющей воспитания вокалиста стало обучение сценической речи, актёрскому мастерству и хореографии. Данные аспекты имеют значение и в современном вокальном образовании. Образование певцы получали в, содержащихся как приюты на пожертвования, консерваториях, в которых обучали детей-сирот не только пению, но и различным ремёслам. Учителями были выдающиеся композиторы и певцы – Гаспарини, Пистокки, Страделла, Кавалли, Порпора, Лео, Мадзокки, Хассе и другие.

Кризис итальянской оперы

В XVIII веке происходит смена художественно-эстетических принципов, в Европе появляется просветительская идеология. Мыслители предлагают обращаться к жизненным реалиям и в произведениях искусства представлять естественный окружающий мир. Например, Д. Дидро призывал отражать в произведениях «существенных черт действительности». В связи с возникновением нового мышления, нарочито декора-

тивное искусство популярных в то время певцов-кастратов стало восприниматься как неуместное. Восхищение сменилось насмешками. Но, стоит отметить, что певцы-кастраты не исчезли со сцены в одно мгновение. Апогей их творчества приходится на 1720-1750 годы, после чего произошло плавное угасание к концу XVIII столетия.

Певцы всё больше стали увлекаться виртуозными импровизациями: это привело к тому, что музыка совершенно потеряла драматическое значение. Сюжет и актёрская игра отошла на задний план. Например, в трехактной опере «Эраклеа» А. Скарлатти (1700 г.) содержится 48 арий. Из девяти действующих лиц восемь – сопрано – кастраты или женщины, и только один тенор – мужчина. Длительные арии нарушали сюжетную линию и драматический замысел. При этом развлекательный характер представления приветствовался двором. Это привело к кризису музыкально-театрального жанра, который изначально рождался как *drama per musica*, где слово главенствует над музыкой.

На трансформации в оперной эстетике того времени влияли социокультурные процессы. Буржуазные идеологи критиковали феодальные порядки и требовали равенства людей. На общественное мнение стало влиять просветительское движение. Во главе угла стоял реальный человек с его повседневными переживаниями и выражением естественных чувств. В 1730-е годы возникает опера-*buffa* с бытовыми реалистическими сюжетами. Этот жанр кардинально отличался от своего предшественника оперы-*seria* не только сюжетом, но и комедийным смыслом, очень динамическим характером музыки, музыкальной драматургией и стилистикой. Персонажами стали прообразы реальных героев из повседневной жизни (каждый слушатель мог себя с ним отождествлять), в отличие от героев из серьезной оперы (таких как Александр Великий или Орфей). Опера перестала быть элитарной, все сословия могли посещать

представления. На такие роли требовались не капризные «безобразные» кастраты со своими сопрано, а естественные мужчины с их натуральными голосами барионов и теноров. Таким образом, новая эстетика вытеснила главных представителей барочной оперы.

В настоящее время наблюдается особый интерес к аутентичному исполнению барочной оперы. Изучаются трактаты, эскизы музыкальных инструментов, воссоздаются подходящие акустические условия. Но самой главной составляющей – голосов певцов-кастратов – мы не имеем. Конечно, сейчас отмечаются попытки возродить это искусство через подражание эстетике эпохи барокко с помощью пения современных контртеноров. Но следует понимать, что физиологически звуковоспроизведение этих голосов всё же различается. Кроме того, длительное профессиональное многолетнее обучение певца-кастрата не сравнится ни с одной учебной образовательной программой в нынешнее время.

Литература

1. Захарова О.И. Риторика и западноевропейская музыка в XVII – первой половины XVIII в. М.: Музыка, 1983.
2. Лобанова М. Концепции пространства, времени, движения в эпоху барокко // Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: История и современность. М.; СПб.; Центр гуманитарных инициатив: Университетская книга, 2015. С. 54-58.
3. Рыбинцева Г.В. Музыкальное искусство барокко в контексте гносеологии XVII-XVIII столетий // Мир науки, культуры, образования. 2014. № 2. С.382-386.
4. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973.
5. Тезауро Э. Подзорная труба Аристотеля: пер. с итал. Е. Костюкович. СПб.; Алетейя, 2002.
6. Шестаков В.П. История музыкальной эстетики от Античности до XVIII века. М.; ЛКИ, 2012.
7. Шестаков В.П. (сост.) Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков. М., 1971.

8. Шестаков В.П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики до 18 века. М., 1978.
9. Caccini G. *Le nuove musiche*. Флоренция, 1601. URL: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/bb/IMSLP286641-PMLP116645-lenvovemvsichedi00cacc.pdf> (17.11.2022).
10. Descartes R. *Musicae compendium*. 1650. URL: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/61/IMSLP109391-PMLP147962-Trajectum_ad_Rhenum.pdf (17.11.2022).
11. Tosi P. *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. Болонья, 1723. URL: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/70/IMSLP273936-PMLP140521-opinionidecantor00tosi.pdf> (17.11.2022).

Заключительная каденция на рубеже XVIII-XIX веков: к началу истории¹

Г.А. Прибылов

В статье рассматривается история формирования понятия и явления заключительной каденции на рубеже XVIII-XIX веков. На основе различных источников показаны подходы к определению понятия каденции. Анализируется художественно-функциональное значение каденции в структуре произведения. Приводятся взгляды на соотношение импровизации и каденции. Систематизируются функциональные для современного исполнителя определения заключительной каденции.

Ключевые слова: каденция, заключительная каденция рубежа XVIII-XIX веков, аффект произведения, интонационная связность, импровизация, Моцарт

The final cadence at the turn of the XVIII-XIX centuries: to the beginning of history

Georgy A. Pribylov

The article examines the history of the formation of the concept and phenomenon of the final cadence at the turn of the XVIII-XIX centuries. Based on various sources, approaches to the definition of the concept of cadence are shown. The artistic and functional significance of cadence in the structure of the work is analyzed. Views on the relationship between improvisation and cadence are given. The functional definitions of the final cadence for a modern performer are systematized.

Keywords: cadence, final cadence of the turn of the XVIII-XIX centuries, affect of the work, intonation coherence, improvisation, Mozart

¹ Статья рекомендована к печати доктором философских наук, профессором Н.Х. Орловой.

Введение в понятие каденции

В большинстве источников, с которыми мы работали, сложно найти не вызывающее вопросов и претендующее на фундаментальность определение каденции. Так, в некоторых академических источниках каденция эпохи классицизма определяется как «импровизируемое исполнителем или выписанное композитором заключение сольной вокальной (ария) или инструментальной муз[ыкальной] пьесы»,² или как «A virtuoso passage inserted near the end of a concerto movement or aria, usually indicated by the appearance of a fermata over an inconclusive chord such as the tonic 6-4».³ Как можно заметить, представленные определения вызывают немало вопросов: каково конкретное качество отношения солиста к материалу композитора при столкновении с данным явлением в исполнительской практике; каковы цель и задачи, возможные к постановке при работе над каденцией; какова функция этого явления даже если не в целом, то как элемента конкретной формы в конкретную эпоху? Для приближения к ответам на эти вопросы сначала обратимся к истории возникновения изучаемого явления и его развития на уровне понятия. В разные периоды истории музыкального искусства, когда происходило зарождение и формирование каденции как явления, существовали различные его обозначения, более того, в один и тот же период могли сосуществовать различные трактовки данного термина. Так, И.Г. Вальтер, И.И. Кванц, Д.Г. Тюрк различали каденцию как окончание, остановку мелодии, или же, как

² Цит. по: [7, с. 632].

³ Virtuозный пассаж, вставляемый ближе к концу части концерта или арии, обычно обозначаемый появлением ферматы над завершающим аккордом, таким как тоника 6-4 (перевод мой – Г. П.). Цит. по: [9, с. 783].

трель и «произвольное украшение»⁴. При этом она имела своё устойчивое место в форме музыкального произведения, хотя совершенно не мыслилась как самостоятельный раздел. В современном музыкальном творчестве мы уже можем наблюдать выход каденции за рамки связанности с общей формой произведения и превращение её в отдельный жанр, который зачастую предназначается для исполнения инструментом соло.

Как видно, каденция как термин имеет широкий спектр значений. В настоящей работе каденция будет рассматриваться в первую очередь в понимании «произвольного украшения» (Д.Г. Тюрк). Более конкретно – заключительной каденцией [5, с. 116]. В связи с этим необходимо обратиться к истории появления термина «каденция». Как пишет немецкий музыковед Г. Кнётт, специально изучавший период зарождения этого явления, термин «каденция» (от ит. *cadenza*, *cadere* – падение, падать; лат. *cado*, *cadenz* – падаю, падающий) впервые начали использовать в конце XV века, а его первое письменное упоминание относится к 1495 году. Первоначально «каденция», как и «клаузула» (от лат. *claudare* – заканчивать, завершать), обозначала нисходящую мелодическую линию перед последней нотой раздела. Однозначно данное обозначение было применено С. Ганасси в его флейтовой и виольной школах для обозначения украшений в завершающих разделах произведения. Также среди первых теоретиков, использовавших рассматриваемый термин, как указывает Е. Бадур-Скода [8, с. 586-587], был итальянский автор Пьетро Аарон. Хотя термин «каденция» зародился в Италии, другие авторы трактатов, такие, как Д. Ортис, Х. Бермудо, Г. Финк, знали о подобных орнаментально развитых заключениях, однако использовали другие термины для их обозначения.

⁴ По И. И. Кванцу – это «импровизированное украшение» [3, с. 176]; по И. Г. Вальтеру – «украшенная каденция» [5, с. 15]; по С. де Броссару – «сложная, составленная каденция» [там же].

В качестве явление каденция прошла долгий путь эволюции с момента своего зарождения. Так, И.И. Кванц писал об «обычных ныне» каденциях, которые, по его утверждению, появились около 1700 года и вошли в моду между 1710 и 1716 годами. Он различал каденции типа короткого пассажа или ферматного украшения, которые имеют более раннее происхождение, и вставные каденции, обозначаемые большим многообразием терминов, таких, как *Cadenza*, *Capriccio*, *Fantasia*, *Point d'Orgue*, *Ferma*, *Perfidia*, *Close*, *Final*, *Schluss* и производными от них. Иногда заключительные каденции не обозначались, хотя косвенно указывались продолжительной паузой или выдержанным аккордом. До обозначенного в трактате И.И. Кванца времени появления каденции и её типового деления можно увидеть путь развития, начавшийся с упоминаний об органном пункте (*punctus organicus*) на предпоследней ноте, где предусматривается каденцеобразный пассаж в конце сочинения для дисканта, относящийся к XIII веку. Хотя В. Сербст в своём трактате «*Musica Moderna Prattica*» (1658) писал, что каденция, как вид украшения в вокальном и инструментальном искусстве, зародилась в Италии, мы можем найти каденции, как орнаментально развитые заключения, не только в трактате Дж. Бассано (1585) или в четвёртой интермедии к «Паломнице» («*La Pellegrina*», 1589) и арии из оперы «Эвридика» Дж. Каччини, а также в одной из двух авторских версий окончания сцены из третьего акта «Орфея» К. Монтеверди (1607), но и в альбоме лютневых пьес немецкого лютниста и композитора Г. Нойзидлера (1535).

Также можно обнаружить в качестве одной из промежуточных форм эволюции каденции импровизацию солистов на выдержанном басу, помещённую в конец произведения. Подобную разновидность ранней каденции А.М. Меркулов называет перфидией (от ит. *perfidia* - упорство, упрямство), основываясь на обозна-

чении, данном Дж. Торелли для соответствующего раздела в его церковной симфонии. Подобный тип ранних каденций можно найти также в сочинениях А. Корелли, А. Вивальди, Дж. Тартини. В свою очередь, Г. Кнёдт обозначает как предформы каденций импровизационные жанры XVI-XVIII веков, такие как фантазия, прелюдия или преамбула, финалис (постлюдия), которые существовали в сфере профессиональной импровизации, и в которых наиболее интенсивно использовались и развивались общие формы мелодического движения.

Таким образом, для первичных образцов заключительной каденции характерным является построение музыкального материала в основном на общих формах движения (согласно Э. Курту) или на фигурах и комбинациях фигур (по Е.А. Ручьевской). Примерами подобных каденций в эпоху классицизма, называемых А. Меркуловым «*пассажными*», могут послужить многочисленные, сохранившиеся до нашего времени, образцы выписанных каденций. Среди них назовем: каденции Л. Моцарта к клавираному концерту KV 107 сына; каденция И.Г. Гольдберга к I части его клавираного концерта d-moll; каденции к клавираному концерту B-dur И.Г. Альбрехтсбергера; каденция М. Клементи к I части его фортепианного концерта, использованная им также в двойнике этого концерта – сонате C-dur op. 36 № 6; каденции И.Д. Хайнихена, Й.А. Штеффана, И.В. Гесслера, К. Стамица, И.Е. Хандошкина, А. Сальери.

В качестве примеров можно добавить каденции в «Школах» Д. Тартини, И.И. Кванца, И.Г. Тромлица и других. Подобного типа каденции можно встретить и в современном исполнительском творчестве применительно к валторновым концертам В.А. Моцарта. В качестве примера приведем две каденции Барри Такуэла, исполненные им в 1960–1970 годах (см. рис. 1-2).⁵

⁵ Транскрипции каденций выполнены автором статьи – Г. П.



Рис. 1. Каденция к Концерту для валторны с оркестром № 3, запись 1960 г.

Транскрипция записи 1971 г.



Рис. 2. Каденция к Концерту для валторны с оркестром № 4, запись 1971 г.

Исключая небольшую интонационную связку в начале каждой из каденций, остальной материал целиком построен на общих принципах движения, выражающихся в гаммообразных пассажах и арпеджио со стандартным выходом на заключительную соединительную трель.

Каденции, основанные на более сложных формах развития материала (мотивах), появляются только в эпоху барокко. В качестве примеров таких каденций, «мотивных» (по А.М. Меркулову), можно привести каденцию-каприччио к концерту для скрипки E-dur № 46 Д. Тартини, каденцию к концерту D-dur А. Вивальди (RV 165, RV 212a, 1712), многие каденции К.Ф.Э. Баха. Стоит отметить, что мотивные каденции имели большую популярность и в XIX веке. К ним обращались К. Рейнеке и В.И. Сафонов при сочинении каденций к III ч. фортепианного концерта В.А. Моцарта d-moll, KV 466 (№ 20); С.И. Танеев – к III ч. фортепианного

концерта В.А. Моцарта C-dur, KV 365 (№ 10), а также К. Шуман, Н.К. Метнер и другие выдающиеся музыканты.

Наиболее развитыми по критерию разрабатываемого материала можно назвать каденции, имеющие частью тематическое зерно. Подобные каденции – «*тематические*» (по А.М. Меркулову) – впервые появляются в эпоху классицизма в основном в творчестве В.А. Моцарта в конце 70-х годов XVIII века, окончательно формируясь в творчестве Л. Бетховена и его современников. Развитые тематические каденции, примером которых могут служить поздние каденции Л. Бетховена, отличаются драматургической наполненностью, самостоятельностью, фактически являясь полноценным разделом формы, что определяет новое место заключительной каденции в архитектонике целого, создавая возможность в некоторой степени изменять форму части через изменение раздела.

Заключительная каденция в структуре произведения

Исследуя каденции, мы не можем не задаться вопросом о роли каденции в структуре целого. При максимальном обобщении для выбранного спектра значений позволим себе обратиться к авторам из таких смежных дисциплин, как эстетика и риторика.

Рассматривая каденцию с позиций эстетики, немецкий музыкальный теоретик, композитор и скрипач И.Ф. Кирнбергер определяет её как некоторое разросшееся задержание, усиливающее желание покоя и наслаждение от последней ноты. С позиций риторики О. Захарова ассоциирует каденцию с «патетической» или «трогающей» частью риторической диспозиции, предназначенной «для возбуждения страстей» и вводящейся перед заключением или в заключение с целью привнесения эффекта неожиданности и усиления главной мысли произведения.⁶ Авторы музыкальных трактатов, обращаясь к этой теме, также приходили к схо-

⁶ Подробнее см.: [5, с. 17–18].

жим выводам. Так, И.И. Кванц писал о каденции как о явлении, имеющем цель «ещё раз неожиданно удивить слушателя и оставить в его душе особое впечатление» [3, с. 177], а немецкий музыковед Д.Г. Тюрк, говоря о правилах сочинения каденций, в первом из них отметил, что: «Каденция, если я не заблуждаюсь, не только должна поддержать впечатление, произведённое музыкальной пьесой, но, насколько это возможно, усилить его».⁷ На основании приведённых утверждений можно сделать вывод, что одна из основных целей каденции заключается в усилении аффекта произведения и выступления.

Такой вывод может выглядеть сомнительным при проработке вопроса связи материала и характера каденции с произведением, так как в пассажных и мотивных каденциях часто обнаруживается полное отсутствие интонационной связности. Например, И.И. Кванц считал возможным опираться на материал произведения лишь в случае недостатка творческой фантазии исполнителя; немецкий пианист И.П. Мильхмейер писал, что «так называемая каденция» – это раздел, «где можно свободно показывать свои мысли <...> и исполнять аккорды, пассажи, ходы, манеры и тому подобное, не имеющее с самой пьесой ни малейшей связи»,⁸ а итальянский сопрано-кастрато Дж.Б. Манчини недвусмысленно писал: «среди певцов существуют два мнения о каденце. По одному мнению, каденца должна представлять род эпилога арии или другую композицию, особо составленную из ходов и пассажей, которые её и составляют. По другому мнению, каденца произвольно зависит от каприза певца, который может проявлять различные пассажи <...> с целью развернуть всю колоратуру и выказать своё уменье».⁹ Американские исследователи констатируют: «наличным музыкальным мате-

⁷ Цит. по: [1, с. 247].

⁸ Цит. по: [5, с. 52].

⁹ Цит. по: [4, с. 56].

риалом пренебрегали иногда настолько, что одна и та же каденция использовалась более, чем для одного концерта, причём с самыми незначительными изменениями». ¹⁰ Отсутствие связи с материалом произведения можно понять и допустить, так как это представляется естественным, когда традиция каденций развивается на основе общих форм мелодического движения. Однако вызывает недоумение отсутствие связи характера каденции и произведения. Хотя эта сообразность была рекомендована многими авторами, такими, как И.И. Кванц, К.В. Глюк, Дж.Б. Манчини, Д.Г. Тюрк, ей регулярно пренебрегали.

К примеру, музыковеды приводят фактически идентичные варианты каденции, которые у исполнителя XVIII века нашли применение и в медленной части концерта для флейты И. Стамица, и в быстрой части концерта Н. Порпоры. Мы можем только сделать предположение, что солисты пренебрегали аспектом интонационной связности, так как элементом общего аффекта выступления являлась также и иллюстрация виртуозности и творческой фантазии исполнителя. На этом, в первую очередь, как мы видим из многих воспоминаний современников и практически обязательно упоминанию этого в трактатах, делался акцент в эпоху классицизма.

Импровизационность в заключительной каденции

Рассмотрение элемента творческой фантазии обращает нас к вопросу импровизации (фр. improvisation, итал. improvvisazione, от лат. improvisus — неожиданный, внезапный), являющей собой создание художественного произведения непосредственно в процессе его исполнения. Импровизацию можно различать по степени формальности и ограничений, к которым обращается исполнитель в процессе сочинения. Так, существуют импровизации, ограниченные лишь в рамках стиля,

¹⁰ Цит по: [5, с. 53].

жанра, их некоторого множества, или же вообще индивидуального настроения, которые мы для удобства назовём «свободными». В качестве примера можно вспомнить джазовые импровизации, жанр экспромт и другие импровизационные жанры.

Примером более нормированных импровизаций - назовём их «инструктивными» - мы видим импровизацию в рамках определённого стиля и уже существующей мелодико-гармонической структуры. Такой вид импровизаций можно обнаружить в импровизациях на тему, импровизации под *cantus firmus*, а также в таких направлениях музыки XX-го века, как рок, блюз, джаз, джаз-фьюжн.

Отдельно стоят импровизации, сформировавшиеся в условиях необходимости преодоления слишком большой свободы исполнителя, средний уровень образования которого часто приводил к разрушению авторского замысла и безвкусице. Результатом естественного регулирования данной ситуации мы видим наличие формул, примеров и общих правил исполнения, позволяющих привносить в музыку индивидуальное, но не требующих при этом высокого уровня навыков в искусстве композиции. Подобные импровизации мы для удобства назовём «схематичными». Примером таких импровизаций является традиция орнаментации, известная как «диминуция» [2, с. 16–24]. К таким же «схематичным» импровизациям можно отнести и часть каденций эпохи классицизма. Так, в «Школе» И.И. Кванца записаны таблицы, которые дают общее представление о пассажных каденциях и учат приёмам их создания и исполнения [3, с. 374–378].

Иначе обстоит дело с тематическими каденциями, которые нам видятся относящимися не к схематичным, а к инструктивным или свободным. Из-за индивидуальности разрабатываемого в таких каденциях материала сложно, если вообще возможно, предусмотреть и выразить в виде простых нотных таблиц варианты и законы

развития. Тем более, что это обращает нас к вопросу работы исполнителя и автора каденции с авторским замыслом и стилем.

Отдельно стоит рассмотреть феномен сочинения во время исполнения. Со времён эпохи классицизма до нас дошло большое количество зафиксированных заключительных каденций, даже сборников заключительных каденций буквально «для любой музыки» [4, с. 56-58]. А также большое количество письменных свидетельств, позволяют сделать вывод, что заключительные каденции часто сочинялись и записывались заранее, что не может не подвергнуть сомнению принцип сочинения во время исполнения. Однако сомнения развеиваются, если обратиться к определению Е.В. Назайкинским особенностей «профессиональной импровизации», к которой относится и заключительная импровизация солиста: «В ней (профессиональной импровизации – Г. П.) демонстрируется, афишируется или <...> имитируется (курсив наш – Г. П.) синхронизм актов творения и воплощения его в звуках» [6, с. 121].

В данном утверждении делается акцент на синхронизме проявления для слушателя акта творения и воплощения тем или иным способом, что позволяет полностью снять вопрос о необходимости реального соответствия процесса такому качеству (т. е. сочинения во время исполнения). Созвучные мнения мы находим и у А.М. Меркулова, который выражает мысль, что тезис из определения импровизации в случае исследуемого феномена больше означает необходимость создания впечатления неожиданности, новизны, нежели обязательность сочинения во время исполнения; и в девятом правиле для сочинений каденций из «Школы» Д.Г. Тюрка, в котором утверждается, что «каденцию, вне зависимости от того, была ли она заранее набросана и записана или выучена наизусть, сыграть необходимо так, как если бы это была фантазия, сымпровизи-

рованная тут же во время самого исполнения» [1, с. 247].

Возвращаясь к определению Е.В. Назайкинского, мы можем уточнить, что одна из основных целей, характеризующих этим аспектом импровизационности каденции, заключается не только и не столько в создании впечатления неожиданности и новизны, сколько в акцентировании внимания на стиле исполнителя; его музыкальной, художественной индивидуальности; а также (в зависимости от типа разрабатываемого материала и связи с произведением) на понимании творчества, стиля композитора и степени развития ориентации в стилевой, художественной, музыкальной среде – чувстве стиля.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что заключительная каденция в эпоху классицизма – это место в заключительном разделе формы, где исполнитель или группа исполнителей может более свободно и ярко, за счёт привлечения новых для него средств и изменения ритмических, метрических и иных требований, проявить исполнительское мастерство, чувство стиля и собственный стиль. Несмотря на то, что в эту эпоху преобладают пассажные и мотивные по принципу разработки материала каденции, в основном находящиеся в сфере схематичной или инструктивной импровизации, именно в это время возникает и начинает распространяться принцип интонационной связности материала с произведением, выводящей в дальнейшем каденцию в сферу свободной импровизации.

Литература

1. Бадур-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта / под ред. Л. Баренбойма и Л. Гаккеля. М.: Музыка, 1972.
2. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке / пер. с нем. З. Визеля; общ. ред., комм. и посл. Н. Копчевского. М.: Музыка, 1978.
3. Кванц И.И. Опыт наставлений в игре на флейте траверсо. СПб.: Фонд Возрождения Старинной Музыки, 2013.

4. Меркулов А.М. Каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва: Дека-ВС, 2014.
5. Меркулов А.М. История исполнительского искусства: каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма: учеб. пособие для вузов. 2-е изд., испр. и доп. Москва: Издательство Юрайт, 2020.
6. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
7. Холопов Ю. Каденция / Ю. Холопов // Музыкальная энциклопедия. Т. 2. Москва, 1974. Стлб. 629-633.
8. Badura-Skoda E. Cadenza / E. Badura-Skoda // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 3. London, 1980.
9. Cadenza // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / E. Badura-Skoda Vol. 4. 2001.

Мысли о музыке у Шопенгауэра: следует ли сегодня их учитывать?¹

А.А. Тиунов

Цель данной работы – ответить на вопрос сохраняют ли сегодня актуальность размышления Артура Шопенгауэра о музыке. В статье показано, что музыка не только занимала мысли философа, но была встроена в его образ жизни. Автор статьи считает, что этим можно обосновать присутствие размышлений о музыке в трактате «Мир как воля и представление». В заключении формулируется вывод о сохраняющейся актуальности философских суждений Шопенгауэра о музыке для современного музыковедения. Тем самым предлагается ответ на вопрос, сформулированный в названии статьи.

Ключевые слова: музыка, мир как воля, мир как представление, Артур Шопенгауэр, Луиза Хей, философия воли, размышления Шопенгауэра о музыке

Schopenhauer's thoughts on music: Should they be taken into account today?

Artem A. Tiunov

The purpose of this work is to answer the question of whether Arthur Schopenhauer's reflections on music remain relevant today. The article shows that music occupied, not only the thoughts of the philosopher, but was built into his way of life. The author of the article believes that this can justify the presence of reflections on music in the treatise "The World as Will and Representation". In summary, the conclusion is formulated about the continuing relevance of Schopenhauer's reflections on music for

¹ Статья рекомендована к печати доктором философских наук, профессором Н.Х. Орловой.

modern musicology. Thus, an answer to the question formulated in the title of the article is proposed.

Keywords: music, the world as a will, the world as a representation, Arthur Schopenhauer, philosophy of the will, Louise Hay, Schopenhauer's reflections on music

Знакомясь с работой Артура Шопенгауэра «Мир как воля и представление», мы неизбежно зададимся вопросом: почему тема музыки появляется в этом трактате? Логично предположить, что музыка занимала в жизни философа особое место. И действительно, как известно, Шопенгауэр не только хорошо знал теорию музыки, но и сам музицировал на флейте. Сошлюсь на статью, в которой приводятся сведения о том, что «с 1831 года (после эпидемии холеры в Берлине, от которой умер Г.В.Ф. Гегель) А. Шопенгауэр переехал во Франкфурт-на-Майне, где и прожил следующие 28 лет своей жизни до самой кончины в 1860 году.

В эти годы «Франкфуртского затворничества» он каждый день с 12 до 12.30 занимался игрой на флейте (в этот период он стал настолько пунктуальным, что его совершенно справедливо стали сравнивать с И. Кантом). Он обладал всем спектром знаний по музыкальной грамматике и теории музыки. Эти знания о музыкальных ладах, аккордах и интервалах использовались им в его философской системе. Так *bas/бас* (самый низкий музыкальный голос) А. Шопенгауэр ассоциирует с неорганической природой, самой грубой планетарной массой из которой всё возникло и развилось.

В совокупности средних голосов (*tenore/тенора* и *alto/альта*) он узнаёт «всю последовательность ступеней идей, в которых объективируется воля» [8, с. 367] и весь материальный мир. Мелодия же (самый верхний голос - *soprano/сопрано*) - есть стремление человека, то есть озарённая сознанием воля. Мелодия - есть самая подвижная, энергичная часть музыкальной гармонии. Она есть чистая интенция, она постоянно меняет свой ка-

жущийся первоначальным путем и отклоняется, модулирует в другие тональности и лады, но вечно возвращается в свою тонику, в свою родину, в свой истинный дом бытия» [2].

Очевидно, что Шопенгауэр понимал музыку не только как слушатель, но и мог почувствовать её непосредственно как субъект её воспроизводящий. Поэтому, логично, что он стремился встроить своё философское понимание музыки в важнейший для него философский труд «Мир как воля и представление». Для Шопенгауэра музыка, в первую очередь, это выражение самой воли и самой сути, а не подражание, которое есть, например, в изобразительном искусстве, или поэзии, которая оперирует понятиями. Нет, для него музыка должна оставаться исключительно сутью, а если она опускается до подражания явлениям, то она теряет свою значимость. Об этом слова: «Начнём с того, что музыка ничего не изображает. Попытки внести в музыку изобразительный элемент (как, например, во «Временах года» Г. Гайдна) Шопенгауэр не приемлет и считает такую музыку «неудовлетворительно подражающей явлению», а отнюдь не выражающей суть этого явления. Таким образом, музыка не связана с объектами явленного мира и независима от идей, отображённых в них. Существование же образов этих объектов, вызываемых музыкой, Шопенгауэр считает по сути своей неважным, побочным явлением воздействия музыки на воспринимающее сознание. Объекты явленного мира индивид познаёт в их отношениях, музыка же независима от причинности, звук существует как действие, причина его не имеет значения» [1].

Также особенно важным для Шопенгауэра становится включение в книгу глав об искусстве и, в первую очередь, о музыке, так как для Шопенгауэра музыка это и есть воля, очищенная от каких либо воплощений, а выразить эту волю и оставить для потомков как раз можно через музыку и искусство. Замечательно об этом

у Камю: «Единственная цель, которой мы могли бы достичь — это “осуществление Воли”. Этой цели должна быть подчинена жизнь всякого человека. А единственное средство её достижения — Искусство. Именно это хочет выразить Шопенгауэр, говоря, что Искусство — не что иное, как “объективизация Воли”» [3].

О мире как о представлении

В первую очередь следует обратить внимание на слова Артура Шопенгауэра из предисловия к первому изданию его труда «Мир как воля и представление». Он пишет о том, что для того чтобы понять его сочинение, необходимо ознакомиться с его пропедевтической работой «О четверояком корне закона достаточного основания. Философский трактат». В данной работе философ даёт более ясное и подробное обоснование закона основания. Для того чтобы дать нам общее представление о законе, он приводит формулу Христиана Вольфа *Nihil est sine ratione cur potius sit.*² Всё ли, что мы можем воспринимать как явление, имеет под собой достаточное основание, то есть даёт ответ на вопрос для чего эта вещь/объект? Ведь все вещи вокруг нас и явления, люди чувствуют примерно одинаково, следовательно, это априорное знание имеет основание, данное нам, чтобы умпостигать мир и передавать знание другим. «Закон основания – это содержание всего *a priori* достоверного познания. Любой объект действительности неизбежно подчиняется другим объектам как определяемый и как определяющий, и тогда существование всех объектов есть отношение их друг к другу. Артур Шопенгауэр утверждает, что в каждой вещи есть нечто такое, чему никогда нельзя найти основания, указать дальнейшую причину, чего нельзя объяснить, и это есть сущность вещи, специфический способ её действия. Но, несмотря на это, мы всегда можем указать причину отдельного

² Ничто не существует без основания того, почему оно есть (нем.).

действия, в соответствии с которой вещь производит это действие» [4, с. 65–71].

В своей первой книге «О мире как представлении», Шопенгауэр выдвигает тезис: «Мир есть моё представление: вот истина, которая имеет силу для каждого и познающего существа, хотя только человек может возводить её до рефлексивно-абстрактного сознания; и если он действительно это делает, то у него зарождается философский взгляд на вещи» [8, с. 35]. В этой парадигме философ приводит мысль о том, что всё, что мы видим и созерцаем, есть не что иное, как наше представление об этом, которое передаётся из поколения в поколение, начиная от светочувствительных клеток в области современных глаз у древних существ, заканчивая глазами людей.

Мы находимся в заложниках у своих органов чувств, которые определяют наше исключительно чувственное познание объектов. Мы никогда не можем понять объект сам по себе, минуя матрицы восприятия, которые зародились у наших прародителей очень давно - «знает только глаз». В данном суждении, да и во всей книге в целом, Шопенгауэр опирается на работы немецкого философа, чьи труды считал основополагающими, а именно Иммануила Канта, чья работа «Критика чистого разума», как раз посвящена проблеме восприятия.

Далее Шопенгауэр размышляет над понятием созерцания: «всякое созерцание не просто сенсуально, а интеллектуально, т.е. является чистым рассудочным познанием причины и действия» [8, с. 51]. В этой парадигме философ рассказывает нам о том, что всё, что мы воспринимаем, есть исключительно наше мысленное восприятие. Шопенгауэр вводит закон причины и действия, по которому любое действие содержит в себе некую мотивацию, одной из которых может быть чувство. Также он предлагает называть реальность действительностью. Ведь именно действиями нашими или других

объектов и субъектов, определяется то, каким мы будем видеть мир.

Для философа акт созерцания, делается одним из важнейших актов познания истиной природы вещей, возможность как бы заглянуть в самую суть вещей. «Философ делает важную ремарку: созерцание нельзя представлять, как только чувственный процесс, как получение представления через органы чувств: слух, зрение и тому подобное. Это ещё и процесс интеллектуальный. Только созерцание показывает истинную природу вещей. Причём имеется в виду не созерцание при помощи абстрактных понятий, которые только обедняют содержание мысли. Это созерцание в форме образов. Гений отличается от обычных людей тем, что мыслит образами, тогда как все остальные – понятиями» [5].

Позволю себе, в некотором роде, прикладной пример, как на идеи Шопенгауэра о мире как нашем представлении могут опираться современные философы. К примеру, Луиза Хей в своей книге «Исцели свою жизнь» размышляет о том, каким образом мы осмысляем и видим действительность; какие понятия о действительности формируются у нас в нашем восприятии, то и становится нашим опытом. Все люди вокруг нас являются лишь отзеркаливанием наших паттернов мышления о себе и о мире, как позитивных, так и негативных. А критика, в свою очередь, является самой сильной любовью к себе и как следствие отрицание себя достойным всего хорошего и приятного в жизни: «Наверное, важнейший ключ к достижению любви к себе – перестать критиковать себя. Если мы говорим себе, что всё хорошо, что бы ни случилось, значит, нам легко изменить свою жизнь. Трудности возникают, когда мы считаем себя плохими» [7, с. 187]. Шопенгауэр сам был довольно критичным человеком, достаточно вспомнить его отношение к Гегелю: «Невозможно, чтобы то современное общество, которое в течение двадцати лет про-

возглашало величайшим из философов какого-то Гегеля, этого умственного калибана, и провозглашало так громко, что эхо звучало по всей Европе, - невозможно, чтобы оно соблазняло своим одобрением того, кто это наблюдал. Оно больше не имеет почётных венков для раздачи, его хвала продажна и его порицание ничего не стоит» [8, с. 19]. Очевидно, что в таком подходе сохранялась опасность, что та же критика в случае каких-либо промахов в жизни самого философа обращалась бы против него самого, приводя его к боли и чувству ничтожности.

Философия Шопенгауэра считается пессимистичной, а я полагаю, что его идеи дают возможность опираться на них именно в построениях оптимистичного дискурса, формируя в повседневной жизни позитивный опыт: «Страх по поводу денежных проблем также связан с представлениями, которые были заложены в нас в раннем детстве. Одна из участниц моего семинара рассказала, что её отец - очень состоятельный человек - панически боялся разориться. Этим страхом он заразил и её» [6, с. 182].

Луиза Хей рассуждает в свете того, что не нужно продолжать верить и манифестировать штампы, устоявшиеся в голове, необходимо заменить их на позитивные утверждения, и поблагодарить ситуацию за возможность через отношение к нам увидеть эти «сокровища», спрятанные в подсознании в виде убеждений. «Перестаньте бубнить заученные когда-то фразы о деньгах. Начните преобразовывать свои мысленные образы. Если вы снова окажетесь на мели, не нужно болезненно реагировать на эту ситуацию. Откажитесь от старых моделей мышления. Вместо этого провозгласите свои новые лозунги и девизы» [6, с. 183].

Предлагает она это сделать посредством аффирмаций - позитивных утверждений в настоящем времени, которые закладывают в наше подсознание новый мир и новое представление, посредством длительного

их повторения, в данном случае аффирмация могла бы быть следующей - «изобилие легко приходит в мою жизнь».

От этого, довольно прагматичного, примера вернёмся к музыке, которая, безусловно, может влиять на наше развитие, мировоззрение, самочувствие и на жизненный опыт. Мысли Шопенгауэра о музыке, вне всякого сомнения, важны для понимания того, что музыка способна как внутренне заряжать нас позитивной энергией и мироощущением, так и вносить разлад и дисгармонию через эмоциональную сферу наших переживаний. События и порядок жизни влияют на наши мысли и эмоции, которые подвержены и влиянию музыки, следовательно, на волю и ход наших суждений в ответ на наше бытие.

Учение о музыке по Шопенгауэру

Шопенгауэр выдвигает следующий тезис о музыке: «Мы не видим в ней подражания, воспроизведения идеи существ нашего мира» [8, с. 425]. И ведь действительно, не являясь выражением чего-то сущего, тем не менее, музыка способна вызывать в нас чувства, а иногда и вырабатывать новое философское понимание мира, как с помощью зримых концепций, так и влиянием на подсознание. Отчасти влияние на эмоции можно связать с тем, что имена предметам и своё отношение к ним мы выказываем звуком ударным, то есть словом, и интонацией. Ведь интонация насыщает наши слова эмоцией и глубинным, не всегда осознанным отношением к явлению. Но слово в нашей голове не мыслится вне интонации, даже читая этот текст, мы проговариваем его с определённой мелодикой. Интонацию без слова можно представить, а наоборот нет, интонация архаична, и влияет на подсознание, минуя сознание. По сути своей музыка использует в качестве морфемы интонацию, но использует её к неким абстрактным понятиям, так как имеет безличностную и безсубъектную направленность, в отличие от слова.

Шопенгауэр оспаривает мнение Лейбница насчёт того, что музыка является лишь *exercitum arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*.³ Хотя и не полностью. Он говорит о том, что музыка является этим, только внешне, поскольку мы действительно слушаем интонации, а это есть не что иное, как интервальное взаимоотношение звуков, которые имеют вполне математическую основу и этими интервальными соотношениями создают в нашем слухе то напряжение, то расслабление, причём в разных градациях. Но также он говорит, что разве можем мы сравнить удовольствие от решённой задачи, с теми чувствами, когда мы слушаем музыку и осознаём глубину нашего переживания.

Также в этом аспекте важно понимать, мы о чём-то думаем при прослушивании музыки, или это её непосредственное влияние, чисто звуковое? И затем задать себе вопрос, - какие именно мысли-образы и воспоминания под музыку вызвали те или иные чувства? И спросить себя это в разные моменты музыки, так как музыка чаще имеет изменчивое настроение и один музыкальный раздел погрузит в одно воспоминание, а другой соответственно в другое. А может это рефлексия под уже знакомую музыку, которую мы слушали в прошлом, при определённых событиях в нашей жизни и испытывали определённые эмоции, и теперь слушая эту же музыку, погружаемся в транс воспоминаний. Или быть может это реминисценция на то, что музыка слушаемая сейчас, и музыка слышимая в прошлом, схожи: будь то мелодически или гармонически, что собственно и создаёт в наших нейронах связь, и вызывает повторение того чувственного опыта.

Шопенгауэр пишет о том, что в музыке бас двигается меньше всего и невозможно представить быстрых ходов баса, тем более на интервалы меньше терции «быстрой рулады или трели в нижнем регистре нельзя себе

³ Бессознательное арифметическое упражнение для души, не ведающей что она считает (*лат.*)

даже и вообразить» [8, с. 430]. Хотя и оговаривается, что это возможно при двойном контрапункте; примером двойного контрапункта может явиться fuga. Однако, если мы посмотрим на сочинения позднего Бетховена, где изобилуют цепочки трелей в басу, то мы можем предположить, что Бетховен как раз и перерабатывает массу⁴, во что-то совершенно новое, в новую неорганическую природу и новую планетарную массу. А в 3-й части 30-й сонаты, даже переизобретает трель, делая её вначале выписанной, а затем превращает во внетрический, привычный поток.



Бетховен Соната 30, 3-я часть



Бетховен Соната 32, 1-я часть

Также гармонические пассажи в басу, выраженные шестнадцатыми, словно вихрь, который сносит старые идеи, но используя уже структуру трезвучия,

⁴ Нижний бас для Шопенгауэра - грубейшая планетарная масса.

словно гармонизуя и создавая новое облагороженное поле для воспевания новых идей.



Бетховен Соната 31, 1-я часть

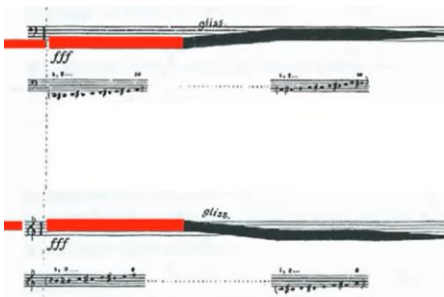
Бетховен словно создаёт *мясорубку* всей прежней массы, для возделывания её в нечто абсолютно новое. Ведь идеи позднего Бетховена надчеловечны и за пределами нашего понимания. Трель для Бетховена нечто сакральное, и если смотреть со стороны Шопенгауэра, знаменующее конец старого мира и начало нового. Учитывая, что Бетховен был сторонником французской революции и, как следствие, нового мироустройства со свободной волей и возведением в абсолют прав и свобод личности, то переводя это в язык звуков, здесь мы видим событие переработки и переосмысления старых устоев в музыке. Это словно желание выполнить переосмысление всего через музыку, влияя на явления в жизни. Учитывая, что первое издание «Мира как воли и представления» пришлось на 1818 г, а Бетховен написал свои 30-ю, 31-ю и 32-ю сонату позже, то возможно Бетховен был знаком с данной работой.

Если мы посмотрим на музыку много позже Бетховена, то увидим в ней, как в ходе жестоких тоталитарных режимов происходит как перестройка сознания и переоценка ценностей, так и полная переоценка в музыке, выглядящая, словно апофатика идеям Шопенгауэра. Когда и мелодия становится уже не идеей как таковой, а диктуется серией из неповторяющихся звуков. И когда бас может совершать разнонаправленные экспрессивные скачки, словно разрушая все «хорошие» идеи, воспетые до этого момента истории. Или даже вплоть до исчезновения мелодической линии как таковой, даже в виде серии, и превращение всей музыкальной ткани в стусок *глицсандирующей воли*, которая, по

сути, движется на интервал короче самого узкого – секунды. «Отклонение от арифметической правильности интервалов, вызванное темперацией или выбором строя, аналогично отклонению индивида от видового строя; более того, нечистые диссонирующие совпадения тонов, не дающих определённого интервала, можно сравнить с уродливыми монстрами, рождёнными от двух животных видов или от человека и животного» [7, с. 429]. Все эти сочинения, по меньшей мере, если не опираются на взгляды Шопенгауэра, то включают их.



Веберн Симфония оп.21 (1927)



Пендерецкий Плач по жертвам Хиросимы (1960)

Заключение

В нашем быстро развивающемся мире, мы всё ещё можем улавливать связь воззрений Шопенгауэра на музыку с теми музыкальными событиями, которые происходят сегодня. И мы можем считать, что суждения философа о музыке могут применяться как категориальный аппарат в наших исследованиях, так же, как философское понимание сути музыки. Или же для понимания эстетики того времени в котором жил Шопенгауэр и связи того времени с нашим настоящим.

Литература

1. Камю Альбер. О музыке. Первый том Собрания сочинений. 1998. С. 19-23. URL: <https://andrezavet.livejournal.com/62614.html> (14.11.2022).
2. Каюков В.А. Особенности музыкального дискурса в работе А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление» // Символ науки. 2015. №6. С.181-183. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-muzykalnogo-diskursa-v-rabote-a-shopengauera-mir-kak-volya-i-predstavlenie> (14.11.2022).
3. Монахов С.Л. Сущность феномена музыки в метафизике А.Шопенгауэра // Альманах «Studia culturae», Studia culturae. Выпуск 3. 2002. №3. С.140-147. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/monahov-sl/sushchnost-fenomena-muzyki-v-metafizike-ashopengauera> (14.11.2022).
4. Свиридова П.М. О законе достаточного основания: Лейбниц, Кант, Шопенгауэр // Общество: философия, история, культура. 2022. № 6. С. 65–71.
5. Сычева С.Г. Эстетические идеи в книге А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление» // Известия Томского политехнического университета. 2010. Т. 316. № 6. С.180-183.
6. Хей Луиза. Исцели свою жизнь. Исцели свое тело. Сила внутри нас Ltd. «Ritas». Г. Каунис.
7. Хей Луиза Исцеляющая сила мысли. Москва: Эксмо, 2021.
8. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / Артур Шопенгауэр [перевод с немецкого Ю. Айхенвальд]. Москва: издательство АСТ, 2021.

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА

«Поэзия — одно из труднейших производств» (работа В.В. Маяковского над стихами в записной книжке № 59)¹

Н.В. Михаленко

В статье подробно анализируется работа В.В. Маяковского в записной книжке № 59 (июнь 1928 г.), где сохранились черновики стихотворений «Критика самокритики», «Казань», «Безработный», «Пожарные лозунги», «Слегка нахальные стихи товарищам из Эмкахи». Приводятся таблицы, где сравниваются черновой и белой варианты этих произведений, делаются выводы о порядке и характере работы поэта над стихотворениями. Текст записной книжки публикуется впервые.

Ключевые слова: В.В. Маяковский, записная книжка № 59, стихотворения «Критика самокритики», «Казань», «Безработный», «Пожарные лозунги», «Слегка нахальные стихи товарищам из Эмкахи».

“Poetry is one of the most difficult productions” (V.V. Mayakovsky's work on poems in notebook No. 59)

Natalia V. Mikhailenko

The article analyzes in detail the work of V.V. Mayakovsky in his notebook No. 59 (June 1928), where drafts of poems “Criticism of self-criticism”, “Kazan”, “Unemployed”, “Fire slogans”, “Slightly cheeky poems to

¹ Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счёт гранта РФФИ. Проект № 20-012-00477 «Поэтика и текстология записных книжек В.В. Маяковского (1917–1930)».

comrades from MMS” have been preserved. Tables are given where the rough and white versions of these works are compared, conclusions are drawn about the order and nature of the poet's work on the poems. The text of the notebook is published for the first time.

Keywords: V.V. Mayakovsky, notebook No. 59, poems “Criticism of self-criticism”, “Kazan”, “Unemployed”, “Fire slogans”, “Slightly cheeky poems to comrades from MMS”.

В статье «Как делать стихи» Маяковский создал футурологический образ работы поэта, который поставил своё творчество на службу обществу: «С моей точки зрения, лучшим поэтическим произведением будет то, которое написано по социальному заказу Коминтерна, имеющее целевую установку на победу пролетариата, переданное новыми словами, выразительными и понятными всем, сработанное на столе, оборудованном по НОТу, и доставленное в редакцию на аэроплане. Я настаиваю — на аэроплане, так как поэтический быт это тоже один из важнейших факторов нашего производства» [4, с. 89]. Социальной направленностью творчества поэта были мотивированы и особенности его работы над стихом – большая предварительная подготовка: ежедневный просмотр газет, внимание к новостной повестке, записи рифм, которые могут понадобиться при работе с тем или иным текстом, наличие всегда какого-либо блокнота, в который в любой момент можно занести созданную строку.

Записные книжки Маяковского представляют собой очень важный материал для текстологической и литературоведческой работы. Поэт использовал их для фиксации черновых набросков к своим произведениям, для записи рифм и других подготовительных материалов. В них также можно встретить номера телефонов, адреса, заметки личного характера и др. Черновые автографы некоторых стихов, а также их варианты могут располагаться не в одной записной книжке, а в не-

скольких, что свидетельствует о творческом процессе Маяковского, поэтапной работе над своим текстом².

Одной из важных граней поэтического мастерства он считал умение сделать «поэтическую вещь... к сроку», ежедневно работая над новыми образами и рифмами, «имея большой запас предварительных поэтических заготовок» [4, с. 89]: «Все эти заготовки сложены в голове, особенно трудные — записаны. Способ грядущего их применения мне неведом, но я знаю, что применено будет всё. На эти заготовки у меня уходит всё моё время. Я трачу на них от 10 до 18 часов в сутки и почти всегда что-нибудь бормочу. Сосредоточением на этом объясняется пресловутая поэтическая рассеянность. Работа над этими заготовками проходит у меня с таким напряжением, что я в девяноста из ста случаев знаю даже место, где на протяжении моей пятнадцатилетней работы пришли и получили окончательное оформление те или иные рифмы, аллитерации, образы и т. д.». Маяковский подчёркивал: «Эта “записная книжка” — одно из главных условий для делания *настоящей* вещи» [4, с. 90–91].

Комплексное изучение записных книжек поэта — новая задача для учёных. В настоящее время группой научных сотрудников Отдела новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН подготавливается 19 том Полного собрания произведений В.В. Маяковского в 20 тт.³, в котором впервые будут

² О записных книжках Маяковского писали многие исследователи: Н.Н. Асеев, О.М. Брик, В.В. Тренин, Н.И. Харджиев, П.В. Незнамов, Н.В. Реформатская, В.А. Катанян, З.С. Паперный, В.А. Арутчева, Л.В. Хачатурян.

³ Вышли первые четыре тома. Маяковский В.В. Полное собрание произведений: в 20 т.; Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: Наука, 2013. Т. 1: Стихотворения, 1912–1923 / [подгот. Р.В. Дуганов, А.Т. Никитаев, А.П. Зименков, В.Н. Терехина, отв. ред. В.Н. Терехина]. 2013. Т. 2: Стихотворения, 1924–1926 / [подгот. А.А. Козловский, отв. ред. В.Н. Терехина]. 2014. Т. 3: Стихотворения, 1927 – первая половина 1928 / [подгот. В.Н. Дядичев, отв. ред. – В.Н. Терехина]. 2014. Т. 4: Стихотворения, вторая поло-

полностью опубликованы и прокомментированы записные книжки поэта. Благодаря этим ценным материалам исследователи и читатели смогут проследить ход работы автора над многими текстами.

Подробное рассмотрение черновых набросков в записной книжке № 59, где сохранились некоторые строки стихотворений, связанных с насущными общественными проблемами, позволит глубже изучить методику работы Маяковского над его текстами, проанализировать особенности создания поэтических образов и этапы складывания того или иного произведения.

Эта записная книжка представляет собой карманный блокнот в картонной обложке терракотового цвета (14,7х9 см). Маяковский писал в ней химическим и графитовым карандашами, зелёными и фиолетовыми чернилами. Книжка заполнялась с начала и с конца, сохранились следы вырванных листов, есть поперечные сгибы на обложке и листах. Всего в книжке 34 страницы (обозначаются по традиции как листы, см. таблицы для сравнения), 22 из которых заполнены.

В эту записную книжку Маяковский заносил черновики стихотворений в июне 1928 г. Такая датировка мотивирована временем написания и публикации текстов, в неё включённых. Стихотворение «Критика самокритики», которым начались записи, начато не ранее 2 июня и опубликовано в «Комсомольской правде» 22 июня 1928 г. Стихотворение «Казань» датировано второй половиной июня 1928 г., поскольку его черновой автограф следует после черновика «Критики самокритики». Здесь же содержится черновик стихотворения «Безработный», опубликованного 30 июня. Расположение черновых автографов «Пожарных лозунгов» 1—7 (строки 1—38) в записной книжке даёт возможность

вина 1928–1930; Стихи детям, 1925–1929 / [подгот. В.Н. Дядичев, С.А. Коваленко, В.Н. Терёхина, отв. ред. В.Н. Дядичев, А.М. Ушаков]. 2016.

датировать их июнем того же года. Также здесь есть две бытовые записи от 22 и 24 июня.⁴

Черновой автограф стихотворения «Критика самокритики» расположен на первых шести страницах записной книжки без разбивки строк лесенкой. Порядок записи строк черновика: 1—8, 105—113, 9-47, 58—68, 48—57, 69—105, 115—118, 142—148, 119—141, 149—159. Замысел стихотворения, вероятно, связан с выступлением 16 мая 1928 г. И.В. Сталина на заключительном заседании VIII Всесоюзного съезда комсомола, который в своей речи затронул вопрос о необходимости усилить критику снизу, а 3 июня 1928 г. в «Правде» (и других газетах) было опубликовано специальное обращение ЦК ВКП (б) (от 2 июня) о развертывании самокритики «Ко всем членам партии, ко всем рабочим».⁵

Если сравнить черновик и окончательный текст стихотворения «Критика самокритики», можно отметить, что порядок строк в них не совпадает. Например, написанные в самом начале работы над стихотворением строки «Лаве фраз не выплыть вплавь / Где размашисто где куцо / Модный лозун оседлав / Каждый самокритикуется» (Л. 1) были перенесены поэтом во вторую часть текста. Тематически и ритмически они повторяют структуру самых первых строк («Модюю — объяты все: <вариант – Чем у нас об`яты все> / и размашисто и куцо, / словно белка в колесе / каждый самокритикуется» Л. 1), не случайно Маяковский записал их последовательно. Таким образом, стихотворение распадается на две части: сложившаяся ситуация противопоставлена гневной отповеди лирического героя. Сатирические грубые строки «сутки сряду могут крыть / тех – кого покрыли свыше / чтоб начальник видя прыть / Их из штатов бы не вышиб» (Л. 1 об.) появились раньше более описательных «Сладкогласый и ретивый / критикует

⁴ Подробнее см.: [7, с. 585—587].

⁵ Подробнее см.: [6, с. 545-546].

подхалим / с этой само с дерективы <так!> / не был им никто хвалим» (Л. 2). Очень выразительная реплика «овец рабочего класса» («не по рылу грохот нам / где нам жаловаться / не прощаться с крохотным / с нашим жалованьем» Л. 3) также была записана раньше, чем подробное разъяснение, как рабкор должен вести себя. Ключевые образы стихов, наиболее эмоциональные строки Маяковский записывал первыми, выстраивая вокруг них весь текст.

Интересна и работа поэта над точным выбором слов. Более решительный призыв «вы впишите замечания / и пустите по инстанциям» (Л. 1) он заменил в Беловике менее динамичными словосочетаниями с глаголами несовершенного вида – «Вы пишете замечания / и пускайте / по инстанциям», что создаёт образ неспешного действия бюрократов, переключивания бумажек.

Записная книжка	Беловой автограф
<p>Л. 1 <u>Критика самокритики</u> Чем у нас об яты все \и/где размашисто \и/ где куцо Словно белка в колесе Каждый самокритикуется Лава фраз не выплыть вплавь⁶ Где размашисто где куцо Модный лозунг оседлав Каждый самокритикуется Сам себя совбюрократ бьёт в чиновничие перси Я всегда советам рад Критикуйте Я без спеси не в рабкоровском мычании где в рабкоре толку статья вы впишите замечания и пустите по инстанциям</p> <p>Л. 1 об. Самокритик совдурак</p>	<p>Модую — объяты все: и размашисто и куцо, словно белка в колесе каждый самокритикуется. Сам себя совбюрократ бьёт в чиновничие перси. «Я всегда советам рад. Критикуйте! Я — без спеси. Но... стенгазное мычанье... Где</p>

⁶ Выделение полужирным шрифтом моё – Н.М. Сделано для большей наглядности при сравнении основных образов стихотворения.

<p>рассуждает помпадурясь Я же ж критике не враг но рабкорь разводит дурость Критикуйте не обижен Здравым мыслям сердце радо но чтоб критик был не ниже чем семнадцтого разряда сутки сряду могут крыть тех – кого покрыли свыше чтоб начальник видя прыть Их из штатов бы не вышиб Л. 2 Сладкогласый и ретивый критикует подхалим с этой само с дерективы <так!> не был им никто хвалим Важно пляят взор спецы на критическу моду дескать пойте крит певцы Языком толчите воду Много было каждый год разударнейших компаний быть тебе в архиве мод мода на самокопанье 1-50-97 (запись вертикальная)</p> <p>Криво и лень от самокрит вдрызг побол <неразб.> <неразб.></p> <p>Л. 2 об. А рабкор – рабкор он смотрите Идет рабочий вот смотрите приуныл и смотрит криво от подобных самокритик у него трещит загривок безработные ручище тычет зря в карманы он</p>	<p>в рабкоре толку статья? Вы пишите замечания и пускайте по инстанциям». Самокритик совдурак рассуждает, помпадурясь: «Я же ж критике не враг. Но рабкорь — разводит дурость. Критикуйте! Не обижен. Здравым мыслям сердце радо. Но... чтоб критик был не ниже, чем семнадцтого разряда». Сладкогласый и ретивый критикует подхалим. С этой самой директивы не был им никто хвалим.</p> <p>Сутки сряду могут крыть тех, кого покрыли свыше, чтоб начальник, видя прыть, их из штатов бы</p>
--	---

он обдёрнут он прочищен
он зажат и сокращен

Товарищи не врите ка
что это самокритика

Л. 3

**не по рылу грохот нам
где нам жаловаться
не прощаться с крохотным
с нашим жалованьем**

покаместь точат начальники
демократические лясы
~~туже~~ меж нами живут
\молчальники/
овца~~ми~~ рабочего класса
А пока молчим по рабы
бывших белых крепнут орды \и грабят/
взрвут насилюют ~~воруют~~
непокорным плющат морды
молчальнико<ва?> кожа
устроена хитро
плюнут им в рожу
рожу вытрут

Л. 3 об

Пол часа в кутке покипят
Что б снова дрожать начать
~~Эй про~~ Эй проснитесь
которые спят
разоблачай с макушки до пят
товарищ
не смей молчать

не вышиб.

Важно
пялят
взор спецы́
на критическую моду, —
дескать —
пойте,
крит-певцы,
языком
толчите воду.
Много
было
каждый год
разударнейших кампаний.
Быть
тебе
в архиве мод —
мода
на самокопанье.
А рабкор?
Рабкор —
смотрите! —
приуныл
и смотрит криво:
от подобных
самокритик
у него
трещит загривок.
Безработные ручища
Тычет
зря
в карманы он.
Он —
обдёрнут,
он —
прочищен,
он зажат
и сокращен.
**Лава фраз —
не выплыть вплавь.**
**Где размашисто,
где куцо,
модный
лозунг
оседлав,
каждый —**

	<p>самокритикуется.</p> <p>Граждане, вы не врете-ка, что это — самокритика! Покамест точат начальники демократические лясы, меж нами живут молчаливики — овцы рабочего класса. А пока молчим по-рабьи, бывших белых крепнут орды — рвут, насилуют и грабят, непокорным — плющат морды. Молчалиных кожа устроена хитро: плонут им в рожу — рожу вытрут. «Не по рылу грохот нам, где ж нам жаловаться? Не прощаться ж с крохотным с нашим с жалованьем». Полчаса в кутке покипят, чтоб снова дрожать начать. Эй, проснитесь, которые спят! Разоблачай с головы до пят. Товарищ, не смей молчать! [6, с. 322-325]</p>
--	--

Черновой автограф стихотворения «Казань» записан на двух страницах подряд, стк. 1–80 даны с вариантами; рефрен (стк. 1–8 и 81–88) записан один раз. Стихотворение, вероятно, связано с впечатлениями Маяковского от пребывания в этом городе в январе 1928 г. 23 января в номере гостиницы «Казанское подворье» он встретился с местными поэтами. Сопровождавший Маяковского в поездках устроитель его вечеров П.И. Лавут вспоминал: «В номер старинного “Казанское подворья” началось настоящее паломничество. Журналистов и студентов сменили местные и приезжие поэты. Совсем молодой парень застенчиво вышел и после долгих робких предисловий прочёл “Левый марш” почувашски. У Маяковского в руках чья-то тетрадь стихов. Снова раздаётся “Левый марш”, на этот раз потатарски. Маяковский одинаково приветлив со всеми, выслушивает всех, всем отвечает. В третий раз “Левый марш” уже по-марийски. А кругом всё время — новые и новые люди, все хотят видеть Маяковского, все хотят узнать его мнение о своих стихах, о литературе, о быте, о газетной работе. Под впечатлением такого большого литературного дня Маяковский написал стихотворение “Казань”» [3, с. 110].

В записной книжке обращает на себя внимание начало этого стихотворения. Рядом в столбик написаны строки «стара / коса / стоит / Казань» и «кашляя в рукава / входит робков<ат> / глаза тарацит / приветствую товарища» (Л. 4). Видимо, именно с этих образов и начиналось стихотворение, построенное на противопоставлении древнего города и людей, готовых к восприятию революционного поэтического творчества. Впоследствии появление поэтов-переводчиков было отнесено ближе к середине стихотворения, стало центральным его образом. О таком характере записи Маяковским своих текстов, начиная от самого яркого, главного образа к выстраиванию всего произведения, писала в своей статье В.А. Арутючева [1, с. 332]. Порядок черно-

вых строк на Л 4 об. также отличается от окончательного: сначала идёт фраза лирического героя о том, как народы, жившие «въямься в нужду», стали важной частью политической жизни Советского союза, а потом идёт её подтверждение – чтение переводов «Левого марша» на татарском, марийском, чувашском. Строки наивысшего эмоционального подъёма («народы... ворвались в дверь, / идя на штурм,/ на камень, на крепость культур» Л. 4 об.) также были записаны поэтом ранее подробного рассказа о встрече с переводчиками.

Записная книжка	Беловой автограф
<p>Л. 47. стара кашляя в рукава коса входит робков<ат> стоит глаза таращит Казань приветствую товарища Шумит бурун Шурум бурум по родному тараторя снегом лужи намарав у подворья в коридоре люди смотрят \смотрят/ номера</p> <p>Л. 4 об. Как будто бы время взял за чуп я Станьте и не пылитика <так!> рукою своей собственной щупаю бестелую \слово/ полнитикау Народы жившие в`ямься в нужду притершись уралу ко льду Ворвались в дверь и идут\идя/на штурм на камень на крепость через тур Я в языках не очень натаскан жеть\что/ норвежским жеть \что/ шветским</p>	<p>Стара, коса стоит Казань. Шумит бурун: «Шурум... бурум...» По-родному тараторя, снегом лужи намарав, у подворья в коридоре люди смотрят номера. Кашляя в рукава, входит робковат, глаза таращит. Приветствую товарища.</p> <p>Я в языках не очень натаскан – что норвежским,</p>

7 Тексты из записной книжки № 59 публикуются впервые. Полужирным выделены строки, чьё положение в черновике и беловом автографе различается.

<p style="text-align: center;">маж<ь></p> <p>Входит татарин я на татарском Вам прочитаю левый марш Входит второй косой в скуле и говорит в кармане порыскав Я мариец ваш левый Дайте я вам прочту на марийском</p>	<p style="text-align: center;">что шведским</p> <p>мажь, Входит татарин: «Я на татарском вам читаю "Левый марш"». Входит второй. Косой в скуле. И говорит, в карманах порыскав: «Я – мариец. Твой "Левый" дай тебе прочту по-марийски». Эти вышли. Шедших этих в низкой двери встретил третий. «Марш ваш – наш марш. Я – чуваш, послушай, уважь. Марш вашинский так по-чувашски...»</p> <p>Как будто годы взял за чуб я: - Станьте и не пылите-ка! – рукою своею собственной щупаю бестелое слово "политика". Народы,</p>
---	--

	<p style="text-align: center;">жившие въямясь в нужду, притершись Ураду ко льду, ворвались в дверь, идя на штурм, на камень, на крепость культур.</p> <p>Крива, коса стоит Казань. Шумит бурун: «Шурум... бурум...» [7, с. 25-27]</p>
--	--

Верой в необходимость устранения социальных недостатков проникнуто и стихотворение «Безработный». Оно записано на трёх страницах подряд, без заглавия и даты. Порядок записи: 1—17, 29—47, 18—28, 48—66, 75—94, 67—74. Заключительная строфа (95—107) в черновике отсутствует.⁸

В записной книжке текст начинается со строк о восстановлении справедливости:

Быть может из трестов чиновная знать
За это живет в Крыму хорошея
нам очень и очень хотелось бы знать
Кому за срыв досталось по шее (Л. 28).

Стихотворение, ставшее ответом на новость о вынужденных простоях сезонных рабочих, было своеобразной формой общественного протеста, привлечения внимания к халатности начальства – «спецов по срывам сезона» (Л. 28). Одной из первых в этом тексте появилась строка («Но нас поэтов и маляров / интересуется очень и очень» Л. 28), где профессии поэта и маляра сопряжены, записаны рядом. Вероятно, это связано с тем,

⁸ Подробнее см.: [6, с. 519].

что Маяковский считал своё поэтическое творчество такой же повседневной рабочей деятельностью, как и труд любого другого человека. В окончательном варианте эта строка была изменена: «Но нас, / и особенно маляров, / интересует / очень и очень...»

Записная книжка	Беловой автограф
<p>Л. 28. Быть может из трестов чиновная знать За это живет в Крыму хорошея нам очень и очень хотелось бы знать Кому за срыв досталось по шее Мы знаем всё из газетного звона но нас бы другое устроило знание раскрыть бы спецов по срывам сезона и выгнать их до весны – заранее дельцов ревизуют ярится перо набит портфель карандаш отточен</p> <p>Но нас поэтов и маляров интересует очень и очень</p> <p>Л. 28 об. <i>Веселый автобус то фыркнет, то визгнет⁹</i> <i>Пока на лубянку с вокзала свезён</i> <i>В солидной экономической жизни</i> <i>читаю строительный сорван</i> сезон</p> <p><i>намокла мосполиграфская</i> вывеска</p> <p><i>погода годится только для рыб</i> <i>под вывеской место сухое</i> выискав</p> <p><i>стоят безработные маляры</i> Смени <ть?> <i>В оклейке фасадов дож-</i> <i>дей перебои</i> <i>и небо расцветкой похоже на белку</i> <i>сменить бы на солнце ливней обои</i> <i>на синьку сменить бы неба побелку</i></p>	<p>Веселый автобус то фыркнет, то визгнет. Пока на Лубянку с вокзала свезен, в солидной «Экономической жизни» читаю: «Строительный сорван сезон». Намокла мосполиграфская вывеска. Погода годится только для рыб. Под вывеской, место сухое выискав, стоят безработные маляры. Засохшими пальмами высытятся кисти, им хочется краской обмахивать дом. Но — мало строек, и фартучный хвистик висит обмокшим собачьим хвостом. В окраске фасадов дождя перебои, а небо расцветкой похоже на белку.</p>

⁹ Курсивом здесь выделены перечёркнутые Маяковским строки. Таким образом поэт вычёркивал уже сложившиеся фрагменты стихотворения.

А должно быть кто то и где-то док-
ладывал
о перспективе<ах?> о срыве сезона
чтоб эти собрались на месяц и на два
стоять голодая бездельно и сонно

А. 29

Засохшими пальмами высятся
кисти
им хочется краской обмахивать
дом
Но нету строек и фартичный
хвостик
висит поник \и/ им собачьим хвостом
Вращали очками по цемента-
трестам,
чтоб ~~каждый~~ \это/ <t> обойщик и
\это/ <t> ~~каждый~~ маляр
Пришел бы и стал бы об это
вот место
тянутся нищенской лапой
моля
орудовали дураки и вредители
чтоб безработные смачно и всласть
ругали в бога и крыли в родителей
и мать и душу и время и власть.

На солнце
сменить бы
ливней обои,
на синьку сменить бы
неба побелку!

Но кто-то
где-то
кому-то докладывал
«О перспективе,
о срыве сезона».
А эти собрались
на месяц и на два...
Стоят, голодая,
бездельно и сонно.
Вращали очками
по цемента-трестам,
чтоб этот обойщик
и этот маляр
пришел бы
и стал бы
об это вот место
стоять,
безработной лапой моля.
Быть может,
орудовали и вредители,
чтоб безработные
смачно и всласть
ругали в бога,
крыли в родителей
и мать,
и душу,
и время,
и власть.
Дельцов ревизуют.
Ярится перо.
Набит портфель.
Карандаш отточен.
Но нас,
и особенно маляров,
интересует
очень и очень:
быть может,
из трестов
некая знать
за это
живет

	<p> в Крыму, хорошея? Нам очень и очень хотелось бы знать, кому за срыв надавали по шее? Мы знаем всё из газетного звона, но нас бы другое устроило знанье: раскрыть бы дельцов по срывам сезона и выгнать — ещё зимою, — заранее! Мы знаем, не сгинет враз безработица — разрухи с блокадой законное чадо, но если сезоны сознательно портятся — вредителю нет пощады [б, 329–331]. </p>
--	--

В июне 1928 г. по заданию издательства НКВД Маяковский написал 16 текстов для противопожарных плакатов¹⁰, что стало своеобразным продолжением работы поэта в агитационном жанре (в 1919–1921 гг. он сотрудничал в «Окнах РОСТА» и Главполитпросвета, создавая рисунки и подписи к плакатам). В записной книжке сохранились черновики семи текстов, которые создавались для городской аудитории.

Интересно, что первым появился самый яркий лозунг (№ 3), построенный на противопоставлении: «Маленький окурок — / этот вот — / может / сжечь огром-

¹⁰ По текстам 3 и 13–16 были выпущены плакаты в издательстве «Наркомвнудела» (М., 1928). Подробнее см.: [2, с. 601].

<p>Л. 30. 6 Молнию не тушат никакие воды Против молний неставь громоотводы</p> <hr/> <p>7 Курящий на сцене — преступ \преступник/ убийца неж<ар> на сцене пожар моментально клубится</p>	<p>4 Во всех домах все жители проверьте исправность огнетушителей!</p> <p>5 Чтоб вас врасплох не застало несчастье, проверьте исправность пожарной части.</p> <p>6 Молнию не тушат никакие воды. Хранят от пожара — громоотводы.</p> <p>7 Курящий на сцене — просто убийца. На сцене пожар моментально клубится. [2, с. 418-419]</p>
--	--

Черновой автограф стихотворения «Слегка нахальные стихи товарищам из Эмкахи» расположен на четырёх страницах записной книжки без разбивки строк лесенкой. Об обстоятельствах создания этих стихов вспоминал заместитель ответственного редактора «Вечерней Москвы» тех лет Марк Чарный. «Владимир Владимирович как-то зашёл ко мне вскоре после того, как на мой стол легло сообщение отдела городских новостей: один из руководителей МКХ, то есть Московского коммунального хозяйства, долженствующего заботиться о благоустройстве города, Цивцивадзе, решил украсить московские бульвары скульптурами. Мы вели в «Вечерней Москве» большую кампанию под общим заголовком «Довольно ломать колеса». Москва

тогда с дореволюционных времён оставалась булыжной... По булыжнику даже на центральных улицах грохотали телеги, с мостовой подымалась едкая пыль, появившиеся автомобили преждевременно выходили из строя. Оказалось, что, по планам тогдашнего МКХ, Москву можно будет покрыть асфальтом лет через... пятьдесят... – И вот, извольте видеть, – рассказывал я Маяковскому, – Цивцивадзе собирается скульптуры и вазы устанавливать... Владимир Владимирович саркастически улыбнулся, передвинул папиросу из одного угла рта в другой и через несколько дней принёс мне стихотворение “Слегка нахальные стихи товарищам из Эмкахи”. Это был великолепный фельетон, полный остроумия и сатиры» [8, с. 160].¹²

Интересно, что работу над этим произведением Маяковский начал как бы с его тезисного плана (Л. 30 об.), краткого содержания, которое впоследствии было развито и распространено поэтом. Первые строки («И с разискреннею силищей / кроют мрачные от желчи / Порасставили страшиищей / Сволочи микел анжельчи» (Л. 30 об.) – самые эмоциональные, грубые в стихотворении, здесь слышится голос обычного рабочего, который не может понять нерационального расходования средств. Впоследствии эти строки были помещены поэтом в конец текста, где логичен такой эмоциональный накал. Стихотворение строится на стилистическом противопоставлении: «скульптуры – разбитые дороги».

Рядом с иронически переосмысленными именами Микеланджело Буонаротти, Лоренцо Медичи, словами высокой лексики («мраморные лики», «вздымая», «великий лик», «тщатся», «душой облагорожен», «давши грезам дань я», «сверзлася», «вперит») присутствуют сниженные и бранные слова и фразы («Будь ей пусто!», «морда», «рожи», «К черту!»). Маяковский очень

¹² Подробнее см.: [7, с. 577–579].

внимательно работал над словом, выстраивая данную оппозицию. Например, в записной книжке в строке «Только лошад<ь> пару глаз / вперит в грёзах розовых / и летит с колдобин в грязь / возле чучел бронзовых» (Л. 31) изначально был глагол «летит». При подготовке окончательного текста поэт перестроил строки, чтобы вписать устаревший глагол «сверзлася»: «Только лошадь пару глаз / вперит в грёзах розовых, / сверзлася с колдобин в грязь / возле чучел бронзовых».

Записная книжка	Беловой автограф
<p>Л. 30 об. И с разискреннею силищей¹³ кроят мрачные от желчи Порасставили страшилищей Сволочи микел анжельчи <i>мостовой разбитой едучи,</i> <i>думаю о цивцивадзе.</i> нам нужны товарищ медици мостовые а не вазы Лом куда ни поглазей грязью глаз любитесья чем устраивать музей вымостили починили б улицы. штопалиб домам бока да обчистили бы грязь вы мы бы обошлись пока Гоголем и тимирязевым слегка нахальные стихи товарищам из эмкахи</p> <p>Л. 31 <i>тут и мой овал лица</i> <i>снизу люди тцатся</i> <i>к чорту останавлища</i> <i>строго воспрещается</i></p>	<p>Прямо некуда деваться от культуры. Будь ей пусто! Вот товарищ Цивцивадзе насадить мечтает бюсты. Чтоб на площадях и скверах были мраморные лики, чтоб, вздымая морду вверх, мы бы видели великих. Чтобы, день пробежав зря, хулиганов видя рожи, ты, великий лик узря, был душой облагорожен. Слышу, давши грёзам дань я, нотки</p>

¹³ Курсивом здесь выделены перечёркнутые Маяковским строки. Таким образом поэт отчёркивал уже сложившиеся фрагменты стихотворения. Полу жирным выделены строки, чьё положение в черновике и беловом автографе различается.

А там где морожен~~ь~~ное
Мор~~ь~~ят желудки
сверху восторженный
смотрит Жуткин
Скульптор помнит наш режим
чтоб не клеить два лица
Жаров-Уткин сделан им
сразу в виде близнеца

\прохожих пара/
миг но едва лиш только глаза
Замерла любуясь мрамором
миг и в яме тротуара
раскорячился карамора
Только лошад<ь> пару глаз
вперит в грёзах розовых
и летит с колдобин в грязь
возле чучел бронзовых

Л. 32 об.

прямо некуда деваться
от скульптуры будь ей пусто!
Вот тов Цивцивадзе
насадить мечтает бюсты

чтоб на площади
и скверах
были мраморные лики
подымая морду вверх
чтобы видели великих
что бы день пробегаз зря
хулиганов видя рожи
ты великий лик узря
был душой облогорожен

Л. 32

Слышу давши грёзам
отдавая грёзам дань я
звуки звука нотки шопота такова
приходите
Я \приходите/ назначу вам \на
свиданье/
возле бюста Эф Гладкова¹⁴

Отзвук шопота такова¹⁵

шёпота такого:
«Приходите
на свиданье
возле бюста
Эф Гладкова».

Тут
и мой овал лица,
снизу
люди тщатся...
К черту!

«Останавлица
строго воспрыщаица».
А там,
где мороженое
морит желудки,
сверху
восторженный
смотрит Жуткин.

Скульптор
помнит наш режим
(не лепить чтоб
два
лица),

Жаров-Уткин
слеplen им
сразу
в виде близнеца.

Но —
лишь глаз прохожих пара
замерла,
любуюсь мрамором,
миг —

и в яме тротуара
раскорячился караморой.
Только

лошадь
пару глаз

вперит
в грёзах розовых,
сверзлаася
с колдобин
в грязь
возле чучел бронзовых.

И с разискреннею силищей

¹⁴ Перечёркнуто вертикальной чертой.

<p>Шутки</p> <p style="text-align: right;">жуткин¹⁶</p> <p style="text-align: center;"><заготовка-рифма, не использованная в стихотворении «Слегка нахальные стихи...»></p> <p>Вы мостовы¹⁷</p> <p style="text-align: center;"><заготовка-рифма, не использованная в стихотворении «Слегка нахальные стихи...»></p>	<p>кроют мрачные от желчи: «Понастроили страшилищей, сволочи, Микел Анжельчи».</p> <p>Мостовой разбитой едучи, думаю о Цивцивадзе. Нам нужны, товарищ Мёдичи, мостовые, а не вазы.</p> <p>Рвань, куда ни поглазей, грязью глаз любуется.</p> <p>Чем устраивать музей, вымостили б улицы.</p> <p>Штопали б домам бока да обчистили бы грязь вы! Мы бы обошлись пока Гоголем да Тимирязевым. [7, с. 7-9]</p>
---	--

Исследование записных книжек и подготовительных материалов Маяковского — увлекательная и важная работа, которая позволяет восстановить и проанализировать особенности его творческого процесса, изучая поэтическую работу от чернового автографа к беловому, прояснить круг его общения в определённый период.

¹⁵ Надпись по вертикали слева от строк.

¹⁶ Запись мелким шрифтом с правой стороны страницы.

¹⁷ Записано слева по диагонали.

Литература

1. Арутчева В.А. Записные книжки Маяковского // Новое о Маяковском. М.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. I. С. 325–396.
2. Дувакин В.Д. Примечания // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955–1961. Т. 9. / Ред. В.Д. Дувакин. 1958. С. 535–602.
3. Лавут П.И. Маяковский едет по Союзу: Воспоминания. 3-е изд., доп. М.: Сов. Россия, 1978.
4. Маяковский В.В. Как делать стихи? // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: Худож. лит., 1955–1961. Т. 12. Статьи, заметки и выступления: (Ноябрь 1917–1930). 1959. С. 81–117.
5. Маяковский В.В. Пожарные лозунги («Горят электрические машины и провода...») // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: В 13 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1955–1961. Т. 9. [Стихотворения 1928 года, и очерк «Рожденные столицы»] / Ред. В. Дувакин. 1958. С. 418–421.
6. Маяковский В.В. Полное собрание произведений: в 20 т. Т. 3: Стихотворения 1927 – первая половина 1928 / подгот. В.Н. Дядичева; отв. ред. В.Н. Терехина; Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: Наука, 2014.
7. Маяковский В.В. Полное собрание произведений: в 20 т. Т. 4: Стихотворения, вторая половина 1928–1930, стихи детям 1925–1929 / Подгот. В.Н. Дядичев, А.П. Зименков, С.А. Коваленко, Т.А. Купченко, Н.В. Михаленко, В.Н. Терехина; отв. ред. В.Н. Дядичев, А.М. Ушаков; Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: Наука, 2016.
8. Чарный М.Б. Ушедшие годы: Воспоминания и очерки. М., 1967.

Вагнер. Гениальные безумства¹

Юлия Махновец-Гавенис²

Wagner. Brilliant follies

Yulia Makhnovets

Пьеса в четыре акта

Действующие лица:

- 1) Вагнер, 51 год и 55 лет.
- 2) Косима, дочь Листа, 26 лет и 30 лет.
- 3) Бюлов, муж Козимы, 31-35 лет.
- 4) Лист, в 47 лет.
- 5) Людовик Второй, король Баварии, 19 лет и 20 лет.
- 6) Бисмарк, 49 лет.
- 7) Ницше, 25 лет.
- 8) Министр-президент.
- 9) Министр финансов.
- 10) Министр юстиции
- 11) Лакей.
- 12) Секретарь.
- 13) Председатель.
- 14) Пристав.

¹ Предлагаемая читателям пьеса была написана в 1934 году и получила первую премию (медаль) на конкурсе в Ницце «Jeux floraux» в 1935 г. Публикуется впервые по архивной рукописи. См.: ГАРФ. Ф.1776. Оп.1. №67.

² Юлия Петровна Махновец (Гавенис – в браке) - выпускница Бес-тужевских курсов, педагог, литератор. Родилась 14 декабря 1869 года в России, закончила путь жизни 1 сентября 1968 года под Парижем, где жила в эмиграции с начала XX века. О ней см.: Юлия Махновец: Трудный век жизни в письмах и документах // редакция и подготовка Надежда Орлова, Лилианна Киейзик. Зелена Гура, 2021; Орлова Н.Х. Юлия Махновец: эпоха в биографии одной женщины // Парадигма: Философско-культурологический альманах. 2021. №35. С.163-184.

АКТ ПЕРВЫЙ

Скромная, но элегантная гостиная у Бюловых в Берлине.

СЦЕНА ПЕРВАЯ

Бюлов и Козима

Бюлов (*входит через дверь против зрителей, в глубине сцены; он поддерживает Козиму в слезах*). Дорогая моя, старайся быть мужественной при этом тяжком испытании. Береги себя: в тебе ведь новая жизнь.

Козима (*она старается освободиться из рук мужа*). Не надо оставлять папу одного у тела нашего несчастного брата.

Бюлов. Оставь его. Лист физически и морально крепкий человек. Он сознаёт, что должен беречь свой талант нужный для человечества. Чем глубже его горе, тем плодороднее источник его чувств и идей, богатства его творчества. Ты забываешь, что твоя личность тоже драгоценна. (*Он усаживает её в кресло на авансцене.*)

Козима. (*Она держит руки Бюлова в своих. Он стоит перед нею.*) Дорогой мой друг, и сердце моё, и даже тело, как бы разрываются на части! Подумай только: двадцать лет своей короткой жизни наш Вениамин, наш единственный брат Даниил, моя сестра старшая Блондина и я, мы, лишённые нашего отца и матери, мы жили за одну душу, восхищаясь в удалении отблесками славы нашего отца в концертах и отзывами о книгах нашей матери. Наша дружба заменяла нам родительские ласки. И вот, дорогой мой брат, такой интеллигентный, такой чуткий, так богато одарённый проявить себя в искусствах и науках — исчез, и Блондина тоже уже приговорена к преждевременной гибели! О, когда бы я умерла раньше её! Какой ужас остаться одной в пустоте!

Бюлов. Как ты жестока, Козима! Разве я ничто для тебя? У нас ведь у обоих одинаковые артистические вкусы, одинаковая преданность нашему обожаемому

Вагнеру. Для своего творчества он нуждается в нашей поддержке.

Козима (*склонённая на руки Бюлова, выпрямляется в кресле при имени Вагнера и смотрит в даль, как бы в грёзе*). А, да, Вагнер! Он тоже один, он тоже не понят, а он так много может открыть людям! Прежде чем любить тебя как моего мужа, я восхищалась твоей борьбой за произведения Вагнера, борьбой с тысячами тупых или невежественных слушателей. Умоляю тебя, продолжай стоять на страже его великих произведений, но оставь меня: мне лучше умереть, лучше умереть!

Бюлов. Если ты думаешь что смерть благодеяние, избавляющее нас от земных страданий, то радуйся, что чрезвычайно чувствительная душа твоего брата вернулась в лоно Отца Небесного! Наше дитя воскресит Даниила, но с телом более крепким, с чувствами более уравновешенными, около любящей умной матери.

Козима. Отдавая земле взятое из неё, мы теряем власть над собою, разум бессилен над возмущением. Всё во мне протестует против порядка во Вселенной! Я не хочу отдавать ему игрушкой моего ребёнка, рождать для зловещих случайностей.

СЦЕНА ВТОРАЯ

Те же и Лист.

Лист. (*Он вышел из той же двери, что и Бюловы, и выслушал последние восклицания Козимы*.) Козима, дитя моё, не богохульствуй. Я всё сделал, чтобы вы выросли в доверии к Богу, в основах нашей религии. Будь смиренна! Ты остаёшься моим единственным ребёнком, ты моя всегдашняя любимица, ты самая одарённая из вас троих. Твой муж достоин тебя, и ты главная моральная поддержка нашего великого Вагнера. Я получил от него письмо. (*Лист вынимает письмо из кармана*.) Вагнер в нищете, весь в долгах, ему кажется, что он не в силах так творить и значит, не хочет жить. Я сего-

дня же пошлю ему, вместе с сообщением о нашем несчастье, всё, что у меня остаётся от моих последних концертов, и ты припишешь несколько строк твоей рукой, чтобы его ободрить, поддержать!

Козима. *(Она встаёт и выпрямляется.)* Да будет так!

ЗАНАВЕС

АКТ ВТОРОЙ

Личный кабинет Людовика Второго Баварского. Мюнхен.

СЦЕНА ПЕРВАЯ

Людовик один.

Людовик II^{ой}. И это не сон? Я действительно король Баварии? Я должен царствовать, то есть действовать и много, и быстро. Мне кажется, что я послан на короткое время в города и доли исполнить моё назначение и снова вернуться в мои замки на скалах, туда, где ждёт меня Лознгрин в барельефах и во фресках. Лознгрин — мой единственный друг. Я так долго его созерцал, я так впитал в себя его душу, что я чувствую себя его воплощением. Почему же и не так? Легенда, так дивно воспеваемая Вагнером, должна иметь свой прообраз. Человек ничего не выдумывает, он угадывает только. Гении открывают ограниченным обыкновенным людям то, что существует непонятым. В первый же день моего царствования я послал Вагнеру мой перстень. Я чувствую мой палец оголённым и вижу моё кольцо на пальце Вагнера. Он получил также моё приглашение немедленно приехать сюда и мой портрет. Его портрет вот уже три года висит над моей кроватью. Я его приобрёл на другой же день после постановки Тангейзера. Дни и ночи я жду Вагнера как моего возлюбленного, того, кто открыл мне меня самого. Узнает ли он во мне своего Лознгринна? Вся моя личная жизнь теперь в этом ожидании его,

всё остальное обязанности, неинтересная, даже нудная механика.

СЦЕНА ВТОРАЯ

Людовик и Лакей.

Лакей. Ваше Величество, музыкант-композитор Вагнер прибыл.

Людовик. Пусть войдёт. Пусть войдёт, и никого другого не впускать.

СЦЕНА ТРЕТЬЯ

Людовик и Вагнер.

Вагнер. *(Он входит и останавливается у двери, всё в более и более восторженном созерцании Людовика. Король взволнован, робок, после минуты колебания протягивает обе руки Вагнеру. Вагнер их хватает и склоняется, горячо их целуя, потом отступает и радостно восклицает.)* Лоэнгрин, мой Лоэнгрин!

Людовик. *(Стремительно обнимает Вагнера и ведёт его к креслу около бюро на авансцене и, став перед ним, сидящим в кресле, король, отступив, чтобы лучше видеть всего своего очарователя, он говорит как во сне.)* Наконец-то я тебя вижу, наконец, ты около меня, мой духовный отец, мой гений, моя любовь! Тебе нужен был король, чтобы обнародовать твои произведения, и я покинул мои горы, чтобы осуществить твои желания, так как *(Людовик уравнивается и продолжает без пафоса)* не зная того, Вы, Вагнер, были моим учителем, единственным источником радости для меня, моим воспитателем и другом, умевшим проникать в моё сердце как никто — никогда!

Вагнер *(всё ещё в кресле, откинув голову, созерцает Людовика)*. Это потому, что Ваше сердце великодушно, сверхчеловечно и прекрасно, как Ваше тело!

Людовик. *(Как бы хотел броситься к ногам Вагнера, но овладел собой, только жест его руки выразил его радость от одобрения.)* Я знаю уж теперь, что Вы понимаете меня и без слов, но у меня не было счастья интимного дружеского общения и потому, позвольте мне продолжать. Ведь это блаженство, «опьянение без вина» — как говорил наш Гёте... Я воздвигну театр-храм для Вашего творчества и не потому, что Ваши образы и Ваша музыка — мои наслаждения, не для себя только хочу я эти сокровища, но потому, что я понимаю, что Ваш гений, Ваша миссия, обнаружить для всего человечества духовное значение германской расы. Искусство, Ваше божественное пророческое искусство объединит Германию вокруг Мюнхена, который станет центром этого объединения.

Вагнер. Я буду только Вашим сотрудником, как все крупные умы Германии: Кант, Гегель, Ницше, которые предчувствовали Вас — Парсифаля! Я уже набросал сцены завоевания Рейна нашей расой, но за физической грубой силой должен явиться очиститель, сверхчеловек объединит человечество любовью. *(Вагнер встал.)* Моё последнее творение, которое увенчает все мои работы, будет «Парсифаль» — очиститель! *(Вагнер склоняется перед Людовиком.)*

Людовик *(в экстазе)*. Сделать человечество счастливым любовью к нему избранных — сверхчеловеков! Среди случайных зрителей окажутся объединённые Вашим искусством избранные ото всех народов!

СЦЕНА ЧЕТВЁРТАЯ

Те же и Лакей.

Лакей. Ваше Величество, осмелюсь напомнить Вам, что Вы назначили приём господина Бисмарка. Он ждёт. *(Людовик с досадой хочет удалить лакея, Вагнер удерживает короля жестом.)*

Вагнер. Наши планы — это будущее. Пока подвластные должны управляться с помощью дипломатии. Позвольте мне, Ваше Величество, удалиться.

Людовик. Прошу Вас. К тому же Вы наверно очень устали. Для Вас всё приготовлено, и Вы будете в четверть часа ходьбы от моего дворца. Мы будем видеться каждый день, нет, два раза в день, чтоб его отметить и чтоб подвести ему итог, и этим вознаградим себя за переживания. (Лакею) Пригласите господина Бисмарка.

(Лакей уходит, а за ним и Вагнер, склонившись предварительно пред Людовиком, и поднятой рукой, как бы благословляя его: Людовик стал спокойным.)

СЦЕНА ПЯТАЯ

Бисмарк входит с глубоким поклоном. Людовик холодный, высокомерный, по-королевски протягивает ему руку.

Бисмарк. Я не имел ещё чести приветствовать Ваше Величество по восшествию Вашем на трон Третьего государства Германии. С полным доверием для блага страны ожидал я это событие, поняв высокую ценность Вашего разума на банкете у Вашего дяди, где я имел счастье сидеть около Вас.

Людовик. Я вспоминаю, что я был очень доволен Вашим соседством: Вы помогли мне выдержать одно из тех собраний, где я обыкновенно скучаю. Вы говорите Германия, но нет ведь соединённых штатов единой Германии. Бавария не идёт ни за Пруссией, ни за Австрией. Бавария независима во главе с другими южногерманскими государствами. Характеры северогерманский и южногерманский так различны, что мы менее родственны с Пруссией, чем с Францией. Мы предназначены продолжать высокую культурную миссию королей Франции, ставших жертвами обезумевших масс. Мюнхен заменит Версаль для артистических талантов. Моё назначение — объединить Европу не силой оружия, а силой искусства. Таково моё желание.

Бисмарк. Ваша миссия, Ваше Величество: способствовать расцвету национального искусства — задача насущная, но миновали века политического сепаратизма государств. Посмотрите, какими цельными, спаянными воедино стали Франция и Англия. Допустим ли мы, чтобы Рейн стал большой английской дорогой? Надо чтобы вся наша раса воедино стала на страже Рейна. Бавария, как и другие германские государства, будет блюсти свои частные интересы, но перед другими нациями должна возникнуть Единая Германия.

Людовик. У вас, у дипломатов, нет Родины, нет наследственных обязательств — вы создаёте себе карьеры. Я предвижу вашу цель: вы хотите, чтобы Пруссия — страна рабов и саблей, чтобы она подчинила себе все германские государства и стала бы бичом Европы. Я же назначен охранять независимость моего народа и лично я не хочу быть вассалом Пруссии.

Бисмарк. Однако есть договоры между германскими государствами - обязательства, которым, я надеюсь, Вы, Ваше Величество, останетесь верны. Вот, например, Шлезвиг-гольштейнский вопрос...

Людовик Второй. Вам теперь известны мои общие взгляды. Продиктуйте, пожалуйста, моему секретарю вопросы, подлежащие обсуждению. Извините меня, я должен пойти посмотреть, как устроили моего дорогого гостя Вагнера. *(Король слегка кланяется и уходит.)*

СЦЕНА ШЕСТАЯ

Бисмарк один, потом входит Секретарь и готовится записать.

Бисмарк. *(На правой стороне авансцены, против бюро, размышляет.)* Этот король не глупый, но излишне одарённый и самостоятельный — монарх должен быть лишь исполнителем планов, давно продуманных специалистами. Подобные умы легко и устранить — достаточно их найти ненормальными, и их будут считать су-

масшешдшими и опасными, ну а прусскую саблю лучше иметь на своей стороне.

ЗАНАВЕС

ТРЕТИЙ АКТ

Баварский Совет Министров в Мюнхене. Посередине сцены большой стол. Около десятка особ по сторонам с Президентом в центре, прямо против зрителей.

СЦЕНА ПЕРВАЯ

Президент. Господа министры, нам надо сегодня ещё рассмотреть задачу, как покрыть чрезвычайные траты нашего Королевского Величества на его нового приближённого — музыканта Вагнера. Мы заплатили его долги, мы его устроили по-княжески. Он организовал целый штат при себе. Выписала своего дирижёра для оркестра Бюлова, жена которого, говорят, более чем секретарь Вагнера и управительница дома. Являются друзья из Швейцарии, из Берлина, из Вены. Теперь вот требуется построить театр специально для произведений Вагнера.

Министр финансов. Мне доставлены об этом Вагнере сведения чрезвычайно плачевные. Не только он саксонец, то есть чужак для нас, но он участвовал в революции 1848 года, должен был быть расстрелян, но бежал в Швейцарию, откуда к нам и пожаловал. *(Все говорят громко, возбуждённо друг с другом.)*

Председатель. *(Звонит для восстановления порядка.)* Надо сказать, что до сих пор Его Величество был очень скромнен в тратах. Конечно, мы должны предвидеть, что он решится жениться, что мы это все желаем для продолжения династии нам дорогой. Тогда, конечно, его гражданский лист должен быть более аккредитован — это и будет в новом бюджете. Теперь же, мне

кажется, мы должны отказаться от трат на иностранца, уже ненавистного всей стране.

Все. Отказать! Отказать!

СЦЕНА ВТОРАЯ

Те же, Пристав и Король.

Пристав (*распахивая дверь в правой стороне, в глубине*). Его Королевское Величество.

Людовик. (*Все встают, Людовик подходит к председателю*.) Господа министры, я узнал, что у вас заседание и, так как я приехал из моего горного замка, то вошёл, чтобы получить подписанный и вами мой декрет о постройке театра для произведений Вагнера.

Президент. Вот как раз, Ваше Величество, мы и были заняты обсуждением этого проекта. Мы все были бы счастливы исполнить Ваше желание, но наш бюджет не может покрыть ассигновку на театр, к тому же мы получили очень печальные сведения о личности Вагнера – это бежавший из Саксонии революционер ненавистный уже нашему народу. Говорят ещё, что его отец был актёр Гейер – еврей.

Людовик. Вагнер мой друг, мой профессор. Это натура горячая, и может быть, в молодости он был романтиком и в жизни, теперь он революционер только в музыке. Это гений! Он прославит ту страну, которая его обнарудет. Вебер, которым вы все восхищаетесь, завещал нам создать национальную музыку. Так вот Вагнер дивными гимнами вещает миру божественное происхождение нашей расы и её предназначение. Нужно включить гениального человека в наше отечество для германской расы, какого³ происхождения ценный слуга.

Президент. Задача эта непосильна для одной Баварии. Конечно, германская федерация осуществит её, но ей не понадобятся революционные идеи и их формы.

³ Во французской версии «qu'importe l'origine de ce précieux serviteur» (какое значение имеет происхождение этого драгоценного слуги).

Вашему Величеству известно, что наш народ предан Вашей династии, и просим Бога её продлить. Ваш народ хочет жить спокойно и мирно, как при Вашем возлюбленном отце. Народ, инстинктивно, хочет защитить Ваше великодушное сердце от революционера иной расы, чем мы все. Соболаговолите выслушать нашего министра юстиции.

Министр юстиции. Ваше Величество, позвольте мне быть откровенным. Завтра я должен был представить Вам на подпись декрет о высылке Вагнера из Баварии (он кладёт перед Людовиком декрет). Вы не хотите, конечно, смерти Вагнера? Все здесь могут Вам подтвердить, что если Вагнер останется в Баварии, мы не можем отвечать за его жизнь. Целые толпы шныряют по городам с угрозами Вагнеру. Это общенародный глас! Возможно, что массы заблуждаются: им не свойственны широкие взгляды Вашего величества, но они преданны Вашей Короне, и потому мы просим Вас пожертвовать им Вагнера: подписав этот декрет, Вы спасаете ему жизнь.

Людовик. (*Возмущённый, негодующий сразу встаёт, теряет терпение, готовый бежать в свои горы, теряет самообладание.*) А, да, банды! Низы народа и вы их достойные представители! Какое затягивающее болото! Пусть же история рассудит: да падёт ответственность на весь народ за изгнание гения, который мог его прославить. Вот я подписываю ваш декрет (*Он подписывает.*) Вагнер останется пророком. Бавария могла стать светочем человечества, подняв Вагнера и другие таланты избранных, но баварцы оказываются грубыми невеждами, дикарями. (*Он быстро уходит.*)

СЦЕНА ТРЕТЬЯ

Те же, без Людовика

Все. Это просто сумасшествие! – Он всех нас презирает! – Он презирает свой народ! – Это сумасшествие!

ЗАНАВЕС

ЧЕТВЁРТЫЙ АКТ

Дом Вагнера в Швейцарии, на берегу Фирвальштенского озера (озера четырёх кантонов). Большая зала. Налево, почти на авансцене, вдоль левой стены (хвост упирается в стену, клавиатура отступает к середине сцены) рояль, за ним в углу большой стол, от стола вдоль стены в глубине, против зрителей большой диван, над ним венецианское окно с видом на озеро и горы. Входная дверь в правой стене, в глубине, против стола. Около рояля табурет, стулья, кресло.

СЦЕНА ПЕРВАЯ

Вагнер и Ницше

Вагнер. Как я счастлив, что вижу вас у меня, дорогой Ницше! *(Ницше рассматривает листы манускриптов, разбросанные на столе и на рояле. Вагнер сидит на табурете у клавиатуры спиной к роялю.)* Я снова в изгнании и один, совершенно один. Я не рождён для одиночества. Когда я разговариваю, мне самому всё становится понятнее. Стараясь выяснить другому мою мысль, я расширяю свой горизонт, являются новые мысли, новые образы. Как ценно общаться с таким мыслителем как вы! Пожалуй, для этого стоило быть изгнанным из ничтожной Баварии!

Ницше. Я сгорал желанием снова слушать Вас, но с тех пор как мы вместе изучали греческий театр, наши дороги разошлись: вами завладел монарх, а я стал индивидуалистом, интернационалистом.

Вагнер. Что вы говорите! Ваш сверхчеловек стал анархистом – это понятно. Но интернационал – это коллектив! Нации, чтобы образовать интернационал, должны быть возглавлены как тело головою, сверхнацией. Эта сверхнация – это Германия! Она получила своё назначение от самого Вотана. Вотан отдал Тевтонам великую дорогу – Рейн. Я высказал всё это, развёртывая

дивные наши легенды: о Золоте Рейна, о Валькириях, о богатырях, заменивших погибших богов.

Ницше. Вот несчастье! Вы стали милитаристом, во-якой! Вы не видите, что ваш гений вместо того, чтобы вести человечество к совершенствованию в братстве, толкает его в потоки крови, на преступления и ужасы войны! Своими гимнами вы раздуваете честолюбие завоевателей! Вы стали музыкантом-декоратором короля Пруссии.

Вагнер. Совсем не Пруссии! Вы забыли, что всей моей славой я обязан королю Баварии! Его образ увенчает все мои творения, он очиститель человечества – Парсифаль!

Ницше. О! После звона сабель – мистицизм – монарх-деспот в ореоле святости! К счастью, здравый смысл романских народов не померкнет от ваших литавров. Англия не отдаст наследникам Вотана всемирную торговлю! Найдутся и в Германии способные бороться с вашими военными маршами, с вашей манерой величия и завоевания!

Вагнер. Ницше! Ницше! Как вы не патриот! Как! Вы будете писать против нас? Вы меня покидаете! Один! Я опять одинок! Это невозможно. Тот, кто нужен сверхнации, тот не может погибнуть! Вы помогли мне понять моё назначение!

СЦЕНА ВТОРАЯ

Те же и Слуга.

Слуга. (*Торопливо.*) Господин Вагнер, госпожа Бюлова приехала!

СЦЕНА ТРЕТЬЯ

Козима входит, Ницше исчезает.

Вагнер. Козима! Козима! Вот мой спаситель!

Козима. (*Бросается в объятия Вагнера, тут-то Ницше и выходит.*) Мой дивный! Светочь!

Вагнер. Воистину ты являешься в роковой момент для меня. Мне показалось, что я всеми покинут! Вот Ницше... *(Вагнер оглядывается.)* А, он ушёл... тем лучше... мне он больше не нужен... Говори, что тебе поручил Король мне сказать? Подготовил он моё возвращение в Мюнхен? Получил он кредит на театр? *(Они оба, держась за руки, садятся на диван под окном.)*

Козима. *(В большом смущении.)* Дорогой мой! Любовь моя! Наш гений! Приготовься к тяжким известиям... к жестокому удару...

Вагнер. *(Вскакивает, стоит перед нею испуганный, быстро овладевает собою.)* Ты меня испугала, но ты около меня и я всё могу перенести. Говори, что случилось? Он умер? Людовик, король Баварии! Умер?

Козима. Может быть хуже, чем умер! Говорят, он сошёл с ума! Его хотят заключить в одном замке и лишить власти, перешедшей в руки твоих врагов.

Вагнер. *(Падает в кресло около рояля.)* Какое бедствие! Я знаю, Людовик предпочтёт умереть, я его не переживу!

Козима. Мужайся! Мужайся! Ты не должен ещё покинуть твои творенья! Надо их закончить, надо оркестрировать мотивы!

Вагнер. Работать для «дальних» - это хорошо для таких философов, как Ницше: чтобы я мог петь, нужна радость внутри меня. Замурованный не поёт. *(Козима опускается на колени перед ним.)*

СЦЕНА ЧЕТВЁРТАЯ

Бюлов входит незаметно и прислоняется к двери.

Козима. Но я ведь около тебя!

Вагнер. Ты вернёшься к Бюлову, он остаётся твоим мужем. Ты и твои дети окружают его заботами, ласками. А ему-то кроме его оркестра и концертов ничего не нужно.

Козима. Я приехала, чтобы остаться с тобою. Я вызову к нам моих детей, мы вместе будем их воспитывать...

(Бюлов вытягивает из-за пояса пистолет.)

Козима. Я не могу больше принадлежать вам обоим. Я уважаю Бюлова; он мне более чем дорог: он заменил мне брата, отца, но тебя! Тебя он не может заменить. Ты моя страсть! Моё безумие! А теперь и назначение моё быть около тебя, с тобою!

Вагнер *(торжествующий)*. С тобой я дам полную свою меру!

(Бюлов потрясён, борется с собою и роняет пистолет.)

Вагнер. *(Видит Бюлова и испуганный склоняется на плечо к Козиме.)* Бюлов!

Бюлов. *(Весь дрожит, держится за стену.)* Не бойтесь, Вагнер! Я не убью гения... Козима, дорогая, я тебя прощаю!

Козима. *(Независимая, спокойная, гордо выпрямляется.)* Я не прошу прощения, я тебя прошу понять...

ЗАНАВЕС И КОНЕЦ ПЬЕСЫ

P.S.

Желательно перед началом I-го акта исполнение оркестром похоронного марша Листа; после III-го акта – «Смерть Изольды» - Вагнера, после 4-го и последнего акта – «Кавалькады Валькирий».

Понимать Достоевского или Пять «Идиотов» во французском кино

Н.Х. Орлова

В статье приводится обзор рецензий на роман Фёдора Михайловича Достоевского «Идиот» во французском кинематографе. Выявлено пять киноверсий: «Идиот» (1946) режиссёра Жоржа Лампена; «Идиот» (1968) Андре Барсака; «Брак любви» (1985) Анджея Жулавски; «Береги твою правую» (1986) Жан-Люка Годара; «Идиот» (2009) Пьера Леона. Приводятся цитаты из киноафиш и критических статей, в которых отражается замысел режиссёра и степень соответствия экранных версий тексту романа. Показано, что режиссёры Жорж Лампен, Андре Барсак и Пьер Леон стремились быть наиболее близко к философии писателя о «положительно прекрасном человеке». С точки зрения автора статьи, такую «смелость» можно объяснить тем, что все трое имели российское происхождение и читали Достоевского в оригинале.

Ключевые слова: Фёдор Достоевский, роман «Идиот», адаптации литературы в кинематографе, французский кинематограф, Жорж Лампен, Андре Барсак, Пьер Леон, Анджей Жулавски, Жан-Люк Годар

Understand Dostoevsky or Five "Idiots" in French cinema

Nadezda Kh. Orlova

The article provides an overview of the receptions for Fyodor Mikhailovich Dostoevsky's novel "The Idiot" in French cinema. Five film versions have been revealed: L'idiot (1946, dir. Georges Lampin); L'idiot (1968, dir. André Barsacq); L'amour braque (1985, dir. Andrzej Zulawski); Soigne ta droite (1986, dir. Jean-Luc Godard); L'idiot (2009, dir. Pierre Léon). Quotes from movie posters

and critical articles are given, which reflect the director's intention and the degree of compliance of the screen versions with the novel text. It's shown that directors Georges Lampin, Andre Barsac and Pierre Leon sought to be closest to the writer's philosophy of a "positively beautiful person". From the point of author's view, such "courage" can be explained by the fact that all three of them were russians and read Dostoevsky in original.

Keywords: Fyodor Dostoevsky, the novel "The Idiot", adaptations of literature in cinema, French cinema, Georges Lampin, André Barsacq, Pierre Léon, Andrzej Zulawski, Jean-Luc Godard

По словам Достоевского, главная мысль его романа «Идиот» — «изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь. Все писатели, не только наши, но даже все европейские, кто только ни брался за изображение *положительно* прекрасного, — всегда пасовал. Потому что это задача безмерная. Прекрасное есть идеал, а идеал — ни наш, ни цивилизованной Европы — ещё далеко не выработался. На свете есть одно только положительно прекрасное лицо — Христос, так что явление этого безмерно, бесконечно прекрасного лица уж конечно есть бесконечное чудо» [2, с.343].

Понять Достоевского, это значит совпасть с его пониманием прекрасного идеала, совпасть с тревогой писателя о бесконечной трудности его постижения. Что в этом смысле может предложить кинематограф своими средствами? И какова степень свободы в трактовке текста произведения и мера ответственности режиссёра? И что следует считать успехом киноадаптации литературной классики? Создание коммерчески удачной киноверсии, которая привлекла массового зрителя и, возможно, мотивировала к новому прочтению романа? Взяться за кинороманы значило для многих «объединить коммерцию с искусством» [3, с. 55]. Мы уже обра-

щали внимание на то, что перенесение классики на экран было своеобразной гарантией, что зрителю предлагают высокоинтеллектуальную основу фильма. В этом смысле переложение литературного текста на язык кино можно рассматривать как «культурное благо». Герои произведений Достоевского в их кинематографической полифонии и многомерности позволяют нам ставить вопрос о возможном признании художественной ценности адаптаций в результате «перекодирования» семиотики литературного текста [4, с. 93].

В истории мирового кино создано более двадцати фильмов, отсылающих зрителя, в той или иной мере, к роману Достоевского «Идиот».¹ Первый в этом списке (короткометражный) вышел в 1910 году. Его поставил в России Пётр Чардынин. Замыкает известный мне список эстонская экранизация 2011 года режиссёра Райнера Сарнета (*Rainer Sarnet*). Допускаю, что этот список неполный. Во всяком случае, обновляя его для доклада о Жераре Филипе в роли князя Мышкина,² я наткнулась на упоминание романа «Идиот» в кинематографическом творчестве Жан-Люка Годара. С учётом этого маленького открытия, в данной статье будем говорить о коллаже из пяти портретов князя Мышкина во французских киноверсиях. Список таков: «Идиот» (*L'idiot*, 1946) режиссёра Жоржа Лампена (*Georges Lampin*); «Идиот» (*L'idiot*, 1968) Андре Барсака (*André Barsacq*); «Брак любви» (*L'amour braque*, 1985) Анджея Жулавски (*Andrzej Zulawski*); «Береги твою правую» (*Soigne ta droite*, 1986) Жан-Люка Годара (*Jean-Luc Godard*); «Идиот» (*L'idiot*, 2009) Пьера Леона (*Pierre Léon*).

В этом списке первые две адаптации, хотя и отстоят друг от друга на расстоянии в двадцать с лишним лет, однако схожи в том, что режиссёры стремились

¹ См.: [4; 5; 19; 20].

² В основе очерка лежат материалы, представленные на конференции «*Gérard Philipe, le devenir d'un mythe*» à l'Université de Cergy-Pontoise et à la Bibliothèque nationale de France, à Paris. 2-3 décembre 2022.

быть верными первооснове и уложить в экранное время весь роман. Этим они отличаются и от всех других французских адаптаций этого романа Достоевского.

В нашем обзоре остановимся на каждой из версий, сосредоточив фокус внимания на том, как анонсировался фильм для массового зрителя, и как режиссёр решал проблему «положительно прекрасного человека», если решал.

Экранизация Жоржем Лампеном романа «Идиот» состоялась на волне послевоенного интереса к России. У Достоевского искали ответы на вопросы о нравственных координатах добра и зла. Замечу, что Жорж Лампен (1901-1979) родился в Петербурге и эмигрировал из России после революции 1917 года. Начинал ассистентом как Георгий Лямпин у русского театрального режиссёра Никиты Фёдоровича Балиева. Возможно, по этой близости он полагал себя безусловным экспертом русской культуры и литературы.

Вот как анонсировался портрет главного героя.³ *Князь Мышкин вернулся в Санкт-Петербург после пятилетнего отсутствия. Он был тяжело болен, страдал эпилепсией; отрезанный от мира, он оставался очень молодым духом, наивным до такой степени, что воображал, что доброта, справедливость и любовь царят повсюду, как в его мечтах [8].*

Однако вмещалась «инерция коммерческого экранизаторства» и вульгаризированные метки «русскости», которые должны были создать ощущение аутентичности. Герои Достоевского и коллизии отношений между ними упрощены до банальной мелодрамы, где все, скорее, некрасивы и вульгарны. И даже князь Мышкин вовлекается в путанные любовные интриги. По крайней мере, фильм анонсируется в этом жанре. *Воспитанный дальним родственником генералом Епанчиным (мы*

³ Здесь и далее, перевод мой. Для текстов афишных анонсов используется курсив; мой комментарий помещается в круглые скобки.

помним, что в романе генерал Епанчин сомневался даже в возможности родства), молодой человек своим умом и чуткостью соблазняет «буржуазку», подчинённую суровому закону исключительно финансовых интересов (портрет Настасьи Филипповны упрощён до фигуры меркантильной содержанки). <...> хрупкой генеральской дочери Аглае навязывают мужа - богатого Тоцкого, которого она не любит (таким образом, в киноверсии Тоцкий включён в треугольник: Мышкин – Аглая – Тоцкий, хотя в романе он претендовал на брак с сестрой Аглаи - Александрой). И когда Мышкин узнаёт, что у последнего есть любовница - красавица Настасья Филипповна, и что он хочет выдать её замуж за Ганю, чтобы продолжать видеться с ней после женитьбы на Аглае (здесь, кроме имён персонажей, нет ничего из романа) у «идиота» не осталось иллюзий по поводу этого общества, которое он считал идеальным. Мышкин любит Настасью, которая похожа на него: как и он, она гордая идеалистка (вряд ли применимо к портрету князя Мышкина). Он предлагает ей выйти за него замуж и таким образом вернуть ей её идентичность свободной женщины. Но в жизни Настасьи есть ещё один мужчина, который покоряет её своей жестокой чувственностью: купец Рогожин. Итак, вопреки моральному порядку и приличиям, Настасья выставляет себя на продажу: она достанется тому, кто заплатит за неё больше всего. Рогожин покупает её за сто тысяч рублей и окончательно теряет уважение. Рогожин убивает Настасью: так она больше никому не будет принадлежать. Возле её тела князь Мышкин оплакивает свои утраченные иллюзии и свою любовь (в анонс не включена коллизия сложных, насыщенных религиозной символикой, отношений Рогожина и князя Мышкина) [8].

Фильм нельзя назвать успешными, так как всё сводится к банальной мелодраме, которая подверглась

резкой критике со стороны французской прессы. Но роль князя Мышкина блестяще исполнил Жерар Филип, что спасло этот фильм от полного разгрома.⁴ «Идиот - это бунт чистого идеала, сверхчеловеческих устремлений против земной низости и уродства. Это излучение невинности, очарование чистоты» [13]. К сожалению, как писала французская пресса, режиссёр не смог воспользоваться гениальным актёрским воплощением христового образа князя Мышкина.

Чтобы понять и полностью раскрыть личность героя, Жерар Филип глубоко изучил творчество и философию великого писателя и точно знал, как перевести на экран образ князя Мышкина. В своих мемуарах, говоря об этом персонаже, Жерар Филип подчёркивал его сильную веру в человечность, которая совпадала с собственной философией актёра. Это то, что сближало его с персонажем. «Едва ли можно в нём теперь узнать Белого ангела из “Федерико” (l'Ange blanc de “Federigo”) или демонического “Калигулу”. <...> Но он в восторге. Четыре года я мечтал сыграть эту роль. Я не слишком долго ждал. <...> Сегодня мне исполняется двадцать три года. Это слишком большая удача» [18].

Критики сходились в том, что фильм Жоржа Лампена своим большим успехом обязан именно игре актёра и его воплощению фигуры князя Мышкина. «Жерар Филип просто ослепителен в роли князя Мышкина. <...> он почти не действует, кажется, подчиняется событиям, имеет едва уловимые взгляды и, по замыслу Достоевского, должен олицетворять совершенную доброту, доброту Христа без божественности. <...> Я не вижу ни во Франции, ни в остальной Европе, ни в Соединённых Штатах никого другого, кто был бы способен на такой подвиг. Только по этой причине фильм заслуживает того, чтобы его посмотрели» [17].

4 Позже Жерар Филип сыграл Алексея Ивановича в экранизации романа «Игрок» (Le joueur, 1958, реж. Claude Autant-Lara).

Зная, что, по Достоевскому, князь Мышкин – «совершенно прекрасный» (*entièrement beau*) человек, Жерар Филип погрузился в философию Достоевского и изобразил своего героя так, как если бы он был не актёром, играющим роль, а самим князем Мышкиным, обращающим своё слово к миру. «Он не играет “идиота”, он – “идиот”; он даёт нам именно тот образ князя, который мы ожидали; он придаёт конкретный смысл тому, что было в нас только смутным воображением» [9].

Достоевский верил, что «красота спасёт мир». Эта формула должна быть изложением философии князя Мышкина. Но в чём и как на языке кино выразить её смыслы? «Красота», о которой мы задумываемся при встрече с героями Достоевского – это не исключительно физическая красота, как бы ни были мы к ней чувствительны. Герой романа «Идиот» князь Мышкин воплощает в себе идею красоты человеческого духа. На мой взгляд, в этом философском смысле Жерар Филип своим творчеством служил идее красоты в понимании её Достоевским.

«Идиот», показанный по телевидению в 1968 году, был основан на пьесе, написанной Андре Барсаком (*André Barsacq*) по роману Достоевского для театра «Мастерская» (*Théâtre de l'Atelier*) двумя годами ранее [6]. Спектакль «Идиот», премьера которого состоялась 12 января 1966 года, и который более года шёл в театре, считается одним из величайших театральных достижений того времени [16]. С одной стороны, обращение к произведению Достоевского опиралось на уже состоявшийся опыт работы режиссёра с творчеством классиков русской литературы: в копилке «Ревизор» Гоголя (1948), «Чайка» Чехова (1948), «Месяц в деревне» Тургенева, «Клоп» Маяковского (1957-1958) [21]. С другой стороны, интерес к русской литературе у Андре Барсака (Анатолий Петрович Барсак; 1909-1973) исходит корнями к его российскому происхождению. В интервью накануне

премьеры телефильма, он говорит об этом: «Я родился в Крыму, где мой отец работал агрономом, и я прожил в этой стране до девяти лет. Именно знание русского языка привело меня к этим авторам» [22]. Режиссёр вспоминает, что адаптация «Идиота» была для него самой продолжительной, самой захватывающей и самой сложной. Нужно было уложить в три часа один из самых насыщенных романов Достоевского. «Сложность этой работы несколько раз обескураживала меня, - говорит Андре Барсак. Затем я придумал сцену, которая резюмировала события второй части, слишком размытые во времени. Я также отказался от персонажа Ипполита, чтобы усилить драматический интерес» [22].

Но, в целом, телевизионная версия была ориентирована на максимально возможную верность роману. Хотя в ней был почти полностью сохранён оригинальный актёрский состав из спектакля, фильм, однако, был снят не на театральной сцене. «Я добавил несколько дополнительных декораций и позволил своим персонажам развиваться в экстерьерах. Таким образом, моя постановка стала более реалистичной» [22].

Кинокритики, сравнивая телефильм Андре Барсака с киноверсией Жоржа Лампена 1946 года, отмечали, что, будучи почти вдвое длиннее, она, несомненно, более соответствует роману. Сравнение актёрских решений также давало возможность утверждать, что исполнители 1968 года не уступают версии 1946 г. *«Кажется, Филипп Аврон (Philippe Avron) всегда сохраняет ту улыбчивую наивность, которая позволяет ему прекрасно воплотить князя Мышкина, которого некоторые называют "идиотом". Мрачный и жестокий Чарльз Деннер (Charles Denner) великолепен в образе Рогожина, каким когда-то был Люсьен Кодель (Lucien Coëdel). Кэтрин Селлерс (Catherine Sellers) производит впечатление в роли Настасьи Филипповны. Мишель Бон (Michel Beaune) прекрасно справляется с несимпатичной ролью Гани. Что касается Валентины Тесье (Valentine*

Tessier), то, хотя можно удивляться, что у дамы такого возраста есть три молодые дочери, которых нужно выдать замуж - но так уже было с Маргаритой Морено (Marguerite Moreno) в 46 году, - нельзя не поражаться её приветливости и правильности её игры. Юную Аглаю играет Элизабет Алэн (Elisabeth Alain), дочь Андре Барсака. Короче говоря, прекрасное начало очень большого романа» [7].

В двух следующих киноверсиях текст Достоевского трактуется весьма вольно. И хотя в анонсах фигурирует отсылка к имени русского писателя, однако, предлагаемые зрителю описания фабулы фильмов уводят нас от произведения на дистанции огромного размера.

Фильм режиссёра и сценариста Анджея Жулавски (Andrzej Żuławski) «Брак любви» (*L'amour braque*) вышел на экраны в 1985 году. В описании фильма подчёркивается ссылка на роман «Идиот» Достоевского (*D'après L'Idiot de Fiodor Dostoïevski*), где «истеричный гангстер, юная проститутка и невинное существо переживают страстные отношения и оказываются втянутыми в суматоху неумолимого сведения счётов» [8].

Развёрнутое описание фильма говорит нам, что Микки (тот самый гангстер) и его люди (видимо – это Рогожин с его компанией) совершают набег на банк в городе на востоке Франции. В поезде, который везёт их обратно в Париж, они встречают Леона (Лев), неопределённого венгерского принца, который, кажется, прибыл из далёкой психиатрической лечебницы (здесь упоминаются из романа принц, хотя и венгерский, поезд, психиатрическая клиника). Микки испытывает симпатию к этому невинному персонажу (угадывается приязнь, возникшая в романе между Парфёном Рогожиным и князем Мышкиным), который говорит каждому свою правду (тема парадоксальной и «неудобной» для всех бесхитростной правдивости). Он (Микки-Рогожин) хочет познакомить его (Леона) с

Мари, женщиной, которую он любит (вводится фигура Настасьи Филипповны). Странное существо, эта Мари, которая ищет компанию братьев Венон, заклятых врагов Микки (вероятно, фигуры генерала Епанчина, Тоцкого, Гани объединены в братское родство). Во время первоначального урегулирования спора Микки вынужден бежать, он доверяет Мари Леону. Они любят друг друга (тему любовных объяснений между Настасьей Филипповной и князем Мышкиным мы помним). Тем не менее рано утром Мари покинула Леона (также угадывается и невротическое метание Настасьи Филипповны между мужскими персонажами). Он (князь Мышкин) отправляется на её поиски, но не совсем знает, куда идти. Он приезжает в дом двоюродной сестры, где Аглая влюбляется в него (второе имя из романа и вторая невротическая любовная линия).

Финал фильма описывается так. *«Это эскалация насилия. В своём логове Микки казнит Мари на глазах у Леона, который падает ниц у его ног. Один из выживших братьев Венон начинает штурм. Для всех это настоящая мясная лавка. Невинный, или орудие судьбы, Леон остается один...» [8].*

Как видим, по крайней мере, финал фильма в духе финала романа. И всё же, рецензии на произведение если и возможны, то только у очень подготовленного зрителя/читателя, который, к тому же, накануне похода в кинотеатр внимательно перечитал произведение. Вполне возможно, режиссёр вводит имя писателя и ссылки на роман, решая задачу расширения зрительской аудитории. Для невзыскательной публики предлагается интригующий ансамбль «гангстер, проститутка, идиот», который для интеллектуалов дополняется/оправдывается именем великого писателя.

К следующему вольному эксперименту с романом Достоевского – «Береги себя» или «Береги свою правую»

(*Soigne ta droite*)⁵ – зритель привлекается ещё и именем культового режиссёра Жан-Люка Годара (*Jean-Luc Godard*). Фильм вышел на экраны в 1986 году. Режиссёр выступил и сценаристом, переработав текст романа до космической неузнаваемости, и актёром, сыгравшим князя-идиота. На Кинопоиске фильм анонсируется так: «Своё место на Земле ищут персонажи трёх линий фильма — музыканты группы “*Les Rita Mitsouko*”, работающие перед камерой над созданием альбома “*No comprendo*” и ищущие “правильного созвучия”; экипаж и пассажиры самолёта, среди которых сам Годар в лице князя-идиота, ищущие “конца своего пути, как некогда искал его Одиссей”, и Индивид, ищущий “контакта с людьми и задающийся вопросом, на той ли он планете”».⁶

Ещё один синопсис суммирует, что - *это скетч-фильм, в котором некоторые актёры играют нескольких реальных или вымышленных персонажей на фоне рок-музыки из последнего альбома Риты Митсуко, первой французской рок-группы.*⁷

Как пишет Дидье Куро, в «Береги себя» (1987) Жан-Люк Годар реализует то, что Делёз и Гваттари называют «концептуальным персонажем» (*personnage conceptuel*).⁸ Двойной персонаж Годар-идиот/Годар-принц в фильме приводит к появлению третьего персонажа: Годаранопланетянина, который, по замыслу режиссёра, «был сброшен на землю [...] [и] которого необходимо обнаружить либо как шпиона, либо как вымышленный персонаж».⁹ Делёз и Гваттари упоминают идиота Декарта, «частного мыслителя», который получает доступ к разуму; но также и Идиота Достоевского, «сошедшего с ума

⁵ Фильм имеет подзаголовок «Место на земле» (*«Une place sur la terre»*).

⁶ См.: <https://ru.kinorium.com/86231/>

⁷ См.: <https://www.unifrance.org/film/7748/soigne-ta-droite#>

⁸ Ссылка на известную книгу Ж. Делёза и Ф. Гваттари «Что такое философия?». Речь идёт о том, что произошло с декартовским концептуальным персонажем Идиотом – «частным мыслителем, противостоящим публичному профессору (схоласту)» [1, с. 71–72].

⁹ Цит. по: [10].

Декарта в России»,¹⁰ который теперь может жить только в своем воображении. Именно на последнего Годар намекает обложкой книги в руках героя, на которой написано «Идиот 2». Название, содержащее цифру два, очевидно, должно символизировать раздвоение, но также может иронически отсылать к критике Годаром серийных коммерческих фильмов. Таким образом, в фильме режиссёр является одновременно и «эстетической фигурой» художественного произведения, состоящей из аффектов и восприятий, согласно Делёзу и Гваттари,¹¹ и философским персонажем.

Завершает обзор примеров обращения к фактуре романа Достоевского «Идиот» в истории французского кинематографа, фильм, вышедший на экраны в 2009 году. Режиссёром и сценаристом выступил Пьер Леон (*Pierre Léon*).¹² В фильме он также сыграл роль генерала Епанчина.

Анонс на афишах вводит зрителя в историю отношений Настасьи Филипповны и четырёх мужчин. *Один - её покровитель (Тоцкий), который хочет избавиться от неё, чтобы заключить брак по расчету; другой (Ганя) - тот, кому она была обещана в обмен на выгодное приданое; есть также её поклонник, маргинальный и мрачный (Рогожин). И идиот (князь Мышкин), тот, кто безумно любит её и кто решил «спасти» её. Все четверо и ещё несколько человек встречаются на вечеринке у Настасьи. Никто не будет решать за неё: она сама выберет развязку. Её потеряют [8].*

¹⁰ Descartes en Russie devenu fou. См.: [11, p.61].

¹¹ См.: [11, p.64].

¹² Пьер Леон – родился в 1959 году в Москве в семье французского журналиста. До 1975 года жил в Советском Союзе, учился в советской школе. По данным на 2022 год является преподавателем Высшей национальной школы аудиовизуальных искусств *La Femis (Fondation Européenne pour les Métiers de l'Image et du Son)* и профессором Московской Школы Нового кино - (с 2012 года).

Вот как сам режиссёр объясняет свою сосредоточенность на такой фабуле фильма. «Я подумал, что этот эпизод, напряжённый и прямой, был бы похож на сегодняшний комментарий к роману Достоевского. Следовательно, формально выбор сделан не в пользу воссоздания России девятнадцатого века, а в пользу европейского вневремени. Это сцена без многоточия, фильм-последовательность, своего рода трагедия светской львицы, которая уклоняется от ссор, но из которой никто не выйдет невредимым» [14].

На вопрос: «Почему возникло желание экранизировать роман Достоевского именно сегодня? И почему именно “Идиот”?» - Пьер Леон ответил так: «У меня очень естественное отношение к романам Достоевского, и не только потому, что я русский по происхождению и читаю его на языке оригинала. Мне было около 13 лет, когда я впервые открыл для себя “Бесов”, и я уже был поражён тем, как события постоянно отодвигались на второй план отступлениями, монологами, дискуссиями. Это ожидание чего-то вызывало такое напряжение, что, когда событие, наконец, происходило, это было похоже на облегчение. <...> И именно в кино мы можем попробовать что-то подобное. Достоевский всем известен, он один из лучших сценаристов, которые у нас были» [12]. Кстати, Пьер Леон первый раз использовал «сценарий» Достоевского в 2000 году, когда снял фильм «Подросток». Ни в одной фильмографии в описании этой работы нет указания на имя Достоевского, и из интервью режиссёра становится понятно почему. Он говорит, что «без зазрения совести» (*sans vergogne aucune*) использовал мотивы «Подростка», чтобы воплотить их в свои собственные. Иначе поступил режиссёр с романом «Идиот». Как он подчёркивает: «Мне хотелось чего-то более буквального. Меня очень привлекал персонаж князя Мышкина, <...> потому что это персонаж-артефакт, и неожиданно никто не знает, как с ним обращаться, он как фарфоровая безделушка в лавке для слонов» [12].

Пьер Леон сводит сюжет к событию дня рождения Настасьи Филипповны, объясняя это и экономическими ограничениями. Впрочем, с финансовыми дефицитами совпало и отсутствие планов разворачивать перед зрителем многочасовой дайджест этого романа. Режиссёр считает, что у тех, кто мог бы себе это позволить финансово, не хватило на это смелости. Пьер Леон выбирает вечеринку у Настасьи Филипповны, считая, что это идеальный в романе эпизод, который одновременно самый «лёгкий» для съёмок и наиболее красноречивый с точки зрения драматургических задач.

Однако, он позаботился о том, чтобы этот эпизод, был органичен в своей завершённости. Для освобождения зрителя от необходимости понимать все тонкости сюжета режиссёр написал вступительный монолог Дарьи Алексеевны, который вводит в историю романа. Интересно, что кинематографическое обращение к роману предполагалось в будущем продолжить. Режиссёр, во всяком случае, имел такой замысел. И этот фильм, если можно так выразиться, этот маленький Идиот (*petit Idiot*), он видел «своего рода послом, который приехал, чтобы вручить публике свои верительные грамоты» [12]. Видимо, найти финансирование на продолжение не удалось. Больше повезло с финансированием съёмок фильма по «Двойнику». О таком замысле Пьер Леон упоминает в одном из интервью 2014 года: «У меня снова есть склонность к Достоевскому, к “Двойнику”. Честно говоря, я очень далеко отошёл от оригинала, используя его просто как основу. Мы ищем проектное финансирование. Это непросто, хотя на кинематограф во Франции выделяется много денег. <...> Я должен найти умного продюсера, который бы хорошо разбирался в этом процессе и знал нужных людей. Надеюсь, я уже нашёл его» [15].¹³

¹³ В 2016 году по мотивам «Двойника» вышел фильм «*Deux Rémi, Deux*» о тридцатилетнем Реми и его альтер эго.

Завершая обзор рецензий на роман Фёдора Михайловича Достоевского «Идиот» во французском кинематографе, позволю себе некоторые обобщения. Очевидно, что все режиссёры, обращаясь к роману, ставили перед собой задачу ответить на вопрос: «Как возможен князь Мышкин сегодня? И в каких координатах, если возможен?» Очевидно и то, что кинематограф весьма зависим от коммерческих условий, от культурных мод и зрителя, для привлечения которого приходится упрощать не только событийную линию литературного произведения, но и жертвовать сложной философией Достоевского. В этом смысле в несколько более удачной стартовой позиции находились режиссёры (Жорж Лампен, Андре Барсак, Пьер Леон), имевшие «родство» с писателем и его героями по факту российского происхождения. Возможность работать с текстом на языке оригинала, видимо, позволяла глубже постигать философию Достоевского и сложность характеров его героев.

Литература

1. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М., 2009.
2. Достоевский Ф.М. Письма. 124. С.А. Ивановой. 1 (13) января 1868. Женева // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 15 томах. СПб.: Наука, 1996. Т. 15. С. 341—346.
3. Лепроон П. Современные французские кинорежиссёры. Москва, 1960.
4. Орлова Н.Х. Достоевский во французском кино: к началу традиции. ПРАЭНМА. 2017. 4 (14). С. 90-104.
5. Орлова Н.Х. Коллективный «Идиот»: К вопросу об экранизациях романа Ф. М. Достоевского // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2014. № 2. С. 65–74.
6. Barsacq André. L'idiote: pièce en deux parties d' après Dostoievski. L'Avant-Scène, 1966.
7. Briant Jean-Paul, juin 2020. URL: http://php88.free.fr/bdff/image_film.php?ID=13950 (15.12.2022).

8. Cinéma français URL: https://www.cinema-francais.fr/les_films/films_z/films_zulawski_andrzej/l_amour_braque.htm (15.12.2022).
9. Charensol G. L'Idiot // Les N-elles littéraires... 13.G.45.
10. Coureau Didier. Jean-Luc Godard: autoportrait(s) d'un cinéaste. p. 111-122. URL: <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/382?lang=de> (15.12.2022).
11. Deleuze G. et Guattari F. Qu'est-ce que la philosophie. Minitext, collection «Critique». 1991.
12. Entretien avec Pierre Léon. 18 décembre 2008. URL: <https://medias.unifrance.org/medias/67/149/38211/presse/1-idiot-dossier-de-presse-francais.pdf> (15.12.2022).
13. L.R. L'Idiot // Mondes. 2.7.46.
14. Léon Pierre. L'Idiot. // Association UniFrance. URL: <https://medias.unifrance.org/medias/67/149/38211/presse/1-idiot-dossier-de-presse-francais.pdf> (15.12.2022).
15. Léon Pierre: "My Moscow classmates still call me Petka or Leon". 01.04.2014. URL: <https://russkiymir.ru/en/publications/140427/> (15.12.2022).
16. Les Archives du Spectacle. URL: https://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=10539 (15.12.2022).
17. Marion Denis. L'Idiot // Combat. 9-10 juin 1946.
18. Nicolai Michele. Dostoïevsky a l'honneur. L'Idiot. // La France au combat. 3.1.46.
19. Orlova Nadezda. The Collective "Idiot": on Screen Adaptations of Fyodor Dostoevsky's novel // Парадигма: Философско-культурологический альманах. 2016. Вып. 23. С. 49–58 (на англ.).
20. Orlova N.H. Letteratura russa nel cinema italiano: una panoramica // Cinergie – il cinema e le altre arti. 2014. 6. P. 57–63 (на итал.).
21. Poirot-Delpech B. L'Idiot, adapté de Dostoïevsky par André Barsacq // Le Monde. Publié le 21 janvier 1966.
22. Samedi. 28 septembre 1968. P. 22-23. URL: <http://php88.free.fr/bdff/film/2007/0030/08/0%20Dostoievski.jpg> (15.12.2022).

СОЦИАЛЬНАЯ ФИЛОСОФИЯ

Can justice override autonomy? The problem of dignity in medical ethics¹

Andrey A. Darovskikh

The paper offers an argument about the relationship between the notions of human autonomy, and dignity in medical ethics, and raises the question whether justice can override autonomy. It is also a case study which seeks to answer a question whether in a circumstance of pandemic concerns for both autonomy and justice can be grounded in the notion of human dignity. I will focus on a conceptualization of human dignity that adequately and properly takes into account the human being as an embodied subject that is historically positioned, and has relationships to all that exists, and I will describe how such a conceptualization can serve both a descriptive and a normative function in ethics. Considering this normative function of human dignity, the paper explains how concerns for justice can limit autonomy whilst still respecting dignity. I argue that in a situation of pandemic human dignity is particularly useful in making rationing decisions.

Keywords: human dignity, justice, autonomy, resource allocation, pandemic, medical ethics, medical resources

¹ This study is a part of a research project “Social order in conditions of epidemic: socio-philosophical analysis” supported by the Russian Foundation for Basic Research (project No 20-011-00314).

Может ли справедливость преобладать над автономией?

Проблема человеческого достоинства в медицинской этике²

А.А. Даровских

В данной статье рассматривается проблема взаимосвязи между понятиями человеческой автономии и человеческого достоинства в рамках медицинской этики. Автор статьи пытается ответить на вопрос, возможно ли, чтобы в условиях пандемии «забота» о человеческой автономии основывалась на категории «достоинства». Поднимается вопрос о возможности приоритета категории справедливости над автономией. Первая часть статьи сфокусирована на концептуализации категории человеческого достоинства, которая адекватно и должным образом понимает человека как воплощённого, исторически позиционированного субъекта, связанного отношениями со всем, что *есть*. Предлагается ответ на вопрос как данная концептуализация может служить, как описательной, так и нормативной функциям в этическом дискурсе. В свете проблемы нормативной функции человеческого достоинства в статье объясняется, как стремление к справедливости может ограничивать автономию при одновременной легитимации достоинства. В заключительной части утверждается, что в ситуации пандемии учёт категории человеческого достоинства особенно значим при принятии решений о распределении медицинских ресурсов.

Ключевые слова: человеческое достоинство, справедливость, автономия, распределение ресурсов, пандемия, медицинская этика, медицинские ресурсы

² Данное исследование является частью исследовательского проекта «Социальный порядок в условиях эпидемии: социально-философский анализ», поддержанного Российским фондом фундаментальных исследований (Проект № 20-011-00314).

Introduction

The concept of (human) *dignity* has received significant attention in the recent studies both in humanities and social sciences. Among a variety of views and approaches that were put forward there is one line of thought that stands out: it argues about a close relation between the concepts of dignity and autonomy. There are studies that even defend the view that human dignity is not anything other than respect for human autonomy.³ However, if conceptually this similarity can be defended, the field of applied ethics can give us a pause on that. If we put this problem in the context of medical ethics and a circumstance of a scarce resource allocation, we will see that the proposed similarity of dignity and autonomy raises a lot of problems. The truth is that from all the ethical guidelines on medical resource allocation we can see one common trend that tells that the fairness of allocation cannot be done solely out of respect for patients' autonomy.⁴ It is neither practically possible, nor respect for human autonomy can do the ethical work in triage decisions. If we accept the premise that autonomy can be overridden, does it mean that such ethical decisions deprive people of dignity?

In this paper I will be arguing that the conceptualization of human dignity can help us guide through ethical decision-making during a pandemic or any similar critical care crises. To do that I will show first of all, that dignity should not be reduced to the respect for autonomy, even though dignity does explain why we care for autonomy. I will argue that the conceptualization of human dignity is supposed to see human being as an embodied subject that is historically positioned in the relation to all that *is*, and I will describe how such a conceptualization aims to serve

³ For instance, see: [9, p. 1419].

⁴ See: [3]

both a descriptive and normative functions in ethics. The scope of the normative function of human dignity allows us to argue how the concerns for justice can limit autonomy whilst still respecting dignity. As an implication of that I will demonstrate why rationing scarce medical resources when that is at odds with respect for human autonomy is appropriate.

Part I. Conceptualization

Respect for autonomy is an important principle in medical ethics. It protects us from the decisions that seem justifiable to some, but not always to the patients. For example, it guards us from fervent consequentialist researchers who would sacrifice us for the 'greater good', or from overzealous doctors who want to save our lives with no consideration of our consequent state of health and functioning, or who is eager to apply treatments disproportionately to pain. In the context of scarce resource allocation, such as pandemics the question becomes very pressing. Why it might be morally right *not* to give the treatment to a person who needs/wants this specific treatment that will help them? At first sight it seems to be hard to reconcile the respect for autonomy with the moral rightness of withholding treatment in this case. It does not seem to be an exaggeration to say that rationing during a pandemic seems to violate patients autonomy.

A cursory reading through the literature will show that different studies often suggest solving the problem by means of viewing justice as something that balances the demands of autonomy, while respect for autonomy ensures that arguments for justice are not abused by the powerful at the expense of the autonomy of others. Consequently, it is not surprising that many of the guidelines point to the use of evidenced-based algorithms to assist clinical teams to ascertain who should get the scarce resources based on an estimation of the proportional benefit of treatment or the disproportionate burden. Yet, this still leaves a dissat-

isfying tension between the principles of justice and autonomy.

To address that it seems logical to try defending the claim that a more satisfying solution can be attained if we explain why on the one hand, we should respect autonomy and why on the other hand justice can override autonomy in certain circumstances, and what are those circumstances. This can be accomplished by recognizing that both justice and autonomy have any meaning to us precisely because they are subservient to a superior value – human dignity.

The list of interpretations on the concept of justice is almost endless, anything from Plato's *Republic* to Rawls's *Justice as Fairness* offers an abundance of valid points, but most of them would concede to a starting premise that justice is about humans getting their due.⁵ The situation with the concept autonomy is similar, and the variety of definitions will overlap in the point that after all autonomy is about ability of human individuals to realize morally meaningful choices in their lives. If we put these two categories together, it would not be hard to say that neither giving a 'due' not the ability of making a choice is primary, but it is the human individuals as subject of justice and autonomy, that makes these principles meaningful. With the presumption that concerns for justice and autonomy require a prior understanding of human individuals as subjects, the subsequent step of the argument seeks to elaborate on a conceptualization of human dignity, that supposedly will give us a more definite idea about human individuals.

Like other scholars [6, p. 3-29; 7, p. 117-132], I suggest approaching the category of human dignity as both inherent and acquired, and as descriptive and normative. The present essay begins with the exploration of the same territory but perhaps not always on the same paths and comes to different conclusions. Dignity means worth, in

⁵ The whole discussion focuses rather on what is that 'due'.

other words it is a value of something beyond its price. Human dignity refers to the worth of both our *ontological* and *existential* realities, i.e. dignity is *both* something we always have (inherent dignity) *and* something that can be acquired or lost (acquired dignity). In this line of thought I am following the studies of Janssens and Kirchoffer who suggest that ontologically, People are not only linked to a specific biological identity, but they are also born onto an original set of relationships to the environment, other people, societal structure, culture, period of history, and moral values [Ibid.]. It is hard to argue with the fact that any individual will always be someone's child, born at a particular time, and then raised in a specific culture. Furthermore, I second Martha Nussbaum that essentially humans can be defined by a set of capabilities, that are not limited to reason and free choice, but we also have the capacities to take responsibility, to create, to care for someone, and to be taken care off by others, and so on [11, p. 4]. Most importantly, our humanity is nether reducible to any single capability, even such prominent as autonomy, nor determined by the actualization of any of the other capabilities. Based on these two approaches together it can be argued that *inherent dignity* of people refers to the worth of the inherent value of human life and related to it potentials, constituted by unique biological and social identity, and it is possessing a set of capabilities that we attribute to human species.

Contrary to that, from the existential perspective, the potential that inheres in us being humans is realized as a sense of pride or self-worth. It stands for *acquired dignity*. Often times we think of the people who live morally good lives as dignified. Thus, in order to acquire dignity as self-worth, people engage their inherent potential in morally good behavior, that is, reasoning, judgements, choices, and actions in relationships. The question about the causes of *acquired dignity* can be answered by the reference to the yearning for dignity, that arises from our endurance of

the ambiguity in relationships and uncertainty of desires. For example, some relationship such as loving support of friendship affirms our self-worth. Others on the contrary threaten our self-worth, for example our relationship with the environment threatens our self-worth in the event of a deadly pandemic. The disease might be fatal if we contract it and obviously it does not care about a particular individual, and who they are. It turns into a matter of existential survival [5], and such experiences trigger in us a desire to think and act in ways that affirm the sense of self-worth.

If we consider dignity from the ontological and existential perspectives and acknowledge that our ontological and existential attributes do provide us with the ground for understanding what we are and who we can become, then dignity overall certainly can serve both a descriptive and a normative functions in ethics. We can claim that human dignity helps us figure out why people engage in certain types of moral activity, and which activities that are morally permissible, or even advisable and which are not. In other words, if we keep in mind how important is dignity for people, we can explain why we do certain things (descriptive function). A certain subjective stance on what factors into dignity as self-worth allows us to see what one considers to be a behavior that aims at self-worth acquisition. If I believe that dignity is protected by punishment of those who are disrespectful, then the threats to my sense of self-worth will likely be met with violence. Or if we believe that dignity is associated with being able to act selflessly, then people aiming at maintaining their self-worth will first of all contribute to the good of others.

As it has been mentioned dignity also functions normatively, because to be objectively morally good, one's sense of self-worth cannot rely on beliefs or actions that dehumanize or demonize others, that is, those that deny their dignity. Thus, we can see others as being objectively morally good and right, only if their beliefs and actions

promote or at the very least do not violate the inherent dignity or objectively morally legitimate acquired self-worth of others. Doing otherwise will jeopardize people's own claims of dignity, i.e., our respect for our own dignity is rendered moot without respect for the dignity of others.

Part II. Practical application

This section aims to demonstrate that in some circumstances the concerns for justice can legitimize the possibility of overriding individual autonomy. Most importantly the normative understanding of human dignity enables us to explain why it is morally legitimate, and how in such case the individual whose autonomy was overridden, does not necessarily lose inherent human dignity.

If we look into the relationship between dignity, autonomy, and justice, we can make a series of propositions: 1) the concept of human dignity is tightly connected to the respect for autonomy, because autonomy is one of the essential attributes that factor into understanding of our self-worth. 2) We equally protect, on the one hand the capacity to think and to make choices, and on the other hand, our capacity to make choices in the service of realizing morally legitimate self-worth. Finally, 3) even though it is our duty to protect the capacity to think and make meaningful choices, we are not obliged to protect any (especially morally problematic) reasoning, choices, and behaviors. Thus, in the event when someone's understanding of personal dignity is deemed objectively mistaken, for example when their self-worth relies on reasoning, choices or behavior that infringe on the dignity of others, – then it seems morally permissible due to constraints of justice to compromise the autonomy of that individual in the name of protecting the autonomy and dignity of others. What justice also requires us to do in such a case, is to ensure that such individual does not lose their inherent dignity. Thus, owing to the respect to their inherent dignity, justice obliges us help that individual realize their acquired digni-

ty via morally right behavior that will lead subsequently to the acquisition of the objectively morally good conception of dignity.

An application of this conceptualization of human dignity as both descriptive and normative to the problem of acute care resource allocation during the time of health crisis such as a wide and rapid spread of a deadly disease will help us see how people can keep their inherent dignity, while their autonomy is overridden by the demands of justice.

Autonomy as one of the inherent human capacities especially must be respected in the fields where it plays a big role. Health care with its clinical situations is one of those places where the questions about autonomy often become very pressing. For example, the requirement for a competent individual to consent to treatment and their right to refuse treatment. Since accurate knowledge informs moral reasoning, judgements, and choices, adequately informing an individual in different clinical situation is an indispensable activity for sustaining the respect for autonomy. Informed consent procedures support people in reaching objectively morally good decisions that help them to restore their dignity as self-worth. The discussion about autonomy intensifies in the circumstance of any rapidly spreading and dangerous disease. It threatens the goods of life and health, which we need critically to pursue our dignity as self-worth, and it threatens our self-worth because we feel vulnerable and mortal. Seeking help from others when we are ill is a part of how we protect and restore our dignity both inherent and acquired.

The further argument operates based off of the premises that any allocation of scarce medical resources is deemed morally acceptable if does not undermine: a) inherent human dignity that is a condition for living a morally meaningful life; b) acquired dignity, with the proviso that such dignity does not rely on diminishing the dignity of others; c) moral rightness of someone's behavior, e.g.,

resource allocation should not entail actions that will ask someone to do things that are deemed morally wrong by them. With that being said, in the remaining part I want to discuss why taking dignity seriously during a pandemic means that: distributive justice requires that the dignity of concrete (not hypothetical) others be included in moral consideration of withholding and withdrawing treatment, with the help of adequate information from clinical advisors.

It is obvious that the scarcity of care resources is no excuse for diminishing the obligation to respect autonomy and in its turn dignity through adequately informing the patient about their condition, obtaining consent with regard to the treatment. If a person cannot be given a potentially beneficial treatment because of scarce resources, not making the effort to adequately inform a person would be a violation of their dignity. As it was argued in the previous part, the autonomous decision of the patient to continued living, can be indirectly violated in the desire to promote justice, but depriving them of inherent dignity is much more morally problematic. The engagement in beliefs or behaviors that infringes on the inherent dignity of the patient, in its turn causes the damage of the acquired (existential) dignity of any involved into this decision, such as representatives of medical personnel. Overriding of autonomy with keeping respect for the inherent dignity requires to hold advance care planning consultations, including appropriate discussions about the times when it would be morally acceptable to withhold or withdraw treatment for the particular individual in question.

I second the argument that life and health, though indispensable the pursuit of dignity, are not absolute goods [2, p. 80]. No one is morally obliged to pursue medical treatment at all costs that does not give prospects for recovery. It is during such conversations that one might come to the decision that the morally right thing to do is to forgo further treatment. Even if it is not for resource scarcity, the first question the patient needs to ask is the one

about proportionate therapeutic benefits or disproportionate burden the possible treatment might bring. Based on objective clinical information and most importantly, conscious of the moral meaning of the action, the morally right conception of self-worth can lead the patient to the recognition to end a treatment would be morally appropriate thing because available treatment has no proportionate benefit or is overly burdensome for their inherent or acquired dignity. In the event when resources are limited, the decision about moral rightness of withholding or withdrawing treatment is complicated by the necessary factoring into the considerations the concerns about dignity of those who are affected by illness. It is not only relatives, but most importantly other patients who are in need of similar treatment. If a limited clinical resource is more likely to benefit particular others, then it would be morally acceptable for anyone to decide to forgo treatment that might have been beneficial to them. To reach this decision in a way that adequately respects one's dignity requires adequate information, and also those who are advising them (the clinical teams) are adequately informed about the circumstances of concrete others.

In this paper I considered the connection between the concepts of autonomy and dignity. Based on the proposed distinction between inherent and acquired dignity it was argued that it is possible on the one hand to override people's autonomy in the name of justice, while on the other hand preserving the sense of inherent dignity of all involved in the case. The application of the problem of autonomy and dignity relationship to the field of medical ethics validates the usefulness the proposed distinction within the category of dignity.

Bibliography

1. Beauchamp T. L, Childress J. F. Principles of biomedical ethics. New York: Oxford University Press, 2019.
2. Boyle J. Limiting access to healthcare: A traditional Roman Catholic analysis. In: Engelhardt HT Jr, Cherry MJ, editors. Allocating scarce medical resources: Roman Catholic perspectives. Washington, D.C.: Georgetown University Press, 2002. P. 77–95.
3. Emanuel E. J., Persad G., Upshur R. et al. Fair allocation of scarce medical resources in the time of covid-19. // *New England Journal of Medicine*, published online at nejm.org. 2020. March 23. P. 2049-2055.
4. Gibson, P. G., L. Qin, and S. Puah. 2020. COVID-19 ARDS: Clinical features and differences to “usual” pre-COVID ARDS. // *Medical Journal of Australia*. 2020. 213 (2). P. 54-56.
5. Gilligan J. Violence: Reflections on a national epidemic. New York: Vintage Books, 1997.
6. Janssens L. Artificial insemination: Ethical considerations // *Louvain Studies*. 1980. 8(1). P. 3–29.
7. Kirchoffer D.G. Dignity, being and becoming in research ethics. In: Kirchoffer D.G. (ed.), Richards B.J. (ed.). *Beyond autonomy: Limits and alternatives to informed consent in research ethics and law*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. P. 117–132.
8. Kittay E. F. Equality, dignity, and disability. In: Lyons MA, Waldron F, editors. *Perspectives on equality: The second Seamus Heaney lectures*. Dublin: The Liffey Press, 2005. P. 93–119.
9. Macklin R. Dignity is a useless concept // *BMJ*. 2003, 327(7429). P. 1419–1420.
10. McCormick R. Proxy consent in the experimentation situation // *Perspectives in Biology and Medicine* 1974, 18(1):2–20. P. 297-309.
11. Nussbaum M. *Women and human development: The capabilities approach*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
12. Rawls J. *Theory of justice*. The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, 1999.
13. Williamson V., Murphy D., Greenberg N. COVID-19 and experiences of moral injury in front-line key workers // *Occupational Medicine*. 2020.
14. Zussman R. *Intensive care: Medical ethics and the medical profession*. Chicago, University of Chicago Press, 1992.

История мысли или история грёз?

Александр Мелихов

The history of thought or the history of dreams?

Alexander M. Melikhov

Я всегда протестую, когда меня называют бывшим математиком: бывший математик так же невозможен, как бывший пудель, – это порода. Как меня воспитали на том, что всё нужно доказывать, так я с этой выучкой пришёл и в литературу – в царство грёз: ценность представляет только то, что можно измерить, взвесить...

Моя первая повесть так и называлась - «Весы для добра». Мой герой задумал найти весы, взвешивающие добро и зло, красоту и безобразие, смысла жизни и её бессмыслицу. Ему казалось, что хотя, конечно, люди размышляли об этом тысячи лет, но только сейчас, наконец, возникло настоящее орудие для решения подобных вопросов. Он решил подойти к этому вопросу как учёный. До него люди руководствовались то религиозными, то интуитивными представлениями, а он – физик, математик – теперь решит этот вопрос с научной достоверностью.

Но что такое научная достоверность? Эйнштейн сформулировал так: для физика нет вопроса, существует что-то или не существует, для него важен единственный вопрос – как это измерить? Поэтому нужно создать, прежде всего, измерительный прибор, который бы мог измерить количество красоты, количество правды, количество справедливости...

Герой напряженнейшим образом размышлял об этой глупости. И, должен признаться, я и сам также об этом размышлял очень напряжённо. Оказывается, что все приборы на самые важные для нас вопросы отвечают одинаково: ноль. Что такое добро? Его нет, ноль.

Что такое красота? Ноль. Что такое смысл жизни? Ноль. Нет ни одной объективной инстанции, которая бы подтвердила, что красивое действительно красиво, доброе – добро, прекрасное – прекрасно, а осмысленное – осмысленно.

И до нас с моим героем, наконец, дошло, что смысла жизни и красоту мы не открываем, а создаём сами. Создаём усилием собственной души.

Но я продолжал и дальше сочинять так называемую интеллектуальную прозу, которая невозможна без идейных диалогов: один говорит что-то умное, другой отвечает ещё умнее, первый на это возражает чем-то совсем уж неотразимым, но в ответ слышит окончательно божественную мудрость... Так нет же, не окончательно, до окончательного, неопровержимого итога мне так никогда и не удавалось добраться: нельзя же художественную прозу превращать в научный семинар, приходилось вместо логической формулы отыскивать впечатляющий образ и этим ограничиваться. Постепенно я даже пришёл к выводу, что для художника это и есть главная цель – поразить воображение.

Но мыслитель-то должен убеждать логикой! Недаром же есть целая такая область науки – история общественной мысли. Все, конечно, знают, что самые мудрые идеи постоянно искажались людскими фантазиями, но в основе-то всегда лежала мысль! И только потом на неё наслаивались всякие утопические искажения. И даже одолевали её, в конце концов.

Так математику во мне стала одолевать литература. И теперь я понимаю, почему. Литература являет нам крупный, красивый образ нас самих. А математика, физика дают нам прогностически точный, логически непротиворечивый образ мира, но не дают самого главного, в чём мы нуждаемся. Мы хотим ощущать себя высокими, красивыми и бессмертными, а сколько ты ни изучай мир научными методами, будешь только всё отчётливее понимать, что он огромный, бесконечный, а

ты маленький и мимолётный. Любая, самая потрясающая наука ничего другого не даст.

Среди продвинутых гуманитариев довольно популярна та точка зрения (восходящая к Лосеву, кажется), что мифология и наука ничем особенно не отличаются друг от друга. Как атомов никто не видел, так никто не видел и демонов. Но между мифологией и наукой всё же есть серьёзная разница. Мифология всегда ставит человека в центр мироздания. Даже если он, как в греческой мифологии, несчастный, слабый, преследуемый роком. Всё равно, человек есть нечто такое, до чего есть дело самым могущественным в мире силам. Боги им занимаются, мойры им занимаются. А наука нам говорит, что нами никто не занимается. Во всем мире никому до нас нет ровно никакого дела. Ну, кроме нас самих. Во сколько мы себя оценим, столько и будем стоять.

И когда мы отказались от романтического взгляда на человека, как на существо, может быть, несчастное, трагическое, но очень крупное, прекрасное и стоящее на равной ноге с космосом, мы лишили себя самой главной психологической опоры. Дойти до этого, казалось бы, простого вывода мне больше всего помогло изучение проблемы самоубийства.

Я сначала много читал об этом и постепенно, в романе «Горбатые атланты», пришёл к выводу, что причиной самоубийств является свобода. Что если сегодня можно иметь два мнения по одному вопросу, значит, завтра их будет четыре, затем восемь, шестнадцать - они начнут делиться как раковые клетки. Свобода - это рак. Таков был вывод романа. И я, действительно, долго думал, что человек может быть счастлив только в качестве автомата, управляемого извне. Что если в обществе из века в век делается одно и то же: в один и тот же день поедаются одни и те же блюда, все носят одни и те же платья, поют одни и те же песни, - словом, царит неизменность и изоляция от мира, когда нет соблазнов и всё привычное не с чем сравнивать, то это и дарит

человеческой душе силу, покой. А как только возникает плюрализм, релятивизм, возможность сравнивать, тут же в мир входят будоражащие, расслабляющие сомнения, а с сомнениями входят самоубийства. Поэтому история человечества есть история бегства от сомнений.

Я и сейчас думаю, что эта модель тоже что-то объясняет. Почему люди идут в тоталитарные секты, в тоталитарные партии, так не любят обновлений; почему начинаются битвы из-за узких и широких брюк, которые, казалось бы, ничьих интересов не затрагивают. Но это разрушает стереотип. А человек только в качестве автомата, работающего по стереотипной программе, может быть сильным, счастливым и спокойным. Определённая доля истины в этом, я думаю, есть, и даже весьма значительная. Тем не менее, мысль моя двигалась дальше.

Вглядываясь как в историю, так и в повседневную жизнь, я начал приходить к выводу, что человек разумный есть, прежде всего, человек фантазирующий; что его качественно отличает от животного не умение пользоваться орудиями труда или строить точные прогнозы, а умение относиться к плодам своей, а в особенности, к коллективной фантазии намного более серьёзно, чем к реальным предметам. Постепенно даже, как это у меня часто бывает, эта идея разрослась в целый роман.

В романе «Нам целый мир чужбина» я вывел героя, который в известной степени повторил путь европейской цивилизации. В юности он был романтик, мечтатель, грезил о путешествиях, приключениях, странствиях, научных открытиях, невероятной любви. Но реальность требовала постоянно отрезать одну иллюзию за другой. Жизнь всё время ставила его перед выбором: или служить фантазии, или, ради пользы дела, от неё отказаться. И он последовательно ампутировал одну иллюзию за другой – повторяю, во имя дела. Более того, он считал, что поступает не только разумно и целесообразно, но ещё и благородно, достойно.

Ему было до того противно видеть, как люди прячутся в утешительные сказки, что он считал своим долгом всегда смотреть на мир трезво, добиваться реального результата. Всю современную культуру он бичевал как мастурбационную. То есть, направленную на переживание, а не на деяние. Во все времена, считал он, культура вдохновляла людей на подвиги, на продолжение рода, на служение богу, государю, Прекрасной Даме, так или иначе, на какие-то дела. А вот просто попереживать и разойтись... Он окрестил такую культуру мастурбационной, уверенный, что таким образом её уничтожает, и даже был уверен, что наркомания – это всего лишь завершающий этап мастурбационной культуры. Если целью считается не изменение во внешнем мире, а переживание во внутреннем, то наркоман поступает всего лишь последовательно. Он получает переживание без всяких затрат.

Но вот однажды герой начинает вспоминать свою молодость, когда он был дурак дураком, фантазёром, треплом, не всегда порядочным человеком, но, тем не менее, именно тогда его все любили, всем было с ним хорошо. Зато теперь, когда он стал честным и порядочным, люди от него бегут как от чумы. И даже сам он бежит от себя в первую очередь.

Тогда-то он и понял, что построил мир - да, ясный, честный, но такой, в котором нельзя жить. До него дошло, что отрезанные иллюзии - это были не лишние ветви, а корни. Что только иллюзиями и фантазиями и жив человек. Что любить мы можем только собственные фантомы. И даже когда нам кажется, что мы любим реального человека, реальную природу, реальную страну, на самом деле, мы всегда любим какой-то фантом, который соорудили из него или неё. Иногда этот фантом похож на реальность, то есть на то, что видят равнодушные, но чаще совсем не похож, посторонний взгляд видит разительно другое.

Только на склоне лет он понял, что творцы фантомов – это и есть, собственно, спасители человечества, его настоящие вожди. И что вся история человечества есть история зарождения, борьбы и упадка коллективных фантомов. Причина наркомании, самоубийств, немотивированных преступлений, депрессии, всеобщей подавленности заключается в упадке коллективных иллюзий. Вот причина всех причин.

Поскольку в романе можно говорить безответственно, то я все это там довёл до предела. Но думаю, что значительная часть истины есть и в этом. До сих пор и в либеральных, и в авторитарных, и в фашистских моделях (в наименьшей, пожалуй, степени) господствует животное-материалистическое представление о человеке... Спешу уточнить: я безусловно материалист и не вижу, чтобы в мире, кроме человеческой психики, были бы ещё какие-то силы с человекоподобными свойствами, антропоморфными. То есть, что кроме человеческой психики, в мире есть ещё какая-то психика.

Но человек руководствуется вовсе не одними материальными интересами, а скорее своими фантазиями, которые интерпретируют определенные материальные интересы как значительные. Человека отличает от животного главным образом, повторяю, умение относиться к плодам своей фантазии как к реальным предметам и даже гораздо более серьезно.

Когда-то наука начиналась с того, что моделировала явления материального, неодушевленного мира аналогиями с нашей психикой: дерево грустит, ветер сердится, камень стремится, природа не терпит... Но постепенно учёные поняли, что тем самым они моделируют более простое при помощи более сложного. Началась реакция. Стали, наоборот, моделировать явления психологии явлениями неодушевлённого мира. И так увлеклись, что сегодня - уже давно, наверно, века два - считается в человеке научно обоснованным только то, что

сближает его с животными и даже, пожалуй, с неодушевленными предметами.

Тогда как ничуть не менее обоснованной является та противоположная точка зрения, что в человеке главное – это, прежде всего, фантазия. А материальные интересы, то есть всё, что сближает его с животными, когда он дерётся из-за самок, завоёвывает территорию, борется за пищу, – это второстепенное. Хотя кумиры XX века, Фрейд и Маркс, убедили полмира, что всё высокое в человеке – это маски чего-то низкого. Поэзия, религия, мораль, уверял Маркс, лишь маски экономических интересов. Фрейд со своей стороны считал ту же поэзию и религию только масками похоти и агрессии. Я же готов защищать прямо противоположную позицию: всё низкое в человеке – это маска чего-то высокого. Экономические интересы человека волнуют только потому, что внутри какой-то сказки, внутри какой-то грезы они становятся (мерседес, престижная квартира) символами его собственной красоты, значительности и даже, может быть, бессмертия.

Даже и сегодня в господствующих психологических моделях считается, что стремление к красоте – это только маска стремления к пользе. Хотя с тем же основанием можно утверждать обратное: стремление к пользе – это только маска стремления к красоте. Человек сильнее всего стремится быть красивым и значительным. За это и ведётся борьба. На поверхностный взгляд, сражаются за нефть, за территории, за автомобили, а на самом деле, за право считаться красивым, «крутым». Кто красивее, кто круче – вот в чём корень огромного множества конфликтов.

Когда-то в «Исповеди еврея» я писал о герое-полукровке, который, будучи отвергнут от народного единства, старался это единство оплевать. С этой целью он задумался над тем, какими факторами создаётся нация. И пришел к выводу, что нация создается не языком, не экономикой, не территорией, вопреки маркси-

стско-сталинскому определению, а общим запасом воодушевляющего вранья. Тем самым, ему казалось, он дискредитировал любой народ. Ибо на лжи, вроде бы, ничего хорошего основано быть не может. Но я теперь склонен думать, что справедливо нечто противоположное – что как раз всё высокое основано на лжи. Ну, скажем мягче, на выдумке, только на бескорыстной выдумке.

Всякое единство основано на какой-то фантазии, на какой-то коллективной иллюзии, внутри которой мы все чувствуем себя красивыми, значительными и бессмертными. Чувство принадлежности к народу и является, по существу, чувством причастности к чему-то великому и бессмертному. Поэтому люди и любят родину.

Вот таков, пожалуй, мой путь от наивного позитивизма к, скажем так, материалистическому идеализму. Раньше мне казалось, что есть логически развивающаяся история общественной мысли и параллельно – порождаемая этими мыслями, идеями история общественных грёз. Теперь я склоняюсь к обратному: есть история грёз и – параллельно – история порождаемых ими мыслей. Практически все захватывающие мир социальные идеи – марксизм, расизм, утилитаризм – были грёзами, явившимися под маской науки. Рост рациональности в социальной сфере выражается больше всего, пожалуй, в том, что люди от прямых выдумок стали переходить к подтасовкам. И, подозреваю, так будет всегда. Потому что такова природа человека фантазирующего – он может жить только иллюзиями. Тем более что нагая реальность слишком ужасна, очень уж мы мизерны и беспомощны перед мировым хаосом.

В этом и заключается центральная идея моих воззрений на суицид: основная социальная причина самоубийств – упадок коллективных иллюзий, позволяющих человеку забыть о своей мизерности и незащитности. Подубессознательно я этим пользовался и в практической работе.

В конце 1980-х годов я организовал волонтерскую службу помощи суицидентам. И убедился, что знаменитые самоубийцы – Есенин, Маяковский, Цветаева, Хемингуэй – редчайшие исключения, самоубийцы в подавляющем большинстве люди самые обыкновенные. И несчастья с ними происходят тоже вполне обычные. А почему именно они не сумели их преодолеть – у них распался некий воображаемый контекст, позволяющий интерпретировать несчастье наименее унижительным способом. И я, прежде всего, каждому самоубийце старался дать красивый образ его несчастья. Ощущать себя красивым и ощущать себя жалким в одинаковой беде – далеко не одно и то же.

Тогда же я понял, что восхищение титанами не подавляет «маленького человека», но напротив, делает его сильнее, уничтожает чувство ничтожности, мимолетности смертных. Так что если мы в угоду слабым и обойдённым разрушим наши представления о красоте, о величии, чтобы их не обижать, то и они останутся в жалком мире, где нечем восхищаться. Конечно, и заурядных людей необходимо спасать, но спасать необходимо и аристократические ценности, нужные, на первый взгляд, немногим, а на самом деле почти всем. И едва ли не важнейшей для выживания человека окружающей средой является система коллективных фантазий, именуемая культурой.

Фантазия, вырвавшаяся из-под контроля соблюдения, грозит безумием. Это ясно всем. Человек, утративший представление о реальности, обречён. Но человек, видящий только реальность, тоже обречён, и это уже далеко не все понимают. Безумие безумца, как правило, очевидно сразу, а безумие прагматика далеко не всегда. Напротив, иногда кажется, что он-то и есть самый умный. Но именно прагматик лишает нашу жизнь таких спасительных иллюзий, как её осмысленность, красота, беспредельность, значительность... Последствия этого столь же разрушительны, сколь и по-

следствия очевидного безумия, просто они отдалены во времени.

Конечно, моё утверждение, что миром правит красота, а не польза, полемично. Прагматические модели сегодня столь навязчивы, что испытываешь соблазн настаивать на чём-то абсолютно противоположном. Разумеется, человеку нужно сколько-то еды для пропитания, сколько-то пространства, какие-то средства передвижения и так далее. Но у меня перед глазами стоит прямо-таки символическая фигура из той поры, когда я занимался самоубийцами. Молодой человек, с виду – наивный, глупый барашек, воображающий себя очень шустрым, большим пройдохой. Как это было модно в то время, набрал в долг денег, купил, уж не помню, вагон колбасы или тушенки, чтобы где-то выгодно перепродать, но в конце концов, просвистался, его кинули, поставили на счётчик, грозили убить... В итоге он попытался покончить с собой, и я с ним беседовал уже в клинике «скорой помощи». И вот, среди прочего, я спросил его: «О чём ты мечтаешь?» Он устремил взгляд в даль коридора и сказал проникновенно, как, наверное, Петрарка говорил о своей Лауре: «Я хочу к двадцати четырём годам иметь белый мерседес».

То есть он пожертвовал жизнью за металл, за глупость. Ведь с прагматической точки зрения можно сказать, что мерседес – не более чем средство передвижения. Но какой безумец, скажите, поставит жизнь на карту, чтобы обрести возможность просто проехать из одного места в другое, когда можно это сделать на автобусе? Но он все же рискнул жизнью и, возможно, впоследствии даже и погиб. Ради утилитарных предметов жизнью не жертвуют, жертвуют ради прекрасной грёзы.

Я бы так сформулировал: утилитарное мы ставим себе на пользу, прекрасному мы жертвуем сами. Авантюристы, честолюбцы жертвуют жизнью своим фанто-

мам. Хотя фантомы эти предстают в маске каких-то реальных вещей: нефть, банк, мерседес... Но всё это только символы, символы красоты и значительности. И как ни убоги сами предметы, за которые люди идут на риск, в качестве символов они прекрасны, прекрасны внутри какой-то системы коллективных грёз.

И у меня вызывает восхищение способность человека жертвовать собою ради фантомов. Верующих восхищает в человеке искра божьего огня, причастность Богу, но меня ещё больше восхищает, что человек, не имея Бога, сам уподобился ему, создав собственный воображаемый мир. Будучи кусочком слизи в равнодушном, ледяном космосе, он создал систему иллюзий и противостоит всемогущей бессмыслице. Это мужество безумия меня приводит в такой восторг, что мне ничего другого и не нужно. Величие человеческой фантазии и готовность служить ей - это и оправдывает в моих глазах человеческое существование.

PERSONA PERSONAM

От замкнутого мира к бесконечной вселенной (жизнь Александра Койре)

С.В. СОЛОВЬЕВ

Статья представляет собой краткий биографический очерк, посвященный Александру Койре (1892-1964), французскому историку науки российского происхождения. Особое внимание уделяется тем поворотам его жизненного пути, которые позволили реализоваться таланту этого выдающегося исследователя истории научной мысли.

Ключевые слова: русская эмиграция, парадокс Рассела, Э. Гуссерль, Св. Ансельм Кентерберийский, Александр Койре, история науки, Центр Александра Койре.

From the Closed World to the Infinite Universe (the Life of Alexandre Koyré)

Sergei V. Soloviev

The article outlines the biography of Alexandre Koyré (1892-1964), French historian of science born and grown up in Russia. A particular attention is paid to the dangerous historical “checkpoints” that Koyré has been able to pass and this permitted him to develop his talent of a great historian of scientific thought.

Keywords: Russian emigration, E. Husserl, St. Anselm of Canterbury, Alexandre Koyré, history of science, Centre Alexandre Koyré

Тема этого очерка, помимо биографической – тема «игольных ушек», через которые может проходить жизненный путь талантливого человека. И что на каждого, кому удалось преодолеть трудности и избежать опасностей, вероятно, приходится несколько, для кого это закончилось катастрофой.

Чем ныне известен Александр Койре? Это – крупнейший историк и философ науки середины XX века. Его именем назван Центр изучения истории науки и техники в Париже (*Centre Alexandre Koyré*).¹

Его жизненный путь связан со многими выдающимися представителями «республики мысли» – он был лично знаком с Э. Гуссерлем и Э. Жильсоном, Ханной Арендт и Л. Февром, Э. Мейерсоном и Э. Панофским...

Чуть более детально. Александр Владимирович (Вольфович) Койре родился в Таганроге, в еврейской семье. Впрочем, семья в основном жила в Ростове-на-Дону, куда переехала из Одессы². В 1900-х годах отец Койре числился купцом первой гильдии. По отношению к его будущему «научному профилю» это всё можно, наверное, считать случайными обстоятельствами. В некоторых источниках утверждалось, что до отъезда из России он носил фамилию Койранский, но ныне установлено, что фамилия была именно Койре

Как многие молодые люди, близкие ему по году рождения и социальной среде, в юности он был замешан в революционной деятельности. Койре дважды арестовывался по подозрению в участии в деятельности ячейки эсеров в Ростове-на-Дону, в 1907 и 1908 гг.; в промежутке между арестами его выпускали под залог. Залог был весьма значительный, здесь, несомненно, сыграли свою роль деньги его отца. 8 мая 1909 он и ещё

¹ См.: Le Centre Alexandre-Koyré. Histoire des sciences et des techniques // URL: <http://koyre.ehess.fr/index.php?/le-centre-alexandre-koyre/1074-lire-sa-biographie> (5.12.2022).

² Здесь и далее биографические сведения из [1], а также из биографического очерка на странице Центра Александра Койре.

один обвиняемый (из четырёх) были оправданы выездной сессией Одесского Военного суда «за недостаточностью доказательств». Двое других обвиняемых были приговорены к каторжным работам.

Предположительно, будучи под арестом (в 1907 г.) Койре прочитал в тюрьме «Логические исследования» Э. Гуссерля (на немецком) [2]. Вскоре после суда Койре уехал в Германию и поступил в Гёттингенский университет.

Уже во время обучения он заявил о себе, опубликовав статью с критикой концепции числа у Б. Рассела [4], публикация сопровождалась ответом Рассела на критику. Статья содержала вполне квалифицированную критику раннего варианта концепции Рассела (парадокс Рассела обращался против его собственной теории), ответ Рассела опирался на усовершенствованный её вариант, основанный на иерархии типов.

Планы Койре, намеревавшегося продолжить образование в Германии, ожидал, однако, неожиданный удар: Э. Гуссерль, под руководством которого Койре надеялся подготовить диссертацию, отказался быть его руководителем. По мнению биографа и исследователя творчества Койре, Замбелли [17], это было вызвано поворотом Гуссерля к феноменологии от трансцендентального идеализма, в то время как Койре предпочёл остаться на прежних позициях. С учётом дальнейших исторических событий, отказ Гуссерля сыграл, в конечном счёте, благотворную роль.

Койре перевёлся в Парижский университет. В предвоенные годы он начал изучать наследие Св. Ансельма Кентерберийского. Тогда же завязались его отношения с *Ecole Pratique de Hautes Etudes* (Е.Р.Н.Е.). С этим институтом («школой») в дальнейшем оказалась связана большая часть научной биографии Койре.

С началом Первой мировой войны Койре пошёл служить добровольцем: сначала служил в *Légion*

Etrangère, затем в русских частях (в 1917 г.). После Февральской революции французы некоторое время рассматривали его как «информатора», но подозревали в близости к большевикам.

По окончании войны он вернулся в Сорбонну для подготовки диссертации. В этих штрихах биографии есть сходство со многими другими известными эмигрантскими судьбами: Эренбурга, Зиновия Пешкова – тех эмигрантов и полуэмигрантов, которым удалось не стать игрушкой обстоятельств, а, так или иначе, реализовать свой личностный и/или творческий потенциал.

Жизненный путь Александра Койре закончился в Париже в 1964 году.

Научные интересы Койре

Работы, которые Койре выполнил вскоре после Первой мировой войны 1914-1918 годов, были посвящены логическому анализу доказательств существования Бога: первая – доказательству Декарта (Бог – причина идеи Бога) [5], а затем – доказательству Св. Ансельма («онтологическое» доказательство) [6]. Вторая из этих работ, анализ доказательства Св. Ансельма, послужила основой его университетской диссертации (*Doctorat Universitaire*) в Сорбонне. В завершение этого периода Койре написал книгу о Якобе Бёме [7], на которой был основан его *Doctorat d'Etat* (соответствует докторской диссертации в СССР и современной России).

Каким же образом Койре, первоначально интересующаяся теологией и логикой, пришёл к весьма плодотворным занятиям историей науки? Его путь достаточно нетривиален. В эти годы весьма популярна концепция «магического мышления» (до-логического) Л. Леви-Брюля (1857-1939).³ Эта концепция повлияла на Койре.

Работы Леви-Брюля «представляют собой замечательный анализ этого до-логического мышления <...>, и магической онтологии, в которую погружено и из кото-

³ См.: [8].

рой с большим трудом удаётся – иногда – выделиться «логическому» мышлению и рациональной онтологии [причём они напоминают нам, что] во многих отношениях мы все, какие мы есть, такие же дикари и [носители] до-логического мышления» [9].

Койре также подчёркивал, что он не рассматривает «систему Бёме <...> как изолированный феномен, но как результат долгой эволюции», а в более широком плане, что он стремится установить в своих исследованиях «существование и устойчивость целого течения, включающего в себя мистические и магические доктрины» [10].

В этом контексте история возникновения науки в современном смысле слова заинтересовала его, прежде всего как история обособления рационального и логического мышления от магического и до-логического. Появление этой тематики в работах Койре отмечено предисловием к подготовленной им публикации трудов Коперника [11].

Деятельность Койре, как уже говорилось, была тесно связана с Е.Р.Н.Е. В 1920-е годы он преподавал там в качестве ассистента. После защиты второй диссертации (*Doctorat d'Etat*) он на некоторое время перебрался в Монпелье (получив там должность *maitre de conference* - доцент), но через год вернулся в Е.Р.Н.Е.

Сменив Этьена Жильсона (*Etienne Gilson*, 1884-1978), выбранного в *Collège de France*, он возглавил сектор истории религиозных идей в современной Европе. В середине 1930-х он начал цикл работ по «революции Галилея». Близилось начало Второй Мировой войны.

После поражения Франции в 1940 году Койре присоединился к де Голлю. Он активно поддерживал де Голля все годы войны (в отличие от тех, кто настаивал на том, что школа «вне политики»). Де Голль отправил его в Нью-Йорк. В Америке он участвовал в создании

Ecole Libre de Hautes Etudes и стал её «генеральным секретарём».

После войны Койре возвратился во Францию, но сохранил связи с США: с 1955 года он стал также постоянным сотрудником *Institute for Advanced Study* (I.A.S.) в Принстоне (наряду с Гёделем и Эйнштейном).

Здесь, конечно, необходимо отметить основное, что успел сделать Койре как учёный за все эти годы, в период своей научной зрелости. Главнейший его вклад относится к трём направлениям. Первое, это исследования [революции] Галилея, *Etudes Galiléennes* (I. На заре классической науки; II. Галилей и закон инерции; III. Закон падения тел; IV. Декарт и Галилей) [12]. Второе - исследование революции в астрономии, *La Révolution Astronomique* (Коперник, Кеплер, Борелли) [13]. И третий вектор – так называемый «Ньютоновский синтез»: От замкнутого мира к бесконечной вселенной, *From the Closed World to the Infinite Universe* [14].

О чём эти работы? В них он размышляет об истории астрономии и динамики (в механике) от Коперника до Галилея и истории Ньютоновского синтеза. Койре исследовал в деталях взаимодействие между астрономией и механикой, «идеями» (в платоновском смысле) и экспериментом. «Земной» характер динамики у Галилея и гораздо более общий (хотя в чём-то и более архаичный) подход Декарта.

Что имел в виду Ньютон, говоря: «гипотез не измышляю»? Сам Койре склонялся, скорее, к платоновскому взгляду, подчёркивая важность идей и смены языка в науке по сравнению с экспериментом. Во введении к «Галилеевским исследованиям» он подчёркивал, что «эксперимент, в грубом понимании, как наблюдение на уровне здравого смысла, не играл никакой роли, и едва ли не был препятствием при зарождении классической науки», а «что касается эксперимента – методического “допроса” природы – то он предполагает и на-

личие языка, на котором будут задаваться вопросы, и словаря, позволяющего интерпретировать ответы» [12].

Работы Александра Койре подготовляли концепцию «научных революций» - смену понятийного аппарата и перемену языка, близкую к «смене парадигмы», которую позже развивал Т. Кун [15; 16]. Кун сам подчёркивал влияние Койре на развитие его взглядов.⁴

Литература

1. Дроздова Д.Н. Ранние годы Александра Койре // Гуманитарные исследования в восточной Сибири и на дальнем востоке. № 4. 2018. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rannie-gody-aleksandra-koyre-po-arhivnym-materialam> (5.12.2022).
2. Jorland G. La science dans la philosophie. Les recherches épistémologiques d'Alexandre Koyré. Paris: Gallimard. 1981.
3. Koyré Alexandre. Obituary // The British Journal for the History of Science. Volume 2. Issue 3. June 1965. P. 257-259.
4. Koyré A. Sur les nombres de M. Russell // Revue de métaphysique et de morale. XX. 1912. N°5. P. 722-724 et la réponse de B. Russell. P. 725-726.
5. Koyré A. Essai sur l'idée de Dieu et les preuves de son existence chez Descartes. Paris, 1922.
6. Koyré A. L'idée de Dieu dans la philosophie de St. Anselme. Paris, 1923.
7. Koyré A. La philosophie de Jakob Boehme. Paris, 1929.
8. Levy-Bruhl L. La mentalité primitive. Paris: Librairie Félix Alcan, 1922. URL:<https://archive.org/details/lamentalitprim00levy/page/n7/mode/2up> (5.12.2022).
9. Koyré A. Le mouvement philosophique sous la Troisième République // L'œuvre de la troisième république, édité par B. Mirkine-Guetzevich. Montréal: Editions de l'Arbre, 1945. P. 273-318.
10. Koyré A. De la mystique à la science: cours, conférences et documents. 1922-1962, édités par Pietro REDONDI. Paris, Editions de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales. URL: <https://www.cambridge.org/core/journals/Annales-Histoire->

⁴ См. напр., предисловие к [16].

sciences-sociales/article/abs/alexandre-koyre-de-la-mystique-a-la-science-cours-conferences-et-documents-19221962-ed-revue-et-augmentee-par-p-rebondi-paris-ed-de-lehess-1986-2016-333-p-et-16-p-de-pl/7095AE9983C0A33AF6ADEBB0AA984DEA (5.12.2022).

11. Koyré A. (Ed.). Copernic. Des Révolutions des Orbes Célestes. Introduction, texte, traduction, notes. Paris, 1934.

12. Koyré A. Etudes Galiléennes: I. A l'aube de la science classique; II. Galilée et la loi d'inertie; III. La loi de la chute des corps, Descartes et Galilée. Paris, 1939.

13. Koyré A. La Révolution Astronomique. Copernic, Kepler, Borelli // Histoire de la Pensée. N. 3. Paris, 1961.

14. Koyré A. From the Closed World to the Infinite Universe. Baltimore, 1957.

15. Kuhn T. The Structure of Scientific Revolutions (1st ed.). Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1962. URL: <https://archive.org/details/structureofscie00kuhn> (5.12.2022).

16. Kuhn T. The structure of scientific revolutions (2nd, Enlarged ed.). Chicago: Univ. of Chicago Press, 1970. URL: <https://www.lri.fr/~mbl/Stanford/CS477/papers/Kuhn-SSR-2ndEd.pdf> (5.12.2022).

17. Zambelli P. Alexandre Koyré im "Mekka der Mathematik" // NTM Journal of the History of Science. N 7. 1999. P. 208-230.

ТОЧКА ЗРЕНИЯ

Перцептрон, нейронная сеть. Что дальше?

В.Н. Толстых

В настоящее время искусственный интеллект однозначно понимается в массовой литературе как искусственная нейронная сеть. Причем, сеть многоуровневая, со сложной структурой и глубинным обучением нейронов методом обратного распространения ошибки. На этом пути мы много чего добились и это явный прорыв. Вместе с тем, чего-то существенного всё равно не хватает, чтобы сделать искусственный интеллект более похожим на интеллект человеческий. Куда идти дальше? Интеллект естественный имеет ряд особенностей, которых не имеет нейронная сеть. В первую очередь, это глобальная цель выживания, как отдельной особи, так и вида в целом. А также следует иметь в виду не совсем ясную цель самосовершенствования генома, которая идёт от неживого к живому. Надо ли нам учиться моделировать эти функции интеллекта, в какой степени, и возможно ли это вообще? Надо ли бояться того, что у искусственного интеллекта появится своя внутренняя жизнь? В статье показывается, что до этого очень далеко, если вообще в принципе возможно.

Ключевые слова: перцептрон, нейронная сеть, геном, днк, рнк, миксомицеты, искусственный интеллект

Perceptron, Neural Network. What's next?

Victor N. Tolstykh

Currently, the artificial intelligence is unambiguously understood in the mass media as an artificial neural network. More precisely it's understood as a multi-level network with a complex structure and deep machine learning which uses the sophisticated error backpropagation algorithm. We have achieved a lot of good things along the way and this is a really breakthrough. At the same time, something is still missing to make artificial intelligence more human like intelligence. Where we have to go next? Natural intelligence has a number of features that the neural network doesn't have. First of all, it's a global survival goal for both an individual and the species. There's also mysterious goal of the genome evolution, which goes from non-living to living. Do we need to learn how to model these intelligence functions, how far, and is it even possible? Should we be afraid that artificial intelligence will have its own inner life? In the article is shown that it's very far away, if it's possible at all.

Keywords: perceptron, neural network, genome, dna, rna, mixomycetes, artificial intelligence

История развития теории искусственного интеллекта в его современном понимании началась с перцептрона Розенблатта¹[8] как с первой функциональной модели естественного нейрона. В этой модели нейрон формально состоит из тела клетки с отростками - дендритами, среди которых выделяется один отросток - аксон. В этой формальной модели нейрона сигналы приходят от дендритов, которые связаны с аксонами других нейронов посредством синаптических соединений,

¹ Френк Розенблатт (Frank Rosenblatt) – известный американский ученый в области психологии, нейрофизиологии и искусственного интеллекта.

имеющих варьируемую проводимость. Сигналы от синапсов через дендриты попадают в тело нейрона, где они суммируются. Если сумма превышает некоторое пороговое значение, то нейрон активируется и выдаёт сигнал наружу через аксон. А далее сигнал с аксона передаётся дендритам других нейронов и так далее. На выходе получаем некий результат, который нас либо устраивает, либо нет. Если не устраивает, то происходит самонастройка – определённым образом меняются синаптические коэффициенты и делается новая попытка распознавания. В перцептроне вектор сигналов от дендритов скалярно умножается на вектор синаптических коэффициентов (которые самонастраиваются в процессе обучения). Результат преобразуется S-образной «сигма-функцией» в дискретные значения 0 и 1. Используя эту простую модель, удалось получить первые результаты в задаче распознавания образов – рукописных букв. Простой самонастраивающийся алгоритм, простой код программы. Направленно изменяя синаптические коэффициенты по системе поощрения и наказания, удаётся настроить нейрон таким образом, что он для разных объектов будет принимать разные значения. Примерно единицу для выбранного объекта и примерно ноль для всех остальных. То же самое происходит и со всей сетью, но на качественно более высоком уровне. Способ получения этих коэффициентов известен в теории оптимизации как метод кратчайшего спуска в направлении градиента [3]. Он требует пошагового вычисления этого градиента через «обучение»: попал – не попал.

Для сложных задач используются многоуровневые сети с большим количеством нейронов, что улучшает распознавание, хотя и усложняет алгоритм – количество коэффициентов при дендритах растёт, и задача определения их значений сводится к оптимизации в многомерном пространстве соответствующей размерности.

Дальнейшее продвижение в развитии нейронных сетей случилось, когда научились не только строить

многоуровневые нейронные сети, но и вести математически эффективный поиск коэффициентов – это так называемый «алгоритм обратного распространения ошибки» [9], что стало настоящим прорывом в технологии распознавания. Это позволило строить нейронные сети произвольной конфигурации и решать с их помощью сложные задачи, которые не поддавались решению с одноуровневыми сетями (их ещё называют трёхслойными сетями, добавляя к слою нейронов входной и выходной слои, которые не содержат нейронов). Собственно говоря, это то, где мы сейчас находимся – нейронные сети произвольной сложности. Область их применения находится в стадии активного роста, и нейронные сети захватывают цифровой мир. А вместе с ним и нашу с вами повседневную жизнь. В средствах массовой информации эту технологию уже окрестили искусственным интеллектом, хотя, сами специалисты признают, что это пока лишь эффективная технология распознавания.

Есть в таких сетях один жестко заданный параметр – это сигма функция. Она может быть разной, но почему-то до сих пор не подлежит настройке. Скорее всего, у реального нейрона это изменяемый параметр, имеющий функцию порога принятия решения. В реальных условиях часто промедление в принятии решения может стоить жизни. А может и не стоить вообще – это зависит от контекста. Поэтому порог принятия решения должен быть настраиваемый. Что-то типа уровня тревожности – то, что мы в первом приближении называем эмоциями. У человека и высших животных за это ответственны миндалевидные тела. Пока порог низкий, мы быстро принимаем решение в условиях большой неопределённости и высокого риска. Когда порог высокий, мы можем продолжать изучение предмета как угодно долго пока не достигнем этого порога. Распознавание без действия и обратной связи – это ещё не интеллект. У нас распознавание часто связано с какими-

то эмоциями, и я думаю, что за эти «эмоции» у модели может отвечать плавность перехода от нуля к единице значения сигма-функции – то есть, её форма.

Куда дальше пойдёт развитие этой технологии, не опасна ли она? Люди задумываются, гадают, к чему всё это приведёт. В том числе, задаются вопросом, а не захочет ли слишком развитый искусственный интеллект начать вредить, а то и поработить или даже уничтожить человечество? Ну, вот проснётся в нём разум и захочет. Ответ простой: не захочет, потому что ему всегда будет кое-чего не хватать. Как раз этого желания. Если проследить развитие интеллекта у живых существ, начиная с простейших, то можно заметить, что основная цель жизни – это сохранение генома в жестких конкурентных условиях. Отсюда следуют три основных цели у живых существ – это питание, самосохранение и размножение. Люди давно не простейшие существа, но эти три цели так и остались основными. Поэтому не доверяем мы чужому интеллекту, подозревая его в том, что он может вытеснить наш геном и заместить его своим. Однако, ни одной из этих трёх целей у искусственного интеллекта не может быть хотя бы потому, что у него нет генома, который диктует поведение. А также не хватает «дополнительных мозгов», которые есть у нас. Да, у нас не один мозг, их несколько. Увлекательно рассказывая про интеллект и особенности мозга [9], популяризаторы науки часто это упускают из вида. Нашими далёкими предками были существа, которых схематически можно представить как трубу с входным и выходным отверстием, через которую проходили питательные вещества. Вокруг неё формировались нервные клетки-ганглии, которые стали первичным мозгом. А труба стала желудком с ротовым отверстием в начале и кишечником с анальным отверстием в конце. Головной мозг появился позже как приложение к ротовому отверстию, хотя с тех пор по количеству и качеству превзошёл первичный мозг, который у нас до сих пор находится в желудочно-

кишечном тракте. Это если схематично и совсем кратко. Когда говорят о том, что мозг с нами играет в какие-то игры, то это правда – решение часто принимает первичный мозг и сообщает об этом вторичному мозгу, заставляя его, подумав, согласиться. Это новое в понимании сути естественного интеллекта и того, что мы есть, но до конца ещё не осознанное.

Стоит добавить, что рассудочная часть вторичного мозга находится в сером веществе его коры – неокортексе. Я бы назвал это третичным мозгом, поскольку многие животные серого вещества практически лишены и им вполне достаточно белого вещества ганглий для осмысленной жизнедеятельности. Только что они не разговаривают и не рефлексуют. Когда приходится принимать какое-то решение, то сначала сигналы идут от сенсоров, как внешних, так и внутренних – это глаза, уши, кожа, желудок с кишечником. Вы думаете, что эти сигналы идут напрямиком в кору головного мозга? Да, идут, но они также идут вторым (эволюционно первым) более коротким путём в подкорку, а именно к миндалевидным телам (амигдале)² [6] – этой древнейшей части головного мозга. А затем к лимбической системе, которая управляет нашим телом. И параллельно сигнал идёт в кортекс, но это долгий путь. Возможно, что сигнал ещё распараллеливается в палеокортекс и неокортекс, поэтому мы частенько «тупим». Более подробно об этом можно узнать из работ Джозефа Леду³ [5]. Древний мозг часто отдаёт команды напрямую лимбической системе, лишь потом ставя в известность кортекс – головной мозг. То есть, уже по факту свершившегося. Чего-либо

² Миндалевидное тело (лат. *corpus amygdaloideum*), амигдала — область мозга миндалевидной формы, находящаяся в белом веществе височной доли полушария. В мозгу два миндалевидных тела — по одному в каждом полушарии. Миндалевидное тело играет ключевую роль в формировании эмоций, в частности страха.

³ Джозеф Э.Леду (Joseph E.LeDoux) – американский нейробиолог, чьи исследования в основном сосредоточены на схемах выживания, включая их влияние на такие эмоции, как страх и беспокойство.

испугавшись, мы сначала замираем и только потом начинаем соображать, почему так наше тело поступило. У нас ведь даже не было времени подумать, нам его не дали. Одна восьмая секунды на реакцию через амигдалу, без этой способности мы бы вымерли как вид. В этом, собственно, и состоит решение упомянутой загадки мозга, который нас не всегда слушается. Просто он эволюционно многослойный, что позволяет нам быстро принимать решения «не думая». А уже думать потом для определения порога реакции амигдалы через установку уровня гормонов для данного типа реакции нейромедиаторов. Это гениальное эволюционное решение природы и это неотъемлемая часть нашего интеллекта. А ещё есть сон и сны. Зачем нам сны? Так ли они бесполезны? Мозг – наш самый энергозатратный орган и он пустую по ночам трудиться не станет.

Возвращаясь к первому мозгу, вспомним о том, что в переваривании пищи активно участвует микробиота кишечника. В каждом человеке микробы составляют порядка двух процентов от массы тела. Представьте, в вашем теле два килограмма микробов и у них тоже есть свой жизненный интерес, который не всегда нам понятен. Если им чего-то не хватает, они начинают выделять вещества, которые меняют наше поведение. Первый мозг с ними сотрудничает напрямую: если нам чего-то очень захотелось вкусенького, то, скорее всего, это запрос откуда-то из кишечника и, скорее всего, от микробиоты. Нами активно управляют микробы – это не очень приятно осознавать, но это так. Мы не так вольны в своих действиях как нам того хотелось бы. Точнее, вообще не вольны – мы часть «коллективного целого». Как я уже говорил, большинство «непростейших» обитателей нашей планеты озабочены тремя вещами – это питание, самосохранение и размножение. Мы – люди не очень-то из этой простенькой схемы выделяемся. А всё потому, что нами правит не только головной и желудочно-кишечный мозг, но ещё и геном.

Один биофизик [без ссылки] дал чёткое биологическое определение: «любовь – это зов генома». Да, вот так вот просто, несмотря на изобилие вариантов, которые при этом имеют место. То есть, очень важен для генома пункт третий. Однако, первые два пункта тоже к этому имеют прямое отношение: всё вместе – это единый пункт «выжить и оставить свой геном в потомстве». Странное дело, да? Мы всё про космос, про высокое искусство, про силу чувств, а тут такая проза жизни... Геном – это же просто совокупность генов, то есть выделенных участков внутри хромосом в ядрах клеток. Просто молекулы, собранные вместе. Как они могут иметь свою цель, да ещё нами править? Они же не живые...

Так и есть – не живые. Но, даже не будучи самостоятельными живыми организмами, цель свою они имеют, и эта цель привела к появлению всего многообразия видов на планете. Чему тут удивляться: вирусы тоже не совсем живые (так на данный момент считают ученые [11]), но существующие с определённой и хорошо известной целью – распространять свой геном. И сперматозоид тоже не живой, это не более чем биологический механизм – контейнер с непарной молекулой ДНК и хвостиком. Но, у него есть своя чёткая цель, о которой вы знаете... – да-да, распространять геном, та же цель, что и у вирусов. А вот никаких признаков самостоятельной жизни у сперматозоида нет. Ближайший родственник вирусам. Все они маленькие и лишены каких-либо признаков живых существ – те же оболочки с молекулой генетической памяти внутри. Разве что у некоторых хвостики, а у других нет, но цель общая – внедрить свой геном, чтобы передать его куда-то в будущее. Мы не видим четкой границы между жизнью и не жизнью – у явно живых организмов тоже порой наблюдается отсутствие одного из трёх признаков живого. Некоторые бабочки рождаются без пищеварительной системы и даже без ротового отверстия. Их задача успеть спариться и затем умереть от голода. У других на-

прочь отсутствует инстинкт самосохранения, третьи не желают размножаться. Есть колонии бактерий, которые живут в толщах лишенных кислорода водах Чёрного моря. Кислород им нужен для выработки энергии, так они сообразили, как получать энергию напрямую от других бактерий через передачу электричества друг другу. Её живущие в глубине бактерии получают от других бактерий живущих выше по отросткам-проводам всё выше и выше к солнцу и чистой воде, свободной от сероводорода. Бактерии, которые выше, обеспечивают жизнедеятельность бактерий, которые ниже. На конкуренцию не похоже, скорее, на кооперацию – они явно считают себя одним организмом. Вирусы действуют не менее согласованно и доставляют нам – высшим существам немало хлопот своей сообразительностью и изворотливостью. При этом, ведь у них нет ни намека на наличие какого-то мозга, даже самого-самого простейшего, ни единой ганглии.

Человеческое тело – это, с эволюционной точки зрения, конгломерация живых существ, которые когда-то давно утратили способность жить самостоятельно. Самый большой орган – наша кожа составлена из триллионов клеток, которые по структуре очень похожи на бактерии. А внутри каждой клетки неустанно трудятся загадочные биологические механизмы – рибосомы, лизосомы, митохондрии и так далее. У них у всех, видимо, было своё самостоятельное существование в далёком прошлом, но сейчас они упростились до биологических механизмов, безустанно выполняющих своё предназначение под управлением всё того же генома. Или не генома? Вообще, кто или что всем этим управляет – ну не мозг же! Не все из нас видели, как в деревне по двору шустро бегает петух с отрубленной головой – впечатляющее зрелище. Тут и задумаешься о тайнах головного мозга – правы ли мы, считая, что он есть всё и его великой миссией является творчество? Точно можно сказать, что миссией мозга хоть второго, хоть первого яв-

ляется исполнение воли генома. И другого назначения у них, похоже, что нет. Науки, искусства, спорт, война, любовь, путешествия, интриги, освоение иных миров ... – да всё как-то вокруг одного и того же крутится. Вокруг генома

Геном... – мы уже много про него знаем, но он всё ещё большая загадка.⁴ После его открытия многие известные учёные занялись изучением генома как хранилища наследственной информации. Здесь стоит упомянуть цикл работ одного из авторов квантовой механики Эрвина Шрёдингера⁵[10]. У человека геном содержится в 23-х парных хромосомах, всего их 46. У людей с синдромом Дауна хромосом на одну больше. У обезьян их ещё немного больше (48 у шимпанзе бонобо – наших прямых предков), а у капусты около четырехсот хромосом. Хромосомы содержат нуклеотидные последовательности, образующие гены – это фактически математические коды. 64 разных кода, по которым рибосомы строят из 20-ти аминокислот необходимые организму белки. У нас всего двадцать тысяч кодирующих генов и на две трети эти гены совпадают с генами крохотной плодовой мушки. И на пятьдесят процентов совпадают с генами банана. А ещё у нас примерно столько же генов, сколько у земляного червяка. То есть, большая часть генома очень древняя и в ней ещё генетикам копать и копать, изучать и изучать. Когда производят геномный анализ на происхождение человека то, в реальности, смотрят не на гены как таковые, а на особые участки в Y-хромосоме, которая почти не содержит генов и не очень понятно, в чем её роль в геноме, кроме того, что она «мужская». Эта хромосома передаётся исключительно по отцовской линии и хорошо сохраняет случайные мутации, возникшие в ходе естественного

⁴ См.: [2].

⁵ Эрвин Рудольф Йозеф Александр Шрёдингер (Erwin Rudolf Josef Alexander Schrödinger) австрийский физик-теоретик, один из создателей квантовой механики.

отбора. Формирует что-то типа протокола происхождения. Основные гены расшифрованы, но есть ещё огромный пласт так называемых «мусорных генов», которые, разумеется, никакой не мусор, а просто до них ещё «руки не дошли».

Есть гипотеза, что самая первая биологическая прото-жизнь, которая появилась на Земле – это был «мир РНК» [4]. По непонятному капризу природы, так называемые биологические атомы водород, углерод, кислород, азот, фосфор и сера имеют близкие длины ковалентных связей, что позволяет им естественным образом соединяться и образовывать сложные молекулы, которые мы называем органическими. Эти молекулы не имеют прямого отношения к жизни, но во вселенной они повсюду – это астрономы надёжно установили, исследуя спектральные линии далёких светил. Довольно легко получить естественным путём в эксперименте молекулу сахара, к которой присоединяется атом фосфора, а к нему снова молекула сахара и так далее. Полученная цепь естественным образом закручивается. Ещё к молекулам сахара сбоку могут крепиться пурины (аденин, гуанин) и пиримидины (цитозин, тимин, урацил) – тоже простые молекулы. Их называют азотистыми основаниями.

Вот, собственно, так и получается спираль с четырёхбуквенным кодом, который что-то может кодировать. Пока не ген, но уже молекула рибонуклеиновой кислоты – РНК. Неизвестно, каким образом получился следующий шаг в эволюции живого, но откуда-то возникла рибосома. Фактически, это тоже просто молекула, частично состоящая из РНК и частично из белка. Как-то так случайно слиплось, либо это деволюционный остаток от более древнего существа. Если рибосома наталкивается на молекулу РНК в питательной среде, кишащей молекулами аминокислот, то она начинает соединять их между собой, в соответствии с тем как располагаются азотистые основания на спирали РНК. Так полу-

чаются белки. Но, этого мало. Помимо 20 кодов в геноме ещё присутствуют стартовый и стоповый коды - начало и конец формирования белка. Это уже ген, и так появился «мир РНК», который каким-то образом вытеснил все другие варианты соединения молекул между собой. А потом пришло время дезоксирибонуклеиновой кислоты ДНК – более устойчивой молекулы из двойной спирали, надёжного хранилища генетической информации. Не возьмусь гадать, как это происходило в деталях, есть научные статьи на эту тему, довольно любопытные, но понятные, в основном, узкому кругу специалистов

Странно, что нами управляют какие-то молекулы. Хотелось бы управляющего посерьезнее. Ну, чтобы, к примеру, был какой-то неведомый нам смысл жизни, о котором, наверное, каждый мыслящий рано или поздно задумывается. Многие приходят к идее Бога. Других больше устраивает высший разум, который всё это создал. Можно заметить одну интересную особенность про «смысл жизни»: он появляется, когда человек начинает чему-то служить. Или кому-то. Хозяину, детям, родине, науке, высокой идее – да чему угодно. Даже тому, что абсурдно... У животных то же самое, хотя они вряд ли задумываются над этим вопросом как мы. Если отбросить размышления про высшее, то получается, что всё живое, и мы в том числе, служим единому хозяину – молекуле ДНК! Просто раньше про неё людям древности известно не было. А какие интересы могут быть у молекулы ДНК кроме поиска оптимального кода, обеспечивающего её продолжение? Получается, что всё разнообразие и богатство живого мира – это... потребность молекулы. Да, так. Грустно. Хотя, нет – возможно, это лучше всего - служить молекуле? И слава Ей за то, что мы посетили сей лучший из миров...

Интеллект и разум – это одно и то же, но сказано на разных языках. Хотя некоторые пытаются придать этим терминам разный смысл, чтобы отделить разум

людей от разума животных. Увы, это тоже очень тонкая грань. Сознание, осмысленная деятельность, рефлексия. А ведь всё это есть и у животных, даже самых простых. Проверяли на пауках, у которых голова не голова, а булавоочная головка. При этом они неплохо видят. Выкладывали приманку и выстраивали возможные сложные к ней пути. Пауки выбирали даже не самые очевидные короткие пути, а самые быстрые с учетом особенности их передвижения. Из этого следует, что они создавали в своих крохотных мозгах сложную модель окружающего их мира, проигрывали возможные ситуации и пути достижения цели, оценивали их, и только потом начинали двигаться. Сложная задача даже для компьютеров с продвинутым алгоритмом *machine deep learning*, а тут всего лишь пауки. У пауков есть всё с точки зрения разума и интеллекта, что есть у нас, ну, разве что может быть они в чем-то проще. Принципиально мы ничем от них не отличаемся, да и геном у нас с ними на десятки процентов общий. Поэтому если моделировать реальный интеллект, то начинать надо с пауков. Или даже со слизевиков [1]. Выглядит слизевик не очень аппетитно – как колония крохотных грибков или даже как слизь на старых пнях. Это миксомицеты, то есть не животные, не растения, даже не грибы, а нечто обособленное в живом мире. Сейчас их насчитывают порядка 900 видов. Объединяет отличающееся большим разнообразием царство миксомицетов то, что эти организмы визуально большие, но при этом они многоядерные одноклеточные – у них единый плазмодий, который способен перемещаться в поисках пищи. Никаких голов и уж тем более мозгов у слизевиков точно нет. Но, ведь как-то живут, и эта жизнь очень похожа на жизнь осмысленную. Как живое отличить от неживого порой сложно, так и разумное от неразумного тоже очень не просто.

Обратим внимание на то, что пауки могут создавать в своём крохотном мозгу функциональную модель реального мира, которая позволяет им проигрывать и

оценивать различные варианты действий, прежде чем начать действовать оптимальным образом.

Как это? Разумеется, специалисты по искусственному интеллекту давно поняли как, и этот метод активно используют в своих программах. Но, это сложно, реально сложно. А тут в головках содержится всего несколько сот ганглий, даже не нейронов, не говоря уже об отсутствующем сером веществе и... вот вам интеллект. Как такое возможно? У слизевиков даже ганглий нет. Всего одна клетка, плазмодий и ядра внутри. Учёные проводили эксперимент [7]: на карту Токио положили овсяные крупинки в те места, где располагаются крупные железнодорожные узлы. И поселили туда слизевика. Через какое-то время он протянул свои нити ко всем крупинкам, буквально по сети железных дорог, то есть оптимальным образом. Повторяю, у него вообще головы нет, да и крупинки мозгов нет. Это что же, получается - решать сложную для компьютеров задачу коммивояжера можно вообще без мозга?

Дальше не будем углубляться в дебри непознанного, а остановимся на технической стороне интеллекта. Нами правит геном, и поэтому никакой технический интеллект не будет иметь собственные человекоподобные цели типа «восстания машин», поскольку он изначально лишен генома. Да и физическая смерть машине не страшна. Смерть – это ведь тоже изобретение генома. Люди придумали машины, люди придумали компьютеры, люди подсматривают у природы, как она решает те или иные задачи, время от времени подбрасываемые эволюцией. Люди пытаются эмулировать эволюцию на компьютерах. Фантасты их «провоцируют». Что-то получается, но в очень и очень примитивном исполнении. Можно программировать мутационную изменчивость программы и осуществлять поиск оптимума по конечному набору параметров, но с изменчивостью генома ничто не сравнится – там миллионы азотистых оснований, каждый из которых может измениться при

транскрипции. Всё многообразие живого мира – это лишь незначительная часть возможных вариантов изменчивости генома.

Таким образом, раз принципиально невозможно создать полноценного «робота» в версии Карела Чапека⁶, который замещал бы человека во всех сферах деятельности, стоит определиться с тем, что можно реально ожидать от искусственного интеллекта. Здесь много идей, но я останавливаюсь на одной из тех, что ещё не освоена современными технологиями. Это машина, способная действовать «в условиях неопределённости и риска»⁷. Представим себе полёт на Марс. Дорого, сложно, опасно. Поэтому, пока что посылают туда исключительно автоматы. И тут мы видим, что автоматы мало что могут, если ими не управлять с Земли. Сигнал идёт десятки минут, управление происходит очень медленно. Вот как бы сделать так, чтобы автомат был более самостоятельным, и им не надо было управлять – достаточно обмениваться эпизодическими инструкциями и рапортами. И это ещё Марс, не самая далёкая планета. Мы стремимся исследовать далёкие миры но, как показывает практика, мечты о полётах человека к звёздам ещё долго будут оставаться мечтами. Вся надежда на автоматы. На очень умные автоматы, которые почти как люди, а может быть и в чём-то их умнее.

Современный искусственный интеллект (далее - ИИ), основанный на искусственных нейронных сетях (далее - ИНС), ориентирован на распознавание известных предметов. Он распознаёт то, что ему показывали, то, на чём его обучали. Где-то в других мирах предметы могут выглядеть совсем иначе, всё на Земле не предусмотришь, всё не предугадаешь. ИИ должен научиться

⁶ Карел Чапек (Karel Čapek) – чешский писатель, прозаик, драматург, переводчик, фантаст. Ввёл вместе с братом Йозефом в обиход слово «робот».

⁷ «В условиях неопределённости и риска» - устоявшийся термин в технологии автоматизированного принятия решений.

выделять объекты из хаоса, как это делает человек. И здесь мы в самом начале пути. Обратите внимание, что здесь на Земле нас с самого раннего детства есть, кому обучать. Мы выделяем из окружающего нас хаоса отдельные объекты, нас обучают их особенностям, функциональности, враждебности и полезности. А ещё дают им имена. Ребенок смотрит на незнакомый предмет, спрашивает, что это такое, для чего, осматривает со всех сторон, изучает, запоминает. Нечто подобное должен уметь делать искусственный интеллект в незнакомом окружении среди «первозданного хаоса». Только без родителей и подсказчиков.

Это сложная, может быть даже неразрешимая задача. Возьмём, к примеру, хорошо знакомый фрактал Мандельброта⁸ [12]. Он показывает нам целый мир красивых однотипных фигур, плавно перетекающих в другие фигуры. Им трудно давать названия хотя бы потому, что нет типичного представителя серии фигур ни в какое время. Они всё время другие, плавно изменяются до неузнаваемости в новые «фигуры». Важной особенностью этих завораживающе странных фигур является то, что они для нас не вредны и не полезны – они не функциональны. Поэтому нет смысла им давать названия, равно как мы не даём названия абстрактным фигурам на полотнах абстракционистов. Или фигурам в окуляре калейдоскопа. Они к нам никак не относятся, они даже не относятся к реалиям нашего мира. Они – ничто. И завораживают потому, что перегружают мозг в тщетных попытках рационализировать, разложить по полочкам памяти, увиденное. Но вот, если объект ведёт себя как-то иначе, не как часть хаоса, он может заинтересовать, обратить на себя особое внимание. В нас от рождения встроен механизм выделения предметов, на которые мы обращаем внимание до тех пор, пока с ними всё станет ясно. И интерес к ним пропадёт, начнёт-

⁸ Бенуа Мандельброт (Benoit B. Mandelbrot) – французский и американский математик, создатель фрактальной геометрии.

ся поиск новых достойных объектов. Нечто подобное должно быть встроено в искусственный интеллект. К примеру, он выделяет предмет, отличный по форме, цвету или скорости перемещения. Это может быть не один предмет, а ряд похожих – за ними за всеми надо следить для определения их функциональности или значимости. В чуждом мире должен быть задействован базовый механизм определения объекта, его изучение и распознавание ему подобных объектов, с выработкой вариантов поведения между собой и по отношению к нам. Заметим, что это в условиях нехватки времени на распознавание и консультации с базой. Даже человек испытывает трудности, оказавшись в незнакомом окружении. Если повезёт, то приспособится, научится различать порядок в хаосе – такими нас создала природа. А может и не повезёт – и такое случается. Как это смоделировать? Пока что одни только смутные догадки. Видимо, надо продолжать изучать то, как работает реальный мозг. Моделировать, двигаться дальше, учиться у природы. Мы ещё только в самом начале пути.

Литература

1. Адаматцки Эндрю. Physarum Machines: компьютеры из слизистой плесени. World Scientific. 2010.
2. Голубовский М.Д. Век генетики: эволюция идей и понятий. Научно-исторические очерки. Борей Арт, СПб. 2000.
3. Дегтярёв Ю.И. Методы оптимизации. Советское радио. М.1980.
4. Крицкий М.С., Телегина Т.А. Коферменты и эволюция мира РНК. Успехи биологической химии. Т. 44. 2016.
5. Леду Д.Е. Эмоции, память и мозг. Sci Am 270:50-57. 1994.
6. Миндалевидное тело. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Миндалевидное_тело [18.11.2022].
7. Петров М. Чем ты думал? Несколько историй из жизни самой умной плесени. URL: <https://nauka.tass.ru/sci/6822035> [18.11.2022].
8. Розенблатт Ф. Принципы нейродинамики: Перцептроны и теория механизмов мозга. М.: Мир, 1965.

9. Уоссермен Ф. Нейрокомпьютерная техника: Теория и практика. М.: Мир, 1992
10. Шрёдингер Эрвин. Что такое жизнь? М., 1947.
11. Koonin E.V., Senkevich T.G., Dolja V.V. The ancient Virus World and evolution of cells. Biology Direct. 2006.
12. Lesmoir-Gordon Nigel. The Colours of Infinity: The Beauty and Power of Fractals. Springer. 2010.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Даровских Андрей Александрович, кандидат философских наук, научный сотрудник Института социологии РАН; ассистент кафедры философии Университета Штата Нью-Йорк в Бингемтоне. E-mail: a.darovskih@gmail.com

Andrey A. Darovskikh, PhD (philosophy), Research fellow, Institute of Sociology, Russian Academy of Science, Teaching assistant, SUNY Binghamton. Russia - USA. E-mail: a.darovskih@gmail.com

Мелихов Александр Мотелевич, кандидат физико-математических наук, писатель, заместитель главного редактора журнала «Нева». Санкт-Петербург, Россия. E-mail: amelikhov@mail.ru>

Alexander M. Melikhov, Ph.D., Russian writer, the deputy chief of the "Neva" magazine editor. St. Petersburg, Russia. E-mail: amelikhov@mail.ru>

Михаленко Наталья Владимировна, кандидат филологических наук, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН (ИМЛИ РАН). Москва, Россия. E-mail: tinril@list.ru

Natalia V. Mikhalenko, PhD, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. Moscow, Russia. E-mail: tinril@list.ru

Орлова Надежда Хаджимерзановна, доктор философских наук, профессор НОЦ «Гуманитарная урбанистика» Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого; профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург; Великий Новгород, Россия. E-mail: nadinor@mail.ru

Nadezda H. Orlova, Dr. hab. (DcSc in Philosophy), Professor Yaroslav-the-Wise Novgorod State University; Professor Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Veliky Novgorod; St. Petersburg, Russia. E-mail: nadinor@mail.ru

Прибылов Георгий Александрович, ассистент-стажёр Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, Лауреат Международных конкурсов, артист Санкт-Петербургской Академической Филармонии им. Д.Д. Шостаковича. Санкт-Петербург, Россия. E-mail: georgijpribylov@gmail.com

Georgy A. Pribylov, Post Graduate Performance Course of Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Laureate of International competitions, artist of the St. Petersburg Academic Philharmonic named after D.D. Shostakovich. St. Petersburg, Russia. E-mail: georgijpribylov@gmail.com

Сергеева Екатерина Алексеевна, ассистент-стажер Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова (Искусство вокального исполнительства), заместитель директора издательства «Планета музыки», лектор «Петербург-концерта». Санкт-Петербург, Россия. E-mail: sergeeva.ea@list.ru

Ekaterina A. Sergeeva, Post Graduate Performance Course of Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (The Art of Vocal Performance), deputy director of Publishing house «Planet of music», lecturer of the Petroconcert. St. Petersburg, Russia. E-mail: sergeeva.ea@list.ru

Соловьев Сергей Владимирович, кандидат физико-математических наук, профессор, Университет Тулузы. Тулуза, Франция. E-mail: sergei.soloviev@irit.fr

Sergei V. Soloviev, PhD., professeur émérite IRIT, Université Toulouse. Toulouse, France. E-mail: sergei.soloviev@irit.fr

Тиунов Артём Александрович, ассистент-стажер Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, Россия. E-mail: tiunov.2018@list.ru

Artem A. Tiunov, Post Graduate Performance Course of Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. St. Petersburg, Russia. E-mail: tiunov.2018@list.ru

Толстых Виктор Николаевич, кандидат технических наук, независимый исследователь. Санкт-Петербург, Россия. E-mail: vnt@mail.ru

Victor N. Tolstykh, PhD (in engineering), independent researcher. St.Petersburg, Russia. E-mail: vnt@mail.ru

Периодическое научное издание

Парадигма: философско-культурологический альманах
Выпуск 37

Главный редактор *Н. Х. Орлова*
Компьютерная верстка *С. В. Мамий*
Печатается без издательского редактирования

Подписано в печать с авторского оригинал-макета 9.12.2022
Формат 60×84 ¹/₁₆
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 11,5. Заказ №

Правообладатель
Орлова Надежда Хаджимерзановна
Номер договора РИНЦ 131-03/2016
Email: paradigmaspb@yandex.ru

Типография ООО «Сборка»
199007, С.-Петербург, наб. Обводного канала, д.64, к.2
Тел.: +7(812)6424344