

ПАРАДИГМА

Философско-культурологический альманах

Издаётся с 2005 года

ВЫПУСК 43

**Санкт-Петербург
2025**

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 учёных. Выходит два раза в год. Публикуются результаты междисциплинарных исследований на русском, французском и английском языках.

Парадигма: Философско-культурологический альманах.
Вып. 43 / Главный редактор Н. Х. Орлова. СПб., 2025. 210 с.
ISSN 1818-734X

© Авторский коллектив, 2025
© Н. Х. Орлова, 2025

Editorial Board

Chief Editor

Nadezda Kh. Orlova, Dr. hab. (DcSc in Philosophy), Professor. St.Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. St. Petersburg, Russia.

Орлова Надежда Хаджимерзановна, доктор философских наук, профессор. Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург. Россия.

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.

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 ЛГУ им. А.С.Пушкина. Санкт-Петербург, Россия.

Anna N. Eremeeva, 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. Лихачёва. Краснодар, Россия.

James Manteith, translator, writer and musician. The community of the magazine "Apraksin Blues". California, USA.

Джеймс Мантет, переводчик, писатель и музыкант. Журнал «Апраксин Блюз». Калифорния, США.

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, PhD., professeur émérite IRIT, Université Toulouse. Toulouse, France.

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

Elizaveta I. Speshilova, Master of Philosophy, Research Fellow. Yaroslav-the-Wise Novgorod State University. Veliky Novgorod, Russia.

Спешилова Elizaveta Ивановна, магистр философии, научный сотрудник, Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого. Великий Новгород, Россия.

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.

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

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

CONTENT

ANNIVERSARY (ЮБИЛЕЙ)

- Московчук Л.С.* Научный журнал как пространство культурной памяти: летопись философско-культурологического альманаха «Парадигма» (2005 – н. в.)..... 7
Lyubov S. Moskovchuk Scientific journal as a space of cultural memory: chronicle of the philosophical and cultural almanac «Paradigma» (2005 – present)

PHILOSOPHY OF CULTURE (ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ)

- Уваров М.С.* Человек в скрепах цивилизации и культуры..... 14
Mikhail S. Uvarov A man in the bonds of civilization and culture
- Сагатовский В.Н.* Базовые ценности русской культуры..... 23
Valery N. Sagatovsky The basic values of Russian culture
- Каган М.С.* Перспективы развития философии культуры..... 39
Moisey S. Kagan Prospects for the development of cultural philosophy
- Марков Б.В.* Антропология культуры..... 50
Boris V. Markov Anthropology of Culture

ТЕКСТ AND CONTEXT (ТЕКСТ И КОНТЕКСТ)

- Орлова Н.Х.* Роман Ф. Достоевского «Идиот» в мимодраме *Der Idiot* Татьяны Гзовской (1952)..... 62
Nadezda Kh. Orlova Dostoevsky's novel "The Idiot" in Tatiana Gzovskaya's mimodrama *Der Idiot* (1952)
- Михаленко Н.В.* Московский текст А.В. Чайнова..... 78
Natalia V. Mikhalenko Chaianov's Moscow text
- Орлова С.Д.* Образ Родины в лирике Александра Башлачёва... 86
Sofia D. Orlova The image of the Motherland in Alexander Bashlachev's lyrics

THEORY AND HISTORY OF MUSIC (ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКИ)

- Кушнир О.В.* Темы единства народа и любви в опере «Рубеж» Александра Владимировича Чайковского..... 97
Olga V. Kushnir Themes of national unity and love in the opera "Frontier" by Alexander Vladimirovich Tchaikovsky

Девотченко А.А. Методы и приемы Джакомо Пуччини в создании эмоциональной составляющей оперы «Богема»..... 108
Anastasia L. Devotchenko Giacomo Puccini's methods and techniques in creating the emotional component of the opera "La Bohème"

Письмак А.Ю. Трансформация образа Паганини в истории музыки: от виртуозности к философии искусства..... 114
Anna Yu. Pismak The transformation of Paganini's image in the history of music: from virtuosity to the philosophy of Art

CULTURAL STUDIES (ИССЛЕДОВАНИЯ КУЛЬТУРЫ)

Демидова О.Р. Феноменология досуга: между свободой и необходимостью..... 125
Olga R. Demidova Leisure Phenomenology: between Freedom and Necessity

RUSSIA'S HERITAGE (НАСЛЕДИЕ РОССИИ)

Шибяева А.В. Московское Синодальное училище после Октябрьской революции 1917 года..... 132
Anna V. Shibaeva Moscow Synodal College after the October Revolution of 1917

Газиева С.Ф. Вхождение российских женщин в профессию пианистов: Софи Менгер, Вера Тиманова, Марфа Сабинина.. 141
Sofia F. Gazieva Russian women entering the profession of pianists: Sophie Menter, Vera Timanova, Marfa Sabinina

SCIENCE AND TECHNOLOGY (НАУКИ И ТЕХНОЛОГИИ)

Чернышенко А.А. О роли вакуумных измерений в системе метрологического обеспечения Российской Федерации..... 150
Alexanger A. Chernyshenko About the role of vacuum measurements in the metrological support system of the Russian Federation

POINT OF VIEW (ТОЧКА ЗРЕНИЯ)

Коваль С.А., Ковальчук К.Н. Материальное и Идеальное: их взаимодействие и решение психофизической проблемы 165
Sergei L. Koval, Konstantin N. Kovalchuk Material and Ideal: their interaction and the solution of a psychophysical problem

AUTHORS (СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ)..... 208

ЮБИЛЕИ

Научный журнал как пространство культурной памяти: летопись философско-культурологического альманаха «Парадигма» (2005 – н. в.)

Л. С. Московчук

В статье анализируется двадцатилетняя история философско-культурологического альманаха «Парадигма». Рассматривается эволюция журнала, его роль в развитии научной школы, связанной с кафедрой философии и культурологии ИППК-РГИ СПбГУ и научным центром «Софик». На страницах журнала публиковали свои главные философские идеи такие ведущие мыслители того времени, как М.С. Каган, Б.В. Марков, В.Н. Сагатовский, М.С. Уваров. Особое внимание уделяется тематической динамике публикаций, отражению результатов конференций и сохранению преемственности через архивные материалы и переводы. Журнал представлен как своего рода летопись интеллектуальной традиции и инструмент формирования культурной идентичности научного сообщества.

Ключевые слова: культурная память, «Парадигма»: философско-культурологический альманах, научная периодика, М.С. Каган, Б.В. Марков, В.Н. Сагатовский, М.С. Уваров

Scientific journal as a space of cultural memory: chronicle of the philosophical and cultural almanac “Paradigma” (2005 – present)

Lyubov S. Moskovchuk

The article analyzes the history of the philosophical and cultural almanac “Paradigma”. Using the example of the publication, the development of a scientific school associated with the Department of Philosophy and Cultural Studies of the IPPK-RGI St. Petersburg State University and the Sofik Scientific Center is reconstructed. The article examines the evolution of the journal, its role in consolidating the scientific community and fixing the key ideas of such thinkers as Moysej Kagan, Boris Markov, Valerij Sagatovsky and Mikhail Uvarov. Special attention is paid to the thematic dynamics of publications, the reflection of the results of

conferences and the preservation of continuity through archival materials and translations. The journal is presented as a living archive of intellectual tradition and a tool for shaping the cultural identity of the scientific community.

Key words: cultural memory, scientific periodicals, philosophical and cultural almanac “Paradigma”, Kagan, Markov, Sagatovsky, Uvarov

Научный журнал представляет собой важный феномен культуры, воплощающий в себе множество социальных механизмов. Кроме несомненной цели производства, валидации и распространения знания в обществе научная периодика выступает площадкой для коммуникации, где вырабатываются и фиксируются принципы академической этики, идеалы, нормы и критерии научности. Анализ научной периодики позволяет получить данные о культуре в виде отражения коллективных ценностей, идеологий, социальных норм и исторических сдвигов через темы, подходы и язык публикаций. Можно выявить культурные тренды, важные дискурсы, изменения в приоритетах исследований и взаимодействие различных культурных парадигм.

Научный журнал зачастую функционировал в качестве ключевого культурного и интеллектуального центра, консолидировавшего вокруг себя определенную научную школу. В этой связи анализ материалов периодических изданий представляет собой эффективный инструмент для реконструкции культурных конфигураций конкретной эпохи.

Анализ двадцатилетней истории научного журнала «Парадигма» позволяет реконструировать взаимосвязанное развитие кафедры, научного центра «Софик» и философско-культурологической школы Санкт-Петербурга, представленной яркими именами Светланы Николаевны Иконниковой (1930-2022), Бориса Васильевича Маркова (1946-2023), Моисея Самуиловича Кагана (1921-2006), Валерия Николаевича Сагатовского (1933-2014), Михаила Семеновича Уварова (1955-2013).

В «Вестнике Российского философского общества» в 2003 г. публикуется небольшая, но значимая для интеллектуальной карты Санкт-Петербурга, заметка: «доводим до сведения уважаемых коллег, что на базе Республиканского гуманитарного института СПбГУ и секции Санкт-

Петербургского философского общества создан Центр современной философии и культуры, приоритетными направлениями работы которого являются:

- современная философия культуры
- ситуация человека в современном мире
- философская теория ценностей
- религия и культура
- русское и современное искусство («от иконы до авангарда»)
- поэтика Петербурга
- метафизика искусства
- тема смерти в духовном опыте человечества (на базе С.-Петербургского общества танатологических исследований, рук. М.С. Уваров).

Предполагается проведение регулярных семинаров, конференций, круглых столов, издание наиболее интересных материалов работы Центра. Отдельные части проекта предполагается осуществить в тесном сотрудничестве с философским факультетом СПбГУ, Государственным Эрмитажем, другими ведущими научными и культурными центрами. Встречи и семинары проходят по третьим пятницам каждого месяца» [10, с. 152].¹

Это небольшое объявление стало логичным развитием традиции проведения научных семинаров и дискуссий на кафедре философии и культурологии Института переподготовки и повышения квалификации «Республиканский гуманитарный институт» (ИППК-РГИ СПбГУ). Сорокалетняя история существования кафедры, широта научных интересов и открытость к дискуссии позволили организовать целый ряд научных мероприятий разного формата и разных тематик: искусствоведческие (М.Н. Цветаева); философско-культурологические киносеминары (М.С. Уваров); философско-психологические тренинги (Н.Х. Орлова); серия семинаров «Вопросы современной онтологии» (В.Н. Сагатовский, П.М. Колычев); поэтика Петербурга (К.Г. Исупов); диалектика Гегеля (М.В. Попов) и другие. Многие камерные семинары вырастали до масштабных международных конференций. Например, в разные годы под патронажем кафедры и научного центра «Софик» состоялись международные кон-

¹ Центр получил название «Софик».

ференции: «Штоффовские чтения» (2005), «Мужское и женское в культуре» (2005), «Онтология в XXI веке» (2006), «Бытие как центральная проблема современной онтологии» (2007), «Метафизика искусства» (начиная с 2002) и др.

В 2005 году в качестве одного из направлений научной деятельности кафедры философии и культурологии ИППК-РГИ начинает издаваться журнал «Парадигма: очерки по философии и теории культуры». Позже, с 2008, журнал стал называться «Парадигма: философско-культурологический альманах». До 2013 главным редактором и вдохновителем был М.С. Уваров. После его ухода редакционная команда сочла предельно важным в память о замечательном русском философе сохранить журнал, правда, сократив периодичность до двух номеров в год. Всего с момента основания «Парадигмы» вышло 42 номера, в которых было опубликовано 724 научные статьи. Традиционные для философского научного журнала разделы «Онтология», «Теория познания», «Философская антропология» и др. в результате развития редакторской политики постепенно эволюционировали в сторону более сложных и междисциплинарных: «История науки», «Тексты и контексты», «Персона» и др. Особенностью журнала является возможность публикации материалов для начинающих исследователей (раздел «Опыты»), а также публикация переводов и архивных материалов, что направлено на сохранение преемственности и культурной памяти.

На первой конференции из серии «Метафизика искусства», прошедшей в 2002 г., было принято решение «расширить сферу контактов с музыкальными организациями Санкт-Петербурга с целью координации общих усилий по пропаганде философско-музыкальной культуры».² Вся работа центра «Софик» и альманаха «Парадигма» последующие годы была поступательно-планово подчинена реализации этой идеи, и начиная с 2022 научные исследования музыки и музыкальной культуры регулярно занимают центральный раздел журнала и становятся центром притяжения тематики конференции «Метафизика искусства». Это стало возможным благодаря огромной научной работе целого ряда знаковых мыслителей и исследователей, входивших

² Из личного архива М.С. Уварова.

в идейное ядро Центра современной философии и культуры «Софик» и редакционную коллегию альманаха «Парадигма».

На страницах «Парадигмы» регулярно находили свое отражение итоги проводимых конференций. Вот некоторые из них. В выпуске № 2 в 2005 г. были опубликованы материалы третьей международной конференции «Метафизика искусства: Мелос и Логос: Диалог в истории» [1]; материалы конференции «Метафизика искусства – 4. Поэтика Города» [2]. Несколько выпусков стали площадкой для международной научной конференции «Онтология в XXI веке: проблемы и перспективы» [3; 4]. В 2009 г. были опубликованы материалы международной научной конференции «Мужское и мужественное в современной культуре» [5], в 2010 публикуются материалы международного проекта «Альтернативная культура поверх границ» [6]. Основная часть статей пятнадцатого выпуска основывается на докладах, прозвучавших в ходе международной конференции «Метафизика искусства – VI: Архитектоника музыкального образа» в рамках очередных Дней Петербургской философии [7]. В следующем выпуске печатаются материалы конференции «Метафизика искусства VII. Российский гендерный порядок: искусство, литература, массовая культура» [8]. Выпуск №24 был посвящен пушкиноведческим студиям, одной из площадок которых выступила международная научная конференция «Филологические чтения – 2016» (Рига, Латвия) [9].

Выпуски № 11 в 2008 г. и № 12 в 2009 г. стали важным этапом в подведении итогов многолетней работы кафедры и центра «Софик». В этих выпусках были опубликованы методические материалы по курсу «Философия культуры» за авторством ведущих философов и культурологов, сотрудничавших с журналом. Специальные разделы были посвящены культуре и религии, вопросам искусствознания, этосу Петербурга и др. Некоторые из этих статей сегодня читаются как провидческие и архиактуальные. К сожалению, не все авторы сегодня рядом с нами. В память об ушедших, и отдавая дань высочайшему научному уровню и непреходящей современности, мы посчитали уместным сформировать раздел «Философия культуры» в нынешнем номере «Парадигмы» из архивного выпуска № 12 журнала за 2009 год. Статьи ярких фигур петербургской философской школы, университетских профессоров и глубоких мыслителей рube-

жа XX-XXI столетий посвящены важнейшим вопросам современной культуры и вызовам, перед которыми стоит сегодня человечество.

В статье М.С. Кагана «Перспективы развития философии культуры» анализируются предпосылки философского осмысления культуры. Автор подчеркивает необходимость системного и синкретического подхода к пониманию культуры для преодоления представлений о ее фрагментированной онтологии, которые сформировались в XIX веке в условиях политических потрясений и затем были усугублены влиянием различных философских течений XX века (феноменология, постмодернизм, позитивизм, экзистенциализм).

Б.В. Марков в своей работе обращается к теме антропологических аспектов культуры. В рамках антропологических дисциплин он особо выделяет культурную антропологию, изучающую становление человека в процессе культурогенеза, акцентируя взаимосвязь материального и духовного производства, отказ от европоцентризма и интерес к повседневным, телесным и внерациональным практикам. В современности антропотехники, особенно генные технологии, ставят вопрос о пересоздании человека, вызывая опасения утраты субъективности и господства объективизма.

Статья В.Н. Сагатовского «Основные ценности русской культуры» фокусируется на её базовых ценностях, таких как соборность, коллективизм и духовность. Автор выделяет и противопоставляет две культурные модели мировоззрения: модель, основанную на воле к власти и модель, основанную на воле к любви. Первая характеризуется антропоцентризмом и стремлением к единству через подчинение. Она делит мир на «Я» и враждебное «не-Я» (природа, иные культуры), что приводит к агрессии, господству и эксплуатации. Вторая, представленная в русской культурной традиции, синтезирует свободу личности и единство общности на основе любви и признания самоценности Другого.

Работа М.С. Уварова представляет собой глубокий анализ кризиса современного человека, зажатого между цивилизационными «скрепами» и культурными вызовами, и призывает к переосмыслению человеческого бытия в условиях виртуализации и потери духовных ориентиров. Современный человек оказался в плену у потока аудиовизуальной информации, лишенной подлинной жизненной ценности и

не затрагивающей глубинных основ его существования. Если в традиционном обществе весть могла нести жизнь или смерть, то сегодня внимание человека полностью захвачено и рассеяно бесконечным потоком безразличных ему сведений. Это удерживает человека вовне, не позволяя ему сосредоточиться на себе.

Литература

1. Парадигма: философско-культурологический альманах. 2005. № 2. 178 с.
2. Парадигма: философско-культурологический альманах. 2006. № 4. 176 с.
3. Парадигма: философско-культурологический альманах. 2006. № 6. 464 с.
4. Парадигма: философско-культурологический альманах. 2008. № 9, 202 с.
5. Парадигма: философско-культурологический альманах. 2009. № 13. 200 с.
6. Парадигма: философско-культурологический альманах. 2010. № 14. 200 с.
7. Парадигма: философско-культурологический альманах. 2010. № 15. 176 с.
8. Парадигма: философско-культурологический альманах. 2011. № 16. 202 с.
9. Парадигма: философско-культурологический альманах. 2016. № 24. 247 с.
10. Уваров М. С. Центр современной философии и культуры // Вестник РФО. 2003. №1. С. 152.

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

Человек в скрепах цивилизации и культуры¹

М. С. Уваров

A man in the bonds of civilization and culture

Mikhail S. Uvarov

Век мой, зверь мой,
кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки
И своею кровью склеит
Двух столетий позвонки?

О. Мандельштам

Времена не выбирают,
В них живут и умирают.
Большей пошлости на свете
Нет, чем кланчить и пенять.
Будто можно те на эти,
Как на рынке, поменять

А. Кушнер

Многие мыслители пытались дать обобщенный образ современной цивилизации. Одна из кардинальных трудностей на этом пути всегда заключалась в неизменной, казалось бы, природе человека. Меняются века, принципиально трансформируется мир «второй природы» (общества), но человек остается самим собой. Не видно решающих прорывов в воспитании нравственных устоев человечества. Все великие социальные утопии заканчиваются крахом. Раной на теле цивилизации остаются войны, которые видоизменяются, теряют классические контуры, но все так же страшны и античеловечны. Кантовский лозунг «К вечному миру» так и остается лозунгом. Сегодня, благодаря тому пути, который прошла философия

¹ Уваров М.С. Человек в скрепах цивилизации и культуры // Парадигма: Философско-культурологический альманах. Вып. 12. Отв. ред. выпуска Н.Х. Орлова. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2009. С. 13-18.

культуры в XX в., можно констатировать реальное существование парадоксального мира «*третьей природы*». В этом странном и знакомом мире – *мире культуры* – сосуществуют два взаимосвязанных процесса: виртуализация жизни социума и непредсказуемость онтологии культурного бытия, ускользающего от законов социального прогресса.

Несомненно, что важным свойством современности является сложные и противоречивые отношения, возникающие между носителями цивилизации. Властные и правовые структуры, организованные по чрезвычайно сложному архетипу взаимодействия сакральности и мифологичности, воспроизводит классические механизмы господства и подчинения. При этом данные структуры не могут не опираться на те объективные реалии, в том числе и юридического плана, которые описываются, в частности, с помощью постмодернистской методологии (Р. Рорти, П. Фейерабенд). В этой связи чрезвычайно актуальными выглядят слова Г.В.Ф. Гегеля из предисловия к «Философии права». «Можно, – пишет великий немец, – отметить особую форму нечистой совести, проявляющуюся в том виде красноречия, которым кичится эта поверхность; причем прежде всего она сказывается в том, что там, где в ней более всего *отсутствует дух*, она больше всего говорит о *духе*; там, где она наиболее мертвенна и суха, она чаще всего употребляет слова *жизнь* и *вести в жизнь*, где она проявляет величайшее, свойственное пустому высокомерию себялюбие, она чаще всего говорит о *народе*» [1, с. 50].

Понятие «идеология» появилось в европейской культуре почти двести лет назад, благодаря работе А. Дестют де Траси («*Элементы идеологии*», 1801-1815). Идеология первоначально понимается в качестве учения об идеях, позволяющего установить твердые основы для политики, этики и проч. Известно также вполне отрицательное отношение молодого Маркса к идеологии как форме политико-правового сознания, что нашло выражение в ранней работе «*Немецкая идеология*». Например, в советский период российской истории идеология выполняла парадоксальную функцию. С одной стороны, полностью заместив собой практически все формы свободомыслия, она вернулась по своему статусу к классическому определению де Траси, согласно которому идеология есть, в первую очередь, универсальная (то есть всеобщая, тотальная) наука об идеях. Право являлось здесь, скорее, функцией идеологии,

чем самостоятельным объектом. С другой стороны, за годы советской власти произошло крушение идеологии как идеальной, «эйдетической» репрессии. В той или иной форме она постоянно вырождалась либо в практическое действие социального механизма уничтожения, либо в позицию недеяния и интеллектуального сопротивления, «идеально» отрицающего и любую идеологию, и насильственные юридические установки.

Заключая в себе двойственную природу, власть не может не учитывать сегодня реальной дилеммы либерального правового секуляризма и традиционного морального сознания. Большим заблуждением является и упование на неизбежную победу глобалистского сценария цивилизационно-правового развития западного образца, воплощением которого может быть «предварительная» победа секуляризма над религиозным мировоззрением. Следствием такой победы будет окончательный крах морально-нравственной основы цивилизации.

К тому же истина о праве, нравственности, государстве столь же стара, – учит нас Гегель, – сколь открыто дана в публичных законах, публичной морали, религии и общеизвестна. В чем же еще нуждается эта истина, поскольку мыслящий дух не удовлетворяется обладанием ею таким наиболее доступным для нее образом, если не в том, чтобы ее постигли и чтобы самому по себе разумному содержанию была придана разумная форма, дабы оно явилось оправданным для свободного мышления, которое не может остановиться на *данном*, независимо от того, основано ли оно на внешнем положительном авторитете государства, на общем согласии людей, на авторитете внутреннего чувства и сердца и непосредственно определяющем свидетельстве духа, исходит из себя и именно поэтому требует знания себя в глубочайшем единении с истиной?» [1, с. 46]. Скрытая в этом высказывании гегелевская полемика с И. Кантом² актуальна и сегодня: нормы морали,

² «*Моральность и нравственность*, которые обычно считают одинаковыми по их значению, здесь взяты в существенно различных смыслах. Кажется, впрочем, что и представление также проводит между ними различие; Кант пользуется в своем словоупотреблении преимущественно выражением *моральность*, и практические принципы этой философии полностью ограничиваются этим понятием и даже делают невозможной точку зрения *нравственности*, более того, совершенно уничтожают и возмущают ее» [1, с. 94].

религиозной веры и права все еще находятся в явном антагонизме.

Реализация глобалистского проекта «конца истории», когда человечество, наконец, оказывается в секулярно-правовом раю, означала бы не победу «культурного» Запада над «фундаменталистским» Востоком, «правовых норм» над «юридизмом», но состоявшуюся смерть культуры, не выдерживающей тех трагических противоречий, в которой она оказалась на рубеже третьего тысячелетия. Правовые системы европейского и восточного образцов часто находятся сегодня в явном противоречии, и это является одной из кардинальных проблем и нравственно-правового, и религиозно-политического сознания. «Ситуация постмодерна» парадоксальным образом проявляет себя как методология описания этой непростой культурной ситуации, в контекст которой входит и наличное состояние морально-правового мировоззрения.

Кризис системы ценностей, разрушение духовно-душевного мира человека, культ техногенного насилия, заменяющий собой гуманитарный подход к человеку, пренебрежение нормами права, кризис христианской идеи... Список можно продолжить.

Однако главным следует признать следующее: современная ситуация не является принципиально новой. Ускорение технического прогресса и моральной деградации человека находятся в том же хронотопе, как это уже было многие века назад, только временной интервал заметно укоротился, а пространство перманентной трагедии еще более разрушено.

Все то, что привнес в жизнь человека XX век, сформировалось в самом его начале, в интервале, верхняя граница которого совпадает с началом первой мировой войны. Ницшевские экивоки в сторону «смерти Бога» оказались пророческими в том непосредственно-житейском смысле, что европейское человечество потеряло свои духовные ориентиры и почувствовало недопустимую «легкость свободного бытия», в котором личная и общественная свобода не имеет никаких границ. Свобода, как непосредственное следствие ложно понятых постулатов просвещенческого гуманизма, сыграла свою разрушительную роль и продемонстрировала, как под знаменем гуманизма и права могут совершаться самые дикие преступления против человечности.

Трудно согласиться с Р. Рорти, который полагает, что в XX веке не было таких кризисов, которые требовали бы выдвижения новых философских идей. Или же, как полагает философ, не было интеллектуальных битв, сопоставимых по масштабу с той, которую можно назвать войной между наукой и теологией. И не было таких общественных потрясений, которые бы обесмыслили то, что предлагали Маркс и Милль [7]. По мере все большей секуляризации духовной культуры образованные классы в Европе и Америке становились все более самодовольно материалистичными в своих представлениях об устройстве мира.

Как раз наоборот, именно XX век со всей очевидностью показал, что во всемирно-историческом масштабе человечество пережило, возможно, самое главное интеллектуальное потрясение во всей своей истории. Шок от этого потрясения и вызвал появление постмодернизма – как реакцию на попытку «жизни без Бога», а в более широком смысле – в плюралистическом пространстве правового и морального нигилизма. Он выполнил ту самую судьбическую функцию античного «Deus ex machina», с помощью которого греки обустроивали мифологическое понимание фатума в жизни человека. То есть постмодернизм заполнил обезжизненное пространство культуры, которое могло оказаться главной опорой новой тоталитарной власти (читай – глобализма). Он наполнил это пространство – иногда симулятивной, иногда вполне реальной – жизнью-игрой, ограничив попытки власти заявить о себе на новом витке информационной цивилизации в качестве абсолютного Демиурга событий. Вместе с тем постмодернизм выполнил и замещающую функцию – функцию онтологического двойника морально-религиозного сознания, испытывавшего в XX веке страшные потрясения и взывавшего к такой «братской» поддержке. Об этом удивительном «двойничестве» сегодня много пишут и христианские богословы разных конфессий, и этики.

Таким образом, критерии возможного диалога между властными структурами, моральным и правовым сознанием определяются проблемами онтологической природы, а не поверхностной «игрой смыслов». Культура еще раз дала нам урок целостности и органичности – тех качеств, которые современное человечество способно, к несчастью, утратить безвозвратно.

Мир современного человека принципиально отличен от того, каким он был еще 40-50 лет назад. Сомнению сегодня под-

вергаются очень многие фундаментальные вещи: это и роль печатного слова, и искусство, и религия, и собственно человеческое в человеке. На смену эйфории («техника и наука могут все!») приходит разочарование в продуктивности человеческого разума, достигающего немислимых высот в познании окружающего мира и одновременно все больше и больше тонущего в пучине саморазрушения.

Во все времена одной из решающих задач разума является честный ответ на вопрос о том, какие негативные стимулы – при всей их внешней завлекательности – составляют угрозу человеческой духовности, а, может быть, и самому существованию человека.

Начало нынешнего века уплотняет и проясняет многие узловые точки учения о человеке. Антроподицея «после Освенцима» стала неизбежным фактом второй половины XX века, и не потому только, что мифология века проявила свой кровожадный нрав. Речь идет о главном: возможно ли такое бытие человека в современном мире, когда традиционные ценности (и в более широком смысле – ценности моральные природы), казалось бы, разрушены. И что в этом случае приходит на смену: парадоксальные формы обновленного религиозного сознания, принципиальная установка на самостоятельность (в том числе и правовую) человека в мире, поиск понятных, но утраченных ценностей или же что-то иное... Представляется, что мы находимся сегодня в самом начале пути осознания этих непростых вопросов.

Человек сегодня попал в зависимость от аудиовизуальной информации, информации, не обладающей жизненной ценностью, не относящейся к метафизическому центру его бытия. В традиционном обществе известие было тем, что убивало/давало жизнь, сегодня человек полностью захвачен чудовищным потоком безразличной к его существованию информации, которая полностью заполняет его внимание, рассредоточивает, распыляет человека, его интенции по бесчисленному количеству безразличных инстанций, прочно удерживая его во вне себя.

Происходит изменение телесности, раскол в сферах праксиса, так как информация сегодня не требует экзистенциальных инвестиций, не требует человека в его целостном измерении, и этим обезличивает человека, делает личность неустойчивой. Утратив духовный опыт как генеративный гори-

зонт для всей своей духовно-практической деятельности, человек не может удержаться в себе, не имея метафизического ядра, он становится частью физического мира, не бытийствует более на уровне реального, действительного, а только на уровне виртуального «недоналичествования». Реальность человека – в самотрансценденции, и лишаясь этого плана, его бытие выпадает из реального в топикю виртуального. «В наши дни виртуальное решительно берет верх над актуальным» [2], – пишет один из известных исследователей данного вопроса.

Онтологическая возможность трансценденции реальна благодаря присутствию в бытии Иного, топикю сверх-наличного бытия. Современная же ситуация, как полагает В.Ю. Сухачев, характеризуется «выбрасыванием из жизненного мира Иного <...>. Это упразднение инаковости налагает онтический запрет на способность трансценденции, трансгрессии здесь-бытия, и не просто на способность, а на силу, мощь здесь-бытия – исчезла способность действовать, но осталась лишь способность принимать воздействия, – человек стал радикально существом аффицируемым, или еще точнее, человек превратился в поле, полигон срабатывания различного рода транс-индивидуальных, а часто и вообще не- и внеиндивидуальных структур» [4, с. 120].

Таким образом, современную цивилизацию можно опознать как мощную конструкцию *умаления*, виртуализирующую пространство человеческой жизни, исключаящую из него интенсивность, подлинность и полноту, принуждающую человека к недействительным формам изживания его конечной жизни. Говоря в целом, человеку в виртуализированном образе бытия присуще своего рода частичное, недовоплощенное (в световой метафоре – «мерцающее») существование. Это происходит в связи с тем, что «виртуальная реальность не выступает как автономный род бытия, онтологический горизонт <...> она <...> не род, но недо-род бытия» [5, с. 345]. В ней нет также «собственных аутентичных форм и не происходит их творчества» [6, с. 54]. Поэтому, входя в виртуализирующие практики современной цивилизации, человек неизбежно открывает неполноту осуществляемой в них альтернативы наличной реальности, их зависимость и вторичность по отношению к ней.

Современный тип культуры, исключаящий возможность существования человека в его подлинном измерении, таким

образом, оказывается бесчеловечным, не-человечным: «этот мир связан с потерей лица, тела, топоса – мир, в котором ни с чем нельзя быть на Ты» [3, с. 135]. Человеку в уникальном способе его бытия-присутствия здесь не находится онтологического места.

Но одновременно с этим фактом мы можем констатировать тенденции, свидетельствующие о сопротивлении культуры, о невыносимости для человека такой ситуации, которая приводит к герметизации универсума, к редукции человеческой целостности к единственному измерению его наличности. В ситуации анестезии, астении и тотальной стерилизации прогрессирующей цивилизации культура по всему полю отвечает зонами самоорганизованного насилия. Возрастает число тоталитарных сект, повсеместны «ритуальные восстания», немотивированная агрессия и насилие (особенно в молодежной субкультуре), шокирующие тенденции в современном искусстве – все это многочисленные свидетельства безуспешных попыток пробиться к действительности жизни и к реальности самого себя. Но особенно очевидна сама за себя говорящая тенденция к аутодеструктивному поведению на фоне психического неблагополучия.

Эти тенденции свидетельствуют о том, что человек страдает от избытка безопасности, от гарантированности бытия; в ситуации виртуальности, в уходе в нее человек ищет соприкосновения с подлинным.

В этой ситуации, чреватой, как уже подчеркивалось, культурной катастрофой, для гуманитарной мысли необходим поиск нового образа человека. В условиях несостоятельности старой эссенциальной антропологии, строящей описание человека в терминах сущностей, принципов, составляющих субстанциальных элементов, необходимо радикально иное, не-эссенциальное видение человеческой реальности. И в качестве основы для такого нового видения может стать как опыт современной антропологической мысли, так и стратегии осмысления человеческого бытия в практиках восточно-христианской аскезы, которые сегодня, в начале нового тысячелетия, все больше сближаются между собой как две области, развивающие неклассическое видение человека.

Литература

1. Гегель Г. В. Ф. Философия права. М., 1990.

2. Носов Н. А. Виртуальная цивилизация // Виртуальные реальности в психологии и психопрактике. М., 1995. С. 105-116.
3. Сухачев В. Ю. Герметизм тел и герменевтика телесной практики // Метафизические исследования. Вып. 1: Понимание. СПб., 1997. С. 128-137.
4. Сухачев В. Ю. Знаки человека // Отчуждение человека в перспективе глобализации мира: Сб. статей. Вып. I. СПб., 1992. С.318-332.
5. Хоружий С. С. О старом и новом. СПб., 2000.
6. Хоружий С. С. Человек и его три дальних удела // Вопросы философии. 2004. № 1. С. 38-62.
7. Rorty R. Universalist Grandeur, Romantic Profundity, Humanist Finitude. Paris, 2004.

Базовые ценности русской культуры¹

В. Н. Сагатовский

The basic values of Russian culture

Valery N. Sagatovsky

Лицо культуры

Подойти к исследованию культуры можно следующими путями. Во-первых, попытаться дать ее целостное описание и объяснение в единстве всех сфер жизни общества и с учетом всех ее противоречивых сторон. Культурология, видимо, вообще пока еще не готова к достижению такой цели, и соответствующий образ русской культуры явится делом будущего.

Во-вторых, выявить некоторые среднестатистические свойства, присущие образу жизни значительной части населения того региона, культура которого становится предметом исследования. В этом случае чаще говорят о национальном характере и называют, допустим, корпоративность японцев, немецкую дисциплину и т. п.

В-третьих, дать идеализированный образ данной культуры, сделав акцент на положительных сторонах, близких душе автора. Так появляются различные «фильства».

В-четвертых, сделать то же самое, но с отрицательным знаком. И тогда «фильство» переходит в «фобию»: бескорыстный герой с широкой душой превращается, скажем, в пьющего и сквернословящего разгильдяя. Эти два последних пути оставим деятелям «агитпропа» и психологической войны.

И, наконец, в-пятых, можно выделить в культуре нации то, что является ее *лицом*, тот неповторимый вклад, который вносит эта культура человеческую историю. Мы выбираем именно этот путь [11].

«Идея нации, – писал В. Соловьев, – есть не то, что она думает о себе во времени, но то, что Бог думает о ней в вечности» [13, с. 220]. Верующий человек может понимать это высказывание буквально, но оно допускает и метафорическое

¹ Сагатовский В. Н. Базовые ценности русской культуры // Парадигма: Философско-культурологический альманах. Вып. 12. Отв. ред. выпуска Н. Х. Орлова. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2009. С. 36-46.

толкование: за преходящими суждениями самооценки и мнений со стороны требуется увидеть нечто непреходящее, подлинное значение базовых ценностей данной национальной культуры.

Важно понять, что их непреходящее значение и среднестатистическая распространенность в реальном поведении тех или иных слоев населения могут не совпадать. Приведя слова Версилова из «Подростка» Достоевского о всечеловечности как одной из основных характеристик русской культуры, М. Волошин замечает: «Слова Достоевского как бы идут в разрез с очевидностью, с действительностью; русские, которых мы встречаем теперь в Европе, необразованные и дикие, <...> не умеют слиться с иными формами жизни, не проникают ни в душу, ни в быт Европы, в оценку исторических явлений вносят поверхностный критерий политического мышления. И в то же время истина в том, что русская идея, та, о которой говорит Достоевский устами Версилова, сознает себя в том десятке, который целует с трепетом «старые, чужие камни» [6, с. 268].

То, что ценности и идеи, выражающие лицо русской культуры, ее всемирно-историческое значение, не стали достоянием широких масс, это трагический факт нашей истории. Как заметил с горечью Бердяев, «Россия есть великий и цельный Востоко-Запад по замыслу Божьему и она есть неудавшийся и смешанный Востоко-Запад по фактическому своему состоянию» [3, с. 16]. Но это не умаляет значения этих ценностей как таковых. И долг нашей интеллигенции сделать знание этих ценностей всеобщим достоянием и сопоставить их с проблемами современности.

Фундаментальный настрой русской культуры: воля к любви против воли к власти

В ценностях, выражающих лицо русской культуры, кристаллизуется присущий ей фундаментальный настрой, т.е. интенциональное переживание отношения уникального начала субъекта, его души к духовной основе бытия. Этот настрой задает общее отношение к жизни и является конечной основой интерпретации любой информации, перерабатываемой в данной культуре.

Суть фундаментального настроя русской культуры в сравнении с настроем культуры Запада, которую О. Шпенглер на-

звал фаустовской, гениально выразил Ф. Тютчев в своем стихотворении «Два единства»:

*«Единство, возвестил оракул наших дней,²
Быть может спаяно железом лишь и кровью...»
Но мы попробуем спаять его любовью, –
А там увидим, что сильнее...»*

Единство, которое достигается силой, предполагает объединение враждебных сторон, одна из которых подчиняется другой. Мир делится на Я и не-Я, и смысл жизни заключается в том, чтобы достичь свободы Я через его власть над не-Я. Природа и иные культуры, входящие в не-Я, враждебны субъекту данной культуры. Где-то в глубине они воспринимаются как «ничто», т.е. как лишенное смысла. И, если это «ничто» не подчиняется смыслам данной культуры, то возникает то, что М. Хайдеггер назвал «фундаментальным настроением ужаса»: «Проседание сущего в целом насаждает на нас при ужасе, подавляет нас. Не остается ничего для опоры» [18, с. 21].

Естественной реакцией на ужас, на отсутствие чувства своей укорененности в этом мире, внутреннего единства с ним и любви к нему является *агрессия*, желание накинуть на него ярмо, поставить себя в *центр* этого навязанного единства. Фундаментальным настроением на мир становится *воля к власти*, к самореализации любой ценой. И из этого настроения вытекает принцип, организующий все поведение субъекта такой культуры: *антропоцентризм*. Все остальное лишь средство для удовлетворения возрастающих потребностей человека. И второй шаг: этим человеком оказывается человек, принявший стандарты культуры Запада, представитель «золотого миллиарда». Достаточно ясно, как эта воля к власти проявляется в современном мире в социальном плане: если тоталитарные режимы загоняли дубинкой в свой рай, но тоже самое делает по отношению к остальному миру и рыночная «демократия».

Обратим внимание на то, как проявляется это «западническое сознание» в личностном поведении. Исходя из того, что «основная страсть человек <...> – это исполниться, осуществиться», М. Мамардашвили так поясняет соответствующее поведение на примере философии: «Философия (и мысль во-

² Имеется в виду канцлер Германии О. Бисмарк.

обще) не может и не должна почтительно замирать ни перед чем. Да и человек... пребывающий в состоянии остановки и вслушивающийся в мир, ему вдруг открывшийся, такой человек просто не в состоянии замирать в почтении перед чем-либо Это зона «сверхвысотного напряжения» <...> И то, что порождается всем этим, это крик, который нельзя сдержать» [10, с. 32].

Невольно хочется спросить: даже если это крик оглушает Другого? Могут ли ссылки на творчество, самореализацию и свободу для данной личности или культуры оправдать их властный эгоцентризм по отношению к другим личностям, культурам и природе? Фундаментальной настрой русской культуры дает здесь отрицательный ответ. Ему чужда такая абсолютизация прав и свобод индивид, которая оборачивается насилем по отношению к остальному миру (жесткой конкуренцией между людьми, максимальной эксплуатацией природы).

Настрой любви предполагает добровольное, от сердца идущее признание самоценности Другого и Целого, а не только Я, и, стало быть, друг друга. Единство на основе воли к любви основано не на принуждении, но на обоюдном стремлении навстречу друг другу, в диалоге и сотворчестве. Человек вообще и отдельный человек (или группа людей, «элита», «избранные») перестает быть центром мироздания и на смену антропоцентризму приходит мировоззренческий принцип *антропокосмизма*. С точки зрения антропокосмизма, как отмечал русский космист биолог Н. Г. Холодный, человек - не центр, но одна из органических составных частей мироздания, отличительной чертой которой является не привилегии, но *ответственность*. Философия антропокосмизма это «философия света и радости <...>. Весь мир становится отныне его (человека – В.С.) домом, его садом...» [19, с. 180]. Настрой любви исключает достижение свободы человека за счет власти над другими людьми и миром. Он противостоит и индивидуалистическому и тоталитарному настрою³.

³ Это не значит, что любовь предполагает только пассивное ненасилие. В мире зла «сопротивление злу силой» (название одной из работ И. А. Ильина) неизбежно, но такая борьба - лишь неизбежное «хирургическое» средство, а не возделанный ницшеанский смысл жизни.

Соборность – основа, ноосфера – цель

Базовые ценности, в которых кристаллизуется фундаментальный настрой русской культуры, можно представить в пространстве, в рамках которого происходит конкретизация исходной ценности *соборности* вплоть до ценности, непосредственно управляющей практическим поведением, *участия в Общем Деле*, каковым в настоящее время является предотвращение глобальной катастрофы и созидание ноосферы.

Если одним словом попытаться выразить суть русской идеи, лица нашей культуры, то этим словом будет *соборность*. Сразу же надо предостеречь против, мягко говоря, некорректных высказываний, в которых соборность пишется через запятую после коллективизма⁴. В различных определениях соборности, предложенных со времени И. В. Киреевского и А. С. Хомякова и по наши дни, по сути дела варьируется мысль, которую можно изложить словами И. Воицина: «А. С. Хомяков ... был основателем учения о соборности, т.е. о сочетании свободы и единства группы личностей, объединенных любовью к тем же самым абсолютным ценностям» [7, с. 20]. Самая же краткая характеристика принадлежит Н. А. Бердяеву (и дана она при изложении взглядов Хомякова): соборность, это «общение в любви» [2, с. 128].

Раскрывая такое понимание соборности, остановимся на трех вопросах. Во-первых, в чем принципиальная новизна такого отношения к жизни, каково отношение соборности к ценностям *индивидуализма* и *коллективизма*?⁵ Во-вторых, как проявляется любовь – фундаментальный настрой русской культуры в этой ее исходной ценности? В-третьих, об отношении к каким абсолютным ценностям идет речь?

⁴ Мало того, и то, и другое иные вообще трактуют как некую стадность, от которой должны отказаться «развитые индивидуальности». К примеру, бард А. Городницкий (к тому же известный ученый) так характеризует базовую ценность русской культуры: «Праматерь лагерей. Любезная соборность... Соборность общей лжи, казармы и барака... Соборность паханов у початой бутылки...».

⁵ В плане организации общества это будет вопрос о преодолении крайностей тоталитаризма и либерализма.

Индивидуализм и коллективизм суть проявления культур Запада и Востока⁶. Индивидуализм провозглашает приоритет ценности отдельного человека над ценностью общества, «права и свободы человека». Коллективизм исходит из противоположного взгляда (отдельный человек – «винтик», «солдат партии», который «каплей льется с массами»). Соборность заменяет идею *приоритета* идеей *паритета*. Свобода и единство оказываются равноправными и взаимно дополняющими ценностями. В самом деле, разумно ли общество, не признающее самоценности личности? Как показывает история, такие жесткие конструкции недолговечны. Но разумно ли общество, в котором оно не является самоценностью для личности? Такие расхлябанные конструкции либо сметаются внешним напором, либо сами переходят к диктатуре.

Соборность, это духовный вестник будущего. Реальное торжество соборности в жизни людей обозначит эпоху диалектического синтеза предшествующих несовершенных ступеней. С. С. Хоружий так представляет себе «путь, проходимый природою человека: род – индивидуальность – соборность» [21, с. 18]. Родовой коллективизм отрицается «персоналистским» индивидуализмом, а оба они снимаются в соборности, преодолевающей их ограниченности и сохраняющей положительные моменты.

Это снятие, естественно, осуществляется на новой основе. Родовой коллективизм принимает единство целого как нечто традиционно данное. Индивидуализм восторженно провозглашает свою свободу. В первом случае основой организации человеческих отношений остается сила общественного мнения, зафиксированная в обычаях и традициях. Во втором, чтобы ввести в берега проснувшееся половодье свободы, приходится строить «правовое общество» (без адвоката – ни шагу). В первом случае люди – «братья по крови». Во втором, вообще не братья, а партнеры.

И только на уровне соборности не внешняя сила традиций и юридических норм, но именно *внутренняя воля к любви* примиряет единство и свободу, видит самоценность их обеих

⁶ Естественно, Запад и Восток понимаются здесь не в географическом смысле, но как символы культур «персоналистского» (термин предложен Каганом; см. *Каган М. С. Введение в историю мировой культуры. Книга вторая. СПб., 2003*) и общинного типа.

и снимает их в высшем единстве. Ведь любовь это и есть добровольное признание самоценности друг друга. Воплощаясь в соборности, она порождает братство по духу. Именно его имел в виду Н. Федоров, утверждая, что «Под небратским состоянием мы разумеем все юридико-экономические отношения, сословность и международную рознь...» [15, с. 63]. Речь идет не об отрицании правовых и политических отношений.

Русским мыслителям иногда приписывают «правовой нигилизм», и, опять-таки, по незнанию дела. Речь идет о различии в жизни общества двух слоев, которые С. Л. Франк назвал *соборностью* и *внешней общественностью*. На последнем уровне люди соотносятся как внешние друг другу и целостности общества, а на первом, как единство Я и Ты в целостности Мы [17, с. 57-63]. Естественно, что с позиций идеала соборности именно она должна быть глубинным основанием внешней общественности.

Но откуда берется эта воля к любви? Признание самоценности Я и Ты в основе своей освящается любовью к Мы – «абсолютным ценностям», абсолютному основанию целостности. В ортодоксальном религиозном понимании подразумевается Бог: мы любим мир и других людей потому, что мы любим Бога; мы любим их как Его творения, способные к выбору между добром и злом. Но я полагаю, что в наше время надо сделать упор не на отстаивании чести и чистоты конфессионального мундира, но на взаимопонимании и объединении всех тех, кто признает духовные основы бытия, в глубинном общении с которыми черпает силы и душа личности, и душа культуры. Без этого нет ни подлинной любви к миру, ни подлинной любви людей друг к другу. Но если кто-то непременно хочет «выражаться научно», то я не против и такой формулировки: примем в качестве абсолютного критерия внутреннюю тенденцию⁷ бытия к возрастанию негэнтропии и преодолению хаоса.

Ценностная ориентация соборности конкретизируется в ценности *всеединства*. Любовь к миру, его духовным основам не может не порождать стремления к возрастанию *целостности* в нем, к органическому *единству* мирового *многообразия*.

⁷ Тенденция как внутренняя интенция, *стремление* уже не может быть сведено к объективной реальности (см.: Лосский Н. О. История русской философии. М., 1991. С. 412-415).

Состояние всеединства оказывается принципом устройства любого множества явлений, «которому присуща полная взаимопроникнутость и в то же время взаимораздельность всех его элементов» [20, с. 95]. Понятие всеединства содержит в себе онтологический, социокультурный и деятельностно-гносеологический аспекты, каждый из которых придает русской культуре соответствующие ценностные ориентации. Первый из них говорит о всеединстве бытия в целом, второй – о всеединстве общества и культуры, третий – о всеединстве человеческой деятельности в целом и познания в частности.

В. Соловьев видел две формы существования всеединства относительно бытия в целом: Бог как сущее всеединство и природный мир (включая человека) как *становящееся* всеединство [14, с. 134]. Идеал становящегося всеединства лег в основание русского космизма: долг человека так познать и переустроить мир, чтобы единство человека и мира, общества и природы реализовывалось бы не только в масштабах планеты, но и относительно космоса; чтобы гармония противоположных начал преобладала над их разладом и борьбой. Мир как становящаяся целостность, а не постмодернистский калейдоскоп самодостаточных различий без всякой общей связи.

В социокультурном плане всеединство выступает как *всечеловечность* (термин Ф. М. Достоевского). Открытость другим культурам, готовность к диалогу с ними и творческому синтезу их достижений всегда была присуща русской культуре. А. Блок так выразил отношение к другим народам и культурам:

*Мы любим все - и жар холодных чисел,
И дар божественных видений,
Нам внятно все - и острый галльский смысл,
И сумрачный германский гений...*

Не самодовольная замкнутость в ареале своей национальной культуры, но постоянное стремление переосмыслить ее в контексте становящейся культуры человечества в целом, сохраняя в то же время ее самобытность: снова паритетность и взаимодополнительность целостности и индивидуальности.

Соответственно идеалом человеческого поведения и познания в русской культуре становятся *цельность* и *синтез: цельный человек в целостном мире*. Увидеть и познать все сущее

целостным взглядом и с позиции обобщающих концепций, в самом познании осуществить органический синтез интуиции и логики («цельное знание» И. В. Киреевского, А. С. Хомякова, В. С. Соловьева, Н. О. Лосского), познавать и вести себя так, чтобы в мире, культуре, науке возростала объединяющая роль синтеза, это всегда было характерно для лучших представителей нашей эстетики, этики, теории познания, искусства, науки и практической деятельности. Не игра ради игры, а ответственное доопределение бытия!

Но, чтобы творческое доопределение бытия в направлении становящегося всеединства действительно было бы ответственным перед бытием в целом, а не только перед человеческим замыслом, надо ввести, так сказать, уточняющую ценностную ориентацию. Ее в русской культуре задает ценность *софийности*, софийного отношения к миру. Здесь нет возможности рассмотреть это понятие в контексте породившей его русской религиозной философии⁸. Мы сразу же остановимся на его аксиологическом аспекте. «Трижды преступна хищническая цивилизация, писал П. А. Флоренский, не ведающая ни жалости, ни любви к твари, но ищущая от твари лишь своей корысти, движимая желанием не помочь природе проявить скрытую в ней культуру, но навязывающая насильственно и условно внешние формы и внешние цели» [16, с. 440]. Но как человек относится к природе, дающей условия и предметы для его творчества? Ведет ли он свою хозяйственную деятельность, исходя только из собственных потребностей и соображений технико-экономического эффекта? И, если он даже проводит экологическую экспертизу, то делает ли он это только из рациональной бережливости, или же способен относиться к природе *бережно* ради нее самой?

Ответ с позиций софийности вытекает из самого понимания Софии как начала, посредствующего между Богом и человеком. Согласно В. Соловьеву, София представляет «собой реализацию божественного начала, будучи его образом и подобием, первообразное человечество, или душа мира... занимает посредствующее место между множественностью живых

⁸ Попытку такого анализа, предпринятого мной, см.: Сагатовский В.Н. Русская идея: продолжим ли прерванный путь? С. 135-140.

существ и безусловным единством Божества, представляющим начало и норму этой жизни...» [14, с. 131].

Иными словами, софийный настрой обязывает человека воплощать в своем отношении к природе замысел Бога о ней, помнить о том, что человеческой деятельностью создается «Ткань Божья в мире» [9, с. 379]. «Природа человекообразна, утверждает С. Н. Булгаков, она познает и находит себя в человеке, человек же находит себя в Софии... и через нее воспринимает и отражает в природу умные лучи божественного Логоса, через него и в нем природа софийна» [4, с. 113.]. И все же о таком отношении к природе не скажешь лучше Ф. Тютчева:

Не то, что мните вы, природа.

Не слепок, не бездушный лик.

В ней есть душа, в ней есть свобода,

В ней есть любовь, в ней есть язык

Следовательно, она обладает самоценностью и достойна бескорыстной любви, а не только рационального расчета со стороны эксплуататора. Думаю, что софийное отношение к природе вполне поддается и светской интерпретации: я родственная часть этого мира, а не чуждый ему хищник, и потому помогаю прорасти в нем лучшим его задаткам; «приручить» его, а мы, как говорил А. Сент-Экзюпери, отвечаем за тех, кого приручили. И эта переключка еще раз говорит о всечеловечности русской культуры.

Ценности соборности и всеединства, проявляясь в отношении природы как софийность, в отношениях внутри общества конкретизируются в ценности *правды отношений*. Лейтмотив здесь тот же, что и в софийности: не корыстный интерес, умеряемый рациональным расчетом и правовой регуляцией, но внутренние добротолюбие и ответственность должны служить основой человеческого поведения, отношений людей друг к другу.

В идеальном обществе, как писал А. Солженицын, выражая одну из глубинных интенций отечественной культуры, люди «должны, прежде всего, преследовать не интересы, а стремление к правде отношений». «Борьбой интересов и классов, продолжает писатель, не обеспечить общественное благо. И права, и свободу можно обеспечить только моральной солидарностью всех» [12, с. 111]. Не внешне детерминированным усло-

ным соглашением, но именно *солидарностью* как общественной формой соборности.

Подчеркнем еще раз: сказанное не должно означать игнорирования необходимости политического, правового и экономического регулирования соотношения человеческих – групповых и личных – интересов. Такое игнорирование было бы чистой утопией. Речь о том, что должно быть поставлено во главу угла; образно говоря, буква закона – адвокат или совесть (внешняя общественность или соборность, в терминологии С. А. Франка)? Русская мысль дает четкий ответ: и то и другое, взятые в единстве, но под эгидой второго. Только тогда демократия не превращается в «дермократию»: «Демократия есть непрерывная право-организация, правовым образом организованный народ; автономный народ, самоуправление, солидарность, соборность; – и в этом ее сущность и оправдание» [8, с. 220-221]. Или: «Государство, в его духовной сущности, есть не что иное как ... множество людей, связанных общностью духовной судьбы, и сложившихся в единство на почве духовной культуры и правосознания» [9, с. 257]. Бюрократия должна не подминать под свои интересы любую правду (что всегда происходило и происходит в реальной «среднестатистической» России), но обслуживать ее там, где этот необходимо.

Софийность и правда отношений в непосредственном управлении любой человеческой деятельностью резюмируются в ценности *ответственного поступка*. В английском слове нет слова «поступок» (как, кстати, и слова «правда»); любое проявление субъекта там – акция (action). Но акция сама по себе ценностно нейтральна, она обозначает чистое функционирование. Совершающие акции не совершают служение высшей правде – они демонстрируют себя и зарабатывают деньги. А если вдруг возомнят себя Наполеоном, которому «все дозволено», то идут на преступление, акцию, в которой преступают установленные рамки функционирования.

Понятно, что деятельность включает в себя множество действий, которые могут быть автоматизированы и переданы роботам. Но подлинная ее суть раскрывается именно в *поступке*, в котором человек способен «утвердить факт своей единственной незаменимой причастности бытию <...> войти в событие бытия» [1, с. 114]. В поступке человек реализует свою внутреннюю ответственность и перед своей индивидуально-

стью, и перед миром, с которым он взаимодействует. «Только изнутри <...> моего ответственного поступка, подчеркивает М. Бахтин, может быть выход в это единство бытия <...> Понять предмет, значит понять мое должностное отношение по отношению к нему <...> понять его в отношении ко мне в единственном бытии-событии, что предполагает <...> мою ответственную участность» [1, с. 95].

Ориентируясь на ценность ответственного поступка, человек осуществляет свою деятельность не как *противо-бытие* (Я, подчиняющее себе не-Я), но как *со-бытие* (соборное совершенствование бытия в целом). Воля к власти всегда стоит перед соблазном *пре-ступления*. Воля к любви выражается в созидательном и ответственном *поступке*.

Совокупность акций может образовать взаимовыгодный бизнес, а чаще – хаотическую конкуренцию. Деятельность, в которой доминируют поступки, в основе которых лежат базовые ценности, охарактеризованные выше как соборность, всеединство, софийность, правда отношений, ориентирована на итоговую ценность *Общего Дела*. Сам термин принадлежит Н. Федорову, но совсем не обязательно связывать с ним ту конкретную интерпретацию, которую предлагал Федоров (воскрешение всех умерших и заселение Космоса). Важно общее понимание самой идеи Общего Дела как соборного антипода индивидуалистическому успешному бизнесу и коллективистской «добровольно-принудительной» массовой акции. Свобода индивидуальности и общее единство дополняют в нем друг друга, поскольку и общность, и образующие её личности ориентированы на такую деятельность и такие ее результаты, в которых:

- целое и индивидуальности выражают фундаментальный настрой любви в соборном отношении друг к другу и миру;
- возрастает всеединство субъектов деятельности и бытия; (и тем самым уменьшается вражда, отчуждение, хаос);
- доминирует софийность и правда отношений;
- совокупность действий организуется ответственными поступками – событиями, доопределяющими бытие в направлении становящегося всеединства.

Говоря кратко, *Общее Дело* есть *одухотворенная* целостная деятельность, *одухотворяющая мир и его участников*. Религиозный философ мог бы охарактеризовать Общее дело, как то, что служит *обожению* мира.

Деятельность любого объема и содержания может выступать как Общее Дело. Но в глобальном масштабе *общечеловеческим* Общим Делом, способным предотвратить глобальную катастрофу, гибель человеческой цивилизации и, возможно, биосферы в целом является созидание *ноосферы*.

В. И. Вернадский, который ввел в России в обиход этот термин, рассматривал, прежде всего, энергетическую природу ноосферы. Он говорил о том, что с появлением человека в биосфере возникает «новая форма биохимической энергии, которую можно назвать энергией человеческой культуры, которая создает в настоящее время ноосферу» [5, с. 132]⁹. Однако в нашем контексте важнее не энергетическая природа, а *мировоззренческий смысл* ноосферы, то, какой мы хотим видеть ее по содержанию. Иначе говоря, как разум (а в основе, конечно, дух) должен организовать отношения общества и природы и отношения в самом обществе, чтобы эта целостность не распалась, не погубила саму себя, но имела бы возможность оптимального развития.

Понятно, что критерии оптимальности могут быть заданы только с позиций определенных ценностей. Если делать это с точки зрения базовых ценностей русской культуры, то содержательно *ноосферу* можно определить как развивающуюся гармонию¹⁰ общества, личности и природы, самоценных в их негэнтропийных тенденциях, которая строится на духовной основе и посредством человеческого разума и деятельности. Более кратко: коэволюция (совместное развитие) общества и природы на соборной основе.

Основной тенденцией в построении ноосферы по сравнению с ныне существующей цивилизацией, является смена идеологии *максимума* в реализации воли к власти (максиму-

⁹ П.А. Флоренский в переписке с В.И. Вернадским предлагал вместо ноосферы (сферы разума) говорить о *пневмосфере* (сфере духа), и я думаю, что он был прав. Но термин «ноосфера» получил широкое распространение, и, не споря о словах, надо просто уточнять их значение.

¹⁰ Философскую концепцию развивающейся гармонии в качестве основы мировоззрения, адекватного вызову современной эпохи, представленную мной см.: Сагатовский В.Н. Философия развивающейся гармонии. СПб., 1997-1999; см. также: Сагатовский В.Н. Философия антропокосмизма в кратком изложении. СПб., 2004.

ма прибыли и престижного потребления, наслаждения первенством любой ценой и новизной ради новизны) на идеологию *оптимума* становящегося всеединства на основе воли к любви.

Таким образом, базовые ценности русской культуры представляют собой аксиологическое ядро, призванное организовать человеческую деятельность как Общее Дело созидания ноосферы. Развертывание этой системы ценностей можно подытожить посредством следующей схемы: софийность – Фундаментальный – соборность – всеединство – ответственный – Общее – настрой любви – правда – поступок – Дело – отношений.

Русская культура и глобальные проблемы современности

Я глубоко убежден в том, что сами по себе организационно-политические, экономические и научно-технические усилия недостаточны для разрешения глобальных проблем современности, если в их основу не будет положено новое мировоззрение, опирающееся на радикальную *переоценку ценностей*. В самом деле, как можно решить, скажем, экологическую и военную проблему, не проведя в душах людей «революцию духа». Не отказавшись в сердце своем от воли к власти, от глубоко укоренившихся социал-дарвинистских установок и прометеевско-фаустовского пафоса, придающего им героический вид, или постмодернистских акций, маскирующих их псевдо-иронической эклектикой?

В этом плане ценности русской культуры исключительно современны, и только очень поверхностные модники могут утверждать, что, мол, «все это устарело». Такая реакция есть частный случай общей позиции наших «либералов», так и не осознавших полную бесперспективность своих программ не только для России, но и для современного мира в целом. Они пытались повести Россию по тому пути, порочность которого давно поняли лучшие умы Запада. Напротив, ценности русской культуры, о которых шла речь выше, должны быть востребованы не только на своей родине, но и в глобальном масштабе. Пора понять, что *лицо русской культуры имеет общечеловеческое, всемирно-историческое значение* и что эти ценности гораздо актуальнее тех, что сформировались на Западе в эпохи Возрождения, Реформации, Просвещения.

Антропогенный фактор стал планетарной силой, способной уничтожить биосферу (знание, конечно, сила, но без направ-

ляющих положительных ценностей оно становится «мечом в руках умалишенного»). Если, не установив обратной связи с эксплуатируемой природой, человек испытывает «эффект бумеранга», то что же будет, если с таким же мироощущением он продолжит свое продвижение в Космос? Отдельные государственные и надгосударственные образования внутри человечества продолжают бороться за мировое господство, обладая возможностями многократного уничтожения друг друга.

Более того, современное общество в лице так называемых «развитых стран» не имеет такого мировоззрения, таких базовых ценностей, которые могут придать вдохновляющий, пассионарный смысл общественному и личному существованию, и потому все менее справляется с передачей эстафеты духовных достижений человечества. «Массовая культура» урбанизированных дикарей, «берущих от жизни все», и тех, кто делает на этом свой бизнес, не менее страшна, чем ядерное оружие.

Мне могут возразить в том смысле, что кому же я предлагаю обратиться к любви, соборности и т. п.? Не утопично ли это? Да, я не исключаю, что мы уже проскочили порог восстановимости. Но назовите альтернативу ноосфере, базирующейся на ценностях русской культуры¹¹, способной предотвратить глобальную катастрофу <...> «Конца истории» в духе Ф. Фукуямы не будет. Будет либо конец апокалипсический, либо спасение от него в Общем Деле.

Литература

1. Бахтин М. М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники: Ежегодник. 1984-1985. М., 1986. С. 80-160.
2. Бердяев Н. А. Алексей Степанович Хомяков. М., 1912.
3. Бердяев Н. А. Философия неравенства. Берлин, 1923.
4. Булгаков С. Н. Философия хозяйства. М., 1911.
5. Вернадский В. И. Философские мысли натуралиста. М., 1988.

¹¹ В рамках этого очерка у меня просто не было возможности показать, что к идеям, близким к описанным ценностям, приходили и приходят лучшие представители самых разных культур. Но в русской культуре они представлены в наиболее цельной форме. Повторяю: в *лице русской культуры*; но, увы, и в этом наша трагедия, не в среднестатистических проявлениях реальной российской повседневности. Так что не надо приписывать мне ни «фильства», ни мессианства.

6. Волошин М. Лики творчества. Л., 1988.
7. Воцнин И. Солидаризм. Рождение идеи. Франкфурт-на-Майне, 1969.
8. Вышеславцев Б.П. Кризис индустриальной культуры. Нью-Йорк, 1982.
9. Ильин И. А. Путь к очевидности. М., 1993.
10. Мамардашвили М. Как я понимаю философию. М., 1990.
11. Сагатовский В.Н. Русская идея: продолжим ли прерванный путь? СПб., 1994.
12. Солженицын А. Красное колесо // Наш современник. 1990. № 11. С. 14-96.
13. Соловьев В. С. Русская идея // Сочинения: В 2 т. М., 1989. Т.2. С. 219-246.
14. Соловьев В. С. Чтения о богочеловечестве // Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. М., 1989.
15. Федоров Н. Ф. Сочинения. М., 1982.
16. Флоренский П. А. Сочинения. В 4 т. Т. 3 (1). М., 2000.
17. Франк С.А. Духовные основы общества. М., 1992.
18. Хайдеггер М. Что такое метафизика? // Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 16-27.
19. Холодный Н. Г. Избранные труды. Киев, 1982.
20. Хоружий С. С. Всеединство // Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 95.
21. Хоружий С. С. Диптих безмолвия. М., 1991.

Перспективы развития философии культуры¹

М. С. Каган

Prospects for the development of cultural philosophy

Moisey S. Kagan

Размышления о перспективах развития философии культуры должны исходить из двух позиций – *потребности общества* в данной области знания и *уровне теоретического мышления*, который позволяет удовлетворить эту потребность.

Рождение теории культуры как философской дисциплины относится к XIX в. и связано с именами И. Г. Гердера на Западе и Н. Я. Данилевского в России. Но широкое развитие она получила в начале XX в., в деятельности неокантианцев и О. Шпенглера. Дальнейшая ее судьба определялась взаимоотношением с культурологическими науками, начиная с европейской этнографии и американской культурантропологии и кончая исследованиями теории и истории конкретных наук, изучающих отдельные культурные явления. Я останавлиюсь лишь на предпосылках, породивших потребность в философском анализе культуры, без чего трудно обоснованно судить о его перспективах.

XIX в. был в истории человечества временем небывалых по интенсивности и масштабу потрясений, захвативших всю Европу войн и революций, начиная с Великой французской революции и наполеоновских войн и кончая выросшей из противоречий этого столетия Первой мировой войной и тремя русскими революциями 1905 – 1917 гг. Это сделало главной движущей силой общественного бытия *политику* – вспомним знаменитое определение К. Клаузевицем войны как «*продолжения политики другими средствами*», а также раскрытую К. Марксом связь политики и экономики. Культура в этих условиях играла явно второстепенную роль и привлекала внимание лишь мыслителей романтического склада и утопистов, но и то в отдельных ее проявлениях – в искусстве, в религии,

¹ Каган М. С. Перспективы развития философии культуры // Парадигма: Философско-культурологический альманах. Вып. 12. Отв. ред. выпуска Н. Х. Орлова. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2009. С. 47-54.

в нравственности, которые противопоставлялись науке и технике как силам, относящимся не к духовной культуре, а к пошлой, бездуховной, утилитарно и комфортно ориентированной *цивилизации*. Особенно резко это выразилось в концепции славянофилов в их полемике с западниками.

В этих условиях культура как целостное, при всей разнообразности его материального, духовного и художественного содержания, образование, не воспринималась, и интуитивное понимание этой целостности И. Г. Гердером не получало должной оценки и развития. Характерно, что основоположник феноменологии Э. Гуссерль пришел к выводу о дифференциации самой онтологии на «формальную», и «региональные» онтологии, каждая из которых должна изучать особые свойства конкретной области бытия, в частности, разных сфер деятельности людей [3, с. 36-40]. Эта позиция была унаследованная французским постмодернизмом. В этом же направлении развивалось как позитивистское мышление, приходившее к отрицанию возможности и необходимости онтологии, так и экзистенциализм, сводивший бытие к Хайдеггеру «здесь-бытию», то есть лично переживаемому фрагменту сущего. Целостное понимание культуры как формы бытия оказывалось свойственным только этнографическому взгляду, поскольку на ранних стадиях истории человечества культура было не только синкретически целостна, но и неотделима от общественных отношений и от бытия самого человека (отсюда последующее название этой науки «культурантропология»).

Характерно, что понимание *целостности* как свойства бытия, детерминирующее его познание, провозглашенное в начале XIX в. И. В. Гете, не оказало сколько-нибудь существенного влияния ни на науку, ни на философию, как и сформулированное сто лет спустя Я. Сметсом «холистское» учение, или «тектология» А. А. Богданова. Теоретическое мышление еще не было готово к восприятию этого онтологического и методологического принципа. Только в середине XX в. под влиянием современной биологии в США, а затем в СССР стали формироваться *теория систем и системный подход*, приобретший парадигмальное значение в науке и получавший со-

ответствующее философское осмысление.² Спустя несколько десятилетий И. Пригожин, Г. Хакен и С. П. Курдюмов начали разработку *синергетики* – науки о процессах самоорганизации сложных, сверхсложных и супер-сверхсложных (по классификации автора этих строк, диссипативных, то есть взаимодействующих со средой) систем. Тем самым сложились теоретические условия для философского осмысления культуры.

Реализация этих возможностей и определяет перспективы развития философии культуры в обозримом будущем. Но для этого должны быть решены, как мне представляется, следующие задачи.

Логически исходная проблема является *методологической*: речь идет о том, чтобы теорию систем и ее синергетическое продолжение, сформулированные в ходе изучения законов природы, не экстраполировать механически на изучение культуры, а развить в соответствии с отличием бытия культуры от бытия природных систем и процессов. Поскольку они находятся на *более высоком уровне сложности*, чем физические, химические и биологические структуры. Первые шаги в этом направлении уже сделаны,³ но только первые шаги. Культурологам, оценивающим эвристические возможности теории систем и синергетики, нужно разработать программу философско-онтологического познания культуры, отвечающую уровню и характеру сложности ее целостно-системного бытия.

² Исследования по общей теории систем: Сборник переводов. М., 1969; Блауберг И. В., Юдин Э. Г. Становление и сущность системного подхода. М., 1973; Садовский В.Н. Основания общей теории систем. М., 1972; Маркарян Э. С. Вопросы системного исследования общества. М., 1972; Каган М. С. 1) Человеческая деятельность (опыт системного анализа). М., 1974; 2) Системный подход и гуманитарное знание: Избранные статьи. Л., 1991; Уемов А. И. Системный подход и общая теория систем. М., 1978; Системные исследования: Ежегодник (выходил в Москве, начиная с 1969 г.).

³ См.: Каган М. С. 1) Синергетика и культурология // Синергетика и методы науки. СПб., 1998; 2) Синергетическая парадигма – диалектика общего и особенного в методологии познания разных сфер бытия // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. М., 2002. См. также методологическую главу моей монографии «Введение в изучение истории мировой культуры» (СПб., 2001).

При этом нужно учитывать, что культура отличается от общества – сколь бы тесной ни была их взаимосвязь, в частности, тем, что ее бытие *разномасштабно* самый широкий масштаб – *культура человечества*, родившаяся вместе с ним и развивавшаяся на протяжении всей его истории; более узкий масштаб – *культура определенной части человечества*: народная культура, дворянская культура, молодежная культура, русская культура, средневековая культура, массовая культура, контркультура и т.д.

Еще более узкий масштаб – *культура микрогруппы*: оригинального театрального коллектива, музея, научного, учебного. Самый узкий масштаб – *культура личности*, соответствующая бытовому выражению «NN – культурный человек». Понятно, что хотя во всех случаях мы имеем дело с *целостным* образованием, каждый его бытийный масштаб имеет свои особенности, которые методология культурологического знания должна учитывать. Это относится, в частности, к перенесению на изучение культуры биологического закона «*онтогенез повторяет филогенез*», ибо сходство культуры первобытных человеческих коллективов и культуры детства является *не тождеством, а изоморфизмом*, то есть предполагает *диалектику общих и различных черт*. Точно так же культура разных народов имеет и сходные, общечеловеческие черты, и особенные у каждого, а эта особенность, в свою очередь, проистекает из *диалектики этнического и национального качеств* жизнедеятельности данного народа. Поскольку же изучение всех частных масштабов бытия культуры осуществляют культурологические науки, *методологической проблемой, требующей серьезной разработки, является взаимодействие с ними философии культуры*.

Реализация данных методологических установок – вторая перспективная задача философии культуры. Необходимость ее решения определяется тем, что в философском осмыслении культуры возникла упоминавшаяся выше общественная потребность, поскольку человечество вернулось к своему исходному состоянию, когда само его бытие зависело от культуры, вырывавшей его из животного состояния. Во всей последующей его истории, как бы ни была велика роль культуры, ее собственные возможности зависели уже от характера общественных отношений.

Не удивительно, что, обобщая опыт всей истории человечества, К. Маркс абсолютизировал *доминанту социальных отношений*, и соответственно зависимость от них общественного сознания и культуры. Отсюда последовал и вывод, принятый В. И. Лениным к исполнению, что надо революционным путем изменить общество и тогда сама собою изменится культура. Поставленный в России социальный эксперимент показал, что сохранение и даже усиление зависимости культуры от структуры общества не спасло советскую власть и порожденный ей тип культуры от ухода в небытие. И в России, и в других странах распавшихся Советского Союза, всего «социалистического лагеря» *культура обрела самостоятельность, соответствующую принципам демократического общества*. Но это ее завоевание не только не помешало, а всемерно способствовало возникновению такого ее конфликта с природой, который все еще осторожно называют «экологическим кризисом», хотя в действительности речь идет о *надвигающейся экологической и генетической катастрофах, грозящих человечеству самоуничтожением*.

Это значит, что эпоха, обозначенная аббревиатурой «НТР», закончилась, и мир вступил на новую фазу своей истории. Фаза эта получает различные наименования, ни одно из которых не схватывает определяющее ее системное качество, но оно стало уже очевидным не только научно-философскому, но и обыденному сознанию. Неудержимо развивается экологический кризис, затрагивающий не только отношения человека и внешней природы, но и его собственный мир, генетический уровень биологического фундамента человеческого бытия. Оказалось, что во всех этих отношениях ни одно государство или союз государств, ни одна национальная, политическая или конфессиональная группа не способна предотвратить надвигающуюся катастрофу в одиночку. Поэтому впервые в истории понятия «*общечеловеческое*», «*вселенское*», «*космополитическое*» приобрели реальный смысл, превратившись из гуманистических абстракций в *цели практического поведения сознательной части общества*. На современном языке это называют «*глобализмом*», и соответственно конфронтация *глобализма и антиглобализма* является, в конечном счете, борьбой за самосохранение жизни на нашей планете.

Отсюда следует, что теоретическое осмысление данной небывалой исторической ситуации должно стать в XXI в. *глав-*

ной содержательной задачей философии культуры. Ибо в этой ситуации единственная альтернатива печальному завершению истории человечества, а с ней, возможно, и вообще жизни на нашей планете, кроется не в очередном изменении общества и не в кибернетизации человека, а в обретении самой культурой власти над обществом ради формирования ею нового исторического типа человека, для которого глобальные интересы человечества были бы выше всех частных и потому эгоистических социально-групповых интересов – экономических, политических, национальных, конфессиональных.

Необходимость в таком типе человека – не очередная мечта утопического социализма, а *жизненно-практическая потребность*. Экзистенциальной в общечеловеческом смысле проблемой становится преодоление той разобщенности и конфликтности популяции землян, которые всегда были и остаются поныне имманентными общественному бытию и служащей ему идеологии – в силу противоположности экономических интересов, политических позиций, религиозных вер, эстетических вкусов, художественно-творческих установок.

Между тем, в истории ценностного сознания человечества сформировалась и такая его форма, которая объединяет всех людей, независимо от их биологических и социально-групповых различий: такова *нравственность*, которая выражает *отношение человека к Другому как к самому себе*, то есть отношение к *Другому как к Другу*, а не как к средству достижения каких-либо собственных эгоистических целей или же объекту равнодушных к нему познавательных интересов. Нравственность как наиболее последовательное проявление духовности человека, была сформирована историей культуры для преодоления унаследованных людьми биологических инстинктов, а затем расширила сферу своего действия, преодолевая все социально обусловленные частно-групповые и потому эгоистические интересы людей. Не удивительно, что в ходе столкновения этих интересов каждая социальная группа пыталась подчинить себе нравственность, превращая ее в мораль как элемент политической и религиозной идеологии – от морали рабовладельцев до коммунистической морали, от морали христиан, крестивших язычников огнем и мечом и сжигавших еретиков до морали современных мусульманских террористов-самоубийц. Но все эти деформации нравственности

следует отличать от ее сути, сформулированной И. Кантом и определяющей ее самостоятельность как формы ценностного сознания, лежащей в духовном основании бытия человечества как воспитываемое – или, увы, не воспитываемое – в каждом человеке его *культурное качество*.

Историку культуры должно быть понятно, почему эпоха научно-технического прогресса могла свести культуру к *образованию*, к тому же преимущественно естественнонаучному и математическому. XX век доказал, что оторванный от нравственных критериев научно-технический прогресс, не говоря уже о политической, религиозной и художественной деятельности современного человека, губельны для культуры, и вместе с нею для самой жизни человека на Земле.

Разработка теории нравственности в анализе функционирования и исторического развития культуры является главной содержательной задачей философии культуры в перспективе XXI в., тем более что *этика в системе культурологической мысли* остается поныне «белым пятном» и философии культуры, и этической теории, которые развивались отдельно друг от друга, оставляя в тени их реальную историческую взаимосвязь.

Перспектива развития философии культуры состоит в том, чтобы преодолеть существующие здесь «неясности», начиная с правомерности самой постановки вопроса о «новой» нравственности. Поскольку *сила нравственности в жизни общества* исторически меняется, задачей философии культуры становится изучение этих изменений и обоснование происходящего в XXI в. радикального изменения взаимоотношений культуры и общества, а значит, и нашей практической деятельности в данном направлении.

Анализ происхождения и первых этапов развития европейской философии показывает, что философский теоретический дискурс вырастает из первоначальной сплетенности с образной структурой мифа, а затем и поэмы, а после разрыва с поэзией философия существовала в единстве с наукой, а в средние века – с теологией. Только в XVII в. произошло самоопределение философского мышления, утвердившего свою независимость и от науки, и от искусства, и от религии, но делавшего и то, и другое, и третье предметами теоретического осмысления. Философия оказывалась, таким образом, некоей «сверхнаукой», системой предельных онтических абстракций,

так что позитивистское мышление приходило к выводу о ее ненужности, и даже Ф. Энгельс не раз писал, что в будущем науки поглотят философию и от нее останется только наука о самом мышлении – логика.

Взаимоотношения науки и философии осложнялись тем, последняя не ограничивала свою задачу одним только познанием бытия, но так или иначе *связывала познание с ценностным осмыслением реальности*, что «компрометировало» ее в глазах представителей строгой науки. Поэтому самоопределение философии и осознание ее взаимоотношений с другими формами духовной деятельности человека становится актуальнейшей задачей философии культуры. Подчеркну – не задачей методологии самого философского мышления, и не задачей эпистемологии применительно к научной деятельности, и не задачей эстетики применительно к деятельности художественной, и не задачей теологии или религиозной философии применительно к религии, и не задачей философии языка применительно к речевой деятельности. А задачей *именно философии культуры*, ибо только рассматривая конкретные формы деятельности как *подсистемы культуры в ее целостном существовании, функционировании и развитии*, можно объективно выявить *необходимость данному целому каждой его составной части*, а тем самым и их взаимоотношения – таков методологический постулат теории систем.

Выдвинутая мной гипотеза (она уже была опубликована) состоит в том, что «сознанием» культуры является *философия*, а «самосознанием» – *искусство*. В наступившем столетии философия культуры должна ее проверить, быть может, отвергнуть и выдвинуть другие решения проблемы, но так или иначе ее решить, потому что от этого во многом зависит преодоление того кризиса, в котором находятся сегодня и философия, и искусство.

Одним из проявлений и одновременно одной из причин этого кризиса в философии является распространившееся в XX в. определение философии как «*самосознания культуры*» – дефиниция, порожденная отрешением философии в эпоху Модернизма от врожденной ей исторически и утвердившейся в XVII-XIX вв. ориентации на познание и осмысления *бытия, мира, объективной реальности* и противопоставления этому убеждения в укорененности философии в духовном мире современного культурного субъекта. Адекватно же выразить

суть культуры абстрактный теоретический дискурс не способен: ведь культура связывает воедино рациональные, эмоциональные и идеально-проективные аспекты человеческой деятельности и формы межсубъектных отношений общения, отчего ее сущность доступна *художественному, а не теоретическому*, способу ее постижения. Не удивительно, что *историю культуры* так часто сводят к *истории искусства*. Хотя подобная «эстетическая редукция» культуры неправомерна, она объяснима: искусство является своего рода «*автопортретом культуры*», воплощающим в каждом ее социально-историческом состоянии его духовную сущность и позволяющим *понять* ее (в герменевтическом смысле «понимания») и современникам, и потомкам. По этой причине теоретическая мысль, изучающая историю культуры, обращается едва ли не к главному своему источнику – к истории искусства (вспомним хотя бы, как это делал О. Шпенглер). Когда же философия ставила перед собой такую цель – постичь свою культуру, или другие культуры, или культуру человечества – она должна была порывать с рационалистической теоретико-онтологической традицией философского дискурса и овладевать структурами художественного мышления. Это и происходило в Европе? начиная с Ф. Ницше, в России – с «русского Ницше» В. В. Розанова. Такой идеал философствования пытались обосновать в 20-е года прошлого века Г. Марсель, а совсем недавно в России В. В. Налимов. В конечном счете, при наличии художнического дара философы этой ориентации и обращались к стихам, пьесам, повестям и романам для выражения невыразимого в теоретическом тексте.

Примечательно, что в это же время можно наблюдать и встречное движение: художники, и не только оперирующие словом, но и живописцы, и режиссеры, и даже музыканты, не удовлетворенные границами, которые ставит мышлению метафора, поэтическая ритмика, диалогическая структура драмы, повествовательная фабула, искали различные способы концептуализировать искусство. В результате этих встречных потоков границы между философией и искусством становились все более зыбкими, вплоть до того, что сам вопрос об их специфических функциях и обуславливаемых ими структурных различиях стал казаться архаическим и нерелевантным по отношению к культуре Модернизма. И хотя некоторые явления, причисляемые к Постмодернизму,

говорят о возрождении стремления искусства быть *искусством*, а философии – быть *философией*, проблема эта далека еще от своего убедительного решения и остается в проблемном поле философии культуры XXI в.

Показательно и поучительно, как искал решение этой проблемы такой авторитетный представитель философской мысли XX в., как В. Дильтей. Вслед за Гегелем он начинал сопоставление философии с религией и искусством, однако приходил к выводу, что религиозное мирозерцание было лишь «подготовкой» мирозерцания философского и что «ни одно обусловленное религиозностью произведение все же не имеет права на место в философской связности идей» [4, с. 196-198]. Другое дело поэзия (поскольку из всех искусств философ лишь за ней признает право на выражение мирозерцания): она сопутствует развитию философии на протяжении всей истории, поскольку «выражает идеал высшей человечности свободнее, радостнее и человечнее, чем на это когда-либо была способна философия» [4, с. 110]. Таким образом, гегелевская *триада* превращается под трезвым взглядом Дильтея в *диадю* «*философия – поэзия*», напоминая образное сравнение Ф. Гельдерлина: «На соседних вершинах живут, разделенные бездной».

Об актуальности данной проблемы в наше время, делающей необходимой ее передачу в качестве наследия нашим потомкам, свидетельствует метание современной философии между сближением с искусством и с религией.

Приведу два характерных примера. Французский философ С. Бретон, объясняя в 1982 г. свои многолетние поиски синтеза за жизненного опыта, религиозного сознания и восходящего к древнегреческой онтологии протонаучного материалистического миропонимания, приходил к выводу, что достигающая этой цели истинная философия должна «включать поэтику воображения в качестве одной из главных своих составляющих» [5, с. 257]. Конечно же, ни он, ни упоминаемые им Деррида, Лиотар, Делез и Левинас, достичь этой цели не могли, ибо разделяемый ими «принцип идентичности субъекта и объекта», характеризующий художественное мышление, не может распространиться на мышление философское. Второй пример – ответ А. В. Ахутина на сформулированным им же вопрос: «почему, обращаясь именно к *философии*, мы думаем – или подозреваем, – что ни науки, ни религии, ничто другое не

удовлетворит *этого* – философского – любопытства, что помимо всего – важного, нужного, проблематичного, загадочного, непостижимого, – открывающегося во всех областях, куда так или иначе ступает нога человека, – остается что-то еще, на особый лад важное, удивительное и любопытное?». Ответ формулируется красиво, метафорично, но чисто декларативно: «Философия – разум, обращенный к началам самой разумности, и зрячая вера, обретающая свою мудрость в страхе сомнения, – рискну сказать – *болеют друг другом*» [2, с. 268].

Если не сводить *веру* как необходимой психике человека способ восполнения недостающей информации к *религиозной* вере, то, несомненно, заслуживает обсуждения вопрос о взаимоотношениях мышления и веры. Но не как психологическая, а как *философско-культурологическая проблема*, ибо такой подход может показать, что было время, когда философия и религия, действительно, «*болели друг другом*». Была и другая эпоха, столь же закономерно, как западное Средневековье, возрождавшая это их взаимное «*боление*» (Россия начала XX в.). Но нет сколько-нибудь серьезных оснований считать, что нынешняя попытка заменить превращавшийся в некую «светскую религию» марксизм-ленинизм подлинной религией, чем бы ни была она обусловлена, может быть успешной. Исторически мыслящий человек в наше время не найдет в перспективе развития цивилизации основания для возрождения религиозного миропонимания. Во всяком случае, если не разделять «зрячую веру, обретающую свою мудрость в страхе сомнения», то придется согласиться с Т. Адорно, резюмировавшим критический анализ учения М. Хайдеггера: «Философия сегодня, как и во времена Канта, требует критики разума средствами разума, но не средствами его упразднения» [1, с. 83].

Литература

1. Адорно Т. В. Негативная диалектика. М., 2003.
2. Ахутин А. В. Тяжба о бытии. М., 1996.
3. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии: В 2 т. Т.1: Общее введение в чистую феноменологию. М., 1999.
4. Дильтей В. Сущность философии. М., 2001.
5. Керни Р. Диалоги о Европе. М., 2002.

Антропология культуры¹

Б. В. Марков

Anthropology of Culture

Boris V. Markov

Среди различных модификаций антропологии (биомедицинская, эволюционная, физическая, социальная, философская и т. п.) может быть выделена и антропология культуры. При таком классификационном подходе ее можно определить как науку о становлении человека в процессе культурогенеза. Однако в последнее время заботу о воспитании и улучшении человеческой породы берут на себя не гуманитарии, а естественники. Самым зрелищным вторжением технологий в интимную сферу субъекта являются генные технологии. В них раскрываются телесные предпосылки самости и возможность искусственной манипуляции.

Отсюда популярность фантастического проекта, предлагающего заново сделать человека. Основой страхов перед вторжением техники в сферу субъективности является угроза объективизма. Но, поскольку гены не наблюдаемы, существуют различные их как биохимические, так и семиотические интерпретации. Они не пользуются понятием персонального субъекта в моральном или в каузальном смысле. Если биотехника конфронтирует с гуманизмом, согласно которому человек интегрирует внешнее, как свое, внутреннее, то генетика приводит к мысли о полном растворении и потере субъективности. На самом деле страшилки философов проистекают из логики двузначного различия.

Человечность, это состояние техники. В раннюю эпоху примитивная техника формировала его хватательные способности. Но и по мере перехода ко «второй» технике эти способности сохраняются в форме *vita activa*. Именно техника выводит человека из нечеловеческого состояния в человеческое. Техника не производит отчуждения, как не является причиной перверсий. Вместе с тем эти явления сопровождают тех-

¹ Марков Б.В. Антропология культуры // Парадигма: Философско-культурологический альманах. Вып. 12. Отв. ред. выпуска Н. Х. Орлова. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2009. С. 4-12.

нический прогресс. В терминах исторической антропологии речь идет о выведении человека из автопластического совершенствования. Но при обсуждении процесса антропогенеза важно правильное понимание природы инструментов трансплантации.

Определение человека как субъекта низводит технику до простого средства материальной реализации проектов духа. Возможно, старая техника погружала материю и природу в состояние онтологического рабства. Новые технологии стремятся дать вещам возможность быть самими собой. Материя перестает быть сырьем, которое использует для своих нужд субъект-господин. Гомеотехники, имеющие дело с реальной информацией, открывают путь для ненасильственных отношений, формируют новый тип рациональности, которая опирается на информацию о мире, а не игнорирует ее в поисках способов самореализации.

Таким образом, речь идет не о господстве, а о кооперации. Многие ученые стали говорить о «диалоге с природой», что означает отказ от стандартной установки на покорение природы. Биотехника и ноотехника предполагают мирного, с самим собой играющего субъекта, формирующегося в пространстве сложных текстов и сверхсложных контекстов. Здесь формируется матрица гуманизма после гуманизма. В мире, который стал сетью межинтеллектуальных взаимодействий, эффективным становится не господство, а меценатство.

Антропология культуры изучает человека как субъект и объект исторических изменений, как творца и как творение культуры. Такой проект весьма перспективен и позволяет освоить в одном стиле и таким образом объединить обширный, интересный и к тому же очень разнородный материал. Историко-культурный подход в отличие от философского или социального позволяет избежать теней редукционизма, заставляющего выбирать среди различных автономных факторов какой-то абсолютный базис.

Материальное и духовное производство, искусство и наука оказываются тесно переплетенными в тот или иной исторический период. Восстановление сложной и пестрой культурной ткани, на поверхности которой обитает человек, изучение своеобразного антропологического мира, раскрытие его конкретных «исторических априори» кажется весьма увлекательной задачей, имеющей важное научное и педагогическое значение.

Культурная антропология позволяет избавиться от слишком абстрактных схем и моделей, которые вынуждены принимать представители любой антропологической дисциплины. Даже биологическая антропология, заикленная на проблеме сравнения человека и животного, исходит из догматического принятия сущности человека, которая усматривается в способности к познанию, труду, общению, социальной жизни, и т. п.

Культурная антропология связана с отказом от европоцентризма. Она восполняет недостатки прежних подходов к человеку и в какой-то мере является расплатой за слишком долгий интерес к «зеркалу», роль которого играло самопознание. Но такие колебания были уже не раз, и философия должна посмотреть на последствия и результаты тех или иных попыток критики и деконструкции рациональности. Отсюда переопределение социальной, культурной, философской антропологии как исторической имеет не только предметный, но и методологический смысл.

В предметном отношении историческая антропология тяготеет от исследования эволюции идей и духовного опыта к повседневности, к неинтеллектуальным типам опыта признания, к телесно-душевному структурам, которые не являются ни «характером», как даром природы, ни «вечными ценностями», которые от века предназначен исполнять человек. Порядок жизни будь то внешний, политический или внутренний, душевный (часто один изнанка другого) не сводится к контролю или самоконтролю с позиций разума.

Дух, как отмечал М. Шелер, не обладает собственной энергетикой. Как «управляющий паразит» он вынужден направлять против одних нежелательных аффектов другие и извлекать свою выгоду. Он не есть нечто трансверсальное по отношению к власти, а всего лишь одна из ее форм. Может быть, в сегодняшнем отказе от универсализации разума и проявляется разочарование и страх, возникшие в результате подозрения, что разум не может рассматриваться как сила эмансипации, ибо он выступает ее диспозитивом.

Философская антропология и философия культуры во многом обязаны своим развитием философией жизни. Отсюда интерес этих дисциплин к трансцендентальным предпосылкам, составляющим условия возможности появления человека как человека.

В рамках такого подхода сложилась и концепция прав человека, которые рассматривались как универсальные, «естественные» или «врожденные» и потому неотчуждаемые условия человеческого существования. Однако трансцендентальный проект сталкивается с проблемой плюрализма и историзма. «Сущность человека», «душа культуры», «права человека» и т. п. стали восприниматься как конструкции эпохи модерна, превратившиеся в новую религию. Отсюда произошла существенная трансформация культурной антропологии, в рамках которой «культурный империализм» подвергся критике. Понятия «человек» и «культура» в ходе агрессивной критики модернизма оказались размытыми и утратили прежнюю определенность.

Человек и культура

Вопрос, «Что такое человек?» не имеет однозначного ответа потому, что ставится в каждую эпоху по-разному. Греки понимали человека через борьбу титанического и олимпийского начал. Они не возвеличивали его, но сумели найти достойный выход из тупика жизни, на которую он был обречен. Отчасти разум, отчасти жесткая самодисциплина и телесные практики закаливания и спорта сумели выковать из слабого, ленивого, падкого на удовольствия существа нечто достойное. В конце концов, греки имели полное право гордиться собою. Их нарциссизм имел прочные культурные основания.

Наоборот, идеализация человека в христианстве имела компенсаторный, фантазматический характер. Она пустила столь прочные корни, что и сегодня, после смерти Бога, наш дискурс о человеке остается по-прежнему христианским. Теология вывела человека из-под власти бытия и определила его как креатуру Бога, как его образ и подобие. Она славил человека как продукт последнего дня творения, как господина над всеми тварями, которыми Бог населил Землю. Но, решая вопрос, откуда возник человек, теология оказалась перед новой трудностью. Если он создан Богом, то последний либо имел некий план, либо сам стал человеком, если создал его похожим на себя. Очевидно, идея человека остается предпосылкой теологии и можно, вслед за Фейербахом, говорить об антропологическом понимании религии.

Если человек является таким продуктом, который не имеет творца, если отсутствует какой-либо сознательный план его развития и совершенствования, то это означает его абсолют-

ную открытость, так сказать экстатичность. Именно так и определялся человек в философской антропологии XX в. Он перестал считаться креатурой Бога, был изъят из-под действия законов эволюции, но попал под пресс культуры. Осуществляя себя в труде, в научном и техническом творчестве, он стал медиумом технологических и коммуникативных структур.

Антропология и религия всегда доставляли особое беспокойство философии. Геоцентризм и антропоцентризм составляли конкуренцию онтологизму и гносеологизму. Антропоцентризм открыто и прямо заявляет, что поскольку мы люди, то смотрим на мир с человеческой, даже «слишком человеческой» точки зрения. Антропология проникала и в космологию: человек существует как высший продукт мирового процесса, и уже на самых ранних его ступенях закладывались предпосылки и условия возможности его появления. Антропный принцип в физике приводит к утверждению о том, что уже на уровне формирования углеродных решеток развитие имело направленный на человека характер. Естественнонаучный поход центрирован на человека, и объективизм есть ни что иное, как замаскированный антропологизм.

В разнообразных определениях культуры («образ жизни людей», «духовное наследие», «коллективное знание», «социальные нормы поведения», «матрицы отношений к окружающей среде», «коммуникативные стратегии», «образ мысли», «ментальность как набор духовно-телесных структур» и т. п.), так или иначе, фигурирует понятие человека.

Под «культурой» антропология понимает целостный образ жизни людей, социальное наследие, которое индивид получает от своей группы, часть окружающего мира, созданная человеком. Этот специализированный термин имеет более широкое значение, нежели «культура» в историческом или литературном смысле. Скромный кухонный горшок в той же степени, что и соната Бетховена, является продуктом культуры.

Одна из интересных особенностей человеческих существ состоит в том, что они пытаются понять самих себя и свое собственное поведение. Концепция культуры – самый любопытный ответ из тех, что антропология может предложить для удовлетворения извечного вопроса: «Почему?» По своему объяснительному значению эта концепция сравнима с теориями эволюции в биологии, гравитации в физике, заболевания в медицине. Значительную часть человеческого поведения уда-

ется понять и даже предсказать, если мы знаем «план существования» людей.

Между природой и особой формой воспитания, именуемой культурой, нет никакого «или – или». Культурный детерминизм столь же однобок, как и биологический детерминизм. Оба фактора взаимозависимы. Культура основывается на человеческой природе, и ее формы определяются физиологией. Вместе с тем, удовлетворение естественных потребностей человеком обусловлено культурой. Ест ли человек для того, чтобы жить, живет ли для того, чтобы есть, или же просто ест и живет, все это лишь частично определяется индивидуальной ситуацией, так как и здесь существуют культурные традиции.

Процесс построения культуры может рассматриваться как дополнение врожденных биологических способностей человека инструментами, которые подкрепляют, а иногда замещают биологические функции, и компенсируют биологические ограничения – в частности, обеспечивают ситуацию, при которой смерть человека не приводит к тому, что знания умершего теряются для человечества

Культура – это способ мыслить, чувствовать, верить. Это знание группы, сохраняющееся (в памяти людей, в книгах и предметах) для дальнейшего использования. Антропологи изучают плоды «ментальной» активности: поведение, речь и жесты, действия людей, а также ее предметные результаты – орудия труда, дома, сельскохозяйственные угодья и т. п.

Поскольку культура представляет собой абстракцию, важно не путать ее с обществом. Термин «общество» относится к группе людей, которые сотрудничают друг с другом для достижения определенных целей. Под «культурой» понимается специфический образ жизни, присущий такой группе людей. Культура представляет собой кладовую коллективного знания людей. Любая культура – это набор техник для адаптации и к окружающей среде, и к другим людям. Она образует своеобразный защитный панцирь, оберегающий человека от враждебных воздействий и способствующий выживанию.

Культурные антропотехники

Сегодня много говорится о преодолении философии разума и о смерти человека. Очевидно, что разум не есть нечто прирожденное. Напротив, он, может быть, самое искусственное, прививаемое цивилизацией изобретение. Ребенка, юношу и

даже взрослого долго воспитывают и убеждают, прежде чем он сам научится рефлексировать над своими желаниями и воздерживаться от аффективного поведения. Именно технологии одомашнивания и цивилизации человека и были настоящей причиной роста разумности.

Современная система воспитания построена на чтении книг и лекций, на умении раскрывать значение слов и понятий и таким образом контролировать свое поведение. Не удивительно, что вера в разум закатилась вместе с концом книжной культуры и началом кризиса классической системы образования. Но человек не только пишет и читает книги, но и творит образы и песни. Он также делит с другими хлеб и вино, и это является хотя и не самой рациональной, но может быть более надежной формой признания. Поэтому для ответа на вопрос: «Кто я?», следует исследовать историю не только разума, но и, например, гостеприимства.

Не менее, а может, более важными являются вопросы о том, как человек ориентируется в звуках и образах, как среди тысячи лиц и мелодий находят такие, которые заставляют забывать о своих недомоганиях или повседневных заботах и распахивают широчайший простор героического пути.

Специалисты по антропогенезу начинают поиски человеческого с первого осмысленного слова, а в магических обрядах видят зачатки познавательного отношения к миру. Между тем, ни в самом начале человеческой истории, ни теперь, когда заговорили о ее конце, оно не было определяющим. Специалисты по психоакустике установили, что еще не родившийся шестимесячный ребенок слышит голос матери. Разумеется, он не понимает смысла произносимых слов, да и не они, а высокие чистые звуки заставляют его радостно бить ножками. Тональность голоса матери определит и то, какие звуки он будет выбирать среди уличного шума, какие песни будут брать его за душу.

В медицине слух дифференцируется по степени чувствительности, в музыкальном искусстве по восприимчивости к тонам и тактам. Однако, как наша способность к языку не исчерпывается соблюдением правил логики и грамматики, а предполагает чувствительность к тончайшим оттенкам смысла, так и ориентирование в звуках включает избирательность к песням и музыке. Ведь не всякая мелодия берет за живое; на одну мы реагируем грустью и даже слезами, на другую ве-

сельем. Одни песни уводят нас внутрь самих себя, а другие рвут душу наружу и зовут к героическому подвигу.

Поэт узнается по голосу, по мелодии, тональности стиха и именно они, а не содержание слов являются главными в поэзии. Голос, «шуму вод подобный» и составляет главный дар поэта. Зовет ли рапсод к подвигу, или напевность его речи завораживает слушателя подобно голосам сирен? Если бы Одиссей не привязал себя к мачте, его путешествие закончилось бы на дивном острове забвения, расположенном в стране, откуда не возвращаются. Так приходится помнить не только о возвышающей, очеловечивающей человека роли голоса, но и об опасности музыки, выражающей глубинные желания индивида. Какая же музыка звучит в наушниках аудиоплейеров нашей молодежи, зовет она к чему-то высокому и далекому или родному и близкому?

Каждый из нас был покорен когда-либо голосом другого настолько сильно, что принял роковое решение и осуществил безрассудное. К счастью, такие голоса встречаются редко. Еще Платон думал о том, как укротить рапсодов, которые своим пением сбивают с героического пути гражданина полиса. Если в концертных залах люди сидят неподвижно как прикованные к своим креслам, то слушатели рок концертов непосредственно разряжают свои чувства в форме подчас вандалических действий.

Почему же музыка обладает столь сильной, возможно, самой сильной властью над человеком? Звучит в ней бытие, как полагал Ницше, или она резонирует с внутренними вибрациями и ритмами нашего тела, как считал Шопенгауэр? А может быть, она напоминает нам о голосе матери, который мы подобно птенцам различаем среди тысячи шумов, ибо от этого зависит наше выживание? Этот голос звал нас наружу, когда мы покоились в плаценте, он приглашал к трапезе, давал утешение и наставлял на героический путь словами колыбельной песни. Звуки родной речи исторгают из нас слезы или смех, потому что мы, как члены одного рода, обладаем некоторыми общими переживаниями.

Что такое лицо: является оно продуктом церебрализации, эстетическим или культурным феноменом. Вплоть до кроманьонцев его эволюция определялась ростом массы мозга и уменьшением челюсти. Вероятно, лицо в какой-то момент человеческой истории становится эстетически значимым фено-

меном для полового отбора. Однако объяснения биоэстетиков выглядят несколько странными. Оставаясь верным дарвинизму, трудно допустить, что природа пошла по линии эстетизации лица, в то время как наиболее приспособленными, несомненно, являлись морды хищников.

Конечно, природа создает красивые экземпляры вроде бабочек, но тогда и схему эволюции человека нужно строить по-другому. Слабые, изнеженные, красивые животные выживают потому, что не представляют интереса для других видов. Скорее всего, человек – это аномалия или ошибка природы, о чем свидетельствует его недозрелость и чрезмерно затянутый период взросления (неотения). В этой биологической «бесполезности» человека В. С. Соловьев, задолго до М. Шелера, Х. Плеснера и Л. Болька, увидел не только возможность культуры, но и ее объективную необходимость [1, с. 354].

Фасциализация является важным моментом человеческой истории. Делез и Гваттари считали, что примитивные люди обладали красивыми или уродливыми фигурами, но не лицом. Они имели голову, а в лице не нуждались. Оно не универсально: лицо Христа – это лицо типичного европейца, а не негра. Но не смешали ли авторы родовое лицо с культурно, физиогномически и семантически оформленным лицом? Родовое лицо человека имеет универсальные характеристики, оно инвариантно. Во всех климатических поясах, во всяком периоде истории, в любой культуре, обществе человек имеет лицо.

Думается, что генезис лица, лучше всего может быть объяснен с учетом потребностей рода и праисторических форм жизни. Теплое межличностное общение играло при этом решающую роль. Между младенцем и матерью устанавливается тесное общение, в котором восхищение лицами друг друга, взаимный обмен теплыми улыбками и взглядами является решающим. То, что мы называем неудачным словом общество, изначально было материнским инкубатором, основанным на теплоте взглядов и соприкосновений.

Именно с личностного общения и начинается переход от животного к человеку [4]. Этот антропологический переход есть ни что иное, как лицевая операция. Но она не имеет ничего общего с протезированием лица в нашем индивидуалистическом обществе. Современная лицевая хирургия превращает лицо обратно в чистую доску и наносит на нее грим красоты и оригинальности. При этом устраняется как отпечаток

времени, так и эволюционное наследие дружеского, теплого человеческого лица. Лицо стало знаком различия своего и чужого. Это случилось в эпоху государств.

Во взгляде первобытного человека отсутствовал идентификационный интерес, он излучал стремление к единству. Некоторые историки культуры, например, Леруа-Гуран, считают, что в древности не встречалось изображений человеческих лиц. Это значит, что обмен изображениями лиц не требовался. Раннее межличностное восприятие не интересовалось характерологическими признаками, оно ориентировалось на свет, идущий от лица и призывающий к доверию. Мать и ребенок как бы лучатся взглядами и улыбками. Человеческая эволюция определялась тем, насколько велика степень выражения дружелюбности. Как гениталии были не индивидуальным, а всеобщим выражением принципа наслаждения, так и лицо – выражением дружелюбности. Чудо лица имеет простую формулу – оно есть приглашение к дружбе

Человек, как слабое и неприспособленное к естественной окружающей среде животное, созревает в искусственной среде обитания. Это место издавна зовется домом, и его границы постоянно расширяются по мере увеличения семьи, племени, этноса, народа. Имперские нации считали домом, чуть ли не весь мир. Родина и отечество, это два разных измерения искусственного места обитания человека. Его можно охарактеризовать как особую теплицу, где в искусственных климатических условиях выращиваются, как огурцы в парнике, наши дети.

Чем больше заботы и ласки они получают, тем сильнее, умнее и красивее они вырастают. Материнское тепло и дым очага свидетельствуют о наличии теплового центра места обитания. И в имперские фазы развития человечества на улицах городов горел священный огонь, как символическое выражение отечества. Для существования и процветания людей необходима не только физическая (стены), физиологическая (тепло и пища), психологическая (симпатия), но и символическая иммунная система, ограждающая вскормленных в искусственных условиях индивидов от опасных воздействий чужого [3, с. 667].

Конечно, человек должен чувствовать себя представителем человечества, общим домом которого является Земля, но при этом она действительно должна стать домом, а не бездушным

«экономическим пространством», в котором орудуют беззастенчивые дельцы, превращающие мир в сырье. Рано осознавший ход современного глобализма Хайдеггер говорил о бездомности и безродности современного человечества: «Бездомность становится судьбой мира. Надо поэтому мыслить это событие бытийно-исторически. То, что Маркс в сущностном и весомом смысле опознал вслед за Гегелем как отчуждение человека, уходит корнями в бездомность новоевропейского человека» [2, с. 207].

Далеко не все племена и первобытные орды достигли того состояния, которое называется «народом», и тем более, полисной или даже имперской формы, которую вслед за Шпенглером и Тойнби можно назвать «миром». Мир – это не просто собрание всего, что есть, а именно форма, которая ставит границы. Интегративным символом такого единства, которое зовется миром, может служить гомеровский образ океана, охватывающего ойкумену. Аналогичным символом у китайцев является небо, охватывающее и ограничивающее поднебесное царство.

Основой современных философских и научных представлений о бесконечной Вселенной, просторы которой покоряют космические корабли, является новый тип коммуникации, медиумом которой являются уже не книги, а сигналы – носители информации, подлежащей расшифровке и истолкованию на основе научного метода. Информационная революция привела к созданию единого коммуникативного пространства. Особенно благодаря сети Интернет можно свободно пересекать границы национального государства и практически мгновенно связаться с любым жителем Земли, если, конечно, он является владельцем персонального компьютера, подключенного к «всемирной паутине».

Вместе с тем, наша макросфера оказывается холодной и переживает своеобразный морфологический стресс. Нельзя сказать, что она полностью глобализирована, ибо впала бы в стагнацию, но противоречия между ее подсистемами нарастают и грозят разрушить её «автопоэзис»². Очевидно, что для

² К такому выводу пришел П. Слотердаик, который в своих последних работах выступает за защиту техники от моральных оценок. Именно они являются устаревшими и требуют изменения.

их преодоления недостаточно одних переговоров и необходимо приложить усилия для рекультивации традиционных форм солидарности.

Литература

1. Соловьев В. С. Красота в природе // Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1988.
2. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Время и бытие. М., 1993.
3. Sloterdijk P. Globen. Sphaeren II. Frankfurt am Main, 1999.
4. Winnicott D.W. Playing and Reality. Harmondsworth, 1988.

(Sloterdijk P. Hicht gerettet. Versuche nach Heidegger. Frankfurt am Main, 2001).

ТЕКСТ И КОНТЕКСТ

Роман Ф. Достоевского «Идиот» в мимодраме Татьяны Гзовской *Der Idiot* (1952)

Н.Х. Орлова

Статья продолжает многолетние исследования автора об интерпретациях произведений Ф.М. Достоевского в визуальных искусствах: в театре и кинематографе. В фокусе нашего внимания – адаптации произведений писателя в музыкальном театре. Непосредственным предметом настоящего исследования мы выбрали первое известное нам хореографическое воплощение романа «Идиот». Идея постановки была реализована в 1952 году немецким хореографом русского происхождения Татьяной Гзовской в содружестве с немецким композитором Хансом Вернером Хенцем и французским художником Жан-Пьером Поннелем. Балет был представлен на Берлинском фестивале и имел огромный успех. В постановке хореограф опиралась не только на традиции классического балета, но и на драматургию актерской декламации. Музыка, танец, слово рассматривались как взаимодополняющие элементы, обеспечивающие полноту и глубину постижения нравственной философии Достоевского.

Ключевые слова: роман «Идиот», Мимодрама *Der Idiot*, Ф.М. Достоевский, Татьяна Гзовская, Ханс Вернер Хенц, Жан-Пьер Поннель, В.И. Ребиков, С.С. Прокофьев, Н.Я. Мясковский

Dostoevsky's novel "The Idiot" in Tatiana Gzovskaya's mimodrama *Der Idiot* (1952)

Nadezda Kh. Orlova

The article continues the author's long-term research on the interpretations of the philosophy of F.M. Dostoevsky in the Visual Arts: in theater and cinema. Our focus is on the adaptation of the writer's works in the musical theater. We have chosen the first known choreographic incarnation of the novel "Idiot" as the direct

subject of this research. The idea of the production was realized in 1952 by choreographer Tatiana Gzovskaya, composer Hans Werner Henz and artist Jean-Pierre Ponnelle. The ballet was presented at the Berlin Festival and was a great success. In the production, the choreographer used not only the traditions of classical ballet, but also the drama of acting recitation. Music, dance, and the word were considered as complementary elements that ensure the completeness and depth of comprehension of Dostoevsky's moral philosophy.

Keywords: novel "The Idiot", Mimodrama *Der Idiot*, Dostoevsky, Tatiana Gzovskaya, Hans Werner Henz, Jean-Pierre Ponnelle, Rebikov, Prokofiev, Myaskovsky

Тема сценичности произведений Ф.М. Достоевского является одной из самых плодотворных в исследованиях творчества писателя. В мировую коллекцию вошло немало своего рода их «прочтений» на языке визуальных искусств: в театре, кинематографе.¹ В корпусе исследовательской литературы мы найдем и отдельное внимание к воплощению тонкостей психологических переживаний героев писателя на языке музыки.² Что касается романа «Идиот», то его сценичность была давно подмечена критиками. В 1921 г. Борис Грифцов писал: «Сосредоточенность действия, доведенная почти до классического единства времени и места, непрекращающаяся на всем протяжении романтическая борьба героев между собой и с нависшим над всеми ими роком, обилие неожиданных встреч, которые правдоподобнее на сцене, чем в чтении, наконец, сведение действия к немногим центрам, точкам катастрофы, перелома, решительного обнаружения - все это делает роман "Идиот" театральнейшим произведением» [8, с.11-12].

*К началу музыкальной достоевистики
Ревиков – Прокофьев – Мясковский*

Согласно исследованиям, посвященным достоевистике в музыкальном искусстве,³ первой реализованной постановкой упоминают оперу в одном действии и четырех картинах «Ел-

¹ Об этом см. наши статьи: [23; 24; 39; 40].

² См., напр.: [1; 2; 7; 9; 18].

³ См., напр.: [30].

ка» (ор. 21) композитора Владимира Ивановича Ребикова (1866-1920). Опера была написана по мотивам рассказа Достоевского «Мальчик у Христа на елке» и была самым исполняемым при жизни композитора сочинением [3; 28; 29; 41].⁴

В истории оперной достоевистики особое место занимает опера Сергея Прокофьева «Игрок». Хотя мировая премьера состоялась 29 апреля 1929 года на сцене Королевского театра Ла Монне в Брюсселе (на французском языке), но известно, что первая редакция оперы, либреттистом которой выступил сам композитор, была написана в 1916 году⁵. Мы помним, что это было время Первой мировой, а также время предреволюционных и революционных событий 1917 года.

Позже Прокофьев в письме к своему близкому другу и коллеге по цеху Николаю Яковлевичу Мясковскому напишет: «“Игрока” поставили в Брюсселе 29 апреля, и притом вовсе неплохо, во всяком случае, с большим увлечением и отличным успехом. Вообразите, что конец оперы вполне дошел до публики. Секрет этого заключается не в том, что публика разобралась или не разобралась в достоевщине, а в том, что на протяжении всей оперы Алексей и Полина виделись урывками, причем им все время мешали разные другие события; даже в первой картине последнего акта, едва начало что-то случаться, Алексей умчался на рулетку. Поэтому за последней картиной публика следит, не отрываясь: наконец-то вместе. К тому же, она проскакивает быстро и полна неожиданностей» [26, с.312].

Именно с Мясковского, мы полагаем, открывается список оперных постановок (или замыслов) по роману «Идиот». В биографических сведениях о композиторе мы находим упоминание, что с 1908 по 1918 годы он работал над оперой «Идиот». В РГАЛИ в Фонде Мясковского хранится рукопись оперного либретто П.П. Сувчинского для этой постановки [21].

Вполне вероятно, что обратиться к гению Достоевского и Прокофьев, и Мясковский затеяли еще в годы учебы в консерватории. Судя по тому, что в их переписке часто встреча-

⁴ К сожалению, в источниках разнятся сведения о точной дате написания и премьеры: от 1900 до 1903 года.

⁵ Программа мировой премьеры именно в первой редакции по либретто, написанному Прокофьевым на русском языке, состоялась в 2001 году на сцене Большого театра [25].

ются метафорические отсылки к характерам или сюжетам из произведений Достоевского, они хорошо знали творчество писателя.⁶ «Сообщайте мне о Ваших делах и о всем, что делается в музыке. Адрес: или прежний, или такой — угол Сиверской и Некрасовской, дом Рогожиной (пахнет “Идиотом”» [26, с.120]. Или, «О переменах. Кто такой Алексей Иванович Назаров (Алексей Иванович!!! а вдруг — “Игрок” всплывет, не всегда же Достоевский будет пугалом), заменивший Керженцева, никто толком не знает» [26, с.445].

Сочинение Мясковского осталось незавершенным, но тому, возможно, было немало уважительных объяснений. А скорее всего, для реализации не было необходимой творческой сосредоточенности. В его автобиографических записках читаем: «Театр никогда меня к себе не привлекал ни в опере, ни в балете» [19, с.10]. В 1908 году, студентом Петербургской консерватории Мясковским была написана его Первая симфония до минор. Это было время, как он называл, интенсивного «современничества». А потом вмешалась Первая мировая война 1914–1918 гг. В отличие от Прокофьева, который как единственный сын в семье, по законам того времени не подлежал мобилизации, Мясковский был призван по мобилизации в действующую армию и на несколько лет практически лишился возможности заниматься музыкальным творчеством. Позднее Мясковский писал об этом в «Автобиографических заметках»: «Почти всё время – на передовых линиях...» [20, с.15].

И все же, согласно свидетельствам архивных документов, работа над созданием оперы «Идиот» в те годы велась. Во всяком случае, в переписке двух друзей мы находим тому свидетельства. «Моя несчастная оперная сцена, по-видимому, совершенно заглохнет: в голову приходят темы одна хуже и пошлее другой» [26, с.64]. Находясь еще на фронте, Мясковский уже размышляет о новых сочинениях. «У меня тоже сюжет хорош, но надо много думать, а времени нет», — пишет он

⁶ Известно, что некоторые свои публикации в периодике в 1920-х гг. Н.Я. Мясковский подписывал псевдонимом «А.П. Версилов» (герой романа Достоевского «Подросток»).

Прокофьеву 17 марта 1916 года о неосуществленном замысле оперы «Идиот» по Достоевскому [26, с.143].⁷

Своего рода всплеск интереса к философии Достоевского возникает на волне пиетета к русской культуре народа-победителя после окончания Второй мировой. Русские писатели энергично инсценируются в театральных постановках. У Достоевского искали ответы на вопросы о нравственных поисках личности в координатах добра и зла. В одном из интервью, отвечая на вопрос «что наиболее важно у Достоевского?», Альбер Камю ответил, что «если творчество какого-либо писателя остается для нас живым и сегодня, то это творчество Достоевского. <...> темы Достоевского, двусмысленность его персонажей, добро вперемешку со злом, проблема нигилизма в цивилизации и другие проблемы того же рода — это актуальные проблемы. В чем и состоит секрет влияния Достоевского. Плюс та маленькая деталь, которую ничем не объяснить, ничем не заменить и которая сильнее всего убеждает и завоевывает человеческие сердца... Я имею в виду гений творца» [12].

Муцицирование по поводу романа «Идиот» (краткий обзор)

В фигуре князя Льва Николаевича Мышкина писатель стремился показать возможность «положительно прекрасного человека». В своем письме к племяннице Софье Ивановой он пишет: «Идея романа — моя старинная и любимая, но до того трудная, что я долго не смел браться за нее, а если взялся теперь, то решительно потому, что был в положении чуть не отчаянном. Главная мысль романа — 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 — еще 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» [10, с.343].

⁷ Следует сказать, что нам неизвестны иные осуществленные или хотя бы задуманные версии музыкального прочтения романа «Идиот» до середины XX века.

Опера

Первая законченная оперная версия о Князе Христе принадлежит петербургскому композитору Валериану Михайловичу Богданову-Березовскому (1903-1971), который назвал свое сочинение «Настасья Филипповна» (1964) [22]. Затем в 1970 появилась опера «*L'Idiota*» Лучано Шайи (*Luciano Chailly*; 1920-2002); телеопера «Мышкин» (1973) Джона Чарльза Итона (*John C. Eaton*; 1935-2015); «Князь Мышкин» (1983) Александра Александровича Балтина (1931-2009); опера «Идиот» (1986) Мечислава Вайнберга (1919-1996);⁸ камерная опера «Н.Ф.Б.» (1995) Владимира Александровича Кобекина.

В 2001 году 18 февраля 2001 года в Крефельде состоялась премьера оперы *Der Idiot* Томаса Бломенкампа (*Thomas Blumenkamp*), которая, как считается, сделала его известным. Закрывает список, по нашим сведениям, опера Петербургского композитора Александра Смелкова. Ее мировая премьера (концертное исполнение) состоялась 22 и 24 января 2021 года на Приморской сцене Мариинского театра [15]. Уточним, что в списке оперных адаптаций XXI века мы найдем и версию в жанре рок-оперы, автором и музыки, и стихов, и либретто которой является Александр Сергеевич Ковалев [14]. Демонстрация постановки была записана в г. Железногорск (Красноярский край) в январе-апреле 2015 г. Очевидно, что задача выведения «христоликости» князя Мышкина решалась разными режиссерами по-разному.

Балетные постановки

Накопилась к сегодняшнему дню и своеобразная коллекция хореографических образов романа «Идиот». Сюжет романа Достоевского оказался весьма привлекательным для балетмейстеров послевоенного периода. Список открывает балет-пантомима «Идиот» (1952 год) от Татьяны Гзовской и немецкого композитора Ханса Вернера Хенце. Десятью годами позже чех Карел Купка (1927-1985) написал сначала балет (1962), а затем оперу «Идиот» (1964). В последние два десятилетия XX века список пополнился балетом Валерия Панова (1938-2025) «Идиот» (1979) на музыку Шостаковича и балетом Бориса Эйфмана «Идиот» (1980) на музыку Шестой симфонии Петра

⁸ О ней см., напр. [6].

Ильича Чайковского [27]. Позже в 1987 году по этой постановке был снят фильм-балет «Идиот».

Балетные эксперименты с романом «Идиот» продолжаются и в XXI столетии. Неоднозначные отклики в прессе вызвал драматический спектакль с балетными интермедиями французца Режиса Обадиа (*Régis Obadia*), представленный на сцене РАМТ (2004).⁹ В 2015 году в копилку хореографических интерпретаций романа Достоевского добавились две постановки. Премьера первой – «Кафе Идиот» - состоялась 29 мая 2015 года на сцене Центра имени Мейерхольда «Балет Москва» [13; 16]. В постановке хореографа Александра Пепеляева на музыку швейцарского композитора Ника Берч (*Nik Bärtsch*), как писали критики, роман Достоевского был разложен на многоголосые партии: Настасью Филипповну, Рогожина, Мышкина играют сразу несколько исполнителей. Они меняются и перетекают друг в друга, порой сливаясь в одну красную массу. Хореографический текст плотно насыщен душевными переживаниями героев.

В том же 2015 году 30 июля в Омском государственном музыкальном театре балетмейстер Надежда Калинина представила балет «Идиот». «Словно соткала музыкальное полотно спектакля из надрывной экспрессии произведений двух ярких гениев мировой классики – Ф.М. Достоевского и П.И. Чайковского. В её постановке балет получился эмоциональным, зрелищным и вполне понятным любому зрителю даже без слов» [11].

Еще одно хореографическое воплощение было впервые представлено зрителю в рамках 47-го ежегодного осеннего фестиваля в Париже в октябре 2018 года в Национальном театре танца Шайо (*Chaillot, Théâtre national de la danse*). Японский хореограф Сабуро Тешигавару (*Saburo Teshigawara*) вместе со своей постоянной партнершей Риоко Сато (*Rihoko Sato*) в своей версии балета «Идиот» сосредоточил внимание на ключевых эпизодах романа и на трагических фигурах Настасьи Филипповны и Князя Мышкина. В коллажах под классическую музыку (Чайковского, Шостаковича и камерных произведений романтиков) хореография представляет двух главных героев романа во всей глубине их внутреннего душевного напряжения. Петербургскому зрителю свою хореографиче-

⁹ См., напр. [31].

скую версию романа Достоевского «Идиот» японский хореограф представил в 2019 году в рамках международного фестиваля «Дягилев P.S.» на сцене ТЮЗ им. Брянцева [17].

Мимодрама «Идиот» (1952)

Во второй части статьи мы остановимся более детально на одной из первых балетных интерпретаций романа «Идиот». Речь идет о постановке 1952 года, отрывок из которой сегодня, к счастью, доступен читателю/зрителю в сети Интернета [32]. Мимодрама *Der Idiot* со сценами из одноименного романа Достоевского была реализована хореографом Татьяной Гзовской¹⁰ и немецким композитором Хансом Вернером Хенце (*Hans Werner Henze*; 1926—2012). В описании фигуры композитора подчеркивается, что в начале 1950 годов он оказался, «чуть ли не единственным крупным немецким композитором, который не дал одурачить себя исходившими от Теодора Адорно и его последователей наставлениями, что подлинно радикальная музыка-де пишется не для аудитории. Именно начало 1950-х годов стало временем его первых успехов и скандалов среди слушателей» [5].

Известно, что постановка балета «Идиот» по роману Достоевского была заказана специально для Берлинского фестиваля 1952 года, и впервые был показан в Hebbeltheater 1 сентября. В атмосфере, наполненной стремлением к успеху, Гзовской удастся создать хореографию в кратчайшие сроки. Сама она вспоминает: «В то время все было еще возможно; мы работали до изнеможения, я сама была не только хореографом, но и танцовщицей, осветителем и рабочим сцены в одном лице». ¹¹ Более того, Татьяна Гзовская сама написала текст на основе цитат Достоевского и отрывков из Библии, которые были произнесены князем Мышкиным (Клаусом Кински) на берлинской премьере [34]. Именно тексты из Библии, по замыслу должны волновать каждого: «их простота подобна окончательному решению». Использование декламации актера в

¹⁰ Татьяна Васильевна Гзовская (1901—1993) — артистка балета, хореограф и педагог, преимущественно работавшая в Германии; одна из наиболее значительных фигур немецкого балета XX века. После Второй мировой войны: в 1945—1952 годах руководила балетной труппой Немецкой государственной оперы.

¹¹ Цит. по [38, p.261-262].

«бессловесном» мире балета должна была подчеркивать особое положение князя Мышкина в Петербургском обществе. Он становится единственной фигурой, способной видеть и выражать чувства словами. Летом 1953 года австрийская писательница Ингеборг Бахман (*Ingeborg Bachmann*; 1926—1973) написала новые монологи, в которых особенно подчеркивалась изолированность и неприспособленность к жизни князя Мышкина [4]. Думается, что как профессиональный философ и писательница Ингеборг Бахман хорошо знала Достоевского. В 1949 году она защитила в Вене диссертацию по критическому анализу философии Хайдеггера. Испытала глубокое влияние Витгенштейна и его философии языка. С Хенцем они были ровесники, из одной генерации и культурных корней и сотрудничали не только в этом балетном проекте.

Музыка Ханса Вернера Хенце в исполнении солистов Филармонического оркестра была первой попыткой Татьяны Гзовской освоить двенадцатитоновую музыку. Балет был настолько успешен и эффектен по замыслу, что некоторые критики ставили этот балет «в один ряд со значительными танцевальными событиями последних лет» [42]. Выступление, как вспоминает композитор, было триумфальным. «Общее впечатление было звездным, публика была в восторге, были бурные аплодисменты. Две недели спустя мы сыграли постановку на Биеннале в Венеции, в театре Фениче» [37, р.135].

Для самой Татьяны Гзовской эта работа означала начало нового этапа в ее жизни. Теперь она могла экспериментировать с театральной формой, которую назовут позже, как первое произведение в «берлинском стиле». В постановке она впервые пытается соединить танец с драматургией, музыкой, сценическим дизайном, а в данном случае и со словом. Новаторская «неопределенность» в отношении формы этого произведения символически отразилась в его названии. В то время как рукопись либретто имеет традиционную надпись «Балет», в буклете для программы премьеры Татьяна Гзовская называет свою работу «Балетная пантомима» [38]. Движение и текст сочетаются здесь так же, как в мелодраме. Отсюда и одна из версий названия «*Мимодрама Идиот*», в которой реализована идея объединить классическую школу балета и мастерство декламации князя Мышкина. Ритмизированным текстом подчеркивалось его лирическое «я», тотально несовпадающее с обществом. Ни в одном месте нет отсылок к прямым цитатам

из романа Достоевского: связь определяется исключительно по названию балета и именам действующих лиц.

В постановке 1952 года выведены четыре ключевые фигуры: князь Мышкин (*Klaus Kinski*), Аглая (*Natascha Trofimowa*), Настасья (*Wiet Palar*) и Рогожин (*Harald Horn*) [33]. Для того, чтобы попасть в образ князя Мышкина, актер Клаус Кински должен был отрастить волосы и бороду для этого спектакля. В воспоминаниях он это время называет «мученичеством». Его герой, согласно роману, страдает эпилепсией. Чтобы понять особенности этого страдания Кински посетил Берлинское благотворительное общество, поскольку сам он никогда не видел эпилептических припадков.

В интервью незадолго до премьеры Гзовская подробно объясняет ее драматургические намерения: «В сценарии, который я написала, меня вдохновляет великое видение Достоевского, но я не использую его слов, за исключением, конечно, самого главного: Отчет о последнем походе приговоренного к смертной казни. Герой романа князь Мышкин, воплощенный актером, объясняет сюжет и характеризует отдельных персонажей, так что даже зритель, не знакомый с романом, без труда поймет его содержание. Мышкин говорит о персонажах пьесы, не сообщая зрителям, а ясновидчески, только для себя. Текст слов, в первую очередь устанавливает отношения отдельных людей друг к другу, чтобы предстоящее драматическое развитие стало понятным, и в то же время служит разоблачением всей пьесы» [35].

В соответствии с логикой повествования танец и слово иллюстрируют ключевые точки сюжета романа в образах; и каждый образ связан отношениями с князем Мышкиным, князь играет, комментирует или участвует в качестве наблюдателя во всех образах.

Сохранившаяся рукопись балета «Идиот» наглядно демонстрирует, что Татьяна Гзовская решила на новую режиссуру постановки классического балета, отказавшись от практики исполнения классического танца, которая была известна до тех пор. Она мыслит не как хореограф, работающий на основе определенного материала шагов, а учитывает драматургическую плотность событий, происходящих на сцене, еще на стадии разработки концепции: детальное использование пространства, сценическое оборудо-

вание, освещение, музыкальные решения композитора и т.д. [41].

Интересно, что в рукописи Татьяны Гзовской отсутствуют сведения о технике танца. Это предполагает метод работы, при котором движения и танцевальные шаги выводятся из соответствующего момента сценического контекста, и на основе классического балетного кодекса шагов. Фотографии премьеры подтверждают использование классических шагов. Вместе с тем, перед танцовщицей не ставится задача демонстрировать виртуозность, демонстрировать технические подвиги, а танцор больше не сводится к фигуре технического партнера, поддерживающего партнершу в соответствии с балетными традициями. Критики отмечали присутствие акробатических элементов в хореографии, которые не имели ничего общего с балетом в понимании того времени. Необычные в классическом танце балансирующие движения, а также стойка на голове танцовщицы впечатляли акробатической сложностью. В пределе это выражено во второй картине, действие которой и вовсе происходит на арене цирка.

Татьяна Гзовская разворачивает ход сюжета одновременно на двух уровнях: через движение и через речь. Танец и слово, в свою очередь, выполняют как повествовательную, так и комментаторскую функции. В одном из интервью она поясняет, что решила соединить два языка искусства на одной сцене и сыграть на двух треках, где главный герой - актер, а ансамбль – танцор [36].

В так называемом «берлинском стиле» Гзовской проявилась в исключительной степени ее способность работать с изображениями и позами. В отношении танцевальной техники, подход Татьяны Гзовской к классическому шаговому материалу проявляется в позах, которые непривычны для зрителей классического балета. Они ярко изображают напряженные моменты отношений и чувств – они свидетельствуют о «живописности» как о неотъемлемой части «берлинского стиля».

В свою очередь, использование произнесенного слова, сказанного актером, влияет на язык танцевальных движений, служит для характеристики людей и их взаимоотношений друг с другом. Поскольку в некоторых сценах исключается музыкальное сопровождение, слово его как бы замещает,

создавая декламацией ритмическую форму для танцующих исполнителей в качестве основы для танца.

Использование устного слова на сцене еще до премьеры вызывало вопросы о роли танца в этом случае. Татьяна Гзовская отвечает на вопрос так: «Он играет роль танцевального диалога, а именно, слово здесь несет танец. Это не должно выглядеть натуралистично, но как бы парить во вневременном пространстве. Танец не пантомимичен, в нем видны самые сокровенные душевные побуждения» [35].

Декорации, реквизит и костюмы, наряду с движением, составляют основу и третий элемент языка, обеспечивая многослойность изложения. Критики пишут в превосходной степени о «великолепных сюрреалистических абстрактных афоризмах-образах», которые создал для спектакля французский художник Жан-Пьер Поннель (*Jean-Pierre Ponnelle*; 1932-1988).¹²

Интенсивное включение реквизита в танцевальные действия усиливает символику, дополняя тем самым хореографическое высказывание. Ленты изображают людей, которые находят друг друга и привязываются друг к другу; колеса как знак испытаний и мучений; веревки, свисающие сверху, как средство бесполезного возвышения; прозрачный колокольчик, символизирующий защиту и близость и т.д. Конечно, не все новаторские идеи вызвали сочувствие у критиков. Гзовской ставили в упрек символическую перегруженность.

В заключение подчеркнем, что важнейшей характеристикой творчества хореографа Татьяны Гзовской считается ярко выраженное стремление высказаться публично о трудных темах нравственной ответственности каждого за трагедии, сотрясающие человечество. Роман «Идиот» Ф.М. Достоевского, вне всякого сомнения, дает блестящую возможность осуществить такое высказывание.

В одном из интервью хореограф поясняет: «Я хотела выразить в этой новой музыкально-драматической и танцевальной форме огромную поэтическую ткань, символически и в то же время наглядно пластически, ткань, которая ко-

¹² В 1952 году в Германии он также выступил в качестве сценографа в постановке оперы Ханса Хенце «Бульвар одиночества» (*Boulevard Solitude*).

гда-то ничего не значила. Это больше связано с действительностью, с концлагерями и руинами, но апеллирует к человечности и призывает к человеческой любви в самом чистом христианском смысле» [35]. Сюрреалистические видения, реализованные в сотрудничестве с композитором Хансом Вернером Хенцем и сценографом Жан-Пьером Поннелем, запрашивали от зрителей большой интеллектуальной концентрации и напряженного личного духовного труда.

Литература

1. Алексеев М.П. О драматических опытах Достоевского // Творчество Достоевского. Сборник статей и материалов. Под ред. А.П. Гроссмана. Одесса, 1921. С.41-62.
2. Альтшуллер А. Достоевский и русский театр его времени // Театр. 1971. № 8. С.97-107.
3. Артамонова Е.А. Владимир Иванович Ребиков и его музыка в Великобритании. По материалам англоязычной прессы // Художественное образование и наука. 2022. №1(30). С.88-100. DOI: 10.36871/hon.202201010
4. Бахман И. Монолог князя Мышкина из балета-пантомимы «Идиот» (Ein Monolog des Fürsten Myschkin zu der Balett- pantomime «Der Idiot») // Перевод на русский: Е. Соколова. М.: Независимая Газета, 2000. URL: <https://itexts.net/avtor-ingeborg-bahman/234446-voistinu-ingeborg-bahman/read/page-3.html> (20.10.2025).
5. Вишневецкий Игорь. Случай Генце // Митин журнал. Вып. 57. 1999. С.421-442. URL: <http://www.vavilon.ru/metatext/mj57/vishnevetsky.html> (20.10.2025).
6. Войткевич С.Г., Баранова В.П. Образ Парфена Рогожина в опере М. Вайнберга и А. Медведева «Идиот» // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. 2022. №15(1). С. 133-140. DOI: 10.17516/19971370-0883
7. Гозенпуд А. Достоевский и музыка. Л.: Изд. «Музыка», 1971.
8. Грифцов Б. Достоевский и театр // Театральное обозрение. 1921. № 4. С.11-12.
9. Достоевский на сцене // Жизнь искусства. 1921. 15 ноября.
10. Достоевский Ф.М. - С.А. Ивановой. 1 (13) января 1868. Женева // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в 15 т. СПб.: Наука, 1996. Т. 15. С. 341—346.
11. «Идиот». Балет в 2-х действиях на музыку П.И. Чайковского // Афиша театра. URL: <https://www.muzteatr-omsk.ru/repertoires/idiot/> (20.10.2025).

12. Камю А. За Достоевского. О постановке «Бесов». Фрагменты беседы со зрителями. «Бесы» на сцене. Последнее интервью/ Публ. и прим. Евгения Кушкина. Пер. Эллы Кушкиной // Звезда. 2013. №11. URL: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2013/11.html> (20.10.2025).
13. «Кафе Идиот». По мотивам романа Ф.М. Достоевского «Идиот». URL: <https://baletmoskva.ru/shows/cafe-idiot/> (20.10.2025).
14. Ковалев Александр Сергеевич. Рок-опера Идиот: либретто. URL: <https://stihi.ru/2015/04/23/8455> (20.10.2025).
15. Композитор Александр Смелков: «Князь Мышкин — святой. Но он об этом не знает» (интервью) // Медиа Восток. 21.01.2021. URL: <https://vostokmedia.com/news/2021-01-21/kompozitor-aleksandr-smelkov-knyaz-myshkin-svyatoy-no-on-ob-etom-ne-znaet-633131> (20.10.2025).
16. Кузнецова Татьяна. Без дураков. «Кафе Идиот» в «Балете Москва» // Газета «Коммерсантъ». №95. 02.06.2015. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2738999> (20.10.2025).
17. Кузнецова Татьяна. Мышкин-сан. Сабуро Тэсигавара показал в Петербурге своего «Идиота» // Газета «Коммерсантъ» №221. 30.11.2019.
18. Любимов Б.Н. Проблемы сценичности произведений Достоевского: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.01. Москва, 1976. 195 с.
19. Мясковский Н.Я. Автобиографические заметки о творческом пути // Выпуск № 6 (35). 1936. С.5-11. URL: <https://mus.academy/archive/number/35/page/5> (20.10.2025).
20. Мясковский Н.Я. Автобиографические заметки о творческом пути. 1964.
21. Мясковский Н.Я. и Сувчинский П.П. «Идиот». Оперное либретто по одноименному роману Ф.М. Достоевского. 1917-1918. РГАЛИ. Фонд 2040. Оп.3. №15. 49 л.
22. «Настасья Филипповна» // муз. и либр. В.М. Богданова-Березовского. ЦГАЛИ СПб. Фонд Р-337. Оп. 9. № 44.
23. Орлова Н.Х. Достоевский во французском кино: к началу традиции. ПРАЭНМА. 2017. 4 (14). С. 90-104. DOI 10.23951/2312-7899-2017-4-90-104
24. Орлова Н.Х. Коллективный «Идиот»: К вопросу об экранизациях романа Ф.М. Достоевского // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2014. № 2. С. 65–74.
25. Прокофьев С.С. Игрок // Мировая премьера первой редакции оперы С. Прокофьева (Театральная программа). 2001. URL: <http://lib.mosconsv.ru/conslib/media/books/00009185.pdf> (20.10.2025).

26. Прокофьев С.С. и Мясковский Н.Я. Переписка. М., 1977.
27. Сметанина Б.О. Интерпретация литературных образов в балете: эпизоды из творческого опыта Бориса Эйфмана // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2007. Т. 8. № 27. С. 77-79.
28. Томпакова О.М. Владимир Иванович Ребиков. Очерки жизни и творчества [композитора]. М.: Музыка, 1989.
29. Шинтяпина И.В. Незабываемые страницы забытого творчества: к 150-летию со дня рождения композитора В.И. Ребикова (1866-1920) // Наука. Искусство. Культура. 2016. №3(11). С.21-28.
30. Хексельшнейдер Э. Опера «Раскольников» Братьев Генриха и Петера Зутермейстеров (1948) // PORTALUS.RU. URL: https://portalus.ru/modules/musical/rus_readme.php?subaction=showfull&id=1481230556&archive=&start_from=&ucat=& (20.10.2025).
31. Ямпольская Елена. «Идиот» для кордебалета с экраном // Русский курьер. 19.10.2004. URL: http://www.smotr.ru/2004/2004_ramt_idiot.htm (20.10.2025).
32. Das um Internationalität bemühte Pfalztheater Kaiserslautern zeigt ein Gastspiel des Berliner Balletts von Tatjana Gsovsky. Ausschnitte aus "Der Idiot" nach Fjodor Dostojewski. URL: <https://www.ardmediathek.de/video/swr-retro-abendschau/pfalztheater-kaiserslautern/swr/Y3JpZDovL3N3ci5kZS9hZXgwbzExOTgxNjU> (20.10.2025).
33. Der Idiot // Kinskis Theaterengagements. URL: <http://www.klaus-kinski.de/theat/idiot.htm> (20.10.2025).
34. Der Idiot. Mimodram mit Szenen aus Dostojewskis gleichnamigem Roman. Partitur. 1990. URL: <https://www.schottmusic.com/en/der-idiot-no152614.html> (20.10.2025).
35. Gsovsky Tatjana. In: Der Tag. 28.8.1952.
36. Gsovsky Tatjana. In: Ein Leben für en Tanz WDR. 1985.
37. Henze Hans W. Reiselieder mit Böhmischen Quinten. Frankfurt/M. 1996. P. 135.
38. Heuermann M. Das Ballett Der Idiot // T. Gsovsky und das «Dramatische Ballett». Bremen, 2001. P.261-286. URL: https://elib.suub.uni-bremen.de/publications/dissertations/E-Diss197_diss.pdf (20.10.2025).
39. Orlova N.H. Letteratura russa nel cinema italiano: una panoramica // Cinergie – il cinema e le altre arti. 2014. 6. P. 57–63 (на итал.). URL: <https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/6999> (20.10.2025).
40. Orlova Nadezda Kh. Le roman de Fiodor Dostoïevski «l'Idiot» au cinéma français // Сборник радова Факултета драмских

- уметности (Белград, Србија). 2023. №. 43. П. 59–73 (на фр.). URL: https://doi.org/10.18485/fdu_zr.2023.43.4 (20.10.2025).
41. Redepenning Dorothea. Dostojewskij auf der Opernbühne // Dostoevsky Studies. New Series. 2010. Vol. XIV. P. 13-42. URL: <https://www.sirene.at/site/assets/files/2079/764-743-1-pb.pdf> (20.10.2025).
42. Zivier Georg. Das Experiment mit dem "Idioten" // Berliner Morgenpost. 3.9.1952.

Московский текст А.В. Чаянова

Н.В. Михаленко

А.В. Чаянов – автор статей о Москве, ее историческом прошлом («История Миюсской площади», «Петровско-Разумовское в его прошлом и настоящем», «Собирательство в старой Москве. Собрания XVI и XVII века»). Краеведческие интересы Чаянова проявились и в его фантастических повестях. Его герои живут и действуют в декорациях Москвы XVIII–XX веков. Каждый раз, повествуя о приключениях своего героя, Чаянов создает богатую историко-географическую карту города. Мистические похождения его персонажей соседствуют с московскими легендами, на улицах города воскресают имена известных деятелей политики и культуры. Местами, где чаще всего разворачиваются события повестей Чаянова, становятся улицы Петровка, Кузнецкий мост, Тверская, Замоскворечье, Яузская набережная.

Ключевые слова: А.В. Чаянов, московский текст, Москва в краеведческих текстах Чаянова, Москва в романтических повестях Чаянова

Chayanov's Moscow text

Natalia V. Mikhalenko

A.V. Chayanov is an author of articles about Moscow and its historical past (“History of Mijusskaja square”, “Petrovsko-Razumovskoje in its past and present”, “Collecting in old Moscow. Collections of XVI and XVII centuries”). Chayanov's ethnographic interests realized in his fantastic stories as well. His characters live and act in scenes of XVIII-XX centuries Moscow. Each time describing adventures of a character, Chayanov creates a rich historically-geographical map of a city. Mystical adventures of his characters coexist with Moscow legends and names of famous politicians and artists appear in cities' streets. Petrovka, Kuznetsky most, Tverskaya streets, Zamoskvorech'e, Yayzskaja Promenade are most frequent locations of events of Chayanov's stories.

Keywords: Chayanov, Moscow text, Moscow in ethnographic texts by Chayanov, Moscow in romantic stories by Chayanov

Александр Васильевич Чайанов – автор работ по истории Москвы, в которых отразился интерес к тому, как менялась жизнь города, как в архитектурных формах воплощались общественные нравы и устои. Создавая своеобразную экскурсию по Петровско-Разумовскому, Чайанов рассказывает историю этих мест, особое внимание уделяя архитектурным памятникам, церковному зодчеству, упоминая о характерах выдающихся людей, чья деятельность связана с этой местностью. В «Историю Миусской площади» он включает старинные картографические планы, которые должны рассказать о прошлом этих мест («План Москвы 1796 года Т. Полежаева», «План Москвы после сентября месяца 1812 года», фрагмент «Плана Москвы 1818 года А. Фролова»). В «Петровско-Разумовском» он писал: «Пытливому уму человека всегда свойственно интересоваться далеким прошлым тех поселений и местностей, в которых он живет или которые он посещает» [3, с. 34].

Чаянов был членом общества «Старая Москва», куда входили ученые, художники, театральные работники, писатели. На собраниях этого общества А. В. Чайанов сделал несколько докладов об опыте построения топографии Москвы XIII—XVII вв., которые вызвали восторженные отзывы Аполлинария Михайловича Васнецова.

Проблематика докладов «Старой Москвы» была связана с темами, которые обсуждались Русским обществом друзей книги. Чайанов также был одним из его учредителей (1920 г.). Здесь можно было услышать рассказы о московских книжных древностях. Порой звучали доклады, связанные с московскими легендами и преданиями, городской мистикой.

Библиотека Чайанова принадлежала к числу обширных частных собраний. В 1918 году ему была выдана на нее государственная охранная грамота. Особенно полно в ней был представлен раздел книг о Москве.

В 1926 году, подготавливая переиздание своей повести «Венецианское зеркало», Чайанов писал: «...некоторые места, вроде рассвета на капустных огородах под Симоновым или описание мещанского дворика за Москвой-рекой, написаны не без подлинного чувства Москвы» [2, с. 288]. Работу над повестью «Венедиктов» Чайанов связывал со своими занятиями по истории Москвы, он отмечал, что она создала «целую эпоху в его собирательстве всего, относящегося до старой Москвы» [2, с. 293].

Фантастические события его повестей развиваются на очень точном и достоверном историческом фоне. «Это относится к топографии Москвы, к названиям церквей и общественных зданий; маршруты, которыми передвигаются его герои, можно проверить по старинным планам. Кроме того, его повести населены историческими персонажами» [2, с. 294].

В 1927 году к сборнику своих повестей, который так и не вышел, Чайнов подготовил предисловие, в котором писал:

«Для нас, старых москвичей, влюбленных в наш изумительный город, каждый “московский памятник” представляется целым событием. <...>

Эта влюбленность в быт и городской ландшафт современной изумительной пролетарской столицы мира заставляет любить и тени ее прошлого, пытаясь по остаткам каменных стен, обрывкам пожелтелых рукописей и по старым книгам восстановить былую жизнь этого вечно мятежного и вечно юного города.

<...> Однако, мною по крайней мере, всегда ощущалось отсутствие среди научных и достоверных изысканий – доподлинно московской фантастики.

Совершенно несомненно, что всякий уважающий себя мировой город должен иметь некоторую украшающую его Гофманиаду, некоторое количество своих “домашних дьяволов”» [2, с. 295–296].

Чайнов брал уроки живописи у Константина Федоровича Юона, автора таких картин о Москве, как «У Новодевичьего монастыря» (1910), «Рассвет на Красной площади», «Лубянская площадь зимой» (1905), «Москворецкий мост. Зима» (1911), «Купола и ласточки» (1921) и др. Юон – автор книги «Москва в моём творчестве» (1958). Имя живописца упоминается в чайновской «Истории парикмахерской куклы». Возможно, и интерес к архитектуре и прошлому городу писатель вынес из этих занятий с художником.

Краеведческие наблюдения Чайнова получили развитие и в его романтических повестях.

Действие всех повестей Чайнова разворачивается на улицах Москвы, за исключением зарубежных поездок его героев. Герои находятся в постоянном странствовании, в котором обретают себя. Герой «Юлии, или Встреч под Новодевичьим» стремится раскрыть тайну непонятно откуда появляющейся и ис-

чезающей девушки и сопровождающего ее карлика, он ищет их след на улицах Москвы. Бутурлин пытается постичь свою судьбу, в ходе козней inferно сталкиваясь со стариком графом Яковом Вилимовичем Брюсом, девушкой-русалкой и орденом иллюминатов. Алексей из «Венецианского зеркала» на улицах города пытается найти своего зеркального двойника и совладать со своей тенью. В «Венедиктове» герой, стремясь освободиться от власти inferно, гуляя по улицам, собирает своеобразный пасьянс – встречает людей, связанных одной тайной. Каждый раз герой сталкивается с властью рока или людьми, пытающимися облечь себя нечеловеческой властью, управлять судьбами других.

Герои Чайнова, как и он сам, любят Москву, совершают по ней длительные пешие прогулки. Например, герой «Венедиктова» так говорит о себе: «Я люблю ночные московские улицы, люблю, друзья мои, бродить по ним в одиночестве и не замечая направления» [4, с. 91].

События повестей Чайнова варьируются от XVIII века до начала XX, и каждый раз писатель со скрупулезной точностью воссоздает современным героям облик Москвы, прописывает малейшие черты и детали, приметы времени.

Если проанализировать его романтические повести, то можно выделить излюбленные для писателя места действия. Это улицы Тверская, Петровка, Тверской бульвар, Кузнецкий мост. Недалеко от этих мест жила семья Чайновых – в Малом Харитоньевском переулке в доме № 7 (дом С.Н. Котова), рядом с церковью Харитония Исповедника в Огородниках. Они переехали сюда из Замоскворечья, когда в 1898 году Чайнов поступил в Реальное училище П.К. Воскресенского на Мясницкой улице.

Дом, в котором жили Чайновы, был построен на территории бывшего владения Пушкиных. В начале XIX века здесь жили Василий Львович, дядя поэта, и тетка Анна Львовна, а в годы детства А.С. Пушкина – и его родители. Литературное прошлое московских мест – тема, которая исподволь проявилась в произведениях Чайнова. Так, в «Венецианском зеркале» Алексей ждет своего зеркального двойника рядом с Лизиным прудом, ставшим знаменитым после появления повести Карамзина «Бедная Лиза». Однако в этой повести оказывается значимым более древнее название этого пруда. Согласно церковному преданию, пруд был вырыт Сергием Радонежским, а

также его племянником Фёдором, основавшим Симонов монастырь, и первыми иноками обители. Утверждалось, что воды пруда обладают целебной силой. Не случайно Алексей оказывается там перед развязкой повести, как бы смывая с себя дьявольское наваждение, которому он до этого момента повиновался, и начинает активно действовать ради спасения своей жены Кет.

Знаковыми становятся для героев повестей Чаянова названия топонимов. Так, в «Венедиктове» дом Настеньки, благодаря которой герой избавляется от власти над его душой inferно, расположен «на берегу Неглинки, совсем у церкви Настасии Узорешительницы» [4, с. 93].

Часто упоминает писатель Медоксов театр. Истории этого театра посвящена монография Ольги Эммануиловны Чаяновой, второй жены А.В. Чаянова [5]. «Маддоксов театр, его маскарады и воксалы играли исключительную роль в жизни Москвы в течение четверти века и сам он пользовался достоятельным вниманием москвичей» [5, с. 20]. Личность Медокса необычна и интересна. Ходили слухи, что он принадлежал к масонам, возможно, эта связь с мистическим учением была важна и для Чаянова. Театр был расположен на Петровке, именно на этой улице с героями повестей происходят фантастические события, так созвучные репертуару этого театра. Для главного героя повести «Венедиктов, или Достопамятные события жизни моей» именно здесь начинают разворачиваться таинственные события («Возвращаясь, чувствовал я гнет нестерпимый, который обострился до тягости, когда проходил я мимо Медоксова театра» [4, с. 89], «В темноте затихшего зала почувствовал я отчетливо и томительно присутствие того значительного и властвующего, перед чем ниц склонялась душа моя многие месяцы» [4, с. 89], «Томительную покорность и страдание душевное видел я в ее ищущем взоре. Казалось мне ясно, что и она и я покорны одному кругу роковой власти, давящей, неумолимой» [4, с. 90]). Как безмятежное счастье вспоминаются Федору Бутурлину из «Необычных, но истинных приключений графа Федора Михайловича Бутурлина» дни, когда он был еще в Москве, посещал балы, спектакли Медоксова театра и чинные ужины Аглицкого клуба [4, с. 139]. Описывая в «Юлии» события XIX века, Чаянов также упоминает этот театр, называя его Петровским («Было уже близко к полуночи, когда я вышел из Петровского театра, по-

трясенный па Гюлен-Сор, которая была аплодирована как никогда» [4, с. 196]).

В описаниях Москвы в своих произведениях Чайанов отмечает те места, которые были дороги его сердцу. Так, в крестьянской утопии Кремнев видит в новой Москве «белые стены Шанявского университета» [4, с. 235], где Чайанов читал различные курсы. Истории Миусской площади, на которой расположен университет, посвящена отдельная работа писателя.

События «Бутурлина», где одним из важных героев становится Яков Вилимович Брюс, ближайший сподвижник Петра, развиваются в Лефортове, где сохранилось большое число историко-архитектурных памятников петровского времени. В Лефортово в детстве жил Юон, который считал, что именно эта местность пробудила в нем интерес к истории и архитектуре прошлого. Возможно, влияние художника сказалось на выборе Чайановым места и сюжета повествования. Само появление Брюса в повести также связано с легендами о его магической деятельности, отразившейся в московском фольклоре.

Чаянов как знаток московских древностей не упускает возможности рассказать историю того или иного здания или места. Его герои путешествуют не только в современном им городе, но события их жизни логично вплетаются в канву эпохи.

Особый интерес представляет изображение Москвы в повести «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии». Чайанов рисует идеальный в его представлении образ города, воплощая свои идеи о сохранении природных ландшафтов, внедрении различных технических новшеств, повсеместном распространении художественных музеев и галерей, повышении интереса к живописи в обществе.

В утопической Москве сохраняется связь истории и современности, люди будущего ценят искусство, бережно хранят прошлое: «Старинный памятник Пушкину возвышался среди разросшихся лип Тверского бульвара. Воздвигнутый на том месте, где некогда Наполеоном были повешены мнимые поджигатели Москвы, он был немым свидетелем грозных событий истории российской» [4, с. 234] Фразеологическое название Москвы как сорок-сороков, город храмов и церквей, претворяется у Чайанова в облике утопической Москвы. Кремнев слушает программу, «исполняемую на кремлевских колоколах в сотрудничестве с колоколами других московских церквей»

[4, с. 267]. В нее входят звоны Ростовские, литургия Рахманинова, звон Акимовский, курантов Борисяка, звоны Московские. Как гимн новой крестьянской страны звучит «Прометей» А.Н. Скрябина.

В своей утопической повести Чайнов превращает Москву в цветущий сад, как бы обращаясь к гармоничным пейзажам XVIII века, также претворенным в его повести «Венедиктов»: «Гуляя по вечерам по склонам берегов москворецких, смотря, как тени от облаков скользят по лугам Луцкого, как поднимается лениво барвихинское стадо, наблюдая яблони, ветви которых гнутся от тяжести плодов, вспоминаешь весенние душистые цветы, дышавшие запахом сладких на этих же ветвях в минувшем мае, и ощущаешь чувственно, как все течет на путях жизни» [4, с. 86]. В крестьянской утопии: «Горд казался сплошным парком, среди которого архитектурные группы возникали направо и налево, походили на маленькие затерявшиеся городки» [4, с. 229], «Раскидистые купы деревьев заливали собою все пространство почти до самого Кремля, оставляя одинокие острова архитектурных групп» [4, с. 224].

Утопическая Москва полна движения, технических новшеств, все здесь дышит «отчетливой свежестью, уверенной бодростью»: «Тысячи автомобилей и конных экипажей в несколько рядов сплошным потоком стремились к центру города, по широким тротуарам двигалась сплошная толпа пешеходов» [4, с. 229], «<...> в застывших облаках чернели сотни больших и малых точек аэропилей, и грузные пассажирские аэролеты поднимались кверху, отправляясь в путь с западного аэродрома» [4, с. 235].

Чайнов передает взгляд Кремнева на утопический город – в его глазах как бы концентрируются привычные ему и сохранившиеся достопримечательности: «Автомобиль все замедляя свой бег, миновал Лубянскую площадь, сохранившуюся и Китайгородскую стену, и виталиевских мальчиков, и спускался мимо первопечатника вниз» [4, с. 230]. Утопическая Москва сохраняет выдающиеся памятники прошлого, но встраивает их в общую картину технического прогресса, рациональной организации города.

Практически во всех повестях Чайнова присутствуют безмятежные пейзажи светлой солнечной осени в Москве. Возможно, это тоже влияние Юона, его «языческая любовь к солнцу и расточаемым им радужным сияющим краскам, все-

гда повышающим тонус нашей действительности и нашу жизнерадостность» [1, с. 21]. В чаяновских повестях эти пейзажи служат своеобразным камертоном душевного состояния героя, обозначают его чувства до наступления фантастических событий. Например, в «Венедиктове»: «Ленты осенних бульваров, полные яркой радости, подчеркивали синеву неба. Стустки облаков застыли над Москвой» [4, с. 95], в «Путешествии моего брата Алексея в страну крестьянской утопии»: «А зади в полном великолепии, горя золотыми куполами, высился Кремль, со всех сторон охваченный золотом осеннего леса» [4, с. 231].

Москва в романтических повестях Чайнова предстает в своем историческом облике, но ее населяют персонажи фантастических преданий и легенд. Создается очень наполненный, живой облик города, в котором равноправны история и фольклор. Чайнов творит свою Москву, воссоздавая облик близких его сердцу мест. Он не только наделяет персонажей своей любовью к истории, литературе, собирательству, но и вписывает их приключения в канву интересной ему исторической эпохи.

Литература

1. Константин Федорович Юон – человек, художник, общественный деятель, педагог. Каталог-сборник / Союз художников СССР. М.: Советский художник, 1968.
2. Муравьев В.Б. Творец московской гофманиады // Чайнов А.В. Московская гофманиада / Послесловие В.Б. Муравьева; Примечания В.Б. Муравьева, С.Б. Фроловой. М.: Издательский Дом ТОНЧУ, 2006. С. 275–302.
3. Чайнов А.В. Избранное: Статьи о Москве. Письма (1909–1936) / Примечания С.Б. Фроловой. М.: Издательский Дом ТОНЧУ, 2008.
4. Чайнов А.В. Московская гофманиада / Послесловие В.Б. Муравьева; Примечания В.Б. Муравьева, С.Б. Фроловой. М.: Издательский Дом ТОНЧУ, 2006.
5. Чайнова О.Э. Театр Маддокса в Москве. 1776–1805. М, 1927. (Труды Государственного Театрального Музея им. Алексея Бахрушина. Т.1).

Образ Родины в лирике Александра Башлачёва¹

С.Д. Орлова

Статья посвящена исследованию специфики понятия «Родина» и природы патриотизма в поэзии Александра Николаевича Башлачёва как одного из ключевых представителей русской рок-поэзии. В работе рассматривается, как его творчество наследует и трансформирует традиционные для русской литературы представления о патриотизме. Доказывается, что патриотизм Башлачёва лишён официозности и предстаёт как сложное, диалектическое чувство – «любовь-боль» и «любовь-сопричастность». Центральным символом его поэтики является историко-культурная двойственность «Русь – Россия», где языческие и фольклорные мотивы намеренно совмещаются с советскими реалиями, создавая целостный образ страны как единого временного потока. На материале детального анализа текстов выявляется отсутствие идеализации в образе России, за внешней неприглядностью которой скрывается глубинная сила и стоическое терпение народа. В заключении делается вывод о том, что осмысление России как живого организма, связанного общей исторической судьбой, позволяет рассматривать поэзию Башлачёва как значимый вклад в традицию осмысления темы Родины и развитие национального самосознания.

Ключевые слова: Александр Башлачёв, русская рок-поэзия, патриотизм, родина, национальная идентичность, историческая память, «Русь-Россия»

The image of the Motherland in Alexander Bashlachev's lyrics

Sofia D. Orlova

This article examines the specifics of the concept of the “Motherland” and the nature of patriotism in the poetry of Alexander Nikolayevich Bashlachev, one of the key representatives of Russian rock poetry. The work explores how his creative output inherits and transforms traditional notions of patriotism in Rus-

¹ Работа подготовлена под руководством магистра педагогики, преподавателя СПб ГБПОУ Некрасовского педагогического колледжа Юлии Андреевны Веселовой.

sian literature. It is argued that Bashlachev's patriotism lacks officialdom and manifests as a complex, dialectical feeling – “love-pain” and “love-belonging”. The central feature of his poetics is the historical-cultural duality of “Rus' – Russia”, where pagan and folkloric motifs are intentionally combined with Soviet realities, creating a holistic image of the country as a unified temporal flow. Through a detailed analysis of his texts, the absence of idealization in the image of Russia is revealed, with its unappealing exterior concealing a profound inner strength and the stoic endurance of its people. In conclusion, it is asserted that understanding Russia as a living organism bound by a shared historical fate allows us to view Bashlachev's poetry as a significant contribution to the tradition of reflecting on the theme of the Motherland and the development of national self-awareness.

Keywords: Alexander Bashlachev, Russian rock poetry, patriotism, Motherland, national identity, historical memory, “Rus'-Russia”

Введение

В русской поэзии, случалось многое. Случились Пушкин, Лермонтов, Ахматова, Бродский. И множество выдающихся авторов, сделавших поэзию России всемирно известной. Был классицизм и романтизм, символизм и футуризм, невероятное количество всевозможных направлений и литературных школ, казалось бы, абсолютно разных, но совершенно точно единых в одном – в своих исторических корнях и наследии прошлых эпох, системе ценностей, проходящих красной нитью от М.В. Ломоносова до лирики Бориса Рыжего. Испокон веков эталоны и ориентиры в русской литературе оставались едиными, но преобразовывались под мир, современный автору. Ни одна из вех русской поэзии не обходилась без того, чтобы, опираясь на прошлое, создавать новое, отвечающее на вечные вопросы и задающие новые, творчество. В этой статье будет рассмотрена эпоха русской рок-поэзии.

Пришедшая после шестидесятников, родившаяся от бардовской песни и от веяний западной музыки, где «рок» уже сложился как жанр. Здесь нельзя не сказать о семантике слов: если в английском языке, откуда к нам пришёл рок (как сокращение от слова рок-н-ролл) название жанра произошло от слов «*rock*» – качаться и «*roll*» – трястись, то в русском – изначально ничего общего с музыкой не имело, и происходило от

общеславянского глагола *ректи* – предрекать. Рок – это судьба, нечто такое, что можно ждать и от чего нельзя избавиться. Возможно, именно происхождение слова «рок» повлияет на его восприятие и дальнейшее развитие в русской литературной традиции.

Чёткого определения русской рок-поэзии нет: массово она понимается как «*поэзия для рок-музыки*», как «*словесный компонент рок-композиции*» [4] но при этом есть два аспекта, в которых она традиционно рассматривается наряду со специфическими особенностями, характерными для данной формы поэзии.

И.А. Авдеенко в своей статье «*Проблемы определения понятия «Русская рок-поэзия» в литературоведении и языкознании*» указывает два пути развития рок-поэзии, в которых можно раскрыть и её понятие [1]. Первый путь понимается как проявление культурного феномена, характерного для 70х-90х годов Советского союза и неотрывно связанного с настроениями общества и развитием культуры. Второй, в свою очередь, связан исключительно с литературной составляющей русской рок-поэзии, понимаемой как «*модель эволюции литературы*».

Для русской поэзии в целом характерна логоцентричность, слово и его значение являются главными не только для русской поэзии, но и для русского языка: «*И мы сохраним тебя, русская речь, // Великое Русское Слово*» – говорила А.А. Ахматова [2], и это действительно так: русская литература всегда была отлична своими тонкими образами. Например, по образу «*рыбьего жира ленинградских речных фонарей*» у О.Э Мандельштама, читатель, сопоставляя с образом детства – «*знакомый до детских припухлых желёз*», понимает – встреча с родным городом горькая. Хорошо известен и пример с жёлтым цветом у Ф.М Достоевского – цветом, который позволяет ему одним словом указать на нравственную болезнь. Именно семантика – всё содержание, информация, передаваемые языком или какой-либо единицей языка [7], в данном случае, семантика слова, выходит на первый план, затмевая собой действие, как, например, у М.И. Цветаевой: «*Моим стихам, как драгоценным винам, // Настанет свой черед...*», где лирическая героиня признаёт ценность самого стихосложения, а не его влияние и распространение. Это же отношение к слову,

как к явлению, к движущей силе наследуют поэты русского рока.

Таким образом, наследуя общую логоцентрическую установку русской литературы, рок-поэзия также характеризуется и интертекстуальностью — текстовой категорией, отражающей соотношенность одного текста с другими, диалогическое взаимодействие текстов в процессе их функционирования, обеспечивающее приращение смысла произведения [8]; диалогом между произведениями; системой цитат, отсылок и реминисценций в произведениях.

Крайне важно затронуть и ключевые особенности русской рок-поэзии. Несмотря на два вектора её развития и изучения (культурный и литературный), она всё равно имеет общие закономерности, среди которых:

1. Приоритет стихотворного текста над музыкальным началом.

2. Наличие ключевых тем и образов. Во многом рок-поэзия обращена к Западу, что отслеживается в творчестве поэтов начала эпохи, но позднее наследует историю русской литературы, «ориентируясь на весь её массив от фольклора до начала XX века», как пишет Ю.В. Доманский. На основе этого в русской рок-поэзии появляется собственная система ценностей, во главе которой, конечно, стоит свобода, а за ней идут любовь и патриотизм как особое ощущение родины.

3. Интертекстуальность и логоцентричность.

4. Социальная направленность.

Ценности рок-поэзии. Понятия «родины», «патриотизма»

Как уже было указано ранее, в рок-поэзии существует своя система ценностей. Во главе стоит свобода, понимаемая и как личная, если рассматривать с социальной точки зрения – ведь русский рок пришёл в литературу во время эпохи перемен, так и свобода творчества, также культивируемая по причине интереса к постепенно проникающей в Советский Союз западной культуре и ослаблению цензуры. Следующая ценность – это любовь, которая *«соответствует концептуальной установке рока на искренность, исповедальность»* [9]. Любовь в рок-поэзии выражается не только, как романтическая, но ещё и любовь к ближнему, любовь к своему делу, любовь к родине. Замыкает тройку лидирующих ценностей патриотизм. Само по себе определение слова патриотизм по словарю Ожегова

является следующим – это преданность и любовь к своему отечеству, своему народу, а также готовность к любым жертвам и подвигам во имя интересов своей Родины. Ключевое слово – родина. Своей целью эта статья ставит отслеживание понятия «родина» в текстах русской рок-поэзии. На протяжении всей истории русской литературы родина в поэзии была разной. Судьбу России осмыслял А.С. Пушкин в «Медном всаднике», А.А Блок называл Россию своей женой: «Жена моя! До боли Нам ясен долгий путь!» [3], С.А Есенин обращается не то к любимой, не то к родине в стихотворении «Письмо к женщине» [5]. Про Есенина в контексте изучения темы патриотизма в рок-поэзии следует упомянуть отдельно, так как его образ родины похож на образ родины у некоторых рок-поэтов. Образ родины у С.А.Есенина меняется, переходя от светлой и радостной, идиллической картины к тоске, разрушению прежних идеалов. Образ России становится более трагичным.

Эпоха русского рока пришлась на непростое время, и в связи с этим тенденция обращения к исторической памяти России в текстах крайне велика. На протяжении многих лет в литературе родина связывалась с домом, с местом спокойствия. Не лишены этих ощущений и рок-поэты.

К осмыслению понятия «родина» обращались такие авторы как В. Цой («Дай мне сил», «Красно-жёлтые дни»), И. Тальков («Родина моя»), П. Мамонов («Не люблю я пьянство...»), А. Башлачёв («Ванюша», «Некому берёзу заломати» и другие), К. Кинчев («Колобок», «Небо славян», «Вот так»). Подробнее в этой статье будет рассмотрено творчество А.Н. Башлачёва — которого современники называли «*поэтом среди рокеров и рокером среди поэтов*», одного из самых ярких представителей Ленинградского андеграунда, истоков русского рока.

Рассматривается тема родины в текстах именно этого автора, так как Александр Николаевич Башлачёв из всей плеяды рок-поэтов отличался особенным ощущением родины, исторической сопричастности к ней. Россия как родина у него принимает облик языческой и фольклорной России, скорее даже Руси. Это отслеживается яснее всего в стихотворении «Ванюша», а также в «Егоркиной былине». О родине поэт размышляет и в стихотворениях «Некому берёзу заломати» и «В чистом поле».

*Языческая Русь как родина для героев Башлачёва.
Ванюша. Егоркина былина*

«Егоркина былина» является своеобразной предтечей «Ванюши», ориентируясь на сходства образов – фольклорные и языческие традиции, тонкая грань между жизнью и смертью. Описание огромного пути человеческой души, её путь и в миру, и в загробной жизни. Лирические герои – жители Руси, описание быта и традиций является сходным. Двойственность Русь-Россия, характерная для творчества Башлачёва, заметна и здесь; в его стихотворениях реалии Руси тесно перемешаются с реалиями современной ему Советской России:

*Обколотится сыпь-испарина,
и опять Егор чистым барином
в светлом тереме,
шитый крестиком,
все беседует с космонавтами,
а целуется — с Терешковой,
с популярными да с актрисами —
все с амбарными злыми крысами.
(Егоркина былина)*

В одной строфе помещаются две исторические эпохи – Русь с теремами, где лирический герой предстаёт барином, и эпоха освоения космоса, где второстепенными персонажами становятся космонавты. Современники Башлачёва не раз говорили о его особом историческом чутье, вере в некую предопределённости. Сам поэт в интервью Борису Юхананову² сказал: *«Нужно ту же вязать нить времени, которая связывает каждого из нас со всеми и со своим временем»* [6]. На основе этого высказывания легко говорить о дальнейшем восприятии времени – или даже времён, если помнить о связке Русь-Россия в творчестве Башлачёва.

*Путь героя по России в творчестве А.Н. Башлачёва
Образы России и русского человека*

На основе исторической преемственности, памяти об единой истории и общечеловеческом восприятии родины у Баш-

² Режиссёр, теоретик театра; в настоящее время художественный руководитель «Электротeatра Станиславский».

лачёва рождается своё понятие о ней. Поэт использует хорошо узнаваемые, даже стереотипные образы о России – тройка, звон колокольчиков, берёзы, но наделяет их особым смыслом – проводническим. Родина у Башлачёва – не идеальная; она, скорее, грубая, шероховатая, но при всём этом глубоко им ценящая и почитаемая. Одно из стихотворений, в котором образ родины является центральным это «Песня о родине». Идеино оно является близким Некрасовской поэме «Кому на Руси жить хорошо» и «Письму к женщине» С.А. Есенина, упомянутому ранее. Данная близость обусловлена центральными героями – русским мужиком и русской бабой (*в контексте произведения именно бабой*). Предположить такую преемственность автор статьи может на основе того, что в обоих произведениях женщина является образом Родины. В «Песне о родине» А.Н. Башлачёва лирического героя – как такового нет. Но есть центральные героини, являющиеся собирательными образами русского человека. Как и Н.А Некрасов, А.Н Башлачёв показывает неприглядные стороны народа, такие как пьянство, грубость нравов, но выделяя стоическое, почти святое терпение женщины – родины ко всему этому. Участь женской героини в стихотворении нелегка:

*И пила свою чашу и горькую стопку до дна.
Только тем и ломила хребты с недоноскою ношей.
— Не сердись, ты хороший мужик, — утешала она.
И он думал: — Гляди-ка, мужик я, а все же хороший.*

Герои, с одной стороны, противопоставлены друг другу, но с другой – друг без друга не могут. Мужик пьянствует и спит, баба о нём заботится и тянет быт. Вполне привычный для русской литературы сюжет. Но именно на основе этого дуализма и в сочетании героев рождается сложный образ России – страны невероятно стойкой и терпеливой, выносящей любые трудности, несмотря на наличие определённых недостатков. В дальнейшем образ родины реже становится центральным. Родина – Россия у Башлачёва образ устойчивый, являющий собой великое терпение, святость и некоторую бытовую грубость

В других текстах, так или иначе затрагивающих тему родины, лирический герой идёт по России, рассматривая её пейзажи и осмысляя историю, как, например, в стихотворении «В чистом поле дожди косые». Главный вопрос стихотво-

рения и отправная точка сюжета выражена ещё в первой строфе:

*Я не знал, где я, где Россия
И куда же я без нея?*

Стихотворение – путь лирического героя по России, его размышления о том, что же представляет из себя страна и какое место он занимает в ней. Далее герой пытается найти ответы на следующие вопросы: «*Я не знал, как любить Россию, // А куда ж она без меня?*». Образы родины у него связаны с тревогой, с неким смутным предчувствием: «*Гляди в омут и верь судьбе*», «*Там, где ночь разотрет тревога*». Но в финале герою всё же удаётся разгадать эту тайну – он находит ответ в любви, но любви не романтической, а любви как раз к родине. Крайне интересно, что А.Н. Башлачёв переписывал свои стихотворения достаточно часто и перепевал их по-разному. Так, в одной из сохранившихся авторских редакций присутствует строфа:

*На фронтах мировой поэзии
Люди честные - все святы.
Я не знал, где искать Россию,
А Россия есть росс и ты.*

Лирический герой в финале обращается к некой любимой, в которой, скорее всего и отражён образ России, увиденной им. Герой не представляет себя одним, только в слиянии с родиной, с её историческим наследием и памятью. И именно поэтому стихотворение завершается строфой:

*В чистом поле - дожди косые.
Да мне не нужно ни щита, ни копья.
Я увидел тебя, Россия.
А теперь посмотри, где я.*

Сопоставляя с началом, стихотворение замыкается, то есть имеет кольцевую композицию, но герой становится другим – он увидел свою родину и, самое главное, понял её. Теперь он предлагает родине посмотреть на него – классический вопрос для поэта – о его месте в исторической и литературной памяти страны.

Похожий взгляд, но уже сведённый к историческому наследию родины появляется в стихотворении «Некому берёзу

заломати». В начале лирический герой приказывает быть готовым, даже в какой-то мере грозит кому-то:

*Уберите медные трубы!
Натяните струны стальные!
А не то сломаете зубы
Об широты наши смурные.*

Интересно то, что просторы России А.Н. Башлачёв называет смурными, то есть мрачными и безрадостными, но, судя по позиции лирического героя, он видит в этом достоинство, определённую силу. «Искры самых искренних песен//Полетят как пепел на плесень» – выражение желания перемен, характерное для рок-поэзии; искренность и огонь своего, родного, победят чуждое героям, обветшалое прошлое. «Время на другой параллели» – говорит лирический герой, объясняя, отчасти, славянофильский мотив о том, что у России иной, отличный от других исторический путь. Интересен и образ «столбового камня на шее», висящего у героев и мешающего им пойти купаться. Образ аллегоричен – камень, тяготящий их – символ непросвещённости, которая, как раз и мешает им окунуться в чистую реку, а окружающие их «траншеи бездорожья» – это как раз тот самый, особенный путь России. Далее в стихотворении встречаются такие метафоры:

*Нашей редкой силе сердешной
Да дури нашей злой-заповедной.
<...>
Что, снаружи — все еще пусто?
А внутри по-прежнему тесно...*

Лирический герой говорит о внутренней силе русского человека. Что за внешней «дурью» стоит огромный внутренний мир, настолько большой, что ему становится тесно. А.Н. Башлачёв размышляет о национальной идентичности, и наиболее ярко это отражается в последней строке, ставшей названием: «Некому берёзу заломати». Берёза как центральный, ставший уже национальным образ, и пока её никто не может сломать – а значит, осознание себя в лоне своей родины придаёт сил, и, как следствие, будет вечным.

Таким образом, в творчестве Александра Башлачёва понятия «патриотизм» и «Родина» обретают глубоко своеобразное, многогранное звучание. Его восприятие России лишено идеа-

лизм. Вместо этого Башлачёв создаёт сложный, диалектический образ, берущий начало в исторической и фольклорной почве.

Ключевой особенностью его творчества является двойственность Русь – Россия, где языческие, былинные мотивы («Ванюша», «Егоркина былина») причудливо переплетаются с реалиями современной ему советской действительности. Это позволяет поэту говорить о Родине как о едином историческом потоке, где прошлое и настоящее неразрывно связаны. Образ России у Башлачёва лишён идеализации. Он видит её бытовую грубость, однако за этой внешней неприглядностью скрывается огромная внутренняя сила, терпение и святость народа.

Патриотизм Башлачёва – это любовь-боль, любовь-сопричастность. Его лирический герой не мыслит себя вне Родины («куда же я без неё?»), но и Родина нуждается в нём («а куда ж она без меня?»). Ответ на мучительные поиски своего места в России он находит в акте глубокого личного осознания и любви: «Я увидел тебя, Россия // А теперь посмотри, где я».

Литература

1. Авдеенко И.А. Проблемы определения понятия «Русская рок-поэзия» в литературоведении и языкознании // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 11 (41): в 3 ч. Ч. III. С. 20–23. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problemuy-opredeleniya-ponyatiya-russkaya-rok-poeziya-v-literaturovedenii-i-yazykoznanii> (19.11.2025).
2. Ахматова А.А. Мужество // Антология русской поэзии. URL: <https://www.stihi-rus.ru/1/Ahmatova/97.htm> (27.11.2025).
3. Блок А.А. Россия // Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 3. М.: Наука, 1997. С. 254. URL: <http://rvb.ru/blok/tom3/03stih/260.htm> (27.11.2025).
4. Доманский, Ю. В. Русская рок-поэзия: текст и контекст / Ю. В. Доманский. М.: Intrada; Издательство Кулагиной, 2010. 230 с.
5. Есенин С.А. Письмо к женщине // Сергей Есенин. Полное собрание сочинений в одном томе. М.: «АЛЬФА-КНИГА», 2009. URL: <https://rupoem.ru/esenin/k-zhenshine.aspx> (27.11.2025).
6. Наумов Л.А. Александр Башлачев: человек поющий // Knigogid.ru. URL: <https://knigogid.ru/books/1034865-aleksandr-bashlachev-chelovek-poyuschiy/toread?page=204> (01.12.2025).

7. Семантика // Большая российская энциклопедия. URL: <https://old.bigenc.ru/linguistics/text/3546954> (19.11.2025).
8. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М.Н. Кожинной. М.: Флинта: Наука, 2011. URL: <http://uchitel-slovesnosti.ru/slovari/10.pdf> (19.11.2025).
9. Чебыкина Е.Е. Русская рок-поэзия: прагматический, концептуальный и формо-содержательный аспекты: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.02.01. Екатеринбург, 2007. 22 с. URL: <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/1732/1/urgu0485s.pdf> (19.11.2025).

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ МУЗЫКИ

Темы единства народа и любви в опере «Рубеж» Александра Владимировича Чайковского

О. В. Кушнир

Настоящая статья посвящена одному из оперных творений Александра Владимировича Чайковского, неоднократно обращавшегося в своём творчестве к героическим страницам русской истории. Опера «Рубеж» не содержит музыкальные сцены битв. Основанная на реальных событиях она повествует о том, как выстраивали оборонительные сооружения оставшиеся в тылу женщины, старики, дети в годы Великой Отечественной войны. Их сложный, казалось невозможный в условиях мороза труд, стал столь же важным, как и победы на фронте. Объединение народа в рабочие бригады в условиях тяжелейшей войны, общее желание изжить свою землю от захватчиков, своим примером воспитывает последующие поколения. Важным становится многое: взаимоотношения с другими людьми, умение преодолеть личные интересы и все силы отдать служению стране. Другой, и не менее важный пласт оперы – личные переживания главных персонажей. Чувство любви представлено многогранно – любовь к своему ребенку, взаимная любовь мужчины и женщины, и, конечно, любовь к своей стране. Как разворачивается сюжет в оперном сочинении, каково музыкальное решение обозначенных событий, каким образом охарактеризованы персонажи и получают ли они характеризующее их музыкальное развитие – вопросы, на которые предстоит ответить в рамках данной статьи.

Ключевые слова: Александр Владимирович Чайковский, опера-поэма «Рубеж», реальные исторические события с привлечением хронологии, опера-поэма

Themes of national unity and love in the opera “Frontier” by Alexander Vladimirovich Tchaikovsky

Olga V. Kushnir

This article is dedicated to one of the operas by Alexander Vladimirovich Tchaikovsky, who repeatedly addressed the heroic pages of Russian history in his work. The opera “Frontier” does not contain musical battle scenes. Based on true events, it tells the story of how women, the elderly, and children left behind built defensive fortifications during the Great Patriotic War. Their difficult work, seemingly impossible in freezing conditions, became as important as victories at the front. The unification of people into work brigades during the most difficult war, the shared desire to free their land from invaders, sets an example for future generations. Many things become important: relationships with others, the ability to overcome personal interests, and dedicate one's all to serving the country. Another, no less important layer of the opera is the personal experiences of the main characters. The feeling of love is presented in many ways – love for one's child, the mutual love of a man and a woman, and, of course, love for one's country. How the plot unfolds in an opera, what is the musical solution to the events described, how are the characters characterized and whether they receive the musical development that characterizes them – these are the questions that will be answered within the framework of this article.

Keywords: Alexander Vladimirovich Tchaikovsky, opera-poem “Frontier”, real historical events with the use of chronology, opera-poem

В музыкальном искусстве нередко воплощаются патриотические образы, служащие своеобразным памятником великим событиям и подвигам народа. Среди произведений подобной тематики широко известны оперы «Жизнь за царя» М. Глинки, «Князь Игорь» А. Бородина, «Война и мир» С. Прокофьева, «Петр Первый» А. Петрова, оратории: «Минин и Пожарский» С. Дегтярева, «На поле Куликовом» Ю. Шапорина, кантата «Александр Невский» С. Прокофьева и многие другие сочинения, освещающие переломные для русской истории военные события. Отдельный значительнейший музыкальный пласт – опусы, посвященные событиям Великой Отечественной вой-

ны, назовем хотя бы некоторые. Оперы: «Молодая гвардия» Ю. Мейтуса, «Семья Тараса» Д. Кабалевского, «А зори здесь тихие» К. Молчанова, «Симфония-баллада» Н. Мясковского, «Ленинградская симфония» Д. Шостаковича. В названных произведениях содержится призыв к объединению людей ради победы над фашистами.

Среди сочинений Александра Владимировича Чайковского ряд опер, освещает борьбу русского народа с врагом – это оперы «Легенда о граде Ельце, Деве Марии и Тамерлане» (2014), опера-оратория «Хроники Александра Невского» (2021), драматическая симфония «Слово о полку Игореве» (2018). Несколько более обобщенная по хронологии времени действия, но также связанная с некими военными событиями, опера «Милосердие» (2023). Опера «Любить на войне» (2025), повествующая о событиях во время ВОВ¹.

Опера, находящаяся в центре внимания данной статьи – «Рубеж» (2022), основана на реальных событиях и посвящена подвигу тружеников тыла в годы Великой Отечественной войны². Ведущие темы в сочинении – объединение народа против врага в возведении оборонительных сооружений, и любовь, показанная в произведении многогранно.

События оперы «Рубеж» Александра Владимировича Чайковского происходят в одном из тыловых населённых пунктов СССР с конца октября по декабрь 1941 года. Идею созданию оперы на эти события композитору посоветовал художественный руководитель республиканской Симфонической капеллы Морис Яклашкин [5]. Опере «Рубеж» композитором предпослан опус 155. Она одна из восемнадцати его произведений в этом жанре.

Первое упоминание о возможном появлении данного сочинения появилось в интернет-пространстве 27 апреля 2021 года [4; 5]. Произведение было заказано композитору Башкирским оперным театром и планировалась как документальное. В новостном обзоре ТАСС Чайковский сообщает: «Считаю, что

¹ В ряду перечисленных сочинений «Любить на войне» стоит несколько особняком, так как внимание к любовным переживаниям и противостояние персонажей Смерти преобладает над музыкальным изображением сцен с военными событиями.

² В партитуре указано точное время происходящих событий – с конца октября по 7 декабря 1941 года [см. об этом: 7, с. 1].

это должна быть документальная опера...» [4]³. Содержание оперы основано на исторических фактах, происходивших в начале Великой Отечественной войны, в частности: сооружении большой линии обороны Сурского и Казанского рубежей. Сочинение стало музыкальным памятником к 80-летию появления Сурского рубежа⁴. Юбилейной дате посвящен мемориал памяти «Строителям безмолвных рубежей», выполненный скульпторами Константином Фоминым и Андреем Коробцовым, открытый в июне 2022 года, недалеко от села Байгулово в Козловском районе Чувашии.

Свет сценической рампы сочинение Чайковского увидело 10 декабря 2022 года. Опера прошла в концертном исполнении в городе Тихвине, расположенном в Ленинградской области. Отмечу, что данная постановка произвела на автора статьи наиболее сильное впечатление. Она была выполнена силами Государственной филармонии Санкт-Петербурга для детей и молодежи. 8 мая 2023 и 2024 года оперу исполнил тот же коллектив в Концертном зале Мариинского театра. А на оперной сцене, премьера прошла в Уфе, в Башкирском театре оперы и балета 8-9 мая 2024 года.

В основе оперы «Рубеж» лежит либретто, созданное поэтом и прозаиком Дмитрием Макаровым⁵, автор широко использует архивные материалы.

Опера открывается вступлением, содержит одно действие, в котором восемь картин. Завершает сочинение финал⁶.

Перипетии, разворачивающиеся на сцене настолько значимы многим советским людям того времени, что сюжет мог

³ Отметим, что на страницах рукописи партитуры жанровое обозначение - «опера», а в некоторых упоминаниях в прессе, произведении, в связи с его лирическим наполнением, называется оперой-поэмой [См. об этом: б].

⁴ К юбилейной дате Е. Иванова-Блинова создала оперу «Сурский рубеж». Она автор стихотворных текстов и композитор. Произведение поставлено в Чувашии 28.10 2022 года.

⁵ Дмитрий Макаров так же написал либретто к более ранним операм Александра Владимировича: «Ермак» (2019) и «Хроники Александра Невского» (2021)

⁶ В рукописи партитуры есть расхождение. После 8 картины следует 9 картина, во время которой на сцене демонстрируются старые фотографии, видео документальной хроники. Следующий заголовок в партитуре – Финал.

бы транслироваться в разных населённых пунктах и каждый бы узнал в нём те истории, о которых когда-либо слышал от своих родственников, находящихся вне линии фронта⁷. Поэтому неудивительно, что помимо Уфы опера ставилась и на концертных площадках в Тихвине и Санкт-Петербурге, где предусмотрительно сняли некоторые слова, адресующие нас к Башкирии (в частности, о реке Сура в Чувашии и богатыре Ульше).

Сюжетная основа оперы. В город, находящийся за линией фронта, пребывает молодой инженер по имени Николай, посланный по важному поручению госкомитета обороны и самого товарища Сталина. Николай обязан организовать постройку оборонительных сооружений, ведь скоро планируется «*Под Москвой огромное сражение*» (4 картина) [7, с.105]. Инженер сообщает, что если враг захватит столицу, то фашисты, будут рваться на Урал, «*мы должны остановить их здесь на реке Суре, вырыть траншеи, противотанковые доты через всю Чувашию и часть Татарии*» [7, с.108].

В тылу остались только женщины, старики и дети. Наиболее яркая по лидерским качествам, ставшая на время войны председателем колхоза, – Нина Петровна призывает всех: «*Товарищи, родные, за наших мужчин мы насмерть постоим*», она так же добавляет, что «*если надо, то руками будем землю рыть*» [7, с.115–116]. Николай тоже вдохновляет, говорит: «*Наша победа [в том] чтобы ни один враг не прошёл... Лом, лопата, топор копаем землю, ломаем лёд... Нет больше сил, замёрзли руки, но это наш фронт*» [7, с.118–120].

Как все знают, первая зима войны была очень холодная, либреттист отмечает это в словах персонажей. Николай: «*Вечером температура опустилась до -20*» [7, с.123]. Мила: «*работали мы без передышки танцевали и пели у костров. Николай иначе можно заболеть и умереть Мила: изо всех сил строили наш участок Николай, а участков таких были сотни*» [7, с.123–124].

Возведением оборонительных сооружений и объединению народа в этом тяжелом труде посвящены центральные 4–6 картины оперы.

⁷ В рукописи партитуре оперы указано: «действие происходит в деревне или в небольшом городке [7, с.1].»

В некоторых источниках опера А. В. Чайковского «Рубеж» названа оперой–поэмой. Что не удивительно, так как произведение, отражающее события войны лишено эпических сражений и военных противостояний. Помимо задачи выстроить оборонительный рубеж, в её сюжете важную роль имеет лирическая линия и эмоциональная насыщенность. Чайковский говорит, что «опера без любовной коллизии не может быть» [1]. Внимание к личной истории каждого персонажа важно для композитора, не случайно экспозициям образов главных героев с различными судьбами посвящено три картины в начале оперы. Мурат Калов, режиссер постановки в Санкт-Петербурге отмечает: «Люди – это самое главное. Мы попытались на знакомую всем тему поразмышлять и раскрыть именно человеческие судьбы и их боль. Для нас это была еще одна возможность вспомнить и не забывать тот подвиг, который ради нас и нашей страны сделали люди» [6].

Раскроем любовные лирические линии оперы – это развитие образов двух пар персонажей. Первая пара – это Николай, молодой военный инженер и Мила, местная школьница 17-18 лет. Противоположная им пара Марго и Борис. Мила, дочь Нины Петровны, она готова защищать свою страну. С первых же тактов знакомства с ней мы понимаем, что девочка считает, что не нужно учиться до окончания войны, она полна романтических предчувствий, мечтает научиться танцевать, и с удивлением узнаёт от Николая, что вальс не поют, а танцуют. В конце оперы Николай признаётся Миле в любви и обещает вернуться после войны, а Мила, настолько восхищена действиями инженера против захватчиков, что сравнивает его с эпическим богатырём Улыпом, облеченном в образе человека и присланном помочь людям победить в войне (конец 5 картины) [7, с.135–140]⁸.

⁸ Мила вспоминает рассказанную ей бабушкой историю о богатыре Улыпe, герое национального Чувашского эпоса, который призван помочь людям одержать победу в войне. В интервью Чайковский говорит, что мне хотелось, чтобы добавили сказочный колорит, легенды о богатыре Улыпe и кузнеце Азамате. Получается, что в опере народный эпос то же присутствует. В музыку композитор вводит песенно-танцевальный материал близкий к национальным башкирским мелодии, он отмечает, что впервые открыл для себя чувашский фольклор [2].

Вернёмся к другой паре – Марго и Борису. Они являются полным антиподом главным персонажам. Он работает в НКВД, собирает информацию о населении, и доносит в соответствующие инстанции⁹. Незамужняя молодая женщина Марго, родом из Ленинграда привечает его, «помогает» ему в работе, она получает от Бориса некие продовольственные блага. Весьма предприимчивая Марго заявляет, что в случае прихода немцев она им может предоставить своё жильё, организовать гостиницу (картина 3) [7, с.91–92]. Так же она вне всяких стеснений сообщает Николаю, что готова выделить ему «целый угол» у себя (картина 6) [7, с.132–133]. В восьмой картине оперы Марго празднует день рождения, в её доме собираются некоторые знакомые нам жители посёлка, приносят еду. Вновь приезжает Борис, который на этот раз намерен отправиться на фронт. Характеры Марго и Бориса к восьмой картине оперы меняется. Молодая женщина становится приветливой с жителями колхоза, а позднее выступает против ухода Бориса на фронт. Между парой разворачивается нелицеприятный спор, который заканчивается примирением всех, благодаря радостному сообщению о том, что контрнаступление на Москву остановлено.

Волнение матерей за своих детей так же становится важной мыслью оперы, и, конечно, проявлением материнской любви и заботы. За своего сына, Григория Яковлевича, хромого школьного учителя немецкого языка, волнуется Амалия Германовна (сюжет разворачивается во второй картине). Григорий Яковлевич понимает, что соседи и знакомые его невзлюбили из-за немецких корней. Он хотел бы покинуть родной дом и уйти на фронт, однако его туда не берут, да и матери он нужен. Присутствующие на постановках в Башкирии и в Ленинградской области отмечают, что переживания и музыкальное воплощение Григория Яковлевича не оставляют публику, делают фигуру этого героя значимой, отражающей одну из сторон советской действительности тех лет [2; 6].

Нина Петровна, мама Милы, переживает, что судьба её дочери не будет счастливой, ведь идёт война (третья картина), позднее женщина просит не совершать Милу необдуманных поступков «*будь осторожна, подвигов поменьше*» (седьмая

⁹ Отметим, что Борис человек грубый, сметливый, чувствующий себя как в своей стихии при любых жизненных обстоятельствах.

картина) [7, с.165]. Музыкальные интонации Нины Петровны основаны на нисходящем хроматическом скольжении и повторяющихся ходах на малую секунду, ассоциирующихся с интонацией *lamento*.

Финал становится своеобразным эпилогом. Спустя некоторое время все собираются, вспомнить тяжёлые годы войны. Музыкальный материал финала ранее Чайковский использовал в вокальном цикле «Песни о войне и мире», написанном к 100-летию начала Первой мировой. Там он также расположен в заключении.

В музыкальном отношении жанровое наклонение оперы-поэмы воплощается весьма убедительно. Эпизод признания в любви Николая Миле построен на прекрасной мелодии, исходящей с вершины источника, контрапунктом которой являются фигурации инструментального вступления к опере. Очевидно, что композитор, именно лирическое составляющее считает главным, так как им он начинает оперу, и ему отведена кульминационная зона, расположенная в третьей четверти сочинения – в седьмой картине. Кульминацией является вальс Милы и Николая, выведенный композитором в отдельный номер и написанный с очень чёткой структурой в сложной трехчастной форме, в отличие от большинства сквозных построений оперы.

Тематизм оперы разнообразен, он включает стилевые константы творческого почерка композитора, прекрасную лирику, красочность современной гармонии, выразительные мелодические линии, оригинальные тембровые решения.

Тема войны воплощается через диссонирующие звучности: интонации тритона, септимы, во вступлении звучат «жесткие» хроматические ходы, в вокальных партиях оперы выделяется интонация *lamento*. Призыв к объединению народа, возведению оборонительных сооружений решен в жанре марша. При изображении строительства укреплений кирками, ломami, лопатами, кувалдами, вилами, граблями и др. (6 картина) главенствует тембра ударных инструментов, живописующих сложный труд – выкапывание мерзлой земли (рисунок 1)¹⁰.

¹⁰ Фото заимствовано из материалов [3].



Чтобы воссоздать местный чувашский колорит композитор сочиняет мелодии в духе народных песен, основанные на пентатонике. Песни показаны в трех фрагментах оперы: в инструментальном вступлении, народном ликовании перед финалом и в доме Нины Петровны. Очевидно, что так Чайковский подчеркивает связь, председателя с народом, ведь именно Нина Петровна вдохновляет своим примером к строительству оборонительных сооружений. В 8 картине оперы в уфимской постановке звучит народная песня. Корреспондент Бабалова Мария в своей статье о постановке спектакля пишет, что «с особой радостью зал встречает народную башкирскую песню (вставной номер в оперу), которую небольшая группа артистов хора исполняет под аккомпанемент знаменитого национального инструмента – курая (башкирская флейта)» [2].

В заключение хотелось бы вновь отметить лирическую составляющую оперы-поэмы еще и тем, что женские персонажи Милы и Маргариты получают образную трансформацию на протяжении оперы. Либреттист и композитор подчеркивают их лучшие женские качества и раскрывают любовные чувства к своим избранникам, пусть и решенные в музыке по-разному. При постановке спектакля Бабалова М. подчеркивает, что «самыми яркими, запоминающимися в опере оказываются женские [персонажи – О.К.], прежде всего материнские, образы Нины Петровны (Лариса Ахметова) и Амалии

Германовны (Любовь Буторина), как и ищущая, невзирая ни на что, простого женского счастья Марго (Эльвира Фатыхова) и совсем юная Мила (Лилия Халикова)» [2].

Немного о постановках. Чтобы подчеркнуть хронологические события художник и либреттист через экраны транслировали документальные кадры хроники войны той местности, в которой осуществлялась постановка. В Уфе через социальную сеть в контакте обратились к жителям с просьбой принести сохранившуюся в домашних архивах одежду прабабушек и прадедушек в обмен на билеты предпремьерного показа. Глубокое впечатление на зрителей произвёл не только прекрасно выполненный реквизит, костюмы и документальные кадры, но и музыка Чайковского, которая тронула глубины души, да и сам сюжет никого не оставил равнодушным, ведь подвиг тружеников тыла является очень значимым для победы на фронте. Их труд – это образец служения Родине. «Ничто не забыто, никто не забыт!».

Литература

1. Александр Чайковский создаст документальную оперу о Сурском рубеже. Опера будет документальной и интерактивной / Чебоксары – АиФ-Чувашия. Победа: История и современность // 28.04.2021 URL: https://chv.aif.ru/pobeda/history/aleksandr_chaykovskiy_sozdast_dokumentalnuyu_operu_o_surskom_rubezhe (15.12.2025).
2. Бабалова М. В Уфе исполнили оперу-поэму Александра Чайковского «Рубеж» // 23.05.2024. Российская газета – Федеральный выпуск: №112(9354) Культура. URL: <https://rg.ru/2024/05/23/reg-pfo/sila-v-liubvi-i-trude.html> (15.12.2025).
3. В Мордовии создан канал о подвигах строителей Сурского рубежа // Саранский кооперативный институт. Новости. 10.07.2025. URL: <https://saransk.ruc.su/news/detail/169222/> (15.12.2025).
4. Композитор Александр Чайковский напишет оперу о создателях Сурского и Казанского рубежей. В постановке будет использована хроника военных лет / Редакция сайта ТАСС 27 апреля 2021. URL: <https://tass.ru/obschestvo/25897105> (15.12.2025).
5. Олег Николаев встретился с народным артистом Российской Федерации Александром Чайковским. 27 апреля 2021. Пресс-служба Администрации Главы Чувашской Республики. URL: <https://www.cap.ru/news/2021/04/27/oleg-nikolaev-vstretilsya-s-narodnim-artistom-ross> (15.12.2025).

6. Трегубова А. В Петербурге к юбилею прорыва блокады состоялась премьера оперы «Рубеж» / Российская газета. 23.01.2023. URL: <https://rg.ru/2023/01/23/reg-szfo/v-peterburge-k-iubileiu-proryva-blokady-sostoialas-premera-opery.html> (15.12.2025).
7. Чайковский А.В. Рубеж. Op 115. Опера в 1-м действии и 8-ми картинах. Либретто Дм. Макарова (на основе документальных фактов). Партитура. Рукопись. 2022. С. 250.

Методы и приёмы Джакомо Пуччини в создании эмоциональной составляющей оперы «Богема»¹

А.Л. Девотченко

Статья посвящена творчеству итальянского композитора Джакомо Пуччини. В статье рассматриваются и осмысливаются его подход к работе над операми на примере оперы «Богема», а также проводится драматургический и музыкальный анализ произведения. Проводятся параллели с литературными персонажами первоисточника. Уделяется внимание эмоциональной составляющей оперы «Богема».

Ключевые слова: «Сцены из жизни богемы», Джакомо Пуччини, опера «Богема», Анри Мюрже

Giacomo Puccini's methods and techniques in creating the emotional component of the opera “La Bohème”

Anastasia L. Devotchenko

The article is devoted to the work of the Italian composer Giacomo Puccini. The article examines and interprets his approach to working on operas based on the example of the opera “La Bohème”, as well as a dramatic and musical analysis of the work. Parallels are drawn with the literary characters of the original source. Attention is paid to the emotional component of the opera “La Bohème”.

Keywords: “Scenes from the life of a bohemian”, Giacomo Puccini, “La Bohème”, Henri Murger

В этой работе я предлагаю рассмотреть творчество Джакомо Пуччини, одного из самых известных и признанных итальянских композиторов, а, если точнее, – обратить особое внимание на его подход в работе над созданием опер, который привел почти все его произведения к триумфальному успеху. В качестве примера возьмём оперу «Богема», поскольку она является одной из самых популярных в его творчестве, и очень показательна как произведение, имеющее сильную эмоциональную природу. Собственно, эмоциональность, сила

¹ Статья подготовлена под руководством доктора философских наук, профессора Санкт-Петербургской консерватории Н.Х.Орловой.

воздействия на слушателя, и то, какими методами достигается это воздействие, и есть тема моей работы. Мы должны разобраться в том, какие элементы и методы подхода Пуччини к работе, дали такой результат невероятного и захватывающего сопереживания его произведению.

Но сначала следует обратиться ко времени, в котором жил и творил Джакомо Пуччини. Маэстро родился 22 декабря 1858 года в городе Лукка. Он был потомком старинного рода музыкантов, основанного его прапрадедом. Очень рано потерял отца и был отправлен на обучение к своему дяде Фортунато Маджи. Профессионально обучался музыкальному искусству в Миланской консерватории у Амилькаре Понкьелли и Антонио Бадзини.

Период, в котором жил Пуччини называется *fin de siècle*. Эта эпоха отмечена кризисом традиционных ценностей. Романтизм отходит на второй план, появляется новое - веристское - направление в искусстве, подразумевающее драматизм и детальное исследование «натуры», то есть историй из жизни простых людей во всех подробностях. Однако, Пуччини, как считают многие исследователи, становится веристом «с оговоркой» [1, с. 39-40]. Да, он изображает подлинную жизнь в своих операх, но, не проводя «натуральных» исследований. Чаще всего, маэстро называют реалистом и ставят его в переходный этап, поскольку он в своём творчестве соединяет, причём, очень гармонично, и новаторские и традиционные музыкальные и драматические приёмы [1, с. 33-36].

Творчество Пуччини пронизано тонким психологизмом, позволившим маэстро очень точно вымерить нужные характеристики и их пропорции для каждого персонажа. Цель этого исследования, как сказано выше, это понять, как происходила работа над операми, потому что одним только композиторским талантом, без таланта чувствовать слово, без театрального дара, без дара и навыка правильно подбирать формы музыкального изложения, нельзя создать шедевр. В этом смысле очень показательны две первые оперы Пуччини, где он не выбирал сюжет сам и не участвовал в работе с либреттистом, из-за чего его «Виллисы» и «Эдгар» не получили такой долгой жизни. Совсем иным был подход автора к созданию оперы «Богема».

«Богема» была написана в 1896 году, Пуччини берётся за неё уже зрелым человеком, не забывшим, однако, голодные

консерваторские годы и весёлые проделки юности, безусловно, ему близки и тема, и герои. И здесь мы понимаем, как важен этот момент – выбор сюжета. Первое правило автора – история должна тронуть его самого. От многих сюжетов Пуччини отказывался, поскольку они его не волновали, бывало, что идеи сюжета вызревали долго, прежде чем композитор решал, что такой опере быть. Однако, некоторые истории его потрясали с такой силой, что решение о написании приходило сразу! Так было, например, с «Мадам Баттерфляй». Арнальдо Фраккароли (1882-1956) в своей книге «Мой друг Пуччини рассказывает» пишет, что Пуччини, будучи в Америке и не зная английского языка, отправился посмотреть пьесу Дэвида Беласко (1852-1931) «Гейша» и пришёл в восторг, поскольку понял всё совершенно без слов [3, с. 128].

Что касается «Богемы» - литературный первоисточник оперы, «Сцены из жизни богемы» Анри Мюрже (1822-1861), выходил фельетонами в журнале и имел зарисовочный характер. Роман пришлось перерабатывать в угоду сценическому и драматургическому действию, и той самой эмоциональной составляющей. Какие-то персонажи были убраны, какие-то переработаны, какие-то пожертвованы для этой самой переработки. Так книжная Мими по характеру является оперной Мюзеттой, а книжная Мюзетта была довольно нежной и незлобной девушкой.

Образ хрупкой и нежной Мими, а также основной романтический сюжет оперы, были взяты из периферийной главы романа, которая называется «Муфта Франсины». По сути, и весь образ Мими, и трепетная часть её романа с Рудольфом, были взяты из этой главы. Что касается общего сюжета, то Пуччини выбрасывает часть смешных, забавных эпизодов, и не включает в оперу эпилог романа, в котором Мюрже рассказывает, как хорошо сложилась судьба друзей. Пуччини делает всё, чтобы как можно сильнее драматизировать сюжет.

Также, следует отдельно осветить принцип работы Пуччини с литературным текстом для своих произведений. Словам, притом, что выбранные им сюжеты часто понятны и без них, маэстро уделял огромное значение. Композитор и сам перерабатывал текст, если ему казалось, что он недостаточно точно передаёт нужные ему эмоции, и активно участвовал в дебатах со своими либреттистами. По утверждению Арнальдо

Фраккароли, это всегда была самая значительная по времени часть работы [3, с. 83-92].

В построении музыкальных образов маэстро выделяет Мими, Рудольфа и Мюзетту. И, хотя, Коллен имеет свой небольшой, но очень важный и драматичный монолог, у Шонара есть свой почти сольный отрывок, а Марсель активно участвует в сюжете и важных ансамблях, они, по словам многих исследователей творчества Пуччини, например, Ольги Евгеньевны Левашевой (1912-2000), по сути, не имеют ярких лейтмотивов и развернутых характеристик, они были как бы объединены в один собирательный образ богемных друзей [2, с. 163].

Мими и Рудольф, поскольку они отвечают за романтический план оперы, имеют самые лиричные, развёрнутые и кантиленные партии. Мюзетта, будучи королевой разгульного латинского квартала, получает более крикливую и речитативную вокальную характеристику, единственным кантиленным моментом в опере является её вальс во втором действии.

Особенности музыкально-драматургической композиции произведения – важнейший элемент создания эмоциональной составляющей. Лев Васильевич Данилевич (1912-1980) в книге «Джакомо Пуччини» очень подчёркивает роль оркестра. Действительно, несмотря на то, что в «Богеме» отсутствуют увертюра, антракты и развитые симфонические эпизоды, значение оркестра очень сценично, музыка и её построение имеют движущее значение для драматургии.

Опера состоит из четырёх действий, и эти действия соединены попарно:

1-2 действие: «В мансарде» и «В Латинском квартале» - показывают нам всю радость богемной жизни: любовь, разгул, веселье.

А вторая пара - 3-4 действие: «У заставы» и «В мансарде», рисуют картину гибели иллюзий героев, страдания и смерти.

Причём Пуччини выбирает как бы арочную композицию для действия: первое и последнее действие называются одинаково и происходят в одном месте. Даже структура у них, по сути, одинаковая. Однако, если в первом сюжет приводит нас к началу любовной темы, то в последнем мы приходим к трагическому финалу. Таким образом, композицию можно назвать спиральной, мы находимся там же, но всё уже совсем иначе [1, с. 144].

Деление действий пополам тоже не случайно, так получается сильный эмоциональный контраст. От радостного фортиссимо гуляний в Латинском квартале до пустых и холодных квинт заставы, про которые Гвидо Маджорино Гатти (1892-1973) писал: «Всё безжизненно и отчуждённо, всё в ожидании надвигающейся развязки» [4, с. 28], нас отделяет только смена декораций. Так же крупно делаются и сами действия. Пуччини почти не использует закруглённые формы.

Первое действие поделено на два больших раздела: один комедийно-бытовой, где мы видим разгульную жизнь друзей, и второй, где мы видим зарождение любви главных героев. Только во втором разделе первого действия появляются законченные музыкальные формы – арии-рассказы Мими и Рудольфа о себе.

Второе действие идёт одним сплошным музыкальным массивом. Музыкальный материал непрерывно движется вперёд, по сути, второе действие является громадным нескончаемым ансамблем. Даже единственный хоть сколько-нибудь закруглённый номер, вальс Мюзетты, не является сольным. В опере, во время его исполнения, другие персонажи переговариваются между собой, комментируют происходящее, даже пытаются заставить героиню замолчать.

Третье действие тоже идёт одним сплошным полотном, деление происходит за счёт смены персонажей: Мими и Марсель; Мими, Марсель и Рудольф; Мими и Рудольф. В последнем разделе также присутствуют Мюзетта и Марсель, однако они здесь находятся для контраста в отношении Мими и Рудольфа. Действие заканчивается квартетом и Пуччини здесь соединяет кантиленный дуэт-согласие Мими и Рудольфа с дуэтом-конфликтом Мюзетты и Марсея, которых маэстро развёл в совершенно разные стороны, дав Марселю речитативную партию, а Мюзетте множество колоратур.

Четвёртое действие, как и первое, имеет два раздела: бытовой, где уже грустные друзья мерзнут и голодают, и второй, где вместе с появлением Мими, умирает и любовь.

Работая с формой, таким образом, Пуччини создает живое движение сюжета, сценического действия и музыки, включая зрителя в жизнь героев, делая его участником событий оперы. То есть, сначала нас вводят в мир богемы, знакомят с персонажами, и, выделяя самых нежных и незащищенных, заставляют отметить среди всех и полюбить главных героев, сопер-

живать им всем сердцем. Затем кружат в вихре жизни, отношений, обстоятельств, радостей и бед. Потом мы видим, как время забирает радость и веселье, оставляет слёзы и безденежье, и остаётся только хрупкая и прекрасная любовь... Но ненадолго, уходит и она со смертью героини.

Здесь всё - выбор истории и формирование образов героев через сюжет, речь, музыкальные приёмы, само построение действий и их музыкальное наполнение – все эти приёмы имеют огромное значение в эмоциональном восприятии оперы. То, что делает Пуччини, заставляет публику сопереживать на пределе возможностей. И, как итог – «Богема» - одна из самых известных, узнаваемых и исполняемых опер в мире.

В целом, успех «Богемы» не был бы таким ярким и долгим, если бы отсутствовала хоть одна из составляющих его подхода к работе. Пуччини, своим подходом к музыке, тексту, драматургии, форме, динамике, то очаровывая, то «разочаровывая» слушателей, бросает их из ощущения полного счастья в нескончаемую безнадежность, и тем самым создаёт сильнейший накал эмоций

Литература

1. Данилевич Л.В. Джакомо Пуччини. Москва: Музыка, 1969.
2. Левашёва О.Е. Пуччини и его современники. М.: Сов. композитор, 1980.
3. Фраккароли Арнальдо. Мой друг Пуччини рассказывает / пер. с итал. Ирина Константинова. Челябинск: Авто Граф, 2014.
4. Guido M. Gatti. Works of Giacomo Puccini (Translated by Theodore Baker) // The Musical Quarterly. 1928. Vol. 14. №. 1. P. 16-34. URL: <https://www.jstor.org/stable/738396?seq=1> (22.11.2025).

Трансформация образа Паганини в истории музыки: от виртуозности к философии искусства¹

А.Ю. Письмак

В статье рассматривается процесс трансформации художественного образа Никколо Паганини в истории музыкальной культуры на материале Каприса №24 ля-минор. Образ Паганини рассматривается как результат взаимодействия виртуозного исполнительства, сценического воздействия и сложившегося вокруг личности композитора мифа. Особое внимание уделено тематическому и гармоническому анализу Каприса №24, а также способам варьирования темы и системе исполнительских приемов, определяющих специфику музыкальной фактуры. Прослеживается «посмертная жизнь» темы каприса в творчестве композиторов и исполнителей XIX-XXI веков — от романтической традиции до модернистских и жанрово-пограничных интерпретаций. Делается вывод о том, что созданный Паганини музыкальный образ выходит за пределы эпохи и стиля, превращаясь из феномена виртуозности в источник философского и художественного осмысления искусства.

Ключевые слова: философия искусства, история музыки, Никколо Паганини, Роберт Шуман, Сергей Рахманинов, Каприс №24

The transformation of Paganini's image in the history of music: from virtuosity to the philosophy of Art

Anna Yu. Pismak

The article examines the process of transformation of the artistic image of Niccolò Paganini in the history of musical culture, using Caprice No. 24 in A minor as its primary material. Paganini's image is considered as the result of the interaction between virtuosic performance, stage presence, and the myth that formed around his personality. Special attention is given to the thematic and harmonic analysis of Caprice No. 24, as well as to the methods of thematic variation and the system of performance techniques that define the specificity of its musical texture. The "posthumous life" of the caprice's theme is traced in the works of

¹ Статья подготовлена под руководством доктора философских наук, профессора Санкт-Петербургской консерватории Н.Х.Орловой.

composers and performers of the 19th–21st centuries — from the Romantic tradition to modernist and genre-bordering interpretations. The article concludes that the musical image created by Paganini transcends its original epoch and stylistic context, evolving from a phenomenon of virtuosity into a source of philosophical and artistic reflection on art.

Keywords: philosophy of art, history of music, Niccolò Paganini, Robert Schumann, Sergei Rachmaninoff, Caprice No.24

В истории музыки существуют музыкальные образы, популярность которых стала безграничной. Одним из таких является каприс № 24 ля-минор, созданный итальянским композитором Никколо Паганини в начале XIX века, и представленный в форме темы с вариациями.

Имя Никколо Паганини стало легендарным еще при его жизни и широко известно даже тем, кто никогда не посещал концертные залы. Его биография также популярна, как и биография Моцарта. Итальянский мальчик Никколо, родившийся в квартале Генуи в переулочке с названием, Черная кошка, 27 октября 1782 года, провел детство в изнурительных занятиях на скрипке [13, с.21-24].

Он унаследовал мечтательность и чувствительность от сентиментальной матери, а темперамент и буйную энергию от предприимчивого отца. Его яркая внешность, сверхъестественная игра порождала слухи то о том, что он в сговоре с самим дьяволом, то о том, что его искусство – это «музыка небес». Современники Паганини, говоря о его внешности, в первую очередь отмечали тонкие и сверхгибкие пальцы виртуоза, которые, казалось, были почти вдвое длинней, чем обычные, а также мертвенно-бледное, худое, будто вылепленное из воска лицо. Глубоко запавшие глаза и угловатые движения оставляли сильное впечатление на слушателя, однако его безмерный талант являлся решающим в безграничном воздействии на публику [13, с.24].

По дошедшим до нашего времени воспоминаниям о выступлениях Паганини, можно сделать вывод, что это были не просто концерты, а, скорее, сеансы массового «психо - музыкального» воздействия, что схоже, по состоянию, с рок – концертами. Впервые услышав Паганини, Роберт Шуман написал: «Когда я впервые пришел послушать его, то думал, он начнет небывало сильным звуком. Но он начал так слабо, так

незначительно. Однако едва лишь он легко и незаметно набросил на толпу свои магические цепи, как она сразу же заколебалась. Звенья цепи становились все чудеснее, смыкались все уже, люди теснились друг к другу все ближе, он стягивал их все крепче, пока они постепенно не слились как бы в единого слушателя...» [13, с.15].

Сам факт того, что все последующее скрипичное искусство развивалось под воздействием стиля Паганини, его приемов употребления пиццикато, двойных нот, флажолетов, аккомпанирующих фигураций и сложнейших виртуозных пассажей, уже говорит о масштабе его личности.

После смерти Никколо Паганини оставил большое наследие скрипичной литературы, которая по сей день считается одной из самых трудных для исполнения. Несмотря на ту легкость, с которой сам автор извлекал из инструмента невероятной сложности пассажи, трели, вариации, исполняющиеся порой даже на одной струне, только виртуозы способны повторить подобное. Особый эффект «второй скрипки», свойственный музыке Паганини, является до сих пор уникальным явлением в музыкальном искусстве [13, с.334].

Каприс № 24 op.1, о котором далее пойдет речь, входит в цикл из 24 каприсов Никколо Паганини, написанных в период с 1801-1807 года. О том, что этот цикл был написан под впечатлением от сборника «Искусство новой модуляции (Загадочные каприсы)», изданного в 1733 году итальянским скрипачом и композитором Антонио Локателли, мы можем судить по музыкальной цитате одного из каприсов, вошедшей в каприс № 1 Паганини [4, с.60]. Этот цикл каприсов был единственным опубликованным при жизни композитора сборником, возможно потому, что композитор желал сохранить в тайне методы своей работы.

Судя по всему, в эпоху классицизма жанр каприса принадлежал к инструментальной музыке, который подразумевал возможность нарушения строгих правил контрапункта. Однако к середине XVIII века название каприса стало также употребляться и для каденций, сочиненных композиторами, или виртуозно сымпровизированных исполнителем [11, с.710]. Поскольку они носили виртуозный характер, то на некоторое время жанровый акцент сместился в сторону технической сложности произведения. Наверное, это и стало определяющим для знаменитых 24 каприсов Никколо Паганини.

Чтобы исполнить эти капризы от скрипача требуется владение такими исполнительскими средствами, как игра октавами, невероятная беглость при исполнении гамм, как мажорных, так и минорных, причем двойными нотами в терцию и дециму, а также арпеджио, скачки на всевозможные интервалы, виртуозная игры в высоких позициях и так далее. Интересен тот факт, что современники Паганини считали эти капризы неисполнимыми, пока не услышали их в исполнении самого автора [7, с.22].

Мелодия каприса № 24 обладает яркой, неповторимой характерностью, сильнейшим волевым импульсом, словно сжатая пружина, то и дело раскрывающаяся на сильную долю. В то же время, тема наполнена благородством духа, которая тесно связана с ясностью и логикой гармонии [12, с.14]. Мне кажется, важным фактом биографии Паганини является его дружба с богатым генуэзским аристократом и меломаном маркизом Джанкарло ди Негро. Кроме заботы о Паганини, он дал юному музыканту возможность брать уроки у прекрасного полифониста, виолончелиста Гаспаро Гиретти, который привил юному Паганини отличную композиторскую технику [7, с.18].

Каприс, написанный в тональности ля-минор, состоит из темы, одиннадцати вариаций и коды, которая заменяет традиционную двенадцатую вариацию подобного цикла. Мелодия же является идеальным образцом для построения вариационных циклов. Сама мелодия двухчастного строения, состоящая из 16 тактов. В этом двухчастном строении уже заложен элемент вариационности, потому что второй мотив является вариантом первого мотива, имеющегося в первой части. Восемь тактовый период чередует четыре раза тонику и доминанту, заканчивая период доминантой. Следующие восемь тактов почти полностью заняты золотой секвенцией. Секвенция (последовательность), то есть повторение одного и того же гармонического или мелодического оборота на разной высоте, создает эффект динамического обновления музыки [10]. Уже в одноголосии григорианского хора используются мелодические секвенции. С XVI века с развитием инструментальной музыки и внедрением генерал – баса значение секвенции усиливается. У барочных композиторов, таких как Вивальди, Генделя и так далее, золотая секвенция становится частым приемом. Надо отметить, что и у венских классиков, и у композиторов – романтиков (особенно у Р. Вагнера и

П. Чайковского), в эстрадной музыке (к примеру, у Поля Мориа) золотая секвенция является излюбленным способом варьирования музыкального материала. Паганини проводит секвентный полуряд с отчетливыми двумя звеньями с отклонениями в параллельный мажор (2 такта – ля-мажор – ре-минор + 2 такта – соль-мажор – до-мажор). Далее происходит дробление, и звенья секвенции укорачиваются (1 + 1 такт), и последние два такта замыкают форму кадансом (альтерированная двойная доминанта – доминантсептаккорд – тоника).

В вариациях изменение золотой секвенции у Паганини незначительно, изменяется чаще только пульс гармоний. К примеру, в четвертой вариации идет неравномерное чередование гармоний в начале золотой секвенции: первая гармония, доминанта, длится вместо одного такта полтора, а вторая гармония, тоника, укорачивается до полутакта. Усложнение самих гармоний происходит только в пятой вариации. Доминанта до-мажора получает окраску гармонического лада, а субдоминанта ля-минора в конце секвенцирования окрашивается II неаполитанской ступенью, то есть с низкой основной ступенью [2].

Однако стоит отметить, что форма, в которой написан каприс, то есть вариационная форма, обладает некой особенностью – статичностью, и требуется огромное мастерство и изобретательность композитора, чтобы создать такое сочинение, которое держало бы интерес слушателя до самой последней ноты. В вариациях, как правило, сохраняется основная тема, а варьированию подвергается инструментальная фактура. Особую ценность среди слушателей получает такой вид вариаций, созданных исполнителем – виртуозом, который рождается спонтанно, непосредственно на глазах у публики. Будучи в первую очередь исполнителем, Паганини создает свои капризы в ситуации импровизации. Он отшлифовывает в процессе многократного исполнительского повторения виртуозные пассажи, фигурации, обороты, которые постепенно превратились в музыкальные формулы, используемые композитором [14, с.1039]. В частности это: контрастное противопоставление далеких регистров, частое употребление низких струн: третьей, четвертой (например, в третьей вариации), но, в то же время, сужение расстояния между тонами за счет использования таких приемов, как глиссандо и вибрация. Важную смысловую нагрузку в капризе несет формула орнамента

в виде фигуры трели (во второй вариации подчеркиваются, таким образом, опорные тоны «ля» и «ми», входящие в состав мелодии). Принято считать, что трель выводит «выдержанный тон из состояния покоя» и вдыхает в него музыкальную жизнь [9, с.53]. Так, многократное повторение трели в быстром темпе создает впечатление вечного движения по типу *regretuum mobile*.

Одной из часто употребляемых формул у Паганини является движение двойными нотами, что трудно с точки зрения звукоизвлечения на скрипке даже в медленном темпе. Например, в шестой вариации Паганини использует движение сначала терциями, потом децимами. Сложность исполнения партии левой руки заключается в так называемом аппликатурном приеме «фингеризации» октав, который представляет собой использование пальцев «через один» при движении параллельными интервалами. Сложнейшей исполнительской задачей становится исполнение следующих друг за другом без перерыва аккордов в восьмой вариации каприса. При этом звуки мелодии перемещаются из голоса в голос. К новым техническим трудностям относится также прием игры флажолетами. Вместе с высоким регистром и динамикой «пиано» (*p*), он создает художественный эффект «мерцания» (например, в четвертой и десятой вариации). Идея диалога, «динамика – статика», стремительное переключение от одной формулы к другой, смена приемов звукоизвлечения (пиццикато и арко в девятой вариации), регистровая отдаленность (эффект эха, двойного эха), создает слуховую напряженность, заряжает энергетикой, тем самым неповторимо воздействуя на слушателя.

Созданные на заре романтической эпохи каприсы Паганини произвели настоящий переворот в музыке. Смелые и оригинальные по мысли, они стали вестниками нового мироощущения, отражением нового склада человека XIX века, но, что удивительно, музыкальный образ, рождённый композитором в 24 каприсе, вдохновил крупнейших мастеров инструментальной музыки на новые идеи. Композиторы – романтики Р. Шуман, Ф. Лист, И. Брамс предпринимали попытки по использованию изобретенных Паганини технических приемов в своих фортепианных произведениях. Самым же лучшим способом создать свой вариант на тему Паганини оказался тот же способ, что выбрал сам автор темы, а именно написание вариации

ций таким образом, чтобы каждая являлась демонстрацией того или иного технического приема. Помимо уже упомянутых композиторов, существуют не менее двух десятков вариационных циклов на эту тему, сочиненных такими композиторами, как С. Рахманинов, И. Фридман, Ф. Бузони, А. Казелла, В. Лютославский и другие. Даже автор знаменитой рок – оперы «Иисус Христос – суперзвезда» Эндрю Ллойд Вебер написал на тему каприса № 24 двадцать три вариации для виолончели и рок – ансамбли [10].

Начало долгой «посмертной жизни» каприсов Паганини положил Шуман в 1832 году, написав «Этюды для фортепиано, обработанные по каприсам Паганини» ор. 3. Однако каприс № 24, к сожалению, не вошел ни в его вышеупомянутый цикл, ни в написанный в 1833 году цикл из «Шести концертных этюдов для фортепиано, сочиненных по каприсам Паганини» ор. 10. [16, с.16-19].

В 1838 году «Двадцать четыре каприса» Никколо Паганини привлекли внимание Ференца Листа, и итогом его работы стали «Большие этюды по каприсам Паганини», вышедшие в окончательной редакции в 1851 году. В дальнейшем судьба каприсов выглядит следующим образом.

В 1862-1863 годах к ним обращается И. Брамс, который сочиняет «Вариации на тему Паганини» ор. 35 (две тетради, по четырнадцать вариаций в каждой). Все вариации написаны на одну тему Каприса № 24 и исполняются, как правило, как единое произведение. Большинство вариаций написано в исходной тональности, и только в четырех из них тональность моделирует в ля-мажор. Существует мнение, что при работе над вариациями Брамс часто консультировался с пианистом – виртуозом Карлом Таузигом, с целью создания технически сложного произведения для фортепиано [15, с. 138-139].

Сергей Рахманинов в 1934 году создает «Рапсодию на тему Паганини для фортепиано с оркестром». После вариаций Листа и Брамса могло показаться, что тема 24 каприса Паганини исчерпана. Однако в ней заложено столько возможностей и вариантов развития, что Рахманинову «хватило» для того, чтобы положить ее в основу крупного произведения. Варьирование темы у Рахманинова складывается также как у Брамса в крупные, сложно организованные циклы – у Брамса двадцать восемь вариаций, а у Рахманинова двадцать четыре. Несмотря на то, что его сочинение также исполняется без перерыва, оно

все же может подразделяться на три части: с первой по одиннадцатую вариацию, с двенадцатой по восемнадцатую, и оставшиеся образуют финал. К тому же, как известно, варьирование темы Паганини у Рахманинова переплетается с темой *Dies irae* [5]. Рахманинову удалось найти родство тем с помощью золотой секвенции. Он использует ее для гармонизации темы *Dies Irae*. Однако, самое поразительное в этой рапсодии то, что, прекратив в первом построении на VI ступени секвенцирование, а во втором VI ступень подменив тоникой, тем самым замыкая первую часть, музыка приобретает колорит русской народной песни. Тема Паганини приобретает трагические черты, свойственные музыке позднего Рахманинова [1, с.330]. Звенья секвенции, состоящие из двух аккордов, спускаются словно звуки мелодии по большим секундам. Подобное нисходящее движение звучит как что-то непреклонно-роковое и неизменное в *ostinato* двадцать второй вариации («марше обреченности»). Рахманинов вносит более сложное и яркое гармоническое варьирование главной темы Паганини. Например, в восьмой вариации вместо доминанты к субдоминанте и параллели, Рахманинов пишет свою любимую гармонию – VI низкую минорную ступень. Тринадцатая вариация в тональности ре-минор наполнена типичными и любимыми для Рахманинова колокольными звучностями [3].

В 1949 году «Вариации на тему двадцать четвертого каприза Паганини для двух фортепиано» сочиняет В. Лютославский. Это произведение появилось вследствие пережитых композитором лет, проведенных в оккупированной нацистами Польше. Тема Паганини приобрела жесткость, безжалостность, механичность. Гармонический язык наряду с классическим отражает эксперименты с 12-тоновыми комплексами. Спустя три с половиной десятилетия Лютославский переложил это произведение для фортепиано с оркестром [6].

В 1953 году Блахер пишет свои «Симфонические вариации на тему Паганини», а в 1982 году «Посвящение Паганини» для скрипки соло сочиняет Шнитке. Заметны тенденции в нарастании свободы в трактовке оригинального материала и усиления роли «своей» музыки [8].

Музыкальный образ каприза № 24 предоставил богатый пласт материала для работы последующих композиторов вплоть до современности. Самыми известными композициями, написанными на основе этой темы, или переложения ее,

помимо уже перечисленных, являются работы таких исполнителей, как Ария. Заглавная песня «Игра с огнем» в одноименном альбоме, написанная в 1989 году, стала одной из самых популярных в творчестве этой группы. Во вступлении использован фрагмент Каприса № 24 Паганини, а текст обыгрывает тот миф, будто Паганини продал душу дьяволу за возможность виртуозно играть. В качестве основной темы для интерлюдии на электрической гитаре в песне «Angels cry» певица Angra также использовала тему Каприса № 24. Леопольд Ауэр - российский скрипач венгерского происхождения, переложил эту тему для скрипки в сопровождении фортепиано, а также добавил и свои собственные вариации. «Caprice of Otada» южнокорейской музыкальной группы VanYa, ответственной за написание оригинальных песен для Pump it Up – музыкальных игровых автоматов, основан на Рахманиновской «Рапсодии на тему Паганини» и использован в Pump it Up NX2. Британский академический трубач Элисон Болсом записала транскрипцию данного каприса для трубы. Вариации на тему Паганини написал также Ханс Боттермунд, Чарльз Камиллери (его сочинение «Paganiana», написанное для двух фортепиано), итальянский композитор Луиджи Даллапиккола на основе этого Каприса сочинил Сонатину Canonica в ми бемоль мажоре, написанную в 1946 году для фортепиано. Элиот Фиск переписал все 24 каприса для гитары соло, скрипач-виртуоз Дэвид Гарретт в 2007 году создает «Паганини рапсодию», японский композитор авангардной музыки Toshi Ichiyanaги пишет «Paganini personal» для маримбы и фортепиано. «Великая Кэт», Кэтрин Томас, известная своими переложениями классической музыки на трэш-метал, адаптировала 24-й Каприс для электрической гитары, Лоуэлл Либерман в 2001 году сочиняет «Рапсодию на тему Паганини» для фортепиано с оркестром, Натан Мильштейн пишет транскрипцию 24-ого Каприса с вариациями, основанными на других Каприсах, Павел Нечепоренко перекладывает тему Паганини для балалайки в сочинении «Вариации на тему Паганини». Саймон Проктер – «Паганини Metamorphosis» для фортепиано соло, Франк Прото – Каприс ди Николо для трубы с оркестром. Спустя 7 лет, в 2001 году он сочиняет девять вариаций для контрабаса с оркестром и контрабаса с фортепиано на эту же тему. Джордж Рохберг пишет 50 каприсов для скрипки соло в 1970 году.

Полу Рудерсу принадлежат двадцать две вариации на тему Каприса № 24 для гитары и оркестра, а также второй концерт для гитары (1999-2000), написанный как вариации по Паганини. Сочинение Фазила Сая «Паганини Вариации для фортепиано соло», «Концерт Николо для левой руки фортепиано и оркестра» Станислава Скровачевского, 3 каприса по Паганини ор. 40 в транскрипции для скрипки и фортепиано Кароля Шимановского, «Паганини Вариации» для духового оркестра Филиппа Уилби, «13 Вариаций на тему Паганини» для синтезатора Ханса Вурмана и «Вариации на тему Паганини», сочиненные Джорджем Тальбен-Боллом как тема и 10 вариаций для труб органа – все эти сочинения никогда не появились бы на свет, если бы не всемирно известная тема Каприса № 24 Никколо Паганини.

Я уверена, что список интерпретаций, приведенный в этой работе, является далеко неполным. Музыкальный образ, созданный Паганини в Каприсе № 24, был, есть и будет совершенным для всех, кто его слушает, а емкость содержания и лаконичность формы будут порождать свои толкования, представления, ассоциации и интерпретации.

Литература

1. Асафьев Б. С.В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове. Т. 2. М.: Музыка, 1974.
2. Берков В. Золотая секвенция в 24 каприсе Паганини. URL: http://www.lafamire.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=670:2010-04-04-14-48-18&catid=21:2010-05-15-13-56-57&Itemid=494 (01.12.2025).
3. Берков В. Тема 24-го каприса Паганини в Рапсодии Рахманинова. Гармонический анализ. URL: http://www.lafamire.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=606&Itemid=497 (01.12.2025).
4. Берфорд Т. Николо Паганини. Стилиевые истоки творчества. СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова, 2010.
5. Бородин Б. Сны о России // Интернет-журнал «Заметки по еврейской истории». №45. 2004. URL: <https://berkovich-zametki.com/Nomer45/Borodin1.htm> (01.12.2025).
6. Грибкова А.В. Лютославский. «Вариации на тему Паганини» для двух фортепиано: межтекстовые взаимодействия и стилевой диалог. URL: <https://gnesin-academy.ru/upload/iblock/92c/ntsHdr3xua0b5dcw45ngd9px7129t0jb/Gribkova-A.-M.pdf> (01.12.2025).

7. Григорьев В. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1987.
8. Ермасова С. Миф о Паганини в современных сочинениях для скрипки соло: новые техники и новые смыслы // Музыкальная академия. 2024. №3. URL: <https://mus.academy/articles/the-myth-of-paganini-in-modern-compositions-for-solo-violin> (01.12.2025).
9. Курт Э. Основы линейного контрапункта: Мелодическая полифония Баха / под ред. Б.В. Асафьева. М.: Государственное музыкальное издательство, 1931.
10. Майкапар А. Музыкальные жанры. Вариации // Искусство. Издательский дом «Первого сентября». 2010. № 10. URL: https://art.1sept.ru/view_article.php?ID=201001003 (01.12.2025).
11. Музыкальная энциклопедия: В 6 т. Т. 2. М., 1976-1982.
12. Стесенко Н. Исполнительские особенности «Вариаций на тему Паганини», ор.35 (первая тетрадь) И. Брамса // Eurasian Music Science Journal. 2021. №2. С.14-20.
13. Тибальди-Кьеза М. Паганини / пер. И. Константиновой. М.: Правда, 1986; 2-е изд.: М.: Молодая гвардия, 2008.
14. Хатыпова Р. К проблеме диалога «чужого» и «своего» в сочинениях на тему 24-го каприза Н. Паганини // Вестник Башкирского университета. 2008. Т.13. №4. С.1039-1042.
15. Царева Е. Иоганнес Брамс. М.: Музыка, 1986.
16. Stefaniak A. «Poetic Virtuosity»: Robert Schumann as Critic and Composer of Virtuoso Instrumental Music. PhD Dissertation. University of Rochester, 2012.

ИССЛЕДОВАНИЯ КУЛЬТУРЫ

Феноменология досуга: между свободой и необходимостью

О.Р. Демидова

В статье предложен развернутый философский анализ феномена досуга, последовательно рассматриваемого в онтологическом, аксиологическом, телеологическом, этическом, эстетическом и социально-философском ракурсах. Поступательно осмысливаемый в указанной очередности, досуг предстает в категориальных рамках пространства и времени; ценности; целеполагания; выбора, свободы и необходимости; единого для сообщества идеального образца; социально обусловленного и иерархически маркированного явления культуры. Основываясь на предпринятом анализе, автор приходит к выводу о том, что досуг есть явление, непрерывно осциллирующее на грани свободы и необходимости и стремление освободиться от последней и прорваться в пространство первой приводит к изменению формально-функциональной парадигмы досуга, его сущностных характеристик и антропологической составляющей.

Ключевые слова: досуг, свобода, необходимость, культурный феномен, потребление, философия, повседневность, ценность, выбор, уровень, ракурс

Leisure Phenomenology: between Freedom and Necessity

Olga R. Demidova

The article presents a substantial philosophical analysis of the phenomenon of leisure treated in the ontological, axiological, teleological, ethical, aesthetic, and socio-philosophical perspectives. Respectively, leisure presents itself in the categorical boundaries of space and time; value; goal setting; choice, freedom, and necessity; a social ideal; a socially marked and hierarchically conditioned cultural phenomenon. Relying on the undertaken analysis, the author argues that leisure is a phenomenon permanently oscillating on the border of freedom and necessity, and its striv-

ing to free itself from the latter to the former leads to changing its formal and functional paradigm as well as its basic characteristics and its anthropological component.

Key words: leisure, freedom, necessity, a cultural phenomenon, consummation, philosophy, everyday life, value, choice, level, perspective

Исходно досуг было принято рассматривать как часть жизни, не занятую производительным трудом, что нашло отражение в базовой семантике и семиотике слова, а равно и его концептуализации [9]. Однако с течением времени содержание понятия менялось, постепенно расширяясь, углубляясь и специфицируясь: досуг последовательно стал пониматься как праздность и как непроизводительное потребление времени богатыми, т.е., как социально маркированный феномен, выступающий социально-экономическим маркером статуса.

Затем досуг обрел смысл опосредованной демонстрации богатства как свидетельства отсутствия необходимости, а впоследствии – и демонстрации потребления, доступного праздной части сообщества. Американский экономист и социолог Т.Б. Веблен в книге «Теория праздного класса» (1899) предложил концепцию заметного (conspicuous), т.е., демонстративного досуга как привилегии высших классов [1].

Кроме того, досуг нередко приравнивается к отдыху и / или развлечению, что не вполне корректно, поскольку ведет к взаимоналожению и в силу этого – к очевидной размытости понятий и определений двух существенно различных феноменов.

Ниже предлагается вариант рассмотрения досуга на нескольких философских уровнях, что позволит представить специфику его природы как культурного феномена в разных ракурсах.

На онтологическом уровне досуг подлежит рассмотрению, прежде всего в категориях пространства и времени, выступающих границами, определяющими критерии отделения досуга от не-досуга и задающими его наполнение. При таком подходе досуг предстает как явление, реализующее себя в специально отведенных (заданных) для него пространственно-временных рамках, что позволяет говорить о досуге как о хронотопе и / или о хронотопе досуга. При этом и пространство, и время оказываются определенным образом маркированными как досуговые; очевидно, что выбор и того, и дру-

гого определяется в соответствии с экзистенциальными условиями, телеологией, прагматикой, формальной и функциональной парадигмой досуга. Последняя задает его семиотическую составляющую: например, если досуг приобретает форму *dolce far niente*, он осмысливается, как прорыв повседневности с ее жестко заданной доминантой необходимости заниматься производительной деятельностью. Следует отметить, что формы и функции досуга всегда социокультурно обусловлены, стало быть, их выбор осуществляется с учетом запретов, допущений и предписаний, актуальных для той или иной культуры в определенный период.

С точки зрения аксиологической досуг следует отнести к базовым ценностям культуры, обуславливающим возможность ее (само)развития, основанного на свободном творчестве с учетом присущих культуре особенностей и потребностей, уровня ее развития, положения той или иной национальной культуры в единой мировой культуре, ее взаимоотношений с ними в различных режимах (взаимопритяжения, взаимоотталкивания или нейтрального сосуществования) и пр. При этом единая общекультурная ценностная иерархия в сочетании с личной аксиологией индивида определяет формально-функциональные и содержательные границы досуга. То, что для одного человека является досугом как результатом свободного индивидуального выбора в пользу прорыва повседневной необходимости, для другого станет необходимостью профессиональной – не-досуговой повседневностью. Которая, в свою очередь, задана свободно сделанным выбором и обусловлена личной системой ценностей, сложившейся в соответствии с базовыми ценностями той или иной культуры. Так, чтение, для читателя являющееся досугом, для литературного критика есть форма и способ профессиональной деятельности. Посещение театра или выставки зрителем интенционально и аксиологически отличается от их посещения театральным или художественным критиком: для первого это – один из вариантов досуга, для второго – одно из требований профессии. Любительские занятия музыкой или живописью вполне допустимо отнести к сфере досуговых, тогда как для профессиональных музыкантов и художников эти же занятия являются необходимым залогом обретения и поддержания должного уровня мастерства, составляя наиболее значимую часть профессиональной повседневности.

Телеологически, т.е., с точки зрения целеполагания, возможно выделить несколько вариантов досуга: досуг ради него самого; ради удовольствия; ради пользы; ради статуса; ради социализации. В каждом из этих вариантов цель задает форму и функции досуга, а также пространство и время его осуществления, т.е., его хронотоп. При изменении цели неизбежно изменятся и все вышеперечисленные характеристики.

На уровне этическом досуг, прежде всего, предполагает наличие свободы и выбора, т.е., реализуется в обусловленном воле́нием свободном выборе субъекта. Однако эта свобода неизменно ограничена экзистенциальными условиями и культурными предписаниями; иными словами, воля и выбор как проявления субъектности оказываются подчиненными объективным обстоятельствам. Последние могут способствовать превращению досуга как свободы от необходимости в обусловленную ими необходимость.

На эстетическом уровне досуг следует рассматривать как возможность самореализации и самосовершенствования личности, т.е., ее стремления к некоему существующему в индивидуальном и совокупном сознании сообщества идеалу, выступающему в роли зеркала, глядя в которое, личность и / или сообщество выстраивают себя, вокруг которого они себя собирают. Представляется возможным утверждать, что у каждого индивида и / или сообщества существует свой образ досуга, на котором основывается их выбор. Иначе говоря, то, что на первый взгляд представляется свободным волеизъявлением, на самом деле жестко вызвано необходимостью соответствовать заданному образу.

На уровне социально-философском досуг представляет собой социально обусловленное и иерархически маркированное явление культуры, среди прочего, являющееся показателем социального, имущественного, властного статуса субъекта, неотъемлемой частью его символического капитала. Понимаемый подобным образом, досуг выступает как инструмент достижения желаемого, с одной стороны, и как инструмент возможной манипуляции сознанием и действиями окружающих – с другой.

Аристотель определяет досуг как время, свободное от каких-либо материально необходимых занятий как неотъемле-

мого свойства гражданского состояния.¹ То есть, он разграничивает, разводит свободу и необходимость, по сути дела, противопоставляя их друг другу как два фактора, отделяющие досуг от не-досуга. Между тем, досуг есть постоянное спиралевидное движение от свободы к необходимости и обратно: он исходно рассматривается, как возможность прорваться в пространство свободы из пространства необходимости, однако, со временем сам превращается в обусловленную привычкой необходимость. Стремление освободиться от нее приводит к изменению содержания досуга: к появлению его новых форм и разновидностей; к его новому пространственно-временному наполнению, воспринимаемому как проявление свободы индивидуального выбора; к изменению хронотопа досуга, который по прошествии некоторого времени тоже делается привычным, следовательно, необходимым и от которого в силу этого индивид вновь будет стремиться освободиться, т.е. прорваться из пространства необходимости в пространство свободы.

С усложнением социально-экономической структуры общества изменяется антропологическая составляющая досуга, поскольку существенно увеличивается количество вовлеченных в него людей (следует напомнить, что до определенного периода досуг как таковой считался привилегией представителей высших, затем – и средних классов, тогда как представители классов низших досуга по определению иметь не могли). Кроме того, претерпевает значительные изменения и формально-функциональная составляющая досуга за счет расширения его видовой парадигмы.² Сегодня можно говорить о досуге серьезном и несерьезном, пассивном и активном, случайном и запланированном (организованном), индивидуальном и групповом, одним из общепринятых вариантов которого является досуг семейный, о досуге культурном, творческом, потребительском, рекреативном, асоциальном и даже вынужденном. Исследователи все чаще обращаются к специфике досуга этнокультурного, социального, расового, классового, гендерного, возрастного. В результате в области гуманитарного знания сложился ряд новых направлений: история досуга, социология досуга, культурология досуга, психология досуга, педагогика

¹ Подробнее см.: [6].

² Подробнее о функциональной составляющей досуга см., напр.: [4; 5].

досуга и др.³ Вместе с этим существенно расширились связанные с исследованиями досуга концептуальная парадигма и культурный контекст [9; 12].

В позднем индустриальном и особенно в постиндустриальном мире досуг сделался общедоступным, непременным и обязательным как один из атрибутов культуры массового потребления. Сопровождавший его в прежние времена привкус манящей нетривиальности, превратился в послевкусие обыденности лишенной радости, неизменно порождающей скуку как неизбежную плату за отказ от принципов меры и гармонии и от добродетелей благоразумия и умеренности (сдержанности в удовлетворении чувственных удовольствий), которые, по мнению современного французского философа Андре Конт-Спонвиля, являются залогом более чистого и более полного наслаждения [3, с. 47]. Иными словами, досуг сегодняшнего среднестатистического потребителя есть результат обратного скачка из царства свободы в царство необходимости, что обуславливает не только его формально-функциональную парадигму, но и его аксиологию как статусно-потребительской ценности, телеологию как стремление к обретению символического капитала и эстетику его восприятия и осознания.

Литература

1. Веблен Т. Теория праздного класса. М.: Прогресс, 1984.
2. Воловик А.Ф., Воловик В.А. Педагогика досуга. М.: Флинта, 1998.
3. Конт-Спонвиль А. Малый трактат о Великих добродетелях, или Как пользоваться философией в повседневной жизни. М.: Этерна, 2012.
4. Соколов Э.В. Свободное время и культура досуга. Л.: Лениздат, 1977. 207 с.
5. Стрельцов Ю.А. Культурология досуга. М.: МГУКИ, 2002.
6. Фролов Э.Д. Феномен досуга в античности. СПб.: Изд. дом СПбГУ, 2004.
7. Cross G. A Social History of Leisure since 1600. Pennsylvania: Venture Publ., 1990.
8. Cunningham H. Time, Work and Leisure: Life Changes in England since 1700. Manchester: Manchester University Press, 2016.
9. Harris D. Key Concepts in the Leisure Studies. London: Sage, 2005.

³ См.: [4; 5; 7; 8; 10; 11; 13; 14; 15; 16].

10. Just P. Time and Leisure in the Elaboration of Culture // Journal of Anthropological Research. 1980. 36 (1). P. 105-115.
11. Kalimtzis K. An Inquiry into the Philosophical Concept of Scholé: Leisure as a Political End. London; New York: Bloomsbury, 2017.
12. Kelly J.K. Leisure. Boston: Allyn and Bacon, 1996.
13. Kleiber D.A., Walker J.J., and Mannell R.C. A Social Psychology of Leisure. Pennsylvania: Venture Publ., 2011.
14. Koshar R. Histories of Leisure. Oxford; New York: Berg, 2002.
15. Marrus M.R. The Emergence of Leisure. New York: Harper and Row, 1974.
16. Walton J.K. Leisure in Britain, 1780-1939. Dover, N.H: Manchester University Press, 1983.

НАСЛЕДИЕ РОССИИ

Московское Синодальное училище после Октябрьской революции 1917 года¹

А.В. Шибаетва

Статья посвящена истории Московского Синодального училища после Октябрьской революции 1917 года. Училище сыграло ключевую роль в формировании российской системы профессионального дирижерско-хорового образования. Рассматривается вклад выдающихся музыкантов - М.Ф. Гнесина, В.С. Калинникова, А.Д. Кастальского, А.В. Никольского и других - в развитие отечественного хорового исполнительства и музыкально-педагогического образования. Отдельное внимание уделено процессам возрождения интереса к церковно-певческому наследию в конце XX - начале XXI в., включая создание Научно-исследовательского центра русской церковной музыки имени протоиерея Дмитрия Разумовского и развитие учебных курсов по регентскому делу и знаменному пению.

Ключевые слова: Московское Синодальное училище, Московская консерватория, регентское образование, А.Д. Кастальский, А.В. Никольский, В.С. Калинников, М.Ф. Гнесин

Moscow Synodal College after the October Revolution of 1917

Anna V. Shibaeva

The article is devoted to the history of the Moscow Synodal College after the October Revolution of 1917. The college played a key role in the formation of the Russian system of professional conducting and choral education. The article considers the contribution of outstanding musicians - Kastalsky, Nikolsky, Kalinnikov, Gnessin and others — to the development of Russian choral performance and musical pedagogical education. Special

¹ Статья подготовлена под руководством доктора философских наук, профессора Санкт-Петербургской консерватории Н.Х. Орловой.

attention is paid to the processes of reviving interest in the church singing heritage in the late 20th and early 21st centuries, including the creation of the Archpriest Dmitry Razumovsky Research Center for Russian Church Music and the development of training courses on regency and znamenny singing.

Keywords: Moscow Synodal College, Moscow Conservatory, regency education, Kastalsky, Nikolsky, Kalinnikov, Gnessin

Синодальное училище церковного пения к началу XX века прошло путь от небольшого хора певчих дьяков при Успенском соборе Московского Кремля до одного из ведущих профессиональных учебных заведений России. К началу XX столетия оно достигло своего расцвета, сформировав уникальную систему подготовки профессиональных музыкантов, которая сочетала в себе церковно-музыкальные и академические традиции образования.

1917 год стал для училища переломным моментом. В этот период особое значение в его судьбе сыграл Александр Дмитриевич Кастальский². Чтобы сохранить учебное заведение, которое на протяжении десятилетий накапливало традиции, формировало образовательную систему и воспитывало выдающихся музыкантов, исполнителей и деятелей искусств, в 1917 году А.Д. Кастальский принял решение перевести его в ведение Народного комиссариата просвещения. В 1918 году Синодальное училище было преобразовано в Московскую народную хоровую академию, ставшую подотделом Московской консерватории. Академия представляла собой «высшее музыкальное учебное заведение с циклом общеобразовательных дисциплин, соответствующих объему единой трудовой школы 1-й и 2-й ступеней» [2, с. 261]. Несмотря на изменения целей подготовки специалистов, основы образовательного процесса и структура учреждения сохраняли традиции Синодального училища.

Кафедру, как и до революции 1917 года возглавлял А.Д. Кастальский. Её основой являлся педагогический коллектив, сформировавшийся еще в Синодальном училище. Среди

² Александр Дмитриевич Кастальский (1856-1926) – композитор, педагог, регент, музыкальный исследователь. Выпускник Московской консерватории (1881 г.). С 1887 года преподавал в московском Синодальном училище церковного пения. С 1910 года являлся директором Синодального училища.

педагогов были: А.В. Никольский³, В.С. Калинин⁴, Н.Н. Сокольский⁵ и др. С 1915 по 1923 гг. А.В. Никольский преподавал контрапункт и фугу в Синодальном училище (затем в Хоровой академии). С 1935 года являлся профессором кафедры хорового дирижирования Московской консерватории. «...в течение многих лет он был единственным и бессменным преподавателем важнейших в хоровом образовании курсов: хоровой литературы, народной песни, аранжировки. Преподавал на дирижерско-хоровом отделении и другие дисциплины: методику обучения музыкальной грамоте в хоре, анализ музыкальных форм. Недолгое время он вел и дирижерский класс. Ему принадлежит редакция первоначальных учебных программ по первой специальности и авторство большей части из них. Во многом эти программы служат образцом и поныне» [5, с. 51].

Сохранилось традиционное разделение обучения на общее (среднее) и музыкальное (высшее), а также сроки обучения – десять лет и два подготовительных года. В 1922 году значительная часть рукописного музыкального собрания Синодального училища церковного пения была передана в Государственный исторический музей, однако в образовательных программах до 1923 года изменений не вносили. В списке учеб-

³ Александр Васильевич Никольский (1874-1943) – русский церковно-певческий деятель, духовный композитор и педагог, один из представителей Нового направления в русской духовной музыке. Выпускник московского Синодального училища (1897) и Московской консерватории. Руководитель регентских курсов в Москве. Автор статей, рецензий и заметок, посвященных вопросам развития духовной музыки и регентского искусства. Об этом см.: [7].

⁴ Виктор Сергеевич Калинин (1870-1927) – дирижер, композитор и педагог. Один из организаторов московской Народной консерватории (1906). Выпускник музыкально-драматического училища Московского филармонического общества. Автор духовно-музыкальных сочинений. С 1898 по 1922 гг. преподавал гармонию в Синодальном училище церковного пения (затем в Хоровой академии) и Московской консерватории (1922-1926).

⁵ Николай Николаевич Сокольский (1870-1933) – выпускник Владимирской духовной семинарии (1891). В 1898 г. пришёл на службу в Синодальное училище. «С тех пор в течение двадцати лет Сокольский преданно и честно служил делу воспитания молодых музыкантов на посту младшего воспитателя и преподавателя русского и церковнославянского языков в младших классах» [6].

ных программ значились: теория музыки для 2 и 3 классов, гармония с 4 по 6, контрапункт строгого стиля в 7 классе, контрапункт и fuga в свободном стиле в 8 классе, музыкальная форма с 7 по 9 классы, церковное пение и его история с подготовительного класса по 9, методика церковного и школьно-хорового пения в 9 классе, сольфеджио с подготовительного класса по 6, история музыки с 8 по 9 классы, народная музыка в 9 классе, изучение хоровой партитуры за фортепиано с 4 по 5 классы, изучение духовно-певческой литературы с 4 по 9 классы, вокал, уставное пение, фортепиано во всех классах, скрипка со 2 по 9 классы, виолончель с 4 по 9 классы, история искусства в 9 классе, также в 9 классе изучались программы разработанные А.Д. Кастальским такие как церковно-музыкальные формы и церковный стиль. Из общеобразовательных дисциплин изучались: Закон Божий, русский язык, математика, география, всеобщая и русская история, история искусства, эстетика, богословие, церковнославянский язык, историю русской литературы, правоведение. И по-прежнему присутствовало церковное пение.

Среди нововведений, отличающих «новую кафедру» от Синодального училища, было бесплатность образования, появление вечерней четырехгодичной формы обучения и предоставление женщинам права поступать наравне с мужчинами. По данным энциклопедического словаря московской консерватории к 6 сентября 1919 года на кафедре обучалось 291 человек [2, с. 261]. «В стенах Академии сохранялась культурная среда, бывшая фундаментом хорового образования в Синодальном училище: фактически там продолжалась подготовка регентов и певчих для храмов, так как целый пласт русской культуры неразрывно связан с церковным пением. Это стало одной из причин реформирования Академии и присоединения её к Московской консерватории приказом президиума Коллегии Главпрофобра от 6 февраля 1923 года. Академия послужила основой хорового подотдела инструкторско-педагогического отдела Московской консерватории. Попытка создания системы вокально-хорового образования, предпринятая в Академии, имеет большое значение, поскольку именно она стала основой дирижерско-хорового образования в Московской консерватории» [2, с. 262].

В 1923 году из подотдела была образована кафедра хорового дирижирования, которую возглавил А.Д. Кастальский. В 1920 г. кафедра функционировала как инструкторско-педагогический факультет⁶. Задачей факультета являлась подготовка кадров музыкантов-педагогов. Отдел включал подотделы общего музыкального образования и профессионального музыкального образования. С 1922 года инструкторско-педагогический факультет готовил выпускников для массовой работы в клубах и самодеятельных коллективах (хоровых и инструментальных). Студенты выступали с монографическими и тематическими лекциями и комментариями перед концертами. Хор учащихся ставил оперные спектакли, исполнял народные песни, хоры из классических опер и произведения современных авторов.

В 1926 году отдел был преобразован в факультет с тремя отделениями: общего музыкального образования (куда вошел хоровой подотдел), музыкально-теоретическим и музыкального исполнения (со специальностями: фортепиано, оркестровые инструменты и пение). В этот период на факультете велись поиски нетрадиционных методов преподавания, также он становится одним из центров научно-исследовательской и просветительской деятельности. Этому способствовала деятельность композитора и просветителя М.Ф. Гнесина⁷ и молодых музыковедов М.С. Пекелиса⁸ и В.А. Цуккермана⁹. С 1926

⁶ Инструкторско-педагогический факультет функционировал в Московской консерватории с 1922 по 1935 годы.

⁷ Михаил Фабианович Гнесин (1883-1957) – композитор, педагог, музыковед, общественный деятель. Выпускник Петербургской консерватории. Заведующий теоретическим отделом Музыкального техникума им. Гнесиных и профессор кафедры композиции. Декан педагогического факультета Московской консерватории.

⁸ Михаил Самойлович Пекелис (1899-1979) - музыковед, профессор Московской консерватории. Выпускник Киевской консерватории (1922). Заведующий кафедрами истории русской музыки и истории музыки народов СССР. Возглавлял факультет истории музыки ГМПИ имени Гнесиных. Являлся редактором пособия «Советская музыкальная литература», и участником сборников «Музыкальное наследие».

⁹ Виктор Абрамович Цуккерман (1903-1988) – музыковед, педагог, профессор Московской консерватории, доктор искусствоведения. Выпускник Киевской консерватории. Один из основоположников современного отечественного музыковедения.

по 1931 годы деканом инструкторско-педагогического факультета был М.Ф. Гнесин. «В 1935 г. в результате последовательно проведённой реорганизации структуры Московской Консерватории по принцип специализации и создания системы кафедр Инструкторско-педагогический факультет был упразднён, его функции были переданы дирижерско-хоровому и музыкально-педагогическому факультетам» [3, с. 130].

В начале 1930-х годов кафедра хорового дирижирования оформилась как самостоятельная структурная единица Московской консерватории. Её возглавляли выдающиеся музыканты: Н.М. Данилин¹⁰, П.Г. Чесноков¹¹, А.В. Александров¹², А.В. Никольский. С марта 1936 года она получила название дирижерско-хоровой кафедры, а к осени того же года в структуре Консерватории был создан дирижерско-хоровой факультет. Первым его деканом стал Г.А. Дмитревский¹³

¹⁰ Николай Михайлович Данилин (1878-1945) - воспитанник Синодального училища церковного пения. С 1901 г. преподавал в Синодальном училище. Под руководством Н.М. Данилина состоялись премьеры Всенощного бдения и Литургии святого Иоанна Златоуста написанные С.В. Рахманиновым. После прекращения деятельности Синодального училища продолжил регентовать в храмах Москвы и преподавать в Московской народной хоровой академии (реорганизованном Синодальном училище). С 1923 г. Данилин являлся профессором хорового подотдела Московской консерватории.

¹¹ Павел Григорьевич Чесноков (1877-1944) – выходец семьи регентов и церковных певчих. В 1895 г. окончил Синодальное училище церковного пения. С 1896 по 1904 преподавал в нем. После революции регентовал в церкви Василия Кесарийского (1920-1928), также с 1920 г. вёл преподавательскую деятельность в Московской консерватории на научно-теоретическом и хоровом подотделах.

¹² Александр Васильевич Александров (1883-1946). Выпускник регентских классов Придворной певческой капеллы. С 1902 по 1908 гг. служил регентом и вел хор в семинариях. С 1918 по 1922 г. был регентом хора храма Христа Спасителя в Москве. Профессор Московской консерватории. Воспитал плеяду учеников, среди которых: Г.А. Дмитревский, К.М. Лебедев, В.П. Мухин, Д.Б. Кабалевский, В.Т. Соколов и многие другие.

¹³ Георгий Александрович Дмитревский (1900-1953). Выпускник инструкторско-педагогического факультета Московской консерватории (1929). С 1921 по 1943 гг. преподавал музыкально-теоретические дисциплины и руководил хором в Музыкальном техникуме при Московской консерватории. С 1943 года руководил

(1936-1940), а затем ему на смену пришли: А.В. Александров (1940-1944) и А.В. Свешников¹⁴ (1945-1950). В 1942 году курс истории церковного пения оставшимся в Москве студентам Московской консерватории читал А.В. Никольский [1, с. 382].

В послевоенное десятилетие кафедра неоднократно претерпевала изменения. В 1949-1950 гг. она было объединена с оперно-симфоническим отделением, образовав дирижерский факультет. В 1955 году он вошел в состав теоретико-композиторского факультета, а в 1965 году дирижерско-хоровое отделение оказалось в структуре вокального факультета. Лишь в 1995 году в Московской консерватории вновь был воссоздан дирижерско-хоровой факультет.

С начала 1990-х годов в Консерватории постепенно возвращается внимание к церковно-певческому наследию. В 1992 г. по инициативе профессора В.Г. Соколова¹⁵ известный

Ленинградской государственной академической Капеллой (бывшая Придворная певческая Капелла), с 1945 г. являлся художественным руководителем Хорового училища при Ленинградской государственной академической Капелле. С 1945 по 1953 годы преподавал в Ленинградской консерватории.

¹⁴ Александр Васильевич Свешников (1889-1980) – дирижер, хормейстер, педагог, музыкально-общественный деятель. Выпускник Московской Народной консерватории и Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества (ныне - ГИТИС). Организатор и художественный руководитель Государственного хора русской песни. Один из создателей Московского хорового училища и его художественный руководитель. Преподаватель Московской консерватории и декан её дирижерско-хорового факультета. Организатор и председатель Всероссийского хорового общества.

¹⁵ Владислав Геннадиевич Соколов (1908-1993) – хоровой дирижер, композитор. Выпускник музыкального училища при Московской консерватории по классу хорового дирижирования у А.В. Александрова. В 1936 году окончил дирижерско-хоровой факультет Московской консерватории по классу Г.А. Дмитревского, а в 1938 г. аспирантуру. Организатор и руководитель детского хора при Центральном доме художественного воспитания детей. Хормейстер Ансамбля песни и пляски Советской Армии имени А.В. Александрова. Организатор и руководитель Государственного московского хора. Преподаватель, профессор и заведующий кафедрой хорового дирижирования Московской консерватории.

регент Е.С. Кустовский¹⁶ начал вести факультативный курс регентского дела, а с 2011 года данный предмет стал регулярно преподаваться на кафедре хорового дирижирования для студентов старших курсов.

Знаковым событием стало создание в 1998 году Научного центра русской церковной музыки имени протоиерея Димитрия Разумовского. Центр стал своего рода наследником Кабинета русской церковной музыки при кафедре истории русской музыки (1982 г.), реорганизованного в 1987 г. в Кабинет русской музыкальной медиэвистики и палеографии в качестве секции Лаборатории истории и теории музыки. Его деятельность направлена на изучение древнерусского восточно-христианского церковно-певческого искусства. «С 2000 года при Центре действует факультативный курс по практическому освоению знаменного пения, предполагающий обучение невменной нотации, овладение формульным словарем певческого искусства и навыками устной традиции литургического чтения» [4, с. 411]. Сотрудники Центра совместно с научными сотрудниками Отдела рукописей ГИМ прodelьывают работу по описанию Синодального певческого собрания рукописей. С 2005 года при Центре работает Певческая лаборатория и ансамбль древнерусского певческого искусства «Асматикон».

Таким образом, преобразования Синодального училища после революции не уничтожили его традицию, а заложили основы новой системы дирижерско-хорового образования в Московской консерватории. Эта линия, пройдя через ряд реорганизаций, сохранила связь с историческим наследием и в конце XX — начале XXI вв. обрела новое развитие в рамках возрождения церковно-певческих практик.

¹⁶ Евгений Сергеевич Кустовский (род. 1951 г.) – педагог, регент, композитор. Выпускник Московского хорового училища им. А.В. Свешникова, Московской консерватории и Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных. Основатель Московских православных регентских курсов (1989). В 2006 г. на базе этих курсов было образовано регентско-певческое отделение Православного гуманитарного института. Более подробно о Европейских регентских семинарах см.: [7].

Литература

1. Антонова П.С. Московская государственная консерватория. 1866-2012. Энциклопедия в 2-х томах. Том I. М.: Прогресс-Традиция, 2016. С.382.
2. Кривицкая Е.Д. Московская государственная консерватория. 1866-2012. Энциклопедия в 2-х томах. Том I. М.: Прогресс-Традиция, 2016.
3. Лебедева Т.Л. Московская государственная консерватория. 1866-2012. Энциклопедия в 2-х томах. Том I. М.: Прогресс-Традиция, 2016. С. 130.
4. Лозовая И.Е. Московская государственная консерватория. 1866-2012. Энциклопедия в 2-х томах. Том I. М.: Прогресс-Традиция, 2016. С. 411.
5. Птица К.Б. Мастера хорового искусства в Московской консерватории. М., 1970.
6. Синодальный хор и училище церковного пения. Воспоминания. Дневники. Письма. Том I. Николай Николаевич Сокольский URL: https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/sinodalnyj-hor-i-uchilishhe-tserkovnogo-penija-vozpominanija-dnevniki-pisma-tom-1/2_5 (27.09.2025).
7. Ушакова А.В. Летние православные регентские курсы: история и современная география // Парадигма: Философско-культурологический альманах. Вып. 42. 2025. С. 86-95.

Вхождение российских женщин в профессию пианистов: Софи Ментер, Вера Тиманова, Марфа Сабинаина¹

С.Ф. Газиева

Статья посвящена вкладу выдающихся женщин-пианисток XIX – начала XX века в развитие музыкальной культуры России и Европы, а также преодолению ими социальных и профессиональных ограничений своего времени. На фоне представлений о «непрофессиональной» роли женщины в музыкальном исполнительстве автор рассматривает биографии и творческие пути Клары Вик-Шуман, Софи Ментер, Веры Тимановой и Марфы Сабинаиной — артисток, чья деятельность определила новые стандарты фортепианного искусства и оказала влияние на культурную жизнь Санкт-Петербурга. В статье раскрываются особенности их музыкального образования, педагогических традиций и гастрольной практики, подчёркивается значение их взаимодействия с крупнейшими музыкантами того времени Ф. Листом, К. Таузигом, А. Рубинштейном, П. Чайковским. Анализируется вклад пианисток в популяризацию русской и европейской классики, их новаторские исполнительские подходы, а также роль в формировании профессиональных музыкальных школ. Особое внимание уделено общественным и культурным условиям, определявшим судьбу женщин-музыкантов: от ограничений в публичном исполнительстве до сложностей послереволюционного периода. Биографии Ментер, Тимановой и Сабинаиной демонстрируют, как личное мастерство, педагогическая деятельность и творческая целеустремлённость позволили им оставить заметный след в истории музыкального искусства, несмотря на культурные стереотипы и социальные препятствия. Статья показывает, что вклад женщин в развитие фортепианной культуры XIX века значительно шире, чем это отражено в традиционной историографии, и требует более глубокого изучения и переосмысления.

Ключевые слова: история музыки, музыкальная культура, женщины-пианистки XIX века, гендерные стереотипы, Софи Ментер, Вера Тиманова, Марфа Сабинаина

¹ Статья подготовлена под руководством доктора философских наук, профессора Санкт-Петербургской консерватории Н.Х. Орловой.

**Russian women entering the profession of pianists:
Sophie Menter, Vera Timanova, Marfa Sabinina**

Sofia F. Gazieva

The article explores the contribution of outstanding women pianists of the 19th and early 20th centuries to the development of musical culture in Russia and Europe, as well as the ways in which they overcame the social and professional limitations of their time. Against the backdrop of prevailing notions that regarded women's piano playing as a non-professional pursuit, the study examines the biographies and artistic paths of Clara Wieck-Schumann, Sophie Menter, Vera Timanova, and Marfa Sabinina—artists whose work set new standards in piano performance and influenced the cultural life of St. Petersburg. The article highlights the specifics of their musical education, pedagogical traditions, and concert careers, emphasizing their interactions with major musicians of the era such as F. Liszt, K. Tausig, A. Rubinstein, and P. Tchaikovsky. It also analyzes their role in promoting Russian and European classical music, their innovative approaches to performance, and their impact on the formation of professional musical schools. Special attention is given to the broader social and cultural conditions that shaped the destinies of these women musicians—from restrictions on public performance to the challenges of the post-revolutionary period. The examples of Menter, Timanova, and Sabinina illustrate how artistic mastery, pedagogical dedication, and personal determination enabled them to leave a significant mark on the history of musical art despite cultural stereotypes and societal constraints. The study demonstrates that the contribution of women to the development of 19th-century piano culture is far greater than traditionally acknowledged and calls for deeper scholarly attention and reassessment.

Keywords: music history, musical culture, 19th-century female pianists, gender stereotypes, Sophie Menter, Vera Timanova, Marfa Sabinina.

Введение

С момента своего возникновения, фортепиано считалось в некоторых странах исключительно женским инструментом. Так, в Англии, в XVIII-XIX веке игра на клавишных являлась

исключительно прерогативой леди из аристократических и буржуазных семей. В романах Джейн Остин, Шарлотты Бронте, в стихах Эмили Дикинсон мы находим образы юных героинь, проводящих досуг за клавирами и square piano. В России в XIX веке фортепианное обучение стало неотъемлемой частью программы Женских дворянских институтов, созданных еще Екатериной 2 и получивших расцвет в эпоху Александра Второго.

С точки зрения фортепианного исполнительства, женщины из дворянских семей обучались и играли на фортепиано гораздо чаще мужчин, так как это считалось неотъемлемой частью дворянского воспитания. Но профессией для женщины музыку и фортепианную игру никогда не воспринимали. Как вспоминает дочь Марины Цветаевой Ариадна Эфрон: «...по неписаным законам той поры, сфера деятельности женщины-пианистки, каким бы талантом она ни обладала, ограничивалась стенами собственной комнаты или гостиной. В концертные залы, где фортепьянная музыка звучала для множеств, женщина имела доступ только в качестве слушательницы» [10, с. 42-43]. Это считалось сугубо мужским занятием. А немецкий композитор Роберт Шуман с некоторой долей иронии писал: «Фамилии наших женщин-композиторов нужно записывать на лепестках розы, чтобы все их запомнить и не упустить из виду ни одного их произведения, поскольку дева, которая, выводя ноты, способна забыть нарисовать им головки, придется трудиться над законами композиции в десять раз упорнее, чем нам, находящимся на пути к бессмертию». Однако именно его супруга, выдающаяся пианистка и композитор Клара Вик (1819-1896) стала одним из ярчайших исключений, доказав всему миру, что женщина на концертной эстраде вполне способна конкурировать с мужчинами. Ученица своего отца, известного немецкого педагога Ф. Вика, с середины 30-х годов XIX в. она с успехом гастролировала по всему миру. Наряду с Ф. Листом и А. Рубинштейном именно Клара Вик создала стиль современного сольного фортепианного концерта (Klavierabend'a). Именно она, например, ввела практику игры наизусть. Вопреки традициям своего времени, пианистка включала в свои программы серьезную музыку (И.С. Баха, Л. Бетховена, Ф. Шопена и др.), просвещая и образовывая публику. Концерты Клары Вик во время их с Р. Шуманом пу-

тешествия по России в 1844 году оказали большое влияние на музыкальную жизнь Петербурга XIX века.

Другой яркой фигурой среди женщин, покоровших музыкальный Олимп, чья жизнь оставила заметный след в музыкальной культуре Санкт-Петербурга, была Софи (Софья Осиповна) Ментер (1846–1918) – известная пианистка, ученица К. Таузига и Ф. Листа, как сообщает нам словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Эфрона [4]. Родилась С. Ментер в Мюнхене в семье известного виолончелиста Йозефа Ментера. Первые уроки музыки уже в 4 года Софи получила у Фридриха Листа, затем у Зигмунда Леберта и, наконец, в Мюнхенской консерватории под руководством Йозефа Райнбергера, Юлиуса Леонхарда и Юлиуса фон Кольба. С 15 лет молодая пианистка с успехом выступала по всему миру. Услышав её игру, знаменитый пианист Карл Таузиг пригласил Софи к себе в ученики, где она прошла серьёзную школу, занимаясь по 12 часов в день. В 1869 году после блистательного исполнения первого фортепианного концерта Ф. Листа Ментер была представлена знаменитому венгерскому композитору, который сразу оценил её талант и всячески способствовал развитию и продвижению молодой пианистки.

В 1881 году С. Ментер стала почётным членом Королевского филармонического общества в Англии. С 1879 концертировала в России как в качестве солистки, так и в ансамбле с Л. Ауэром и К.Ю. Давыдовым. С 1883 по 1887 Софья Осиповна преподавала в Санкт-Петербургской консерватории, где одно время даже возглавляла экзаменационную комиссию. Она привнесла традиции своих великих учителей и воспитала целую плеяду известных русских музыкантов (среди которых, например, дирижёр и пианист В.Л. Сапельников). После возвращения А.Г. Рубинштейна на второе ректорство из-за разногласий вынуждена была уйти вместе с рядом других преподавателей.

Талант С. Ментер высоко ценили русские деятели искусства. П.И. Чайковский посвятил ей партитуру «Концертной фантазии» для фортепиано с оркестром ор. 56, а И.Е. Репин, потрясённый её выступлениями на концертах Русского музыкального общества, в 1887 году написал два её портрета, один из которых хранится в собрании Третьяковской галереи.

Софья Осиповна была ещё и талантливым композитором. Как можно прочитать в Биографическом словаре музыкантов

Бейкера: «С. Менгер — автор ряда пьес для фортепиано, в том числе “Венгерской рапсодии” (другие названия — “Цыганские напевы”, “Цыганская рапсодия”), которая в 1892 г. была обработана для фортепиано с оркестром П. И. Чайковским» [12].

Последние годы выдающаяся пианистка провела в австрийском Тироле, в своём замке Иттер, а также в Мюнхене, где и скончалась в 1856 году. Как отмечает И.М. Ямпольский: «Менгер наряду с А.Н. Есиповой и М.Т. Карреньо была крупнейшей пианисткой второй половины 19 в. Её игра захватывала эмоциональным порывом, масштабностью исполнения и одновременно изяществом и тонкостью художественной передачи» [11].

Имя другой ученицы Ф. Листа и К. Таузига, выдающейся русской пианистки Веры Викторовны Тимановой (1855–1942) оказалось незаслуженно забытым в истории музыкальной культуры. Однако в конце XIX века, как отмечает музыковед Л.П. Атанова, «она была звездой первой величины среди музыкантов-исполнителей европейского масштаба» [1, с.80]. Я.И. Мильштейн в своей монографии о Листе упоминает, что именно Тиманова, например, была первой в России исполнительницей Сонаты h-moll знаменитого венгерского композитора [5, с. 242].

Будущая пианистка родилась в Уфе в 1855 г. в дворянской семье, но отец рано умер, и мать осталась одна с четырьмя детьми. Первые уроки музыки Тиманова получила у М. Игнатович, скромного уфимского педагога, которая, однако, разглядела незаурядные способности девочки и посоветовали матери пригласить находящего в то время в ссылке в Уфе известного польского музыканта, дирижёра и композитора Л.К. Новицкого. Об этой судьбоносной цепочке событий упоминает Н.Ф. Гарипова в статье о Тимановой: «Для провинциального города середины XIX века, делающего первые шаги на пути становления музыкальной культуры, пианист, дирижёр, грамотный педагог, автор изданной в Петербурге фортепианной «Школы» [6] был подарком судьбы» [3, с. 72-73]. Занятия с Новицким продолжались три года, за которые юная пианистка сделала головокружительные успехи, и мать, по настоянию учителя, отвезла её в Петербург, где Вера выступила перед А.Г. Рубинштейном. Он подтвердил необыкновенную одарённость Тимановой и порекомендовал продолжать обучение в консерватории. Однако из-за материальных затрудне-

ний Вера вынуждена была вернуться в Уфу, но благодаря поддержке местного мецената И.Ф. Базилевского, смогла всё-таки продолжить обучение в консерватории, а также у знаменитого пианиста и педагога К. Таузига в Берлине. Всю жизнь потом Тиманова будет с теплотой и благодарностью вспоминать Рубинштейна и Базилевского, сыгравших определяющую роль в её судьбе.

Пройдя за три года все курсы «Высшей школы музыки» Карла Таузига, пианистка начала активно и успешно гастролировать по всему миру. Несмотря на небольшие руки, она с лёгкостью справлялась с любыми техническими трудностями, поражая необыкновенной виртуозностью. Контакт с учителем сохранялся долгие годы. Таузиг следил за её успехами, а Тиманова охотно прислушивалась к его советам. В письме от 30 мая 1871 года, например, можно найти такие строки: «Я восхищён известием об оказанном Вам в Петербурге отличном приёме и тем, что Вы купаетесь в успехе. Постарайтесь сделать так, чтоб это драгоценное благоприятное впечатление не изгладилось» [9, с. 105].

Стремление к совершенствованию и развитию заставило её на какое-то время прервать концертную деятельность и отправиться в Веймар к Ференцу Листу. На протяжении более 10 лет, вплоть до его смерти в 1880 году, Тиманова приезжала в Веймар и брала уроки у великого венгерского композитора и пианиста и очень много почерпнула из его школы, что потом передавала своим ученикам.

С 1886 года возобновилась интенсивная концертная деятельность. Выступая по всему миру, Тиманова очень много сделала для развития и распространения русской музыки за рубежом. Также пианистка постоянно выступала в России, не забывая, в том числе, и свой родной город – Уфу. «Сколько уверенности, мастерства, тонкой осмысленности в этой молодой девушке! Какая чистота, какое отсутствие изысканности и расчета на внешние эффекты в ее в высшей степени артистическом исполнении...» [8] – писал о Тимановой П.И. Чайковский. Ей композитор посвятил своё «Юмористическое скерцо» из оп. 19. Бородин, гостивший в Веймаре в 1877 году, вспоминал, как на одном из уроков, после исполнения Тимановой Венгерской рапсодии, Лист произнес: «Если Вы также сыграете в концерте, то знайте – какие бы овации

Вам ни выпали на долю, все это будет меньше того, чего Вы стоите!» [2, с. 135].

В 1907 году Вера Викторовна решила завершить гастрольную жизнь и окончательно поселиться в России. Она жила в Санкт-Петербурге со своей сестрой, занимаясь педагогической деятельностью. Как отмечает Н.Ф. Гарипова: «Серьёзным фактором, повлиявшим на уход Тимановой из исполнительской деятельности и, по-видимому, уход в себя, стали объективные условия. В России, как и на Западе, в это время возникают новые композиторские стили. Произошла смена поколения концертирующих пианистов» [3, с. 74].

Нужно отметить, что Тиманова проявила себя и как талантливый педагог. Когда на экзаменах комиссия восхищалась её прекрасной пианистической школой, она отвечала: «Ещё бы, школа Листа!» [7].

После революции 1917 года имя пианистки было забыто. Все накопления были отняты государством, и Вере Викторовне пришлось продавать предметы обихода и даже книги и ноты. Умерла Тиманова в блокадном Ленинграде в 1942 году. Ей было 87 лет.

Ещё одной неординарной женщиной, сыгравшей значительную роль в музыкальной культуре Санкт-Петербурга, была Марфа Степановна Сабина (1831-1892). Как пишет Ольга Бычковская: «Она была уникально одаренной личностью: виртуозная пианистка, живописец, педагог, предприниматель, но главным своим призванием в жизни считала самоотверженное служение людям». Родилась Марфа Степановна в Копенгагене в 1831 году. Отцом её был русский протоирей отец Стефан, известный филолог, историк и богослов, служивший в то время при русском посольстве в Дании. Уникальная личность, потомок самого Ивана Сусанина, он занимался наукой, знал шесть иностранных языков, встречался со многими выдающимися людьми, в том числе, с Николаем Гоголем и Михаилом Глинкой. Мать Марфы профессионально занималась живописью, играла на фортепиано. Музыкальные способности девочки проявились достаточно рано. Как отмечает Ольга Бычковская: «Марфа Сабина с детства обладала исключительным музыкальным слухом, с юных лет виртуозно исполняла самые сложные партии. Музыка обожала, могла играть по шесть часов, забывая о сне и еде». Детство Марфы прошло в Веймаре, куда семья переехала, когда ей было 6 лет. Девочка получила

первоклассное домашнее образование, а уроки музыки брала у Клары Шуман и Ференца Листа, который был так восхищён дарованием юной пианистки, что занимался с ней бесплатно, и именно он посоветовал Марфе показать свой талант на исторической Родине, в России. Приезд в Россию в 1857 году перевернул судьбу девушки. Она была представлена царской семье. Императрица долго беседовала с пианисткой. Как вспоминала потом сама Марфа Сабина: «Императрица около часа говорила со мной обо всем возможном. Я все спрашивала себя, какой интерес ее величество может найти в моем разговоре, и ничего не понимала; гораздо позже для меня все стало ясно: это был своего рода экзамен, устроенный мне ее величеством». Вскоре императорская семья пригласила её стать музыкальной наставницей их детей. 8 лет Марфа будет жить при царском дворе, ежедневно давая уроки великой княжне Марии Александровне и малолетнему великому князю Сергею Александровичу. Эта служба прервала её путь гастролирующей пианистки и открыла новый – сподвижничества и служения людям.

Заключение

Таким образом, история музыкальной культуры XIX века убедительно показывает, что, несмотря на устойчивые социальные предрассудки и ограниченность профессиональных возможностей, женщины-пианистки сумели занять в ней выдающееся место. На фоне господствовавшего мнения о «непрофессиональности» женского музицирования ярко выделяются судьбы Клары Вик, Софьи Ментер, Веры Тимановой и Марфы Сабининой – артисток, чья жизнь и деятельность стали не только примером исключительного таланта, но и свидетельством огромной силы воли и самоотверженности. Каждая из них внесла свой неповторимый вклад в развитие фортепианной школы, концертной практики, педагогики и музыкального просвещения России и Европы. Их имена возвращают нас к пониманию того, что художественный прогресс невозможен без тех, кто, преодолевая устоявшиеся нормы, расширяет границы профессии и открывает новые пути для будущих поколений. Женщины-пианистки XIX века не просто украсили музыкальную историю – они во многом изменили её направление. Сегодня, обращаясь к их наследию, мы видим не исключения из правила, а тех, кто своими судьбами зало-

жил основу для признания равноправного участия женщин в профессиональной музыкальной жизни. Их творчество стало прочной частью культурного фундамента Санкт-Петербурга и мировой исполнительской традиции, а память об этих выдающихся артистках продолжает вдохновлять и утверждать ценность подлинного служения искусству.

Литература

1. Атанова Л. Вера Тиманова // Сохраним выцветшие строки... / сост. В.А. Скачилов. Уфа 1988 С. 80-89.
2. Бородин А. П. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи 1834-1887 гг. СПб, 1889.
3. Гарипова Н.Ф. Штрихи к портрету русской пианистки В.В. Тимановой // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2014. № 3. С.72-76.
4. Менгер // Брокгауз Ф.И., Эфрон И.А. Энциклопедический словарь в 86 томах с дополнительными материалами. 1896. Т. XIX. С.99. URL: <https://runivers.ru/bookreader/book10168/#page/106/mode/1up> (22.11.2025).
5. Мильштейн Я. Ференц Лист, изд. 2-е, расширенное и дополненное. Т.П.М., «Музыка», 1970. 600 с.
6. Новицкий Л.К. Полная теоретико-практическая школа, или Руководство к достижению правильной и основательной игры на фортепиано. СПб., 1850. 105 с.
7. Письма В. Тимановой В. Жиркевичу. ГЦММК им. Глинки. Ф.248. № 11.
8. Русские ведомости. №59. 1873. 18(30) марта.
9. Таузиг К. – В.В. Тимановой // Письма зарубежных музыкантов. Из русских архивов / сост. Л.М. Кутателадзе. Л., 1967. С. 157.
10. Эфрон А. О Марине Цветаевой: Воспоминания дочери. М.: Советский писатель, 1989.
11. Яспольский И.М. Менгер // Музыкальная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия. 1973—1982. URL: <https://www.belcanto.ru/menter.html?ysclid=mi7vf5s8ku73865962> (22.11.2025).
12. Menter Sophie // Baker's Biographical Dictionary of Musicians (англ.) / Completely Revised by Nicolas Slonimsky. Fifth Edition. New York: G. Schirmer Inc., 1958. P. 1072.

НАУКИ И ТЕХНОЛОГИИ

О роли вакуумных измерений в системе метрологического обеспечения Российской Федерации

А.А. Чернышенко

Цель данной статьи на примере нескольких основных единиц Международной системы измерений подчеркнуть особую значимость вакуумных технологий и исследований для обеспечения прогрессивного развития эталонной базы Российской Федерации. В качестве примера были выбраны Государственный первичный эталон единиц времени, частоты и национальной шкалы времени – секунды (ГЭТ 1-2022); Государственный первичный эталон единицы длины – метра (ГЭТ 2-2021); Государственный первичный эталон единицы массы – килограмма (ГЭТ 3-2020). Показано, что нельзя обеспечить требуемую точность, игнорируя ее зависимость от развития вакуумных исследований и технологий.

Ключевые слова: вакуум, метрологическое обеспечение, эталон, секунда, метр, килограмм

About the role of vacuum measurements in the metrological support system of the Russian Federation

Alexanger A. Chernyshenko

The purpose of this article, using the example of several basic units of the International Measurement System, is to emphasize the special importance of vacuum technologies and research to ensure the progressive development of the reference base of the Russian Federation. As an example, we have selected the State Primary Standard for Units of Time, Frequency, and the national time scale, seconds (GET 1-2022); the State Primary Standard for Units of Length, meters (GET 2-2021); and the State Primary Standard for Units of Mass, kilograms (GET 3-2020). It is shown that it is impossible to ensure the required accuracy, ignoring its dependence on the development of vacuum research and technology.

Keywords: vacuum, metrological support, standard, second, meter, kilogram

Часть первая
Общие вопросы или введение

Анализируя место и значение измерений низких абсолютных давлений в системе метрологического обеспечения Российской Федерации, уместно сказать несколько общих слов о структуре метрологического обеспечения в целом. Эффективность всей системы метрологического обеспечения подразумевает четыре принципиально важных составляющих в ее основании: научные разработки, нормативную базу, технологическое обеспечение, организационное администрирование. Научные исследования в области измерений опираются на исторически сложившиеся отрасли знаний, которые так или иначе, с одной стороны, запрашивали все более жесткие требования к точности измерений тех или иных процессов, физических явлений. С другой стороны, накапливавшиеся результаты научных знаний способствовали появлению самостоятельной науки – метрологии – со своим категориальным аппаратом, корпусом идей, методологическим инструментарием. Более развернуто мы затрагиваем вопросы истории становления метрологии как науки, в нашей статье [1].

Очевидно, что технологической основой метрологического обеспечения выступает сложный комплекс государственных метрологических систем. Перечислим основные из них:

- система государственных эталонов единиц измерения;
- система передачи размеров единиц физических величин средствам измерений; разработка, внедрение в производство и выпуск средств измерений;
- проведение государственных испытаний, поверки и калибровки средств измерений;
- создание стандартных образцов состава и свойств веществ и материалов;
- формирование стандартных справочных данных о физических константах и свойствах веществ и материалов.

Поскольку метрологическое обеспечение играет огромную роль не только в самых разных отраслях научного знания, но и в технологическом развитии самых разных отраслей промышленного производства, в том числе, имеющих критическое значение для государственной безопасности, то важной

составляющей является эффективная законодательная база. Именно от ее эффективности зависит слаженность государственной системы обеспечения единства измерений (ГСИ). Очевидно, что важным жизнеобеспечивающим компонентом в этом ряду следует рассматривать и комплекс организационных мер, на которые должна опираться сеть государственных и ведомственных метрологических служб.

Как известно, Федеральным законом РФ от 26 июня 2008г. №102-ФЗ (редакция, действующая с 1 марта 2025 года) «Об обеспечении единства измерений» [2] предусмотрено формирование Федерального информационного фонда (ФИФ), который должен обеспечивать единство измерений.

В нем собирается и постоянно обновляется весь корпус научной, технологической, правовой информации, которая необходима для эффективного функционирования метрологической системы в стране: «нормативные правовые акты Российской Федерации; нормативные документы; информационные базы данных, включая информацию и данные ГСССД; международные документы; международные договоры Российской Федерации в области обеспечения единства измерений; сведения об аттестованных методиках (методах) измерений; единый перечень измерений, относящихся к сфере государственного регулирования обеспечения единства измерений; сведения о государственных эталонах единиц величин, применяемых в сфере государственного регулирования обеспечения единства измерений; сведения об утвержденных типах стандартных образцов или типах средств измерений; сведения о результатах поверки средств измерений» [3]. Весь сложный комплекс научного и технологического развития, административных и законодательных действий призваны обеспечить устойчивость и надежность системы метрологического обеспечения единства измерений, вершиной точности которой является эталон. Уточним, что в соответствии с Приказом №3320 от 28.12.2022 «О внесении изменений в приказ Федерального агентства по техническому регулированию и метрологии от 5 июля 2018 г. №1402» функция ведения базы данных ФИФ находится в ведении подсистемы «АРШИН» ФГИС Росстандарта.

По сведениям Федерального информационного фонда по обеспечению единства измерений в Российской Федерации сегодня список действующих государственных первичных

эталонных насчитывает 163 эталона [4]. Это не застывшая система, а постоянно совершенствующаяся [5]. Эталонная база России включает в себя *Государственные первичные эталоны* и *Вторичные и рабочие эталоны*, которые обеспечивают: «измерения времени и частоты; радиоэлектронные измерения; измерения геометрических величин; измерения механических величин; измерения высоких давлений; измерения физико-химического состава и свойств веществ; теплофизические и температурные измерения; измерения электрических и магнитных величин; виброакустические измерения (измерения акустических и гидроакустических величин); измерения характеристик ионизирующих излучений и ядерных констант» [6].

Часть вторая

Примеры

Цель данной статьи подчеркнуть особую значимость вакуума для обеспечения прогрессивного развития эталонной базы Российской Федерации. На примере нескольких основных единиц Международной системы (СИ): Секунда – ГЭТ1-2022 (ВНИИФТРИ); Метр – ГЭТ2-2021 (ВНИИМ); Килограмм – ГЭТ 3 (ВНИИМ) мы показываем, что нельзя обеспечить требуемую точность, игнорируя ее зависимость от развития вакуумных исследований и технологий.

ГЭТ 1-2022. Государственный первичный эталон единицы времени, частоты и национальной шкалы времени

Мы полагаем уместным предварять каждый пример базовым определением единицы, точность измерения которой призван обеспечивать эталон. Например, секунду (обозначение с или s), «определяют путем принятия фиксированного числового значения частоты перехода сверхтонкого расщепления невозмущенного основного состояния атома цезия ^{133}Cs равным 9 192 631 770 при выражении в единице Гц, что соответствует с^{-1} » [7, с.18].

Национальная шкала времени рассчитывается ежедневно, и ежедневно измерительная информация эталона передается в отделение времени Международного бюро мер и весов (МБМВ), это несколько видов информации, общий объем которой составляет более 400 Мб в год. Таким образом, обеспечивается вклад Российской Федерации в формирование Международных шкал атомного и координированного времени TA1

и UTC, а также прослеживаемость национальной шкалы времени UTC (SU) к UTC.

В описании общих метрологических характеристик эталона мы опирались на сведения и источники, указанные на сайте ВНИИФТРИ [8; 9]. Сегодня, с учетом всех модернизаций (с 1967 года), метрологические характеристики эталона описываются следующими параметрами:

- - среднее квадратическое отклонение результата измерений при воспроизведении единиц времени и частоты при интервале времени наблюдений 1 сут: $\leq 1,0 \cdot 10^{-15}$;
- - доверительные границы относительной неисключённой систематической погрешности воспроизведения единиц при $P=0,99$: $\pm 5,0 \cdot 10^{-16}$;
- - относительная нестабильность частоты эталона (СКДО) при интервалах времени измерения $10 \div 30$ сут., интервале времени наблюдений 1 год: $\leq 5,0 \cdot 10^{-16}$;
- - пределы допускаемых смещений национальной шкалы координированного времени UTC(SU) относительно шкалы Всемирного координированного времени UTC: ± 3 нс.

Основой для комплекса средств воспроизведения единицы времени в составе эталона служат два метрологических цезиевых репера частоты фонтанного типа, которые воспроизводят единицы в строгом соответствии с определением. Кроме того, в состав комплекса входят рубидиевые реперы частоты фонтанного типа, а также оптический репер частоты на холодных атомах стронция 87 Sr .

С целью оценки роли вакуумной техники и вакуумных измерений кратко рассмотрим Цезиевые атомные часы, а именно их главную часть: сверхточный генератор (репер) частоты, который представляют собой длинную вакуумную трубу, в которую с помощью тепловой пушки выстреливается пучок атомов цезия 133 . Устройство и принцип действия атомных часов фонтанного типа иллюстрируются рисунком 1.

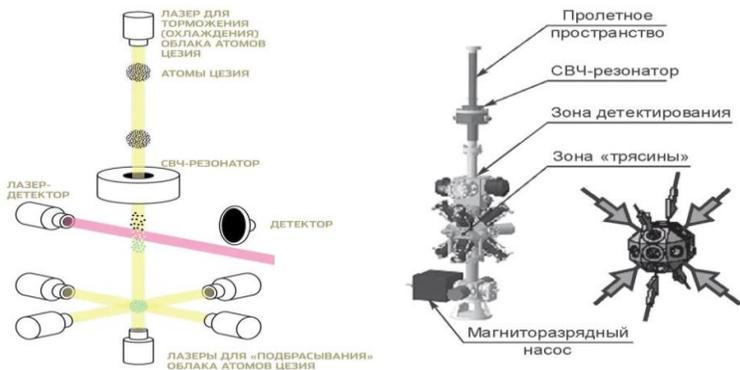


Рис. 1 – Устройство и принцип действия атомных часов фонтанного типа

Атом цезия может находиться в одном из двух энергетических состояний, и восьмиполюсный магнит на входе отсеивает одно из них. Далее пучок пролетает через резонатор Рэмси, где пучок микроволн, настроенных на частоту перехода между этими состояниями, переводит часть атомов в другое состояние. На выходе из трубы магнит отсеивает часть атомов, которые не изменили своего состояния, а остальные направляет на детектор. Изменяя частоту микроволн, можно добиться того, чтобы как можно больше атомов изменяло свое состояние при пролете резонатора, и в момент достижения максимума эта частота будет в точности соответствовать частоте перехода в атоме цезия, равной $9\,192\,631\,770$ Гц [10].

Для исключения влияния теплового движения атомов, которое приводит к появлению эффекта Доплера (то есть уширению резонансной линии), в атомных часах используется метод лазерного охлаждения атомов. Он заключается в том, что атомы взаимодействуют с двумя лазерными лучами, имеющими перпендикулярную поляризацию, и испытывают ряд переходов, отдавая энергию и замедляясь, то есть охлаждаются до нескольких сотен микрокельвинов — еще этот эффект называется «Сизифово охлаждение» [11].

Почему фонтан? Облако атомов цезия, охлажденное до очень низких температур, захватывают в оптическую ловушку и подбрасывают с помощью лазерных лучей через СВЧ ре-

зонатор. А потом лазеры отключаются, и атомы под действием силы тяжести медленно падают вниз сквозь этот же резонатор.

Рассматривая устройство и принцип действия эталона частоты и времени фонтанного типа, уместно сослаться на разработки, которые детально освещены в статье о цезиевом репере частоты фонтанного типа МЦРФ2 [12]. Авторы статьи описывают вакуумное уплотнение для возбуждения селективного сверхчастотного резонатора, помещенного между зонами ловушки и детектирования. Уточняется, что «для обеспечения вакуума в камере используется магниторазрядный вакуумный насос со скоростью откачки 20 л/с. Сила тока насоса в автономном режиме не превышает 0,01 мкА, что соответствует $1,5 \cdot 10^{-8}$ Па, при этом расчетное давление в пролетной области будет $4,4 \cdot 10^{-8}$ Па» [12, с.27]. Как видим, воспроизведение единицы времени невозможно без высокого вакуума.

ГЭТ 2-2021. Государственный первичный эталон единицы длины – метра

Другой основной единицей является метр (обозначение м или m), который «определяют путем принятия фиксированного числового значения скорости света в вакууме равным 299 792 458 при выражении в единице м/с, где секунда определяется через частоту перехода в цезии $\Delta\nu_{Cs}$ » [7, с.19]. Как видим, само определение единицы длины – метра – опирается на фиксированную скорость света именно в вакууме.

Метрологические характеристики эталона описываются следующими параметрами [13]:

- оценка случайной погрешности воспроизведения единиц: на длине волны 633 нм $1,6 \cdot 10^{-12}$ при 100 независимых измерениях на длине волны 532 нм $1,3 \cdot 10^{-12}$ при 100 независимых измерениях на длине волны 633 нм $6,2 \cdot 10^{-12}$ при 100 независимых измерениях (транспортируемый источник излучения);

- оценка неисключённой систематической погрешности воспроизведения на длине волны 633 нм $1,9 \cdot 10^{-12}$ на длине волны 532 нм $1,6 \cdot 10^{-12}$ на длине волны 633 нм $1,0 \cdot 10^{-11}$ (транспортируемый источник излучения).

Одной из главных составляющих эталона является стабилизованный оптический квантовый генератор – Гелий Неоновый лазер. Технология его изготовления сродни технологии

изготовления радиоэлектронных ламп – т.е. изготавливается с использованием вакуумной техники. При этом смесь газов Гелия и Неона находится при давлении порядка 1 мм рт. ст. – вакуумметрическое давление. Причем величина этого давления, оказывает существенное влияние на стабильность и качество генерации лазера.

Методы измерений спектральных характеристик лазеров включают особые требования к точным измерениям оптическими методами. А именно, «если приемлемый уровень неопределенности измерения l (длина волны) или ν (частота оптических колебаний (волны) лазерного излучения $U_\lambda/\lambda_m = U_\nu/\nu_m$ меньше 10^{-7} , измерения длины волны *следует выполнять в вакууме*, а измерения частоты - методом гетеродинамирования» [14]. И также, «если приемлемый уровень относительной неопределенности измерения длины волны или частоты лазерного излучения меньше 10^{-7} , измерения *следует выполнять в вакууме*» [14].

Из этого, следует отметить, что согласно требованиям, высокоточные измерения длины необходимо выполнять в условиях вакуума. Это обусловлено тем, что в условиях атмосферного давления, скорость распространения света изменяется в зависимости от показателя преломления среды, что приводит к дополнительным погрешностям измерений длины. Таким образом, точные измерения расстояний при помощи лазерных измерений немыслимы без вакуума.

ГЭТ 3-2020 – Государственный первичный эталон единицы массы – килограмма

Подтверждением того, что современная система метрологического обеспечения невозможна без вакуумной техники и вакуумных измерений, также служит переопределение такой важнейшей единицы, как килограмм, а также ее практическая реализация.

В соответствии с новым определением: «килограмм (обозначение кг или kg), определяется путем принятия фиксированного числового значения постоянной Планка h равным $6,62607015 \times 10^{-34}$ при выражении в единице Дж/с, что соответствует $\text{кг} \cdot \text{м}^2/\text{с}$, где метр и секунда определяются через скорость света (c) и частоту перехода сверхтонкого расщепления невозмущенного основного состояния атома цезия $133\Delta\nu_{\text{Cs}}$ » [7, с.19].

В настоящее время большинство реализаций единицы массы выполняется при помощи весов, которые носят имя их разработчика – весов Киббла. В этих весах воспроизведение килограмма производится в условиях вакуума [15]. Следует отметить, что высокоточное взвешивание, так же, как и высокоточное измерение расстояний, возможно только в условиях вакуума, поскольку такое взвешивание позволяет исключить погрешности, обусловленные выталкивающей силой атмосферного воздуха и воздушными потоками, которые всегда присутствуют в условиях атмосферного давления.

Заметим, что непросто складывается переопределение последнего оставшегося артефакта, килограмма, в терминах фиксированной величины для одной из фундаментальных констант физики, постоянной Планка [16; 17; 18]. В ежегоднике *BIPM Annual Review 2023/2024* читаем «Новое определение килограмма дает любому национальному институту (NMI) возможность реализовать килограмм, либо с помощью весов Киббла, либо с помощью метода рентгеновской кристаллической плотности (X-ray Crystal Density). Поскольку Консультативный комитет по массе и связанным с ней величинам считает, что всемирное единообразие таких независимых реализаций недостаточно, распространение единицы массы в настоящее время координируется на международном уровне, основываясь на так называемом «консенсусном значении», пока не будет достигнуто удовлетворительное согласие между независимыми реализациями. Консенсусное значение определяется и регулярно обновляется как арифметическое среднее контрольных значений последних трех ключевых сравнений, которые BIPM организует каждые два или три года» [19]. Ранее мы уже писали о том, что в ФГУП «ВНИИМ им. Д.И. Менделеева» ведутся работы по разработке весов Киббла. На наш взгляд, «при построении таких весов следует рассматривать не только линейное перемещение электрической катушки в магнитном поле или такое же линейное перемещение магнита относительно электрической катушки, с целью измерения магнитной индукции. Но следует, по аналогии с молекулами, учитывать существование еще и вращательной и колебательной степеней свободы. Причем следует отметить, что использование данных видов движения также позволяет измерить магнитную индукцию, с помощью, например, так называемого парадокса Фарадея. Кроме того, рассмотрение возможно-

стей использования других видов движения при реализации единицы массы при помощи Киббл-весов являются, с нашей точки зрения, интересными и перспективными техническими и научными задачами» [18, с.110].

*Часть третья
Вместо заключения*

Ограниченный формат статьи позволяет привести лишь несколько примеров для обоснования важности использования вакуумной техники. Как видим, воспроизведение с требуемой сегодня точностью таких основных единиц, как секунда, метр, килограмм, неммыслимо без вакуума. Если мы ставим под сомнение этот тезис, то ставится под сомнение возможность производства и использования средств измерений этих величин с теми характеристиками, которые они имеют на сегодня.

Однако, работая с многочисленными источниками, содержащими информацию о первичных эталонах основных единиц, мы столкнулись со своего рода замалчиванием темы принципиальной необходимости обеспечения вакуумметрического давления при воспроизведении вышеуказанных единиц. Такого рода «игнорирование» авторами публикаций ведет не только к тому, что в научных исследованиях выводится за скобки зависимость современных эталонов от вакуумных измерений, но и к фундаментальной недооценке роли вакуумных измерений в метрологии России.

Уверены, что воспроизведение большинства единиц, как основных, так и производных, в соответствии с их определениями, которые опираются на физические константы, такие как постоянная Планка, постоянная Больцмана, скорость света в вакууме и других возможно только в вакууме, и, следовательно, невозможно без вакуумных измерений.

Подводя общие итоги и учитывая критическую важность развития вакуумных измерений и вакуумной техники для международной системы единиц, необходимо остановиться на некоторых задачах и перспективах дальнейшего развития исследований в этой сфере, таких как:

- разработка нового и совершенствование существующего вакуумного оборудования, такого как вакуумные насосы и клапана;

- разработка новых средств измерений, поскольку в настоящий момент времени в России в основном используется парк импортных средств измерений низких абсолютных давлений;
- развитие эталонной базы в области измерений низких абсолютных давлений, в том числе на новых принципах измерений.

Среди них подчеркнем в первую очередь те, на решении которых сегодня сосредоточена лаборатория вакуумных измерений ФГУП «ВНИИМ им. Д.И. Менделеева».

В первую очередь, следует сказать о разработке *опытного образца мембранно-емкостного вакуумметрического преобразователя компенсационного типа (МЕПК)*. Она направлена на устранение недостатков существующего мембранно-емкостного вакуумметра, входящего в состав Государственного первичного специального эталона единицы давления для области абсолютных давлений в диапазоне $1 \cdot 10^{-6}$ – $1 \cdot 10^3$ Па (ГЭТ 49–2016), а также на разработку серийного мембранно-емкостного высокоточного (эталонного) вакуумметра для обеспечения нужд промышленности Российской Федерации.

Важное значение имеет разработка *опытного образца новейшего высокоточного деформационно-частотного вакуумметра*, направленная на обеспечение промышленности отечественными высокоточными средствами измерений низких абсолютных давлений. На идею реализации нового способа измерений давления натолкнули исследования возможности использования кристаллического кремния для изготовления мембраны для МЕПК. В ходе этих исследований была получена информация о возможностях микроэлектромеханических систем (МЭМС). Изучение МЭМС, таких как акселерометры и гироскопы, натолкнуло на идею о возможности создания вакуумметра нового типа, изготавливаемого с использованием технологии МЭМС. В ходе дальнейших работ был предложен новый способ измерения низкого абсолютного давления и устройство для его осуществления, на которые был получен патент на изобретение в федеральном институте промышленной собственности под № RU 2749644 С1 «Способ измерения низкого абсолютного давления газа и устройство для его осуществления» [20]. В основе предложенного способа измерений давления лежит зависимость собственной частоты автоколебаний тела (пластины), установленного на упругих подвесах

между двумя неподвижными пластинами на равных расстояниях от них, от давления.

Новый способ измерения низкого абсолютного давления и устройство для его осуществления были реализованы в виде опытного образца высокоточного деформационно-частотного вакуумметра. По результатам исследований изготовленного опытного образца были получены следующие реализуемые метрологические характеристики:

- диапазон измерений, Па: от 10 до 10000;
- относительная погрешность измерений, %: ± 2 .

Ведутся масштабные работы по созданию эталонных вакуумметрических установок, предназначенных для поверки и калибровки средств измерений низких абсолютных давлений и вакуума. В рамках этих работ была разработана целая *линейка эталонных вакуумметрических установок, предназначенных для поверки и калибровки вакуумметров* [21].

Заметим, что реализация в конструкции установок различных измерительных модулей, позволяющих реализовать разные методы измерений низких абсолютных давлений, а также высокотехнологичность и наукоёмкость разрабатываемых эталонных установок, повлекли за собой необходимость автоматизации отдельных процедур, таких как создание и поддержание давления. Подлежат автоматизации непосредственно поверка в соответствии с различными методиками, самодиагностика, регистрация результатов измерений, обучение персонала и других. В рамках решения задач по автоматизации, ФГУП «ВНИИ им. Д.И. Менделеева» сформировалась эвристичная концепция «*Эталон на столе*», которая подтолкнула к идее разработки *программно-аппаратного комплекса (ПАК)*, предназначенного для расширения охвата метрологической сети в области вакуумных измерений [22].

В основу предложенной концепции легли такие требования к эталонам, как доступность, универсальность, интеллектуальность и компактность. В рамках реализации такого «*эталона на столе*» для области вакуумных измерений были проведены исследования, которые позволили разработать *Универсальный интеллектуальный транспортируемый эталон модульного типа для поверки и калибровки средств измерений низких абсолютных давлений и вакуума*, опытный образец которого в настоящий момент времени изготавливается в рамках опытно конструкторской работы [23].

Следует сказать, что в последние десятилетия в области измерений давлений и вакуума, среди существующих эталонов появляются новейшие эталоны давления, которые имеют ряд существенных отличий от классических [24; 25]. Однако, на наш взгляд, к сожалению, в настоящее время в России ведется не так много практических работ, нацеленных на создание новейших эталонов в области вакуумных измерений, опирающихся на основные фундаментальные константы, такие, например, как единица массы – килограмм. Мы полагаем, что это направление следует рассматривать, как архиважное и перспективное.

Литература

1. Чернышенко А.А. К истории метрологических исследований в области потока газа в вакууме // Парадигма: философско-культурологический альманах. 2016. № 23. С. 140-148.
2. Федеральный закон РФ от 26 июня 2008 г. №102-ФЗ (с изменениями на 8 августа 2024 года; редакция, действующая с 1 марта 2025 года) «Об обеспечении единства измерений». URL: <https://docs.cntd.ru/document/902107146?marker=64U0IK> (26.11.2025).
3. Федеральное агентство по техническому регулированию и метрологии. Научно-исследовательский центр прикладной метрологии – Ростест. URL: <https://www.vniims.ru/activities/fond-po-obespecheniyu-edinstva-izmerenij/> (26.11.2025).
4. Государственные первичные эталоны российской федерации. URL: <https://fgis.gost.ru/fundmetrology/registry/> (26.11.2025).
5. Государственные первичные эталоны, созданные и модернизированные в последние годы // Эталонная база России. URL: https://www.rostest.ru/etalonnaya-baza.php?clear_cache=Y (26.11.2025).
6. Государственные первичные эталоны Эталонная база России // ФГУП «ВНИИФТРИ». URL: <https://www.vniiftri.ru/standards/primary/> (26.11.2025).
7. Brochure Le Système international d'unités (SI) - 9e édition/ version 3.01 (2024). URL: <https://www.bipm.org/fr/publications/si-brochure> (26.11.2025).
8. ГЭТ 1-2022. Государственный первичный эталон единиц времени, частоты и национальной шкалы времени // Эталонная база России // ФГУП «ВНИИФТРИ». URL: <https://www.vniiftri.ru/standards/izmereniya-vremeni-i-chastoty/get-1-2022-gosudarst>

vennyu-pervichnyu-etalon-edinits-vremeni-chastoty-i-natsionalnoy-shkaly-vremeni/ (26.11.2025).

9. Донченко С.И., Блинов И.Ю., Домнин Ю.С., Гончаров А.С., Слюсарев С.Н., Норец И.Б. Государственный первичный эталон единицы времени, частоты и национальной шкалы времени ГЭТ 1-2018 // Альманах современной метрологии. 2019. № 1 (17). С. 10-24.

10. Дмитрий Мамонтов. 9192631770 переходов цезия-133: что такое эталон секунды? // Сетевое издание TechInsider. 2017. URL: <https://www.techinsider.ru/technologies/228191-o-sekunda-kh-svysoka/> (26.11.2025).

11. Wineland D.J., Dalibard J. and Cohen-Tannoudji C. Sisyphus cooling of a bound atom // Journal of the Optical Society of America B. 1992. Vol. 9. No. 1. P.32-42.

12. Домнин Ю.С., Барышев В.Н., Бойко А.И. и др. Цезиевый репер частоты фонтанного типа МЦР-Ф2 // Измерительная техника. 2012. № 10. С. 26-30.

13. ГЭТ 2-2021. Запись 1387037 // Федеральный информационный фонд по обеспечению единства измерений. URL: <https://fgis.gost.ru/fundmetrology/registry/12/items/1387037> (26.11.2025).

14. Оптика и фотоника. Лазеры и лазерные установки (системы). Методы измерений спектральных характеристик лазеров» (ISO 13695:2004 «Optics and photonics - Lasers and laser-related equipment - Test methods for the spectral characteristics of lasers») // Федеральное агентство по техническому регулированию и метрологии. М., Стандартиформ. 2011. URL: <http://gost.gtsever.ru/Data2/1/4293806/4293806335.htm> (26.11.2025).

15. Чернышенко А.А., Каменских Ю.И. Вакуумная система Ватт-весов: аспекты разработки // Эталоны. Стандартные образцы. 2021 Т.17. № 4. С. 5-12. DOI: 10.20915/2077-1177-2021-17-2-59-71.

16. Бронников К.А., Иващук В.Д., Калинин М.И., Мельников В.Н., Хрущёв В.В. О выборе фиксируемых фундаментальных констант для новых определений единиц СИ // Измерительная техника. 2016. № 8. С. 11—15.

17. Davis Richard. An introduction to the revised international system of units (SI) // IEEE Instrumentation & Measurement Magazine. 2019. Vol. 22. №. 3. P. 4-8.

18. Чернышенко А.А. Некоторые размышления о глобальной трансформации Международной системы единиц // Парадигма: Философско-культурологический альманах. 2024. №. 41. С.97-112.

19. Dissemination of the kilogram from the second Consensus Value // BIPM Annual Review 2023/2024. URL: <https://www.bipm.org/en/publications/annual-review> (26.11.2025).
20. Кувандыков Р.Э., Чернышенко А.А., Тетерук Р.А., Горобей В.Н., Гаршин А.Я. Способ измерения низкого абсолютного давления газа и устройство для его осуществления (Патент 23.11.2020). URL: https://patents.s3.yandex.net/RU2749644C1_20210616.pdf (26.11.2025).
21. Чернышенко А.А. Развитие системы метрологического обеспечения в области вакуумных измерений в работах ФГУП «ВНИИМ им. Д.И. Менделеева» // Эталоны. Стандартные образцы. 2022. Т.18. №3. С. 73–88. doi.org/10.20915/2077-1177-2022-18-2-73-88.
22. Чернышенко А.А. Эталон на столе» — новая реальность в условиях глобальной трансформации Международной системы единиц // Известия СПбГЭТУ «ЛЭТИ». №2. 2022. С. 5-22. doi.org/10.32603/2071-8985-2022-15-2-5-22
23. Сенатов Д.Е., Чернышенко А.А. Универсальный интеллектуальный транспортируемый эталон модульного типа для поверки и калибровки средств измерений низких абсолютных давлений и вакуума // Актуальные задачи военной метрологии: сборник докладов 47-й научно-технической конференции молодых ученых и специалистов военных метрологов. 2022. С. 253–257.
24. Чернышенко А.А. Современное состояние и перспективы развития эталонной базы в области измерений низких абсолютных давлений и вакуума // Вакуумная техника и технологии – 2019: сб. труд. 26-й Всероссийской научно-технической конференции с международным участием. СПб.: СПб ГЭТУ ЛЭТИ, 2019. С. 59–63.
25. Чернышенко А.А. Трансформация системы метрологического обеспечения в области измерений давлений и вакуума // Вакуумная техника и технологии – 2020: сб. труд. 27-й Всероссийской научно-технической конференции с международным участием. 27–29 октября 2020 г. / под ред. Д.К. Кострина и С.А. Марцынюкова. СПб.: Изд-во СПб ГЭТУ ЛЭТИ, 2020. С. 8–10.

ТОЧКА ЗРЕНИЯ

Материальное и Идеальное: их взаимодействие и решение психофизической проблемы

С.Л. Коваль, К.Н. Ковальчук

В статье предлагается новый взгляд на взаимоотношение между внутренним миром - миром мыслей и представлений человека и внешним материальным физическим миром. Предлагается решение психофизической проблемы, известной как проблема мысли и тела или mind-body problem, соотношения психических и физиологических процессов. Основой рассмотрения является развитие оригинальной 2К модели трансцендентной структуры мироздания, формирующей и поддерживающей законы наблюдаемого мира. В статье человек или живое существо рассматривается как система обработки информации (СОИ), имеющая свой внутренний мир, воспринимающая внешний физический мир, способная совершать действия во внешнем мире, а также осуществлять коммуникацию с другими СОИ. Мысли представляются как информационные элементы, способные стать управляющими командами действий. В статье описываются принципы восприятия, структура мышления и механизм превращения намерений в действия.

Ключевые слова: восприятие, мышление, психофизическая проблема, память, понимание, квалиа

Material and Ideal: their interaction and the solution of a psychophysical problem

Sergei L. Koval, Konstantin N. Kovalchuk

The article offers a new perspective on the relationship between the inner world - the world of thoughts and representations of a person and the external material physical world, and presents a solution to the psychophysical problem known as the problem of thought and body or mind-body problem, the relationship of mental and physiological processes. The basis of the consideration is the development of the original 2K model of the transcendent structure of the universe, which forms and supports the laws of the observable world according to meta-laws. In

the article, a person or a living being is considered as a SOI (information processing system) that has its own inner world, perceives the external physical world, is able to perform actions in the outside world, as well as communicate with other SOI. Thoughts are presented as informational elements that can become controlling commands of action. The article describes the principles of perception, the structure of thinking and the mechanism of transformation of intentions into actions.

Keywords: perception, mind, mind-body problem, memory, understanding, qualia

Введение

Данная работа посвящена вопросам: как у живых существ и человека мысли переходят в действия, как продукты мышления связаны с материальным, какая субстанция может лежать в их основе? Проблема противопоставления разума и тела поднимает фундаментальные вопросы о причинно-следственных связях, между психическими и материальными событиями. Существование таких связей кажется очевидным. Однако при попытке их конкретизации возникают проблемы с метафизической и научной точки зрения. Проблема оказывает непосредственное влияние на такие области науки, как философия, когнитивные науки, нейробиология, психология и искусственный интеллект.

Тематика исследований, посвященных данной проблеме, многообразна. Например, в монографии Марио Бунге [15], поднимается ряд вопросов:

- Являются ли разум и тело двумя отдельными сущностями или же это единая сущность?
- Если разум и тело — это две разные сущности, то взаимодействуют ли они друг с другом причинно-следственным образом?
- Какова природа этого взаимодействия?
- Может ли это взаимодействие когда-нибудь стать объектом эмпирического исследования?
- Если разум и тело представляют собой единое целое, то можно ли объяснить психические явления с точки зрения физических или наоборот?

В настоящей работе даются ответы на многие из поставленных выше вопросов, и описывается, как взаимодействуют

внутренний мир человека (мир его мыслей и представлений) и внешний, непосредственно наблюдаемый материальный мир.

Традиционная картина мира

Кратко опишем «традиционную» картину мира [6], а далее, опираясь на 2К модель [4; 5], предложим иное представление.

Исходные положения.

1. Существует субъект наблюдатель. Он предполагает существование внешнего мира, сведения о свойствах которого он способен воспринимать с помощью органов чувств.

2. Существуют другие субъекты, наблюдающие мир.

3. Между субъектами возможно установить коммуникацию с помощью языка, через взаимодействие каждого из субъектов с внешним миром.

4. Сведения о наблюдениях других субъектов данный субъект получает через свое восприятие. Возможно, путем сравнения и анализа, установить соответствие между наблюдениями разных субъектов.

Для субъекта внешний мир представляется существующим, наблюдаемым и изменяющимся во времени.

Восприятие мира человеком - целостное отражение предметов, событий и явлений внешней среды и своего организма во внутреннем представлении субъекта, с помощью органов чувств и телесных ощущений. Внешний мир полагается материальным. При восприятии мира человек может использовать различные технические устройства. Это приборы, способные улавливать физические сигналы и виды излучений, усиливать их, и переводить в форму, воспринимаемую человеком. Телесные ощущения и переживания субъекта являются сугубо индивидуальными и преимущественно недоступны для внешнего наблюдателя, хотя некоторые связанные с ними факторы можно измерять с помощью приборов, наблюдая физические и физиологические реакции субъекта. Например, температуру тела - с помощью градусника, давление крови - с помощью тонометра.

Мир представляется человеку как внешний - объективно наблюдаемый, и внутренний, связанный с мыслями, чувствами, ощущениями и намерениями. Объекты внешнего мира взаимодействуют по законам материального мира, объекты внутреннего мира взаимодействуют по иным законам. При этом принцип причинности сохраняется.

Внешний мир проявляется во внутреннем мире человека, в форме сведений, поступающих при восприятии. Воспринятые сведения от органов чувств и внутренних ощущений преобразуются психикой осознанно или бессознательно в информационное описание, посредством их распознавания, понимания и соотнесения с имеющейся базой знаний и опыта. При создании и обработке описаний восприятия применяется внутренний язык представлений. Обработка описаний восприятия осуществляется с помощью соответствующих психических процессов. Психические процессы – это основные формы психической деятельности для отражения человеком окружающего мира и самого себя, а также регуляции своего поведения. Познавательные психические процессы восприятия внешнего и внутреннего мира осуществляются с помощью наблюдения, внимания и мышления. В результате, может создаваться описание и собираться статистика, на основе которой выявляется новое знание. Опыт и знание законов мира помогают человеку строить прогнозы будущих событий и осуществлять деятельность. «Деятельностью» можно назвать любую осмысленную активность. Деятельность человек может регулировать волевыми психическими процессами:

- принятия решения;
- вовлечения в деятельность (активации потребности);
- целеполагания;
- планирования действий;
- выбора варианта действий;
- принятия решения исполнять план действий;
- реализации плана действий (выполнения действий);
- контроля (анализа результатов действий и сравнения их с поставленными целями).

Психические процессы взаимосвязаны и взаимообусловлены, обеспечивая целостную психическую деятельность. Они формируются и развиваются в течение жизни, в процессе взаимодействия человека с окружающей средой.

Опознавательными эмпирическими признаками психических процессов, с точки зрения внешнего наблюдателя, являются по А.М. Веккеру следующие [1]:

1. *Предметность.*
2. *Субъектность.* В картине психического процесса, открывающей носителю психики свойства ее объектов, остается совершенно скрытой, не представленной вся внутренняя ди-

намика тех сдвигов в состояниях органа носителя, которые данный процесс реализуют.

3. *Чувственная недоступность.* Эта чрезвычайно существующая и не менее загадочная эмпирическая особенность всех психических процессов, также связанная с соотношением их механизма и итоговой предметной структуры, феноменологически характеризуется тем, что психические процессы недоступны прямому чувственному наблюдению.

4. *Спонтанная активность.* Следующая специфическая характеристика психического процесса, в отличие от предшествующих, определяет не прямое отношение к объекту или к его непосредственному субстрату, а выражение в поведенческом акте, во внешнем действии, побуждении, направляемом при посредстве психического процесса. Эта особенность, истоки которой глубоко скрыты под феноменологической поверхностью и связаны с далекими опосредствованиями во времени и пространстве, включает в себе совершенно особое своеобразие активности психического процесса.

Наблюдаемые психические процессы воспринимаются человеком как некие динамические изменения, происходящие с элементами внутреннего мира. Элементы внутреннего мира можно, с точки зрения субъекта, наблюдать и обрабатывать, но природа их существования, сохранения и изменения их свойств субъекту недоступна. Она принимается как некая данность, ее внутренняя структура непосредственно не наблюдаема. Среди объектов внутреннего мира можно выделить команды управления, которые неким неизвестным для субъекта образом реализуются в действиях, происходящих во внешнем мире. Субъект обладает средствами создания, наблюдения и изменения элементов внутреннего мира. Предполагается, что свойства этих элементов располагаются в виде записей на неких материальных носителях, сведения о носителях и процедурах чтения/записи субъекту непосредственно недоступны. Данное предположение подтверждается результатами нейрофизиологических исследований. Свойства психических процессов, определяющих природу внутреннего мира, записаны в нейронах мозга человека. Процессы внутреннего и внешнего миров предполагаются взаимосвязанными, но характер этой взаимосвязи до сих пор не описан, а ее природа вызывает многочисленные споры.

*Постановка психофизической проблемы
и существующие подходы к ее решению*

В представленной выше картине мира много неясного, особенно при познании живого. Биологические науки сталкиваются с существенными трудностями. Общеизвестно, что психические состояния могут вызывать изменения в физических состояниях, и наоборот. Однако наличие у живого существа способности свободного выбора делает его поведение нерегулярным и не зависящим напрямую от внешнего контекста. Взаимодействия с участием живых существ не описываются известными законами неживого мира, в частности, физическими законами. У живых существ могут происходить внутренние процессы, влияющие на их действия. Возникает вопрос: как идеальные (внутренние) процессы проявляются у живого через изменение материальных физических процессов? По отношению к человеческому поведению, это положение определяется как психофизическая проблема [2; 10; 12] или в виде оформившейся в середине XIX века психофизиологической проблемы (англ. mind-body problem) [11; 17] — вопроса об отношении психики (или психических явлений) к телу (организму), соотношения психических и физиологических процессов.

Глубинный смысл этой проблемы заключается в следующем: ментальные процессы, предписываемые не только человеку, но и другим живым существам, оперируют с информацией [3] – нематериальным объектом, размещаемым на материальных носителях. Информацию невозможно непосредственно наблюдать, она не материальна. Человек воспринимает только сведения об элементах мира и преобразует их в информационные описания, создаваемые из элементов внутреннего мира. Внешним наблюдателем элементы внутреннего мира человека и животных могут восприниматься только опосредованно, как изменение физиологического состояния, сигналы возбуждения в человеческом мозге или в нервной системе, и в виде проявления активности и проактивности. Однозначно связать ментальные процессы с наблюдаемыми явлениями не удастся. По наблюдаемым состояниям нейронов человека и животных однозначно установить вид поддерживаемой ментальной деятельности не удастся. Этот факт представляет значительную трудность в работе психологов и био-

логов, исследующих мышление и изучающих организацию поведения живых существ.

До недавнего времени психофизическую проблему в основном решали по отдельности представители трех наук: философии, психологии и физиологии с использованием подходов и методов, характерных для каждой из этих наук. Удовлетворительного решения не было найдено. Некоторые философы придерживаются эпистемологического подхода и утверждают, что проблема разума и тела в настоящее время неразрешима и, возможно, навсегда останется неразрешимой для человека. Это направление обычно называют новым мистериализмом. В настоящее время формируется мнение, что решение психофизической проблемы возможно только при интеграции всех наук, занимающихся изучением человека и мира. Было предложено множество подходов. Большинство из них являются либо дуалистическими, либо монистическими. Дуализм проводит четкое различие между сферами разума и материи. Примером таких теорий является эмпирический дуализм. Это философское направление, которое рассматривает ментальное и физическое благополучие как не синонимичные понятия, подразумевая тем самым эмпирический дуализм между телом и разумом. Пример таких разных степеней свободы приводит Аллан Уоллес, который отмечает, что «на эмпирическом уровне, очевидно, что человек может испытывать физический дискомфорт — например, во время интенсивной физической тренировки — и при этом быть в хорошем настроении и эмоциональном состоянии. И наоборот, человек может быть в смятении, испытывая физический комфорт» [18]. Эмпирический дуализм следует понимать как концептуальную позицию, подтверждающую качественное различие между психическими и физическими состояниями.

Монизм утверждает, что существует только одна объединяющая реальность, такая как нейтральная субстанция или сущность, в терминах которой можно объяснить всё. Монизм, в виде физикализма, идеи которого разделяются большинством членов современного естественнонаучного сообщества, придерживается позиции, что эта проблема производна от физического в самом широком понимании, то есть, решение этой проблемы описывается соответствующими (возможно, пока неизвестными) физическими законами. Представителями такого подхода, в частности, являются: известный физик

и математик, лауреат Нобелевской премии по физике Роджер Пенроуз, специалист по квантовой механике физик Генри Стапп и лауреат Нобелевской премии по физике Брайан Джемс Джозефсон. Роджер Пенроуз [7; 8; 9; 13], предлагает в своих работах подход к решению этой проблемы с помощью привлечения из математики понятий невычислимых функций и твисторов. Для справки: невычислимая функция — это функция, для которой не существует алгоритма, способного вычислить её значение для любого допустимого входного значения. Подход Р. Пенроуза описывает специфику поведения живых существ (систем), заключающуюся в непредсказуемости их поведения. В силу этого, собственно поведение таких организмов нельзя описать алгоритмическими функциями, в этом он прав. Однако формальное описание непредсказуемого поведения живых существ не решает психофизическую проблему. Нет ответа на вопрос: чем определяется такое поведение? Для этого необходимо, кроме констатации фактов внешнего и внутреннего поведения, иметь доступ к соответствующей параинформации – базам данных знаний, опыта, ценностей, потребностей и целей данной системы. А также к средствам работы с этими базами, для того чтобы определять особенности поведения живого существа в динамике. Кроме того, не затрагивается проблема описания субъектности поведения системы. Поэтому с помощью такого подхода не описать причинность наблюдаемого процесса, но это не отменяет наличия этой причинности.

Представители логического позитивизма [10; 14] предлагают рассматривать психофизическую проблему как псевдопроблему (лингвистическую головоломку). Некоторые философы утверждают, что это происходит из-за концептуальной путаницы, лежащей в основе проблемы [16]. Людвиг Витгенштейн и его последователи в традиции лингвистической критики, отвергают эту проблему как иллюзорную. Они утверждают, что вопрос о том, как соотносятся ментальные и биологические состояния, ошибочен. Скорее, нужно просто признать, что человеческий опыт можно описать по-разному — например, с помощью ментальной и биологической лексики. Иллюзорные проблемы возникают, когда кто-то пытается описать одно с помощью лексики другого или когда ментальная лексика используется в неправильном контексте. Поиск ментальных состояний мозга — это ошибка в категории или

своего рода логическая ошибка [19]. Эта проблема, по их мнению, может быть «разрешена» при правильном использовании различных «языков» в описании поведения, сознания и мозговых процессов по отдельности. Отметим, удовлетворительного решения психофизической проблемы представителями множества существующих сегодня подходов найдено не было.

Вернемся к обсуждению психофизической проблемы. В традиционных методах научного познания принято оперировать объективными данными, то есть данными полученными независимо от наблюдаемого субъекта. Именно это невозможно в случае психофизической проблемы. Мысли и другие элементы внутреннего мира человека субъективны. Каждое живое существо, начиная с отдельной клетки, уникально, а его поведение индивидуально. Причина этого, в их организации. Даже примитивное живое существо обладает уникальным личным опытом. Если изначально, при своем появлении, простейшие живые существа одинаковы, у них общий геном, с течением времени, даже в условиях сходной внешней среды, они становятся разными. Поэтому поведение даже простейшего живого существа уникально и не регулярно (отличается от других). Тем более уникальным представляется личный опыт и знания конкретного человека, что делает невозможным его объективное описание на основе усредненных данных внешнего наблюдения.

Прежде чем подробно рассмотреть вопросы взаимодействия идеального и материального, и решения психофизической проблемы, определим необходимые понятия для избегания терминологических несоответствий.

Необходимые термины и понятия

Понятие – базовая категория любого определения, описывающая общий класс элементов, систем и/или явлений. Обобщенное представление о предметах.

Метапонятие – понятие, описывающее более широкий круг элементов, включающее в себя понятие более низкого уровня, как один из элементов. Для метасистемы управления система управления является одним из элементов. *Метакосмос* – пространство, в котором исходное пространство является его составной частью (подмножеством). *Метазнание* – знание о знаниях.

Существует (сущее) – то, что можно наблюдать, или имеет возможность взаимодействовать с тем, что можно наблюдать. Категория, позволяющая описать наличие любого элемента мира. Обязательный атрибут элемента мира. Для удобства описания формальных конструкций, возможно определить взаимодействие с несуществующим (пустым) элементом. Наблюдение во внешнем мире определяет физическое (материальное) существование. Наблюдение во внутреннем мире определяет информационное существование. Для разных наблюдателей объем, вид и элементы сущего могут различаться, а их сопоставление зависит от возможностей коммуникации между наблюдателями.

Мир (Вселенная) – все сущее (без исключения). Есть внешняя причина, благодаря которой Мир существует и эволюционирует. Мир может наблюдать и изменять себя. Все, что включает в себя все причинные факторы и результаты действия этих причин. Мир может быть проявленным и непроявленным. Проявленный мир наблюдается. В рамках данной модели все, за исключением причины его породившей.

Элемент – часть мира, свойства которой, по мнению наблюдателя, образуют относительно стабильное единство. Среди элементов можно выделять: факты, события, объекты, действия, отношения (связи) и их совокупности. Совокупности элементов могут образовывать: сцены, эпизоды, структуры, процессы, явления, состояния и др. Элементы, приписываемые внешнему миру, называются физическими или материальными. Элементы внутреннего мира называются информационными элементами. Элементу внутреннего мира может быть приписано то или иное значение (ассоциация с элементом или совокупностью элементов).

Информационные (идеальные) элементы – компоненты, часть структуры реализации внутреннего мира СОИ, - представления, описания, связи, мысли, чувства, ощущения, намерения, обозначения, символы, а также команды управления, служебные команды и другие элементы. Информационный элемент может быть реализован на языке внутреннего представления, как отдельное высказывание или совокупность высказываний. Все информационные элементы СОИ имеют материальные носители.

Свойства – качества, позволяющие производить идентификацию, оценку или сравнение данного элемента, характе-

ризирующие индивидуальность, особенности или отличия, зафиксированные на том или ином материальном носителе (объекте). Наблюдатель воспринимает свойства в виде сведений или данных, в образной или в символической форме. При взаимодействии сведения о свойствах могут переноситься с одного объекта на другой.

Состояние – это совокупность свойств на заданном промежутке (интервале) времени.

Система – совокупность материальных и информационных элементов, в том числе только информационных и только материальных, обладающая свойствами, отличными от свойств отдельных элементов данной системы (так называемое свойство эмерджентности). Эмерджентность системы может определяться как совокупностью свойств и связей отдельных элементов системы, так и внешними обстоятельствами, например, наличием фазового перехода (замерзания, вспыхивания) и т.п. Например, появление вихря в ламинарном течении воды. Это объясняется тем, что любая система является частью большей (метасистемы) системы, в которой могут быть процессы, вследствие которых законы нижней системы могут быть изменены. Система является результатом преобразования совокупности элементов и заданных связей между ними, которые могут обеспечивать эмерджентность. Свойства элементов и их связей должны быть зафиксированы на заданных материальных носителях. Система, включающая в себя, в качестве элементов другие системы, называется сложной системой. Сложная система может содержать в себе подсистему управления.

Сложными системами являются живые существа. Живая клетка может включать в себя в качестве элементов такие системы, как мембрана, ядро, органеллы, геном и другие. Социальные организации, от уровня семьи, предприятия, до народов, государств и всего человечества, являются сложно организованными системами, то есть системами, элементами которых являются сложные системы более низкого по организации уровня. Мир, в таком рассмотрении, является метасистемой.

Субъектность – свойство, приписываемое системе наблюдателем, характеризующее ее способность совершать целесообразные, не вынужденные внешним контекстом действия (проактивность) – активный свободный выбор действий на

основе собственных свойств. Предполагается, что у субъектной системы имеется возможность относительно произвольного выбора. Случайное для внешнего наблюдателя поведение системы не означает ее обязательной субъектности. В широком смысле предполагается, что субъектность системы обусловлена наличием собственных ценностей, потребностей, критериев оценки своих действий, а также индивидуального опыта, знаний и «свободной воли».

СОИ (система обработки информации) – информационно существующая система, обеспечивающая свое существование, характеризуемая собственным состоянием и внутренним миром, способная наблюдать мир, свое состояние и состояние своих частей, инициировать и исполнять действия по созданию и обработке информационных элементов в виде высказываний, а также управлять своим состоянием. СОИ, и ее отдельные части, реализованы на материальных носителях. Действия СОИ определяются имеющимися программами или шаблонами, а также на основе относительно свободного выбора действий по заданным критериям. Целями деятельности СОИ является формирование внутреннего мира, могут быть те или иные действия во внешнем мире, достижение соответствующих состояний, а также обеспечение относительной стабильности собственной структуры и существования во внешнем мире. СОИ может иметь возможность взаимодействия с миром путем восприятия и обмена сведениями. Передача СОИ сведений во внешний мир определяет ее действия во внешнем мире. Результаты действия могут наблюдаться самой СОИ путем восприятия, а также другими наблюдателями, как изменения материальных средств, реализующих СОИ на физическом уровне. Деятельность СОИ во внутреннем мире определяется изменением информационно существующих элементов. СОИ может, как иметь субъектность, так и не иметь её.

Наблюдение – действие по сохранению сведений о свойствах элементов или результатов взаимодействия в памяти наблюдателя. Наблюдение элементов внешнего мира называется восприятием. Наблюдение элементов внутреннего мира называется внутренним наблюдением. Наблюдение собственного состояния называется ощущением. Наблюдаемыми (сохраняемыми) данными (свойствами элемента) являются те, которые в дальнейшем могут быть обработаны или использованы другими наблюдателями. Результат наблюдения может иметь

для наблюдателя определенное значение, которое может быть установлено после понимания результатов наблюдения. Наблюдение не изменяет свойств наблюдаемого элемента и результата взаимодействия.

Наблюдатель – модуль СОИ, реализующий действие наблюдения и способный обрабатывать наблюдаемые сведения. В частности, пересылать другим модулям и системам. В случае такой пересылки возможно изменение свойств наблюдаемого элемента при его последующих взаимодействиях. Наблюдатель может не обладать собственной памятью, отличной от памяти других объектов и систем, но имеет доступ к памяти наблюдаемых им элементов и результатов взаимодействий. На входе наблюдателя сведения, расположенные на некоем носителе. Результатом наблюдения являются изменение состояния наблюдателя и наблюденные сведения, то есть сведения со знаком наблюдено. Они могут быть переписаны в память наблюдателя или не переписаны в отдельную память. Данные, которые наблюдатель может получить с помощью восприятия внешнего мира, являются основой представления о физически существующих элементах. Наблюдаемые наблюдателем элементы внутреннего мира он считает информационно (идеально) существующими. Наблюдатель может являться частью наблюдаемого мира.

Объект – это выделяемый наблюдателем элемент, свойства которого относительно независимы от времени и от свойств других элементов или достаточны для его идентификации и различения от других элементов мира.

Материальный объект – объект, обладающий свойством памяти, сведения о собственных свойствах которого находятся в этой памяти.

Физический объект – объект, свойства которого устанавливаются на основе сведений, получаемых СОИ от органов восприятия, взаимодействующих с внешним миром. Физические объекты являются материальными.

Идеальный (информационный) объект – объект, существующий информационно, свойства которого устанавливаются на основе наблюдений элементов внутреннего мира СОИ. Свойства идеального объекта могут непосредственно наблюдаться СОИ автором этого объекта, а также другими СОИ, имеющими тождественный доступ к внутреннему миру этой СОИ, и ее средствам понимания. Сведения о свойствах иде-

альных объектов запоминаются или фиксируются на материальных носителях памяти, обеспечивающих функционирование данной СОИ. Описания идеальных объектов и их свойств могут быть получены от других СОИ, через органы восприятия данной СОИ.

Память - материальный носитель (объект), обладающий свойством изменения, фиксации и сохранения своего состояния при взаимодействии с другими объектами. Память может быть использована только при наличии других объектов, способных взаимодействовать с этой памятью. Сведения о свойствах материальных и идеальных объектов зафиксированы в материальной памяти.

Изменение – преобразование, обеспечивающее появление различий в свойствах элементов, объектов и систем, а также это различие как результат. Изменение инициируется преобразованием более высокой иерархии. В системе могут происходить только допустимые (применимые) для нее преобразования и изменения. Допустимые повторяющиеся (типовые) для данной системы преобразования можно назвать закономерностями для данной системы.

Эволюция – процесс изменения мира или его частей, в соответствии с определенными критериями и/или способами развития.

Эволюция (развитие, саморазвитие) системы (ее управляющей, адаптационной и прикладной частей) - процесс формирования и фиксации закономерностей изменения элементов, систем и частей систем (подсистем), в соответствии с заданными критериями.

Действие – изменение состояний управляющей системы, вызывающее изменение во внешнем мире или во внутреннем мире системы. Действие может быть целенаправленным и спонтанным. Разбиение деятельности на действия, а действий на операции может быть относительно произвольным. Зависит от цели отдельных действий, свойств и контекста действий. Действие может существовать только информационно, хотя его реализация и результат возможны в материальном мире. Наблюдать действие невозможно, можно наблюдать только его обозначение, описание, значение, а также результат действия или, при выполнении действия, его промежуточные результаты. Для выполнения действия в системе

должны существовать средства инициации и исполнения данного действия.

Преобразование – элементарное действие, исполняемое СОИ. Действие, создающее ассоциативные связи между свойствами входных и выходных элементов преобразования по заданному для данного преобразования функции, закону (правилу), то есть преобразование реализует функцию, закон (правило), определяющие его свойства. Преобразование является действием во времени. Преобразование имеет фазы: инициации, чтения входных операндов, выполнения (реализации), фиксации результата. Исходные элементы преобразования называются входными, результирующие выходными. Преобразование должно быть инициировано. Инициация (метопреобразование) может быть внешняя или внутренняя. Преобразования могут быть разных типов: взаимодействие, отношение, процесс, изменение, а также тривиальным, тождественным, порождающим, композитным и т.п. Для установления свойств преобразования необходимо проводить анализ его описания, данных его реализации или же получать необходимые описания от других наблюдателей. Свойства преобразования и его составляющих зафиксированы на неких материальных носителях. Преобразование существует только информационно, хотя выполнение преобразования и его результат могут реализовываться в материальном мире. Преобразование не может непосредственно наблюдаться. Наблюдаться может наименование, описание, значение, а также результаты этапов его реализации. Генеральное преобразование «время» определяет изменение свойств всех элементов мира, иницируя соответствующие локальные преобразования.

Взаимодействие – один из вариантов преобразования, выполняемого СОИ. Действие, при осуществлении которого, происходит изменение свойств взаимодействующих элементов по закону, соответствующему данному типу взаимодействия. Взаимодействие может существовать только информационно, хотя его реализация и результат возможны в материальном мире. Свойства взаимодействия определяются законом (функцией), соответствующим данному взаимодействию. Для материальных объектов задаются законами материального мира. Для информационных (идеальных) элементов свойства взаимодействия задаются свойствами и действиями СОИ. Любое взаимодействие требует инициации. Для данной СОИ

инициация может быть внутренней или внешней. Осуществление взаимодействия является следствием действия базового преобразования «время». Взаимодействие двух СОИ и его результат определяется применимыми к этому взаимодействию внешними законами, а также может зависеть от субъектных свойств данных СОИ. В частности, их баз знаний, опыта, потребностей, установок, убеждений, а также проявлений свободы воли и спонтанности.

Процесс (динамическое преобразование) – вид действия, преобразование, изменяющее свойства элементов или совокупности элементов, состояния или явления, его переход в другое явление (результат) на заданном интервале времени. Процесс может существовать только информационно, хотя его реализация и результат возможны в материальном мире. Свойства процесса задаются законом (функцией), в которой начальные данные переходят в конечные, при наблюдении последовательности совокупности событий во времени.

Стандарт ISO 9000:2000 Definitions определяет процесс как совокупность взаимосвязанных и взаимодействующих действий, преобразующих входящие данные в исходящие.

Отношение (связь) – преобразование, переводящее свойства совокупности элементов в свойства их связи (отношения). Отношение может существовать только информационно, хотя может быть проявлено в материальном мире. Свойства связи (отношения) определяется заданным законом данной связи (законом отношения). Закон, по которому реализуются отношения (связи), может зависеть или не зависеть от времени. Свойства отношения определяются результатом интерпретации наблюдателем сведений о свойствах зависимых элементов. Адекватность интерпретации реальному закону отношений зависит от свойств и возможностей наблюдателя. Отношение может быть реализовано как через взаимодействие, так и через связь элементов.

Модель Мироздания (2К Модель) – описание системы мироздания ее критериев, алгоритмов и средств их исполнения, реализующих в своей совокупности все элементы (объекты, процессы, структуры), функции существующего наблюдаемого и ненаблюдаемого мира.

Действительность – все элементы (объекты, процессы, отношения и их комбинации) сущего (существующего) мира.

Реальность – наблюдаемая часть мира. Совокупность наблюдаемых элементов и систем объективного мира, то есть действительности. Обычно принято относить к реальности те элементы и системы мира, сведения о которых человек и другие существа могут получать с помощью собственных органов чувств и с применением дополнительных технических устройств (то есть наблюдений). В этом контексте реальные объекты могут быть материальными и идеальными (информационными). Идеальные объекты находятся во внутреннем мире СОИ. Например, камень (материальный объект), инфляция (идеальный объект), красота (идеальный объект), преобразование (идеальный объект). Реальность для различных наблюдателей может быть различной. О реальности элементов внутреннего мира другого наблюдателя данный наблюдатель может только предполагать, получив, через собственное восприятие, описание элементов чужого внутреннего мира.

Восприятие – взаимодействие с элементами мира, обеспечивающее получение сведений об их свойствах. Восприятие обеспечивает процедуру связи внешнего для данной СОИ мира с ее внутренним миром.

Язык – система информационного описания, имеющая заданную структуру. Язык обычно содержит описания образующих элементов, функций (правил) и взаимосвязей. Может использоваться для описания той или иной системы или элемента, при восприятии, обработке, формировании, фиксации информации и сведений, а также коммуникации.

Знаковая система – система идеальных элементов (символов), используемых наблюдателем для описания свойств той или иной системы, существующей или несуществующей. Знак – это образ, имеющий в данном языке для данного наблюдателя фиксированное значение. Сведения, соответствующие знаку, зафиксированы на некотором материальном носителе. Эти сведения преобразуются в представления и знак в рамках деятельности СОИ.

Познание – процесс формирования системы информационных описаний познаваемых явлений.

Материя – совокупность материальных объектов мира, которые, с точки зрения наблюдателя, находятся во внешнем мире и обладают свойствами, ассоциированными только с этими объектами. Для их наблюдения нет необходимости на-

блюдать какие-либо другие объекты. Материя обладает свойством памяти.

Материализация – процесс, создающий материю, то есть то, что считает материей наблюдатель. Другим толкованием данного понятия является создание с помощью других материальных объектов нового материального объекта, соответствующего его идеальному образу (например, чертежу).

Материальный Мир – система из совокупности материальных объектов, законов, закономерностей и их взаимодействий. Наблюдаемые человеком объекты материального мира принято называть физическими.

Физический материальный Мир – внешний мир для данного наблюдателя, сведения о котором он может получать с помощью собственных органов восприятия или с использованием тех или иных материальных средств, в которых, по его мнению, выполняются известные физические принципы и законы. Физический Мир, по данному определению, зависит от уровня знаний наблюдателя о физических законах. Возможно, в будущем физический материальный мир совпадет с материальным.

Информация – преобразование, выполняемое СОИ, инициирующее процесс понимания (осмысления), оценивания входных сообщений (данных), и фиксацию в приемнике данных при необходимости. Это преобразование и одновременно результат преобразования.

Информация (ISO/IEC/IEEE) - представление знания относительно фактов, событий, вещей, идей и понятий, которые в определенном контексте имеют конкретный смысл (интерпретацию) (ISO/IEC 2382:2015); Согласно современным представлениям, информация считается нематериальной, а то, что содержится в структуре объектов, принято называть данными (*representation form* — ISO/IEC/IEEE 24765:2010).

Данные (сведения) - сообщение или запись, сопоставленная с теми или иными свойствами источника порождения этих данных¹. В процессе передачи или записи данные могут быть кодированы и декодированы. Данные всегда расположены на некоем материальном носителе.

¹ Общепринято источник данных называть источником информации, однако данные превращаются или не превращаются в информацию только в приемнике, в процессе их понимания.

Информационный процесс – способ обработки информации и данных. Например: понимание, мышление, запоминание и вспоминание, получение и передача информации и данных, кодирование и раскодирование данных и информации.

Параинформация – преобразование и результат данного преобразования, то есть средство, обеспечения понимания входных сведений от источника данных. Обеспечивает связь значения полученных входных сведений с уже известной приемнику сведений информацией, и является обязательной. В момент обработки сведений, за счет использования параинформации, происходит их понимание. Понимание формирует взаимосвязь между параинформацией и входными сведениями. За счет использования параинформации происходит придание входным сведениям значения, а также определение его допустимости для данной СОИ.

Высказывание – форма представления информационных элементов внутреннего мира СОИ, относительно автономное выражение на заданном языке, которое может иметь значение (смысл) для СОИ.

Внутренний мир СОИ – индивидуальное пространство СОИ, в котором СОИ осуществляет действия по созданию, обработке и сохранению информационных элементов. СОИ может определять законы для своего внутреннего мира.

Команда – идеальный объект, элемент внутреннего мира СОИ, элемент управления, высказывание особого типа, появление которого может привести к целенаправленному изменению взаимосвязи СОИ с внешним миром или изменению собственного состояния, возможный инициатор собственного действия.

Мысль – идеальный объект, элемент или совокупность элементов внутреннего мира, формируемый или создаваемый СОИ, или полученный ею от других источников, обладающий относительной смысловой законченностью. Результат мышления или иного информационного процесса, допустимое высказывание на определенном языке, имеющее смысл.

Мышление – процесс целенаправленной обработки информации СОИ, обладающей субъектностью, результатом которого является появление, либо изменение мысли. К несубъектным СОИ этот термин обычно не применяется. Мышление может создавать сложные информационные единицы из более простых, может использовать обобщение, редукцию, индук-

цию, абдукцию и другие способы порождения мыслей. Мышление реализуется алгоритмом, через обработку описаний элементов внутреннего мира СОИ. Для осуществления мышления необходима инициация. Инициация это начало исполнения иницируемого действия, переводящее систему из пассивного в активное состояние в рамках заданной деятельности. Инициация может быть внешней или внутренней. Внешнюю инициацию задает внешняя система (субъект).

Разум – категория описания свойства СОИ, характеризующая ее целесообразное невынужденное контекстом адаптивное поведение. Разумная СОИ может быть способна к формированию и обработке информации, управлению собственным состоянием и действиями, другими СОИ и уровнями СОИ.

В узком смысле – функция психики, обычно связываемая с сознанием, заключающаяся в выработке оптимального целенаправленного поведения, для рассматриваемой ситуации. Оптимальность состоит в том, что поведение выбирается лучшим для выбранного спектра потребностей, и минимизируются ресурсные затраты: как на поиск решения, так и на его реализацию.

Смысл – информация, задающая связь данного элемента с другим элементом или системой. Данная связь считается существенной (важной) для ее наблюдателя в соответствующем контексте.

Взаимодействие идеального и материального при решении психофизической проблемы

Сделаем краткое введение. Суть в том, что рассматриваемые в психофизической проблеме явления («мысль» и «действие») несопоставимы по природе происхождения. В силу этого соотношение их в рамках определения природы и механизмов взаимосвязи является трудной задачей при традиционном подходе. Традиционно явления рассматриваются только совместно, когда они сопоставимы или напрямую взаимодействуют друг с другом. С одной стороны, субъект (как внутренний наблюдатель) может наблюдать только свой внутренний мир и существующие информационные явления в нем – мысли, ощущения, желания, намерения. Он предполагает, что его намерения приводят к каким-то изменениям, вероятно, во внешнем мире. Что-то вовне меняется. Как это происходит, об этом у него нет объективных сведений. Его личный субъек-

тивный опыт здесь не помогает. Природа таких взаимодействий недоступна ему для непосредственных исследований. Внешний наблюдатель, воспринимающий физический мир, может наблюдать субъекта, совершающего действия, как изменения в физическом мире, но наличия мыслей он не фиксирует. Наблюдатель может строить предположения о мыслях или получать сообщения о них от наблюдаемого субъекта. Субъект утверждает, что действия происходят благодаря его мыслям, но внешний наблюдатель мыслей не наблюдает. Способа, удостовериться данный факт, у наблюдателя нет возможности. Он может это принимать только на веру. Он видит, что у субъекта внутри могут меняться какие-то физические, физиологические процессы, и эти процессы, наверное, приводят к его (субъекта) действиям. Каждый из них (внутренний и внешний наблюдатели) приходят в недоумение – связать наблюдаемые явления вместе они не могут. Механизмы перехода мысли в действие недоступны прямому наблюдению. Каждый видит неполно то, что может. В этом и заключается психофизическая проблема. Совмещение этих двух точек зрения требует нестандартного подхода.

Объяснение взаимосвязи этих двух различных по своей природе явлений в традиционной научной парадигме требует описания механизмов их реализации в рамках единого сущностного подхода. Только это может позволить выявить особенности взаимосвязи одного явления с другим. Именно так предлагается описать решение в данной работе. Описывается, как мысль, то есть идеальный объект, реализуется в физическом мире и, каким образом, эта реализация приводит к заданному действию, соответствующему содержанию этой мысли.

Решение заключается в том, что описывается структура внутреннего пространства субъекта и утверждается, что она вся, как фиксация неких сведений, реализована на основе материальных носителей. Свойства этих материальных носителей могут изменяться, и благодаря этим изменениям возможна фиксация мыслей. Изменение той или иной мысли приводит к физическому изменению свойств ее материального носителя, а это может привести к физическим изменениям во внешнем мире и действиям согласно намерениям субъекта. Естественно, это должно происходить при строго определенном соответствии между способом реализации мысли, как записи сведений на материальном носителе, и изменении

свойств этого материального носителя при появлении в нем тех или иных сведений. Ввиду сложности вопроса, рассмотрим предлагаемое решение с нескольких точек зрения.

Для подробного описания подхода к решению психофизической проблемы необходимо ввести понятие СОИ (системы обработки информации). Человека рассматриваем, как СОИ, реализующей основные свойства психики. Кратко опишем характеристики СОИ, достаточные для рассмотрения решения психофизической проблемы. Более детальному описанию подобных систем в приложении к описанию живого и неживого мира будет посвящена следующая статья.

Исходные предположения:

1. СОИ характеризуется собственным состоянием и внутренним миром. СОИ может наблюдать мир и свое состояние, целенаправленно управлять своей деятельностью и состоянием, а также взаимодействием с внешним миром.
2. Наблюдение и управление состоянием и деятельностью СОИ подчиняется неким законам и ограничениям.
3. Состояние СОИ описывается элементами определенных языков. Среди компонентов состояния СОИ можно выделить уровни: мыслей, чувств, ощущений, мотивов и интенций.
4. СОИ способна: формировать, анализировать, сравнивать, оценивать, получать извне, связывать и запоминать информационные элементы, имеющие форму высказываний на внутреннем языке данной СОИ.
5. Изменение состояния и деятельность СОИ подчиняются принципу причинности.
6. Состояния СОИ изменяются в соответствии с внутренними и внешними причинами.
7. СОИ может создавать модели явлений и описывать мир как совокупность явлений, с помощью высказываний некоторого языка. Модель может развиваться по мере обретения СОИ новых знаний и опыта.
8. В рамках модели, СОИ может описать некоторые изменения мира, как результат собственного управления.
9. Модель мира предполагает наличие внешнего и внутреннего миров. Внешний мир («не Я»), это то, что от меня не зависит. Наполнение внутреннего мира может задаваться действиями СОИ.
10. На основе восприятия, с помощью мышления, СОИ строит модель внешнего мира. Модель представляет собой систему

описаний объектов, связей между ними и процессов, в которых они участвуют, а также объединений этих первичных элементов. Объекты внешнего мира называются материальными. Описание модели внешнего мира может быть отражено во внутреннем мире СОИ.

11. Модель может допускать наличие во внешнем мире непосредственно не воспринимаемых объектов.

12. По результатам анализа восприятия СОИ может предположить наличие во внешнем мире других СОИ, наблюдающих мир, имеющих свой внутренний мир, отличный от внутреннего мира данной СОИ, и способных взаимодействовать с ней. За счет коммуникации с другими СОИ возможно расширение модели мира. Другие СОИ предполагаются реализованными во внешнем мире, как материальные объекты.

13. В рамках модели, СОИ может интерпретировать некоторые результаты восприятия, как контакты с другими СОИ, в частности, субъектными.

14. Предположительно, по сведениям, поступающим от собственных наблюдений и других СОИ, данная СОИ реализована во внешнем мире, как наблюдаемый материальный объект.

15. Предположительно, средства реализации всех элементов СОИ и памяти СОИ являются материальными объектами.

16. Возможно установить соответствие между наблюдениями разных СОИ, которые могут оказаться согласованными.

Основное положение, на которое опирается наше решение, заключается в том, что любые сведения всегда зафиксированы на некотором материальном носителе. Этот материальный носитель для СОИ, потребителя этих сведений, является доступной памятью. Через обращение к памяти СОИ может воспринимать внешний мир, ощущать свой внутренний мир, а также воздействовать на внешний мир. Это возможно потому, что память является для СОИ материальным объектом во внешнем мире. Именно этот факт служит причиной двустороннего взаимодействия СОИ с внешним миром.

Благодаря восприятию СОИ может иметь сведения о том, что во внешнем мире имеются материальные объекты – память, способные запоминать сведения о свойствах других объектов. Это может служить основанием для предположения, что свойства элементов внутреннего мира также записаны на неких материальных носителях. СОИ может формировать мысли, среди которых могут быть команды управления (наме-

рения), реализованные как сведения, записанные на тех или иных материальных носителях. Во внутреннем мире, намерение (вариант мысли) фиксируются на материальных носителях как сведения конкретного вида. Они реализуют изменение свойств соответствующих материальных носителей. Этот факт может быть подтвержден восприятием. Мысли СОИ существуют только информационно в «понимающей» структуре СОИ, и не существуют материально. Записанные в памяти соответствующие мыслям сведения являются только данными для получения их значений, то есть появления информационно существующих объектов – мыслей.

Для внешнего наблюдателя действия любой СОИ представляются как действия материального объекта, реализованного в виде совокупности материальных элементов. Он может предполагать, что в материальной структуре, реализующей СОИ, имеется память, то есть материальные носители данных, которые СОИ может использовать для результатов собственной информационной деятельности, так и для получения сведений из внешнего для нее мира. Внешний наблюдатель может только предполагать, что СОИ использует данные, воспринятые с материальных носителей, для получения информации. То есть, сопоставления им значений на основе своей внутренней структуры. С точки зрения внешнего наблюдателя СОИ управляет состоянием неких материальных носителей, предположительно, используя их для сохранения тех или иных информационных сведений.

Опыт, в частности, коллективный опыт внешних и внутренних наблюдателей, которые могут обмениваться сообщениями, свидетельствует об истинности этого положения. Данная гипотеза описывает природу существования идеальных объектов и не требует для объяснения известных феноменов в этой сфере дополнительных предположений.

Внешний мир является для СОИ средой коммуникации, в которой СОИ способны контактировать и обмениваться сведениями и базами знаний. СОИ образуют некую социальную среду, в которой поддерживаются коммуникационные контакты. В среде взаимодействующих СОИ возможно создание универсальных (общепринятых) баз знаний. Универсальная база знаний может быть реализована на материальных носителях и доступна для восприятия независимо от конкретной СОИ. Предположительно, с точки зрения каждой СОИ, на ос-

нове этой универсальной базы знаний, можно создать модель внешнего мира. Возникает универсальная модель внешнего мира. В ней существует единый внешний мир, в котором расположены СОИ, являющиеся его материальными объектами. В рамках единой универсальной модели мира известно, что СОИ имеют внутренний мир. Можно сделать вывод, что элементы внутреннего мира, поскольку СОИ являются физическими объектами, размещены на неких материальных носителях внешнего мира. Внешний мир для конкретной СОИ доступен ограниченно. Это связано с ограниченными возможностями ее восприятия. Человек, в данном рассмотрении, в том числе и читатель статьи, представляется как СОИ, и у него, как и у других СОИ, складывается единая модель внешнего мира.

Остановимся подробнее на общих свойствах действий СОИ. Подчеркнем, мысли являются информационно существующими объектами, которые появляются у СОИ при интерпретации сведений, запомненных на материальном носителе (объекте). Мысли не материальны, но сведения, на основе которых СОИ создает мысли, всегда имеют материальный носитель. Уточним, в памяти запоминается не мысль, а сведения об этой мысли, которые становятся мыслью в процессе их понимания, то есть придания этим сведениям соответствующего ментального значения. Идеальный (информационный) объект появляется в процессе понимания вполне материальных сведений. Напомним более общее утверждение, информация, как идеальный объект, появляется на основе данных, запомненных на материальном носителе, после их понимания. То есть после соотнесения с параинформацией, имеющейся в приемнике информации, в данном случае в СОИ. Приведенные выше рассуждения вытекают из определения информации как преобразования, приведенные нами в предыдущей статье [4]. Команда управления – мысль является информацией, то есть это сведения, которые приобрели значение благодаря процедуре понимания. Эти сведения всегда запомнены на некоем материальном носителе. При применении процедуры понимания эти сведения являются всего лишь образом-знаком, по которому можно найти соответствующее ему значение, в данном случае команду управления. Эти сведения непосредственно не отражают свойства команды управления. Если эти сведения прочтет в памяти внешний наблюдатель, то восстановить по ним свойства соответствующей мысли он не смо-

жет. Поэтому команда управления является таковой только для СОИ, в рамках ее внутренней деятельности – процедуры понимания наблюдаемых сведений, придающей им значение (смысл). Сами сведения являются основой информации – базой этой мысли. Без процедуры понимания эти данные являются лишь сведениями о свойствах материального объекта, зафиксированного в определенной памяти.

Сведения (данные) о мире могут быть представлены СОИ во внутренних описаниях и переданы другим СОИ. Воспринятые или полученные сведения — это только потенциал, возможная причина формирования описания факта внешнего или внутреннего мира. Модель мира и все ее компоненты, это умозрительные информационные конструкции, содержащиеся в базе знаний СОИ. СОИ представляет мир, как информационные описания (образы) его элементов, размещенных в ее внутреннем мире. Для описания элементов мира СОИ используют свои внутренние языки. Языки СОИ могут быть как символическими, так и образными. Из элементов языков СОИ может строить высказывания с заданными свойствами и сохранять их в памяти. Высказывания СОИ и их совокупности являются идеальными объектами. Идеальными объектами являются: знания, мысли, ощущения, команды, желания, намерения, убеждения, предположения, результаты воображения и нетипизированные (потенциальные) мысли. Некоторые совокупности высказываний СОИ может сопоставлять описаниям объектов. Объекты, которым в описаниях своей модели мира СОИ сопоставляет объекты внешнего мира, называются материальными. Материальный объект публичен – его свойства доступны для наблюдения другим наблюдателям. Предполагается, что свойства материального объекта зафиксированы на самом объекте, поскольку у СОИ нет необходимости наблюдать другие объекты для восприятия свойств этого объекта. Это удобное предположение, и нет оснований считать по-другому. Свойства идеального объекта не сопоставлены конкретному материальному объекту. Предполагается, что они записаны на некоем материальном носителе, но не зависят от типа носителя, на котором они записаны. Они доступны самой СОИ и, как правило, недоступны другим наблюдателям. Причиной недоступности наблюдения свойств идеальных объектов внешним наблюдателям может быть недоступность наблюдателю материального носителя их свойств, кроме того,

необходимо знать кодировку сообщений языка данной СОИ, на котором описываются элементы внутреннего мира. Это индивидуальный язык, который формируется на базе врожденного ядра и развивается СОИ в процессе обретения знаний и личного опыта. Воспринятые СОИ сведения отождествляются со сведениями об идеальном или материальном объекте при применении к ним процедуры понимания (распознавания). В СОИ есть функция распознавания, которая определяет содержание воспринятых сведений, относя их к идеальным или материальным объектам.

При записи свойств идеального объекта на материальный носитель изменяются свойства объекта, на котором они фиксируются как сведения. Этот факт отражает базовое свойство элемента любой памяти: запись сведений в память происходит за счет изменения свойств данного элемента. В каждой конкретной реализации СОИ, например в организме конкретного человека, есть специальные средства выбора и смены конкретных материальных носителей элементов внутреннего мира СОИ, в частности, для идеальных объектов. Можно назвать их «диспетчером памяти». Предположительно, все СОИ материальны и материальный носитель их мыслей находится внутри их тела². Такое предположение подтверждается нейрофизиологическими исследованиями. Гипотеза, что мысли имеют другой материальный носитель во внешнем мире, подтверждений не имеет. СОИ оперирует собственными мыслями, причем фактически она оперирует записями на материальных носителях. Запись мыслей на этих носителях реализуется диспетчером памяти, но явного доступа к диспетчеру памяти СОИ не имеет. Это не отрицает того факта, что собственная деятельность СОИ является информационным процессом, хотя и на основе материальных сведений, но в «идеальном» пространстве, то есть в пространстве идеальных объектов – значений, смыслов, которые материальным сведениям придаются в процессе деятельности СОИ.

² Более точным утверждением является, что доступ к работе с материальным носителем внутренних объектов у СОИ имеется, а размещение этих носителей во внешнем мире ему доподлинно не известно. Для данной СОИ они находятся во внешнем мире. Один ли это внешний мир, с которым у СОИ есть взаимодействие, не имеет убедительного экспериментального доказательства.

Пользователем идеального объекта может быть СОИ, его создатель, или иная СОИ, имеющая доступ к исчерпывающему описанию этого идеального объекта. Пользователь идеального объекта воспринимает свойства идеальных объектов или считывает их описания из базы знаний, и, по неким правилам, может их изменить. Для этого у него есть исходные сведения (описание объекта), знания, соответствующий понятийный (когнитивный) и языковой инструментарий. Объекты внешнего мира взаимодействуют, с точки зрения СОИ, по законам материального мира. Идеальные объекты изменяются и взаимодействуют во внутреннем мире по законам, определяемым свойствами и действиями СОИ. Правила обработки описаний идеальных объектов могут не совпадать с правилами обработки описаний материальных объектов. СОИ может «придумывать», то есть создавать описания объектов, «похожих на материальные», совпадающих с ними по многим свойствам, но без прямого соответствия с данными, полученными из внешнего мира. Законы взаимодействия у таких объектов может определять СОИ. Законы могут быть произвольными, а могут быть похожими или совпадающими с законами взаимодействия материальных объектов. Например, два материальных шара столкнувшись, могут разлететься под разными углами, а идеальные (виртуальные) могут «по желанию» СОИ превратиться в животное, могут слиться в один огромный или маленький шар, а могут вообще исчезнуть.

Внутренний мир СОИ представляет некую структуру, в которой существуют наборы высказываний, описывающих свойства различных элементов. В нем, с помощью языков, СОИ обрабатывает результаты наблюдения внутреннего и внешнего мира и сведений, получаемых из базы знаний и от других СОИ. СОИ способна описать свойства своего внутреннего, а также воспринимаемого внешнего мира и сообщить об этом другим СОИ, при согласовании используемых ими языковых средств. Однако вопрос достоверности этих сведений является вопросом доверия их получателей. В процессе обработки данных восприятия и вспоминания, во внутреннем мире СОИ могут появляться сведения о процессах и структурах, связанных с материальными объектами, а также с идеальными объектами других СОИ.

Между внешним и внутренним мирами СОИ существуют взаимозависимости. Они определяются процессами воспри-

ятия и действия, реализуемыми с помощью соответствующих переходных устройств. Процесс перекодирования данных из внешнего мира на внутренний язык, доступный к использованию СОИ, называется восприятием. Датчик восприятия - канал связи между двумя мирами. Это средство может воспринимать сведения о свойствах материальных элементов физического мира и перекодировать их в язык свойств элементов внутреннего мира. Датчик является объектом, состоящим из двух отдельных материальных частей – входа и выхода. Сведения об изменении внешнего мира поступают на вход датчика и изменяют состояние его выхода, являющегося входом во внутренний мир СОИ. Данный процесс основан на следующем факте: материальный носитель, соответствующий выходу датчика восприятия, одновременно является носителем, реализующим вход во внутренний мир, через память СОИ. Таким образом, при изменении входа датчика восприятия меняется его выход и соответствующим образом меняются материальные свойства памяти – носителя данных внутреннего мира СОИ. Благодаря этому, во внутреннем мире появляются сведения определенного типа, заданного свойствами датчика восприятия. Эти сведения, путем их восприятия, представления и последующего понимания (интерпретации), превращаются в понятные для СОИ объекты внутреннего мира, используемые СОИ в модели внешнего мира. При условии согласованности таких изменений, возникшей эволюционно на психофизиологическом уровне, этот процесс является регулярным и обеспечивает получение сведений из внешнего мира на языке понятном СОИ. Изменения на выходе датчиков восприятия интерпретируются СОИ как изменения элементов внешнего мира. Для живых существ процедуры этой интерпретации и необходимая для этого параинформация заданы врожденно и уточняются в течение жизненного цикла. СОИ может управлять датчиками восприятия через процедуру внимания, направляя их на те, или иные элементы внешнего мира, а также регулируя активацию. Функциональным аналогом датчика восприятия является техническое устройство - аналого-цифровой преобразователь (АЦП), преобразующий аналоговые входные сигналы внешнего мира в выходные цифровые сигналы. Эти сигналы являются сведениями, воспринимаемыми программой компьютера, как входные данные, отражающие свойства входного сигнала. При условии,

что данные соответствуют определенному внутреннему коду программы, они будут восприняты как те или иные сведения о внешнем мире, и обработаны соответствующим образом. Элементы внутреннего мира воспринимаются СОИ с помощью специального модуля внутреннего наблюдателя. Материальная (психофизиологическая) основа этого процесса для СОИ недоступна. Особенности организации этого модуля будут описаны в другой статье.

Управление своими действиями во внешнем мире СОИ осуществляет путем создания особых идеальных объектов - мыслей особого вида, таких как команды управления (намерения действовать). Действие реализуется с помощью материального переходного устройства - датчика действия. Датчик действия - канал связи между двумя мирами, состоит из двух отдельных материальных частей - входа и выхода. На вход датчика действия поступает элемент внутреннего мира - сведения, соответствующие команде управления, а выходом является изменение его свойств во внешнем мире, вызывающее взаимодействие, реализующее действие СОИ. Вход датчика действия является одновременно элементом памяти СОИ, в которую помещаются сведения, соответствующие команде управления в заданном формате. При этом у входа датчика, как у материального объекта, изменяются свойства, а это изменяет свойства выхода датчика. При условии согласованности таких изменений, возникшей эволюционно на психофизиологическом уровне, этот процесс является регулярным и обеспечивает действие СОИ во внешнем мире. Результат действия может стать наблюдаемым СОИ при восприятии. Для внешнего наблюдателя датчик действия проявляется изменением его свойств, как материального объекта. Команда управления выбирается в зависимости от типа действия, которое предполагается произвести во внешнем мире. У каждого типа действия СОИ - свой датчик действия. Функциональный аналог датчика действия - цифро-аналоговый преобразователь (ЦАП), переводящий цифровой управляющий сигнал в силовой сигнал, управляющий физическими устройствами. Для данного технического устройства программа создает команду управления, которая записывает в память соответствующие входу ЦАП сведения, отражающие свойства команды (идеального объекта). Благодаря внутренним связям ЦАП, эти сведения об идеальном объекте превращаются в аналоговый

сигнал на выходе ЦАП, управляющий внешними устройствами. Например, двигателем, станком и т.п. У живых существ датчики восприятия и действия, с их конкретной исполнительской структурой, создавались эволюционно.

Психофизическая проблема, при таком подходе, перейдет в вопрос: каким образом информационно существующие элементы превращаются в физически реализуемые действия? Команда управления — это идеальный объект, который информационно существует и переходит, с помощью датчика действия, в реализацию физически осуществимых действий, то есть в проявление наблюдаемых изменений во внешнем мире. Психофизическая проблема возникает при попытке сопоставления внутренних и внешних наблюдений - описания намерения, из внутреннего мира, и описания его реализации, как действия во внешнем мире. Такое согласование возможно описать, используя два понятия: во-первых, материального носителя информации - идеального объекта (мысли), во-вторых, датчика действия, как устройства, согласующего проявление информационного процесса во внутреннем мире и действий во внешнем мире. Материальный носитель (память) сведений о свойствах идеального объекта (мысли, намерения) рассматривается в двух ролях: как устройство, носитель сведений, значения которых сопоставляются СОИ свойствам идеального объекта, и как материальное устройство, которое меняет свои свойства с изменением носимых им сведений, соответствующих свойствам мысли. Во внутреннем мире элементы памяти играют роль идентификатора и материального носителя свойств идентификатора данной мысли. Собственные свойства мысли запомнены на другом элементе памяти. А во внешнем мире элементы памяти выступают как материальный объект, свойства которого меняются в соответствии с изменением тех сведений, носителем которых они являются. Вторая роль используется в датчике действия для того, чтобы это изменение (из-за сведений) являлось управляющим сигналом для изменения состояния датчика.

Целостно описать работу датчиков действия, как, впрочем, и датчиков восприятия, ни внутренний, ни внешний наблюдатели не имеют возможности. Процессы перехода идеальных объектов в материальные, и, наоборот, не поддаются их описанию. Переходные процессы внутреннего и внешнего миров одновременно не наблюдаемы. Для внутреннего наблюдателя,

оперирующего только информацией во внутреннем мире, психофизической проблемы не существует. Для него доступны только элементы внутреннего мира, и, в принципе, недоступны свойства их материального носителя, а также средства, осуществляющие взаимосвязь между элементами внутреннего мира и конкретными материальными носителями. С точки зрения внутреннего наблюдателя есть только внутренний мир, в котором он может изменять высказывания на используемом им языке, то есть работает только с идеальными объектами. Некоторые описания объектов он соотносит с объектами внешнего мира – материальными объектами. Кроме того, он может получать сведения от внешних источников, а также, через команды управления, инициировать предполагаемые изменения во внешнем мире. Природа связи между мирами для внутреннего наблюдателя неизвестна, а ее непосредственное исследование недоступно. То есть, каким образом мысли, намерения и т.п. реализуются во внешнем мире, и реализуются ли вообще, неизвестно. Такая связь может быть только предположительной и устанавливается с помощью опосредованной статистики собственных команд управления и изменений воспринимаемой информации, а также на основе сообщений других СОИ. Для внешнего наблюдателя доступны только свойства данного носителя, как материального объекта, и недоступна интерпретация сведений, как зафиксированных на нем свойств элементов внутреннего мира рассматриваемой СОИ (внутреннего наблюдателя). Ни внешний, ни внутренний наблюдатель не могут по результатам своих наблюдений полностью описать явления связи между элементами внутреннего и внешнего миров. Решение психофизической проблемы, с точки зрения внутреннего или внешнего наблюдателя, может быть только предположительным. Внутреннему наблюдателю нужно описание объектов внешнего мира, которые однозначно соответствуют описаниям элементов во внутреннем мире, а внешнему – интерпретация данных внешнего мира во внутреннем мире.

Для решения психофизической проблемы необходимо наличие метанаблюдателя, которому одновременно доступны наблюдения и внутреннего, и внешнего мира. Только такой наблюдатель способен адекватно полностью описать работу датчиков восприятия и действия. Иначе решить психофизическую проблему принципиально невозможно. Предлагается

решение с точки зрения подобного метанаблюдателя, который может сопоставить свойства идеального объекта, как мысли, и свойства идеального объекта, как сведений, записываемых на материальном носителе, а также свойствами этого материального носителя, как материального объекта во внешнем мире. Средства, реализующие связь между управляющими командами внутреннего мира живого существа и датчиками действия, то есть схема управления его поведением, реализуются особыми структурными средствами «нервной системы» и средствами распределения памяти. Средство, отслеживающее инициированные команды управления во внутреннем мире и размещающее соответствующие сведения в необходимых ячейках памяти данной СОИ, недоступно для наблюдения ни внешнему, ни внутреннему наблюдателю. Ее работу каждый из них может наблюдать только с одной позиции, а требуется одновременное наблюдение с кардинально разных позиций. Именно это, а также отсутствие описания «средств», обеспечивающих работу СОИ на физическом уровне, для человека - физический уровень мыслительной деятельности, не позволяя описать решение психофизической проблемы на нейрофизиологическом уровне. Любому идеальному объекту соответствуют исходные сведения, записанные на материальном носителе, которым в ходе понимания СОИ сопоставляет свойства (значения, смысл) данного идеального объекта. В данном случае эти сведения, с точки зрения внутреннего наблюдателя, соответствуют идентификатору (обозначению) идеального объекта. Сведения о свойствах данного объекта (его значение) записаны на другом материальном носителе. В этом состоит суть механизма процесса понимания и проблемы квалиа (лат. *qualitas*), сформулированной в 1929 году К.С. Льюисом. Таким образом, описано согласование двух разных, по источнику происхождения, результатов наблюдений. Экспериментально установить соответствие между свойствами идеального объекта и свойствами носителя сведений об объекте достаточно сложно, но возможно, при адекватном взаимодействии двух (внешнего и внутреннего) наблюдателей. Подобный эксперимент потребует сложной организации.

Итак, описано, как команда управления (мысль), реализуемая как идеальный объект внутреннего мира, с помощью переходного устройства – датчика действия, осуществляет дей-

ствии СОИ, то есть предложено решение психофизической проблемы.

В качестве функционального аналога датчика действия можно рассмотреть электронные устройства. Примером-аналогом может быть ламповый триод с регулятором. В нем есть управляющий вход («сетка») напряжение, на котором через регулятор, запоминая свое положение, изменяет силовой электрический сигнал на выходе. Малое изменение управляющего напряжения на «сетке» создает значительное изменение на силовом выходе. Команда, поданная с помощью такого электронного устройства, способна совершить действие, например, включить электродвигатель. Причем место подачи управляющей команды может быть физически удаленным от исполняющего устройства. Оператор устройства (внутренний наблюдатель) видит только положение регулятора (его символ, как значение на шкале). Для оператора они являются идеальными объектами. Он не может наблюдать действие, которое совершается на значительном удалении. Внешний наблюдатель видит результирующее действие - включение двигателя. Он может измерить сигнал на его входе, но не может наблюдать состояние (положение) регулятора.

Опишем решение психофизической проблемы для человека. Датчики восприятия человека – органы чувств. Рассмотрим намерение произвести действие: что-то изменить во внешнем мире. Как пример, поднять свою руку вверх. Представим схему реализации такого намерения. Чтобы намерение что-то изменило во внешнем мире, необходимо использовать соответствующий датчик действия, переводящий отвечающую намерению команду управления (идеальный объект внутреннего мира) в материальное действие. Датчики восприятия (органы чувств) сообщают сведения, где находится его рука. Человек осмысливает воспринятое, и создает идеальные объекты (намерения, планы), завершающиеся командами управления, которые, в виде закодированных сведений, размещаются в памяти таким образом, что изменение физического состояния этого элемента памяти инициирует запуск датчика действия, осуществляющего подъем руки. Намерение, на бытовом языке – «мысль», превращается в движение материального объекта - руки.

Как эта схема реализуется на телесном уровне? Представим ее упрощенно схематично. Материальными носителями

продуктов психики человека (в частности, для управления телом) предположительно являются нейроны мозга. Известно более ста видов нейронов, выполняющих различные функции. Вероятно, существуют нейроны, на которых, как на материальных носителях памяти, фиксируются закодированные сведения, соответствующие команде управления. Известны двигательные «моторные нейроны», обеспечивающие сигналы прямого управления тонусом мышц, в том числе мышц руки. Эти нейроны исполняют роль выходной части датчика действия. Фиксация на нейроне носителе памяти (входе датчика действия) сведений о запуске команды управления изменяет его свойства, что, в свою очередь, меняет свойства синоптически согласованно связанного с ним двигательного нейрона (выхода датчика действия). Эта пара связанных нейронов образует простейшее схематическое описание датчика действия. Сведения в этих нейронах закодированы по-разному. Данный механизм, вероятно, возник эволюционно, еще у первых живых существ, имеющих нервную систему. Так решается проблема перехода мысли в действие у человека. Отметим, внешний наблюдатель, даже получивший всю информацию от нейронов, не сможет восстановить свойства исходной мысли. Управляющая команда и сведения, записанные в нейроны, закодированы по-разному.

Исходя из представленной модели, можно описать, каким образом человек, через свое восприятие, познает реальность. Есть внешние физические объекты, которые контактируют с датчиками восприятия (органами чувств). На входе органов чувств некие сведения о явлениях внешнего мира на языке внешнего мира, а на выходе, после соответствующего перекодирования, высказывания на языке внутреннего мира человека. Человек воспринимает сведения о мире и преобразует их в информацию, которой он может обмениваться с другими людьми. В его представлении мир существует как информационные описания воспринимаемых явлений внешнего и внутреннего мира. Ученые работают с описаниями наблюдаемых ими явлений. Между ними существует коммуникация. Наблюдаемые факты могут быть независимо проверены другими наблюдателями. С помощью экспериментов собирается статистика наблюдений. В процессе анализа можно формулировать гипотезы законов и следствий, которые далее можно проверить экспериментально, для подтверждения этих гипо-

тез. В результате возникают описания законов наблюдаемых явлений мира. Научные законы фиксируют результаты познания. Универсальной реальностью считается научное информационное описание полученных при восприятии данных о явлениях внешнего мира.

Ответ на вопрос о психофизической проблеме порождает следующий, как намерения человека реализуются в действиях созданных им устройств, например, в действиях робота? Очевидно, что робот может физически действовать. Но что, для робота, является «материализатором» его программы действий? У робота нет нервной системы, однако есть контроллеры, переводящие информационные управляющие команды в физические действия. Контроллером ввода (восприятия) для робота является АЦП (аналого-цифровой преобразователь) или включающие их устройства (цифровая видеокамера, цифровой микрофон и т.п.). Контроллером действия - ЦАП (цифро-аналоговый преобразователь), переводящий программные команды в управляющие электрические сигналы, в звук, через громкоговоритель, либо в изображение, через экран монитора, и т.п. Техническое устройство компьютера: процессор, память и обслуживающие их внутренние программы можно сопоставить с системой материальной реализации СОИ. Зафиксированная в программе команда управления с заданными параметрами может быть переведена, с помощью программно-аппаратных средств (транслятор, диспетчер задач, ОС и др.), в сведения, в соответствующем коде, занесенные в заданные регистры выходных устройств, в частности в ЦАП, через которые управляются внешние устройства (двигатель, видеокамера, громкоговоритель и т.п.). А высказывания, на том или ином языке, описывающие программу робота, можно сопоставить с мыслями - идеальными объектами или управляющими командами. Вопрос субъектности робота не обсуждается. В случае робота, в качестве отдельного субъективного «модуля СОИ» можно рассматривать программиста - создателя программы поведения этого робота. Переход программы (идеального объекта), с точки зрения программиста, в материальные действия осуществляется по типовой схеме, аналогичной схеме у живых существ. Поведение робота можно интерпретировать как превращение неких идеальных объектов (программы) в материальные действия. Внешний наблюдатель видит, как робот исполняет те или иные материальные действия.

Процессы во внутреннем мире - создания программы управления роботом и превращения ее в действия, внешним наблюдателем не наблюдаются. Внутри робота возможно увидеть управляющую память, в которой находится программа робота, но наблюдатель не найдет мыслей программиста, с помощью которых создавалась эта программа. Отметим, как и в случае человека, имея выходные команды робота на уровне исполнительных устройств, опираясь только на эти сведения, восстановить исходное описание программы на языке высокого уровня невозможно. Аналогично, внешний наблюдатель видит живое существо и наблюдает активность в его нейронах, но он не знает, как устроены алгоритмы работы этих процессов. Программист живого ему неизвестен.

Предложенное решение психофизической проблемы, использующее переход от законов предметной области к метазаконам, позволяет сделать предположение, что в организмах животных и человека, а также в его технических творениях заложены единые природные принципы, реализующие взаимосвязи внутреннего и внешнего миров. Познание этих метазаконов позволит создавать принципиально новые технологии и технические устройства.

Заключение

В данной работе, на основе использования идей СОИ и информационного существования, описываются принципы превращения мыслей (идеальных объектов) в действия физического мира. То есть описывается процесс материализации мыслей. Рассматривается решение психофизической проблемы (mind-body problem) для человека, живого существа или сложного устройства, способного невынужденно действовать.

Мыслящее живое существо, в частности человека, предлагается рассматривать как систему обработки информации (СОИ), способную действовать, воспринимать мир, мыслить, ощущать и управлять своим состоянием. СОИ описывает и обрабатывает результаты восприятия мира и сведений, получаемых из доступной базы знаний и опыта, и может создавать описание модели мира. СОИ предполагает существование других СОИ, способных наблюдать мир и действовать, и обладает средствами коммуникации, чтобы обмениваться с другими СОИ результатами наблюдений.

Для СОИ мир представляется как внешний, наблюдаемый через восприятие поступающих извне данных, и внутренний, создающийся с помощью мышления, воображения и ощущений. Элементы обеих миров описываются СОИ с помощью языка. Объекты, которым в описаниях модели мира СОИ сопоставляет объекты внешнего мира, называются материальными. Материальный объект публичен, то есть может быть доступен СОИ для непосредственного наблюдения. Внутренний мир для СОИ представляется как некая структура, в которой существуют наборы информационных (идеальных) элементов, обладающих определенными свойствами. Для элементов внутреннего мира вводится понятие информационного существования, принципиально отличающегося от существования материальных объектов. Элементы внутреннего мира СОИ информационно существуют только во внутреннем мире данной СОИ, однако при обмене описаниями могут появиться во внутреннем мире других СОИ. СОИ может обладать свободой в изменении идеальных объектов. Можно полагать, что любой наблюдаемый элемент мира, в том числе и идеальный, имеет свойства, зафиксированные на некоем материальном носителе. Свойства материального объекта сопоставлены ему самому, как носителю этих сведений. Характеристики идеального объекта в каждый момент времени зафиксированы на некоем материальном объекте, но не отражают свойства данного материального носителя. Свойства идеальных объектов могут быть записаны в разных ситуациях на различные материальные носители, реализующие СОИ в материальном мире. В этом смысле свойства идеального объекта не зависят от свойств их носителя. Изменение свойств идеального объекта изменяет физические свойства его материального носителя. При этом свойства процедуры размещения свойств идеальных объектов на конкретных материальных носителях и характеристики носителя свойств идеального объекта могут быть недоступны СОИ для непосредственного наблюдения. СОИ может сделать публично доступными описания идеальных объектов, свое видение внутреннего мира и модель внешнего мира, с помощью средств коммуникации с внешним миром.

Между внешним и внутренним мирами существуют связи, которые реализуются в СОИ процессами восприятия и действия. Эти связи осуществляются с помощью соответствующих

переходных устройств – датчиков восприятия и действия, связывающих внешний мир и внутренний мир СОИ. Процесс перекодирования событий внешнего мира во внутренний код СОИ называется восприятием. Датчик восприятия – средство связи между двумя мирами. На вход датчика восприятия поступают сведения о явлениях внешнего мира, а на выходе – закодированное высказывание на внутреннем языке СОИ, как элемент ее внутреннего мира. Изменения на выходе датчика восприятия интерпретируются как изменения внешнего мира. Данное преобразование в датчике становится возможным, поскольку на основании входных сведений формируются свойства материального носителя памяти на выходе данного датчика. Это соответствует записи на этом материальном носителе определенных сведений, которые воспринимаются СОИ как доступные и понятные сведения, соответствующие данным о внешнем мире. Формирование этих сведений таково, что они, с точки зрения СОИ, создаются согласованно с требованиями соответствующего высказывания на языке внутреннего мира и модели мира СОИ. Процесс перекодирования высказываний внутреннего мира в события внешнего мира называется действием. Датчик действия – средство связи между внутренним и внешним мирами. На его входе сведения, соответствующие перекодированному высказыванию внутреннего мира (идеального объекта), а на выходе материальные изменения, вызывающие соответствующее действие. Это происходит за счет того, что сведения, появляющиеся на входе датчика, соответствуют команде управления. При появлении этих сведений изменяются свойства датчика как носителя данных. Это изменение является материальным и приводит к результирующему изменению выхода датчика действия. Результат действия производит изменение во внешнем мире, которое может стать наблюдаемым через восприятие. Согласование свойств изменения материального носителя перекодированной команды управления, изменения выходного сигнала, и форма кодирования формируются физиологическими средствами, возникшими эволюционно у древних живых существ.

При решении психофизической проблемы в данном описании представлено, каким именно образом связаны между собой разные по своей природе результаты процессов внутреннего и внешнего наблюдения. Ни внешний, ни внутренний наблюдатели не могут целостно описать эти связи. Для внеш-

него наблюдателя доступен результат процесса действия и, возможно, материальная структура, реализующая СОИ, но недоступна форма представления команды управления на внутреннем языке СОИ, хотя может быть доступна ее реализация на материальном носителе, сформированная в соответствии со свойствами данной команды. Для внутреннего наблюдателя недоступно наблюдение превращения команды управления в результат действия. Для субъекта, реализуемого СОИ, недоступно наблюдение способа и средств, превращения команды управления в действие. Требуется метанаблюдатель, владеющий одновременно результатами наблюдений обоих (внешнего и внутреннего) наблюдателей. В работе описывается как «мысли», внутренние команды управления (идеальные объекты), превращаются в изменения внешнего мира с помощью датчика действия. Сведения, соответствующие этим идеальным объектам, записываются на материальном носителе входа датчика действия, изменяют соответствующие материальные свойства этого носителя сведений, как материального объекта во внешнем мире, и вызывают изменения выхода датчика действия, приводящие к наблюдаемым изменениям во внешнем мире. Реализация экспериментального исследования этого явления, с точки зрения метанаблюдателя, является исполнимой, хотя и сложной задачей. Решение психофизической проблемы исходит из гипотезы, что СОИ реализована во внешнем мире.

Внешний мир, воспринимаемый человеком, описывается в виде модели, содержащей информацию об объектах, процессах, отношениях этого мира. А человека, как СОИ, управляющую своим состоянием и поведением. Элементами внутреннего мира человека являются идеальные объекты, свойства которых зафиксированы на неких материальных носителях. Человек получает исходные данные от органов восприятия, осмысливает их - создает некие идеальные объекты образы и мысли, в том числе намерения и планы, которые могут материализовываться в действиях. Материальными носителями продуктов мышления человека предположительно являются сети нейронов мозга. Рассмотрим пример движения руки. Для движения на входных нейронах, той или иной сети, фиксируются сведения, отражающие свойства идеальных объектов,

например команд управления³. На выходе сеть формирует сведения, управляющие входом датчика действия, вызывающего заданное движение. Нейронная сеть перекодирует свойства команды управления в соответствующие сведения, поступающие на входы «моторных» нейронов. Это изменяет состояние нейронов в сети, а на ее выходах, с помощью «моторных» нейронов, возникают сигналы прямого управления тонусом мышц тела. В этом случае возможный информационно-управляющий вход - синаптическая связь нейрона, а выход (управление мышцами) реализуется через аксоны. Таким образом, идеальный объект – намерение переходит в физическую команду, управляющую мышцами, и физиологически решается проблема перехода мысли человека в действие.

Повторим еще раз решение психофизической проблемы. На информационном плане, при генерации СОИ команды управления, изменяются свойства ее материального носителя, связанного с материальным носителем сведений входа датчика действия. Изменение свойств этого материального носителя изменяет свойства входа датчика действия, что изменяет свойства выходного модуля и приводит к исполнению действия. Таким образом, управляющая команда приводит к реализации действия. На физиологическом уровне, очень упрощенно, переход мысли в действие происходит благодаря тому, что мысль, идеальный объект, имеет нейроны материальными носителями своих свойств. Изменение мысли изменяет состояние ее носителей. Это приводит, в результате реализации связей между нейронами, возможно через несколько промежуточных нейронов, к прямому управлению «двигательным» нейроном. Происходит переход мысленной команды управления телом в движение мышц. Таким образом, происходит переход существующей информационно, но не материально, мысленной команды управления в движение мышц тела. Такая структура перехода управляющих команд (мыслей) в те-

³ Сами идеальные объекты, в частности команды управления, формируются и обрабатываются другой нейронной сетью. Идеальные объекты являются таковыми только для субъекта, в процессе его деятельности, и не существуют материально. Подобно тому, как содержание книги возникает у читателя только в момент ее чтения или размышления о ней.

лесные движения сформирована эволюционно и типична для многих видов живых существ.

Переход к информационной парадигме описания мира с помощью понятия СОИ, используемого в данной работе, может вызывать вопросы, ответы на которые потребуют более подробного рассмотрения. Это задача следующих статей. Ближайшие статьи будут посвящены развитию представлений о мире с помощью привлечения понятия СОИ, а также процессам самосознания и самоосознания.

Литература

1. Веккер А.М. Психика и реальность: единая теория психических процессов. М.: Смысл, 1998.
2. Гиппенрейтер Ю.Б. Введение в общую психологию. М.: АСТ, Астрель, 2008.
3. ГОСТ ISO/IEC 2382:2015 Межгосударственный стандарт. Информационные технологии. Обучение, образование и подготовка упаковка контента. Часть 2 XML привязка.
4. Коваль С.А., Ковальчук К.Н. Информация, пространство, энергия и наблюдение: уточнение понятий // Парадигма: Философско-культурологический альманах. Вып. 41. 2024. С.191-224.
5. Коваль С.А., Ковальчук К.Н. О границах познания и методах их расширения // Парадигма: Философско-культурологический альманах. Вып. 42. 2025. С.154-178.
6. Лебедев С.А. Философия науки: Словарь основных терминов. М.: Академический проект, 2004.
7. Пенроуз Р. Новый ум короля. О компьютерах, мышлении и законах физики = The Emperor's New Mind. Concerning Computers, Minds and The Laws of Physics. 4-е изд. М.: УРСС, ЛКИ, 2011.
8. Пенроуз Р. Тени разума. В поисках науки о сознании = Shadows of the Mind: A Search for the Missing Science of Consciousness. М. Ижевск: ИКИ, 2011.
9. Пенроуз Р. Путь к реальности, или законы, управляющие Вселенной. Полный путеводитель = The Road to Reality: A Complete Guide to the Laws of the Universe. М. Ижевск: ИКИ, НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2007.
10. Поппер К. Знание и психофизическая проблема. В защиту взаимодействия. М.: Издательство ЛКИ, 2008.
11. Ройдер М. Вопрос об отношении души и тела (mind-body problem) // Психологическая энциклопедия / Под ред. Р. Корсини, А. Ауэрбаха. СПб.: Питер, 2006.
12. Рубинштейн С.А. Психофизическая проблема // Основы общей психологии. СПб.: Питер, 2000.

13. Хокинг С., Пенроуз Р., Шимони А., Картрайт Н. Большое, малое и человеческий разум = The Large, the Small and the Human Mind / СПб.: Амфора, 2012.
14. Швырёв В.С. Неопозитивизм и проблема эмпирического познания. М.: Наука, 1966.
15. Bunge Mario. The Mind–Body Problem: A Psychobiological Approach. Elsevier, 2014
16. Hacker Peter. Philosophical Foundations of Neuroscience. Blackwel Pub. 2003
17. Mind-body problem, the // The Oxford companion to philosophy. Oxford: Oxford University Press, 2005. С. 579—580.
18. Wallace, Allen. Consciousness At The Crossroads: Conversations With The Dalai Lama On Brain Science And Buddhism. Snow Lion. 1999.
19. Wittgenstein Ludwig. Philosophical Investigations. New York: Macmillan, 1974 [1954].

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Газиева Софья Феликсовна, пианистка, ассистент-стажёр Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, Россия.

Sofia F. Gazieva, pianist, Post Graduate Performance Course of St.Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. St. Petersburg, Russia. E-mail: sofia.gazieva@icloud.com

Девотченко Анастасия Леонидовна, ассистент-стажер Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова; руководитель студии по вокалу «Vocalissimo-Bellissimo» в МБУ «Центр творчества юных» (Гатчина). Санкт-Петербург, Россия. E-mail: devotchenko-nastia@yandex.ru

Anastasia L. Devotchenko, Post Graduate Performance Course of St.Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, head of the vocal studio "Vocalissimo-Bellissimo" at the MBI «Center for Youth Creativity» in Gatchina. St. Petersburg, Russia.

Демидова Ольга Ростиславовна, доктор философских наук, профессор Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина, Санкт-Петербург, Россия. E-mail: ord55@mail.ru

Olga R. Demidova, Dr. hab. (DSc in Philosophy), professor, Pushkin Leningrad State University. St. Petersburg, Russia.

Коваль Сергей Львович, кандидат технических наук, доцент, научный руководитель группы компаний «Центра речевых технологий». Москва, Россия. E-mail: ex-centre@yandex.ru

Sergei L. Koval, PhD (Technical Sciences), associate professor, Scientific Director of the group of companies CST. Moscow, Russia.

Ковальчук Константин Николаевич, директор АНП «Экспертный научно-технический союз». Санкт-Петербург, Россия.

Konstantin N. Kovalchuk, Director ANO «ESTU» («Expert Scientific and Technical Union»). St. Petersburg, Russia. E-mail: labaltair@gmail.com

Кушницр Ольга Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент Государственного музыкально-педагогического института имени М.М. Ипполитова-Иванова. Москва, Россия.

Olga V. Kushnir, PhD (Art history), Associate Professor State Musical Pedagogical Institute named after M.M. Ippolitov-Ivanov. Moscow, Russia. E-mail: kushnir-99@yandex.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. Mikhailenko, PhD (Philology), A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. Moscow, Russia.

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

Lyubov S. Moskovchuk, PhD (Philosophy), Associate Professor. St. Petersburg Electrotechnical University, St. Petersburg, Russia.

Орлова Надежда Хаджимерзановна, доктор философских наук, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, Россия.

Nadezda H. Orlova, Dr. hab. (DcSc in Philosophy), professor of St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. St. Petersburg, Russia. E-mail: nadinor@mail.ru

Орлова София Дмитриевна, студентка Педагогического колледжа имени Н.А. Некрасова. E-mail: sofiaa_orlova@mail.ru

Sofia D. Orlova, student of the N.A. Nekrasov Pedagogical College

Письмак Анна Ю., пианистка, ассистент Санкт-Петербургской Государственной Консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, Россия. E-mail: pismak.anna@gmail.com

Anna Yu. Pismak, pianist, assistant of St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. St. Petersburg, Russia.

Чернышенко Александр Александрович, кандидат технических наук, член-корреспондент Метрологической академии, руководитель научно-исследовательской лаборатории Всероссийского НИИ метрологии имени Д.И. Менделеева; доцент Санкт-Петербургского политехнического университета Петра Великого. Санкт-Петербург, Россия. E-mail: vacuum@vniim.ru

Alexander A. Chernyshenko, PhD (Technical Sciences), Group Leader vacuum measurements D.I. Mendeleev Institute for Metrology; associate professor, Peter the Great St. Petersburg Polytechnic University. St. Petersburg, Russia. E-mail: vacuum@vniim.ru

Шibaева Анна Валерьевна, соискатель Санкт-Петербургского института культуры и искусств. Санкт-Петербург, Россия. Russia.

Anna V. Shibaeva, postgraduate researcher of St. Petersburg Institute of Culture and Arts. St. Petersburg, Russia. E-mail: aniytka982@mail.ru

Периодическое научное издание

Парадигма: философско-культурологический альманах
Выпуск 43

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

Подписано в печать с авторского оригинал-макета 20.12.2025

Формат 60×84 ¹/₁₆

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 15,5. Заказ №

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

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