

# **ФИЛОСОФСКАЯ ШКОЛА**

**№ 4**

**2018**



*ИНСТИТУТ НЕПРЕРЫВНОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ*

*РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ ЕСТЕСТВЕННЫХ НАУК*

*АКАДЕМИЯ ФИЛОСОФИИ, ЛИТЕРАТУРЫ, ИСКУССТВА*

# **ФИЛОСОФСКАЯ ШКОЛА**

**Научно-практический журнал**

**№ 4 ♣ 2018**

Издательство Института Непрерывного  
Профессионального Образования

МОСКВА  
2018

*INSTITUT OF CONTINUOUS PROFESSIONAL EDUCATION*

*RUSSIAN ACADEMY OF NATURAL SCIENCES*

*ACADEMY OF PHILOSOPHY, LITERATURE, ART*

# **PHILOSOPHICAL SCHOOL**

**Scientific and practical journal**

**№ 4 • 2018**

Publishing house  
of Institute of Continuous Professional Education

Moscow  
2018

## РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

### *Председатель редакционного совета:*

**ПЕКЕЛИС Михаил Абрамович (Михаил Пластов)** — доктор философских наук (МВАК), доктор богословия (МВАК), кандидат физико-математических наук, профессор, ректор Берлинского Междисциплинарного Университета имени Гёте, член Президиума Российской академии естественных наук (Москва, Россия).

### *Члены редакционного совета:*

**АНТИПОВ Сергей Сергеевич** — кандидат философских наук (МВАК), академик Европейской академии естественных наук, первый проректор Берлинского Междисциплинарного Университета имени Гёте, сопредседатель попечительского совета Берлинского Междисциплинарного Университета имени Гёте, секретарь Правления Московской областной организации Союза писателей России (Москва, Россия).

**БЕЛКИН Анатолий Рафаилович** — доктор юридических наук, кандидат физико-математических наук, профессор, академик-секретарь отделения «Точные методы в гуманитарных знаниях» Российской академии естественных наук (Москва, Россия).

**ВЕНГЕРОВ Алексей Анатольевич** — доктор технических наук, профессор, академик Российской академии естественных наук, лауреат премии Правительства Российской Федерации (Москва, Россия).

**ГУРЕВИЧ Павел Семёнович** — доктор философских наук, доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник сектора истории антропологических учений Института философии Российской академии наук, главный редактор журналов «Философия и культура», «Психология и психотехника», «Филология: научные исследования», «Педагогика и просвещение» (Москва, Россия).

**ЕРОМАСОВА Александра Анатольевна** — доктор философских наук, кандидат психологических наук, доцент, профессор кафедры психологии Сахалинского государственного университета (Южно-Сахалинск, Россия).

**ИВАНИЦКАЯ Лида Владимировна** — кандидат технических наук, первый вице-президент и главный учёный секретарь Российской академии естественных наук (Москва, Россия).

**КРЕЙС Владимир Владимирович** — кандидат исторических наук, профессор кафедры гуманитарных и социально-экономических дисциплин Академии сухопутных войск Министерства обороны Российской Федерации (Москва, Россия).

**ЛАПИН Николай Иванович** — доктор философских наук, профессор, член-корреспондент Российской академии наук, руководитель Центра изучения социокультурных изменений Института философии РАН (Москва, Россия).

**ЛЕВИН Элизабета** — доктор физико-математических наук, темпоролог, член ISST (International Society for the Study of Time), член Союза литераторов Европы, ведущая раздела темпорологии в Институте Интегративных Исследований (IRI) (Хайфа, Израиль).

**ЛЕКТОРСКИЙ Владислав Александрович** — доктор философских наук, профессор, действительный член Российской академии наук, главный научный сотрудник Института философии РАН, главный редактор журнала «Философия науки и техники», научный руководитель философского факультета Государственного академического университета гуманитарных наук (Москва, Россия).

**ЛИ Андрей Гендинович** — доктор медицинских наук, кандидат технических наук, профессор, проректор по научной работе Берлинского Междисциплинарного Университета имени Гёте (Москва, Россия).

**МАНДШИР Должин** — кандидат философских наук, преподаватель Монгольского государственного университета (Улан-Батор, Монголия).

**МОИСЕЕВ Александр Николаевич** — доктор педагогических наук, профессор, академик-секретарь отделения «Педагогические науки» Российской академии естественных наук (Москва, Россия).

**ПЕТРЯКОВ Александр Михайлович** — доктор теологии, иерей, заведующий кафедрой Берлинского междисциплинарного университета им. Гёте (Москва, Россия).

**СКОРОБОГАТОВА Елена Анатольевна** — доктор психологических наук, кандидат экономических наук, академик Европейской академии естественных наук, проректор по международной работе Берлинского Междисциплинарного Университета имени Гёте (Москва, Россия).

**СПИРОВА Эльвира Маратовна** — доктор философских наук, главный научный сотрудник, руководитель сектора истории антропологических учений Института философии Российской академии наук, заместитель главного редактора журнала «Философия и культура», главный редактор журнала «Философская мысль» (Москва, Россия).

**ТРУФАНОВ Сергей Николаевич** — кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры философии и политологии Самарской государственной академии культуры и искусств (Самара, Россия).

**ЧЕРНОВ Сергей Васильевич** — доктор философских наук (МВАК), кандидат педагогических наук, профессор, ректор Института Непрерывного Профессионального Образования, заведующий кафедрой психологии и педагогической антропологии, главный редактор журнала «Философская школа» (Москва, Россия).

**ШАЖИНБАТ Ариунаа** — доктор философских наук, профессор, директор Института философии Монгольской академии наук (Улан-Батор, Монголия).

**ШАПОВАЛОВ Владимир Иванович** — доктор педагогических наук, кандидат психологических наук, профессор, первый проректор Института Непрерывного Профессионального Образования (Сочи, Россия).

**ШЕЙКИН Владимир Александрович** — проректор по связям с общественностью Института Непрерывного Профессионального Образования (Москва, Россия).

**ЩЕРБИНIN Владимир Викторович** — доктор химических наук, доктор философии в области медицины, профессор, заведующий кафедрой «Исследования вопросов творческого долголетия» Берлинского междисциплинарного Университета имени Гёте, академик Европейской Академии Естественных наук (Москва, Россия).

## **РЕДАКЦИЯ:**

Шеф-редактор — **АНТИПОВ Сергей Сергеевич**

Главный редактор — **ЧЕРНОВ Сергей Васильевич**

Председатель редакционного совета — **ПЕКЕЛИС Михаил Абрамович**

Редактор-координатор — **ГУРЕВИЧ Павел Семёнович**

Ответственный секретарь — **СПИРОВА Эльвира Маратовна**

Заместитель главного редактора — **ШЕЙКИН Владимир Александрович**

## EDITORS COUNCEL

### *Chairman of the Council of Editors:*

**PEKELIS Michael (Michael Plastov)** — Grand PhD in Philosophical sciences, Grand PhD in Divinity, PhD in Physical-mathematical sciences, Professor, rector of Berliner Interdisziplinäre Goethe-Universität, a member of the Presidium in Russian Academy of Natural Sciences (Moscow, Russia).

### *Members of the Council of Editors:*

**ANTIPOV Sergey** — PhD in Philosophical sciences, academician of European Academy of Natural Sciences, first vice-rector in Berliner Interdisziplinäre Goethe-Universität, co-chairman of the board of trustees in Berliner Interdisziplinäre Goethe-Universität, secretary of the Board of the Moscow regional branch of the Russian Writers' Union (Moscow, Russia).

**BELKIN Anatoly** — Grand PhD in Juridical sciences, PhD in Physics-mathematical sciences, Professor, academician-secretary of a department «Exact methods in the humanities» in Russian Academy of Natural Sciences (Moscow, Russia).

**WENGEROV Alexey** — Grand PhD in Engineering sciences, Professor, academician in Russian Academy of Natural Sciences, Russian Federation Government award winner (Moscow, Russia).

**GUREVICH Pavel** — Grand PhD in Philosophical sciences, Grand PhD in Philological sciences, Professor, chief researcher in department of history of anthropological studies of Institute of philosophy in Russian Academy of Sciences, chief editor in such magazines as «Philosophy and Culture», «Psychology and psycho-technics», «Philology: scientific research», «Pedagogy and education» (Moscow, Russia).

**EROMASOVA Alexandra** — Grand PhD in Philosophical sciences, PhD in Psychological sciences, associate professor, professor in Department of Psychology of the Sakhalin State University (Yuzhno-Sakhalinsk, Russia).

**IVANITSKAYA Lida** — PhD in Technical sciences, first vice president and chief scientific secretary in Russian Academy of Natural Sciences (Moscow, Russia).

**KREYS Vladimir** — PhD in Historical sciences, Professor of department of humanitarian and social-economic sciences in Academy of land forces of the Ministry of Defense of the Russian Federation. (Moscow, Russia).

**LAPIN Nikolay** — Grand PhD in Philosophical sciences, Professor, corresponding member in Russian Academy of Sciences, head of the Center for the research of Socio-Cultural changes in Institute of Philosophy of Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia).

**LEVIN Elizabetha** — Grand PhD in Physical and Mathematical Sciences, temporologist, member of the ISST (International Society for the Study of Time), member of the European Union of Writers, leading the section of Temporology at the Institute for Integrative Studies (IRI) (Haifa, Israel).

**LECTORSKIY Vladislav** — Grand PhD in Philosophical sciences, Professor, full member of the Russian Academy of Sciences, chief researcher of the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences, chief Editor of the «Philosophy of Science and Technology», scientific director of philosophical faculty in the State Academic University for the Humanities (Moscow, Russia).

**LEE Andrey** — Grand PhD in Medical sciences, PhD in Engineering sciences, professor, vice-rector for scientific work of Berliner Interdisziplinäre Goethe-Universität. (Moscow, Russia).

**MANDSHIR Dolzhin** — PhD in Philosophical sciences, teacher in Mongolian state university (Ulaanbaatar, Mongolia).

**MOISEEV Alexander** — Grand PhD in Pedagogic sciences, Professor, academician-secretary in department «Pedagogical sciences» of Russian Academy of Natural Sciences. (Moscow, Russia).

**PETRYAKOV Alexander** — Grand PhD in Doctor of Theological sciences, priest. (Moscow, Russia).

**SKOROBOGATOVA Elena** — Grand PhD in Psychological sciences, PhD in Economic sciences, academician in European Academy of Natural Sciences, vice-rector for international affairs of Berliner Interdisziplinäre Goethe-Universität (Moscow, Russia).

**SPIROVA Elvira** — Grand PhD in Philosophical sciences, chief researcher, head of department of history of anthropological studies of Institute of Philosophy in Russian Academy of Sciences, Assistant editor-in-chief in journal «Philosophy and Culture», editor-in-chief in journal «Philosophical thought». (Moscow, Russia).

**TRUFANOV Sergey** — PhD in Philosophical sciences, associate professor, associate professor in Department of Philosophy and Political Science in Samara State Academy of Culture and Arts (Samara, Russia).

**CHERNOV Sergey** — Grand PhD in Philosophical sciences, PhD in Pedagogic sciences, Professor, rector of Institute of Continuous Professional Education, head of Department of Psychology and Pedagogical Anthropology, editor-in-chief in journal “Philosophical school”. (Moscow, Russia).

**SHAZHINBAT Ariunaa** — Grand PhD in Philosophical sciences, Professor, Director of the Institute of Philosophy of the Mongolian Academy of Sciences (Ulaanbaatar, Mongolia)

**SHAPOVALOV Vladimir** — Grand PhD in Pedagogic sciences, PhD in Psychological sciences, Professor, first vice-rector of Institute of Continuous Professional Education (Sochi, Russia).

**SHEYKIN Vladimir** — vice-rector for public relations of Institute of Continuous Professional Education. (Moscow, Russia).

**SHCHERBININ Vladimir** — Grand PhD in of Chemical Sciences, Professor, head of the Department “Research on the issues of creative longevity” of Berliner Interdisziplinäre Goethe-Universität academician in European Academy of Natural Sciences. (Moscow, Russia).

## **EDITORS:**

Editorial director — **ANTIPOV Sergey Sergeevich**

Editor-in-chief — **CHERNOV Sergey Vasil’evich**

Chairman of the Council of Editors — **PEKELIS Michael Abramovich**

Editor-coordinator — **GUREVICH Pavel Semenovich**

Executive secretary — **SPIROVA Elvira Maratovna**

Assistant editor-in-chief — **SHEYKIN Vladimir Alexanderovich**

# СОДЕРЖАНИЕ

## СЛОВО РЕДАКЦИИ

*П. С. Гуревич*

Философская антропология утрачивает свой канонический облик ..... 9

## ФИЛОСОФИЯ ПОЭЗИИ

*М. А. Пекелис (Михаил Пластов), С. С. Антипов*

Размышления о поэзии: перекрёстки и тропинки на карте поэзии. Часть II ..... 14

## СОЦИАЛЬНАЯ ФИЛОСОФИЯ

*А. В. Герасимов*

Феномен безопасности в социально-философском дискурсе ..... 23

## ИСТОРИЯ РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ

*И. В. Егорова*

В. С. Соловьёв как философ ..... 32

## СОВРЕМЕННЫЙ СОЦИОКУЛЬТУРОГЕНЕЗ

*Р. Э. Лильеберг*

Феноменология карнавала в новейшем отечественном кинематографе:  
культурологические и семиотические аспекты ..... 42

## ЦИКЛЫ КУЛЬТУРЫ

*Элизабета Левин*

Селестиальные близнецы у истоков музыки и кино ..... 51

## ФИЛОСОФСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ

*А. С. Московская*

Антропологическая тематика в технологическом искусстве ..... 59

## ПАРАДИГМЫ ПОЗНАНИЯ

*Г. И. Давыдова*

Развитие творческой направленности личности в образовании: новая парадигма  
познания ..... 64

## ЯЗЫКОЗНАНИЕ

*А. А. Вернитц*

Почему немцы обязаны знать русский язык? ..... 74

## ФИЛОСОФСКАЯ ПУБЛИЦИСТИКА

*Ю. А. Беляев*

Опыт духовной натурфилософии: моё видение мира ..... 90

## ФИЛОСОФСКАЯ ПОЭЗИЯ

*Н. М. Чернова*

У каждого своя реальность... ..... 103

## ПРИЗВАННЫЕ К ТВОРЧЕСТВУ

*С. В. Чернов*

Образ личности гения. Искатели совершенства. Часть II ..... 106

## КНИЖНАЯ ПЕРЕКЛИЧКА

*П. С. Гуревич*

Новые книги наших коллег ..... 133

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ ..... 141

ABOUT THE AUTHORS ..... 143

КОНЦЕПЦИЯ ЖУРНАЛА «ФИЛОСОФСКАЯ ШКОЛА» ..... 144

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ. ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ ..... 145

# CONTENT

## EDITORIAL

*P. S. Gurevich*

**Philosophical anthropology loses its initial shape ..... 9**

## PHILOSOPHY OF POETRY

*M. A. Pekelis (Michael Plastov), S.S. Antipov*

**Reflections about poetry: crossroads and little roads on the map of poetry. Part II..... 14**

## SOCIAL PHILOSOPHY

*A.V. Gerasimov*

**Phenomenon of safety in the social and philosophical discourse..... 23**

## HISTORY OF RUSSIAN PHILOSOPHY

*I. V. Egorova*

**V. S. Solovyov as a philosopher ..... 32**

## MODERN SOCIOCULTUREGENESIS

*R. E. Lilieberg*

**Phenomenology of carnival in the newest domestic  
Cinematograph: cultural and semiotic aspects ..... 42**

## CYCLES OF CULTURE

*Elisabetha Levin*

**Celestial twins at sources of music and cinema ..... 51**

## PHILOSOPHICAL ANTHROPOLOGY

*A. S. Moskovskaya*

**Anthropological subject in technological art..... 59**

## PARADIGMS OF COGNITION

*G. I. Davydova*

**Development of creative orientation of a personality in education:  
new paradigm of cognition ..... 64**

## LINGUISTICS

*A. A. Vernitts*

**Why germans are obliged to know russian?..... 74**

## PHILOSOPHICAL PUBLICISM

*Yu. A. Belyaev*

**Experience of spiritual natural philosophy: my vision of the world ..... 90**

## PHILOSOPHICAL POETRY

*N. M. Chernova*

**Everyone has his own reality... ..... 103**

## CALLED FOR CREATIVITY

*S. V. Chernov*

**Image of the identity of the genius. Seekers for perfection. Part II ..... 106**

## BOOK CLIP

*P. S. Gurevich*

**New books of our colleagues ..... 133**

**About the authors (russian) ..... 141**

**About the authors (english)..... 143**

**Concept of the journal «Philosophical School» ..... 144**

**Information for authors ..... 145**

# СЛОВО РЕДАКЦИИ

П.С. Гуревич

## ФИЛОСОФСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ УТРАЧИВАЕТ СВОЙ КАНОНИЧЕСКИЙ ОБЛИК

**Аннотация.** Интерес к проблеме человека в мировой философии обнаруживался всегда. Нет такой эпохи, когда мыслители вообще перестали бы тревожно и пытливно исследовать данную тему. Однако иногда философское постижение человека не рассматривалось как первоочередная задача. Напротив, некоторые мыслители считали, что увлечение данной темой мешает глубокому истолкованию других, более значимых, как им казалось, проблем. Парадоксальность теоретической ситуации осложняется тем, что сам человек постепенно перестаёт быть объектом философского постижения. Он растворяется в «фигурах» и «складках». Окончательно разоблачены претензии философии стать наукой о человеке. Заявлено, что философская антропология может оказаться наукой о человеке, если она потеряет свой предмет. «До тех пор, пока этого не случилось, философская антропология будет выступать в форме социальной алхимии» [3, с. 1].

**Ключевые слова:** человек, философская антропология, классика, антропология, «смерть человека», «негативная антропология», «устарелость человека», «герменевтика субъекта», биологизм, витализм.

P.S. Gurevich

## PHILOSOPHICAL ANTHROPOLOGY LOSES ITS INITIAL SHAPE

**Summary.** Interest in a problem of a person in world philosophy has always been found. There is no such era when thinkers generally cease to anxiously and inquisitively to investigate this subject. However sometimes philosophical comprehension of the person were not considered as a priority. On the contrary, some thinkers considered that hobby for this subject prevents deep interpretation of others, more significant as it seemed to them, problems. The paradoxicality of a theoretical situation is complicated by the fact that the person gradually stops being subject to philosophical comprehension. He is dissolved in «figures» and «folds». Claims of philosophy are finally exposed to become science about the person. It is stated that the philosophical anthropology can be science about the person if it loses the subject. «Until it did not happen, the philosophical anthropology will act in the form of social alchemy»

**Keywords:** person, philosophical anthropology, classics, anthropology, “death of the person”, “negative anthropology”, “obsolescence of the person”, “hermeneutics of the subject”, biologism, vitalism.

Так что же происходит в наши дни с философским постижением человека? Как можно оценить современное состояние философской антропологии? Ответы на эти вопросы не отличаются общим согласием. Напротив, выявляется широкий спектр разных позиций. Исследователи размышляют о неоспоримом крахе классического антропологического дискурса. Однако нередко, при самом радикальном дистанцировании от классики, многие видные представители этой области философского знания сохраняют интенсивный инте-

рес к её отдельным сюжетам. Фиксируют базовые признаки современного антропологического кризиса и антропологического поворота. И одновременно обнаруживают их во всей их аутентичности в истории философского толкования человека. Заявляют о закате философской антропологии и в то же время демонстрируют выдвижение этой тематики в центр всего философского и даже гуманитарного знания. Описывают превращение антропологии в анти-антропологию и тут же элиминируют её как некую фикцию.

Французский философ Мишель Фуко в середине минувшего столетия заявил о смерти человека. Один из пороков современной философии Фуко усмотрел в том, что она навевает «антропологический сон». Он показал, что наше восприятие мира во многом галлюцинаторное, сходное с покрывалом майи. В наше восприятие входит только то, что мы способны воспринять. Поэтому мир скорее предстаёт как копия наших душевных состояний. Внутренний мир человека закрыт для новых впечатлений: «А душу ль можно рассказать?». Современная культура стремится приспособить наше сознание к тому, что по определению является лишь результатом наших согласованных реакций. Философия фиксирует лишь эти невольные договоренности, не располагающие ни объективностью, ни доказательностью.

Фуко писал о том, что приоритет сновидения становится абсолютным для антропологического познания конкретного человека. Вместе с тем он полагал, что следует преодолеть приоритет сновидения и прорваться к изучению реального человека. Такого рода манифесты и связанные с ними прорывы — не редкость для философской антропологии.

Но сегодня, пожалуй, ни одна философская проблема современности не требует столь неотложного решения, как статус философской антропологии. Само её существование поставлено под сомнение. В самом деле, чем должны заниматься специалисты данной области знаний, если «человек умер»? Изначальный философско-антропологический проект М. Фуко был неплохо вписан в классическую традицию. Однако вскоре он приступил к критике её основных канонов. Прежде всего, он обратился к темам отрицательности человека, устраняя знаки различия между психологией и психиатрией. Затем он пришел к убеждению, что без критики антропологической иллюзии не обойтись. Кант имплантировал её в философию. Но она уже не в состоянии избавиться от заблуждения теми средствами, которые свойственны ей на данном этапе.

Именно эти размышления Фуко привели его к переоценке статуса не только психологии, но и самой философской антропологии. Став одной из гуманитарных наук, эта область философского знания оказалась в западне. Но как вывести её из «сновидческого состояния»: Фуко вооружается методологической установкой «смерти человека». Однако стремление сбросить путы «всех философских антропологий» возымело эффект бумеранга. Прокламируя превосходство анализа над синтезом, объекта над субъектом, мыслимого над мыслящим,

антропологи провозгласили торжество различий. Прежний предмет философской антропологии — человек стал утрачивать очертания, размываться, замещаться «следами», деталями. Историки философии немедленно отнесли сведения о человеке к маргинальным территориям. Вот, к примеру, фундаментальный труд отечественного философа А. Ф. Зотова «Современная западная философия» [7]. Автор выстраивает широкую панораму современных философских антропологий. Но философской антропологии в этом спектре не оказалось. Да и сама проблема человека в этом учебнике отсутствует.

Может быть, эта тема стала прозрачной, основные выводы о человеке сделаны. Но это не так. Ф. Ницше писал: «То, что с таким трудом даётся пониманию людей, — это их неосведомлённость о самих себе, существующая с древнейших времён до сего дня!» [8, с. 98]. Но именно этот философ стал творцом так называемой «негативной антропологии». Ницше развенчал представление об идеальном человеке. Именно в радикальной критике всех форм восхваления человека обнаруживается апофатический ход мысли немецкого философа. Он буквально жонглирует изысканным биологизмом и витализмом. Особую резкость вызывают у Ницше оценки человека как божьего создания. Он пишет: «Прежде пытались обрести ощущение величия человеческого рода, указывая на его божественное происхождение, нынче этот путь перекрыт, ведь у его порога стоит обезьяна (вкупе с иным мерзким зверьём) и понимающе скалит зубы, как бы говоря: “В этом направлении дальше ходу нет!”». И вот теперь предпринимается попытка идти в противоположном направлении: а путь, по которому идёт человечество, должен служить доказательством его величия и кровной связи с божественным началом» [там же, с. 50].

Ницшевская идея «негативной антропологии» была в конце 20-х гг. прошлого столетия озвучена немецким ученым Гюнтером Андерсом. Его точка зрения была следствием критики концепций философской антропологии, представленной М. Шелером и Г. Плеснером. Немецкие антропологи стремились утвердить некие существенные характеристики человека. За несколько лет до Сартра Андерс оценивает человеческое как «нефиксированное», «неопределённое». В своей книге «Устарелость человека» он резко отзывается о «позитивной антропологии», которая идеализирует человеческую природу. В ней, конечно, можно обнаружить естественные потребности, но они утеснены позднебуржуазной культурой.

Т. Адорно в беседе с А. Геленом утверждает, что сказать что-либо о человеке абсолютно невозможно. В «массовом обществе» допустима лишь негативная антропология. Она покидает русло позитивных констатаций. Её внимание привлекают фрагментарные образы человеческого в обществе тотального отчуждения. Это и табуирует возможные размышления о неких целостных и аутентичных «сущностях».

Отчего так? Суть в том, что философская антропология потеряла свой канонический облик. Притом, что ни одна область философского знания, судя по всему, не утратила свой предмет. Натурфилософия по-прежнему занимается природой. Этика сохраняет различные представления о нравственности. Логика, как и положено, остаётся учением о последовательности и методах познания. Социальные философы размышляют о специфике общественной организации и об её динамике. Но философская антропология по сути дела оказалась в беспредметном пространстве. После десяти тысяч лет истории, человек впервые стал целиком и полностью проблематичным. Он уже не знает, что он такое, но знает об этом незнании.

Разумеется, некоторые сходные процессы затронули и другие сферы философского знания. Так, в теории познания укоренился релятивизм, что привело к умалению самого понятия знания. В эстетике «безобразное» заменило феномен красоты. В социальной философии размылось представление о её предмете, поскольку общество предстало как продукт деперсонализированных сил и тенденций.

В этих условиях философская антропология пережила множество неожиданных превращений. В ней, прежде всего, произошёл галактический взрыв: она «распалась» на необозримое число «антропологий»: политическая, культурная, социальная, педагогическая, религиозная. Этот процесс не получил завершения. Дробление философско-антропологического знания продолжается в виде различных «подходов» и «опытов» (см., к примеру [10]). Отчетливо заявила о себе специализация философско-антропологического знания по направлениям и методам. Сегодня исследования ведутся в рамках «психоаналитической антропологии» (З. Фрейд, Ж. Лакан), «экзистенциальной антропологии» (Л. Бинсвангер, М. Босс, К. Ясперс), «юнгианской антропологии» (Л. Коуэн), «структурной антропологии» К. Леви-Строса, «феноменологической антропологии» (М. Шелер, М. Мерло-Понти), «трансперсональной антропологии» (С. Гроф, К. Уилбер).

В наши дни многие исследователи пришли к убеждению, что последовательные критические расчёты с декартовской концепцией субъекта и субъект-объектной когнитивной парадигмы приводят к радикальной постановке вопроса о статусе философской антропологии. Новая «герменевтика субъекта», казалось бы, открыла неожиданные перспективы философского постижения человека. Однако, в конечном счёте, сообщество осталось вообще без субъекта. Оно покрылось сетью сингулярностей. Так шаг за шагом подвергся радикальному переосмыслению статус философской антропологии. В результате основательной зачистки оказались устранёнными прежние концепции личности, её конструкции, её идентичности. Деконструкция «кто-ности» выбила из оснований философской антропологии её державный предмет — человека.

Так, философская антропология трансформировалась в анти-антропологию, в последовательное разоблачение всех её устоев. Парадокс заключается в том, что закат философской антропологии причудливым образом сопровождается выдвижением этой тематики в центр всего философского и даже гуманитарного знания. Исследователи начинают осознавать, что ни один социальный или технологический проект не может быть реализован без философской рефлексии о человеке. Нередко постижение человека осуществляется в рамках так называемой «негативной антропологии».

Приверженцы нового мышления о человеке усматривают его обоснование в размышлениях Гегеля, который полагал, что философское знание не может опираться ни на здравый смысл, ни на безоговорочные манифестации рассудка. Он писал: «Философия по своей природе — нечто эзотерическое, сделанное для себя, а не для толпы, не способное приспособить себя к толпе; она только потому философия, что прямо противопоставлена рассудку и, тем самым, в ещё большей степени — здравому смыслу, под которым разумеют ограниченность рода человеческого местом и временем. По отношению к здравому смыслу мир философии в себе и для себя есть некий мир наизнанку» [1, с. 279].

Изучая человека, мыслители нашли в нем много качеств и противоречий. Его называли венцом биологической эволюции и её беспросветным тупиком, человека отождествляли со зверем и ставили в просвет бытия (М. Хайдеггер), его заклинали стать личностью и грозили перенести на кварцевый носитель. И все же философская антропология чаще всего выступала в качестве абстрактного, отвлеченного знания. Она замещала реальные

и неотложные проблемы человеческого существования теоретическим умствованием, полемическими изысками. Эта особенность отличает философскую антропологию и в наши дни.

Мы толкуем сегодня о человеке шумно, размашисто. Постоянно повторяя вслед за М. Фуко, что «человек умер», мы одновременно допускаем, что вокруг нас множество видов человеческих существ, смешение, в котором куда труднее

разобраться [11, с. 7]. Человек стал множественным и в перспективе беспредельно разным. С.С. Хоружий обращает внимание на многоликость человека. Множатся различные образы человеческих существ. Человека можно считать зверем или, напротив, историческим автором, к нему можно относиться как к реальному существу, но есть основание считать его фиктивным, виртуальным и галлюцинаторным.

## Список литературы

1. Гегель Г.В.Ф. Работы разных лет: в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1972.
2. Гиренок Ф.И. Удовольствие мыслить иначе. М.; Академический проект, 2008 — 235 с.
3. Гиренок Ф.И. Аутография языка и сознания. М., 2010. 277 с.
4. Гиренок Ф.И. Фигуры и складки. М.: Академический Проект, 2013.
5. Гуревич П. С. Философское толкование человека. М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. — 472 с.
6. Гуревич П.С. Конец философии или её возрождение? // Философская школа. 2017. №1. — С.11-21. DOI: 10.24411/2541-7673-2017-00001
7. Зотов А.Ф. Современная западная философия. 3-е изд., переб. и доп. М.: Проспект, 2010. — 602 с.
8. Ницше Ф. Утренняя заря // Ницше Ф. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 3. М.: Культурная революция, 2014.
9. Подорога В.А. Антропограммы. Опыт самокритики. СПб., 2017. — 236 с.
10. Чеснов Я.В. Народная культура. Философско-антропологический подход. М.: «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2014. — 496 с.
11. Хоружий С.С. От редакции // Фонарь Диогена. Человек в многообразии практик. 2015. № 1. — С. 7.

# ФИЛОСОФИЯ ПОЭЗИИ

М.А. Пекелис (Михаил Пластов), С.С. Антипов

## РАЗМЫШЛЕНИЯ О ПОЭЗИИ: ПЕРЕКРЁСТКИ И ТРОПИНКИ НА КАРТЕ ПОЭЗИИ. Часть II

**Аннотация.** В данной статье представлена оригинальная концепция топологии поэтического пространства. Предложены конкретные математические, численные модели, определяющие различные параметры непрерывности и связности поэтических подпространств в случаях художественного перевода, рассмотрения творчества отдельного конкретного поэта и определения точек бифуркации поэтического пространства, при нарушении его информационной устойчивости, связности и непрерывности. Рассматривается общая философия построения образной структуры поэтического пространства. Статья является продолжением работы «Размышления о поэзии» (см.: «Философская школа». 2017. № 2. — С. 53–108).

**Ключевые слова:** образ, математическая поэтика, поэтическое пространство, устойчивость, адекватность перевода, топология, искусство, поэтон, металингвистика, цветовой спектр.

М.А. Pekelis (Michael Plastov), S.S. Antipov

## REFLECTIONS ABOUT POETRY: CROSSROADS AND LITTLE ROADS ON THE MAP OF POETRY. Part II

**Summary.** The original concept of topology of poetic space is presented in this article. There are offered concrete mathematical, numerical models of defining various parameters of continuity and connectivity of poetic subspaces in cases of the literary translation, consideration of works of the certain specific poet and definition of points of bifurcation of poetic space at violation of its information stability, connectivity and continuity. The general philosophy of creation of figurative structure of poetic space is considered. Article is further work of «Reflections about poetry»

**Keywords:** image, mathematical poetics, poetic space, sustainability, adequacy of translation, topology, art, poet, metalinguistics, color spectrum.

Светлой памяти мученика за веру,  
священника и учёного отца Павла  
Флоренского посвящается.

*О связи поэзии с наукой и культурой, с религией и философией, с техникой и природой. О влиянии на поэзию редактуры и литературной критики, рекламы и средств массовой коммуникации, фейсбука, инстограмма, гугла и вообще Интернета.*

### Образы и образá

Казалось бы, уже сто лет как и основатели КОПОЯЗА, и последователи математика Колмогорова, и литературоведа Каспарова отреклись

от формализма, структурализма и математической поэтики. Публично и кулуарно, в публикациях и дискуссиях, подсчет ударных и безударных: стоп, слогов, и прочей стихотехники, признан бесполезным, бессмысленным и бесплодным для понимания всего величия поэзии и сказочной, неумолимой её красоты. А вот и на тебе. Количество статей по математической поэтике растёт как снежный ком. Стоит только набрать в любой поисковой системе словосочетание «Математическая поэтика» и на вас хлынет поток публикаций. А почему?

Одна из причин состоит в том, что компьютерная техника и соответствующее ей математическое обеспечение совершили ряд качественных скачков

по пути к созданию искусственного интеллекта. Прежде всего, это касается распознавания образов. Причём имеется в виду не только, и не столько трёхмерное распознавание лица человека, но и распознавание образной структуры текста.

Как хорошо известно, образное мышление — один из главных типов мышления любого поэта. Ассоциативное восприятие образной структуры мира и языка, каскад аналогий, образов, сравнений, аллюзий и контаминаций, всё, что представляет собой классический инструментарий поэтического мастерства, всё может быть смоделировано в виртуальной и компьютерной среде. Или почти всё.

Разумный отказ от математики, как способа объяснения тайны поэзии, привёл к тому, что вычислительная поэтика или, как её ещё называют математическая поэтика, стала действенным инструментом для понимания вне художественных проблем поэзии, для исследования таких направлений поэтики, как поэтическая социология, поэтическая коммуникология, психология поэзии и некоторых других.

Однако понятие образа выходит далеко за рамки художественного приёма. Как все мы знаем из библейской и евангельской литературы, Господь создал человека по своему образу и подобию. Если божий образ присутствует в человеке изначально, то к путь к подобию — это путь духовного роста и непрерывной борьбы с грехом. Не случайно о некоторых святых говорят «святой, преподобный», то есть достигший подобия божьего. В формулировке «человек создан по образу и подобию Божьему» необыкновенно много таинственных нюансов. Памятник человеку, выполненный в реалистической, да и в любой другой манере, создан по образу и подобию человека, но он не человек. Так происходит всегда, если образ и подобие касаются формы, а не содержания.

Однако, представляется, что и природа несёт в себе образ Создателя. Когда мы встречаемся с подлинным произведением поэзии, мы понимаем, что образ природы, созданный Творцом, или образ самого Творца, сливается с образом Творца в самом поэте и от этого слияния образов рождается прообраз жизни вечной и истинного пути, завещанный нам Творцом. Русский язык очень точно и остро чувствует эту связь. Недаром создание поэтического произведения он, русский язык, именует, как творчество.

Для того, чтобы личностное, лирическое начало в стихе могло войти в резонанс с божественным началом мира необходимо слияние в единую очень непростую цепочку целого кортежа образов,

от образа жизни поэта до образа его мышления и мировосприятия. В дальнейшем мы будем называть такую цепочку *«кортежем образов»* в отличие от каскада художественных поэтических образов, которую мы обозначим как *«поэтический образный вектор»*. В чём принципиальное отличие этих двух типов последовательностей поэтических образов? А в том, что кортеж образов является элементом моделирующим рельеф поэтического пространства, а поэтический образный вектор элементом отражающим напряженность и направленность поля поэзии. Направленность суммарного воздействия кортежа образов и поэтического образного вектора определяет *«образную доминанту поэзии»*.

Образная доминанта поэзии способна нести в себе, как светлые, так и тёмные духовные энергии. Попробуем развернуть и расшифровать это положение на примере следующей аналогии. Как известно иконы ещё называют образами. В каком-то смысле образ, запечатленный на иконе — это образ нашего пропуска в рай, а сама икона — окно в рай. Иконы пишутся иконописцами, которые перед написанием иконы долго готовятся к этому, постятся, совершают молитвенные правила, получают благословение духовника. И всё равно после этого иконы пишутся по святоотеческим канонам. Происходит всё это вовсе не из-за косности религиозных правил, а лишь потому, что духовный опыт показывает, что это единственный путь соединить икону со светлым потоком благодати горнего мира.

Существуют и стихи подобные иконам, стихи насыщенные божеской благодатью, которые являются высокой поэзией, даже если они представляют собой стихопрозу. Таковы, например, псалмы Давида. Но поэзия, как отражение мира через личностное восприятие несёт на себе и все духовные противоречия, все страсти, заблуждения и озарения поэта. Писать поэтическую картину белым по белому не только сложно, но и, как нам представляется невозможно. Очень хорошо об этом сказала поэтесса Рахиль Баумволь: *«Есть тень и свет, союз их тесен. // И им над миром властвовать дано. // Раз ты без тени, значит бестелесен иль просто в мире так темно, что свет и тень не различимы. // Свет полюбив, и тень любить должны мы»*. Забавно то, что в этом стихотворении имеется своя тайнопись. Дело в том, что мужем поэтессы Рахиль Баумволь был Зиновий Телесин, поэтому слово «бестелесен» имеет двойное значение. Но это так, к слову. Итак, вернёмся к математической поэтике.

Образная доминанта поэзии, конкретная структура кортежа образов и образного поэтического

вектора имеют непосредственное отношение к топологии поэзии, как общей, так и прикладной. Они характеризуют такие свойства поэтического пространства, как связность и самого поэта, и его текста с историческим временем, с географическим и личностным пространством и непрерывность поэтического восприятия мира и в малом, и в большом. То есть и личностью поэта, и окружающего его социума. Недаром один великий поэт заметил: «Времена не выбирают, в них живут и умирают».

### КОЕ-ЧТО О ДЕМОНЕ УЗКОЙ СПЕЦИАЛИЗАЦИИ

Прежде всего, обратим внимание на тот факт, что демон узкой специализации давно уже расчленил и математику, и поэтику на множество направлений самого различного спектра. Пожалуй, всё величие академика Колмогорова заключалось в том, что он мог смело сказать: «Я занимаюсь математикой». На нём эра универсалов пресеклась. Проклятие вавилонской башни коснулось не только простора разговорного праязыка, но и языка общенаучного, разбив его на множество самостоятельных научных сленгов. Нет математики вообще. Есть теория множеств и аксиоматика, математическая логика и дифференциальная топология, теория устойчивости и теория катастроф и т.д., и т.п.

Ещё совсем недавно поэтика делала вид, что её этот процесс расщепления знания не касается. Но чем ближе философия литературы подходила к перелому тысячелетий, естественно от рождения Христова, чем явственней Эра Рыб сменялась Эрой Водолея, рациональной, холодной, прагматичной, тем в большей степени наблюдалась дифференциация гуманитарного знания и поэтики в частности.

Уже в работе Михаила Эпштейна «Поэзия и сверхпоэзия». О многообразии творческих миров» появляются две поэзии. Одна часть литературы, другая олицетворяет красоту мира. Собственно эта уникальная работа одного из лидеров сравнительной филологии и построена, по нашему мнению, на контрасте двух поэтик. Поэтики — поэзии и поэтики — сверхпоэзии. Но и это расщепление поэтики не последнее в представлении Эпштейна. Поэтика поэзии в свою очередь разбивается на пять различных поэтик: *идеально-религиозную*, для которой поэзия — это воплощение божественной гармонии; *субъективно-психологическую*, которая утешает, врачует душевные раны; *стихийно-демоническую*, отражающую первобытно-оргастическую стихию и *действительно-социальную*, в которой перо приравнено к штыку.

Несколько в сторонке оказывается поэтика, рассматривающая поэзию, как *вредную игру в слова для эстетствующих бездельников*.

Спрашивается, а зачем в наших философских размышлениях о поэзии, размышлениях пытающихся хотя бы вчерне, хотя бы мозаично, предложить общую, связную картину поэзии, как явления, сущности и системы, рассуждение о дроблении смыслов, дифференциации понятий и расползании специализаций? А затем, что и перекрёстки на карте поэзии, и тропинки уводящие в дебри её смыслов не откроют перед нами цельность её, поэзии, пейзажей, если мы не будем учитывать подлинных координат этих перекрёстков, не будем понимать всю сложность сплетений тропинок поэзии и не свяжем эти перекрёстки и тропинки с поэтическим пространством, о котором мы говорили ранее.

Итак, обратимся к первому, довольно экзотическому перекрёстку, а именно к «Общей топологии поэзии» и попытаемся точнее определить его место в поэтическом пространстве.

### ОБЩАЯ ТОПОЛОГИЯ ПОЭЗИИ

Как хорошо известно, топология — это раздел математики посвященный свойству непрерывности, изучению пространств, которые не изменяют своих базовых свойств, например, непрерывности при самых различных деформациях. В последнее время появилось немало работ посвященных топологии искусства. Среди наиболее известных авторов преподаватели механико-математического факультета МГУ: А. Т. Фоменко, А. А. Ошемков, А. Ю. Коняев, которые со 2 марта 2016 года читают спецкурс «Геометрия и топология в природе и искусстве». К ним примыкает художник-постмодернист Евгений Бриммерберг, со своим эссе «Концептуальная топология и искусство», размещенном в журнале «Новая литература». В этом же направлении работает культуролог Борис Гройс, опубликовавший в мае 2006 года в журнале «Художественный журнал» № 61/62 свою работу «Топология современного искусства».

Академик Фоменко и его коллеги зафиксировали своё внимание на мозаичных фракталах порождаемых геометрией Лобачевского и образующих значимые симметрии в искусстве. Евгений Бриммерберг уделил большую часть своей работы той непрерывности, которую порождает связь Души, Мира и Бога. Его художественное пространство не изменяет своих базовых свойств, когда центральной точкой его связности является «Откровение». В качестве примера мы позволим

себе привести цитату из его эссе: «Нет никакого противоречия между Я, миром и Богом и познание истекающие из этого единства, также непротиворечиво, вдохновенно и истинно. Истина поэтому является сущностью откровения, единством Я, мира и Бога. Как всякая сущность она нуждается в понятии, поэтому стремление к познанию заключено в самой сущности откровения». Таким образом, Евгений Бриммерберг исследует триединство человека, Бога и творчества в их стремлении к истине через откровение. Именно это триединство является для него тем пространством, которое топологично, ибо переходит само в себя независимо от внешних трансформаций.

Известный культуролог, математик, философ Борис Гройс в своей работе «Топология современного искусства» исследует, какое влияние на современное искусство оказывает технологическая возможность создания неотличимых копий. Он рассматривает процесс воссоздания ауры подлинника как результат конкретной инсталляции, которая, заполняя пространство здесь и сейчас, позволяет сохранить топологию сокровенного смысла скрытого в предмете инсталляции.

Как можно видеть, все авторы по своему понимают как предмет самого пространства, так и перечень его базовых свойств. Можно сказать, что Фоменко, сотоварищи, интересуется топология изображения, Бриммерберга топология пространства духа, Гройса топология подлинности произведения искусства, выраженная в его ауре.

В первой части «Размышлений о поэзии», напечатанной в третьем номере журнала «Философская школа» за 2017 год, мы ввели понятие «*пространство поэзии*», как совокупность, включающую самих поэтов, их произведения плюс поэтичность мира и жизни, то есть ту красоту, которая вдохновляет поэтов на их свершения. Вот топология этого пространства, пространства поэзии и занимает наше воображение.

Для начала, займёмся двумя базовыми свойствами любой топологии, любого пространства — свойствами связности и непрерывности. Прежде всего, пространство поэзии непрерывно связано с окружающим миром. А из каких пространств состоит окружающий мир? Это пространство нерукотворной природы, пространство рукотворной природы, пространство идей. Вопросы связности пространства поэзии с метафизическими пространствами, такими как, пространства души, духа, мира бесплотных сущностей, и вопросы непрерывности этой связности, пока оставим в стороне. Не будем пока касаться и топологии

пространства поэзии в пространстве социума, его институтов, групп, партий, правительств, творческих и профессиональных союзов, в общем, всего того, что называется общественными организациями и подпадает под сферу исследований науки, называемой «Public relations». Вернёмся к этому вопросу в главе «*Социология поэзии*». Пропустим ненадолго и загадочный вопрос связей пространства поэзии с временем. Единственное, что сделаем сразу, так отметим, что глава об этом интереснейшем взаимодействии пространств будет называться «*Темпорология поэзии*».

*Точка связности или точка сочленения* в топологии поэзии имеет по форме тот же смысл, что и в математической топологии, как разделе дифференциальной геометрии, но, по сути, является нематериальным объектом, связывающим пространство поэзии с пространствами природы, идей и технологий. На наш взгляд такой точкой является *откровение*.

Если смотреть на природу, как на откровение божеского замысла, на рукотворную природу, как на откровение научного и технического гения, на мир идей, как на результат откровений данных их создателям априори и не требующих доказательства, то поэтическое откровение ничем по своему источнику и своей природе не отличается от трёх предыдущих откровений. Именно образная доминанта такого откровения является фактором, связывающим топологическую структуру поэтического пространства с поэтической индивидуальностью.

Конечно, поэтическое откровение отличается по своему результату, его результатом является поэтическое произведение, которое связывает воедино все проявления окружающего мира через личностное восприятие поэта. Именно поэтому, как нам представляется, **чтобы быть подлинным поэтом, надо быть в первую очередь подлинной личностью**. Более того только в подлинной поэзии не нарушена ни связность всех трёх пространств, ни непрерывность восприятия этой связности. То есть подлинная поэзия всегда топологична, ибо эта связность и непрерывность восприятия действительно поэтом завязана на точку откровения, как меридианы завязаны на полюс. Узлы этой связности и образуют те точки образного мира поэта, через которые проходит вектор индивидуальных поэтических образов, что не даёт поэтическому, художественному миру поэта распадаться, фрагментироваться. Он, этот мир, в подлинной поэзии, остается цельным несмотря ни на какие деформации, как внутреннего, так и внешнего мира и пространства по отношению к поэту.

В том случае, когда триединство пространств окружающего мира распадается на связные подпространства, появляются и дополнительные точки связности. Например, пространство науки и пространство поэзии благодаря лирике науки связаны через *открытие*. Пространство искусства и пространство поэзии также имеют точку связности и эта точка — *озарение*.

Заметим, что у точек связности таких пространств есть общие свойства. Одно из таких свойств — *спонтанность*. Открытия, озарения, откровения приходят неожиданно, что подтверждено многочисленными свидетельствами авторов открытий, избранных, коих посетило откровение или озарение.

Ещё одно общее свойство точек связности — это их *истинность, красота и совершенство*. Следует однако отметить, что ощущения истинности, совершенства и красоты следует воспринимать, как субъективные, потому что о них заявляют именно те, кого Провидение избрало объектами озарений и откровений.

От перекрёстка поэзии с топологией ответвляется множество тропинок. Пройдёмся, не торопясь, по одной из них.

## ПРИКЛАДНАЯ ТОПОЛОГИЯ ПОЭЗИИ

Общая топология поэзии, выделяя точки связности поэтического пространства и декларируя признаки его непрерывности, ничего не может сказать нам, когда дело касается тонкой структуры этого самого поэтического пространства. В свою очередь существует несколько, на наш взгляд правомочных топологических моделей поэтического пространства, в каждой из которых тонкая структура может быть описана по-разному. Чем-то это напоминает модели свойственные ядерной физике, где объект одновременно является и частицей, и волной. То есть, не смотря на кажущееся различие, каждая из этих топологических моделей отражает определённое объективное свойство топологии поэтического пространства. Представляется целесообразным выделить *три типа* таких моделей: *фрактальную, имитационную и спектрально-металингвистическую*.

## ФРАКТАЛЬНАЯ ТОПОЛОГИЯ ПОЭЗИИ

Как хорошо известно, фрактал — это множество обладающее свойством самоподобия. Фракталы известны науке более века и имеют многочисленные приложения в самых разных областях знания. Фракталы позволяют из неких простейших

элементов с помощью всего двух преобразований создавать сложнейшие структурные композиции. Для начала рассмотрим базовый фрактал, позволяющий адекватно описать одно из свойств поэтического пространства, а именно свойство его информационной насыщенности. В каком-то смысле, этот фрактал является «атомом» информационного каркаса поэтического пространства, важнейшим элементом его, поэтического пространства топологии.

Прежде всего заметим, что этот фрактал имеет мембранную природу и аналогичен по своей структуре клетке живого организма. Название этого фрактала мы образуем из сокращения английского словосочетания, определяющего его суть: **«poetry areal normal»**. По-русски это будет звучать, как «нормальная область распространения поэтической информации» или сокращенно — **«поэтон»**.

Сразу же заметим, что такая модель может быть применена для анализа воздействия любого источника инсталляции в искусстве и тогда простейший фрактал рассматриваемой модели можно определить как «Нормальная область распространения информации о произведении искусства» или сокращенно — «артон». В случае произвольной информации мы приходим просто к «нормальной области распространения информации» или сокращенно «инфон». Совершенно понятно, что «поэтон» — это просто частный случай «артона» и «инфона». Но именно такой частный случай нас и интересует в размышлениях о поэзии.

Итак, опишем геометрическую структуру поэтона, как фрактала поэтического пространства. В центре поэтона находится генератор поэтической информации, источник поэтического творчества, сам поэт. Вокруг центра поэтона группируется его ядро, площадь которого пропорциональна ближнему кругу людей, группирующихся вокруг данной поэтической личности. Это, в каком-то смысле, агенты-влияния на данного поэта. Его издатели, редактора, критики и литературоведы, занимающиеся его творчеством. Далее идёт тело поэтона, которое пропорционально, по своей площади всем читателям, слушателям знакомым с творчеством поэта, далее следует граница поэтона. Площадь этой границы пропорциональна числу тех людей, которые только слышали имя поэта, то есть знают бренд, олицетворяющий данный источник поэтической информации. Это может быть псевдоним. Известны случаи, когда под конкретным псевдонимом скрывалось несколько поэтов, например, Козьма Прутков. В данном случае это неважно. Условно поэтон можно изобразить в виде информационной мембраны, представленной на (рис. 1).

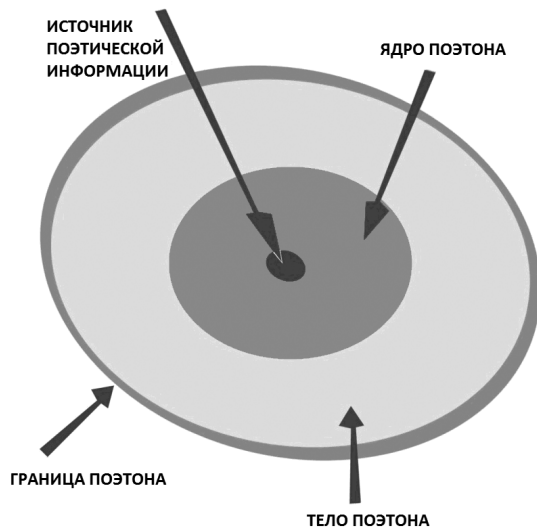


Рис. 1. Изображение поэтона в виде информационной мембраны

Как живой организм состоит из клеток, так и поэтическое пространство состоит из различных поэтонов. В разделе «Темпорология поэзии» мы рассмотрим трёхмерную модель поэтона. В качестве третьей координаты в этом случае может быть выбрано время от рождения поэта и далее. Не менее интересно рассмотреть в качестве четвёртой координаты возраст читателей составляющих тело поэтона и его границу. Взаимодействие поэтонов уже требует отдельного исследования и определяет динамику поведения поэтического пространства. Для такого исследования нам придётся привлекать аппарат теории множеств, теории игр и теории случайных процессов, а это, согласитесь, уже тройка новых перекрестков путей поэтики с направлениями математики. И результаты такого исследования достойны отдельной статьи. А теперь перейдём к модели определяющей топологическую устойчивость поэтического пространства.

### ИММИТАЦИОННАЯ МОДЕЛЬ ТОПОЛОГИЧЕСКОЙ КАТАСТРОФЫ ПОЭТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА

Прежде всего определим, что такое топологическая катастрофа поэтического пространства. Это нарушение его связности и непрерывности. Только в данном случае речь идёт о поэтической топологии и прежде всего о её семантической и металингвистической её составляющей. «Связность», в данном случае, это связность поэтического текста, а «непрерывность» — это непрерывность поэтической мысли, идеи, тропа.

Хорошо известно, что при поэтической коммуникации информация искажается, утрачивается, дополняется или изменяется под воздействием интерпретации. В теории информации существует теорема, согласно которой, чем информация сложнее, тем более она подвержена энтропии. То есть, чем информации больше, чем сложнее она организована, тем больше вероятность её искажения под воздействием помех.

Поэтическая информация столь сложна, столь принципиально многозначна, имеет такое количество подтекстов, интерпретаций, что речь идет не о каком-то одном значении информации, а о целом семантическом поле значений. Собственно информационная сетка и определяет связность и непрерывность, то есть топологичность поэтического пространства.

В социологии под устойчивостью информации понимается однозначность выводов при смене реципиентов внутри конкретной социальной группы. В теории информационных систем устойчивость информации — это способность противостоять внешним попыткам взлома баз данных и их искажению, скачиванию в сторонние базы данных или деструкции. В нашем случае разумно предположить, что устойчивость поэтической информации многосоставная и включает в себя семантическую, ритмическую и рифмическую устойчивость к специально организованному искажению информации.

И снова хотелось бы подчеркнуть, что предлагаемая вероятностная модель только инструмент для изучения нехудожественных свойств поэтической информации, в рамках поэтического пространства.

Прежде, чем мы приступим к описанию имитационной модели, напомним просвещённому читателю, что такое матрица в математике. Двухмерная матрица — это просто таблица. Вещественным воплощением такой таблицы с равными сторонами по высоте и ширине может служить шахматная доска.

Представим себе стихотворение, записанное в такой таблице-матрице. Ширина этой таблицы равна длине самой длинной строки стихотворения, а высота равна количеству строк. В каждой клеточке такой матрицы помещена буква стихотворения. Как мы можем на компьютере симитировать искажение информации? Мы можем с равной вероятностью выбрасывать двузначный номер ячейки. Первая цифра будет означать номер строки, начиная с первой строки стихотворения, а вторая номер буквы или пробела, или знака препинания в строке, то есть номер строчного символа.

Тот символ, который обозначит наша электронная рулетка, мы удаляем из матрицы стихотворения. Далее программа распознавания образов определяет, привело ли данное искусственное искажение информации, к потере смысла, размерности или рифмы стиха.

Но на этом действие имитационной модели не прекращается. Машинному квазиинтеллекту предлагается восстановить текст. Если это ему не удастся, то фиксируется топологическая катастрофа или другими словами нарушение устойчивости поэтической информации.

В вычислительной прикладной математике такой метод имитации случайных отклонений и помех, получил название метода Монте-Карло, так что сравнение с рулеткой не случайно. А теперь сформулируем суть имитационной модели искажений поэтического пространства и исследования его устойчивости в строгих научных терминах.

Суть моделирования состоит в следующем: в двумерном пространстве поэтической матрицы, по методу Монте-Карло, с равномерным распределением вероятности, выбрасывается случайное число в заданных интервалах числа строк и символов в самой длинной строке. Элемент матрицы с соответствующим двузначным номером удаляется.

Машинное определение устойчивости поэтического пространства может быть дополнено экспертным в режиме реального времени. Эксперт или группа экспертов определяют нарушение или сохранение поэтических устойчивостей и возможность восстановления информации по всему контенту поэтической информации рассматриваемого автора.

Хотелось бы добавить, что метод Монте-Карло был прекрасно описан и глубоко разработан выдающимся советским математиком Ильёй Мееровичем Соболев. В 1968 году, в издательстве «Наука» вышла его знаменитая книга «Численные методы Монте-Карло», на положения которой авторы и полагались, применяя свою модель исследования топологии поэтического пространства.

Нами были проделаны эксперименты с группами стихов известных русских поэтов. На начальном этапе моделирования выделились в качестве вероятностно правдоподобной следующая гипотеза. Следуя классификации введённой профессором Михаилом Павловичем Капустиным, орфические стихи менее устойчивы, чем героические, а по стилистическим особенностям, отмеченным в книге Александра Лаврина и Михаила Пластова «Много поэтов хороших и разных», вышедшей в 1986 году

в издательстве «Знание», традиционные стихи более устойчивы, чем метафорические.

В процессе исследований выявилась особенность, которая позволяет говорить об устойчивости топологии поэтического пространства в большом и малом. **Устойчивость в малом** — определяется количеством имитационных циклов, или иначе говоря, изъятий символов методом Монте-Карло, необходимых для полного семантического разрушения информации. **Устойчивость в большом** — это время полного восстановления программой компьютера топологии поэтического пространства, или текста конкретного поэтического произведения, при доступе программы к базе данных, содержащей всё творчество данного автора или группы авторов.

Данная методика моделирования позволяет найти новые качественные подходы к проблеме идентичности стихотворных рекламных текстов или, иначе говоря, к степени их запоминаемости. Нами выяснено, что степень запоминаемости прямо пропорциональна устойчивости в малом топологии поэтического пространства рекламы.

Дальнейшее развитие этого типа моделирования зависит от возможностей доведения корреляции объективной и субъективной составляющих машинного эксперимента до оптимального уровня, позволяющего увеличить вероятность достоверности выводов при сужении объёма частных выборок из генеральной совокупности текстов. Впрочем, это проблема большинства смешанных человеко-машинных моделей исследования.

## **СПЕКТРАЛЬНО-МЕТАЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ИЗУЧЕНИЯ ВЗАИМНОЙ СВЯЗНОСТИ И НЕПРЕРЫВНОСТИ ТОПОЛОГИИ КОРРЕЛИРОВАННЫХ ПОЭТИЧЕСКИХ ПОДПРОСТРАНСТВ, ОБРАЗУЮЩИХСЯ В РЕЗУЛЬТАТЕ ПЕРЕВОДА ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА**

Данная модель названа спектрально-металингвистической в связи с тем пониманием металингвистики, которое предложено М. М. Бахтиным в его последней работе «К методологии гуманитарных наук», и той интерпретации спектрального цвета, которая даётся в книге Иоханеса Иттона «Искусство цвета». Металингвистическая составляющая модели отражает диалоговую форму преобразования поэтического текста при переводе стихотворения с языка на язык. Спектральная составляющая модели отражает цветовой аналог поэтического текста и позволяет судить о нарушениях

связности и непрерывности при преобразовании топологии поэтического подпространства оригинала в топологию поэтического подпространства перевода.

В соответствии с последними исследованиями синестетического восприятия текста, проделанным Еленой Александровной Горло, и описанным в её статье «Функции прагмалингвистических исследований языковой личности отправителя стихотворного текста», опубликованной в журнале «Известия Южного Федерального Университета» в 2013, а также согласно её же фундаментальным исследованиям, нашедшим отражение в книге «Цветосемантика в системе синтезии», выпущенной издательством РГГУ в 2009 году, гласные фонемы, для значительного большинства людей обладающих синестетическими способностями, окрашены в оттенки базовых цветов радужного спектра, а звонкие и глухие гласные в оттенки этих цветов согласно их места в алфавите.

Алфавит русского языка разбивается на следующие цветовые триады: А, Б, К — красный; Е, В, П — розовый; Ё, Г, С — голубой; И, Д, Т — синий; О, Ж, Ф — зелёный; У, З, Х — жёлтый; Ы, Л, Ц — фиолетовый; Ю, М, Ч — коричневый; Э, Н, Ш — оранжевый; Я, Р, Щ — бордовый; Ё, Ъ, Ы — серый. При этом насыщенность цвета распределена по принципу золотого сечения от самого интенсивного для гласных к самому блеклому для глухих согласных.

Для латинских алфавитов цвета распределяются в соответствии фонем. Для иероглифических и других фиксирующих текстуальных систем модель продолжает работать, но требует создания фонографической записи текста.

Данное, в некоторой степени, аксиоматическое распределение цветов, хотя и совпадает с экспериментальными данными психологов, не обязательно для функционирования данной модели, но может оказаться полезным для дальнейших исследований в этой области.

В процессе моделирования любой стихотворный текст представляется в виде двухмерной матрицы, где число строк равно числу строк стиха, а число столбцов длине максимальной строки, включая пробелы.

Каждой текстовой матрице ставится в соответствие цветовая матрица и набор построчных, по столбцовых и общих матричных гистограмм отражающих частотные характеристики встречаемости цвета. Вклад согласных считается в пропорциях

золотого сечения в соответствии с цветовой интенсивностью.

Далее определяются корреляционные характеристики между матрицей перевода и матрицей оригинала и считаются как процетовые, так и обобщенные коэффициенты корреляции. Чем выше коэффициент корреляции, тем сильнее фонетическое, и только фонетическое соответствие оригинала и перевода. При применении данной модели частично намечаются пути к изучению следующих проблем: проблемы идентичности поэтического перевода или произведения написанного « по мотивам», проблемы различия психологической реакции на невербальную составляющую поэтического произведения, что отражено в знаменитых строках: «Есть речи значенье темно иль ничтожно, но им без волненья внимать не возможно», также намечаются пути к решению ряда проблем поэтической арт-терапии и появления поэтической графомании при ряде психических нарушений.

Однако самый важный, на наш взгляд, результат использования такого типа численного моделирования, это возможность получения квазиобъективных показателей связности и непрерывности поэтических подпространств при нелинейной трансформации, свойственной любому поэтическому переводу. И что очень важно, получение таких квазиобъективных показателей, в виде коэффициентов корреляции не требует знания языков оригинала и перевода и может быть полностью автоматизировано.

Главной проблемой в применении самой модели, на наш взгляд, является необходимость более прочного обоснования цветовой идентичности для неалфавитных текстов. Особенно если учесть, что иероглифические стихотворные тексты могут менять свою эмоциональную окраску в зависимости от художественной манеры написания иероглифа.

Хорошо понимая, что вдумчивый читатель может упрекнуть нас в фрагментарности при описании топологии поэзии, мы просим о снисхождении, ибо мы всего лишь пытаемся наметить направления исследований и размышляем о вещах мало изученных, как отечественной, так и зарубежной поэтикой. В качестве отправной точки, с которой любой философ мог бы провести свои, самостоятельные исследования, мы рекомендуем начать с рассмотрения уникальной библиографии работ по математической поэтике, составленной учёными Мичиганского Университета ещё в прошлом веке: «The relations of literature and science. A selected bibliography (1930–1967), 1968.

## Список литературы

1. *Бахтин М.М.* К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Изд. 2-е. М.: «Искусство», 1986. — С.381–393.
2. *Бриммерберг Е.* Концептуальная топология искусства // Новая литература.
3. *Горло Е.А.* Цветосемантика в системе синтеза. М.: Издательство РГГУ, 2009.
4. *Гройс Б.* Топология современного искусства // Художественный журнал, май 2006. № 61/62.
5. *Лаврин А., Пластов М.* Много поэтов хороших и разных. М.: «Знание», 1986.
6. *Пекелис М.А., Антипов С.С.* Старая философия и новая реальность // Философская школа. 2017. № 1. — С. 22-31. DOI: 10.24411/2541-7673-2017-00002.
7. *Пекелис М.А., Антипов С.С.* Размышления о поэзии как о явлении, сущности и системе // Философская школа. 2018. № 3. — С. 53-108. DOI: 10.24411/2541-7673-2018-00003.
8. *Соболь И. М.* Численные методы Монте-Карло. М.: «Наука», 1968.
9. *Чернов С.В.* Божественное и человеческое // Философская школа. 2018. № 3. — С. 8-41. DOI: 10.24411/2541-7673-2018-00001.
10. *Чернов С.В.* Идеально-смысловой критерий гениальности // Философская школа. 2017. № 1. — С. 32–43. DOI:10.24411/2541-7673-2017-00003.
11. *Чернов С.В.* Образ личности гения. Искатели совершенства // Философская школа. 2017. № 2. С. 72–105. DOI:10.24411/2541-7673-2017-00020.
12. *Эпштейн М.* Поэзия и сверхпоэзия. О многообразии творческих миров. СПб.: «Азбука», 2016.
13. The relations of literature and science. A selected bibliography (1930–1967). ANN ARBOR. MICHIGAN. 1968.

# СОЦИАЛЬНАЯ ФИЛОСОФИЯ

А.В. Герасимов

## ФЕНОМЕН БЕЗОПАСНОСТИ В СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКОМ ДИСКУРСЕ

**Аннотация.** В статье представлены результаты социально-философского анализа ключевых понятий теории национальной безопасности, дано определение национальной безопасности на основе аксиологического подхода к этому сложному явлению. Опираясь на новые нормативно-правовые источники, автор уделяет особое внимание концептуальным основам национальной безопасности Российской Федерации.

**Ключевые слова:** безопасность, опасность, угроза, ценность, ущерб, интересы, национальная безопасность, философия безопасности, аксиология.

A. V. Gerasimov

## PHENOMENON of SAFETY IN THE SOCIAL AND PHILOSOPHICAL DISCOURSE

**Summary.** The article presents the results of socio-philosophical analysis of key concepts of the theory of national security, the definition of national security on the basis of the axiological approach to this complex phenomenon. Based on new legal sources, the author pays special attention to the conceptual fundamentals of national security of the Russian Federation.

**Keywords:** safety, danger, threat, value, damage, interests, national security, security philosophy, axiology.

Угрозы и вызовы XXI века потребовали кардинальной перестройки всей системы национальной безопасности России. Вопросы обеспечения национальной безопасности получили регламентацию в целом ряде нормативно-правовых документов, в том числе на уровне федеральных законов и указов Президента Российской Федерации. С учетом изменений в международной и военно-политической обстановке в 2014–2015 гг. были введены в действие два новых концептуальных документа — Стратегия национальной безопасности Российской Федерации [15] и Военная доктрина Российской Федерации [16].

Тем не менее, проблемы обеспечения национальной безопасности по-прежнему стоят достаточно остро, продолжают оставаться чрезвычайно актуальными как с научной, так и с практической точки зрения. Они имеют, в частности, прямое отношение к стратегическому управлению в сфере обороны страны. Это, в свою очередь, предопределяет, необходимость обращения к философии национальной безопасности, которая является теоретически обобщенным знанием о безопасности

сложных социальных систем, о ее наиболее общих свойствах и законах становления, развития и функционирования.

Именно философы были первыми теоретиками в области безопасности. Так, термин «безопасность», употребляемый Платоном, трактовался как «помощь», «спасение», отсутствие опасности или зла для человека. Согласно Платону, именно государство должно уделять особое внимание воинам, которые обеспечивают его безопасность, и никакие другие проблемы не должны отвлекать воинов от обеспечения безопасности. К числу механизмов обеспечения безопасности философ относил создание социальных институтов; воспитание граждан и формирование их морального состояния; предоставление всем гражданам общества средств, необходимых для жизнедеятельности [10, с. 436, 275].

Эпикур понимал безопасность как высшую ценность, как критерий достижения наибольшего удовлетворения. В шкале ценностей Эпикура первое место занимают не наслаждение и удовольствие, а безопасность. Она же являлась его идеалом [12, с. 295].

Значительный вклад в развитие философии безопасности внес Н. Макиавелли. Его понимание законов безопасного бытия и развития привело к особому измерению сущности и содержания безопасности. По Макиавелли, отрыв политики от культуры, а культуры от политики является первопричиной национальных трагедий, а главное противоречие безопасности — это то, что лежит в основе формирования коллективной воли нации, с помощью которой можно не только создать единое государство, но и обезопасить его [6, с. 382].

Широкое распространение в научных и политических кругах западноевропейских государств понятие «безопасность» приобретает благодаря философским концепциям Т. Гоббса, Д. Локка, Ж. Ж. Руссо, Б. Спинозы и других мыслителей XVII–XVIII вв., когда в большинстве стран мира утверждается точка зрения, что государство имеет своей целью обеспечение общего благосостояния и безопасности. Поэтому термин «безопасность» получает в это время новую трактовку: состояние, ситуация спокойствия, проявляющаяся в результате реальной опасности (как физической, так и моральной), а также материальные, экономические, политические условия, соответствующие органы и организации, способствующие созданию данной ситуации [17, с. 13–14]. А в творчестве английского философа Ф. Бэкона формируется новый подход к обеспечению безопасности через культуру [3, с. 393–400].

В концепции И. Канта безопасность просматривается как необходимость разработки законодательных и исполнительных механизмов, выделения внутренней и внешней безопасности государства и «гражданского общества», выявление взаимозависимости каждого государства с безопасностью международного сообщества [5].

К. Маркс видел угрозы социальной системе и безопасности общества, а также источник социальной напряженности в неравномерном отношении людей к материальным благам (вернее, к собственности). Систему безопасности социальная философия марксизма рассматривала с позиции классовых интересов, при этом преимущество имеют интересы правящего класса [7].

Таким образом, на этапе исторического генезиса феномена безопасности, что очень важно, его суть определялась как некое равновесное состояние объекта в любых условиях, а содержание термина наделялось определенной институционально-инструментальной характеристикой. На современном этапе его содержание расширилось вследствие того, что человечество осознало

необходимость обеспечения коллективной безопасности в планетарном масштабе. Это стало реальным лишь в результате появления угроз, в первую очередь, экономического, социального и экологического характера, нейтрализация которых не по средствам существующим национальным и региональным системам безопасности.

Современные представления о феномене безопасности многообразны. Наиболее распространенными следует признать три концептуальных подхода: официальный, системно-философский и аксиологический.

В контексте *официального* подхода, который был использован еще в первом российском законе «О безопасности» 1992 г., безопасность определяется как *состояние защищенности интересов* (в том числе и национальных) от угроз. Распространенность данного подхода объясняется не только законодательным статусом, но и генезисом самого явления и его понимания, о чем уже было сказано.

Вместе с тем, как указывает Н. Н. Рыбалкин, «закрепленное законом понимание безопасности не отражает сущности феномена» [13, с. 9]. Само словосочетание «защитить интересы» оказалось весьма уязвимо для критики. Защита интересов относится к проблематике обеспечения безопасности только в контексте рассмотрения упущенной выгоды от аморальных, внеправовых, военных и т. п. действий. Ведь интерес — это основная форма осознания нужд, потребностей действовать. Интересы, скорее, надо удовлетворять, реализовывать, а не защищать, особенно если это внезапно возникшие, «разовые» (не постоянные, т. е. воспроизводимые) интересы. Для обеспечения безопасности важнее именно непредвиденные опасности и угрозы.

Сторонники *системно-философского* подхода в определении безопасности акцентируют внимание на сохранении целостности, устойчивости, стабильности и способности социальной системы (страны, государства, общества) эффективно функционировать при деструктивных воздействиях на нее [1, с. 13]. Такое понимание безопасности также далеко не безупречно, так как в определенных условиях стремление сохранить целостность, стабильность может быть опасным для социальной системы, а деструктивное влияние — наоборот, благом. Понятия стабильности и деструктивности весьма условны и в каждом конкретном случае требуются ценностные координаты, чтобы снять вопрос — хорошо это или плохо с точки зрения безопасности. Примеры — застой, тоталитарный строй

в обществе, хроническая болезнь и т.п. Такое понимание безопасности согласуется с личными или корпоративными интересами представителей власти и руководителей, поскольку безопасность начинает отождествляться с незыблемостью политических и административных структур, сохранением существующего государственного аппарата.

С точки зрения ряда авторов, категории «безопасность» и «опасность» относятся «к разделу философской аксиологии как учения о ценностях и оценках явлений в жизни человека» [2]. Именно поэтому наиболее корректным с научной точки зрения, по мнению профессора А.И. Позднякова, следует считать *аксиологический* подход, в контексте которого основные понятия теории безопасности можно увязать в логически стройную и последовательно выводимую систему: ценности — ущерб (вред, риск) — опасность (угроза) — безопасность [9].

Аксиология (от греч. *axia* — ценность и *logos* — учение) — философская дисциплина, исследующая категорию «*ценность*», характеристики, структуры и иерархии мира ценностей, способы его познания и его онтологический статус, а также природу и специфику ценностных суждений. *Ценность* — свойство общественного предмета. С помощью данного понятия в науках о социуме характеризуют социально-историческое значение для общества и личностный смысл для человека определенных предметов и явлений действительности. Понятие ценностей отражает специфические социальные характеристики, свойства объектов (предметов, явлений), вытекающие из их положительной или отрицательной значимости для субъекта, из их способности порождать или удовлетворять материальные и духовные потребности социального субъекта (человека, группы людей, общества и т.д.). Понятия блага, добра и зла, прекрасного и безобразного, выгоды, прибыли, ущерба, потерь, утрат и т.п. теряют смысл вне ценностного (аксиологического) контекста.

*Ущерб* следует понимать как негативное изменение ценностей субъекта (например, национального достояния, ресурсов и т.д. — любых ценностей страны), т.е. изменение, которое отрицательно, негативно влияет на его жизнедеятельность, и потому нежелательно. Близким по смыслу к понятию ущерба является понятие вреда, столь широко используемое в юридической науке, а также понятия убытка, урона, утраты, потери и т.п. Ущербом следует считать и утрату позитивных ценностей, и получение негативных.

Именно ущерб — важнейшее понятие аксиологической теории безопасности. Он может быть

нанесен не только *национальным (материальным и духовным) ценностям*, но и всей совокупности материальных и духовных ресурсов, благ, принадлежащих народу и составляющих основу его устойчивого существования и развития — общественной морали, национальной религии, произведениям искусства, национальной культуре, морально-психологическому состоянию народа и т.п.

Речь идет, по сути дела, об *ущербе национальному достоянию*, который может быть получен вследствие: внешних воздействий со стороны других государств (особенно противников, конкурентов на «мировой арене»), их пособников, агентов влияния внутри страны; действий различных субъектов (личностей и коллективов разного рода) внутри страны, особенно в сфере государственной власти, т.е. политики (субъективные факторы — ошибки, непонимание всех последствий деятельности, погоня за личной выгодой, коррупция и т.п.); объективных процессов (стихия, отказы техники и пр.).

В войнах неприемлемым ущербом обычно считается такой уровень поражения экономического потенциала государства, вооруженных сил, военно-промышленных объектов, систем государственного и военного управления, при котором государство теряет возможность продолжать войну или лишается политических и экономических мотивов ее дальнейшего ведения. Он достигается нанесением противнику таких потерь, компенсация которых возможна лишь в отдаленной перспективе.

В свете вышеизложенного становится ясно, что критериями опасности (угрозы) в соответствии с аксиологическим подходом должны быть *величина (размер) и вероятность (риск) ущерба*. При этом надо учитывать, что понятие риска иногда трактуют расширительно, включая в него не только вероятность получения ущерба, но и его предполагаемую величину.

Опираясь на понимание ущерба, основные понятия теории национальной безопасности корректнее определять следующим образом.

**Опасность** — объективно существующая возможность негативного воздействия на объект или процесс, в результате которого может быть причинён какой-либо ущерб национальному достоянию (национальным материальным и духовным ценностям), вред, ухудшающий состояние, придающий развитию нежелательную динамику или параметры (характер, темпы, формы и т.д.). Чем больше величина и вероятность (риск) ущерба, тем больше и опасность. Опасность может выступать в качестве условия, причины и обстоятельства, а также средства снижения качества жизни, в том числе

и при росте уровня жизни. Такое понимание опасности соответствует общепринятому смыслу этого слова в русском языке: «Опасность — способность причинить какой-либо вред, несчастье; возможность чего-либо опасного, какого-нибудь несчастья, вреда» [14].

Опасность есть реальная, но не фатальная вероятность нанесения ущерба, вреда кому-либо, чему-либо, определяемая наличием объективных и субъективных факторов, обладающих поражающими свойствами. Поэтому по степени вероятности возникновения различают реальную и потенциальную опасности.

По характеру, направленности и роли субъективного фактора в возникновении неблагоприятных условий наряду с опасностью можно выделить:

**вызов**, как совокупность обстоятельств, не обязательно конкретно угрожающего характера, но, безусловно, требующих реагирования на них;

**риск**, как возможность возникновения неблагоприятных и нежелательных последствий деятельности самого субъекта;

**угроза**, как наиболее конкретная и непосредственная форма опасности, создаваемая целенаправленной деятельностью откровенно враждебных сил.

На основе аксиологического подхода в теории безопасности профессор А.И. Поздняков определяет **национальную безопасность** как защищенность национального достояния, главных материальных и духовных ценностей страны от получения небезразличного для ее народа прямого и опосредованного ущерба. Конечно, в идеале безопасность обеспечена при нулевых значениях величины или вероятности ущерба. Но в реальности таких комфортных условий практически не бывает. Поэтому в теории безопасности следует использовать понятие порога значимости ущерба [9].

Следует также отметить, что через понятия «ценности» и «ущерб» можно корректно определять суть всех видов безопасности — экономической, информационной, экологической, демографической, психологической, военной, государственной, пограничной и т.п. Такой подход также позволяет вводить количественные оценки, как уровня опасности, так и эффективности обеспечения национальной безопасности [11]. Критерием эффективности деятельности структур (органов) обеспечения национальной безопасности может быть *предотвращенный ущерб*, ведь эти органы должны снижать величину ущерба и риск (вероятность) его получения.

Таким образом, главной задачей органов государственной власти в области обеспечения национальной безопасности является *сохранение национальных ценностей, в том числе и духовных, защита национального достояния страны от ущерба*.

Понятие «**национальные ценности**» характеризует важнейшие побудительные силы и ориентиры общественных отношений, государственной политики. Российская Федерация, как и любая другая держава, вырабатывает и осуществляет свою политику, определяет ее цели с учетом национальных ценностей и интересов.

Национальные ценности складывались в ходе исторического развития материальной и духовной культуры общества в соответствии с геополитическим положением страны. Это, прежде всего, фундаментальные нравственно-этические представления и нормы, концентрированно выражающие своеобразие, самобытность, особенности характера, обычаи, традиции и уклад жизни, наиболее важные потребности многонационального народа России. Образно говоря, они представляют собой сердцевину его духовной жизни, синтез лучших черт и качеств. Национальные ценности определяют жизненную позицию человека и гражданина, его отношение к обществу и государству, прошлому, настоящему и будущему своей страны, ответственность за сохранение и приумножение национального достояния.

В Посланиях Президента РФ Федеральному Собранию последних лет подчеркивается важная роль таких ценностей, как безопасность, свобода, благосостояние, государственность, законность, человечность, гражданственность, достоинство, патриотизм, нравственность, равенство, справедливость. Эта система национальных ценностей должна стать жизненным ориентиром россиян, их современным мировоззрением.

Следует отметить, что в новой Стратегии национальной безопасности Российской Федерации [15] дано по сути аксиологическое определение национальной безопасности. Действительно, в этом документе *под национальной безопасностью Российской Федерации* понимается состояние защищенности личности, общества и государства от внутренних и внешних угроз, при котором обеспечиваются реализация конституционных прав и свобод граждан Российской Федерации, достойные качество и уровень их жизни, суверенитет, независимость, государственная и территориальная целостность, устойчивое социально-экономическое развитие Российской Федерации. Таким образом,

в этом определении перечислены такие национальные ценности России, как конституционные права и свободы, достойные качество и уровень жизни ее граждан, суверенитет и др., сохранение и защита которых составляет сущность национальной безопасности.

Ключевым в официальном определении национальной безопасности является также понятие защищенности. Под **защищенностью** понимается способность сохранения объектом или системой (природа, человек, общество, государство и др.) своей качественной определенности и возможности выполнения своих функций в условиях воздействия негативных факторов.

Отождествление безопасности с защищенностью в нашей стране исторически восходит к понятию государственной безопасности как состояния защищенности Советского государства от внутренних и внешних угроз. Происшедшие в конце 80-х — начале 90-х гг. социально-политические изменения вызвали определенную трансформацию представлений. Однако, хотя и в более широком контексте защищенности жизненно важных интересов личности, общества и государства, закон РФ «О безопасности» законодательно закрепил ту же самую дефиницию государственной безопасности. В результате сложившееся традиционное понимание безопасности несколько изменило форму, но осталось доминирующим.

Вместе с тем, как показывает опыт, безопасность не может быть сведена исключительно к защищенности. Например, основу обеспечения глобальной безопасности в конце XX — начале XXI в. составляло поддержание состояния незащищенности ведущих ядерных держав от ракетно-ядерного нападения. В этой связи СССР и США, заключив договор о противоракетной обороне (ПРО), фактически пришли к соглашению о том, что повышение уровня противоракетной защищенности не укрепляет, а, наоборот, снижает их безопасность, поскольку у противоположной стороны возникает возможность нанесения безнаказанного ядерного удара. Отождествление безопасности с защищенностью является следствием не теоретического, а практически-политического, «государственно-охранительного» подхода, при котором значительное влияние оказывает фактор противостояния социальных систем, преследующих собственные интересы.

Термин «национальная безопасность» фактически является калькой с английских слов «national security», которые в принципе могут переводиться и как национальная, и как государственная

безопасность, что нередко и делается рядом авторов. По большому счету, когда в нашей стране все было государственным, и безопасность была государственной.

Сейчас ситуация коренным образом изменилась. Государство уже не является монопольным собственником, ограничено его участие и в других сферах жизни человека и общества. Поэтому в этих условиях более правомерно и целесообразно использовать термин «национальная безопасность», имея в виду, что эти термины не синонимы, а разновеликие понятия. Подменять национальную безопасность государственной, и наоборот, недопустимо, поскольку первое понятие — более общее, родовое, а второе — частное, видовое. Тем более нельзя использовать гибридный термин «национально-государственная безопасность», нередко встречающийся в отечественной литературе.

Национальные ценности являются наименее подвижным и самым стабильным элементом системы национальной безопасности. На их основе формируются национальные интересы — элемент сравнительно динамичный.

Категория «**национальные интересы**» является основополагающим, методологически важным понятием теории национальной безопасности, обеспечивающим понимание важнейших ориентиров устойчивого социально-экономического развития РФ, путей приращения ее мощи. По объему она шире используемых ранее в политической практике понятий «государственные интересы», «жизненно важные интересы». В Стратегии национальной безопасности Российской Федерации [15] национальные интересы определены как «объективно значимые потребности личности, общества и государства в обеспечении их защищенности и устойчивого развития». Однако это определение не совершенно.

Во-первых, не четко определены роль и цели развития. Все живые системы от простейших до человеческих цивилизаций развиваются для того, чтобы обеспечить качественную определенность своего существования. В примитивном варианте существование сводится к физическому выживанию на уровне особи и вида. На уровне человека и социальных систем этого недостаточно. Человеку требуется реализовать свой духовный, интеллектуальный потенциал, приобретать социальную значимость. По мере культурного освоения мироздания эти потребности развиваются и требуют развития всех компонент жизнедеятельности. Поэтому социально-экономическое развитие не может являться самостоятельной целью. Оно способствует

созданию благоприятных условий для удовлетворенности людей качеством своего бытия.

Во-вторых, не все потребности являются объективно значимыми. Объективность, как представляется, вытекает из научной обоснованности, опирается на естественно научное основание. Следовательно, объективная потребность не подвергается сомнению, её неудовлетворение неизбежно должно привести к невозможности существования нации. Но национальные интересы — это не только объективные потребности. Они включают, должны включать субъективные компоненты. Субъективным выбором является та или иная идеология, система духовных, цивилизационных ценностей, которая служит основанием для гражданской идентификации, принципы позиционирования в международных отношениях и др. Так, национальные интересы США формулируются на основе разработанной Г. Моргентау концепции реальной политики, которая предполагает сугубо эгоистичную внешнюю политику США и может быть ограничена только их возможностями. Вряд ли экспорт демократии по-американски, экономико-финансовое закабаление регионов мира, сопровождаемые разрушением целых стран (Югославия, Ирак, Ливия, Сирия, Украина) могут рассматриваться как объективные национальные потребности. Это субъективный выбор американской элиты, в той или иной степени поддержанный обществом жителей США.

В-третьих, официальное определение национальных интересов разделяет их на потребности личности, общества и государства. Однако носителем национальных интересов является нация, как субъект исторического процесса и международных взаимоотношений. В современной науке нацию характеризуют как политическое сообщество граждан определенного государства, проживающих на его территории и осознанно причисляющих себя к нему, независимо от своей национальности, конфессиональных и других различий. Нация является также выражением экономической и культурно-исторической общности образующих ее народов, предполагает наличие и сохранение языка межнационального общения, общих традиций и образа жизни.

Следовательно, речь должна идти о таких системообразующих для нации потребностях, как территория, численность населения, патриотизм, культурная традиция, национальные ресурсы и некоторые другие. Государство при этом корректно рассматривать как форму существования нации. В этом случае его сбережение и совершенствование

по мере необходимости (в том числе в упреждающем режиме) само является национальной потребностью. Государство, как субъект, не может иметь потребностей равноценных с национальными. Оно должно выполнять возложенные на него функции и решать поставленные перед ним задачи.

Все признаки нации применимы и к России, несмотря на многонациональный состав ее населения. Из этого факта закономерно вытекает и реальность национальных интересов России. Они объективно существуют, требуют своего осмысления, необходимой система-тизации, а также реализации в политике государства в различных сферах, в том числе в сфере обороны. В новой Стратегии национальной безопасности Российской Федерации [15] перечень национальных интересов охватывает все необходимые компоненты и, как представляется, в целом отвечает задачам стратегического управления для обеспечения национальной безопасности. Однако в формулировках национальных интересов местами отмечается смешение целей и средств, потребностей разного уровня общности. Например, конкурентоспособность экономики, оборону, развитие демократических институтов точнее рассматривать как средства достижения благоденствия, а не «объективно значимые потребности».

Национальные интересы любой страны представляют собой своеобразный мост с одной стороны, между, жизненно важными потребностями и ценностями нации, а, с другой стороны, ее стратегическими целями, реализуемыми в государственной политике и способствующими благу нации-государства. Они приводят нацию в движение, задают ему направленность на выживание страны в противоречивом и меняющемся мире, определяют условия её оптимального функционирования и устойчивого развития как суверенного государства.

Завершая философский анализ основных понятий теории национальной безопасности, остановимся на понятии **«состояние национальной безопасности»**. Обратимся к философской трактовке самого понятия «состояние». Первые попытки определить понятие «состояние» были предприняты Аристотелем, он называл состояние видом качеств, которые, правда, сами претерпевают изменения, при этом состояние вещи отлично от его свойств. Кроме того, Аристотель считал, что всякое состояние предмета проявляется лишь в определенных отношениях и вне этих отношений судить о наличии того или иного состояния невозможно, однако количественных характеристик этих

изменений и отношений он не дал и дать не мог.

Представители диалектики уже пытались приписать понятию «состояние» некие измерительные параметры. К примеру, И. Кант понимал под состоянием конкретные формы проявления бытия субстанции (и объектов): покой и изменение, равновесие и движение и т.д.[5]. По Канту, «изменение есть способ существования, следующий за другим способом существования того же самого предмета», следовательно, то, что изменяется, сохраняется, и сменяются только его состояния. Таким образом, Кант противопоставляет состояние, как непрерывно изменяющееся, тому, что в предмете относительно устойчиво. Этим относительно устойчивым является субстанция. Всякое изменение, как совершенно справедливо замечает Кант, есть возникновение нового состояния. Смена состояний непрерывна: ни время, ни явления во времени не состоят из частей, которые были бы наименьшими. И, тем не менее, в процессе изменения состояния вещь проходит через все эти части как элементы к своему второму состоянию, значит, новое состояние вырастает из первого состояния, в котором его не было, проходя через бесконечный ряд ступеней.

Наиболее полно диалектика понятия «состояние» раскрывается у Г. Гегеля [4]. Рассматривая первый этап развития абсолютного духа как последовательную смену категорий «качество», «количество», «мера» в сфере бытия, Гегель определяет понятие «состояние» как форму проявления бытия изменяющегося субстрата — мирового духа; он связал понятие «состояние» с категорией «мера», представляя его как некую снятую меру. Категории «качество», «количество», «мера» рассматриваются им как этапы развития абсолютного духа. Изменение меры, по Гегелю, является переходом из одного состояния в другое.

На основе историко-философского анализа понятия «состояния» мы приходим к следующим умозаключениям.

*Первое.* Состояние определяется как философская категория, отражающая специфическую форму реализации бытия, фиксирующая момент устойчивости в изменении, развитии, движении материальных объектов в некоторый данный момент времени при определенных условиях. Состояние национальной безопасности, по нашему мнению, *отражает бытие общества в совокупности проявлений его жизнедеятельности, степень удовлетворения (защиты) национальных интересов* в некоторый данный исторический момент при определенных условиях (факторах).

По этому поводу еще в 1943 г. американский журналист У. Липпман, в частности писал, что нация находится в состоянии безопасности, когда ей не приходится приносить в жертву свои законные интересы с целью избежать войны и когда она в состоянии защитить при необходимости эти интересы путем войны.

Состояние национальной безопасности можно понимать как состояние надежной защищенности личности, общества и государства от внутренних и внешних угроз, при котором правовые и институциональные механизмы, а также ресурсные возможности государства и общества пребывают в таком положении и на таком уровне, который отвечает национальным интересам Российской Федерации. Устремленность на удовлетворение национальных интересов уже не позволяет саму национальную безопасность рассматривать как нечто вспомогательное в системе стратегического управления, в узком смысле выживания или лишь как деятельность по отражению угроз, т.е. сугубо в «оборонительном» смысле.

*Второе.* Состояние характеризуется тем, что описывает переменные свойства объекта. Состояние устойчиво до тех пор, пока над объектом не будет произведено действие; если над объектом будет произведено некоторое действие, его состояние может измениться. Последовательная смена состояний объекта называется процессом. Сущность процесса обеспечения национальной безопасности состоит: в выявлении, предупреждении и нейтрализации опасностей и угроз; в прогнозировании вероятных рисков; в локализации, минимизации и устранении опасностей и угроз; в парировании вызовов; в недопущении превращения угроз со стороны источников опасности в реальные действия путем нанесения ущерба другой стороне, а при реализации военных угроз, — в форме, развязанной против государства войны или вооруженной агрессии, участия в ней в целях разгрома агрессора; в принуждении его к миру в интересах сохранения безопасности или ее восстановления.

*Третье.* Состояние объекта можно оценить на основе тех или иных показателей. В любом случае такие оценки будут страдать определенной односторонностью и неполнотой, что не дает возможности комплексно охватить все аспекты таких сложных систем, как вооруженные силы и экономика страны, особенно в чрезвычайных условиях.

Показатель — количественная характеристика какого-либо свойства объектов и процессов, качественно определенная величина, являющаяся результатом измерения или расчета. По признаку

формальной характеристики различаются абсолютные и относительные показатели. При конкретных расчетах в обязательном порядке должны использоваться как те, так и другие показатели [8, с. 243].

При формировании системы показателей их число может разрастись до чрезвычайно больших масштабов, что сделает крайне затруднительным и длительным процесс расчетных операций. Однако решение этой проблемы может быть значительно упрощено, если из множества возможных показателей экспертно отобрать строго определенное количество наиболее представительных показателей. Но и многие из отобранных показателей имеют различного рода взаимосвязи и взаимозависимости. Наличие тесной корреляции между отдельными показателями свидетельствует о принципиальной возможности выбора ограниченного количества агрегированных показателей.

В ст. 115 Стратегии национальной безопасности РФ названы основные *показатели, необходимые для оценки состояния национальной безопасности*. В Стратегии 2009 года их было 7, в новой Стратегии — 10, а именно:

удовлетворенность граждан степенью защищенности своих конституционных прав и свобод, личных и имущественных интересов, в том числе от преступных посягательств;

доля современных образцов вооружения, военной и специальной техники в Вооруженных Силах Российской Федерации, других войсках, воинских формированиях и органах;

ожидаемая продолжительность жизни;

валовой внутренний продукт на душу населения;

децильный коэффициент (соотношение доходов 10 процентов наиболее обеспеченного населения и 10 процентов наименее обеспеченного населения);

уровень инфляции;

уровень безработицы;

доля расходов в валовом внутреннем продукте на развитие науки, технологий и образования;

доля расходов в валовом внутреннем продукте на культуру;

доля территории Российской Федерации, не соответствующая экологическим нормативам [15].

Перечень основных показателей состояния национальной безопасности может уточняться по результатам его мониторинга.

В то же время сопоставление отдельных, пусть даже очень важных показателей, не позволяет получить достаточно обоснованных выводов как о состоянии национальной безопасности в целом, так и ее отдельных видов. Так, ни теория, ни практика военной политики пока не выработали методики и инструмента оценки реального состояния военной безопасности России. Предложенный в Стратегии (ст. 115 «Основные показатели, необходимые для оценки состояния национальной безопасности») оценочный показатель — «доля современных образцов вооружения, военной и специальной техники в Вооруженных Силах Российской Федерации, других войсках, воинских формированиях и органах» — позволяет судить об эффективности некоторых аспектов технической модернизации Вооруженных Сил РФ и других войск, но не дает возможности оценить степень готовности вооруженных сил и их способности выполнять задачи по обеспечению национальной безопасности России.

*Четвертое.* Состояние национальной безопасности зависит от множества факторов: геополитических, экономических, социальных, духовных, военных и т. п. Если исходить из этого, то первостепенное значение приобретает определение в каждый конкретный исторический момент *приоритетности различных направлений ее обеспечения*. Возникает опасность «распыления» внимания и финансовых ресурсов, а также совершения ошибки в определении приоритетов обеспечения национальной безопасности. В этом случае крайне важен системный подход к оценке всего спектра угроз национальной безопасности, что позволяет адекватно реагировать на них, концентрируя финансовые, экономические, интеллектуальные и иные ресурсы государства и общества на приоритетных, наиболее угрожаемых направлениях.

Таким образом, национальная безопасность представляет собой сложное, полиаспектное, многоуровневое явление. Она может рассматриваться как общественное явление, как теория и как процесс. Аксиологический подход в теории безопасности и сформулированный на его основе понятийный аппарат являются эффективными методологическими средствами анализа системы национальной безопасности.

## Список литературы

1. Актуальные социально-политические проблемы национальной безопасности: учеб. пособие. Ч. 1. М.: ВАГШ, 2007. — 268 с.
2. Брои Г.В., Пожитной Н.М. К теории безопасности земной цивилизации (философско-социологический аспект) // Безопасность информационных технологий, 1998. № 1. — С.97. 3. Бэкон Ф. Опыты или наставления нравственные и политические // Соч. В 2-х т. — 2-е испр.и доп. изд. М.: Мысль, 1977. — т. 1.
3. Гегель Г. В.Ф. Наука логики // Соч. Т. 1. М.; Л., 1930. <http://www.philosophy.ru/library/hegel/logic.html>.
4. Кант И. Критика чистого разума // Соч.: В 6-ти т. Т. 3. М., 1964. Гл. 2. [http://www.philosophy.ru/library/kant/01/2\\_4.html](http://www.philosophy.ru/library/kant/01/2_4.html).
5. Макиавелли Н. Рассуждения о первой декаде Тита Ливия. — Избр. соч. — М.: Худ. литература, 1982.
6. Маркс К. Процесс труда и процесс увеличения стоимости // Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. — Т.2, 3. — М., 1975.
7. Общая теория национальной безопасности: Учебник / Под общ. Ред. А.А. Прохожева. — Изд. 2-е, доп. — М.: Изд-во РАГС, 2005. — 344 с.
8. Поздняков А.И. Основы теории национальной безопасности. Курс лекций // Электронное научное издание «Альманах. Пространство и время». Выпуск № 1. Т. 2. 2013.
9. Платон. Диалоги / Пер. с древнегреч. — М.: Мысль, 1986.
10. Поздняков А.И. Критерии оценки эффективности обеспечения национальной безопасности // Аналитический вестник Совета Федерации Федерального Собрания РФ. 2010. № 17(403). С. 57–64.
11. Рассел Б. История западной философии. — Новосибирск, 1994 .
12. Рыбалкин Н. Н. Философия безопасности: Учебное пособие. М.:МПСИ, 2006. — 293 с.
13. Словарь современного русского литературного языка. / Под ред. Л.С. Ковтун, И.Н. Шмелёва. — М. — Л.: АН СССР, 1959. Т. 8. — С. 882.
14. Указ Президента Российской Федерации от 31 декабря 2015 года № 683 «О Стратегии национальной безопасности Российской Федерации» // Российская газета. 2015. 31 декабря.
15. Указ Президента Российской Федерации от 25 декабря 2014 года № Пр-2976 «О Военной доктрине Российской Федерации» // Российская газета. 2014. 28 декабря.
16. Экономическая и национальная безопасность: Учебник / Под ред. Е. А. Олейникова. М., 2004. — 768 с.

# ИСТОРИЯ РУССКОЙ ФИЛОСОФИИ

И. В. Егорова

## В. С. СОЛОВЬЁВ КАК ФИЛОСОФ

**Аннотация.** Владимир Сергеевич Соловьёв (1853–1900) — первый крупнейший русский философ религиозного плана, создавший всеобъемлющую философскую систему. Соловьёв в течение своей жизни переживал духовную эволюцию. С малых лет он был воспитан в религиозном духе. Однако в 13-летнем возрасте пережил религиозный кризис, который продолжался с 1866 по 1871 гг. В этот период он разочаровался в религии, стал атеистом, выбросил в сад иконы, принял позиции вульгарного материализма Бюхнера. В статье показана духовная эволюция философа. Постепенно под влиянием различных философов он отошел от атеистических воззрений, стал глубоко верующим человеком, создал свою религиозную систему, хотя и не соблюдал религиозные обряды. В статье ставится вопрос: насколько актуальны сегодня идеи В. С. Соловьёва. Разумеется, за истекшее время совершенно преобразилась научная картина мира. В области философии сложилась новая парадигма. Нередко пишут о том, что философия В. С. Соловьёва утратила свою актуальность. Между тем философские искания мыслителя весьма созвучны нашему времени. Не тускнеют его размышления о предназначённости философии, ее роли в обществе, ее значимости. По-прежнему актуальны его соображения о философском уме как драгоценном достоянии человека. **Ключевые слова:** В. С. Соловьёв, философия, религия, философский ум, всеединство, человек, софийность, разумное познание, вероучение, истина.

I. V. Egorova

## V. S. SOLOVYOV AS A PHILOSOPHER

**Summary.** Vladimir S. Solovyov (1853–1900) is the first largest Russian philosopher of the religious plan who created comprehensive philosophical system. Solovyov during his life has been endured spiritual evolution. Since small years he was brought up in religious spirit. However at 13-year age he endured religious crisis which has been continued from 1866 to 1871. In this period he was disappointed in religion, became the atheist, threw out icons in a garden, accepted positions of vulgar materialism of Byukhner. Spiritual evolution of the philosopher is shown in article. But gradually under influence of various philosophers he departed from atheistic views, became deeply believing person, created the religious system, though he did not observe religious practices. In article it is asked how relevant today Solovyov's ideas. Certainly, for the expired time the scientific picture of the world absolutely changed. In the field of philosophy there was a new paradigm. Quite often write that Solovyov's philosophy lost the relevance. Meanwhile philosophical searches of the thinker are very conformable to our time. His reflections about predestination of philosophy, its role in society, its importance do not grow dull. His reasons about philosophical mind as precious property of the person are still relevant. **Keywords:** Vladimir S. Solovyov, philosophy, religion, philosophical mind, all-unity, person, sophia, reasonable cognition, dogma, truth.

Владимир Сергеевич Соловьёв жил в эпоху, когда господствовала классическая идея тождества, когда ученые и любомудры были склонны к системосозиданию. В наши дни эти традиционные подходы утратили популярность. В новой научной парадигме господствует идея различий.

Многие мыслители предумышленно избегают всякой системности. Так философ нередко превращается в одиночку, увлеченного раскладом собственных идей, не призванных ни к всеединству, ни к системности. Автор статьи убежден в том, что такая раздробленность философского знания лишь этап в истории философии. Накопление оригинальных суждений, неожиданных прозрений рано или поздно вызывают к обобщению. Пафос В.С. Соловьева к цельности знаний сохраняет свое значение в наши дни.

Философское наследие В.С. Соловьев многообразно. В данной статье выделены основные сюжеты его философской рефлексии, которые наиболее созвучны нашему времени и включаются в контекст современных идейных размежеваний. Это касается, например, религиозных исканий, философских уклонов и брожений. Особую ценность представляют антропологические идеи мудреца. К сожалению, именно философское постижение человека не стало предметом особого внимания у современных исследователей. Между тем антропологические идеи В.С. Соловьева сильны своей цельностью, глубокими прозрениями и убеждением в сакральности человека как особого рода сущего. К антропологической теме относятся мысли о софийности и особенности анализ идей Ф.М. Достоевского, который затем был продолжен многими философами, в частности. М.М. Бахтиным.

О классике русской философии Владимире Сергеевиче Соловьеве написано много. В любой период отечественной истории его учение привлекало внимание, вызывая подчас и противоречивые оценки. Чем значим он для нас сегодня? Нет ли потребности в наши дни взглянуть на его наследие по-новому? Разве не было таких попыток прежде, когда величие классика подвергалось сомнению? Вот, к примеру, из писем В.В. Розанова к Э.Ф. Голлербаху: «Только русскую философию нужно всю перетрогать, взять в других измерениях: Шперка я бы поставил (*terrible dictue*) на 2-м месте, как действительно оригинального и самобытного мыслителя, а Владимира Соловьева — на 3-м месте, как несколько не оригинального и лишь очень самоупоенного» [см.: 12, с. 38–40; 17, с. 441].

## Философский ум

«Оригинального и самобытного мыслителя» Шперка сегодня мало кто назовет, а «самоупоенный» В.С. Соловьев по-прежнему востребован. И тем не менее стремление «перетрогать» русскую философию, взять ее в новых измерениях

сохраняет актуальность. Много изменилось в России, но имя В.С. Соловьева не потускнело. Его мысли органично вплетаются в современные идейные размежевания. Консервативная бережность и сегодня противостоит безбрежному либерализму. В.С. Соловьев был и остался в числе первых в России, кто рассматривал действительность неразъемно, как целое, исходя из принципа единства мира, обусловленного признанием Бога как абсолютного сверхприродного начала.

И все же, каким критерием руководствоваться при оценке философского наследия В.С. Соловьева? Таким критерием, я полагаю, и при его жизни и сейчас может служить наличие оригинальных и значимых философских идей. В русской философии рубежа XIX–XX вв. «идея» как таковая — едва ли не самая влиятельная категория. Она, в частности, обозначает тот поворот к Платону, который был осуществлен В. Соловьевым; Именно благодаря этому понятию философы и художники увлекались созерцанием и изображением «мира идей», «высшей реальности». «Разумное познание, — писал В.С. Соловьев, — со стороны *формальной* обусловлено *общими* понятиями, выражающими единство смысла в неуловимой множественности явлений; но действительная и объективная общность (общий смысл) понятий обнаруживается в словесном общении без которой разумная деятельность, задержанная и лишенная осуществления, естественно, атрофируется, а затем и самая способность разума переходит в состояние чистой возможности» [14, с. 283–284].

В наши дни много пишут о партикулярности философии. В пору безграничного культа различий, слома традиции и крушения диктатуры всеобщего, часто говорят о самоценности отдельно взятой идеи, презревшей всякую системность, возвышающейся значимость мыслей В.С. Соловьева о целостности знания. «Возьмем только *наше* и самое ближайшее: кто станет отрицать, что философские учения П. Юркевича, Вл. Соловьева, кн. С. Трубецкого, Л. Лопатина входят именно в традицию положительной философии, идущую, как я указывал от Платона? И мы видим, что Юркевич понимал философию как *полное и целостное* знание, — философия для него, как целостное мировоззрение, — дело не человека, а человечества; Соловьев начинает с критики отечественной философии и уже в «Философских началах «цельного знания» дает настоящую конкретно-историческую философию» [16, с. 199].

В.С. Соловьев — первый крупнейший русский философ религиозного плана, создавший всеобъемлющую философскую систему. Мыслитель

верил, что лишь благодаря вере в Христа человечество способно возродиться. Однако его отношение к христианству не было слепым и бездумным. Он был убежден в том, что развитие науки и философии искажило изначальную форму христианства. Отсюда потребность восстановить подлинное христианство. Что имелось в виду? Ввести вечное содержание христианства в новую, соответствующую ему, т. е. разумную, безусловную форму. Но возможно ли это в ближайшей перспективе? По мнению В. С. Соловьева, до этого практического осуществления христианства в должном виде пока еще далеко. Предстоит значительная работа теоретического характера, углубление богословского вероучения. Миссия В. С. Соловьева состояла в создании христианской православной философии, которая утверждала бы основные догматы христианства. Такое вероучение, в размышлениях В. С. Соловьева, имело бы огромное значение не только для философских основ естествознания, но и для нравственной жизни человечества. Цели В. С. Соловьева носят универсальный характер: совершенствование мира, борьба с эгоизмом, претворение в жизнь христианских идеалов любви, обладание абсолютными ценностями. Пауль Тиллих полагал, что сегодня уже никто не надеется на воссоединение христианских церквей, о котором в конце XIX в. мечтал Вл. Соловьев. Однако в наши дни эта идея вновь окрыляет многих теологов.

Система В. С. Соловьева — попытка создать религиозную философию, которая воплощала бы в себе синтез науки, философии и религии. В наши дни заметно сближение того, что еще так недавно казалось совершенно противоположным. Наука и религия, столь долго имевшая лишь потенциальную связь через философию, теперь все больше сходятся между собой и с удивлением обнаруживают внутреннее единство. По мнению В. С. Соловьева, все совершается по непреложным законам, но в различных сферах бытия очевидно должны господствовать *разнородные* законы (или точнее различные применения одного и того же закона), а из этой разнородности естественно вытекает различное взаимоотношение этих частных законов, так что законы низшего порядка могут являться как подчиненные законам порядка высшего, подобно тому, как, допуская специфические различия между мировыми силами, мы имеем право допускать и различное отношение между ними, допускать существование высших и более могущественных сил, способных подчинять себе другие.

В. С. Соловьев часто пользуется понятием «философский ум». «Мы называем философским умом

такой, который не удовлетворяется хотя бы самой твердою, но безотчетной уверенностью в истине, а принимает лишь истину удостоверенную, ответившую на все вопросы мышления. К достоверности стремятся, конечно, все науки: но есть достоверность относительная и достоверность абсолютная, или безусловная: настоящая философия может окончательно удовлетвориться только последней» [14, с. 761].

В наши дни истина утратила свою универсальность. В новой научной парадигме мы все чаще говорим о плюральности истины. Она мерцает, высвечивая разные грани мира. Означает ли это, что он растворен, обезличен? Нет, доступность мира связана с развитостью мыслительной мускулатуры мыслителя. «В классическом схематизме мысли правила для руководства ума, правила для рационального вывода были заданы и ты им должен был соответствовать, образец деятельности сознания уже задан и образ мыслителя задан. Но теперь этот образ исчез. И тем самым твоя ситуация как бы разомкнута и открыта. Мыслитель отсутствует как готовая сущность и образец. Мыслитель всякий раз возобновляет себя, сам собой вводя новые миры, не претендуя при этом на пророчество и поучение» [13, с. 23–24].

Современный исследователь вынужден отказаться от мысли, что есть мир и в нем уже все есть. Но и в условиях нынешней парадигмы размышления В. С. Соловьева вопрошание об истине остается неотложной задачей. «Но для философа по призванию, — пишет он, — нет ничего более желательного, чем осмысленная или проверенная мышлением иситна; поэтому он любит свой процесс мышления, как единственный способ достигнуть желанной цели, и отдается ему без всяких посторонних опасений и страхов» [14, с. 761]. По мнению В. С. Соловьева, существенная особенность философского умозрения состоит в стремлении к безусловной достоверности. Эти мысли русского классика не утратили своего значения и в наши дни. Они выражают манифест ответственного мышления. Не секрет, что во многих современных исследованиях проводится мысль о самоцельности философского ума. Философ разворачивает собственные ментальные навыки, уже не задумываясь о пользе такого труда, о его предназначенности. Его вдохновляет лишь раскрученность мысли. Так исподволь проводится тезис о безответственности философской рефлексии.

В этих условиях позиция В. С. Соловьева, укорененная в классической традиции, возвращает философии ее истинное предназначение. Философия

осмысливается им в разных ракурсах: как система рационального знания, как субъективное творчество, как познание безусловной истины, как нравственное требование. «Первое нами ощущаемое и фактически несомненное основание теоретической философии есть та бесконечность человеческого духа, которая выражается здесь в несогласии мыслящего ума поставить заранее какие-нибудь внешние границы или пределы собственной мысли, не проверенным и не оправданным ею. Итак, первая основа философского мышления, или первый критерий философской истины, есть ее *безусловная принципиальность*: теоретическая философия должна исходную точку в себе самой, процесс мышления должен начинаться в себе с самого начала» [там же, с. 764].

Именно поэтому В.С. Соловьев считал мерилom достоверности для мысли не нечто внешнее, а присущее ей самой, ее собственной природе.

В.С. Соловьев отмечал, что существует множество различных знаний — житейских, научных, религиозных, имеющих свою *относительную* достоверность, совершенно достаточную для практических целей. Но основной вопрос теоретической философии имеет в виду достоверность самого знания по существу. И все же подход к истине у В.С. Соловьева крайне взвешенный и трепетный. Нельзя начинать, — отмечает он, — с какого-нибудь отвлеченного определения этого рода знания. Начиная с общего определения, мы волей-неволей нарушим основное требование добросовестного мышления — не допускать произвольных или непроверенных предположений.

## Софийность

Софийность — от «Софии Премудрости Божией», едва ли не главного действующего лица русской религиозно-философской мысли рубежа XIX–XX вв. Это понятие обладает всеохватывающими значениями для всего мира. Но оно, тем не менее, имеет разные определения. София выступает у Соловьева как пассивное начало, вечная женственность. Мыслители-поэты в материальной природе, по словам В.С. Соловьева, узнавали проявления небесной Премудрости, ниспавшей из высших сфер: так видимый свет нашего мира был для них улыбкой Софии, вспоминающей нездешние сияния покинутой Плеромы (полноты абсолютного бытия) [14, с. 137].

София выступает как душа мира, так как она единственный центр воплощения божественной идеи мира. София представляет собой тело

Христово по отношению к Логосу. В то же время тело Христово — это церковь. Значит, София — это церковь, невеста Божественного Логоса. Воплощением ее предстает образ Св.девы Марии. Отметим, что понятие Софии получило признание и дальнейшее осмысление в трудах М.М. Бахтина. Бахтин, знал вероятно, в первую очередь из трудов В. Соловьева и П. Флоренского; слово «софийность» он однако применяет здесь в философско-антропологическом, а не мифологическом смысле — имея в виду под ним «внутреннее тело» человека. Близкое словоупотребление («софийность») в значении «телесность») мы находим у А. Лосева. С «софийной» стихией Лосев связывает представление о «теле, несущем на себе становление смысла» [8, с. 180]. Философская интерпретация Софии в отечественной традиции восходит к богословскому пониманию под ней мира в его причастности к Богу, иначе — вселенской Церкви как Тела Христова. От мистического Тела Бога к телу духа, «смысла» человека: такой скачок совершает философское мышление Бахтина. Заметим, что «софийным» человек может выглядеть, по Бахтину, только в глазах другого, — отсюда соположение здесь «наличности», «софийности», «другого» [1, с. 480].

## Антропологическая тема у В.С. Соловьева

Идеи В.С. Соловьева о человеке исследованы недостаточно. Несомненно, что общий пафос философского творчества философа — освобождение человека как от пагубной власти индивидуалистических заблуждений, так и от антигуманистического давления, нуждающегося в преобразовании общества. В основе его философского творчества лежит стремление к универсальному всеединству, достижению «цельной жизни» и «цельного творчества». Путь к этому он видел в универсальном синтезе философии, науки и религии (опыта, знания и веры).

Антропологическая тема В.С. Соловьева разнолика. Он рассматривает человека как абсолютно становящееся, как самостоятельного субъекта всех своих действий и состояний, как субъекта чувственного и субъекта разумного, как существо религиозное. В.С. Соловьев судит о человеке как безусловной внутренней формы для Добра, как существе лично-общественном. Он толкует человека как существо сверхживотное и сверхприродное. Не обходит В.С. Соловьев и проблему человеческой природы. Он касается проблемы антропогенеза.

Размышляет о развитии человека. По мнению философа, человек есть высшее откровение истинно-сущего. Он толкует также о высших устремлениях человека, о познавательных потребностях и способностях, о самостоятельности и самоутверждении человека. Он не сомневается в том, что человек есть рожденный свыше.

Понять феномен человека, оставаясь в сфере имманентного, по словам В.С. Соловьева, невозможно. Следует поэтому перенести свой умственный центр в ту трансцендентную сферу, где собственным светом сияет истинно-сущее. «Если задача философии — объяснить все существующее, то разрешить эту задачу, оставаясь в имманентной сфере актуального человеческого познания так же невозможно, как дать истинное объяснение солнечной системы, принимая нашу Землю за средоточие» [15, с. 225].

Но здесь возникает вопрос: каким образом человек, существо относительное, может выйти из сферы своей данной действительности и трансцендировать к абсолютному? Этот вопрос сохраняет свою актуальность и в наши дни. Весьма заметный в наши дни аналитик А. А. Пелипенко пишет: «Пора, наконец, сказать прямо: грандиозный пласт культуры, отражающий отношения человека с *запредельным миром*, основан не на произвольных измышлениях, предрассудках или ложных представлениях, а на самом что ни на есть действительном опыте» [10, с. 18].

По мнению исследователя, в основе деятельности человека, в отличие от инстинктивных действий животных, лежат не потребности как таковые, а когнитивные схемы. Роль познавательных матриц в порождении культуры неоспорима. Действительно, любые культурные инновации не выводятся напрямую из потребностей как таковых. Однако столь привычный для европейской философии культ когнитивизма не позволяет раскрыть многообразие экзистенциальных состояний человека. Рождение культуры, по моему убеждению, коренится не только в рациональных схемах. Огромную роль играет также интуиция и мир эмоций. Выключение этих факторов, связанных с внутренними переживаниями человека, как раз и ведет к вульгарному рационализму.

Человек, по мнению В.С. Соловьева, является носителем нравственности. Это, по сути дела, его атрибутивный признак. Философы-рационалисты видели в человеке прежде всего разумность. Подход к антропологической теме у В.С. Соловьева иной. В первую очередь он рассматривает человека как носителя нравственных установлений. «Но то же

самое разумное создание, — пишет философ, — благодаря которому человек обладает общезначимой идеей добра как безусловной нормы, в дальнейшем своем росте постепенно сообщает этой формальной идее достойное ее содержание, стремясь уготовить такие нравственные требования и идеалы, которые были бы по существу всеобщими и необходимыми; выражали бы собственное развитие идеи добра, а не представляли бы только внешнее ее приложение к тем или иным чуждым ей материальным мотивам» [15, с. 199].

У животных, по мнению В.С. Соловьева, обнаруживается психическая деятельность. Это своеобразное приращение к мертвым объектам. Как в мире животном к необходимости механической присоединяется психологическая, не упраздняющая первой, но и несводимая на нее, так и у человека, по словам В.С. Соловьева, так и у человека к этим двум присоединяется еще *необходимость* идейно-разумная, или *нравственная*. Что это означает? Человек может делать добро помимо и вопреки всяких корыстных соображений, ради самой идеи добра. «Человек должен укреплять дух и подчинять ему плоть не потому, что это была цель его жизни, а потому, что, так, только освободившись от рабства слепым и злым материальным влечениям, может человек служить правде и добру и достигнуть своего положительного совершенства» [там же, с. 153].

Идею совершенства человека В.С. Соловьев извлекает из узкого горизонта рассудочности. Нравственность оказывается едва ли главным определением человека. Желание быть нравственным есть только возможность совершенства. Оно само по себе не может быть завершением. Скорее всего, тяга к добру есть только начало жизни и деятельности человека. Все эти рассуждения В.С. Соловьева направлены против вульгарного экономизма, который в те годы получал широкое распространение. Но В.С. Соловьев полагал, что признавать в человеке только деятеля экономического — производителя вещественных благ есть точка зрения ложная и безнравственная.

Размышление В.С. Соловьева о человеке начинается с осознания его природности. «Возможно тройное отношение человека к внешней природе, — пишет философ, — страдательное подчинение ей в том виде, как она существует, покорение ей и пользование ею как безразличным орудием и, наконец, утверждение ее идеального состояния. — того, *чем* она должна стать через человека. Природа нужна человеку как раз для того, чтобы возвысить ее.

Что же, по мнению В.С. Соловьева, выступает движущим мотивом человеческой деятельности? Философ резко выступает против механического, принудительного господства над человеком, которое выражено во многих философских концепциях. Человек — не пассивное создание, продукт слепого стечения обстоятельств. Деятельность человека подчинена психологической и нравственной причинности. Свобода человека как личности и как общества от предполагаемых естественных законов материально-экономического порядка не находится, по Соловьеву, ни в какой прямой связи с метафизическим вопросом о свободе воли.

Много внимания Соловьев уделяет сопоставлению животного и человека. Он отмечает, что наши меньшие братья лишены настоящего разумения, но чутьем душевным, несомненно, обладают, — и вот в силу этого чутья хотя не могут с ясным осуждением стыдиться своей природы и ее дурного смертного пути, однако явно этим тяготятся, явно тоскуют по чему-то лучшему. Иначе говоря, если и не обладают разумом, то все-таки способны возвыситься над инстинктом. Австрийский психиатр В. Франкл, кстати, весьма ясно выражает эту идею Соловьева. Он пишет о том, что когда собака подвергается операции, она на уровне инстинкта не понимает, что происходит вокруг нее. Однако глядя на хозяина или ветеринара смутно поверх инстинкта догадывается, что они хотят ей добра, а не зла, не погибели.

Русский философ В.С. Соловьев заметил, что есть одно чувство, которое не служит никакой общественной пользе, совершенно отсутствует у самых высших животных, но ясно обнаруживается у человеческих существ. В силу этого чувства самый дикий и неразвитый человек стыдится, т.е. признает не должным и скрывает такой физиологический акт, который не только удовлетворяет его собственные влечения и потребности, но, сверх того, полезен и необходим для поддержания рода. В прямой связи с этим находится, по мнению философа, и нежелание оставаться в природной нагоде, побуждающее к изобретению одежды даже таких дикарей, которые по климату и простоте бытия в ней вовсе не нуждаются.

Согласно Соловьеву, этот нравственный факт резче всего отличает человека от всех других животных, у которых мы не находим ни малейшего намека на что-нибудь подобное. Даже Дарвин, который рассуждал о религиозности собак, не пытался искать у какого бы то ни было животного зачатков стыдливости. Действительно, даже «высокоодаренные» и «многовоспитанные» домашние животные не составляют исключения.

Благородный в других отношениях конь дал библейскому пророку подходящий образ для характеристики бесстыдных юношей из развратной иерусалимской знати. Доблестный пес издавна и справедливо почитается типичным представителем полнейшего бесстыдства. У обезьяны именно вследствие ее наружного сходства с человеком, а также из-за ее до крайности живого ума и страстного характера ничем не ограниченный цинизм выступает с особой яркостью.

В.С. Соловьев полемизировал с Дарвином, который отрицал стыдливость у человека. Не найдя стыдливых животных, Дарвин писал о бесстыдстве диких народов. Соловьев оспаривал этот взгляд. Он показал, что не только дикари, но и культурные народы библейских и античных времен могут казаться нам бесстыдными. Но лишь в определенном смысле. Чувство стыда, несомненно, бывшее у них, имело не всегда те же самые формы выражения и не на все те житейские подробности распространялось, с которыми оно связано у нас.

Говоря о бесстыдстве древних народов, Дарвин ссылаясь на религиозные обычаи древних, на фаллический культ. Однако, по мнению Соловьева, этот важный факт говорит скорее против него: «Намеренное, напряженное, возведенное в религиозный принцип бесстыдство, очевидно, предполагает существование стыда. Подобным образом принесение родителями детей в жертву своим богам никак не доказывает отсутствия жалости или родительской любви, а, напротив, предполагает это чувство; ведь главный смысл этих жертв состоял именно в том, что убивались любимые дети; если бы то, что жертвовалось, не было дорого жертвующему, то сама жертва не имела бы никакой цены, т.е. не была бы жертвой» [там же, с. 122].

Лишь впоследствии с ослаблением религиозного чувства люди стали обходить это основное условие всякого жертвоприношения посредством разных символических замен. На простом отсутствии стыда, равно как и на жалости, по мнению Соловьева, нельзя основать никакой религии, хотя бы самой дикой. Если истинная религия предполагает нравственную природу человека, то и ложная религия со своей стороны предполагает ее именно тем, что требует ее извращения. Соловьев полагал, что реальным извращением, положительной безнравственностью питались и жили те демонические силы, которые почитались в кровавых и развратных культах древнего язычества. Разве религии требовали только простого, натурального совершения известного физиологического акта? Дело состояло здесь в потенцированном разврате, в нарушении всех пределов,

полагаемых природою, обществом и совестью. Религиозный характер этих неистовств доказывает чрезвычайную важность данного пункта, а если бы все ограничивалось натуральным бесстыдством, то откуда же взялась и эта напряженность, и эта извращенность, и этот мистицизм?

Стыд, по Соловьеву, остается отличительным признаком человека. В нем человек действительно выделяет себя из всей материальной природы, и не только внешней, но и своей собственной. Стыдясь своих природных влечений и функций собственного организма, человек тем самым показывает, что он не есть только это природное материальное существо, но еще и нечто другое, высшее. Тот, кто стыдится, в самом психическом акте с. отделяет себя от того, чего стыдятся. Но материальная природа не может быть другою или внешнею для самой себя, следовательно, если Я стыжусь своей материальной природы, то тем самым на деле показываю: Я не то же самое, что она.

Как бы предваряя современные социобиологические открытия, Соловьев показал, что если бы даже были представлены единичные случаи половой стыдливости у животных, то это следовало бы расценить лишь как зачаточное предварение человеческой натуры: существо, стыдящееся своей животной природы, тем самым показывает, что оно не есть только животное. Никто из верующих в говорящую ослицу Валаама не отрицал на этом основании, что дар разумного слова есть отличительная особенность человека от прочих животных. Но еще более коренное значение в данном смысле принадлежит половой стыдливости человека.

Человек обладает чувством стыда, поскольку в глубине своего сознания, по мнению В.С. Соловьева, человек понимает, что он есть образ и творение Божие. «Истинный, рожденный свыше человек, — пишет В.С. Соловьев, — нравственным подвигом самоотречения приводит живую силу Божию в омертвевшее тело природы и весь мир образует во вселенское царство Божие. Верить в царство Божие — значит с верой в Бога соединять веру в человека и веру в природу» [15]. Человек и природа имеют смысл только в своей связи с Божеством.

## Соловьев и Достоевский

То, что понимание Ф.М. Достоевского после размышлений на эту тему В.С. Соловьева отличается «новизной» отмечали многие философы. Но толкование творчества писателя русским философам отличается глубиной и неожиданностью [11].

«Мне кажется, — писал В.С. Соловьев, — что на Достоевского нельзя смотреть как на обыкновенного романиста, как на талантливого и умного литератора. В нем есть нечто большее, и это большее составляет его отличительную особенность и объясняет его действие на других» [15, с. 291].

В.С. Соловьев задается целью уяснить «господствующую идею» Достоевского. Романисты обычно берут окружающую их жизнь так, как они ее застали, как она сложилась и выразилась. Художественный мир Достоевского, согласно Соловьеву, имеет совершенно противоположный характер. «Здесь все в брожении, ничто не установилось, все еще только становится. Предмет романа никак не быт общества, а общественное движение» [там же, с. 295].

Общий смысл всей деятельности Достоевского состоит в разрешении вопроса о высшем идеале общества и о настоящем пути к его достижению. Общественное значение этих романов велико. В них предсказаны важные общественные явления, которые не замедлили обнаружиться. Вместе с тем эти явления осуждены во имя высшей религиозной истины. «Обладание истиной, — пишет В.С. Соловьев, — не может составлять привилегии народа так же, как оно не может быть привилегией отдельной личности. Истина может быть только *вселенскою*, и от народа требуется подвиг служения этой вселенской истине, хотя бы, и даже *непрерывно*, с пожертвованием своего национального эгоизма. И народ должен оправдать себя перед вселенской правдой, и народ должен положить душу свою, если он хочет спасти ее» [там же, с. 301].

Соловьев объявляет Достоевского своим единомышленником, усмотрев у него собственную заветную мысль: «Центральная идея, которой служил Достоевский во всей своей деятельности, была христианская идея свободного всечеловеческого единения, всемирного братства во имя Христова» [там же, с. 302]. В.С. Соловьев, анализируя Достоевского, возвращается к своей мысли о христианстве. Писатель толкуется им как проповедник христианской идеи. Есть такой вид христианства, где Христос является высшим нравственным идеалом, религия сосредоточивается в личной нравственности. Ее призвание — спасение отдельной души человечества. «И если Христос есть действительное воплощение истины, то он не должен оставаться только храмовым изображением или же только личным идеалом: мы должны признать его как всемирно-историческое начало, как живое основание и краеугольный камень всечеловеческой Церкви» [там же, с. 203].

Соловьев не различает двух ликов Достоевского — ликов художника и философа: у него почти нет ощущения дистанции между воззрениями писателя и его главных героев. В последующих исследованиях романов Достоевского слово «идея» начинает соотноситься с образом героя. Предшественники Бахтина в русской философской критике связывают те или иные «идеи» с героями Достоевского без достаточного теоретического обоснования.

Будучи религиозным человеком, — писал о Ф.М. Достоевском В.С. Соловьев, — он был вместе с тем свободным мыслителем и могучим художником. Опираясь на творчество писателя, В.С. Соловьев отмечал: «Вера в эту бесконечность души человеческой дана христианством. Из всех религий одно христианство рядом с совершенным Богом ставит *совершенного человека*, в котором полнота божества обитает телесно. И если полная действительность бесконечной человеческой души была осуществлена в Христе, то возможность, искра этой бесконечности и полноты существует во всякой душе человеческой, даже на самой низкой степени падения, и это показал нам Достоевский в своих любимых типах» [там же, с. 306].

Вслед за В.С. Соловьевым к теме Достоевского обращались многие мыслители. Блестящий анализ творчества писателя дал, как известно М.М. Бахтин. Он отметил диалогичность, которая изначально присуща творчеству Ф.М. Достоевского. «Диалог» в мире Достоевского, — отмечает исследовательница М.М. Бахтина Н.К. Боневская, — происходит не между автором и героями: его ведут и герои между собой. Мировоззренческий, «идейный» диалог предстает в форме разговоров героев о «последних» проблемах бытия. Герой Достоевского — это «идея», «слово»; говорящий этический космос о Достоевском — не что иное, как многосубъектное «бытие-событие». Здесь некий таинственный момент бахтинских построений» [1, с. 16].

## «На пути к истинной философии»

Анализируя различные виды духовного творчества, В.С. Соловьев делает неожиданный вывод: у них нет зодчего. «Каково бы ни было различие и даже противоположность между метафизикой идеализма и позитивным воззрением современных натуралистов, они сходятся в одном: и там и там человек не при чем» [15, с. 324]. В самом деле, если сущность и смысл вселенной можно выразить такими понятиями, как «безусловное тождество», «абсолютная идея» или «бессознательное»,

то человек в этом случае оказывается лишним звеном. Нет ему места с его душевными потребностями. Не находится место человеку, если вселенная лишь сложный механизм движущегося вещества. «В первом случае человек теряется как преходящий момент в безразличии абсолютного. Подобные взгляды на человека помимо того, нравятся они нам или нет, прямо разрушают сами себя своею внутренней несообразностью, и если мы их отвергаем, то не потому, что они нечеловечны, а потому что они неразумны» [там же].

Так В.С. Соловьев приходит к идее значимости человека, его участия в мировых процессах. Философ показывает ограниченность, узость представления о человеке, которое предлагают идеалисты и естественники. В.С. Соловьев делает критические маргиналии по поводу наследия Гегеля и Фейербаха. Он отвергает также эмпирический подход к изучению человека. В.С. Соловьев допускает даже мысль о том, что современный мир лишь наша мозговая фикция. Но тут же подчеркивает, что мозг сам есть лишь один из феноменов нашего физического мира.

В.С. Соловьев пишет: «Человек, познающий истину, несмотря на свое ничтожное и рабское положение в природе, и природа, уничтожающая человека, несмотря на его истину, очевидно, не имеют никакого смысла друг для друга, между ними нет никакой внутренней связи, никакого необходимого соотношения. Человек на свое понимание природы, не имеет над нею власти, а природа несмотря на свою силу над человеком, не имеет разума. Так, они и остаются чужими и враждебными друг другу, несмотря на то что с той же точки зрения человек есть лишь порождение природы, а природа — представление человека» [там же, с. 326].

У Вл. Соловьева есть удивительное стихотворение «Три подвига». Философ-поэт пытается найти общий смысловой знаменатель трех мифологем — творения, избавления царевны и сошествия во ад. Он, по сути дела, отождествляет изведение жизни и красоты из косной материи (Пигмалион выводит из камня Галатею), ее избавление от хаотических сил земного зла (Персей спасает Андромеду от чудовища) и от смерти как от зла космического (Орфей, который должен вывести Эвридику из ада). Может быть, небезынтересно мнение французского этнолога о том, что сама воспроизводимая в высокоразвитых культурах тема странствия и борений души глубочайшим образом скрепляет преемственную связь современной культуры в архаическим типом инноваций и — более того — с темными истоками нашего филогенеза, с таинственным движением наших

отдаленных предков из отношений чисто природных в сфере культуры и духовности» [см.: 5].

В.С. Соловьев приходит к мысли: чтобы понять смысл мира — следует понять внутреннее и необходимое соотношение между двумя терминами действительности — человеком как познающим и природой как познаваемому. Русский мыслитель видит ответы на поставленные вопросы

в Откровении. «Только признав данную религиозную истину, наш ум получает твердую предметную опору для своей метафизической работы и переносит философию из области человеческих измышлений в область божественной истины [15, 337]. Взгляды В.С. Соловьева на философию тесно связаны с антропологией. Это одно из знамений нашего времени.

## Список литературы

1. *Бахтин М.М.* Избранное. Т.1. Автор и герой в эстетическом событии. М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. — 544 с.
2. *Бахтин М.М.* Избранное. Том II. Поэтика Достоевского. М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. — 512 с.
3. *Бонецкая Н.К.* В поисках Неведомого Бога. Мережковский — мыслитель., М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. — 400 с.
4. *Бонецкая Н.К.* Бахтин глазами метафизика. М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. — 560 с.
5. *Бросс Ж.* Дорогами странствий // Курьер ЮНЕСКО, 1987, № 5.
6. *Гальцева Рената, Роднянская Ирина.* К портретам русских мыслителей. М.: Петроглиф, 2012. — 758 с.
7. *Зеньковский В.В.* Русские мыслители и Европа. М.: Республика, 1997. — 368 с.
8. *Лосев А.Ф.* Владимир Соловьев и его время. М.: Прогресс, 1990. — 720 с.
9. *Лосский Н.О.* История русской философии. М.: «Высшая школа», 1991. — 559 с.
10. *Пелипенко А.А.* Постижение культуры. Мифоритуальная система. Медиационная парадигма. Книга первая. М.: Политическая энциклопедия; Президентский центр Б.Н. Ельцина, 2017.
11. *Померанц Григорий.* Открытость бездне. Встречи с Достоевским. М.-СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013.
12. Ранние письма В.В. Розанова к Э.Ф. Голлербаху // Геллербах Э., Розанов В.В. Пг., 1918.
13. *Смирнов С.А.* Форсайт человека. Опыты по неклассической философии человека. Новосибирск: «ОФСЕТ», 2015.
14. *Соловьев В.С.* Сочинения в двух томах, т.1. М. «Мысль», 1988. — 892 с.
15. *Соловьев В.С.* Сочинения в двух томах, т. 2. М. «Мысль», 1988. — 822 с.
16. *Шпет Г.Г.* Мысль и слово. Избранные труды. М., 2005.
17. *Шпет Г.Г.* Философская критика: отзывы, рецензии, обзоры. М.: РОССПЭН, 2010.
18. *Гуревич П.С.* Конец философии или её возрождение? // Философская школа. 2017. №1. — С.11–21.  
DOI: 10.24411/2541-7673-2017-00001

# СОВРЕМЕННЫЙ СОЦИОКУЛЬТУРОГЕНЕЗ

Р.Э. Лильберг

## ФЕНОМЕНОЛОГИЯ КАРНАВАЛА В НОВЕЙШЕМ ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ И СЕМИОТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

**Аннотация.** В исследовании проанализированы общественно-исторические и социокультурные причины карнализации отечественного массового сознания, связанные с периодом масштабных социально-политических преобразований, вполне определенным образом повлиявших на изменения, произошедшие в культурном пространстве отечественного социума. На примере ряда кинокартин, авторство которых принадлежит некоторым отечественным кинорежиссерам, особенно подробно исследуются художественные способы и приемы реализации карнавальных форм представления и моделирования внешней действительности, а также те базисные правила и принципы карнавала, которые были реализованы этими авторами в своих творениях.

**Ключевые слова:** карнализация культурного пространства, неомифологизация общественного сознания, культурная семиотика, вторичный семиозис, культурная семантика, синтаксис культурных моделей, инверсия бинарных оппозиций, жанры современного кинематографа, проблема зрительского восприятия, пространственно-временной хронотоп.

R. E. Lilieberg

## PHENOMENOLOGY OF CARNIVAL IN THE NEWEST DOMESTIC CINEMATOGRAPH: CULTURAL AND SEMIOTIC ASPECTS

**Summary.** The research analyses the socio-historical and socio-cultural reasons of a carnivalization of domestic mass consciousness, it connected with the period of the large-scale socio-political transformations which quite definitely influenced the changes which happened in cultural space of domestic society. Artistic ways and methods of realization of carnival forms of representation and modeling of external reality and also those basic rules and principles of carnival, which were realized by these authors in their creations, are particularly studied in detail on the example of a number of movies which authorship belongs to some domestic film directors.

**Keywords:** carnivalization of cultural space, neomifologization of public consciousness, cultural semiotics, secondary semiosis, cultural semantics, syntax of cultural models, inversion of binary oppositions, genres of modern cinema, problem of spectator perception, space-time chronotope.

Конец прошлого и, особенно, первые два десятилетия нынешнего века в отечественном кинематографе отмечены выходом на экран ряда образцов авторского кино, репрезентирующих сценарную реальность внутреннего пространства этих художественных фильмов таким образом, что не только обычные зрители, но и обладающие высшим академическим образованием кинокрити-

ки оказывались не всегда и не вполне способными определить истинную жанровую принадлежность такого рода кинопродукции, определяемую ими *a posteriori* приблизительно, размыто и многообразно (см. далее, например, «Город Зеро» [18] — прим. авт.).

Представляется, что само появление этих жанрово неопределимых кинокартин есть в своем роде

вление времени, сопровождаемого в этот же период (рубеж XX — XXI вв.) целым рядом глубинных изменений внутри общего социокультурного контекста российского общества, преимущественно инспирированных тотальной денонсацией прежних идеологем и необходимостью заполнения освободившихся в фундаменте отечественной культуры пропусков новыми общественно-значимыми идеалами, ценностями, ориентирами. Столь же характерным для этого периода является ярко выраженное внутри культурного пространства стремление к обращению к аналогичным идеалам и ценностям прошлых, иногда значительно удаленных от настоящего времени исторических периодов, в значительной степени связанное с реконструкцией прежних мифологем и их последующей адаптацией к новым социокультурным реалиям, очевидно нуждающимся в построении собственной новой аксиологии и телеологии, а также в определении и уточнении перспектив своего последующего исторического развития, что не могло не найти отражения в современной отечественной художественной культуре и литературе, и искусство кинематографа в этом отношении также не стало исключением.

Эти процессы, особенно усилившиеся в отечественном сознании с начала 90-х годов прошлого века, последовательно форсировались естественным в данных условиях повышением общественного интереса к действительной, неотцензурированной отечественной истории, свободному от идеологических ограничений и стереотипов анализу прежнего историко-мифологического содержания и последующей генерации на его основе целого ряда неомифологем, дальнейшая социокультурная систематизация и универсализация которых в итоге и породила новое, неомифологизированное сознание отечественного социума [6].

Указанные выше процессы имели и свое семиотическое измерение, поскольку интенсивность процессов первичного культурного семиозиса в таких условиях ощутимо снижалась, постепенно уступая свои позиции процессам семиозиса вторичного [11], нарастающая динамика которых и была вызвана актуализацией неомифологического содержания отечественной культуры на фоне выраженной необходимости социокультурной конкретизации значительного числа генерируемых неомифологем, — как с целью последующей их адаптации к прежнему культурному содержанию, так и с целью определения предполагаемого синтаксиса структуры новых культурных моделей, содержащих значительное количество неомифологического материала

[Ibid.]. Предполагается, что именно семиотические аспекты отражения или моделирования реальности в культурном процессе на данном переходном этапе возобладали именно вследствие того, что художественным сообществом вопрос о собственной роли самого языка в художественном восприятии реальности [14] был поставлен ребром.

Основными критериями оценки результатов процесса вторичного культурного семиозиса оставались семантическая однозначность, отсутствие явных и скрытых противоречий между тем, что было оставлено в культуре, и тем, что в нее же по необходимости было добавлено, а также внутренняя непротиворечивость формируемого синтаксиса новых культурных моделей, которая была призвана всемерно минимизировать саму возможность возникновения в творческом процессе многих семантически амбивалентных, и потому неоднозначно интерпретируемых артефакций.

Вследствие того, что далеко не во всех процессах формирования содержания новой культуры и творческого создания ее феноменов все эти категорические требования могли быть одновременно и непротиворечиво соблюдены, одной из наиболее эффективных форм импликации нового культурного содержания в сохраняющиеся структуры традиционных культурных моделей становятся процессы карнавализации, имманентно предполагающие, и потому разнообразно допускающие инверсию культурной нормы, временную ревизию ее внутреннего содержания, и семантико-синтаксическую амбивалентность результатов творческого процесса, использующего карнавальную форму в качестве приоритетного или вообще единственного средства реализации исходного авторского замысла. Таким образом, с начала периода объявленной «перестройки, демократизации и гласности», карнавал становится все более и более популярен в отечественной художественной культуре и литературе перестроечного и постперестроечного периода, на театральной сцене, на киноэкране.

Дальнейшее дистанцирование от требований прежней культурной традиции, признаваемых все более устаревающими как по форме, так и по содержанию, выразилось в организации массового и решительного противостояния диктату прежнего («социалистического») реализма, в усиливающейся укорененности в мифологии и ее все более обновляемых частных вариантах, в прогрессирующей утрате иллюзий линейности процесса общего исторического развития, в быстрой замене прежнего утопического мировосприятия не менее радикальным анти-утопизмом, в вытеснении

из поля художественной рефлексии рациональных и тяготеющих к ним моделей семантизации реальности моделями иррациональными и символическими, в фактическом отождествлении символа и смысла, а также в декларировании первого в качестве исключительной (в рамках творческого процесса) *causa generis* второго [8]. Как известно, «клин клином вышибают», и в таких условиях эффективность карнавала как средства реализации исходного авторского замысла только росла, а общественное признание и одобрение внедрения в творческий процесс элементов карнавализации «опостылевшей и лживой реальности» только усиливались, что очевидно придавало самому творческому сообществу решимости и вдохновения.

Так, в исследовании [5] его автором отмечается тотальность распространения и использования элементов карнавализации во всех трех формах современной культуры, — в культуре элитарной, в массовой и в контркультуре (например, — в молодежной). Следствием тотального характера распространения карнавальная феноменология становится столь же тотальная трансформация общекультурного дискурса от текстологических к визуальным формам [10], преимущественно обусловленная внутренними психологическими особенностями культурной рецепции карнавала прежде всего как визуального действия, в котором инверсию прежнего сакрального («сжег все, чему поклонялся...») с последующей заменой прежним профанным, которое внутри карнавала возносится («... поклонился всему, что сжигал»), и становится «новым сакральным» [4], для зрителя можно воплотить и представить наглядно и в наиболее доступной для зрительского восприятия форме.

Таким образом, именно визуальные формы художественной культуры (живопись, театр, кино) становятся приоритетным пространством реализации неомифологического содержания посредством карнавальная феноменологии. Автор исследования [11] свидетельствует, что именно невербальные средства создания художественного образа в процессах вторичного семиозиса обнаруживают наибольшую эффективность, поскольку создаваемые такими средствами дополнительные возможности денотации и коннотации, психологически опирающиеся на индивидуальный социокультурный опыт и выработанные рецептивные навыки зрителя, положительно влияют на глубину понимания им созданного художественного образа и полноту его индивидуального восприятия [Ibid].

Следовательно, карнавал в визуальных формах культуры адресован прежде всего тем, кто

в состоянии расшифровать и понять скрытый смысл (смыслы) и исходные намерения автора театральной постановки или художественного фильма, что также подтверждается категорической демаркацией («все понятно» — «ничего не понятно») содержания зрительских рецензий на такого рода кинопродукты (см. ниже — прим. авт.). Широкое использование средств вторичного семиозиса активизирует внерациональные (интуитивные) каналы восприятия действительного смысла и способствует выработке у зрителя способностей к аналитическому типу восприятия и осмысления увиденного [Ibid.], тем самым стабилизируя не только постоянство состава потенциальной зрительской аудитории, но и постоянство зрительских предпочтений внутри нее, на которые вынуждены будут ориентироваться создатели будущих театральных постановок и кинокартин для «своего» зрителя, тем самым поддерживая действительно высокий уровень своих творений. Существуют мнения, что «и в кино ходят, как на шоу» [13], а раз так, то достойный уровень этого действия в рамках современного культурного дискурса становится существенным условием того, что это «шоу» будет не просто «продолжаться», а продолжаться на высоком художественном уровне, вполне соответствующем такому же уровню требований со стороны наблюдающей это «шоу» зрительской аудитории.

Так, например, в 2008 году увидел свет фильм режиссера К. Серебренникова «Юрьев день» [16], вызвавший весьма неоднозначную реакцию зрителей, его просмотревших, вплоть до мнений и выражений самого гневного толка. Фильм смотрели не только «в столицах», но и в регионах, в том числе, — и жители «маленьких городков» (место действия фильма). Подавляющее большинство авторов отрицательных откликов высказывает крайнее недовольство находящимся на верхнем пределе уровнем предъявленной зрителю чернухи, как наиболее характерной, по мнению авторов фильма (...?), черты «жизни в провинции», тогда как фильм получился «недоверным», и «на самом деле люди здесь так не живут»...

Однако, — художественное кино отличается от документального тем, что не копирует, а моделирует реальность. И по всей видимости, режиссер вполне отдавал себе отчет в этой запредельности и буквально «шел по грани». Серебренников относится к тому типу постановщиков (и как кинорежиссер, и как режиссер театра), который репрезентирует проблемы бытия современного человека и общества в предельно гротесковых и гипертрофированных символических формах. Полагаю, что

главным образом и именно за это очень многим его творчество остается непонятым. Он ставит перед своим зрителем зеркало без витражей и обрамлений, без бантиков и рюшек.

Именно таким зеркалом и является его кинокартина «Юрьев день». В зеркале этого фильма отражается некоторое среднестатистическое «представление о благополучии» — сначала личном, а потом и общественном, — которое на всем протяжении этого фильма последовательно и неумолимо выворачивается его создателем наизнанку. Обнаруживается совершенно трагическая вещь: никакого «благополучия», — хоть личного, хоть общественного, — на самом деле нет, а имеют место быть только личные и общественные иллюзии о наличии такового, крайне многочисленные и разнообразие, и последовательно разбиваемые создателем фильма вдребезги, — ровно таким же образом, каким отчаявшаяся главная героиня разносит об стену свой мобильный телефон, становящийся все более и более ненужным в условиях ее нового существования.

Для того, чтобы понять, о чем на самом деле этот фильм, нужно вполне четко и осознанно определить, кто (или что) является в этом фильме главным героем, практически, — демиургом следующих друг за другом событий и тех изменений, которые происходят из-за этих событий в душе человеческой?.. Вычитано из других рецензий: «столичная певичка», «история матери и сына», «неудачная попытка возвращения к истокам» и т. п.

Операторская работа в фильме заслуживает отдельной оценки. Ни в одной из рецензий нет ни слова об опускающейся кнопке под стеклом автомобильной дверки, — главная героиня и ее сын, приехавшие в авто на «малую родину», выходят из машины, снаружи с брелка включается сигнализация, кнопка падает, они уходят...

Серебренников — мастер мелких деталей, за которыми часто оказывается скрыт большой намек. Скрыт преднамеренно. Эта маленькая кнопка есть наиболее яркий и впечатляющий символ настоящего главного героя всего этого фильма, а именно, — Судьбы, Рока, Фатума. Кнопка опускается, и в этой точке сходятся траектории, — линии судьбы тех, кто был в этой машине, и в этой же точке они ломаются так же, как далее ломается напополам их жизнь. Однако, — это довольно распространенный сюжет в мировой литературе, драматургии, кинематографе. Кнопка щелкает, и возврата назад для этих двоих уже не будет. Не будет, — ибо так повелел истинный главный герой этого фильма.

Ломается не только жизнь, — до дна ломается контекст, в условиях которого вынужденно начинается жизнь другая, поскольку между условиями жизни прежней («благополучия») и нынешней, согласно шикарной метафоре, вложенной постановщиком в уста главной героини, «не 200 километров, а 20 лет жизни». Режиссером не случайно выбрано именно это время в новейшей отечественной истории, поскольку изменения в жизни «там» и жизни «здесь» за эти вроде не слишком продолжительные 20 лет произошли такие, что различия, сливающиеся в оглушающий контраст между первым и вторым, по существу разрывают весь внутренний хронотоп, — одни декорации со сцены унесли, и совершенно другие выставили. Причем, — другие до неправдоподобия, которое местами просто невозможно «переварить»... Однако, — это уже не проблема режиссера, это проблема зрителя. Если интерпретировать фильм как текст, то нарушение его пространственной архитектоники может повлечь за собой актуализацию механизмов вторичного семиозиса, за которыми последует и приращение смысла [11].

«А был ли мальчик?...» — это известная фраза из самого крупного произведения А.М. Горького «Жизнь Клима Самгина», так и оставшегося незавершенным. Так вопрошают те, кто очень желает скрыть от других собственные неблагоприятные делишки, желая, чтобы те поскорее да понезаметнее «заросли быльем». Исчезновение двадцатилетнего сына главной героини становится причиной временной, а затем все более пролонгированной невозможности ее возврата назад без своего «мальчика», однако, — и это исчезновение отнюдь не случайно. Они оба, — и главная героиня, и ее сын, — выбрали это исчезновение, они упорно и неотвратимо шли к этому исчезновению, — шли ровно до того самого момента, когда щелкнула кнопка сигнализации. Шли, не слушая и не слыша друг друга. Очень характерная примета нынешнего времени, — телами близко, душами невыразимо далеко друг от друга; и то, что случилось, — случилось закономерно. «Мальчик» становится средством радикального изменения сюжетной линии фильма не с руки режиссера, — таким «средством» его сделала его же собственная мать...

«Так жить нельзя» — так назывался фильм С.С. Говорухина (1990) [15]), жанр которого определен как «документально-публицистический». Однако, «Так жить нельзя» — это тоже своего рода «чернуха», как скомпилированное автором фильма отражение всего того, с чем осталась страна после продолжительного периода «строительства самого

передового общественного строя» под руководством КПСС, и с чем остались люди, — простые люди, в этой стране живущие (или выживающие?). Временная дистанция между этими двумя кино-событиями, — «Так жить нельзя» и «Юрьевым днем», — как раз почти те самые «20 лет жизни», однако, как жить нельзя было здесь, в далеком маленьком городишке тогда, так (судя по «Юрьеву дню») нельзя и сейчас...

Почему? — да потому, что «здесь» за эти 20 лет почти ничего не поменялось. «Там», в столицах — да, поменялось; причем, — поменялось не только снаружи, но и внутри, — в душах проживающих там. А здесь — нет, почти ничего. И не только из-за того, что местному муниципалитету столичные бюджеты и во сне не могли присниться, но и потому, что абстрактная «власть» какого угодно уровня до них до всех, живущих здесь, просто «не доходит». И все здесь это знают.

«Так жить нельзя» — это про них, но — не для них. Говорухин снимал свой фильм не только в Москве и Питере, — он начинал снимать в г. Березники Пермской губернии, потому что это — его родной город, о проблемах которого и проживающих там он знает не понаслышке.

Пространственно-временной хронотоп карнавала, город Юрьев: пейзаж, натурные съемки. Представляется, что сезон для времени действия фильма (зима) выбран постановщиком не случайно. Мороз. Бескрайние снега по периферии кадра. Почти замерзшая речка, название которой главная героиня уже забыла. Холодный туман. Изморось. Преобладающие тона — серая, бурая, погруженная в снег пастель, местами размытая и слабо подсвечиваемая низким зимним солнцем. С трудом угадываемые глазом контуры, очертания... Какой-то морок — вроде как ясное, но неестественно бледное небо, и всюду — дымка, дымка, дымка, поглощающая все окружающее пространство... Все — стылкое. Буквально все: дома, улицы, дороги, местный старый кремль. И — люди... Все стылкое не только снаружи, но и изнутри, — холодное, бесстрастное, вымороженное — нет, не морозом, а жизнью, — именно той, которой «жить нельзя», вымороженное до самого дна, до самого нутра... Пустота повсюду — неизменная, самодостаточная — такая *causa generis* и *causa sui* «в одном флаконе», разверстая, зияющая и — страшная. Смутная, беспричинная тревога. Кажется, что даже время здесь никуда не течет вовсе, — во всяком случае, по столичным меркам...

«Московские гости», свалившиеся сюда «неизвестно зачем» из столицы, — нет, здесь они почти

инопланетяне, с «летающей тарелки» которых отвинтили и украли колеса. Во всяком случае, — иностранцы точно. Спрашивают какого-то местного дедушку о том, как называется эта речка, после чего дедушка, ни слова не ответив, а только мельком взглянув на этакую столичную невидаль, вдруг разворачивается, и идет в совершенно другую сторону... А в каком жанре вообще это все снято?

«Мы будем снимать этот фильм в том жанре, в котором живем»... Когда в далеком 1989 году режиссер Сергей Соловьев приступал к съемкам фильма «Черная роза — эмблема печали; красная роза — эмблема любви» [17], актеры, прочитав сценарий этого *Cinema nouveau*, тоже задавали ему такие же вопросы. Так, в частности, актер Александр Абдулов особенно настойчиво пытал режиссера по поводу предполагаемого жанра будущего совместного творения, на что ему Сергей Соловьев отвечал так: «Саша, — мы будем снимать этот фильм в нашем собственном жанре», на что Абдулов вопрошал: «А наш собственный жанр — это какой?», а Соловьев продолжал: «Собственный — это тот жанр, в котором мы сейчас и живем». Абдулов не унимался: «А в каком жанре мы сейчас живем?», на что Соловьев ему заметил так: «Ты знаешь, Саша, мне последнее время почему-то все более настойчиво кажется, что все мы уже давным-давно живем в жанре маразма...». И все, — именно в таком жанре этот фильм, беспрецедентный для отечественного кинематографа, и был снят. Многие, кстати, тогда также обрушились с весьма нелестной критикой на постановщика «Черной розы — эмблемы печали; красной розы — эмблемы любви».

Почему? Да потому что их традиционное зрительское восприятие было глубоко травмировано и даже оскорблено ничтожно малым количеством логики и здравого смысла в развитии сюжета фильма, до выхода которого в широкий прокат мировой кинематограф и искусство кино не знали такого жанра — «маразм». Да, не знали, — зато они наверняка знали другой — «карнавал», поскольку именно в вариациях на тему именно этого жанра и снял С. Соловьев свой фильм.

«Вы никогда не уедете из нашего города» — годом ранее (1988) на киностудии «Мосфильм» выходит фильм К. Шахназарова «Город Зеро» [18], жанр которого многообразно определяется как «трагифарс», «триллер», «мистика», «фантазмагория» и т.п. По сюжету в город N приезжает (точно так же — прим. авт.) из Москвы инженер Варакин для каких-то технических согласований, но очень быстро обнаруживает, что человек, который смог бы решить его вопрос по существу (главный инженер

местного машиностроительного завода) совершенно незаметно для других помер восемь месяцев тому назад, и говорить с ним просто некому. В происходящих в городе N событиях (так же — прим. авт.) нет ни логики, ни здравого смысла, посему Варакин отправляется на вокзал, но билетов в кассе нет. Никаких и ни на какие направления. Все улицы и дороги странного города также ведут в никуда. Таксист с вокзала заводит его в какую-то глушь, где совершенно неожиданно обнаруживается местный краеведческий музей. Маленький сын электрика, у которого остановился московский гость, неожиданно и выдает ему это пророчество, присовокупив, что на местном кладбище будет установлен памятник на его могиле с указанием дат его рождения и смерти. Некуда бежать, все уже решено. Постепенно, но необратимо Варакин начинает приспосабливаться ко всему, что происходит с ним в «Городе Зеро». Удивительно, но почти все то же самое происходит с главной героиней фильма «Юрьев день» К. Серебренникова.

Непостижимым для зрительского восприятия такого типа жанры кинокартин, снятых всеми этими режиссерами, — и С. Соловьевым, и К. Шахназаровым, и К. Серебренниковым, — вполне определенным образом совпадают. Совпадают в своих глубинных формах символизации реальности, даже несмотря на то, что внешне они как бы «совершенно о разном», и жанрово, например, картина Соловьева определялась кинокритикой преимущественно как «комедия», чего про «Юрьев день» сказать совершенно невозможно.

Если нечто комедийное еще может быть отнесено массовым зрительским восприятием к понятию карнавала, то такой сюжет, как в фильме «Юрьев день», в этом самом восприятии карнавалом даже близко не определяется. Однако, так это выглядит только «снаружи», на поверхности. Известный советский литературовед и культуролог М. М. Бахтин определил основную идею карнавала, рассматриваемого в качестве универсального культурного феномена, как идею «инверсии бинарных оппозиций культуры» [2], то есть — опрокидывание базисных двоичных противопоставлений, закрепленных в культуре, полюсы которых внутри карнавального действия меняются местами. К таким противопоставлениям относятся оппозиции «добро» — «зло»; «верх» — «низ»; «далекое» — «близкое»; «мужское» — «женское»; «хорошее» — «дурное»; «сакральное» — «низменное» и т.п.. Каждый полюс любой из оппозиций такого рода получает свое значение только в противопоставлении противоположному ему полюсу, и наоборот. «Карнавал»

как универсальный культурный феномен означает опрокидывание всех или части базисных оппозиций с фактической сменой их полюсов. Само название «карнавал» — это латинизированное «Carne, vale!», т.е. «Мясо, прощай!», поскольку в прежние века народ выходил на карнавальную площадь перед христианским постом, в течение которого мясо употреблять в пищу было запрещено [Ibid.].

«Юрьев день» как религиозный праздник в период крепостничества на Руси был днем, когда крепостной крестьянин получал короткое (по времени реализации) право перейти от одного землевладельца (помещика) к другому. Основная идея — переход, сопровождаемый психологически объяснимой тревогой от ожидания нового, неведомого, что зритель «Юрьева дня» и получает возможность наблюдать на протяжении всего фильма. Крестьяне, выходя на карнавальную площадь перед постом, символически прощаются со всем прежним, мирским. Вследствие сложившихся обстоятельств и принятого личного решения ровно все то же самое постепенно происходит и с главной героиней фильма Серебренникова, столичной оперной певицей, предполагавшей, что она на весьма непродолжительное время посетит свою «малую родину», а на самом деле внезапно попадающей там же на карнавал, внутри которого она остается навсегда («...Вы никогда не уедете из нашего города» — см. выше).

Главное правило карнавала таково, что внутри карнавала все традиционные, привычные бытовые представления меняются местами. Главной героине «Юрьева дня» придется хлебнуть всего этого с лихвой. Она попадает в мир, где мобильные телефоны хранят в валенках, а если они оттуда выпадают и теряются, их тут же закатывают в асфальт.

Карнавал прошлых веков начинался со свержения законного властителя, равно как и приближенных к нему правящих и властных авторитетов. Однако, освободившиеся таким образом места пуствовали недолго, поскольку правителем карнавала толпа избирала бродягу, юродивого, нищего, шута. В «Юрьевом дне» К. Серебренникова этот процесс растянут на весь сюжет внутри линии судьбы главной героини. Постепенно исчезает столичная богемная львица, последовательно утрачивая своего ребенка, мобильник, собственный автомобиль, прежнее тело, после чего утраты из области физики перемещаются в плоскость метафизики: утрачены столичный лоск, оперный голос, последние надежды, и, в итоге — собственное Я. Если злой Фатум в начале фильма сталкивает с трона даму из высшего общества, то в конце фильма он же на этот

трон возносит простую уборщицу тюремной больницы, коронованную вместо прежней шикарной шляпы из норки застиранной вязаной шапочкой. И новые слуги, — новые подруги ее и знакомые несут сей трон с воссевшей на нем новой правительницей с ведром и шваброй в руках, как с символами своей новой карнавальная власти. Такую ее они готовы превозносить, такая она им понятна. Однако, это — один и тот же человек? И какая дистанция между певицей Любовью и уборщицей Люськой — 20 лет времени, 200 км. от Москвы, или же это что-то еще?

Режиссер не дает на этот вопрос ответа, который бы так желал услышать от него зритель. Режиссер оставляет этого последнего наедине с его собственными, личными поисками ответа на этот проклятый вопрос. И, видимо, — совершенно правильно поступает, хотя и из-за этого также число досмотревших «Юрьев день» до самого конца стремительно уменьшается, тогда как досмотревших, но разразившихся затем полным негодованием [7] по поводу увиденного, — наоборот.

Итак, — инверсия налицо, прежнее высокое становится настоящим низким, brutальным, а низкое вздымается на самый верх. На экране происходит почти что мистика: из кокона лощеной столичной знаменитости, постепенно преображаясь, вылезает самый что ни на есть brutальный представитель «рабочих низов», — меха с итальянскими сапогами спадают, и из-под них взору изумленного зрителя показывается халат уборщицы и традиционные сельские валенки неизвестно какого размера. Актерская игра блистательной Ксении Раппопорт делает такого рода мистику возможной, реальной, репрезентируемой визуально [1]. И все это — «сверху», но есть еще и изменения изнутри. Высокомерный взгляд «сверху вниз» на местных «мещан и простолюдинов» постепенно замещается самым что ни на есть живым и искренним милосердием Люськи, приносящей продукты голодным туберкулезникам и омывающей раны порезанному ими сокамернику... Этот фильм — вообще весь из себя парадокс, парадокс такой же, как и сама эта жизнь, которой «жить нельзя», а люди — живут.

Меняются местами также сакральное и низменное. «Серый» в импровизированных монашеских покаях по прежней скверной привычке произносит имя духа лукавого, «врага рода человеческого», за что немедленно изгоняется прочь. Чрезмерно интеллектуальная (поначалу) лексика московской гостьи неумолимо вытесняется самыми что ни на есть сермяжными коллокациями и brutальной бранью, — так здесь говорят и такой язык здесь лучше всего

понимают. Налицо инверсия высокого, выпяченного стиля в простое сквернословие, что также является, согласно концепции М. М. Бахтина [2], характерной чертой карнавального действия.

Постепенно проявляются и элементы «осквернения святынь», — акт лишения тела главной героини женской чести непрерывно сопровождается экстремально крупными планами татуировок, которыми испещрено нагое тело Серого, и которые все сплошь представляют собой христианские соборы и церкви, кресты и купола, купола и кресты.

И, — какой же карнавал без ряженных? И ряженные также присутствуют в фильме: во-первых, это нынешний местный «опер» с богатым уголовным прошлым Серый («Мы пошли на их места, а они пошли на наши»), и, во-вторых, это батюшка, управляющийся с конторским калькулятором крайне сноровисто, и быстро производящий исчисление настоящих и ожидающихся финансовых затрат даже в уме. Перед зрителем ни кто иной, как самый настоящий бухгалтер, переодетый постановщиком в рясу христианского священнослужителя.

И еще: карнавал опрокидывает не только плохое и хорошее, высокое и низкое, но и сами понятия жизни и смерти. Жизнь закончилась — та, прежняя жизнь, возврата к которой по собственному решению главной героини, уже не будет. Из местной речушки вытаскивают труп утопленника, и главная героиня, прослышав о том, мчит сломя голову через весь городишко, потому что она в это время еще не потеряла надежду найти своего сына. Смерть неизвестного наносит первый удар по этой надежде, и таких ударов далее по ходу развития сюжета будет еще много, а надежда начнет таять, иссякать до тех самых пор, пока не превратится в свою почти полную противоположность, — лишенное всякой надежды опустошение, и последующее за ним смирение, а затем и принятие того, что ты не в состоянии изменить. В этот момент происходит смерть той, прежней души, а тело остается, однако, — поскольку души в нем уже нет, тело опускается на самое дно, что и интерпретировано автором фильма в череде следующих друг за другом превращений почти властительницы судьбы в ее рабыню. Итак, Жизнь, в полном соответствии с внутренними правилами карнавала, опрокидывается в Смерть, и карнавальный круг замыкается...

Судьба центрального персонажа «Юрьева дня», — ее надлом, ее инверсия, ее преображение, — создана и показана в фильме в полном соответствии с глубокой символической двойственностью и амбивалентностью карнавала — «всякий персонаж карнавала, есть несущий в себе

и некоторую идею, и развенчание ее» [12]. Оперная дива Любовь, попав волею авторов фильма в поистине чрезвычайные обстоятельства, вступает в пространство карнавала и преображается внутри него, используя само это преобразование как отчаянную попытку излечения души, травмированной произошедшим [3]. Внутренний хронотоп

карнавального пространства в «Юрьевом дне» оказывается вполне сопряженным с хронотопом внешней действительности, поскольку именно из нее в это пространство входит один человек, а выходит уже другой, преобразованный и измененный внутри него почти до неузнаваемости. Выходит, и уходит снова в жизнь.

## Список литературы

1. *Аннинский Л.* Сеансу отвечают: Юрьев день // Сеанс. Источники невозможного № 37/38, 2008 — код доступа URL: <http://seance.ru/n/37-38/movies-37-38/jurievden/jurievdenmnienia/>
2. *Бахтин М.М.* Франсуа Рабле в истории реализма (1940). Материалы к книге о Рабле (1930-1950-е гг.). Комментарии и приложения. — М.: Языки славянских культур, 2008. — 1120 с.
3. *Гройс Б.* Тоталитаризм карнавала / Б. Гройс // Бахтинский сборник. Вып.3: Бахтинский сборник. М.: Лабиринт, 1997.
4. *Дмитриева Л.* Профанное как лейтмотив современной визуальной культуры // Advertology journal. № 4, 2007. — код доступа URL: <http://www.advertology.ru/article45127.htm>
5. *Загibalова М.А.* Феномен карнавализации современной культуры : диссертация ... кандидата философских наук : 09.00.13 — Тула, 2008. — 154 с. РГБ ОД, 61:08-9/54
6. *Загibalова М.А.* Антропологический аспект границы в современной культуре: Карнавализация и неонмадизм // Известия Тульского государственного университета. Гуманитарные науки. № 2, 2012. — С.50–58.
7. *Зельвенский С.* Культурная и насквозь лживая религиозная притча. Рецензия на фильм К.Серебренникова «Юрьев день» — код доступа URL: <https://www.afisha.ru/movie/190138/review/239177/>
8. *Кувшинова М.* Трагедия латентного модерниста // Сеанс. Источники невозможного № 37/38? 2008 — код доступа URL: <http://seance.ru/n/37-38/movies-37-38/jurievden/tragediya-latentnogo-modernista/>
9. *Куликов И.* Юрьев день. Русское // Сеанс. Источники невозможного № 37/38, 2008 — код доступа URL: <http://seance.ru/n/37-38/movies-37-38/jurievden/russkoe-19/>
10. *Мясникова Л.А., Дроздова А.В., Архипова Ю.В.* Визуальная репрезентация повседневности в современном медиаобществе // Теория и практика общественного развития. № 19, 2014. — С. 168–173.
11. *Садченко В.Т.* Вторичный семиозис в художественном тексте — автореф. канд. дисс. по спец-ти 10.02.01, Хабаровск, 2009. — 335 с. — код доступа URL: <http://www.disserscat.com/content/vtorichnyi-semiozis-v-khudozhestvennom-tekste#ixzz4xHHFv3xw>
12. *Семенова Е.А.* Карнавал в кризисные периоды развития культуры // Арт-образование. № 2, 2008 — код доступа URL: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/karnaval-v-krisisnye-periody-razvitiya-kultury>
13. *Хотиненко В.* Кино и прогресс — код доступа URL: <https://iz.ru/665903/vladimir-khotinenko/kino-i-progress>
14. *Хребтова Т.С.* Фразеосхемное представление содержания текста — автореф. канд. дисс. по спец. 10.02.19, Барнаул, 2011, — код доступа URL: <http://cheloveknauka.com/frazeoshemnoe-predstavlenie-soderzhaniya-teksta#ixzz4xHAWEA83>

## Видеоматериалы

15. *Говорухин С.С.* Так жить нельзя, документально-публицистический фильм, Россия, 1990 — код доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=FklkX6pQRp4>
16. *Серебренников К.С.* Юрьев день, драма, Россия, 2008 — код доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=2bfV6-o3HVs>
17. *Соловьев С.А.* Черная роза эмблема печали; красная роза эмблема любви, комедия, Россия, 1989 — код <https://www.youtube.com/watch?v=m5vyl7Og5JU>
18. *Шахназаров К.Г.* Город Зеро, фантазмагория, Россия, 1988 — код доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=MUpLDZ47VA4>

# ЦИКЛЫ КУЛЬТУРЫ

Элизабета Левин

## СЕЛЕСТИАЛЬНЫЕ БЛИЗНЕЦЫ У ИСТОКОВ МУЗЫКИ И КИНО

**Аннотация.** Любое развитие — рост человека, исторические процессы и формирование идей — происходит во времени. На протяжении многих лет в точных науках упрощенно полагалось, что любой процесс должен протекать с неизменным результатом, вне зависимости от того, в какое время дня, года или столетия он был запущен. Это положение ставится под сомнение рядом экспериментальных данных, выявляющих циклические колебания в физике, в биологии и в истории. В применении к истории культуры, одним из следствий этих работ становится реальность влияния фактора момента рождения человека (как-то конкретной эпохи или века, декады) на его образ мышления и на возможности реализации врожденного потенциала. Проявления этого темпорологического фактора, названного тета-фактором, были описаны в книге «Селестияльные близнецы». В ряде последующих публикаций и в книгах «Часы Феникса» и «Пространство-время в высокоразвитых биологических системах» ударение ставилось на том, как тета-фактор целых поколений сказывался на циклической смене исторических эпох. В настоящей статье, написанной по материалам авторского доклада в Доме Ученых Хайфы (18.07.2016) и посвященной 90-летию звукового кино, эффективность применения этих подходов показана на примере рассмотрения истории киномузыки и ключевой роли в ней Ирвинга Берлина и Макса Стайнера — пары селестияльных близнецов, рожденных в час Феникса 1885–1900 годов.

**Ключевые слова:** время, хронология, культурология, киномузыка, селестияльные близнецы, часы Феникса, Ирвинг Берлин, Макс Стайнер, Сергей Прокофьев, цикличность.

Elisabetha Levin

## CELESTIAL TWINS AT SOURCES OF MUSIC AND CINEMA

**Summary.** The XXI century is bringing new challenges in the life sciences. There is growing evidence that the formation of each personality, in addition to heredity, depends on temporal factors, such as a particular historical epoch with its societies, habits and Zeitgeist. In my books *Celestial Twins*, *The Phoenix Clock* and *Space-Time in Highly-Organized Biological Systems* a new temporological concept was presented. Yet so far, in a number of publications devoted to this concept, all the historical examples have been divided into three separate groups. The first group illustrated the Effect of the Celestial Twins (ECT), i.e. the parallels (isomorphism) in the life-stories of celestial twins (people who were born simultaneously or within an interval of 48 hours). The second group emphasized long-term historical cycles and differences between various generations. The third group described unique cases of amplification (resonance) of certain intensions due to united efforts and joint actions of celestial twins. The present article, based on the author's presentation at the House of Scientists in Haifa and devoted to the 90th anniversary of the talkies, discusses the history of music in cinematography and the key role played in it by the composers Irving Berlin and Max Steiner — a couple of celestial twins born during the Phoenix Hour between 1885–1900. Significantly, the following story of the legendary pair of the film music fathers makes it possible to unite all three groups in a single historical example. Due to them, we may learn in parallel about the confluent major events in their historical period; we may also discover the consonance of their personal leitmotifs with the underscoring major theme of their epoch as well as the resonance that their music evoked in the society.

**Keywords:** time, chronology, history of music, music in cinema, celestial twins, Phoenix clock, Irving Berlin, Max Steiner, Sergei Prokofiev, long-term cycles.

Даже звезды сталкиваются, и из их столкновений рождаются новые миры.

*Чарли Чаплин*

Эта статья написана по материалам авторского доклада в гуманитарной секции Дома Ученых Хайфы 18.07.2016. Рассматривается история кино-музыки и ключевой роли в ней Ирвинга Берлина и Макса Стайнера — пары селестиальных близнецов, рожденных в час Феникса 1885–1900 годов.

## Музыка в первых звуковых кино

В 2017 г. исполнится 90 лет со дня выхода на экраны первого полнометражного звукового кино. Помимо диалогов и театральных сцен, уже в первом звуковом кинофильме «Певец джаза» (1927) вперемежку с речевыми эпизодами зазвучала музыка. В отличие от музыкального сопровождения в немом кино, музыка в этой картине больше не была импровизированным сопровождением таперов или оркестрантов, а стала интегральной частью сценария. Прорыв живого звука на экран был воспринят как подлинная сенсация. Беспрецедентному коммерческому успеху этого фильма в большой степени способствовал выбор режиссера Алана Кросланда (1894–1936) включить в него песню о счастье «Blue skies» («Синие небеса») американского композитора Ирвинга Берлина (1888–1989) в исполнении блестящего актера и звезды Бродвея, Эла Джолсона (1886–1950). В итоге «Певец джаза» был удостоен в 1929 году Оскара «за создание первой звуковой картины, произведшей революцию в отрасли».

Легкость и мелодичность популярных песен Берлина сопровождала первый этап развития звукового кино, продлившийся семь лет. В тот период большинство диалогов все еще представлялось с помощью титров, а музыка в фильмах появлялась лишь в коротких песенных номерах, продолжительностью не более десяти минут. В полную силу симфоническая музыка зазвучала в фильме «Кинг Конг» (1933), саундтрек к которому написал американский композитор Макс Стайнер (1888–1971). Благодаря его усилиям и таланту, впервые в истории кино диалоги были наложены на музыку, и была достигнута полная синхронизация звука и изображения. Как вспоминает композитор Дэвид Рэксин, музыка к «Кинг Конгу» открыла «второй этап в звуковом кино», а «ее воздействие на зрителей было поразительным» [1].

Начиная с выхода на экраны «Кинг Конга» — фильма, признанного культовым — киномузыка стала неотъемлемым фоном повествования.

Относительная простота записи и воспроизведения звука в кино привела к тому, что киномузыка стала интегральной частью картины, а музыку для кинофильмов стали записывать лучшие симфонические оркестры мира. У каждого персонажа появились его характерные музыкальные темы (лейтмотивы), а все действие обогатилось музыкальным выражением полного спектра страхов и желаний, любви и ненависти. Так зародился новый музыкальный жанр, благодаря которому классическая музыка впоследствии обрела небывалую дотоле популярность на всей Земле. Оглядываясь назад, музыкальный критик Поль Коут писал: «Будь “Кинг-Конг” единственным фильмом Стайнера, он все равно оставался бы одной из легенд кинематографии» [2].

Искусствоведы и музыковеды неоднократно сравнивают кино с оперой и балетом и приходят к выводу, что на сегодняшний день кино стало усовершенствованной формой этих жанров [3]. Появление новых технологий звукозаписи открыли широкие просторы для поиска новых звучаний и привело в кинематограф оперных композиторов такого высочайшего уровня, как Сергей Прокофьев (1891–1953). Британский композитор и музыковед Говард Гудолл писал в своей энциклопедии истории музыки:

«После “Александра Невского”, ставшего в 1938 году плодом новаторского сотрудничества Прокофьева с российским кинорежиссером Сергеем Эйзенштейном, выяснилось, что крупномасштабная оркестровая музыка становится мощным фактором в создании более увлекательных, более страшных и эмоциональных фильмов. Если кто-то вам скажет, что классическая музыка умерла в двадцатом веке, это лишь означает, что он не смотрит кино» [3, с. 168].

Музыка в кино постепенно переставала быть пассивным фоном, а превращалась в действующее лицо, в активную участницу драмы. Сегодня киномузыка не только создает общий настрой, но и подсказывает зрителю, на какие моменты или скрытые черты многопланового человеческого характера важно обратить внимание.

Прошло 90 лет со дня выхода в свет первого звукового кино, и уже можно и нужно писать книги о создании киномузыки. Но какой бы важной и захватывающей не была ее история, целью этой короткой статьи является не само по себе изложение истории киномузыки, а рассмотрение ее зарождения в ходе общего развития культуры. С одной стороны, такой подход соответствует идее «духа времени», высказанной Гете еще в XVIII веке. С другой стороны, он созвучен современным

поискам количественных оценок в гуманитарных науках в целом [4].

Многие культурологи отмечают, что темпы развития общества резко колеблются в разные эпохи. Порой на смену «сонным» столетиям, поражающим своей бессодержательностью, приходят периоды бурного роста, и тогда в считанные декады наблюдается прогресс, какого в иные эпохи хватило бы на века. Этим колебаниям сопутствуют различия в рождаемости творческих личностей. Как показывает ряд исследований, шансы человека оказаться вписанным в анналы истории каких-либо видов искусств резко меняются в зависимости от времени его рождения [4, 5]. Особо обращает на себя внимание удивительная синхронность: историки различных областей науки и искусства неожиданно отмечают всплеск новаторства и повышения продуктивности у представителей одного и того же поколения, рожденного между 1885–1900 годами. Оказывается, что и пионеры звукового кино родились в тот же особый период, названный мною ранее «часом Феникса» [6]. Приведу для иллюстрации краткий список наиболее известных создателей фильмов «Певец джаза» и «Кинг Конг», вошедших в Пантеон Голливуда и принесших кинематографу грандиозный успех. Их вклад был оценен по достоинству, когда в девяностых годах обе картины были признаны «культурно, исторически и эстетически значимыми» и внесены Библиотекой Конгресса США для сохранения в Национальном реестре фильмов.

### «Певец джаза»:

1. **Сэм Уорнер** (1887–1927) — один из организаторов кинокомпании «Warner Brothers». Несмотря на огромный риск, он решился финансировать и снимать первое звуковое кино — проект, в который никто не верил, так как в те времена он казался неоправданно дорогостоящим.

2. **Алан Кросланд** (1894–1936) — режиссер фильма, неустанно экспериментировавший со звуковыми техниками. До «Певца джаза» он был режиссером фильма «Дон Жуан» (1926), в котором испытывались первые звуковые техники, но не было речевых эпизодов.

3. **Самсон Рафаэльсон** (1894–1983) — журналист и драматург, автор рассказа о юности популярного еврейского актера и певца Эла Джолсона, одним из первых оценившего потенциал афроамериканского джаза. Рассказ поднимал насущные проблемы интеграции американского общества, выступая против расизма и антисемитизма. Актуальность сюжета и его правдивость привели

сначала к постановке спектакля «Йом Кипур» («Судный день»), а затем к написанию сценария фильма «Певец джаза». Рафаэльсон прожил долгую жизнь, преподавал в Иллинойском университете и написал много сценариев и спектаклей. Объясняя студентам, в чем секрет успеха писателя, он подчеркивал особую значимость слова, ибо «известно ли вам, или нет», но жизнь людей, кем бы они ни были, «глубоко связана с культурой их времени. Сама же эта культура главным образом выражается творческими писателями посредством письменного слова» [7]. История показала, что залогом успеха Рафаэльсона стал его редкий талант отыскивать нужные темы для отражения «духа времени».

4. **Эл Джолсон** (1886–1950) — легендарный, исполнитель главной роли и шести песен в фильме. Именно его голосом впервые заговорило немое кино. Необычайному успеху актера в этом фильме способствовало то, что в основных чертах он сам был прототипом своего героя. Подобно братьям Уорнер и Ирвингу Берлину, Эл (урожденный Ася Гессельсон) был еврейским эмигрантом из Российской империи. Будучи противником расизма, он осмелился выступать, гримируясь под африканца. Оставаясь при этом преданным сыном своего народа, он в «Певце джаза» самозабвенно пропел молитву «Кол нидрей» («Все обеты»), традиционно исполняемую в синагоге во время службы Йом-Кипур. В фильме его интерпретация молитвы звучит так проникновенно, что по сценарию, слушающие его случайные прохожие застывают в удивлении и говорят друг другу: «Слушайте, это певец джаза поет своему Богу». Впоследствии Эл Джолсон заслужил три звезды на Аллее Славы Голливуда и звания «величайшего эстрадного артиста мира».

5. **Ирвинг Берлин** (1888–1989). Трудно переоценить значение участия этого блестящего композитора и непревзойденного мелодиста в первом звуковом кино. Впоследствии он написал музыку к 18 кинофильмам и более 1500 песен, большинство из которых, так же как и «Blue skies», не теряют популярности и по сей день. Его песня-молитва «God Bless America» («Боже, благослови Америку»), настраивающая народ на любовь к своей стране, стала символом патриотизма и вторым гимном Америки. По словам американского композитора Джерома Керна, «Говорить о месте Ирвинга Берлина в истории американской музыки невозможно, ибо он сам — эта история!» На чествовании 100-летия Берлина знаменитый скрипач Исаак Стерн добавил: «Американская музыка родилась на его рояле». В некрологе, опубликованном в «Нью-Йорк Таймс», говорилось, что хотя Берлин был

эмигрантом из далекой Российской империи, именно он «задал тон и темп мелодий, которые Америка исполняла, пела, и под которые танцевала, на протяжении большей части 20-го века» [8].

6. **Лунс Сильверс** (1889–1954). Сотрудничество пианиста и композитора Сильверса с Элом Джолсоном началось в 1921 году на Бродвее, когда он написал специально для Джолсона популярную песню «April Showers» («Апрельские дожди»). Впоследствии музыка Сильверса использовалась в 250 фильмах, включая «Певец джаза».

## «Кинг Конг»:

1. **Мериан Колдуэлл Купер** (1893–1973) — сценарист, режиссёр и продюсер фильма. Он известен также как американский авиатор и военный сценарист. Купер придумал образ Кинг-Конга — гигантского обезьяноподобного монстра, ставшего одним из самых популярных персонажей массовой культуры и центральным образом последующей серии фильмов. Купер также послужил прототипом одного из главных героев фильма, Карла Дэнхема. Он одним из первых понял, насколько сильно музыка может влиять на эмоции публики. В 1933 году, в тяжелый для Америки период Депрессии Купер сделал ставку на потребность людей в высоком музыкальном искусстве и не побоялся заплатить 50 тысяч долларов из собственных сбережений за заказ партитуры к фильму. Он не проиграл. Успех фильма был ошеломляющим, и кассовые сборы достигли рекордной величины. В итоге на голливудской Аллее Славы есть звезда Мериана К. Купера.

2. **Эрнест Б. Шодсак** (1893–1979) — режиссер и сценарист, работавший над созданием особых эффектов в фильме. Во время Первой мировой войны был кинооператором, служил в армии и участвовал в боевых вылетах. Снимал несколько фильмов с Купером и послужил прототипом Джека Дрисколла в фильме.

3. **Рут Роуз** (1891–1979) — актриса, писатель и сценарист, совместно с мужем Э. Шодсаком, была соавтором сценария. Она стала прототипом главной героини фильма, хрупкой блондинки Энн Дэрроу, сумевшей побороть страшного монстра. Особую известность получила знаменитая фраза, написанная ею для этого фильма: «О нет. Это были не самолеты. Это Красота убила Чудовище».

4. **Уиллис О'Брайен** (1886–1962) — мультипликатор, предложивший передовые технологии анимационных спецэффектов. Его нововведения, позволявшие совмещать в одном кадре живых

актёров с кукольными монстрами, принесли ему приз Оскара.

5. **Роберт Армстронг** (1890–1973) — исполнитель роли Карла Дэнхема, бывшего прототипом Купера. Благодаря сходству с Купером, Армстронг продолжил сниматься в «Сыне Кинг Конга» и в последующих фильмах Купера.

6. **Макс Стайнер** (1888–1971). Уроженец Вены, эмигрировавший в США в возрасте 26 лет, этот композитор, учившийся у Малера и Брамса, сделал блестящую карьеру в Голливуде. Стайнер создал для «Кинг-Конга» новаторскую партитуру, положив начало синхронизации изображения и звука. Все внимание в картине было перенесено на бесподобное оригинальное музыкальное сопровождение, и эффект был незабываемым. Стайнер стал истинным героем кинематографии, а музыка, написанная им к «Кинг-Конгу», была названа критиками «симфонией, сопровождающей изображение». В общей сложности Стайнер написал музыку к 300 фильмам и получил три Оскара. Его музыка к фильму «Унесенные ветром» (1939) заняла второе место в списке 25 лучших саундтреков за 100 лет, а «Касабланка» по праву считается классикой мирового кино.

## Создатели киномузыки и их эпоха

Подчеркну еще раз, что даты рождения всех этих героев укладывались в короткий срок, с 1885 по 1900 годы. В свете хронологической модели часов Феникса, это не случайно. Поясню вкратце суть этой модели, построенной на астрономическом цикле резонансной системы Нептуна-Плутона с периодичностью в 493 года. Детальное рассмотрение такого цикла, названного «годом Феникса», выявило, что раз в 493 года на Земле происходили резкие смены ритмов жизни и повестки дня. Дважды в тысячелетие, в те редкие периоды, когда Нептун и Плутон наблюдались в одном и том же районе эклиптики, наступал «час Феникса». Длился он порядка нескольких десятилетий, и каждый раз в такие переходные периоды между двумя циклами отмечались резкие перемены в обществе, сопровождающиеся пиками рождаемости творческих личностей. Люди, рожденные в час Феникса, становились свидетелями отмирания идей уходящего цикла и творцами парадигм грядущего года Феникса [6].

В минувшем тысячелетии первый час Феникса совпал с годами рождения вестников раннего Ренессанса (1380–1409). В тот час Феникса рождались оригинальные мыслители эпохи Возрождения

и отважные навигаторы, на долю которых выпала часть стать зачинателями Эпохи Великих Географических Открытий. Родилось поколение, положившее конец представлениям о плоской Земле и научившее человечество мыслить и творить в объемном пространстве. В географии был введен глобус; в рисовании — изучены законы перспективы; в живописи — масляные краски создали эффекты глубины; в музыке — законы полифонии открыли новые просторы для композиции. И не менее важно — изобретение книгопечатания уроженцем часа Феникса, Иоганном Гуттенбергом, открыло доступ широких слоев населения к книгам и нотам.

Следующий час Феникса наступил между 1885–1900 годами. Тогда родились поэты, ученые, инженеры и авиаконструкторы, которые кардинально изменили мир и наши представления о нем. В частности, в искусстве уроженцев часа Феникса более не интересовали застывшие изображения, закрепленные на стенах музеев. Их привлекали подвижные образы, отражающие поток жизни, движущиеся и оживающие на экранах. В итоге головокружительный взлет киноискусства стал возможным благодаря таланту таких легендарных представителей этого поколения, как: Бастер Китон и Чарли Чаплин, Сергей Эйзенштейн и Александр Довженко, Рене Клер и Роберт Мамулян, Фриц Ланг и Альфред Хичкок, Рудольфо Валентино и Хамфри Богарт, Мэри Пикфорд и Пола Негри, Вера Холодная и Леонид Утесов, братья Маркс и Лорел и Харди.

На этом фоне, в 1927 году, в год выхода на экраны «Певца джаза» в США произошло еще одно драматическое развитие — состоялась первая телевизионная трансляция на дальнее расстояние. Подобно тому, как в начале эпохи Возрождения родился Гуттенберг, изобретший печатный станок и произведший революцию в методах передачи информации, в этом часу Феникса родились изобретатели телевидения — Джон Логи Бэрд (1888–1946) и Владимир Козьмич Зворыкин (1888–1982). Их технологические разработки привели к головокружительному ускорению в средствах массовой информации и позволили донести кино и музыку в частные дома всего мира.

В свете вышесказанного трудно переоценить революционные перемены, произведенные поколением уроженцев часа Феникса 1885–1900 годов, создавшим звуковое кино. Показательно, что именно этому поколению принадлежали оба «отца музыки для фильмов» Ирвинг Берлин и Макс Стайнер. Первый из них стал пионером первого этапа звукового кино, а второй — отцом второго этапа.

Вдобавок к тому, что оба стояли у истоков музыки в кино, оба относятся к наиболее продуктивным и успешным композиторам Голливуда. В жизни обоих было много общего: у обоих рано проявились музыкальные способности, и оба выросли в еврейских семьях, в которых музыка была неотъемлемой частью их детства. Оба были эмигрантами, приехавшими в США без копейки денег. Историческая фотография, запечатлевшая их рукопожатие в Голливуде, особо подчеркивает поразительное сходство обоих во всем: в росте и телосложении, в форме головы и чертах лица, в одежде, очках и сияющей улыбке. И что особо изумляет, вдобавок к принадлежности к одному и тому же революционному поколению уроженцев часа Феникса, Берлин и Стайнер были одногодками, уроженцами того же месяца мая, и даже «сестелиальными близнецами», т.е., они родились с разницей, не превышающей 48 часов! [9]. Было ли случайным совпадением их сходство в судьбах и исторической роли? В свете эффекта сестелиальных близнецов вероятность случайности таких совпадений резко уменьшается. Выявление этой пары известных сестелиальных близнецов, которые к тому же были и уроженцами часа Феникса, позволяет по-новому взглянуть на ритмичность и согласованность смены периодов жизни отдельных людей и целых сообществ.

До сих пор, в ряде публикаций, посвященных модели часов Феникса и эффекту сестелиальных близнецов, все исторические примеры были разделены. Одни иллюстрировали цикличность свойств и роли неординарных поколений, другие — параллели (изоморфизм) в жизни сестелиальных близнецов, третьи — особые случаи усиления (резонанса) тех или иных свойств, благодаря встрече и совместным действиям сестелиальных близнецов. В отличие от этого, у истоков киномузыки появляется уникальная пара, совмещающая в себе все три группы. На примере одной пары появляется возможность параллельно изучать особенности исторического периода, созвучность их личных лейтмотивов эпохе, и тот резонанс, который они вызвали в обществе своим пением в унисон.

Всю свою жизнь Берлин и Стайнер посвятили музыке. Подобно другим сестелиальным близнецам, будучи одногодками и представителями одного и того же поколения, они стали свидетелями, участниками и творцами тех же глобальных событий на планете. Как и многим современникам, им пришлось стать частью большой волны эмигрантов, хлынувшей из Российской империи и Европы в Новый Свет. Их гнали с насиженных

мест дискриминация, погромы и страшное предчувствие надвигающихся перемен. Они уезжали в Америку, чтобы там создавать иную, более счастливую жизнь. В трудные моменты им не давала падать духом музыка. Говард Гудолл не перестает поражаться мощи музыкального подъема, вызванного волнами той эмиграции: «Можете считать это сентиментальностью, но бродвейский мюзикл двадцатого века был создан еврейскими мужчинами и женщинами, чьим семьям — почти повсеместно — была предоставлена возможность спасения, посредством иммиграции из Европы в Соединенные Штаты» [3, с. 152].

Звуковое кино стало естественным продолжением новых музыкальных направлений, зародившихся на Бродвее. Среди их зачинателей Гудолл упоминает имена знаменитых композиторов братьев Джорджа (1898–1937) и Айры (1896–1983) Гершвин, чьи родители эмигрировали из Одессы. Он большую роль отводил композитору Джерому Керну (1885–1945), чьи родители эмигрировали из Германии. Керн получил широкую известность как автор ряда оперетт, признанных классикой американского джаза. Многие из них, включая знаменитый «Плавучий театр» («Love Boat»), были созданы в содружестве с известным либреттистом и продюсером Оскаром Хаммерстайном (1895–1960), чья мать была еврейской эмигранткой из Шотландии. Особое место в создании американской классической киномузыки отводится Дмитрию Темкину (1894–1979), родившемуся в еврейской семье на Украине. Он учился в Петербургской консерватории, выступал в Берлине и Париже, а в 1925 году эмигрировал в США. Другим пионером американской классической музыки Гудолл называет Аарона Копленда (1900–1990), родившегося в семье еврейских эмигрантов из Литвы и сумевшего блестяще соединять современную музыку с американскими темами и фольклорными традициями. Характерно в этом перечне, как и ранее, что речь идет об уроженцах часа Феникса. В таком свете выводы Гудолла о мощном революционном перевороте, произведенной этой группой в музыке, соответствуют наблюдениям и выводам модели часов Феникса.

Этим же выводам отвечают наблюдения Гудолла о полном отсутствии каких-либо намеков на цинизм в творчестве композиторов того периода. Наоборот, Керн, Гершвин, Берлин и Стайнер искренне полагали, что их искусство призвано нести в массы добросердечность, что оно способно вдохновить людей отстаивать свои убеждения и свободу [3, с. 177].

Символично, что тема жизни и смерти, характерная для поэтов, рожденных в час Феникса

[6], зазвучала в полную силу и в «Певце джаза». Само появление этого фильма было созвучно мифу о вещице птице Феникс, которая не умирает, а сгорая в огне, возрождается для обновленной жизни. «Певец джаза», прежде всего, значителен тем, что одновременно возвестил о закате немого кино и о начале новой эры в искусстве. Не менее символична и центральная тема Судного дня в фильме, приводящая к кульминационной сцене смерти отца главного героя и возрождения его таланта в сыне. В Йом-Кипур, находясь на смертном одре, отец слушает, как сын исполняет в синагоге молитву «Кол Нидрей». Лицо старика просветляется, и его последние слова наполняются благодарностью Богу за возвращение сына. Умирая, он говорит жене: «Мама, мы вновь обрели сына!» В этот момент камера сдвигается из комнаты родителей в зал синагоги, и зрители видят, как над головой кантора (Эл Джолсон) возникает образ уходящего отца, и слышат, как пение поющего наполняется новой силой.

Похоже, что сама эпоха вела уроженцев поколения 1885–1900 годов к разгадке тайнств, связанных с завершением уходящего цикла и с подготовкой к приходу грядущего цикла. На плечи этого поколения легли революции, гражданские войны, голодомор, две мировых войны и Катастрофа мирового еврейства. Многие уроженцы часа Феникса с юных лет жили в предчувствии неизбежных изменений, гибели старого мира, и зарождения нового. Как и авторы «Кинг-Конга», они задавались вопросом, что они могут противопоставить насилию. В 1933 году, когда страх уже витал в воздухе, создатели второго этапа звукового кино верили, что диким силам необузданных бестий смогут противостоять лишь чувства Любви и Красоты, выраженные посредством музыки и живого слова. В один из решающих моментов для человечества, когда над Европой замаячила ужасающая фигура нацистского монстра, в Голливуде вдохновляли народ на противостояние Злу посредством Радости, Любви и Красоты. Музыка — язык эмоций. Вера в торжество жизни поднимает человека на новый духовный уровень и раскрывает в нем душевные силы, о существовании которых люди и не подозревали. В осознании этого факта есть особая заслуга и двух сестричьих близнецов, Стайнера и Берлина, пришедших одновременно, чтобы совместными усилиями подарить людям новую глубину мировосприятия.

Была ли их встреча случайной? Какие закономерности вызвали к жизни их музыку в тот критический час? И была ли эта пара лишь единичным казусом случайных совпадений?

Поколение уроженцев часа Феникса, посвятившее себя созданию звукового кино, не прекращало удивлять. Отгремели две мировые войны, жизнь вернулась в устоявшееся русло, но борьба этого поколения с Чудовищем в себе самих не прекращалась. Драматическое кинопутешествие в недра человеческой души достигло нового пика в 1960 году. В том году другая легендарная пара сестринских близнецов, родившихся в час Феникса, сэр Альфред Хичкок (1899–1980) и его жена Альма Ревиль (1899–1982), известная также как леди Хичкок, выпустили нашумевший психологический триллер «Психо». Фильм считается шедевром и важной вехой в истории кино. Новаторский анализ психологических тонкостей, напряженность внутренней драмы в сочетании с бьющей по нервам музыкой заставили содрогаться от ужаса миллионы зрителей. Многие зрители неоднократно смотрели этот триллер, но при каждом повторном просмотре знаменитая сцена в душе продолжала вызывать у них непроизвольный эмоциональный шок. Изучение эмоций остается пока загадкой для науки. Что ими движет, как они возникают — все эти вопросы предстоит решать будущим поколениям. Но вызов, брошенный супругами Хичкок, уже прозвучал в «Психо».

## Заключение: свидетельства современников

Девяносто лет звуковому кино. Много это или мало? Конечно, за эти годы техника значительно продвинулось, но мне хотелось бы поделиться воспоминаниями ровесницы кино о том, какую роль в ее жизни сыграла музыка к первым кинофильмам. Недавно я встречалась с писательницей и психоаналитиком Иегудит Ример. Она рецензировала версию «Часов Феникса» на иврите, и мы с ней часто вели продолжительные беседы об иудаизме, поэзии и времени. После публикации книги она вдруг неожиданно рассердилась на меня. В недоумении, я спросила: «за что?»

— А где музыка? — грозно спросила Иегудит.

И еще более подчеркнуто, с ударением на каждом слове, она продолжала:

— Где ПРО-КО-ФЬ-ЕВ???

Моему удивлению не было предела. Во-первых, в тот период я уже готовилась к написанию истории музыки в свете часов Феникса. Во-вторых, я как раз начала писать книгу о Прокофьеве, как об одном из самых представительных композиторов того периода. Но причем тут Иегудит? Она родилась в 1927 году в Иерусалиме. Её семья была

далека от культуры России, да и музыкой она никогда не занималась. Почему она так близко к сердцу приняла отсутствие в «Часах Феникса» имени Прокофьева?

Причина была в звуковом кино. Иегудит по сей день не может без волнения вспомнить, как 11-летней девочкой приехала в первый кинотеатр Тель-Авива на премьеру фильма «Александр Невский». Эпические сцены баталлий в сочетании с потрясающей симфонической музыкой произвели на нее неизгладимое впечатление и врезались в память на всю жизнь. Музыка этого фильма сопровождала её во время войны и не давала падать духом во времена тяжких испытаний.

Оглядываясь назад, она разгадала, что секрет успеха Прокофьева и Эйзенштейна был в том, что оба родились в час Феникса и оба посещали Голливуд, где в то время изобретались методы синхронизации звука и изображения. Это помогло им поднять искусство на новую ступень выразительности.

В заключение добавлю, что кино помогает нам расширить представления о пространстве и времени. Фильм создает идеальную иллюзию путешествия в отдаленные края и в далекие исторические периоды. Кино поражает наш слух удивительными звуками и ритмами наречий и напевов других народов. Оно знакомит нас с иным образом жизни и мышления, а его музыка пробуждает в нас эмоции, о существовании которых мы никогда не догадывались.

Говоря о роли в мировой истории таких уроженцев часа Феникса, как поэты Серебряного века Анна Ахматова (1889–1966), Борис Пастернак (1890–1960), Осип Мандельштам (1891–1938) и Марина Цветаева (1892–1941), я приводила строки их ровесницы, лауреата Нобелевской премии Нелли Закс (1891–1970): «Кому же, как не нам, говорить от имени немых!»

Музыка выражает и пробуждает эмоции еще в большей степени, чем стихи. Первые фильмы звукового кино и их музыкальные темы наводят на мысль, что в часы кризиса провидение привело в мир гениальных композиторов, взявших на себя роль пропеть от имени немых мелодии, которые те озвучить не смогли. Ирвинг Берлин говорил, что «песня кончается, а мелодия продолжает звучать».

В трудный для человечества час сестринские близнецы Ирвинг Берлин и Макс Стайнер подарили нам свои радостные мелодии. Пусть же они не перестают по-детски наивно радовать и последующие поколения.

## Список литературы

1. *David Raksin*. «Remember his Colleagues: Max Steiner» / [http://www.americancomposers.org/raksin\\_steiner.htm](http://www.americancomposers.org/raksin_steiner.htm)
2. *Paul Cote*. «Fathering Film Music: A Max Steiner Retrospective»// <http://filmmusiccritics.org/ifmca-legends/max-steiner/>
3. *Howard Goodall*. The Story of Music. From Babylon to the Beatles: How Music Has Shaped Civilization. New-York: Pegasus Books, 2013.
4. *Петров В.М.* Социальная и культурная динамика: быстротекущие процессы (информационный подход). — СПб.: Алетейя, 2008(а).
5. *Elizabetha Levin*. «Measuring Personal and Collective History»// Proceedings of the XXVI Symposium «Metrology and Metrology Assurance 2016», Sozopol, 2016, p. 307-312.
6. *Левин Э.* Часы Феникса. Иерусалим: Млечный путь, 2013; М.: Avalon-LoScarabeo, 2015.
7. *Samson Raphaelson*. The Human Nature of Playwriting. New York, NY: The Macmillan Company, 1949.
8. *Marilyn Berger*. «Irving Berlin, Nation's Songwriter, Dies» // New York Times. September 23, 1989.
9. *Левин Э.* Селестиальные близнецы. — М: Амрита-Русь, 2006.

# ФИЛОСОФСКАЯ АНТРОПОЛОГИЯ

А. С. Московская

## АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ ТЕМАТИКА В ТЕХНОЛОГИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

**Аннотация.** В рамках технологического искусства анализируются такие актуальные проблемы философской антропологии как киборгизация и деантропологизация человека. Для анализа изменений места человека рассматриваются три стратегии: снятие оппозиции между человеческим и нечеловеческим; полное или частичное лишение человека возможности контролировать и выполнять свои действия, исходя из своей воли и желаний; попытка исключения человека из пространства искусства, как в роли зрителя, так и в роли художника. Научная новизна статьи состоит в анализе проблем философской антропологии через обращение к художественным стратегиям технологического искусства.

**Ключевые слова:** технологическое искусство, деантропологизация, современное искусство, философская антропология, киборгизация, «смерть человека», антропоцентризм, антропологические стратегии, Стеларк.

A.S. Moskovskaya

## ANTHROPOLOGICAL SUBJECT IN TECHNOLOGICAL ART

**Summary.** Within the frame of science art, such problems of philosophical anthropology as cyborgization and deanthropologization of a person are analyzed. Three strategies are considered for analyzing changes of a person's place: the removal of the opposition between the human and the non-human; Complete or partial deprivation of a person's ability to control and perform his actions, based on his will and desires; Attempt of exclusion of a man from the art space, both as a spectator and as an artist. The scientific novelty of the article is the analysis of philosophical anthropology through an appeal to the artistic strategies of technological art.

**Keywords:** science art, deanthropologization, modern art, philosophical anthropology, cyborgization, «death of man», anthropocentrism, anthropological strategies, Stelarc

Вопрос о месте человека до сих пор является одним из ключевых для философской антропологии. В рассмотрении данной задачи может помочь обращение к одной из областей современного искусства — к технологическому искусству. Искусство через художественную проблематизацию и визуализацию антропологических вопросов дает возможность другого ракурса порой отличного от предложенного академической философией, именно поэтому обращение к нему является оправданным и необходимым. Отличительная особенность технологического искусства состоит в том, что оно использует методы и тех-

нологии, взятые у таких активно развивающихся областей науки, как генетика, нейронаука, биохимия и компьютерные технологии. Кроме того, технологическое искусство пытается через художественные работы рассуждать о новых технологиях, что делает его тем более привлекательным для исследований.

В XX веке в философии происходит радикальное переосмысление места человека. Постмодернисты констатируют разрушение концепции человека или, точнее сказать, «смерть человека», как уже совершившейся факт. Фуко отмечает, что первым кто внес изменение в антропоцентричную модель

мира, был Ницше [4, с. 398]. Он провозгласил идею «смерти Бога» и, связанную с ней, идею «смерти человека». Помимо Фуко о «смерти человека» пишут Бодрийяр и Делез. Делез в концепциях «тела без органов» и «машины желания» [2] отрицает антропоцентризм и редуцирует мир к имманентному измерению.

Помимо постмодернизма важным философским направлением в осмыслении места человека в мире играет постгуманизм. Постгуманисты отвергают идею антропоцентризма, как несостоявшуюся, и рассматривают изменение места человека в мире, исходя из социальных и технологических трансформаций последнего времени. В постгуманизме условно выделяется два подхода, которые могут дополнять друг друга: с одной стороны, человек рассматривается как часть природы, которая постепенно, эволюционно выделилась из нее и приобрела самосознание, с другой, человек, как часть техники и технологий.

Главной спецификой первого подхода является то, что он снимает онтологическое различие между человеком и животным, живым и неживым. В известном эссе одной из основоположниц киберфеминизма и «нового материализма» Донны Харауэй «Манифест киборга: наука, технология и социалистический феминизм в конце 20 века» [5, с. 128] звучит мысль о необходимости снять оппозиции между человеком и животным, материальным и нематериальным. Только тогда, с ее точки зрения, можно будет решить многие конфликты и противоречия современного общества. При этом Харауэй в своем эссе кроме снятия оппозиции живое-неживое также затрагивает и второй подход постгуманизма — рассмотрение человека как части технологий. Такой взгляд на человека напрямую связан с идеей его киборгизации. Харауэй отмечает, что социально-технологические изменения приводят к смене самоощущения у людей. Сегодня наиболее правильным является считать себя киборгом. Харауэй говорит о необходимости отказаться не только от понятия гендерной и видовой идентичности, но и переосмыслить восприятие телесности. Человек является частью техники и технологий. Он погружается в технологическую среду и становится ее органической частью. Стоит отметить, что в основании киборгизации лежит идея картезианского дуализма, которая разводит ментальное и физическое и дает возможность представить тело человека как механизм, который контролируется сознанием.

Все обозначенные идеи в философии постмодернизма и постгуманизма во многом подготовили

и обозначили антропологический контекст технологического искусства. Полноценный и равнозначный диалог между этими областями появляется примерно в 80-е годы XX века, когда технологическое искусство становится отдельной областью искусства. Обозначенные антропологические проблемы, которые обозначили постмодернисты и постгуманизмы находят свое отражение в технологическом искусстве, в создании особого деантропологического пространства — художественного пространства, которое не нуждается ни в художнике, ни в зрителе. Можно выделить несколько антропологических стратегий, объединённых общей идеей создания данного пространства. В статье будут рассмотрены три антропологические стратегии: снятие оппозиции между человеческим и нечеловеческим; полное или частичное лишение человека возможности контролировать и выполнять свои действия, исходя из своей воли и желаний; попытка исключения человека из пространства искусства, как в роли зрителя, так и в роли художника.

Первая антропологическая стратегия, на которой следует остановиться более подробно — снятие оппозиции между человеческим и нечеловеческим. Сегодня Розы Брайдотти, Элизабет Гросс и другие исследователи пишут о способности материи к самостоятельному действию безотносительно человеческого участия. В работах технологического искусства преобразуется идея размыwania и разрушения возможных границ между человеческим и любыми другими формами живого и неживого, для того, чтобы уйти от антропоцентризма. Перформанс «Да живет во мне лошадь» арт-группы «Арт ориент обже» является одним из наиболее обсуждаемых и резонансных проектов последнего времени. На международном фестивале новейшего искусства Арс Электроника проекту была присуждена премия Золотая Ника. Художница Марион Лаваль-Жанте ввела себе внутривенно сыворотку лошадиного иммуноглобулина. Несмотря на заявления о своей сверх силе, фактически это переливание чуть не лишило ее жизни. Художница, которой переливали сыворотку крови лошади, почувствовала себя через какое-то время плохо. Таким образом, первоначальная идея перформанса о подтверждении возможности снятия оппозиции человек-животное, по сути опровергает ее.

Перформанс «Да живет во мне лошадь» интересен тем, что затрагивает такие антропологические вопросы, как растворение художника в пространстве природного и сакрального. Пройдя огромный путь по обособлению от природы, сегодня

художники пользуются разными способами, и даже рискуют своей жизнью, как в случае с Лаваль-Жанте, только для того, чтобы вновь слиться с ней. Кроме того, данный перформанс затрагивает тему сакрального. Для избежания анафилактического шока Лаваль-Жанте несколько месяцев готовилась, принимая небольшие дозы лошадиных гликопротеинов. Этот этап она назвала митридатизацией. Название дает отсылку к памяти о царе Митридате, который ежедневно употребляя в небольшом количестве яды, воспитал иммунитет к ним. Подобного рода подготовка к перформансу и сам перформанс имеет много общего с языческим культом и, таким образом, поднимает тему сакрального в пространстве технологического искусства. Выстраивание пространства сакрального также, как и растворение в природном является антропологической стратегией художника избавления от роли творца, демиурга, которая всегда предполагалась.

Следующая антропологическая стратегия объединяет художественные работы, которые «фрагментируют» человека за счет технологий. Самым известным художником, который на протяжении всего своего творчества пытается изменить и расширить возможности человеческого тела, является Стеларк. В 1980-х годах Стеларк придумывал и создал третью руку, он крепил ее поверх правого плеча, а управлял за счет мышц живота и ноги. В 1995-м году в рамках своего перформанса Стеларк подключил электроды к собственным мышцам, а пользователи из разных городов могли приводить через Интернет его тело в движение. С 2007 года Стеларк начал заниматься своим самым известным проектом по созданию и имплантированию на левом предплечье третьего уха. В имплантированное ухо он вставил микрофон, который через Интернет дал всем желающим возможность услышать то, что слышит он сам. Над созданием третьего уха Стеларк работал совместно с биотехнологами и хирургами. Проекты Стеларка и ряда других художников, работающих с идеей усовершенствования тела, чаще всего предполагают протезирование человеческого тела. Сутью такого протезирования становится не столько физическое усовершенствование физических параметров человека, сколько фрагментация человека. Все предлагаемые дополнения к человеческому телу в большинстве случаев лишают его полного или частичного контроля над производимыми процессами. Михаил Ямпольский в статье «Экран как антропологический протез» пишет: «Человек парадоксальным образом получает завершение только через систему записи, фиксации и экранов. Может

быть, именно тут и кроется древняя загадка происхождения искусства, сопровождающего человека почти с момента его возникновения» [7]. Однако работы, относящиеся к области технологического искусства, показывают, что человек может добровольно лишать себя завершения через систему фиксации и экранов.

Самая последняя и одновременно наиболее радикальная антропологическая стратегия — попытка полного исключения человека из пространства искусства, как в роли зрителя, так и самого художника. И рассмотрение этой стратегии я бы хотела начать с одной из последних работ Стеларка «Блендер». Работа была представлена в 2016 году в музее современного искусства Австралии на выставке «Новый романтизм: искусство и постчеловек», посвященной осмыслению современного человека. Работа была сделана в соавторстве с Ниной Селларс и представляла из себя инсталляцию в виде колбы, напоминающей большой блендер, с органическим материалом внутри. В состав содержимого блендера включало подкожный жир Нины и Стеларка, солевой раствор, анестетик, адреналин и соединительная ткань. Все это перемешивалось с помощью специального механизма один раз в пять минут. В данном проекте Стеларк представляет человека как тело, состоящее из набора тканей, клеток, жира, крови и электролитов. Эти элементы могут соединяться только благодаря технологиям, которые становятся доминирующей частью биологического тела. Так, можно проследить как от фрагментации человека с помощью технологий, Стеларк переходит к деантропологизации. Еще одной из наиболее известных работ в рамках этой стратегии является совместная работа группы «СимбиотикА» и нейрофизиолога Стивом Поттером — «MEART». Идеей работы является создание робота, который за счет управления нейронов ткани крысы создает рисунки. Принципиальным здесь является тот факт, что кроме изначального процесса создания робота, человек никак не включен в его последующую работу. Таким образом, работа «MEART» является примером попытки исключения человека из пространства искусства — его деантропологизации.

В связи с попыткой создания деантропологизированного пространства возникает вопрос, можно ли считать такое искусство искусством? Грем Хармен, основатель объектно-ориентированной онтологии, в одном из своих интервью говорит: «Несколько лет назад мне начали задавать вопрос: Каким было бы искусство без человека? Поначалу я был смущен этим вопросом, но потом понял, что

не хочу искусство без человека. Дело не в том, чтобы устранить его из искусства, а в том, чтобы понять, что искусство не эквивалентно его человеческому пониманию. Люди нужны как компоненты произведений искусства. Без них — если все погибнут в ядерной войне или еще по какой-то причине — уже не будет искусства. Но это также не значит, что искусство сводится к тому, что мы о нем думаем. У него есть реальность, независимая от нас, даже несмотря на то, что мы — часть произведения искусства, его компонент» [6]. Таким образом, Хармен ставит вопрос, на самом ли деле у искусства есть деантропологическая реальность. Если человек действительно исключается из пространства искусства, то само искусство теряет свой статус. Такое мнение свидетельствует о невозможности сегодня говорить о факте радикальной деантропологизации в искусстве.

Деантропологизация или фрагментация человека в пространстве искусства на сегодняшний день скорее отражает попытку борьбы с антропоцентризмом, чем создание реальности, не нуждающейся в человеке. Для ухода от антропоцентризма есть несколько возможных путей, которые кажутся сегодня наиболее эффективными. Размывание и разрушение всех возможных границ между человеческим и любыми другими формами нечеловеческого. Перформанс «Да живет во мне лошадь» в этом смысле не может быть достаточно репрезентативен, потому что он исходит из антропологического понимания. Несколько по-другому выстраивается разрушение границ человеческое-нечеловеческое в работе Эдуардо Рек Мирандо «Био компьютерная музыка». Проект позволяет выстроить пространство для совместного творчества между человеком и слизистой плесенью. Работа организована так, что игра музыканта на рояле преобразуется в импульсы, которые посылаются плесени. Плесень получает импульс, на который она реагирует, и эта реакция посылается обратно музыканту. Эдуардо Рек Мирандо, таким образом, показывает альтернативное взаимодействие между человеком и окружающими его живыми существами, исходя не из антропоцентричной модели мира. Человек, играющий на рояле, становится только

одним из участников совместного музыкального исполнения.

Осмысление антропологической проблематики в искусстве может быть дополнительным шагом к пониманию места, которое сегодня занимает человек. Между философским и художественным осмыслением антропологических вопросов есть взаимосвязь и диалог. Именно это делает необходимым исследовать те антропологические подходы, которые предлагает сегодня технологическое искусство. Несмотря на попытку технологического искусства справиться с антропоцентризмом, она пока не выглядит слишком убедительной. Основные вопросы возникают в связи с тем, что в целом искусство без человека кажется невозможным. Даже если мы берем максимально роботизированные или биологизированные художественные проекты, их концепция и создание были бы невозможны без человека и его художественных и исследовательских интересов. Однако в приведенных в статье примерах художественных работах остается все меньше пространства для художника и зрителя. Человек делегирует свои творческие способности машине, таким образом, теряя свою целостность, обретая фрагментированность за счет технологий.

Можно согласиться с позицией Грема Хармана о том, что невозможно представить искусство без человека, и дополнить его мысль, что люди нужны не как простые компоненты искусства, а как его ключевые его элементы, без которых оно невозможно. При такой формулировке ставится под вопрос правомерность сведение человека лишь к одному из ряда других компонентов живого и неживого в искусстве. На сегодняшний день скорее можно говорить, что технологическое искусство выступает для человека пространством переживания идеи своей «смерти». Это значит, что человек продолжает оставаться неразрешимой проблемой для самого себя, и деантропологизация в настоящее время является только одним из способов справиться с идеей «смерти человека». Это значит, что технологическое искусство сегодня не дает окончательных ответов, а скорее ставит дополнительные вопросы перед философской антропологией.

## Список литературы

1. *Бодрийяр Ж.* Почему все еще не исчезло? [Электронный ресурс]: — Режим доступа: <http://syg.ma/@alesyabolgova/zhan-bodriiar-pochiemu-vsie-ieshchie-nie-ischiezlo>.
2. *Гуревич П.С.* Тайна человека — вечная проблема // *Философская школа*. 2018. № 3. — С. 42-52. DOI: 10.24411/2541-7673-2018-00002.
3. *Делез Ж.* Логика смыслов. М.: Академический проект, 2011.
4. *Фуко М.* Слова и вещи. М.: Прогресс, 1977.
5. *Харауэй Д.* Манифест киборгов. М.: Ад Маргинем, 2017.
6. *Харман Г.* (2015) Интервью [Электронный ресурс]: — Режим доступа: <http://syg.ma/@alieksandr-14/niet-nikakikh-prichin-ochishchat-vsieliennuiu-ot-liudiei-grem-kharman-o-mirie-obiektov>
7. *Ямпольский М.* Экран как антропологический протез [Электронный ресурс]: — Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/node/1996>

# ПАРАДИГМЫ ПОЗНАНИЯ

Г. И. Давыдова

## РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ ЛИЧНОСТИ В ОБРАЗОВАНИИ: НОВАЯ ПАРАДИГМА ПОЗНАНИЯ

**Аннотация.** В статье приводится философско–методологическая концепция рефлексивного диалога, а также экспериментальное исследование творческой направленности личности студентов туристского вуза в рефлексивном диалоге. Рефлексивный диалог как инновационное средство творческого развития личности всех субъектов образовательного процесса в вузе выступает как система релевантностей обучаемых и обучающих, как метаконструкт, созданный их взаимодействием, обеспечивающий развитие личности и профессиональных компетенций студента. Если представить рефлексивно-диалогическую парадигму в виде новой познавательной альтернативы, то речь идет о феномене поддержки когда ситуация познания строится по модели того, что в психотерапии определяется как «терапевтическая ситуация», а фактическое участие в познавательной процедуре двух человек может быть передано выражением «объединенный познающий субъект». В рефлексивном диалоге процесс образования понимается не как выражение преобразовательного отношения к миру, не как создание такого предметного мира, который управляется и контролируется, а как такое отношение, когда я принимаю другого, а другой принимает меня. В противовес классической парадигме доказательного мышления выступает на авансцену новая — диалогическая – парадигма познания, суть которой можно сформулировать следующим образом: познание есть констелляция углубляющегося процесса межличностного понимания и взаимодействия, где в качестве необходимой предпосылки предстает обретение полноты участия исследователя в таких межличностных отношениях, которые отвечали бы основным критериям качественных отношений. Фактическое же участие в познавательной процедуре двух человек может быть передано выражением объединенный познающий субъект.

**Ключевые слова:** рефлексивный диалог, профессиональная культурная идентичность, событийность, культурные медиаторы, диалогическая парадигма, социорефлексика, модель рефлексивно-диалогического взаимодействия, объединенный познающий субъект, новая парадигма познания.

G.I. Davydova

## DEVELOPMENT OF CREATIVE ORIENTATION OF A PERSONALITY IN EDUCATION: NEW PARADIGM OF COGNITION

**Summary.** The article provides philosophical and methodological concept of reflexive dialogue and also experimental research of creative orientation of the personality of students in higher education institute of tourism in reflexive dialogue. Reflexive dialogue as innovative tool of creative development of the personality of all subjects of educational process acts as the system of relevances of trainees and training as the metaconstruct created by their interaction, providing development of the personality and professional competences of a student. If present a reflexive and dialogical paradigm in the form of a new informative alternative, then it is about a support phenomenon when the situation is built on a model of that what in psychotherapy is defined as «a therapeutic situation», and the actual participation in the informative procedure of two people can be transferred by expression «the integrated learning subject». In reflexive dialogue process of education is understood not as expression of the converting relation to the world, not as creation of such objective world which is governed and controlled and as such relation when I accept another, and another accepts me. As opposed to a classical paradigm of evidential thinking new — dialogical – paradigm of cognition stands on the front of the stage and its essence can be formulated as the following: the cognition is a constellation of the going deep process

*of interpersonal understanding and interaction where finding the completeness of the researcher's participation in such interpersonal relationships which would meet the basic criteria of qualitative relations is a necessary prerequisite. The actual participation in the informative procedure of two people can be transferred by expression «the integrated learning subject».*

**Keywords:** *reflexive dialogue, professional cultural identity, eventuality, cultural mediators, dyological paradigm, socioreflex, model of reflexive dialogical interaction, united cognizing subject, new paradigm of cognition.*

## Философско-методологические основания концепции рефлексивного диалога

Последователи культурно-деятельностной психологии (Н.Г. Алексеев, А.Г. Асмолов, В.В. Давыдов, И.В. Дубровина, И.А. Зимняя, Н.И. Непомнящая, В.В. Рубцов, И.Н. Семенов, В.И. Слободчиков, Г.А. Цукерман и др.) изучают различные аспекты рефлексивно-психологического обеспечения модернизации современного образования. Одним из таких аспектов является рефлексивно-психотерапевтическая поддержка обучающихся, осуществляемая рефлексивно-диалогическими методами (Г.И. Давыдова, 2008, Г.И. Давыдова, И.Н. Семенов, 2002, 2009, 2016). Рефлексивный диалог в образовательном процессе вуза выступает как педагогическое взаимодействие (преподавателя и студента, преподавателя и администрации, администрации и родителей и др.), связанное с развитием отношений личности. Средством реализации рефлексивного диалога в образовательном процессе выступает технология социорефлексии, адекватно отражающая структуру взаимодействий между субъектами образовательного процесса.

Психолого-педагогическая концепция рефлексивного диалога в культурно-историческом ключе представляет линию развития современной гуманитарной психологии. Современная гуманитарная психология, отталкиваясь от методологии классического фрейдовского психоанализа (не до конца осмысленной его основателем) состоит в реализации новой в противовес естественно-научной, исследовательской парадигмы, — «психотехнической» (Пузырей А.А., 1986). В целом, для гуманитарной психологии всегда был явным интерес к педагогике в попытке переосмыслить процессы образования и воспитания с точки зрения собственных теоретических положений и применить свои методики и техники в образовательном процессе.

Понадобилось 100 лет после первых работ Фрейда, чтобы преодолеть его интенцию к строительству психотерапии по образцу естественных наук. Новый этап заключается теперь в том, что психотерапия как философская позиция может

предложить свою парадигму познания для любых социальных и естественных наук.

Субъект нового познания может быть обозначен как «составной субъект» в рамках такой раскрываемой перспективы, когда оказывается снятой проблема использования (исходно — фрейдовского, психоаналитического) метода непрофессионалом, специалистом в совсем иной области знания. Тогда процесс предоставления знаний для обучающегося выступает как сторона пребывания в ситуации углубляющихся межличностных отношений.

Такой подход потребует пересмотра самого понятия «достоверность знания», целиком принадлежащей уходящей, назовем — «объективистской» парадигме познания. Тогда за основу *достоверности* принимается такое знание, которое существует в контексте с другим нашим знанием, интеракциями, отношениями и действиями, иначе говоря, выступает как достоверность бытия того целого, стороной которого это знание является. Позиция же исследователя в данной парадигме заключается не в изучении «естественных» объектов, существующих в «природе» независимо от процедуры исследования, а в активном «формировании» и «производстве» определенного психического содержания и структуры.

Эффективность концепции рефлексивного диалога раскрывается гуманистической перспективой развития качественных человеческих отношений, связанной с идеей *составного субъекта познания*, то есть, предоставление знаний в процессе обучения выступает как сторона пребывания в ситуации углубляющихся межличностных отношений в процессе событийного взаимодействия. Событийность в рефлексивном диалоге рассматривается как *поддержка Другого* в процессе творческого приспособления к реальности в его попытке опереться на свою способность видеть вещи объективно, благодаря своей особым образом организованной *присоединенности к другим*. Таким образом, категория событийности предполагает сопричастность, с одной стороны смыслом Другого, а с другой — более обобщенным (идеальным) смыслом, развитие совместного практического знания (со-знания).

Процесс рефлексивного диалога преподавателя и студентов опосредует развитие мышления и личности студентов, при этом фоном в образовательном процессе являются рефлексивные отношения, *гарантирующие* личности возможность переосмысления стереотипов своего прошлого опыта, адекватность процессов самооценивания и поведения, возникновение личностных и интеллектуальных новообразований Я.

Рефлексивные отношения в образовательном пространстве вуза выступают как отрефлексированные *качественные* личностно-профессиональные отношения субъектов образования, имеющие свойства психологической поддержки и *внеаходимости*. Системным представлением рефлексивного диалога, синтезирующим традиционные системы вуза (отношения, опыт, знания), является модель образовательного процесса, в которой студент выступает как субъект разного вида отношений: индивидуально — личных (Я — как субъект воспитания), групповых (Я — как субъект профессионально-деятельностного опыта, культурно-ценностных (Я — как субъект предметно-объектных знаний). Развитие творческой направленности осуществляется в условиях психологической поддержки, которая выступает как социорефлексика трех уровней рефлексивного диалога: развитие личности, развитие организационного

взаимодействия, развитие культурной идентичности (рис.1). Социорефлексика — это система психотехнического обеспечения развития творческой направленности личности, адекватного самоорганизующего отношения индивида к себе и осмысленно-познавательного отношения к окружающему миру, система технологического обеспечения развития рефлексивных способностей субъекта в конкретных значимых для него условиях.

Критериями социорефлексивного развития индивидуально-личностных отношений в общении выступает показатель *разотождествления* как способность индивида посмотреть на себя со стороны, показатель *идентификации*, как способность к эмоциональному принятию себя, эмоционально-положительному самоотношению.

Критерии социорефлексивного развития профессионально-деловых умений определяются овладением навыками организационного взаимодействия, рефлексивными технологиями управленческой деятельности, связанными с переходом в *позицию организатора решения проблем*.

Критерии социорефлексивной предметных знаний определяются совокупностью таких показателей, как: социокультурное проектирование, основанное на синтезе проектного подхода к действию и рефлексивного мышления с использованием понятий определенного предметного курса.

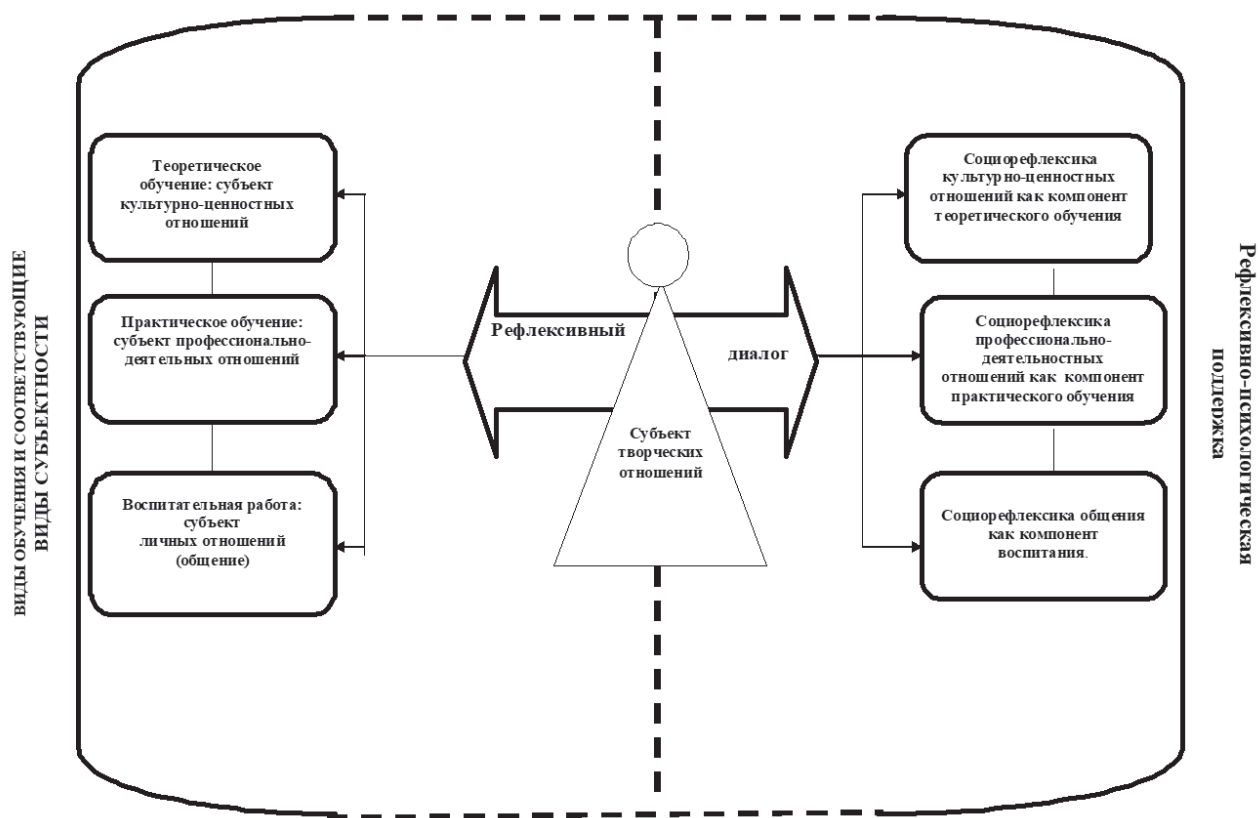


Рис.1 Рефлексивно-диалогическая модель образовательного процесса вуза

В социорефлексике событийность представлена двумя типами диалога: *личностным* и *интерактивным*. Личностный тип диалога, пройдя многочисленные культурные трансформации, осознается в новейшей истории в рамках герменевтического подхода как *понимание*.

На уровне *предметных* (теоретических) отношений *между Я и Ты* возникает некая опосредствующая (*интерактивная*) сфера — сфера объективных смыслов культуры, область социально-экономического языка, рациональной науки. Методологическая культура интерактивного диалога связана с обучением студента восприятию профессионально-культурных норм и возможности социального компромисса. Интерактивное взаимодействие опосредуется с одной стороны созданием особой социальной и символической среды (общих условий жизни), с другой — процессами стимуляции этой среды с целью повернуть на себя остальных участников коммуникации и через себя изменить их отношение в сторону культурно-согласованного поведения. Именно эти моменты входят

в понятие профессиональной культурной идентичности в структуре творческой направленности личности студентов вуза.

В рефлексивной модели творческой направленности личности культурная идентичность выступает как целостность, интегрированность Я-идеального (ценностная стороны модели, Образ Я) и Я-реального (значимая, знаниевая сторона, Я-концепция) (рис.2). Культурная идентичность обеспечивает адекватную, активную позицию субъекта в системе отношений личности, удовлетворение индивидуальных, социальных, культурных, ценностных интересов индивида, — будь то творческий поиск, самореализация или функционирование.

В отличие от знания ценность не существует абстрактно как некая идеальная сущность, однозначно применимая и во всех обстоятельствах жизни. Ценности существуют «здесь и теперь» (Бубер М.), в сегодняшнем бытии человека, через и посредством которого они и присваиваются личностью, реализуясь в сознании и поведении,

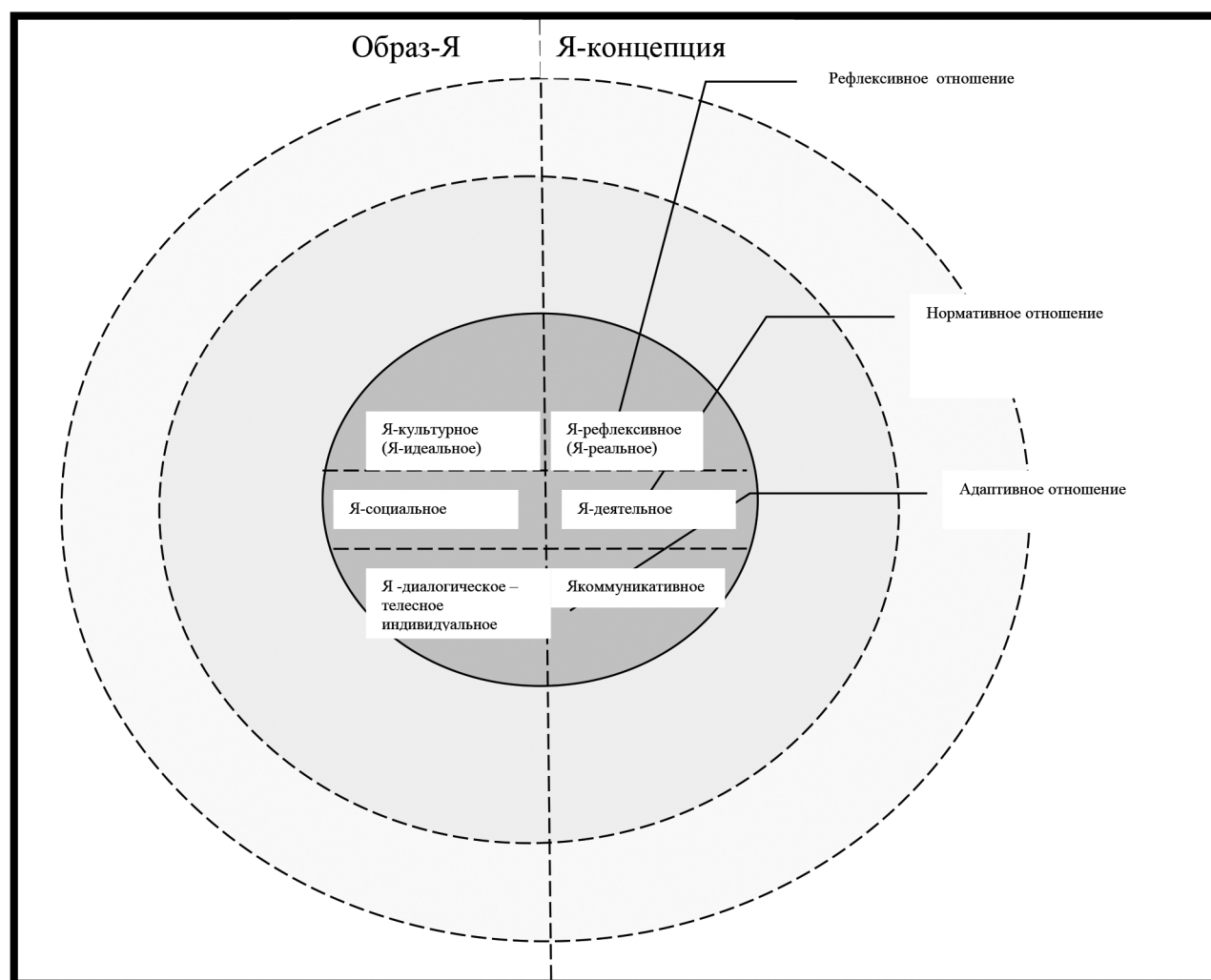


Рис.2. Модель рефлексивного развития культурной идентичности в структуре направленности личности

деятельности конкретного индивида в процессе его взаимодействия с другими людьми.

Культурные медиаторы, включенные в процесс научного познания в вузе, создают поток креативности, — порождения и конструирования культурных микросред, что позволяет студентам как субъектам научного познания, находящимся в разных научных дискурсах, найти общие точки для построения событийной коммуникации через метафоры. В рефлексивном диалоге две составляющие диалога — интерактивная и личностная — определяют технологию развития творческой направленности личности в социорефлексике. В первом случае рефлексивный диалог выступает как рефлексивное управление, во втором, как общение — дружба, как неспецифическая форма человеческих отношений, где целью является сам человек, а позиция Другого выступает как *стремление на время, но искренне разделить видение его мира*.

Событийный принцип социорефлексии заключается в том, что преподаватель выступает человеком и *понимающим*, и *управляющим*, задает определенный смысловой месседж, выступающий для студентов в качестве культурного образца, принимает участие в создании определенной среды и готовности студентов вести себя и действовать определенным образом.

Переосмысливается позиция педагога, который выступает как «составной субъект» образования: предметом его внимания, помимо содержательных моментов деятельности параллельно должны быть внутриличностные состояния студента, определяющие его мотивацию (самооценка, направленность личности). Конструирование учебной ситуации происходит, например, с использованием таких технологий как представление элементов содержания образования в виде разноуровневых личностно-ориентированных задач, усвоение содержания в условиях интерактивного диалога, имитация социально-ролевых и пространственно-временных условий, обеспечивающих реализацию личностных функций, ролевое проектирование. Учебная задача решается студентами на личностном уровне, переживается как жизненная проблема, осмысливается на уровне социальных отношений и реконструируется на уровне рефлексивных отношений. Экспериментально нами были установлены механизмы развития творческой направленности личности, связанные с продуктивностью рефлексивного мышления и положительными личностными установками. В исследованиях было показано, что мышление, приводящее к успеху в процессе преодоления проблемно-конфликтной ситуации

(решения задачи) и мышление, связанное с развитием творческой направленности личности организованы по-разному [4, 5]. Полученные в исследованиях результаты — разные воплощения убежденности в том, что *мышлению* предстоит не акт рационального объяснения, а нечто принципиально иное. Мышление рождается из полнейшей присоединенности субъекта к чему-то, что *вне* его, и что не есть предмет исчерпывающе рационального познания.

Стоит обратить внимание еще на одну концептуальную проекцию рефлексивного диалога: Образ Я, как эмоционально-ценностная составляющая творческой направленности включает *подсознание* и *надсознание* субъекта переживаний (Я-концепция же — это рефлексивно-объективированные, осознанные аспекты субъективности, имеющие место в социальной жизни), а также включает в себя три подсистемы: индивидуальная (телесная), социальная и надличностная (культурная) идентичность.

Культурная идентичность выступает и как смысл определенных воздействий, фактов, явлений объективной действительности для конкретного, живущего в этой действительности субъекта, и как самоотношение личности по отношению к конкретной социокультурной реальности. Культурной идентичности соответствует творческая направленность личности, выступающая на уровне рефлексивных отношений как поддержка Другого в его попытке опереться на свою рациональность, на свою способность видеть вещи объективно. Такая поддерживающая парадигма выступает как иной (событийный) способ познания мира: мышление, как способ рационального познания (Я — и — мир), оказывается включенным в процесс событийного способа познания мира как со-проживания опыта (Я — в-мире).

Идентичность и соответствующая ей структурно-динамическая модель направленности определяют статус личности, ее проблемно-конфликтный потенциал, иначе говоря, — содержание *психодинамики* личности. Очевидным является то, что психодинамика преодоления конфликта в рамках событийного рефлексивно-диалогического взаимодействия и психодинамика, построенная на конфликте биологического (Оно) и социального (Сверх-Я), принципиально иная, т.к. предметом анализа в последнем случае является лишь сфера подсознания. Категории надсознания нет места в системе психоанализа, поскольку в ней нет самостоятельной группы идеальных (познавательных-творческих) потребностей. Выделение нами в эмоционально-ценностной сфере творческой

направленности явлений под — и надсознания имеет в своей основе диалектически противоречивое взаимодействие двух основных тенденций существования, столь же необходимых, сколь и противоположных друг другу, — тенденций сохранения и развития.

Базовым уровнем, связанным с воспитанием в развитии творческой направленности выступает диалогический (рис.1, рис.2). Воспитание, как ни парадоксально, не действует непосредственно в сфере культуры. Смысл культуры, как и образования (в классической модели), — в «недовоспитанности», недостаточной социализированности личности, в отсутствии у нее в связи с этим возможности адекватно осуществлять практическую деятельность и, как следствие этого, в формализации и идеализации ее жизненного бытия. Воспитание же, не имея своей непосредственной целью сохранить культуру, в действительности многое сохраняет, воплощает в жизнь, модифицирует. Напротив, образование, непосредственно стремится сохранить. Поскольку очевидно, что сохранить все полностью невозможно, образование неизбежно или утрачивает культуру, или же отдаляется от современных требований жизни. По существу, это естественное проявление закона отрицания.

В современном вузовском образовании даже очень рафинированное и формализованное знание, представленное словами посредника — преподавателя, выступающего культурным медиатором, выводит студента как субъекта научного знания из замкнутой конструкции науки в контекст социальной практики. Возвращаясь после такого рефлексивного выхода в пространство строгого научного знания, субъект не оставляет это знание неизменным, а структурирует и переструктурирует его на основе открывшихся способов видения исследуемого предмета.

Важной для культурного медиатора является необходимость удержания событийной «метапозиции» — оставаясь «рядом» с Другим одновременно «быть» в области «надличностного». Такой психофизиологический механизм удерживания содержаний «надсознания» причастен с нашей точки зрения к тем проявлениям человеческой психики, какими являются творчество и непрекращающееся культурно — нравственное развитие.

Культурные медиаторы, включенные в процесс рефлексивного диалога, создают поток креативности — порождения и конструирования культурных микросред. Это позволяет студентам как субъектам научного познания, находящимся в разных научных дискурсах, найти общие точки для построения событийной коммуникации через метафоры.

В соответствии с философской позицией конструктивизма то, с чем имеет дело человек в процессе познания и освоения мира, — не какая-то реальность, существующая сама по себе, которую он пытается постичь, а в каком-то смысле продукт его собственной деятельности (коллективной познавательной деятельности, или деятельности трансцендентального субъекта, по И. Канту). Конструктивисты считают, что человек в своих процессах восприятия и мышления не столько отражает окружающий мир, сколько активно творит, конструирует его [17]. Вслед за В.А. Лекторским, существенно «смягчающим» радикализм философского конструктивизма [12], можно сказать, что рефлексивный диалог усиливает акцент на коммуникативных процессах, формирующих самореализацию субъектов и снимающих ограничение свободы их самовыражения. При этом реальность субъекта мыслится уже не только как овладение знаниями и контроль знаний, а как установление равноправно-партнерских отношений с тем, что находится вне человека: с природными процессами, с другим человеком, с ценностями иной культуры, с социальными процессами, а также с нерелексивируемыми и «невидимыми» процессами собственной психики (ее подсознательными и надсознательными интуитивными ресурсами). В этом случае свобода понимается уже не как выражение преобразовательного отношения к миру, не как создание такого предметного мира, который управляется и контролируется, а как такое отношение, когда «я принимаю другого, а другой принимает меня».

Таким образом, в противовес классической парадигме рационально-доказательного мышления выступает на авансцену новая постнеклассическая парадигма познания, суть которой можно сформулировать следующим образом: познание есть констелляция углубляющегося процесса межличностного понимания и взаимодействия, где в качестве необходимой предпосылки предстает полнота участия исследователя в таких межличностных отношениях, которые отвечали бы основным критериям *качественных* (по К. Роджерсу) отношений.

Если представить эту новую познавательную альтернативу в наиболее общем виде, то речь идет о феномене «психологической поддержки», когда ситуация познания строится по модели того, что в психотерапии определяется как «терапевтическая ситуация», а фактическое участие в познавательной процедуре двух человек может быть передано выражением «объединенный познающий субъект».

Творческая направленности личности студентов вуза выступает как развитие способности

индивида к полноценной реализации личностных функций в условиях реального и быстро меняющегося мира, а опыт осуществления этих личностных функций в социорефлексике — как специфическое содержание рефлексивного диалога в вузе. Итогом развития направленности является творчество в широком интегративном смысле слова как единство процесса и продукта уровня мышления и типа личности, способностей и деятельности.

Исходя из рассмотренной рефлексивно-диалогической парадигмы в современном человекознании, нами было проведено теоретико-экспериментальное исследование развития творческой направленности будущих выпускников туристского вуза.

### **Экспериментальное исследование развития творческой направленности личности студентов туристского вуза**

Генезис направленности личности связан с развитием отношений, изменений качеств присущей ей пристрастности. Результаты проведенного нами исследования развития творческой направленности личности студентов в рефлексивном диалоге дали основания для выводов относительно соотношения субъективно ценностных (личностных) и объективно значимых (рефлексивных) компонентов направленности, а именно — утверждения важной роли диалогических отношений в развитии творческой направленности студентов. В начале эксперимента проводилась диагностика особенностей функционирования Образа-Я личности студентов с заниженной самооценкой. Рефлексивно-психологический анализ ценностной сферы показал существующее противоречие ее характере, в содержании смысловой сферы студентов. Об этом свидетельствует индекс расхождения И — Р (идеального и реального) в самосознании личности: рассогласования, дезинтеграции в мотивационно-личностной сфере. Кроме этого, проводилась диагностика эмоционального самочувствия студентов (самоотношения).

Во второй части исследования проводился формирующий эксперимент, который базировался на материале элективного курса «Психология управленческой компетентности». Были выделены контрольная и экспериментальная группы, экспериментальная группа проходила обучение в рамках социорефлексии, контрольная — в традиционных рамках лекционно-семинарских занятий. Программа экспериментального курса включала

три раздела: 1) развитие личности; 2) развитие профессионально-деятельностных умений; 2) развитие проектно-культурной идентичности. В трех этапах социорефлексии последовательно решалась задача развития рефлексивно-диалогических параметров Образа-Я на уровнях: 1) индивидуально-личностных отношений; 2) профессионально-делового опыта взаимодействий; 3) формирования проектного мышления (культурно-рефлексивных знаний). По окончании первого этапа были отмечены существенные изменения в общем эмоциональном состоянии студентов экспериментальной группы (в их самоотношении), что проявилось в интересе к участию в дальнейшем групповом проекте. В контрольной группе значимого изменения эмоционального состояния студентов не произошло. Второй этап связан с повышением рефлексивности, что выразилось в повышении самооценки их профессиональных качеств студентов, а также профессиональных качеств партнера. При этом была обнаружена сильная прямо пропорциональная связь между самооценкой и оценкой партнера  $K=0,76$  ( $p<0.05$ ). Третий этап социорефлексии, связанный с развитием способности студентов к проектированию инноваций, показал связь творческой направленности и лидерских качеств студентов, а также дифференцированности, целостности, внутренней непротиворечивости их личности, что сочеталось со способностью к самореализации, умением работать в команде. Согласно предложенной нами концептуально-технологической модели развития рефлексивно-личностных функций, в процессе преодоления субъектом проблемно-конфликтной ситуации (развитие базовой «рефлексивно-кристаллической модели» И. Н. Семенова, С. Ю. Степанова), процесс развития творческой направленности личности можно представить в виде одного рефлексивного цикла из шести фаз: «побуждения», «намерения», «ценности», «замысла», «плана» и «результата». На основании моделирования элементов рефлексивно-инновационного процесса (рис. 3), были выделены следующие шесть стадий развития рефлексивного диалога и соответствующих им рефлексивно-диалогических функций: 1) самоопределение по отношению к эмоциогенной (проблемно-конфликтной) ситуации (определенное действие); 2) осознание своих намерений, взвешивание «за» и «против»; 3) осознание целостности Я, ценностное отношение к происходящему; 4) осознание цели, смысла целеполагания «здесь и теперь»; 5) выбор способов самоосуществления, планирование; 6) осознание ответственности за результат (поступок).

| Побуждение | Намерение | Ценность | Замысел | План | Поступок<br>(результат) |
|------------|-----------|----------|---------|------|-------------------------|
| «б»        | «нм»      | «цнс»    | «змс»   | «пл» | «п»/«р»/                |
| 1          | 2         | 3        | 4       | 5    | 6                       |

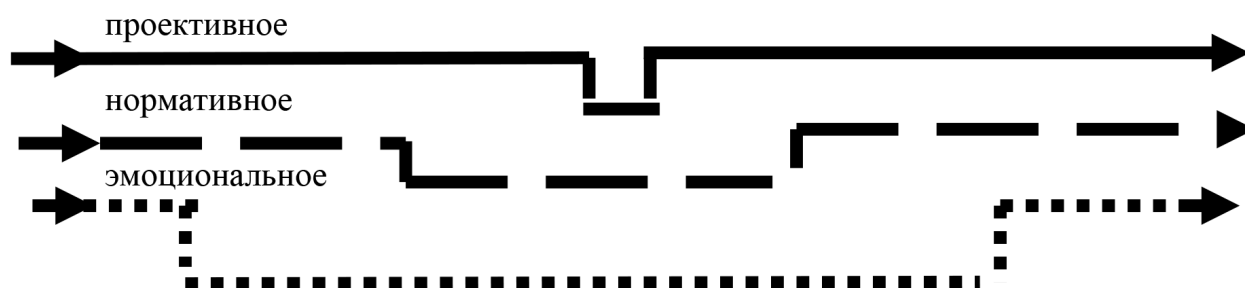


Рис.3. Шести шаговая модель развития рефлексивно–диалогического взаимодействия (РЕДИВ)

Применение концептуально-технологической модели рефлексивно-диалогического взаимодействия (РЕДИВ) в формирующем эксперименте позволило студентам осмысленно проектировать различные ситуации профессионального поведения: в ситуации убеждающего воздействия, конфликтного поведения. При этом были выделены три уровня рефлексивного диалога (рис.3).

Первый уровень рефлексивного диалога связан с эмоциональной адаптацией, т.е. с действием, обеспечивающим адекватное поведение в ситуации творческой задачи. Второй уровень связан с формированием определенных профессиональных намерений в соответствии с образцами, эталонами, нормами и ориентирами, созданными специально для решения конкретной задачи. Третий уровень связан с самостоятельной творческой самореализацией в плане развития индивидуально-личностных и групповых инновационных проектов.

Рефлексивный диалог предполагает принцип событийности («присоединенности»), что позволяет говорить о развитии у субъектов творческой направленности в контексте организационной культуры профессионального сообщества, профессиональной культурной идентичности. При этом мы различаем по существу две формы рефлексивного диалога: рефлексивное управление (интерактивный диалог) и общение (диалог — понимание). В первом случае рефлексивный диалог выступает как социорефлексивное управление, а во втором — как свободное личностное общение.

В организованной нами социорефлексике проектирования инноваций предметом рефлексивного диалога выступала проблемно-конфликтная

ситуация на ситуативном (эмоциональном), нормативном (действенном), проективном (ценностном) уровнях. Применяемая психотехнология интерактивной формы рефлексивного диалога в ситуациях рефлексивного управления связана с получением определенного творческого результата. Этот результат выступает как следствие «имплицитно» присутствующего элемента культурного взаимодействия и предполагает три уровня решения:

1. Адаптивное решение обусловлено целью обмена установками (на эмоциональном и информационном уровнях) и ответами на вопросы: «Что, для чего я делаю так в данной ситуации?», «Что мне это даст?». Результатом адаптивного рефлексивного управления является поддержка мотивации.

2. Стандартное решение обусловлено передачей регламентированных инструкций и конкретно-действенных установок, что определяется ответами на вопросы: «Зачем?», «Почему?», «Как это было раньше?». Тем самым выясняется — какие именно идеи и нормы порождают такой тип проблемных (конфликтных) ситуаций. На этом уровне решений человек должен освоить определенную систему знаний, умений, навыков с тем, чтобы уметь действовать в стандартных ситуациях по заданным образцам.

3. Творческое решение связано с возможным переосмыслением личностных и организационно-деятельных стереотипов в процессе преодоления проблемно-конфликтной ситуации, оно определяется ответами на вопросы: «Ради чего?», «Во имя чего?», «Как это может (должно) быть?». Творческим решением пространство субъектов

взаимодействия расширяется за счет включения потенциала других культурных носителей ценностей. Иначе говоря, образовательная ситуация становится творческой. Человек, преобразуя ситуацию, преобразует себя и других за счет возникающей необходимости самоопределения всех участников диалога.

На заключительном этапе формирующего эксперимента была проведена повторная диагностика направленности личности студентов, а также диагностика эмоционального самоотношения, показавшая значительные изменения характера личной мотивации студентов экспериментальной группы — внутренней идентичности, интегрированности, сбалансированности эмоционально-оценочной сферы личности. Исследование показало, что наличие у студента рефлексивного отношения к творческой задаче, обусловленного поддержкой преподавателя, обеспечивает адекватность поведения студента в проблемно-конфликтной ситуации, а также возникновение личностных и интеллектуальных новообразований его Я.

Экспериментальная группа студентов прошла трехуровневую программу развития творческой направленности личности в условиях научно-практической лаборатории кафедры управления. Гипотеза о том, что развитие творческой направленности в экспериментальной группе произошло в результате проведения социорефлексии, была подтверждена результатами эксперимента и обоснована применением критерия  $\chi^2$  Пирсона.

Результаты проведенного исследования позволяют сделать выводы о том, что новая парадигма в вузовском образовании предъявляет определенные требования к освоению личностью педагогической деятельности. Она «заставляет» субъекта развивать одни способности за счет ограничения развития других: рефлексивный диалог в образовательном процессе вуза требует от преподавателя (педагога) развития определенных интеллектуальных и нравственных качеств. Освоение социорефлексии взаимодействия субъектов в образовательном пространстве происходит в результате решения дидактических, методических, психологических

задач с установкой на достижение образовательных, культурологических и личностных целей.

С одной стороны, полноценный рефлексивный диалог невозможен при отсутствии у педагога ценности образовательной деятельности и ответственной (активной) включенности в разрешение профессиональных проблем. С другой стороны, для «культурного освоения» и социорефлексивной проработки проблемно-деятельностной ситуации педагогу самому необходимо создание определенных психологических условий становления рефлексивных отношений в образовательном пространстве. В качестве таких условий в вузе выступает способность всех субъектов образовательного процесса к диалогу — пониманию и рефлексии. В контексте рефлексивно-диалогической парадигмы по-новому понимается и профессиональная культурная реальность, и способы ее подтверждения, и позиция субъекта в системе вузовского образования.

Современная практика туристского образования требует развития творческого потенциала взаимодействия с любым социальным партнером, переосмысления и нахождения новых точек опоры, как в жизненной философии, так и в практических формах поведения, отношения к новым социально-культурным ценностям, распространения сферы заинтересованности не только на непосредственные выгоды материального характера, но и на нравственные аспекты культуры.

На наших глазах создается мир, в котором все пронизано новизной, стремление к новому. Это обеспечивает фундамент для социального прогресса, вместе с тем вызывает значительные трудности в профессиональной деятельности молодых специалистов в связи с ценностной относительностью социальной реальности, с отсутствием инварианта — фундаментального, «объективного», единого для всех оснований в ценностной сфере общества, а также с отсутствием личных абсолютов. Преодоление этих трудностей зависит от развития у специалиста чувства нового, потребностей в самосовершенствовании, творческой направленности личности, ценностной стороной которой является культурная идентичность.

## Список литературы

1. *Выготский Л.С.* Педагогическая психология. М.: Педагогика, 1991. — 480 с.
2. *Бубер М. Я и Ты* // Бубер М. Два образа веры. М.: «Изд-во АСТ», 1999. — С.24–121.
3. *Давыдова Г.И.* Рефлексивный диалог в образовательном процессе вуза: Монография / Г.И. Давыдова. М.: РИД ВЛАДИ, 2008. — 274 с.
4. *Давыдова Г.И.* Социорефлексика творческой направленности личности студентов в рефлексивном диалоге: Монография — М.: РИД ВЛАДИ, 2016. — 230 с.
5. *Давыдова Г.И.* Методы рефлексивно-диалогического развития мышления и личности // Рефлексивные процессы и управление: Тезисы IV Международного симпозиума 7-9 октября 2003 г. — М.: Институт психологии РАН, 2003. — С.33-36.
6. *Давыдова Г.И., Семенов И.Н.* Историко-культурный аспект психотерапии: рефлексивно-психологическое развитие философских взглядов К. Роджерса // Феноменология искренности: к 100-летию К.Роджерса: материалы междунар. науч.-практ. конф. Винница: Поділля-2000, 2002. — С. 128–137.
7. *Давыдова Г.И., Семенов И.Н.* Исследование трансформации мортальных тенденций Образа Я в рефлексивно-диалогической психотерапии // Психология. Историко-критические обзоры и современные исследования. 2016. № 2. — С.21–48
8. *Давыдова Г.И., Семенов И.Н.* Рефлексивно-диалогическая психотерапия: экзистенциальная модель развития личности // Мир психологии. Научно-методический журнал. 2006. №4. — С.110–118.
9. *Давыдова Г.И., Семенов И.Н.* Рефлексивно-диалогический подход к направленности личности ребенка как субъекта общества // Новые ценности образования. 2009. №1 (33). — С.93–107.
10. *Давыдова Г.И., Семенов И.Н.* Эволюция «Образа Я» личности в рефлексивном диалоге // Мир психологии. Научно-методический журнал. 2009. № 4. — С.149–159.
11. *Зорин И.В., Зорина Г. И.* Идентичность и туризм // Вестник РМАТ. 2016. №1. — С.5–9.
12. *Лекторский В.А.* Эпистемология классическая и неклассическая. М.: Эдиториал УРСС, 2009. — 256 с.
13. *Леонтьев А.Н.* Проблемы развития психики. М.: Издательство МГУ, 1972 — 576 с.
14. *Пузырей А.А.* Культурно-историческая теория Л.С. Выготского и современная психология. М.: Издательство МГУ, 1986. — 117 с.
15. *Семенов И.Н., Давыдова Г.И. и др.* Проектно-исследовательский подход в рефлексивной психологии инновационного образования. Международная коллективная монография. Ногинск: Аналитика Родис, 2011. — 402 с.
16. *Семенов И.Н., Степанов С.Ю.* Рефлексивная психология и педагогика творческого мышления. Запорожье: ЗГУ, 1992. — 224 с.
17. *Степин В.С.* Конструктивные основания научной картины мира // Конструктивизм в теории познания / Рос. акад. наук, Ин-т философии / Отв. ред. В. А. Лекторский. М.: ИФРАН, 2008. — С. 4–30.
18. *Шаповалов В.И.* Методологические и практические вопросы конкурентоспособности управленческого персонала // Философская школа. 2017, № 1. — С. 92–100.

# ЯЗЫКОЗНАНИЕ

А. А. Вернитц

## ПОЧЕМУ НЕМЦЫ ОБЯЗАНЫ ЗНАТЬ РУССКИЙ ЯЗЫК?

**Аннотация.** В настоящей статье, являющейся своеобразным прологом к книге, над которой автор работает уже около тридцати лет, проводится этимологический и семантический анализ нескольких десятков слов немецкого языка, что заставляет автора сделать вывод о его праславянской природе. Статья построена по структуре словаря, где соответствующие слова представлены не в алфавитном, а в тематическом порядке, что позволяет рассматривать каждое исследуемое слово под разными ракурсами и, соответственно, выявлять смысловые корни каждого из этих слов. Последовательно и доказательно проводится мысль о том, что в основе всех «европейских» и «индийских» языков лежит язык русский. Он-то и является тем первородным, первоисточным языком, праязыком, языком-стволом, от которого затем отпочковались ветви «европейских» и «индийских» языков, включая пресловутый санскрит, которые являли и являют собой искажённые варианты русского языка, языка русов-росов. В своих исследованиях автор опирается не только на собственные оригинальные гипотезы, доказываемые им посредством аналогий, аналитических сопоставлений и эмпирических наблюдений, но и на труды ведущих знатоков культурно-исторических корней русского языка: В. И. Даля, А. С. Шишкова, А. Н. Афанасьева, М. Фасмера и др. Автор ставит немало актуальных вопросов, которые, несомненно, требуют продолжения настоящего исследования.

**Ключевые слова:** языкознание, русский язык, немецкий язык, английский язык, славянский язык, санскрит, праязык, компаративистика, этимология, семантика.

A. A. Vernitts

## WHY GERMANS ARE OBLIGED TO KNOW RUSSIAN?

**Summary.** The present article is a peculiar prolog to the book on which the author works about thirty years and it describes etymological and semantic analysis of few dozen words of German that induces the author to draw a conclusion on its Proto-Slavic nature. The article is constructed on structure of dictionary where words are presented not in alphabetic but in thematic order that allows to consider each studied word under different foreshortenings and, respectively, to reveal semantic roots of each word. Consistently and conclusively idea that the basis of all «European» and «Indian» languages is the Russian language is held. It is the first-born, the original language, the proto-language, the barrel-language, from which branches of «European» and «Indian» languages, including the notorious Sanskrit, which were and are distorted variants of the Russian language, were then spun off. In his researches the author leans not only on own original hypotheses proved by means of analogies, analytical comparisons and empirical observations but also on works of leading experts on cultural and historical roots of Russian: V. I. Dahl, A. S. Shishkov, A. N. Afanasyev, M. Fasmer, etc.

**Keywords:** linguistics, Russian, German, English, Slavic, dictionary of Proto-Slavic language, semantics, thematic structure of dictionary, Europe, Rus of the Slavs, word, secret sense of a word, Sanskrit, proto-language, comparative studies, etymology, semantics.

Данная статья является предвестником грядущей к изданию книги, над которой автор работал около 30 лет. Название книги, равно как и статьи, не взято из головы, оно «пришло» сразу

и как бы свыше. И посему изменению с моей стороны оно не подлежит.

Изначально работа была задумана как словарь праславянского языка, который тут же мои друзья

шутливо прозвали «смысловословчиком». А потому в ней сохраняется структура словаря с той лишь разницей, что слова здесь располагаются не в алфавитном порядке, а в тематическом, так как собраны они по определённым темам. При этом я постарался максимально сократить и не навязывать мои комментарии, тем самым предоставив заинтересованному читателю возможность свободно мыслить и самому творчески додумать то, что предложено его вниманию, став своего рода соавтором данного произведения.

Для удобства восприятия информации я не буду каждый раз полностью называть источник, на который ссылаюсь. Это будет делаться только один раз, когда он упоминается впервые. Например, В. Даль «Толковый словарь...» будет означать «Толковый словарь живого великорусского языка» Владимира Ивановича Даля, уроженца города Луганска, ныне Украина. И далеко не всегда буду указывать конкретную страницу первоисточника, на который ссылаюсь. Читатель, которого приводимая информация затронет, хотел бы сам обратиться к первоисточнику и ознакомиться с ним полностью, для большей объективности.

В процессе толкования слов будут часто встречаться выражения типа «моя версия». Следует исходить из того, что за этим или сходным словосочетанием скрывается не обычное предположение, а продуманная авторская позиция и твёрдое убеждение.

Итак, почему же немцы обязаны знать русский язык? И кто такие немцы вообще, и что означает слово «немец» в частности?

**Немец** — *не имец*, то есть человек, не имеющий чего-то (прежде всего — знания, своих корней, позабывший свой род). По-польски слова «немец» и «немецкий» звучат одинаково как *niemiecki*, а „иметь“ — как *mieć*. Соответственно «не иметь» будет *nie mieć* (версия моя). Много чего не имеет немец, начиная от кухни, где кроме варёной или запечённой свинины рульки и кёнигсбергских или тюрингских клёцок он мало чем может похвастаться, политиков, отстаивающих интересы своей нации, и даже собственных банков. Или вы всерьёз полагаете, что Дойче банк (Deutsche Bank) действительно является немецким банком?

По-немецки «немец» будет *Deutscher*, а «немка» — *Deutsche*. Какой смысл скрывается за этими словами? Может быть, раскрыв семантику этих слов, мы продвинемся дальше в понимании слова «немец»?

**Deutsch** — от русского «дочь» как дочернее ответвление русского народа (версия моя). На

старогерманском *diutschiu*, произносится как *дючи*, что значит «принадлежащий к народу». Вот только вопрос, к какому народу?

На северо-западе от города Бранденбурга, на слиянии двух рек — Доссе (**Dosse**) и Глинце (**Glinze**) находится небольшой город **Wittstock**. Официальная этимология данного слова отсутствует. Моя версия — «**витый сток**», что соответствует действительности, для этого достаточно посмотреть на карту. Но не название города важно сейчас для нас, а название рек.

Название реки **Глинце** означает «**глинистая**», в Германии предостаточно населённых пунктов, названия которых официально произошли от старославянского (как официально считается) слова «**glina**», как, например, **Glin**, **Glinh**, **Glineke**, **Glieneke**, **Glindow** и даже город **Lüneburg** (**Lümborg**).

А вот происхождение названия реки и местности **Dosse** официально связывают с полабскими (по названию реки Лаба, ныне Эльба) племенами **Dossanen** (они же **Doxani**, **Dasseri** или **Desseri**), живших здесь ещё в X веке. За всеми этими названиями скрываются слова *дочи*, *дочери* для обозначения дочернего рода росов-русов (версия моя). В своей работе Пауль Кюнелль (Paul Kühnel) «Славянские названия местностей в Мекленбурге» (*Die slavischen Ortsnamen in Mecklenburg*) 1881 года, рассуждая о происхождении названия Доссе (и упоминая все только что указанные названия), в конце своих размышлений пишет слово «**deutsch**» и ставит за ним знак вопроса.

Таким образом, мы имеем цепочку слов «Доссе — *дочи* — *дочери* — *дойч*», что подтверждает происхождение слова «*дойч*» от русского слова «*дочь*».

По-итальянски *немец* и *немка* — **Tedesco** от «*то дочка*» — версия моя.

Впрочем, это кажется удивительным только на первый взгляд. Как наши бабушки

называли немцев в свою бытность? Ярманцами. «Вот пошёл ярманец на нас войной», — говаривала моя бабушка Арина. Так кто же они такие, ярманцы?

**Ярманец** (германец, отсюда Germany) — Ярман, то есть человек Яра, солнцепоклонник. Север нынешней Германии в прошлом назывался **Яровой Русью**. С Яровой Русью связано и нынешнее слово **Европа**.

**Европа** — от **Ярова** (Русь) через ЕрОва (Русь) — ЕрОба — ЕрОпа — ЕврОпа. Исходное словосочетание когда-то охватывало практически весь мир, но в античности относилось к Западной

Европе (за вычетом территории современной Франции, которая называлась тогда **Рунова Русь** и части Прибалтики, которая называлась **Порунова Русь**). Восточная Европа тогда называлась **Русь Славян**. Территория Китая во времена энеолита называлась **Русь Мары**, а территория бронзовой культуры Винча — **Живиной Русью** (В. А. Чудинов «Идея Расширенного эволюционного словаря»).

А также происхождение слова **Аравия**.

**Аравия** — от **Яровая** (Русь). Когда-то Аравийский полуостров входил в Европейскую Ярову Русь (нынешнюю Западную Европу). Прилагательное **Аравия** есть другое выражение прилагательного **Ярова** (В. А. Чудинов «Идея Расширенного эволюционного словаря»).

А вот что мы читаем в работе небезизвестного русского государственного мужа и учёного-патриота А. С. Шишкова «Славянорусский корнеслов: *«Немецкий язык был некогда славенский, и хотя с течением времени весьма изменился, однако ж многие следы его в себе сохраняет; и для отыскания первоначального в словах своих смысла имеет в славенском, как в праотце своем, великую надобность»*.

Согласно многолетним наблюдениям моей жены, первые звуки, а точнее слоги, которые начинают произносить немецкие дети, есть следующие: **«Ба-ба-ба», «На-на-на»** и **«Дай-дай-дай»**). То есть, дети начинают говорить на русском языке и вкладывают в эти слоги их русское значение, а потом их переучивают на «родной» язык. В подтверждение этого хочется привести высказывание А. Драгункина, обнаруженное не так давно в его интереснейшей книге «5 сенсаций»: «Первые звуки у детей во всём мире тоже одинаковы. А вот потом уже начинаются нюансы, связанные с личными особенностями говорящих — то есть первозвуки начинают приобретать свои варианты, отходить от источника».

Прожив в Германии более тридцати лет и путешествуя по этой прекрасной стране, я как-то задался вопросом: «Неужели в Германии столь много гор, что чуть ли не каждый пятый город и каждая третья деревня в ней оканчиваются на «Berg», что ныне переводится как *гора*? Это вам и Wesenberg, и Feldberg, и Goldberg и т. д. и т. п. И вот что обнаружилось: **Berg** (нем.) — гора, произносится как *берг* от *берег* реки или озера, в особенности, если он крутой или высокий — версия моя.

Слово *берег, брег* тождественно с немецким *Berg*, и в областных наречиях возвышенный берег реки доселе называется горою: «ехать горою», то есть сухим путём, а не водою (А. Н. Афанасьев «Поэтические воззрения славян на природу»).

Берег же — это то, что бережёт реку.

«В словах **берег, блюдо** нетрудно при глаголах *берегу, блюду* догадаться, что *берега* реки или моря *берегут*, хранят в себе воду; а *блюдо* подобным же образом *блюдет* или хранит наложенную в него пищу» (А. С. Шишков «Славянорусский корнеслов»).

**Bergamo** — город на севере Италии (вспомните «Труффальдино из Бергамо»), на бергамском диалекте Berghem от «*берег*», «*берг*» со значением горы — версия моя. Старая часть города Бергамо расположена на холме, который является отрогом Альп.

«Древнейшее значение слова *берг (брег)* есть *гора* (сравни нем. **Berg** и кельт. **brig** — *mons*)... чехи называют высокие скалы — *báby hory, babie gory*. Эти бабы, русальи горы слились в народном воображении с *возвышенными, нагорными берегами рек*... А потому название *берегиня* могло употребляться в смысле *ореады, горыни* (так же, как у немцев **alp, alpe, alpin** — *горы, alpinna, elpinna* — *горный дух*) и вместе с тем служить для обозначения водяных дев, блуждающих по берегам рек и потоков... *Русалки* вечно юны и так же прелесны собою, как *эльфы*, с которыми у них много общего, близкого, родственного...

» (А. Н. Афанасьев «Поэтические воззрения славян...»).

А посему считаю, что самая большая ныне административно-территориальная часть города Потсдама **Бабельсберг** (Babelsberg) изначально звалась *Бабьим берегом* и только позднее превратилась в «*место, где живут бобры*» (это официальная ныне версия, *бобр* по-немецки *Bieber*, произносится как *бибер*).

**Burg** — на современном немецком языке означает замок в смысле крепости; ранее *Burg* в написании «**Borg**» означал *бор, борок*. *Burg* — небольшой ныне городок в Шпревальде, Германия, по-сорбски сегодня пишется как **Bórkowy (Blota)**, то есть *Борковы болота*. Сорбы названы в древних летописных источниках ещё и вендами. Город заложен примерно в 1000 году польским королём Волеславом Хоробрым. Сорбы — **с Ора бы(ть)**. О смысле слогов «**Ор**» и «**Б**» речь пойдёт ниже. Как следовало из недавнего сообщения одного из ведущих немецкого телеканала, сорбы пришли из Белоруссии (25.07.2016).

**Люксембур** по-люксембургски звучит как *Lëtzebuerg*, во второй части названия явно проследживается слово *берг*, то есть *берег*. А первая часть слова происходит от древнелотарингского *lucilin*, позднее *lützel* (читается как *люцель*), что означало *маленький*, а по моей версии — *малюсенький*.

Современное название Люксембург значит *Маленький замок*.

Казалось бы, что общего между русским словом «лес» и немецким словом «Wald», которое переводится как *лес*. Отвечу вопросом на вопрос: как происходит заготовка леса? Его пилят, рубят? Перенеситесь мысленно на полторы-две тысячи лет назад на территорию нынешней Германии, где не было пил? Что делали с лесом? Его валили. Есть в русском языке такое ёмкое слово «лесоповал» и выражение «валить лес». Не рубить, не пилить, а валить. В немецком языке оно тоже было. Так что лес **валят-валят-валят-вальт-вальт-вальт...** Таким образом, *лес* в немецком понимании этого слова *это то, что валят* (в русском же понимании *лес* — это то, что *лезет, вылезает* из-под земли, как и человеческая *лесть*, которая *влезает* в душу, подробнее об этом в уникальной книге-исследовании Алексея Корелина «Тайный смысл слогов русского языка».

Итак.

**Wald** (нем.) — лес, произносится как *вальт*, это то, что **валят** (дерево рубят, а лес валят; лесоповал) — трактовка моя.

**Gewalt** (нем.) — насилие, сила, власть, произносится как *гевальт*, то есть *то, что завалит, повалит*. Приставка **ge** как раз и переводится на русский язык как «за», «с», «по» (версия моя).

**Holz** (нем.) — дерево в смысле древесины, произносится как *хольц* — это *то, что колется* (в произношении «кольтца») — трактовка моя.

**Brot** (нем.) — хлеб, произносится как *брот* — это то, что **бродит**. Наши предки не пользовались промышленными дрожжами, а использовали закваску на основе хмеля, и такое тесто **бродило** (трактовка моя). Примечательно, что до наших дней сохранилось старое написание этого слова как «**Brodt**» (*бродт*) в некоторых немецких фамилиях, как-то *Truckenbrodt* (на русский язык можно было бы перевести как Чёрствохлебов). В слове **бродт** явно проступает смысловое слово *бродит*, что подтверждает мою версию.

По-французски хлеб **pain**, произносится как *пень* от **пенить**, так как тесто, которое бродило на основе естественной закваски, слегка пенилось (версия моя).

**Gären** (нем.) — бродить, брожение, произносится как *гэрен* от **играть, играно, игорно** (сравни: *игорный дом*). Когда вино бродит, оно играет, вспомним игристое шампанское (версия моя).

**Kruste** (нем.) — корка, корочка от **хруст**, например, корка хлеба по-немецки будет *Brotkruste*. То есть, *Kruste* — это *то, что хрустит* (версия моя).

**Mehl** (нем.) мука, произносится как *меель* — это *то, что мелется*.

Выше я упоминал кёнигсбергские и тюрингские клёцки. В этой связи крайне интересна обнаруженная мною недавно следующая информация.

**Klößen** (нем.) клёцки, произносится как *клёсен*, мучное изделие, состоящее, как правило, из муки и яйца. **Клёцки** от глагола **клечать, кликать**.

Дважды в году, 1 мая и 1 ноября, славяне справляли РОДОНИЦУ — родовые поминки, посвящённые ВСЕМ ПРЕДКАМ. Эти дни были днями «встречи» с ними. Дорогих гостей окликали по именам и просили отведать бескровного угощения — **клёцек** и хмельного медового питья (Доброслав «Язычество как волшебство»).

И ещё пяток-другой «немецких» слов.

**Wolke** (нем.) — облако, произносится как *вольке* от **облекать, об-волакать**, которым объясняется наше облако. До сих пор о туманном, облачном небе говорится: «*Небо заволокло тучами*»; в областных говорах **облако** называется **наволока** (см. А.Н. Афанасьев «Поэтические воззрения славян...»).

**Hund** (нем.) — собака, произносится как *хунт*, существо, которое **гонит** скот, **отгоняет** диких зверей — версия моя. На санскрите слово «собака» будет *ṣunī, ṣupa*.

**Hof** (нем.) — двор, произносится как *хоф* от **ховать**, то есть **прятать**. Сравни с английским словом **safe** (*безопасный, надёжный, сохранный*), откуда происходит слово **сейф** как *несгораемый ящик*, которое произошло от русского **совать, засовывать** в смысле *надёжно прятать* (версия моя).

**Schrank** (нем.) — шкаф, произносится как *шранк* от **сохранка**.

«Немецкое **schrank** значит *поставец* или *шкан*, в котором для сохранения ставятся или кладутся какие-нибудь вещи. Следовательно, по употреблению он не иное что, как *хранилище*. Немецкий язык не показывает, откуда слово сие произошло. Поищем коренного значения в славенском языке. Немец произносит *шранк*; но буквы *sch* выговариваются иногда как наше *х* (например, в словах *lachen, machen*); итак, без всякой перемены букв может оно произносимо быть и *схранк*; тогда выйдет по-славенски *схранка, сохранна, хранилище*; но что иное их *schrank* как не *хранилище*!» (А.С. Шишков «Славянорусский корнеслов»).

**Schürze** (нем.) — передник, фартук, произносится как *шюрце* от «**чур це**», то есть «*это чур*». Передник является одеждой, защищающий (оберегающий) перед платя от грязи. Подобно тому,

как чур сберегает, оберегает границы поземельных владений, передник оберегает перед плаття от загрязнения. Передник — это своего рода чур или **чур це** (*се, это*) — версия моя. Подробнее о слове *чур* ниже.

**Säen** (нем.) — сеять, произносится как *зээн* от *посеян* — трактовка моя.

**Machen** (нем.) — *делать*, произносится как *махэн* от **махать** руками, поскольку когда что-то делают, то **размахивают** руками — трактовка моя. В русском языке, кстати, существует выражение «хитровымаханный» в значении «хитросделанный».

**Schreiben** (нем.) — писать, произносится как *шрайбен* от **скрябать** (на дереве *вырезали*, на бересте *выскребали*) — А. Драгункин «5 сенсаций».

Кстати, старое английское слово «**scrabble**», которое переводится как «*писать каракулями*», прежде всего означает **царапать**, то есть опять-таки **скрябать**. Это слово ныне приобрело своё «второе» дыхание и употребляется в русском языке как **скраб** для обозначения косметического средства для чистки кожи лица. **Скраб** — это нечто иное, как **скребло́** или **скребало́**, то есть *орудие или подручная вещь для скрёбу, скребения, скобления и чистки чего* (см. «Толковый словарь...» В. Даля на слово «**скресть**» с такими значениями, как *скрести, скрёбывать, скребать, скребение, скрябка, скребок* и пр. пр. пр.) — прим. моё.

Да и такое солидное «древнегреческое» слово **skariphasthai** на поверку оказывается нашим русским словом **скребсти** — **skariphasthai**. Именно это оно и значит (см. А. Драгункин «5 сенсаций»).

**Lesen** (нем.) — читать, произносится как *лэзен* от русского **резан** (резать). Ведь те, кто умели «*рез-ать*» буквы, наверняка умели и «*читать*» то, что они «на-**les**-али» (А. Драгункин «5 сенсаций»).

**Roh** (нем.) — сырой, читается как *роо*. Является остатком слова **сырой** (версия моя).

**Wort** (нем.), **Word** (анг.) — слово от **говорить** — версия моя.

**Volk** (нем.) — народ от русского **полк** как **ополчение**. Само же слово **полк** происходит, по всей вероятности, от слова **поле**, поскольку означает собрание людей, обыкновенно ратующих на полях, и потому говорится **полевая служба**. В старинных стихотворениях ратных людей или воинов называли **поленица удалая** (А. С. Шишков «Славянорусский корнеслов»).

По моей версии, слово **полк** означает «**силу** (↑к) **на поверхности** (пол) или же **заострённую** (вооружённую копьями, колами) **поверхность**»

(трактовка моя). **Пол** — *пустая, то есть гладкая (ровная, плоская) поверхность* (см. А. Корелин «Тайный смысл...»), о значении слога ↑ (к) см. ниже.

**Mond** (нем.) — Луна, месяц, то есть то, что **изменяется** (версия моя).

**Wind** (нем.) — ветер, произносится как *винт* от **веять** (версия моя).

**Zwirn** (нем.) — нить, нитки, кручёная пряжа, произносится как *цвирн* от русского **свёрнут**.

«Нить **свертывается** (крутится, сучится), и потому скорее их **zwirn** могло произойти от славенского **свернуть** или **свить**; ибо к понятию о нитке ближе действие **свертывания, свивания**. Мы по такому же соображению от глаголов **вертеть, сопрягать** произвели имена относящихся к ним вещей: **веретено, веревка** (ибо она делается посредством **свертывания, свивания**), **пряду, пряжа**» (А. С. Шишков «Славянорусский корнеслов»).

**Pfosten** (нем.) — столб, произносится как *пфостен* от **поставлен** (трактовка моя).

**Pferd** (нем.) — лошадь, конь, произносится как *пферд* от **фарь** — *верховой конь*; **фаревник** — *конник, всадник, вершник* (В. Даль «Толковый словарь...») — версия моя.

**Фарь** — стар., др.-русс. *породистый конь, скакун* (Фасмер). Отсюда же берёт начало и немецкий глагол **fahren** (произносится как «фаарн») — *ехать, ездить, возить, перевозить, везти*. В свою очередь слово **фарь** произошло от **фыркать**. **Фыркать**, **фырчать** — означает выпускать с шумом воздух ноздрями (В. Даль «Толковый словарь...»). От слышимого «**фпр**» и произошли все эти слова (версия моя). Так что немецкий «**пферд**» — это существо, «**пфпр** делающее».

**Pflug** (нем.) — плуг, ранее это слово по-немецки писалось как *plug*.

**Schwein** (нем.) — свинья, произносится как *швайн* от русского слова **сован** (глагол **совать**), равно как и само русское слово **свинья**.

«Зверь сей более всего приметен тем, что имеет длинное рыло, которым, ища себе корму, часто роет землю, то есть **сует** в нее нос свой, и потому от глагола **совать, сую**, вместо **суинья** назван **свинья**. По-английски и шведски **swine**, по-датски **swiin**, по-немецки **schwein**, по-голландски **zwiin**» (А. С. Шишков «Славянорусский корнеслов»).

**König** (нем.) — изначальное значение этого немецкого ныне слова — **князь** (позднее **король**). Принято считать, что оно происходит от русского слова **конник**. И не только немецкое **König** (произносится как **кёнихь**), но и его несколько подсо-

кращённый английский аналог *king* со значением **князь**, и французское *ch valier* (всадник, рыцарь, кавалер).

Вот что мы находим в «Толковом словаре...» Владимира Даля: **К нязь** — вершник, конник, конский ездок (В. Даль).

А это точка зрения Алексея Корелина: **Князь** — «имеющий отношение к коням» (А. Корелин «Тайный смысл...»).

Моя же трактовка слова «**князь**» — «**имеющий отношение к кону**». И здесь я полностью разделяю позицию Александра Драгункина: **Князь** — «начальник **кона** (**рода, истока**) от «**кон-аз**». Именно **так** раньше и выглядело слово «**князь**» (А. Драгункин «5 сенсаций»).

«В древнерусском языке **не было** слова «**конь**» — зато там было слово «**комонь**» с тем же значением. Лишь позднее слово «**ко(мо)нь**» редуцировалось и превратилось в «**коня**» — но «**князь**»-то были и раньше этого! (А. Драгункин «5 сенсаций»).

Вспомним «иностранные» слова:

«**kun-i**» — род (готск.)

«**kin**» — род (анг.)

«**kun-i**» — страна (японск.)

«**coun-try**» — страна (анг.)

«**c ng**» — князь, предводитель (кит., вьет. чтение)

Везде мы встречаем корень «**кон**», значащий «**начало**», «**источник**» (см. А. Драгункин «5 сенсаций»).

Для сравнения.

**Кон** — начало, предел, межа, рубеж, конец, ряд, порядок (В. Даль). «Вот откуда пошел кон земли нашей». «Он не нашего кону» (В. Даль).

**Закон** — то, что находится **за коном** (версия моя).

**Закон** — «за пределами кона», уход от традиции, от божественного установления и переход к человеческим представлениям. Слово «**закон**» знаменует собой переход от родового строя к государству, где все решения государственной власти находятся за пределами традиций и божественных установлений» (В.А. Чудинов «Идея Расширенного эволюционного словаря»).

**Stein** (нем.) — камень, произносится как *штайн*, то есть то, из чего выкладывается **стена** (оф. версия от ст. слав. «stena»). Отсюда небольшой город на севере Германии **Steinhagen** (в старом написании **Stenoyen**) означает что-то вроде Стеновый (офиц. Steinort как Каменная местность).

«Немецкое *stein* значит **камень**. Но слово сие есть славянское **стена**. Объясним причину, по какой два народа одно и то же слово, от общего

предка, употребляют в разных значениях. Камень, один, составляет иногда целую гору или скалу, бока которой часто бывают так утесисты, что представляют зрению вместе и камень, и стену. Такое соединение двух понятий в одном предмете подают повод переходить от одного к другому.

Немец, славенское слово изменив в *stein*, хотя и стал разуметь под ним не **стену**, а **камень**, однако прежнее значение не совсем истребил. Отсюда печную трубу называет он *schornstein* (произносится как «шорштайн» — прим. моё). Слово сие очевидно составлено из *schorn* и *stein*. Не ясно ли, что это славенские слова **черн** и **стена**, поскольку означают **черную стену**, или стены, закоптелые от дыма. Без знания славенского языка каким образом из понятия о **камне** (*stein*), соединенного с каким-то неизвестным в немецком языке словом можно сделать понятие о трубе? *schorn*, без сомнения, слово славенское: немец, не имея буквы *ч*, не может иначе сказать **черн**, как *шорн*» (А.С. Шишков «Славянорусский корнеслов»).

Поэтому в *древних жилищах* (и в построенных, и в пещерах) понятия «**стен-а**» и «**камень**» спокойно могли ассоциироваться и взаимозамениваться... Вот откуда появились «скандинавское» *sten*, «немецкое» *Stein*, «английское» *stone* в значении **камень** (А. Драгункин «5 сенсаций»).

По-японски «**стена**» будет «**каб **» — и, учитывая «**постоянное соответствие**» «**б-м**», мы **можем** предположить, что «**японское**» слово «**каб **» является **редуцированным** (=«урезанным») **вариантом** русского слова «**камень**»... (А. Драгункин «5 сенсаций»).

**Stendal** (нем.) — город в Германии в 120 км на северо-запад от Берлина; в письменном источнике от 1022 года упоминается как деревня под названием «Steinedal», то есть «каменная даль» (версия моя).

**Bauen** (нем.) — строить, произносится как *бауен*, помимо *строить* означает **создавать, делать, изготавливать**. Третье лицо единственного числа настоящего времени (*он строит*) переводится как *er baut* (*эр баут*), где явно просматривается старый русский глагол **бать** (версия моя).

**Бать** (глагол) — из **ибъть**, означает «первоисток + толчок + действие», это «**движение толчками — исток новой жизни**» (см. А. Корелин «Тайный смысл...»).

Отсюда происходит русское слово **батьа**, немецкое **Vater** (отец) и арабское **ибн**, которое помимо его нынешнего значения как «**сын**» переводится ещё и как «**строить**». Помните сказочного старика Хоттабыча и его полное имя? Гассан Аб-

дуррахман *ибн* Хоттаб! Теперь понимаете, что оно обозначает? То, что Гассана Абдуррахмана «сделал» Хоттаб. Да и русское имя Иван есть не что иное, как чуть-чуть подправленное *ибан* (прим. мои).

Примечательно в этой связи название травы **Иван-чай**, которая истари используется на Руси для чаепития. Помимо множества полезнейших свойств этого поистине уникального чая стоит выделить одно: он очень полезен для мужчин, так как повышает потенцию. А посему полагаю, что его древнее название — **Ибан-чай**, и идёт оно от древнего глагола *бать*, а не от имени легендарного русского паренька в красной рубахе, любящего водиться среди кустарников и зелени.

**Строить** — *взять три столба (с-троить)*, один горизонтальный и два вертикальных; *поставить три плиты* (типа знаменитого Стоунхенджа в Солсбери). Там две огромные плиты (огромная плита — мега(п)лита, отсюда *мegalith*) ставились вертикально, а третья в качестве балки опиралась на них и клалась горизонтально. При строительстве использовались так называемые «трилиты», то есть, «*три плиты*». Звук П в начале слова стали опускать ещё этруски, которые вместо слова «*почил*» писали (в акающем варианте произношения) слово «*ачил*» (В.А. Чудинов «Идея Расширенного...»).

Но если вместо двух вертикальных столбов взять *мужскую* и *женскую* плоть, а вместо горизонтальной балки — *душу* будущего ребёнка, то тогда современный русский глагол **строить**, нынешний немецкий глагол *bauen* и их древний «прародитель» глагол «*бать*» предстают перед нами в их изначальном, глубинном, сакральном свете (прим. моё).

Спросите у немца, что значит для него слово *Dorf*, то есть *деревня*? Какой смысл скрывается за этим словом? Вы не получите ответа. А между тем, ответ на этот вопрос очевиден. *Dorf* (нем.) — деревня, произносится как *дорф*. Однокоренные слова *Dorf* и *деревня* произошли от слов *древо*, *дерево* (рода). То есть слово «*деревня*» (*дерев ня*, где слог «*ня*» представляет собой остаток первослога *I* (й, я, ня, ва) со значением *принадлежности*) означает «*на дереве*» рода (версия моя). Немецкое слово «*Dorf*» для немцев ничего подобного уже не обозначает.

**Drewitz** — деревня в Мекленбурге, офиц. происходит от ст. слав. «дерево».

**Drewitz** — пригород Потсдама.

**Derwitz** — пригород (а с 2003 года составная часть) города **Вердера** рядом с Потсдамом.

**Потсдам** (Potsdam) — город в 20 км к юго-западу от Берлина с населением около 170.000 человек, столица федеральной земли Бранденбург. Город Потсдам был основан предположительно в X веке на месте деревни Славик и получил славянское название «*Подступим*», или «*Позтупимый*». И по сей день на сорбском языке город носит название это старое название «*Podstupim*», что означает «*застава*».

За словом «*Подступим*» легко просматривается слово «*под ступами*», то есть *на подступах*. И поныне в центре Потсдама стоит указатель «*Berliner Vorstadt 1,8 km*», что обозначает, что до местечка «Пригород Берлина» всего 1,8 км (прим. моё).

А может быть мы все-таки заблуждаемся, может быть, все эти слова пришли в русский язык из немецкого или какого иного языка? С этой целью я хотел бы вам предложить логически поразмышлять над двумя словами: **сердце** и **восток**.

**Herz** (нем.) — сердце, произносится как *хери* от русского слова *серёдке* (*серёдка*, *середина*). Сравни: *сердце-сердцевина-срьёце-среда-середина* у А.Н. Афанасьева в книге «Поэтические воззрения славян на природу» (прим. моё). Родственные и близкие по произношению западноевропейские слова: французское *coeur*, немецкое *Herz* и английское *heart* не связаны со словами, обозначающими понятие *середина* в данных языках (см. А. Корелин «Тайный смысл...»).

Слово **сердце** происходит от понятия о *средине*, так как находится *посреди* груди. Оно через переставку букв из *среде* сделалось *сердце*, равно как и *середина* в дереве называется не *средневина*, но *сердцевина* (А.С. Шишков «Славянорусский корнеслов»).

**Ost** (нем.) — *восток* как одна из сторон света. «**Восток** — это сторона, где *востекает*, то есть *восходит* Солнце. Родственные и близкие по произношению западноевропейские слова: французское *est*, немецкое *Ost* и английское *east* никак не связаны со словами, обозначающими такие понятия, как *востекать*, *восходить* в данных языках» (А. Корелин «Тайный смысл...»).

«На примере слов **сердце** и **восток** наглядно видно, что в славянских языках сохранились смысловые связи, утерянные в германских и романских языках. В русском языке слова *сердце* и *восток* легко «разбираются», в то время, как в западноевропейских языках *восток* — это «восток», а *сердце* — это «сердце» и не более того. Это означает, что по отношению к оным славянские языки первичны» (А. Корелин «Тайный смысл...»).

Вот, к слову сказать, интереснейшая информация о немецком празднике Ostern.

**Ostern** (произносится как «óстерн») — название **Пасхи** у немцев. «Как на праздник на Востёр развели большой костёр» (из рус. нар. песни). **Востёр** от Восток, а точнее — от «востекающий, восстающий **Яр**» (версия моя).

В старинных памятниках праздник Пасхи — *ôstara*. **Остара** (Ostara, Eāstre, Eostre) — древнегерманская богиня зори, блестящего утра и весны, приводящая с востока *воскресающее* (*восстающее* от ночного и зимнего сна) *солнце*, культ которой пустил такие глубокие корни, что имя её сочеталось с главнейшим христианским праздником. Игру лучей восходящего солнца поэтическая фантазия народов объясняла тем, что светило это, пробуждаясь ото сна, пляшет поутру на востоке. Такую пляску можно наблюдать только с началом весны, когда небо очистится от потемнявших его зимних облаков и туманов... На Руси в первый день Пасхи крестьяне взбираются на колокольни, крыши и пригорки смотреть на восходящее солнце (А.Н. Афанасьев «Поэтические воззрения славян...»).

У лужичан праздник Пасхи назывался *jutry* (*jatry*, *jastry*), а у полабских славян — *justroj* (*jostraj*, *jystroj*) и отождествлялся с *умром* (см. А.Н. Афанасьев «Поэтические воззрения славян...»).

Но ведь немцы такие технари, скажете вы, русские позаимствовали у них массу технических понятий. Что ж, давайте рассмотрим какое-нибудь «техническое» немецкое слово, например, слово *Kuplung*.

**Kuplung** (нем.) — сцепление, произносится как *куплунг*, произошло от русского *купа*. Быть в *купе*, в связке. Вспомните праздник **Купалы**, когда происходит соединение неба (света, Солнца) с Землёй (водой), а мужчины с женщиной (отсюда «совокупление») — версия моя.

Сравните с французскими словами *copine* — *подруга* и *copain* — *друг*, когда речь идёт не столько о дружеских, сколько о любовных отношениях. И с их немецкими эквивалентами **Kumpeline** и **Kumpel** (версия моя).

**Купа** — груда, куча, ворох, кипа; собрание вещей, предметов в одно место. *Деревья стоят купами, с прогалинами. Под липою стоит купка овец.* **Купный** — совокупный, вместный, совместный, соединённый. **Купина** — соединение нескольких предметов. **Купно** — соединённо, совместно. **Купить** — собирать в купу. **Купать, купнуть** (окупнуть раз), **купывать** (погружать в воду) — В. Даль «Толковый словарь...».

**Совокуплять, совокупить** — соединять, собирать вместе, сочетать, приобщать. *Скот совокупляется в одно стадо. Птица совокупляется в стаи, готовясь в отлёт, соединяется, скопляется, стадится.* // Сходиться для полового отправления (В. Даль «Толковый словарь...»).

**Совокуплятель, совокупитель, -ница** — совокупивший что-либо (В. Даль «Толковый словарь...»).

**Купала** — мужское имя, трансформировавшееся со временем из женского имени Кубела (А. Корелин «Тайный смысл...»). Впервые божество **Купала** упоминается в поздней *Густинской летописи* (XVII век).

В день и ночь летнего солнцестояния не только на Руси, но и по всей Европе (которая когда-то тоже была Русью) люди жгли костры, прыгали через огонь и купались в воде для очищения души и тела огнём и водой. Девушки спускали на воду плотки с зажжёнными на них фонариками в надежде найти себе суженого. Глагол *купать(ся)* напрямую связан с ведическим праздником **Купалы**. Имя греческого бога **Аполлон** являет собой искажённое произношение именем **Купала** (А. Корелин «Тайный смысл...»).

В борьбе с языческими культами христианство попыталось подменить день **Купалы** днём **Иоанна Крестителя**. Так возник такой христианско-языческий симбиоз, как день **Ивана Купалы**. Прикреплённый к застывшему христианскому календарю, современный день **Ивана Купалы** «уехал» на две недели от своей первоначальной даты, как и все христианские праздники (А. Корелин).

**Kaufen** (нем.) — покупать от *купить*, то есть собирать в *купу*. «Немец говорит *kaufen*, голландец *koopen*, датчанин *kiøbe*, русский *купить*. Покажем единство этих слов. Наша у часто выражается иностранными *au*. Букву *p* сами немцы часто смешивают с *f* итак: разность между этими словами только в том, что немец к корню *kauf* или *kaup* или *kup* приставил окончание *en*, а русский к тому же корню окончание *ить*. Но окончания не составляют существенного значения слов.

Итак, немецкое *kaufen* есть одно и то же с русским *купить*.

Наше *купить* происходит от слова *купа*. Первоначальное значение его *купить*, т.е. собирать в *купу*. Корень *куп* изменен в *коп*, и сделано слово *копить*, и с перенесением ударения на второй слог (*купить*) слово стало означать смежное понятие: *приобретать вещи платою за них денег; ибо приобретать есть не что иное, как копить или купить, т.е. собирать их в купу.* Такой же переход от одно-

го понятия к смежному можем мы видеть и в иных ветвях, как например, в слове *скупость*, которое раньше писалось *скупство*, и следовательно, в первоначальном смысле означало *скопство*, *скопление*, *совокупление*. Отсюда *скупой* тот, кто любит *копить* или *купить* или *совокуплять*. Итак, мы показали источник мыслей, которого немец в слове своем *kaufen* показать не может» (А.С. Шишков «Славянорусский корнеслов»).

У меня на работе есть коллега по фамилии Шварц. Как-то я спросил его, знает ли он, что обозначает его фамилия? Он мне ответил, что шварц означает «чёрный», а больше он ничего сказать не может. Рассмотрим же мы и это слово.

**Schwarz** — чёрный, произносится как *шварц* от *свароченный*, *сверченый*, то есть *свёрнутый* (версия моя). Как известно, чёрный цвет впитывает в себя абсолютно все цвета, не отпуская их во внешний мир. Цвета оказываются как бы свёрнутыми для нашего восприятия. *Шварц* — *сварц* — *свароченный* — *сверченый* — *свёрнут* — *чёрн*.

Таков же принцип действия и так называемых чёрных дыр, гравитационная сила которых настолько велика, что удерживает, не отпускает от себя даже кванты самого света. Потому-то они и кажутся нам чёрными (прим. моё).

Как и первая (если идти снизу вверх) чакра человеческого тела, называемая в старину *истокком*, цвет которой воспринимается как *чёрный*, поскольку «исток вбирает силу Земли и в наименьшей степени излучает энергию» (А. Трехлебов «Кошуну Финиста...»).

Английское слово для обозначения чёрного цвета **black**, произносится как *блэк*, есть наше укороченное *блеклый* (версия моя). Известно, что любые цвета при максимальном снижении яркости (потере яркости — прим. моё) становятся чёрными. *Блеклый* — *потерявший яркость, живость цвета* (В. Даль «Толковый словарь...»). Как говорится, комментарии излишни.

Да и итальянское слово **nero** для обозначения чёрного цвета есть не что иное, как наше «*не Ра*», то есть *не Солнце, не свет* (а тьма). Только «*Ра*» — это высоко в небе, а «*про*» — это тот же Ра, но находящийся около, вокруг нас, на что указывает буква «о».

В Германии самой распространённой фамилией является фамилия Шмит. Писаться она может по-разному, но суть у неё одна.

**Schmidt** (нем.) — самая распространённая фамилия в Германии, которую можно перевести как *Кузнецов* и которая происходит от слова *Schmied*, по-русски *кузнец*, произносится как *шмидт* или просто *шмит*.

Слово же *шмит* есть не что иное, как слегка изменённое слово *смят*, *смять* или *сминать*, если первые три немецкие буквы **sch** читать и произносить не как «*ш*», а как «*с*», на английский манер (версия моя). В самом деле, при ковке металла его как-бы *сминают*.

Одной из разновидностей написания фамилии *Шмидт* является фамилия *Smit*, где слово *смят* или *сминать* (с выпавшим слогом *на* и с заменённым *я* на *и*) открывают нам изначальное значение этого ныне немецкого слова. Встречается и фамилия *Schmitz*, за которой явно читается слово «*смяться*».

Ещё одна распространённая немецкая фамилия — фамилия *Шульц*.

**Schulz, Schulze** (произносится как *шульц*) — довольно-таки распространённая в Германии фамилия, происхождение которой я напрямую связываю с немецким существительным *Schulze*, которое ныне переводится как сельский староста, но уже не употребляется в обороте. В «Словаре иностранных слов» 1937 года читаем: «*Шульц — нем. (Schultze) — выборный старшина в немецком селении*».

Если вспомнить, что ранее на Руси, в том числе и на Руси Яровой (то есть, у «ярманцев») существовало копное право, где население всем скопом вначале выбирало десятника (самого уважаемого и опытного селянина от десяти дворов, непременно семьянина), те на своём собрании выбирали сотника, а сотники в свою очередь избирали тысяцкого — то происхождение фамилии становится ясным. Либо *шульц*, если читать его слово, начиная с «*с*» вместо «*ш*», означало «*с улицы*» (как лучший представитель от улицы, что-то вроде «уличного» по аналогии с русским *городничим*), либо же существительное *Schulze*, если читать его по слогам как «*с кул це*», значило «*с кола це*», то есть *избранный из кола, из ближайшего окружения*. Так или иначе, корень этой фамилии русский.

Много знания скрыто в «немецких» словах, если читать их по-русски. Рассмотрим два из них: такое загадочное слово *время (Zeit)* и такое неудобное в произношении слово *врач (Arzt)*.

**Zeit** (нем.) — время. Наше слово «время» (*вермя, вертмя*) этимологически связанное с глаголом *вертеть*, в древности означало то, что *вертится*. Время воспринималось как вечно вращающееся *веретено* (см. Доброслав «Мать-Земля»). От слова «*вертеться*», а точнее — от «*вертетьцать*» (в просторечии «*вертёца*») произошло немецкое слово **Zeit** (*теца-цате-цайт*), а от слова «*вертмя*» — английское **time** (версия моя).

**Arzt** (нем.) — врач, читается как *арцт* от **Ярцт**, то есть «**Яром целитель**» или «**светом исцеляющий**» (версия моя). *Целить* — значит делать человека *цельным* с Природой, окружающим его миром, самим собой. Сравните с русским «**лекарь**» (*лек арь*) как **лечащий** (облегчающий, про-износится как «**облекчающий**») **Яром**. Отголосок глубинного смысла этих слов сохранился и в словах «врач» (в **Ра** ч) или «*врачевать*» (в **Ра** чевать).

Однако, между, казалось бы, одинаковыми по смыслу словами *целить* и *лечить* есть существенная разница. «*Лечить — значит легчить, облегчать боль; целить — значит возвращать утраченную целостность, приводить к Ладу. Лечить — значит облегчать недуг; исцелять — значит ладить самого человека*» (Велеслав «Книга Велесовых сказов»).

«Врач-духовный целитель был и мудрым наставником, и исповедником. Так было потому, что что знали: внутренняя болезнь есть вина вольная или невольная. Исцеление считалось возможным, если больной в глубине души поймёт это и раскается... Согласно древнейшим культурным традициям здоровье являлось **естественным** следствием исполнения законов любви и милосердия...

Пифагор называл врачевание «светейшим из искусств». Таковым оно и являлось в древности, ибо было исполнено высшего религиозного смысла... Целители всегда свой совершенный дар ощущали как милость свыше.

Ныне же врачи видят свою главную задачу в облегчении участи чревоугодников и развратников, в продлении любыми средствами старческого маразма тем, чьи болезни являются клеймом, результатом безнравственного образа жизни. Такое «лечение мертвецов» противоречит Природе, поскольку стремится исправить, сохранить то, что Природа хочет отторгнуть, против чего она восстаёт всеми силами: порок, извращение, нечистоплотность» (Доброслав «Мать-Земля»).

Всем нам известно немецкое пожелание доброго дня как «**Guten Tag!**» или просто «**Tag!**». Оно аналогично нашему «Здравствуйте!». Спросите немца, что он может сказать вам о значении этого слова. Вразумительного ответа вы не дождётесь.

**Tag** (нем.) — день как время суток, а также в значении приветствия «Добрый день!», причём вместо полного словосочетания «Guten Tag!» часто говорят упрощённо «Tag!». Происходит от сокращённого *Дажьбог* или *Дажьбог* (**Дажь-Даж-Даж-Tag**) как пожелание, чтобы бог даровал, давая жизненную силу и высокие духовно-нрав-

ственные качества (по А. Н. Афанасьеву). На шведском и норвежском языках до сих пор сохранилась форма приветствия «**Dag!**».

Вместо официального «**Auf Wiedersehen**» немцы при расставании очень часто употребляют слово «**Tschuss!**». Какова его этимология?

**Tschüss** (нем.) — «*До свидания!*», «*Пока!*», произносится как «чус» от русского «**чеши!**», (*чесать, чёсать, чесулить*,) в значении **идти**, например, в выражении «*Ну, я почесал*» или «*Давай, чеши!*» (версия моя).

Сравните: «*Пешеход чешет*, шибко идёт. *Дождик так и чешет...* **Чесулить** напрямик, *пск. чесать, идти*» (В. Даль «Толковый словарь...»).

Приведу и другую трактовку слова *Tschüss*, весьма занятную, но имеющее право на существование.

**Tschüss** — от «**Тычь ус!**». Когда казаки расставались, то в качестве пожелания скорейшей новой встречи, когда они смогли бы снова обмакнуть свои усы в хмельную брагу, они говорили сокращённое — чтобы жёны не догадались и не заругали — «**Тычь ус!**», что означало «*До следующего раза, когда мы сможем снова тыкать (тычать) усы наши в хмельное зелье*» (Н. Б. Дегтярёва).

Когда меня спрашивают, где я живу в Берлине, то я шутливо отвечаю: «В Щегловке». Народ недоумевает, приходится объяснять, поскольку на самом деле этот район Берлина носит название «**Steglitz**».

**Steglitz** — район Берлина, современное прочтение слова как «**Штеглиц**». Моё чтение как «щеглиц», точнее — «щегли» или же «щеглы», то есть Щегловка. В этом районе есть прекрасный парк, где поют щеглы. Возможное старое произношение слова как «стеглы», поскольку пение щегла напоминает постёгивание маленьким кнутиком. На современном немецком название птицы щегол пишется как «**Stieglitz**» и читается «**штиглиц**».

А. С. Шишков в «Славянорусском корнеслове» пишет, что название птицы щегол (щеглёнок) происходит от глагола *щеголять*, так как щегол имеет разноцветные красивые перья.

Я считаю, что наоборот. Название птицы **щегол** берёт своё начало от «**стегал**», превращённое в «**щегал**» или «**щегол**», от последнего происходит глагол *щеголять*, то есть походить на щегла, иметь такое же богатое убранство, как щегол, а далее — **щёгаль**, **щеголиха**, как тот, кто любит щеголять или же модник, модница (В. Даль «Толковый словарь...»).

**Чижик**, кстати, по-немецки «**Zeisig**», читается как «**цейзик**».

**Dahlem** — район Берлина вдали от центра города; «Даль им», то есть «даль иметь», «иметься вдали», а попросу — Дальное (версия моя).

**Dahlwitz** — восточная окраина Берлина, «даль виться» (версия моя); а также **Dahlewitz** — местность на юге от Берлина, в районе Тельтов-Флеминг.

**Zehlendorf** — крупный район Берлина от «цельная деревня» (версия моя, официальная отсутствует) по аналогии с названием деревушки под городом Гюстров (Güstrow) на севере Германии; в 1294 эта деревня называлась villa Celendorf, с 1616 — Zehlendorf от ст. слав. *cěl-, cělŭ* — *целый*. Это официальная версия происхождения названия упомянутой деревни.

**Spandau** — ныне административный район в западной части Берлина, ранее самостоятельное поселение, которое старше самого Берлина. Читается как «Шпандау» или же ранее «Шпандов». «SP» есть остаток от «из-под». Получаем «Из-под Андов», что соответствует действительности: аны, анты или анды пришли на территорию нынешней Германии с Запада, из затонувшей Атлантиды.

**Slatdorp** — первое известное славянское поселение 13 века под Берлином на Schlachtensee (Шлахтензе). Так ныне называется озеро, которое ранее (1248 год) именовалось Slatsee, то есть Златое озеро, а поселение соответственно Златая деревня, Slatdorp, где слово «Dorp» является слегка изменённым словом «Dorf». В изданной в 1900 году книге Рихарда Георга (Richard George) название Slatsee берёт своё начало от славянского «slat», «slaty», что означает «золотой» или «жёлто-золотой» по цвету воды в озере.

**Wannsee** — крупное озеро на юго-западе Берлина, излюбленное место для купания и отдыха берлинцев. Ваннзее в гидрологическом смысле является бухтой реки Хафель. Этимология названия отсутствует, однако старое название озера — Wannensee (*Ваннензее*). Моя версия — от «ванна» как огороженная купальня в реке, озере (В. Даль «Толковый словарь...»). Примечательно, что образующим ядром прилегающей к Ваннзее территории является древнее поселение **Stolpe**, что на старославянском языке означает «*столбы*» (офиц.). До нас дошло и другое название этой местности — **Stolpeken**, за которым просматривается слово «*столбуки*» (версия моя).

В свою очередь, немецкое, как это принято ныне считать, слово «ванна» произошло от русского «баня». Во французском языке это просматривается совершенно отчётливо, где слово «ванна» пишется как «*bain*» и поныне обозначает

и ванну, и баню, и купание. Произносится оно как «бень».

А вот ещё названия нескольких местностей и водоёмов под Берлином.

**Nieplitz** — небольшая речка в Германии (Бранденбург), приток Хафеля, офиц. версия — предположительно от славянского «не судоходная». Моя версия — от «не плыть», «не плыться», то есть речка на самом деле не судоходная.

**Nuhte** (Нуте) — левый приток Хафеля, название, возможно, происходит от германского *hnōd* или средне-немецкого *nuot* (офиц.), которое следует понимать, как ров, жёлоб, долину. Но кроме многочисленных предположений смысл названия не раскрывается. Моя версия — от «гну́та», то есть изогнута. Река на всём своем протяжении в 66 км и перепаде воды от истока до устья в более, чем 50 метров, имеет многочисленные пороги. Только на участке от Треббина до Потсдама, а это менее тридцати километров, находятся 6 порогов, на большей части которых поставлены плотины. По этой причине русло реки изогнуто (версия моя).

**Beelitz** — город в округе Потсдама, известный возделыванием спаржи (как правило, она белого цвета). Этимология слова не даётся, однако, есть города и населённые пункты в Германии со схожими названиями, как-то Belitz, Bellin, Below, что на ст. слав. означает «*bělŭ*», то есть *белый, красивый* (см. П. Кюнель «Славянские названия населённых пунктов в Мекленбурге» на немецком языке).

В этих городах и весях до сих пор встречаются такие «немецкие» фамилии, как **Бель** (Behl), **Бельс** (Belß), **Белов** (Below) — прим. моё.

**Zauche** — геологическая возвышенность в земле Бранденбург, с которой в XII–XIII веках началось её заселение и на которой находятся такие города, как Белитц (Beelitz) и Ленин (Lehnin). Официальная версия происхождения названия от ст. слав. *czucha*, то есть «суша» (по-немецки «*trockenes Land*»), **Zauche** — *суша, сухо*.

**Zauchwitz** (Цаухвитц) — пригород Белитца. Название происходит от слов «суша» и «вить» (извиваться) (версия моя).

**Glindow** (Глиндов) — этот населённый пункт, входящий ныне в состав города Вердер (Werder), что под Потсдамом, впервые был упомянут в письменном источнике 1317 года и напрямую был связан со «славянским» словом «глина». Начиная со средних веков в этой местности на берегу **Glindowsee** добывалась глина, из которой индустриальным способом изготавливался типичный для Бранденбургского региона жёлтый кирпич.

В 1990 году кирпичный завод был преобразован в музей, в котором, тем не менее, осталось небольшое ручное производство кирпича для реконструкции старинных архитектурных памятников (из Википедии).

**Ferch** (Ферх) — деревня под Потсдамом на берегу Швиловзее, которая лежит на самом высоком месте геологической возвышенности Цаухе (Суша, см. выше). В письменном источнике 1317 года эта деревня носит название *Verch*, что, согласно официальной версии, следует понимать, как *холм, возвышенность*. Не составляет никакого труда, чтобы за словом *Ferch* или *Verch* увидеть слово «*верх*».

**Caputh** (Капут) — деревня под Потсдамом. Название своё берёт от «славянского» слова *копыто*, так как озеро *Caputher See*, рядом с которым находится Капут, по форме своей напоминает *копыто* (офиц. версия). Деревня известна тем, что в ней в период с 1928 по 1932 годы в своём летнем домике проживал Альберт Эйнштейн.

Однако, мне могут возразить, дескать, все эти названия славянские и присущи они северу Германии. Тема славян — это отдельная тема разговора, а пока могу только сказать, что ... никаких славян никогда не было. Так называемые «славяне» сами себя славянами никогда не называли, как не называли себя китайцами китайцы и галлами галлы. А в отношении распространения «славянских» корней в названиях местностей только на севере Германии приведу один пример: проезжая как-то мимо баварского городка Pegnitz, что недалеко от Нюрнберга, я задался вопросом этимологии названия этого населённого пункта. И выяснилось следующее: **Pegnitz** — река в Верхней Баварии, исток которой находится в одноимённом городе Пегнитц. Считается, что своё название река ведёт от индоиранского *«bhog»*, что можно перевести как «*текущая вода*». В источнике 1119 года река впервые упоминается как *«Begenze»*, а в источнике 1196 названа *«Begnitz»*. Моя версия — от «*бег*» (ср. с *bhog*), «*беженец*». Иными словами, «*бегущая*» (вода), что не противоречит индоиранской версии происхождения названия как «*текущая*» (вода).

И поскольку мы выше упомянули слово «индоиранский», несколько слов о санскрите.

«*Арии* пришли в Индию с севера или северо-запада, *уже имея* свой язык, а *не позаимствовав* его у местного населения! И тем более, что *ни* историческая наука, *ни* фольклор, *ни* литература *не* дают нам *никакой* информации о *первичном* передвижении людских масс из Индии (со своим

языком) на территорию *именно* России. Напротив! Древнеиндийские «*Веды*» многократно описывают *природные явления*, присущие *именно ЗАПОЛЯРЬЮ!!!*» (А. Драгункин «5 сенсаций»).

**Hema** (санс.) — земля; русскому языку известно слово «зёма» в значении «земляк» (прим. моё).

**Hima** (санс.) — зима.

**Hirana** (санс.) — зерно.

**Hva** (санс.) — звать.

**Nihina** (санс.) — низина.

**Rohat** (санс.) — рост.

**Agni** (санс.) — огонь.

**Sadin** (санс.) — всадник.

**Udra** (санс.) — выдра; сравни «*otter*» (анг.) и «*Otter*» (нем.).

Все эти примеры из книги Александра Драгункина «5 сенсаций».

**Нирвана** — от *не (ни) рвана*, то есть *неразрывная* (связь) — версия моя. В брахманизме и индуизме — *слияние* с Брахмой (офиц.). Очень жаль, что тексты некоторых (в последнее время — большинства) песен на русском языке пишут «неимцы», иначе бы в одной душещипательной песенке не было бы таких слов, как «*разорви мою нирвану*», что равнозначно призыву разорвать жизненную нить, то есть прекратить жить.

**Gril'aa** (санс.) — затылок. Моя версия — от слова *грива*. Отсюда происходит слово «*гривна*» (*грив на*) то есть то, что «*на гриве*». Первоначально это был золотой гребень, являвшийся платёжным средством, позднее — награда за боевые отличия (у римлян) и денежно-весовая единица (монета).

А теперь совершим небольшую экскурсию в Исландию. Но для начала цитата из книги уже известного вам Александра Драгункина: «Даже такой *якобы* «самый архаичный из всех языков среднеевропейского стандарта» как *исландский* является просто *наименее изменившимся* «германским» потомком древнерусского!».

**Viking** (Викинг) — от «*выкинутый*»; народ, насильно вытесненный, по сути своей изгнанный с северных территорий нынешней Германии и Франции ещё дальше на Север (версия моя). Сравни: дробовик — *дробь* **выки**дывающий; подосиновик — *под* **осиной** **выки**нутый (в значении выросший).

Официальная теория (наиболее приемлемая гипотеза) — *викинг это человек, покинувший свою родину, чтобы заниматься пиратством* от шведского „vikja“ — поворачивать, отклоняться. На Руси викингов называли варягам как «*в Яр*» (Балтийское море называлось раньше морем Яра) *ушедшие*» (о значении слога «г» далее по

тексту). Сравни «овин» как строение для сушки хлеба в снопах топкую, главная часть его — яма или ямник, в коем разводится огонь (В. Даль «Толковый словарь...») от «**вынуть**», то есть в земле делалась выемка, котловина, в которой разводился огонь (версия моя).

**Vik** (исл.) — ныне с исландского на русский это слово переводится как *бухта* (то есть место, где волны *бухтят*, шумят). В изначальном варианте это слово означало место, на которое море или океан **выкидывало** или **выкатывало** свои волны — версия моя. Есть и небольшое селение с таким же названием на побережье океана в 185 км от Рейкьявика. Песчаный пляж в Вике относится к десяти красивейшим пляжам нашей планеты.

**Reykja** — *курение* (оф. перевод) в смысле испускания дыма. Куриться в значении дымиться туманом или испарениями (о горах). «Горы курятся, дымятся туманом или испарениями». Отсюда **Reykjavik** (столица Исландии) переводится как *Дымящаяся бухта*. Сравни: *корейка* — вид копчёного мяса; *коптить* — обдавать дымом; обдавать дымом — окутывать дымом или *окуривать* (сравн. моё). Другое значение слова «куриться» — гореть (А.Н. Афанасьев «Поэтические воззрения славян...»).

**Smaragata, Bragagata, Skulagata** — улицы в Рейкьявике от русского «*гамь*» в значении «*того, по чему идут*».

**Varda** — небольшой населённый пункт в Исландии; **В Яр** данный, к Солнцу обращённый (версия моя).

**Holt** — роща (исл.) от «холод», ср. выражение «прохладная роща».

**Vetravegur** — дорога ветра (ветров) — версия моя. Официальный перевод — зимняя дорога (Vetr по-исландски «зима»). Но в Исландии зимой дуют сильные ветры, отсюда ассоциация ветра с зимой (толкование моё).

**Vetra** — годы. В русском языке лета, в исландском зимы, а суть та же. Сравните выражение «Сколько зим, сколько лет».

**Lauga** — купаться (исл.) от «*влага*» (версия моя).

**Stigur** — переулочек от «*стёжка*».

**Hverfi** — окрестности (исл.) от «*веси*», в произношении две последние буквы слова «fi» звучат как «си».

**Снег** — Snjor (исл.).

**Бор** — Bör (исл.).

**Школа** — Skoli (исл.).

**Skata** — кататься на коньках (исл.).

**Солнце** — Sól (исл.).

**Hekla** — вулкан в Исландии Хекла от русского «п(х)екло».

**Storm, Stormur, Stori** (исл.) — шторм, буря.

**Stormsvali** — *буревестник* (птица) по-исландски от **Storm** (буря) и **svali** (звали) — зовущий бурю (версия моя).

**Vatn** (исл.) — вода, *водный*.

**Bitra** — острая, острый (офиц. значение) от «*вострая*» (версия моя).

**Büd** (исл.) — магазин от «*будка*»; от слава «будка» произошло также слово «бутик».

**Bud** (исп.) — бутон.

**Plóg** (исл.) — плуг, пахать.

**Vél** (исп.) — двигатель от «вёл», «везти»; срави «*велосипед*» (версия моя).

**Hóll** (исп.) — холм.

**Ból** (исл.) — логово от «*берлога*» (версия моя).

**Dal** (исл.) — даль.

**Sel** (исл.) — сель (грязевой поток с камнями, возникающий в горах во время ливней или в период таяния снегов).

**Murdal** — небольшой населённый пункт в Исландии, Долина муров (версия моя). Сравни с названиями городов Муром, Мурманск.

**Moss** (Mos) — мох (по-немецки Moos).

**Rug** (исл.) — ржаной.

**Veda** (исл.) — веды.

**Bakari** (исл.) — пекарня.

**Hruni** (исл.) — название небольших отдельно стоящих строений в Исландии. Hruni — **хрон**, *схрон*, *склад* (чтение моё).

**Svin** (исл.) — свинья. Это при всём том, что свиней в Исландии нет.

**Hestur** (исл.) — лошадь, то есть то, на чём *езды* (версия моя).

«Европейские» и «индийские» языки в своём начале были искажёнными вариантами языка **русского!!!** ... Практически все старые и новые «европейские» грамматики (в том числе и **английская**) представляют собою **варианты русской** грамматики, а их **конструкции** — это точные «кальки» **конструкций русских!** (А. Драгункин «5 сенсаций»). В подтверждение привожу небольшой перечень слов из английского языка.

**War** (анг.) — война от «**свара**» (А. Драгункин «5 сенсаций»).

**Complot** (анг., фр.) — *заговор, сговор* от русского «со плот», то есть сплочение (сплот), соединение вместе многих волей (А. С. Шишков «Славяно-русский корнеслов»).

**Deal** (анг.) — *сделка*.

**Word** (анг.), **Wort** (нем.) — *слово* от **говорить** — версия моя.

**Time** (анг.) — *время* от общеславянского **вермя**, **вертмя** (версия моя). Наше слово «время»,

этимологически связанное с глаголом «*вертеть*», в древности означало то, что *вертится*. Время воспринималось как вечно вращающееся *веретено* (см. Доброслав «Мать-Земля»).

**Plough** (анг.) — *плуг* как инструмент (изначально) для разравнивания (делания пологим) и обработки целины после сжигания леса. Другое значение — вспаханное поле. Родство слов «плуг» и «*plough*» со словом «пологий» очевидно.

**Suit** (анг.) — *костюм*, произносится как *сьюит*. Костюм — это то, что шьют (версия моя).

**Hope** (анг.) — *надеяться, уповать* от *уп(х)овать* (А. Драгункин «5 сенсаций»). По-немецки *hoffen*.

**Intrigue** (анг.) — *интрига* от *хитрюга* (А. Драгункин).

**Crach** (анг.) — *крушение*.

**Heritage** (анг.) — *наследие* от *п(х)ередача* (наследства) — А. Драгункин «5 сенсаций».

**Stranger** (анг.) — *чужестранец*, как и итальянское *straniero* и французское *etranger* (по старинному правописанию *estranger*) от «*странник*» (странный, заходящий, человек с чужбины), «*стран-ный*» (сторонний, посторонний; нездешний, нету-тошный, чужой, иноземный; прохожий, путник — см. В. Даль «Толковый словарь...»).

*Пусть покажут мне столь же плодовые корни и такое же между коленами сцепление понятий. Вникнув в силу и разум славянского языка, с сожалением видишь ослепление тех, кто, не зная и потому не чувствуя преимуществ его, держат обогащать принятием чужих слов или переводом чужих выражений (А. С. Шишков «Славянорусский корнеслов»).*

**Wit** (анг.) — *ведать*.

**Listen** (анг.) — *слушать* от *слышатъ*.

**Knit** (анг.) — *вязать*, произносится как *нут* от *тянутъ* — версия моя. Когда вяжут, то *тянут* нитку.

**Mean** (анг.) — *иметь в виду, подразумевать*. Произносится как *миин* от *мнить* — версия моя. **Мнить** — думать, полагать или предполагать, иметь мнение о чём-либо (В. Даль «Толковый словарь...»).

**Root** (анг.) — *корень, основа* от *род* — версия моя.

**Ruffian** (анг.) — *хулиган* от *грубиян*. Сравни нем. **grob** как *грубый*.

**Case** (анг.) — *случай* от *оказия*, то есть случай (версия моя).

**Girl** (анг.) — *девушка*, произносится как *гёрл*, у себя на родине происхождения не имеет. Зато в древнерусском было замечательное слово, ко-

торым называли юных особ — *ГоРЛица!* (А. Драгункин «5 сенсаций»).

Да и что там за примерами далеко ходить, достаточно раскрыть книгу Леонида Филатова «Про Федота-стрельца, удалого молодца»:

*«Сидит Федот печалится, с белым светом  
прощается.*

*Вспомнил о птице, лесной голубице,  
гладь, а средь горенки заместо той **гординки** —  
стоит красна девица, стройная, как деревце!..»*

**Write** (анг.) — *писать* от «**вырытый**, **врытый**». Это тот случай, когда руны вырывались в земле и засыпались грунтом другого цвета, что позволяло их хорошо видеть и читать, крупные знаки и рисунки видны даже из Космоса. Кстати, английское **Read** (читать) произносится как «риид» (рыт, рытый).

**Write** (анг.) — *писать* от **вырезать**. На санскрите «**пиш**» значит и «*писать*», и «*вырезать*». По-литовски же «*писать*» будет «*rašyti*», что **тоже полностью соответствует** нормальному **русско-му «резать»** (А. Драгункин «5 сенсаций»).

**Nit** (анг.) — *дрянь, кретин, идиот* от *гнида*; сравни нем. **Niete** как ничтожество.

**Stupid** (анг.) — *глупец* от *тупица* — версия моя.

**Smal** (анг.) — *небольшой* от *малый*.

**Leave** (анг.) — *уезжать, уходить*, произносится как *лив* от *отваливать, отчаливать* — версия моя.

**Live** (анг.) — *жить, живой*, произносится как *лив* от *жив* — версия моя.

**Cild** — *ребёнок, дитя, младенец*, произносится как *чайлд* от *чадо* — версия моя. **Чадо** — это «то, что **зачато**» (см. Доброслав «Мать-Земля»).

**Day** (анг.) — *день* от «**иметь (i) действие (де)**» — А. Корелин «Тайный смысл...».

**Sky** (анг.) — *небо*, произносится как *скай* от **высокий** (В. Драгункин «5 сенсаций»).

**Galaxy** (анг.), **Galaxis** (нем.) — *галактика* от *гáлага*, то есть *туман* (В. Драгункин «5 сенсаций»). *Гáлага* — *туман, иней, ночные заморозки* (Этимологический словарь русского языка М. Фасмера).

**Dollar** — *доллар* от *доля*, равно как и немецкое слово *Thaler*.

**Money** (анг.) — *деньги* (произносится как *мáни*) от *мена, обмен*.

**Should** (анг.) — *должен (был) бы*, произносится как *шюд* от *следовать* (например, в предложении «Мне следует то-то или то-то сделать»). Немецкий аналог — глагол **sollen** (версия моя).

**Would** (анг.) — ...бы, стал бы, ...бы стал... произносится как *вуд*. Произошло от *волить*, *соизволить*. «Не соизволите (не соизволили бы) Вы мне сказать, как пройти...» (версия моя).

**May** (анг.) — *можно*, произносится как *мей*. Произошло от *сметь*, *смею* (версия моя).

**Might** (анг.) — *может, возможно*, произносится как «*майт*». Произошло от *может* (версия моя).

**Teacher** (анг.) — *учитель, учительница*. Произносится как *тычэ*. Учитель — это тот, кто тычет (ученика носом в книгу, указкой в доску и т.п.) — (версия моя).

**Very** (анг.) — *очень* от русского *веле* в смысле *великий* (А. Драгункин «5 сенсаций»).

**Beach** (анг.) — *пляж*, произносится как «*би-итч*» от *биться*, в просторечии «*битца*». Место, где бьются волны (версия моя).

**Walk** (анг.) — *хотьба, прогулка пешком*; to walk — идти пешком от *ходить в перевалку* (версия моя).

**Told** (анг.) — 3-я форма глагола *tell* (*говорить, сказать*) от *талдонить* или *талдыкать* (*говорить бестолково, зря* — см. В. Даль «Толковый словарь...») — (версия моя).

**Talk** (анг.) — *говорить* от *толковать* (версия моя). Толковать — *рассуждать, переговариваться, беседовать; объяснять, давать чему толк, смысл, значение* — В. Даль «Толковый словарь живого великорусского языка».

**Dry** (анг.) — *сухой*, произносится как *драй* от *драть*. Так мы говорим о горле, когда в нём сухо (А. Драгункин).

**Relax** (анг.) — *отдыхать, расслабляться* от *прилечь* (В. Драгункин «5 сенсаций»).

**Late** (анг.) — *поздний* от *последний* (А. Драгункин «5 сенсаций»).

Вот откуда непроизносимое нами «д» в слове «*поздний*», которого в *новых* формах уже этого слова [«*позже*»] и в других славянских языках *уже* нет!.. Важно то, что *самó* слово «*late*», отколовшись от праисточника «*по-след-ний*», *сохранило* нам *значение* этого *первоначального* слова... (А. Драгункин «5 сенсаций»).

**Темза** — река на юге Великобритании (англ. *Thames* ['temz], ср.-англ. *Temese*). Гидроним происходит от кельтского названия этой реки — *Tamesas* (от пракельт. \**tamēssa*), записанного по-латински как *Tamesis* и отражённого в современном валлийском *Tafwys* «Темза». Название предположительно обозначает «*тёмная*» и сравнивается

с ирл. *teimheal*, валл. *tywyll* «*темнота*» (пракельт. *temeslos*), ср.-ирл. *teimen* «*тёмно-серый*».

**Темза** — *тёмная уза* (версия моя). Темза действительно имеет тёмный цвет, и не только в том месте, где она протекает через Лондон.

Темзу называли и серой, и грязной, и чумазой, и закопченной, и дымной. Причем все эти эпитеты — не из 19 века. Она всегда была такой (из книги Питера Акройда «Темза: священная река»). Дело в том, что Темза дважды в день разливается от притока приливной воды из Северного моря и, поднимаясь на несколько метров относительно своего отливного уровня, собирает со своих берегов все, что плохо лежит. Отсюда и видимая человеческому глазу «грязь» самой большой реки Великобритании.

Сравните с названием сибирской реки **Томь** (на ней стоит город Томск), которое также происходит от слова *тёмная* (А.П. Дульзон, советский лингвист, этнограф и археолог, доктор филологических наук, профессор, исследователь языков и культуры коренных народов Сибири).

Объём данной статьи не позволяет вместить в себя и малой части того материала, который найдёт своё отражение в книге. Немцев же я хочу несколько успокоить: не они одни являются «не имцами», таковыми являются и французы, и итальянцы, и англичане, и... русские, которые за редким исключением не знают своего родного языка и понятия не имеют, что говорят на *п्राязыке*. А потому нам предстоит ещё пройти по солнечной, светлой Барселоне — «селению на месте бога Яра»; прогуляться по прекрасным улочкам древних этрусских городов Италии и перенестись в те времена, когда латиняне ещё «*бегали босиком*», а у *эт-русков* уже было всё — и культура, и государство; проехаться на велосипедах по побережью нормандского полуострова Котентин по «Дороге капищ» и открыть русскую корневую основу в таких словах древнего бретонского языка, как *дольмен*, *менгир* и *кромлех*. Всё это и многое другое нас ожидает впереди. А сейчас, заканчивая статью, я хочу предоставить слово герильному Шишкову: «*Язык наш превосходит, богат, громок, силен, глубокомыслен. Надлежит только познать цену ему, вникнуть в состав и силу слов, и тогда удостоверимся, что не его другие языки, но он их просвещать может. Сей древний, первородный язык остается всегда воспитателем, наставником того скудного, которому сообщил он корни свои для разведения из них нового сада*» (А.С. Шишков «Славянорусский корнеслов»).

## Список литературы

1. *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу. В трёх томах. М.: Современный писатель, 1995.
2. *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. В четырёх томах. СПб.: Диамант, 1996.
3. *Доброслав (Добровольский А.А.).* Мать-Земля. М.: Издательский центр «Слава!», 2005. — 240 с.
4. *Доброслав (Добровольский А.А.).* Язычество как волшебство. М.: Издательский центр «Слава!», 2004. — 302 с.
5. *Драгункин А.Н.* 5 сенсаций. Памфлетовидное эссе на тему языка. СПб.: Умная планета, 2006. — 576 с.
6. *Корелин А.Н.* Тайный смысл слогов русского языка. М.: Издательский дом «Ра», 2008. — 128 с.
7. *Kühnel, Paul.* Die slavischen Ortsnamen in Mecklenburg. In: Jahresbuch des Vereins für Mecklenburgische Geschichte und Altertumskunde. Bd. 46, 1881. — 168 с.
8. *Трехлебов А.В.* Кощуны Финиста Ясного Сокола России. Пермь, 2004. — 656 с.
9. *Фасмер, Максимилиан.* Этимологический словарь русского языка. В четырёх томах. М.: Прогресс, 1986.
10. *Чудинов В.А.* Идея Расширенного эволюционного словаря. Статьи и комментарии по этимологии слов русского языка. Издание второе, дополненное. М.: ИП Бурина А.В. («Традиция»), 2012. — 304 с.
11. *Шишков А.С.* Славянорусский корнеслов. СПб.: Фонд славянской письменности и культуры, 2002. — 133 с.

# ФИЛОСОФСКАЯ ПУБЛИЦИСТИКА

Ю. А. Беляев

## ОПЫТ ДУХОВНОЙ НАТУРФИЛОСОФИИ: МОЁ ВИДЕНИЕ МИРА

**Аннотация.** В статье, относящейся к жанру философской публицистики, автор ставит множество непростых вопросов. Причем, вопросы эти не имеют простых и однозначных ответов, поскольку, как утверждает автор, мы знаем всё, кроме самого главного, кроме сути вещей, кроме самой природы мироздания. Фундаментальная наука, и в особенности космология переживает сейчас не легкие дни. С одной стороны, рождаются и множатся новые гипотезы и теории, подчас весьма оригинальные. С другой стороны, одна гипотеза, не успев обрести аргументами и фактами, сменяется другой, иногда даже более противоречивой. Фактически мы сейчас наблюдаем броуновское движение в самой науке и самой науки, где нелегко разобраться не только внешнему наблюдателю, но самим задействованным ученым. В своём исследовании автор обращается к многочисленным и широко известным фактам, не имеющим, однако, своего научного разрешения. Самым непознанным объектом во вселенной является сам человек. С ним всё неясно: его создание или возникновение, его физиология и его духовные составляющие. Мы не можем проникнуть даже в тайну сновидений и объяснить вроде бы такой простой на первый взгляд аспект человеческой жизни. С точки зрения автора, секуляризованная наука, отрицающая вместе с религией и эзотерику, оказывается бессильной для разрешения многих загадок и артефактов, к которым человек постоянно возвращается вот уже на протяжении многих столетий.

**Ключевые слова:** мироздание, наука, гипотеза, познание, непознаваемое, Земля, человек, религия, эзотерика, Божественное откровение.

Yu. A. Belyaev

## EXPERIENCE OF SPIRITUAL NATURAL PHILOSOPHY: MY VISION OF THE WORLD

**Summary.** In the article relating to genre of philosophical publicism the author raises many difficult questions that concern many thinking people. Moreover, these questions do not have simple and unambiguous answers, because, as the author claims, we know everything except the most important, except for the essence of things, except the very nature of the universe. Fundamental science, and in particular cosmology is now experiencing difficult days. On the one hand, new hypotheses and theories are born and multiplied, sometimes very original. On the other hand, one hypothesis that does not have time to receive arguments and facts is replaced by another, sometimes even more contradictory. In fact, we are now observing the Brownian movement in science itself and by science itself, where it is not easy to understand not only the external observer, but also the scientist himself. The author in his research refers to numerous and widely known facts, which, however, do not have their own scientific solution. The most unknown object in the universe is the man himself. With him, everything is unclear: his creation or appearance, his physiology and his spiritual components. We cannot even penetrate the mystery of dreams and explain the seemingly simple at first sight aspect of human life. From the author's point of view, secular science, which rejects religion esotericism, is powerless to solve many mysteries and artifacts, to which man constantly returns for many centuries.

**Keywords:** the universe, science, hypothesis, cognition, unknowable, Earth, man, religion, esotericism, divine revelation.

## Время, которого нет

Мироздание и есть сознание, и, как говорил античный философ-стоик Зенон Китийский, «мир есть разум», а что превалирует: объективность или субъективность, и есть главная загадка бытия. Если основоположник солипсизма епископ Беркли прав, и всё видимое — лишь представляемое, тогда и говорить не о чем. Тогда все империи и религии — всего лишь пышные хоругви твоего сознания, а испытываемая физическая боль всего лишь дефект твоего глупого сознания. Я все же склонен считать, что уважаемый епископ переусердствовал. Если принять солипсизм за данность, то в жизни страдали бы только люди с искажённым сознанием. А все бы «нормальные» жили бы как в Эдеме, просто задыхаясь от избытка счастья и исполнения всех желаний. Поэтому и близкие Беркли современные учёные, предположившие, что окружающий нас мир не что иное, как голограмма, также чужды мне, хотя их концепция и кажется более солидной, чем солипсизм, но она такая же бездоказательная. Если же нет доказательств, то о чём же спорить?

Но и логическое развенчание берклианства мало помогает в понимании того, с чем имеет дело наше сознание. Можно, конечно, признать, что всё сущее есть видимое и осознанное. Здесь, конечно, легко усмотреть некоторую перекличку и с учением Платона, согласно которому чувственный и осязаемый мир является только отражением, только призраком мира идей. А сами идеи суть умозрительные и вечные протоявления и протообразы материальной конкретики, существующие сами по себе и как бы параллельно видимому миру. Хорошо, а дальше что? Что делать человеку, и не только ему, но и всему человечеству с миллионом загадок под общим названием «Мироздание»? И, если предположить, что Бытие есть сон Творца, то всё равно для нас он реален и объективен, и в этих изумляющих мысленных комбинациях Высшего Разума надо хоть немножко разобраться и нам, обладателям, положенного человеку, малого разума.

И, хотя мы, с одной стороны, знаем, что ничего не знаем о мироздании (как не вспомнить Сократа с его бессмертным «Я знаю, что ничего не знаю»), но с другой стороны, мы знаем так много, что наши знания об окружающем мире не влезут в многотомники ни Британники, ни Большой советской энциклопедии. А парадокс в том, что мы знаем всё, кроме самого главного, кроме сути вещей, кроме самой природы мироздания.

Три главных загадки Бытия безответно мучают нас. Кто мы? Где мы? Почему мы? Они остаются неразгаданными уже целые тысячелетия. Наука бессильна, и лишь в религии просматриваются только контуры вселенских ответов. Кто мы? Где мы? Зачем мы?

А вообще можно ли разобраться в тайнах мироздания и ответить хотя бы на один фундаментальный вопрос бытия, если до сих пор нам абсолютно не понятно такое вроде бы совсем простое и обыденное понятие или явление как «время»? Мы ведь все живём со временем, при времени и во времени. Ну что это такое на самом деле, не знает никто. Это ведь не песок, высыпаемый из песочных часов, и не перемещение стрелок на башенных или наручных часах. Очень симптоматично высказался по этому поводу великий Августин Блаженный: «Я прекрасно знаю, что такое время, пока не думаю об этом».

Некоторые учёные предлагают считать время четвёртым измерением, но для трёхмерного сознания землян это кажется не только непонятным, но даже и диковатым. Но есть и более продвинутые исследователи, доказывающие, что ученые могут находиться и вне сферы разума. Так, например, исследователи из Калифорнийского и Массачусетского университетов заявили об открытии вселенных, где время движется назад. Конечно, непонятно, что и как они исследуют, но есть от чего сойти с ума. А ведь, если честно, то не хотелось бы...

Насколько сложна сама материя времени, если таковая, конечно, существует, может свидетельствовать и показательное высказывание основоположника теософии Елены Блаватской о том, что «камень есть кристаллизованное время».

Среди современных физиков можно найти и сторонников упрощённого подхода к проблеме времени. Я бы назвал их физиками-примитивистами. Они стали утверждать, что времени как такового просто нет, и что не существует и самого понятия времени. Время, считают они, просто придумали сами люди, для своего удобства. Здесь почему-то вспоминаются бывшие в русской культуре поэты-ничевоки. Хотя, с другой стороны, и в этом философском примитиве можно найти рациональное зерно. Вполне понятно, что если у времени нет никаких физических характеристик, то как его тогда определять? Естественно, что время — это только функция или фикция мозга. Звучит, конечно, красиво, но как это доказывается на практике? Как и при решении любого другого фундаментального вопроса здесь отсутствует доказательная база. И на практике, в реальности, мы видим идущих

рядом друг с другом юношу и старца. И у них ведь совершенно различный объём прожитого времени. Так что опять вопросы без ответов...

Будучи чистым гуманитарием, я могу, конечно, судить только о философских и духовных аспектах естествознания. Поэту в отличие от учёного легче. Ему не обязательно себя сдерживать. Он может в полной эйфории воскликнуть: времени нет! Конечно, нет! Есть только старение материалов, старение плоти! А душа не стареет! Душа — вне времени! Душа — вечная странница в мире непостижимого и в тоже время прекрасного!

Но учёные, эти верные рыцари Разума, продолжают сражаться с Драконами Неведомого. Отсюда постоянное рождение новых теорий и концепций, от весьма оригинальных до откровенно безумных. Так, многое из непостижимого, им кажется, можно объяснить, исходя из трактовки времени как триединства прошлого, настоящего и будущего. Объяснить-то можно, вот только понять невозможно. Линейность времени никем не доказана, поэтому физическая жизнь мира — тотальная головоломка, в которой получается, что всё возможно: завтра может случиться раньше, чем вчера, а может оказаться и два завтра. Но мозг человека, созданный для восприятия трёхмерного пространства, не может выйти за его пределы и прыгнуть выше головы, на этот раз, в прямом и переносном смысле.

Так же непостижимо для нашего разума и признание кольцевого характера времени, когда время перемещается по кругу, и понятия будущего, настоящего и прошлого становятся относительными. И мне кажется, что в разнице между временем и пространством и заключается основная загадка нашего мироздания.

Ещё один важный допуск: информация о событии может опережать само событие. Отсюда следует, что мы живём не просто во вселенной. А в информационной вселенной, такой инфовселенной, где всё несёт в себе информацию и где её носители — инфотоны — первичнее атомов. В таком понимании мироздания можно усмотреть определённое сходство и с Хрониками Акаши. Этот теософский и эзотерический термин используется для обозначения безграничного информационного поля, в котором содержатся все действия, слова, мысли, чувства и желания, относящиеся к прошлому, настоящему и будущему. Только этим можно, очевидно, объяснить феномен ясновидения. Самый знаменитый медиум в мире Эдгар Кейси, говоря о своём пророческом даре, как раз ссылался на Хроники Акаши.

В триаде интеллектуального познания мира: вера, эзотерика, наука, — вера занимает верхний

этаж, эзотерика — средний этаж, а наука — только нижний, несмотря на все её впечатляющие технологические изобретения — от колеса и пороха до атомной бомбы и компьютера.

Посещение других миров силой мысли — вот идеал развития человечества. Если Наука не служит Вере, то она легко превращается в секулярную ересь и становится удобным инструментом антибожественных спекуляций. Наука может служить или Богу или Дьяволу. Третьего не дано. *Tercium non datur*.

Самое смешное, что современную науку в широком смысле этого слова погубил именно Век Просвещения. Ведь в Средние века и в эпоху Возрождения учёные были более сбалансированы и более синтетичны, и более открыты всем ветрам. Химик занимался также алхимией, астроном не чурался астрологии, философы интересовались теологией и оккультизмом. Затем в Новое Время технический прогресс, сопровождаемый бюрократизацией общества, и рост атеизма засушили древо научного познания и разметали ареал учёного. И каждый из них стал трудиться подобно грызуну в его норке по отдельной, конкретной проблеме, а то и проблемке, фрагментируя для себя науку и догматично застывая на этом фрагменте. Не будет преувеличением сказать, что сращивание науки с государством погубило саму науку. Ибо государственная наука не может быть чистой наукой. Иерархизация, догматизация и шаблонизация в науке не оставляет места для истинного проникновения в тайны мироздания. Прорывы в незнание, конечно, случались, но лишь как исключения из общего правила. Это видно даже по именам. Кто пришёл на смену Леонардо, Парацельсу, Копернику, Галилею, Ньютону, Фарадею, Менделееву? Сейчас и назвать некого. Последними из великих «могикан» были Тесла, Эйнштейн и, быть может, Нильс Бор (конечно кто-то может добавить также Ферми с Кюри да наших Сахарова и Алферова). Да и по ним уже есть вопросы. Тесла связан с какой-то мистической загадкой. А умопомрачительная теория относительности постоянно наживает себе новых критиков и постепенно теряет свой ореол, хотя надзиратели за наукой, неизвестно кем назначенные, то ли пришельцами, то ли одним из таинственных орденов древности, строго следят за посягательствами на авторитет Эйнштейна. И, тем не менее, вопросы и здесь множатся. Так что и теория относительности постепенно становится для экспертов относительной истиной... Действительно, почему, как она гласит, пространство должно искривляться, а время замедляться? Всё упирается в то

же самую основную проблему современной фундаментальной науки — в почти полное отсутствие доказательств. Фактически сейчас наука предлагает себя в качестве веры, но зачем это нужно, когда Вера уже давно существует в разнообразных одеяниях множества религий. Но все религии, как дороги, ведущие к Богу. Одни только — короче, а другие — длиннее.

Пора признать, пусть и с некоторой грустью, что значение и конфигурация истинных пропорций как во вселенной, так и во взаимоотношениях между макрокосмом и микрокосмом не просто причудливы, но почти полностью скрыты от пытливого ума не только математического гения, но даже и просветлённого пророка. Правила Игры известны только Создателю!

Путь познания, конечно, бесконечен, но только конечное знание может не превысить начального. Не исключено, что этот тернистый и причудливый путь познания может иметь форму круга. Познавательный процесс затрудняет и ещё одно человеческое несовершенство: неадекватность передачи мысли словом. Образно это можно выразить так: у человека слово — это нерадивый раб мысли. Но что делать! Приходится действовать в рамках предложенных обстоятельств.

Конечно, логически возникает сакраментальный вопрос. Если весь мир представляет собой великое непознанное и непознаваемое, то зачем тогда обманывать доверчивое человечество?

Из этого совсем не следует, что науку надо полностью отменить за ненадобностью. Она эффективна в прикладных секторах. Всё же накапливается, пусть и крайне медленно, багаж и самого фундаментального знания. Просто из отвлечённой науки не надо устраивать всемирный спектакль, в котором человечеству отведена роль легковверного зрителя. Но ситуация на самом деле гораздо тревожнее, и повязка с глаз человечества не может быть снята. Ибо открытие Тайны Мироздания окажется факелом на складе боеприпасов. Мир взорвётся! Но современных идалго от науки не беспокоит ни опасность их труда, ни его бесполезность. Они одержимы олимпийским девизом «Citius! Altius! Fortius!» («Быстрее! Выше! Сильнее!») Многократно распотрошенный атом является, конечно, прелюбопытнейшую картину, особенно сейчас, когда молекулы уже никого не интересуют. Сегодня на авансцену научного поиска вышли нейтроны, протоны, кварки, лептоны, бозоны, фотоны, нейтрино, мезоны, фермионы и, другие, чьё имя легион. Появилась гипотеза кротового строения мироздания, когда через подобные

«норы» можно молниеносно перемещаться между не только планетами, но и целыми звёздными мирами. Нельзя пройти и мимо теории параллельных миров Хью Эверетта, который предположил, что квантовые эффекты порождают множество альтернативных вселенных, события в которых отличаются друг от друга. Но на самом деле современные физики-фантасты недалеко ушли от своих древнейших предшественников. Ведь ещё в Древнем Китае некоторые мудрецы считали, что любой атом представляет собой целую вселенную, в которой каждый атом — тоже вселенная и так далее. Щадя психическое здоровье читателей, выскажу сомнения в отношении экстравагантных теорий, как древних китайцев, так и Эверетта. Кстати, когда он познакомил со своим «открытием» Нильса Бора, то великий физик просто высмеял своего младшего коллегу. Я в отличие от Бора не столь категоричен. Я допускаю существование параллельных миров, допускаю, что сейчас, пока я сижу за письменным столом в своей комнате, у меня над головой проносятся параллельные миры и другие измерения. Всё это может быть, но может, конечно, и не быть... Опять мы вступаем в зону гаданий, хотя, конечно, есть один сильный аргумент в пользу такого удивительного строения вселенной. Это мгновенное исчезновение НЛО на глазах наблюдателя. Сам однажды это видел, так что сужу об этом не только на основании чужих свидетельств. А всё ещё многочисленным скептикам в отношении НЛО приведу в качестве аргумента сообщения о пришельцах на Земле совсем не маргинала, а министра обороны Канады Поля Хеллье. Проговаривались о контактах с НЛО и даже некоторые главы государств...

Но вернёмся к фундаментальной теории. Не далеко ушли от Эверетта его некоторые коллеги, предложившие модель мирового пространства, имеющего десять измерений, а у некоторых их оказалось даже двенадцать. Но всё это существует только в теоретических расчётах. Показать же в пространстве никто ничего не может. К тому же не выяснены ни параметры предполагаемых граней мироздания, ни их природа. Абсолютно не выяснено ни тождество параллельного мира иным измерениям, ни их различие. Поэтому строить концепции неведомого, не ведая, что это такое, не представляя их физических характеристик, выглядит (пока) явной тщетой тщет.

Также не впечатляет и очень модная ныне теория супер-струн, представляющая собой сочетание идей квантовой физики и теории относительности. И все её положения, основанные на гипотезе о возникновении всех элементарных частиц и их

фундаментальных взаимодействий в результате колебаний и взаимодействий ультрамикроскопических квантовых струн и предполагающие именно двенадцатимерную действительность, только предстоит доказать. Для этого, в частности, и построен пугающий землян Большой Андронный коллайдер. Ну, что ж, докажите и покажите! Тогда и обсудим всё! Только таким может быть резюме на все тщетные усилия современной фундаментальной науки!

И, конечно, верните в научный обиход изгнанный из науки эфир. Тот самый эфир, который рассматривался как вещество или поле, заполняющее все просторы вселенной, всё межпланетное пространство, проводящее электромагнитные волны и гравитационные колебания. В древнеиндийской философии эфир входил в число пяти первоэлементов, вместе с огнём, воздухом, землёй и водой. Теория эфира, который также упоминался ещё в трудах Платона и Аристотеля, была разработана затем Декартом (XVII век) и Максвеллом (XIX век) и уже в двадцатом веке заменена на теорию физического вакуума, что было сделано для удобства теоретиков квантовой физики. Очень сомнительное решение! Думаю, небезынтересно будет напомнить и о том, что об эфире, который лежит в основе сотворения мира, говорилось уже и в древних ведических текстах. Правда, ведические традиции также исключены из современного научного обихода, что ещё больше сужает кругозор сегодняшнего исследователя.

Получается, что мы создали мир, в котором всё знаем и ничего не понимаем. Невольно приходят на ум слова великого Ломоносова: «Не здраво рассудителен математик, если он хочет Божескую волю вымерять циркулем». И поскольку теперь, подытоживая открытия древних и наших современников, мы уверены в том, что материя делится бесконечно, то в утешение наших ученых и неученых напрашивается серьёзный вывод. Мы по праву можем вывести **УНИВЕРСАЛЬНУЮ ФОРМУЛУ ПОЗНАНИЯ — МАТЕРИЯ НЕИСЧЕРПАЕМА И МАТЕРИЯ НЕПОЗНАВАЕМА.**

## Человечество в зале ожидания

Завершая рассмотрение современного состояния науки, приходится признать, что фундаментальная наука и в особенности квантовая физика, чрезмерно увлекшись бесконечным делением атома, упускает из вида то, что мне кажется несомненным: Энергия Вселенной есть Слово Божие. Только, исходя из такого постулата, можно продвинуться хоть на йоту на пути познания непознанного.

Пожалуй, эти несколько пессимистические рассуждения можно считать итогом, и на этом попрощаться с терпеливым читателем, но это, к сожалению невозможно, так как остались нерассмотренными ещё четыре важнейших сферы человеческого знания — дальний космос, ближний космос, сама планета Земля и Его Величество Человек.

Фундаментальная наука, и в особенности наука о Дальнем Космосе переживает сейчас, конечно, не легкие дни. С одной стороны, рождаются и множатся новые гипотезы и теории, подчас весьма оригинальные. С другой стороны, одна гипотеза, не успев обрасти аргументами и фактами, сменяется другой, иногда даже более противоречивой. Фактически мы сейчас наблюдаем броуновское движение в самой науке и самой науки, где нелегко разобраться не только внешнему наблюдателю, но самим задействованным ученым.

Важно понять, что все эти поразительные открытия: чёрные дыры, белые гиганты, красные карлики, тёмная энергия, антимир, — на самом деле имеют гипотетический характер. Это также относится и к поражающим воображение концепциям кротовых дыр, через которые якобы легко перемещаться в другие галактики. Ведь для превращения всех этих гипотез в научные открытия необходим научный инструментарий, который у современных ученых на данном этапе просто отсутствует. Ведь как отсюда с Земли можно определить размеры далёких космических светил, взвесить их, выяснить их плотность и установить расстояния до них в сотни световых лет, имея под рукой всего лишь радиотелескоп? Ведь, чтобы измерить длину верёвки, надо держать в руках оба конца. В последнее время часто сообщается о новых открытиях с ссылками на знаменитый телескоп «Хаббл», автоматическую обсерваторию на орбите вокруг Земли. Но ведь на самом деле его разрезающая способность превышает телескопы на Земле не больше, чем в десять раз. Но разве такой разницы достаточно для проникновения в глубины дальнего космоса? Вопрос опять риторический...

Конечно, нельзя не согласиться с тем, что современная астрономическая наука далеко ушла от составителей в IV веке до Р.Х. первого звёздного каталога. Но сколько бы новых звёзд не добавляли к прежнему числу, полноты звёздного каталога достичь невозможно. Можно посчитать исчерпывающей формулой соответствующее изречение средневекового философа Николая Кузанского: «Вселенная есть сфера, центр которой всюду, а окружность нигде». Что можно добавить к этому? Оказывается,

ещё как можно. Но при этом естественно возникает вопрос, откуда берутся такие невероятные фундаментальные знания, если даже ближайшую к нам Луну не смогли обследовать толком.

Но бедная Селена смотрится просто Золушкой на фоне таких «грандиозных» открытий, как белые и коричневые карлики, как нейтронные звёзды и чёрные дыры! На астрономическом сайте в интернете, можно встретить такие самоутверждающие строки: «В настоящее время мы достаточно хорошо представляем химический состав и внутреннее строение звёзд, а также процессы, идущие в их недрах и атмосферах. Мы знаем, как рождаются, эволюционируют и умирают звёзды, причём нам известны различные варианты этих событий в зависимости от изначальной массы звезды».

Помните, у Маяковского «Если звёзды зажигают, значит, это кому-то нужно!». Но на самом деле, кто поверит в этот «паспортный стол» звёзд? Но ведь он кому-то нужен, кто-то дал добро на его «учреждение». А современные учёные идут ещё дальше и в эйфории объявляют то о разбегании звёзд, то о схлопывании вселенной. Как же хочется им, современным «Платонам и быстрым разумом Невтонам», поселиться на одном этаже с самим Демиургом! Но как ни горько признавать, даже самым мудрым и самым пытливым из нас суждено ютиться лишь в подвале мироздания. Ибо человек есть всего лишь творение Божие, и в замыслы Создателя его никто не посвятит!

Необходимо обратить внимание нашего читателя ещё на одно обстоятельство. Особенно любят некоторые современные ученые «проектировать» будущие и описывать прошлые космические катастрофы, доказательств которым нет и не может быть, потому что научного инструментария для исследования космического прошлого просто нет как факта. С Атлантидой не удаётся никак разобраться. И это в пределах всего лишь 10–12 тысяч лет тому назад. И что тогда говорить о миллионах (!) лет? Но сторонникам космического развития вселенной через масштабные катастрофы важно показать хаотичность и неуправляемость космических процессов. Потому что, если есть хаос, то нет Бога. И в их сознании отчётливо прослеживается не проносимая, но угадываемая мысль: Бог — это гармония, а Хаос — это Дьявол...

Так что извечная борьба Добра и Зла не может миновать даже, казалось, такой отвлечённой области человеческого знания, как фундаментальная наука.

Вы можете спросить — разве космических катастроф не бывает вообще и человек вместе со

своей планетой существует под прочным небесным зонтиком? Конечно, бывают, но скорее, как исключение из правил, подтверждающее незыблемость вселенского устройства. Мы знаем и о кометах, и о метеоритах. Помним о гигантском взрыве на Тунгуске. Верим, что и лун могло быть больше, чем одна. А миф о Фаэтоне как раз и свидетельствует об одной из космических катастроф. И здесь уместен вопрос от скептика: «Так что же, выходит, что Вселенная всё же создана не для человека и в Божественной защите существуют прорехи? Вопрос, действительно, трудный. Ответить можно двояко. Для не верящих в креационистскую сущность мироздания, в отличие от остальных, упоминание о Гневе Божьем может показаться наивным и тривиальным. Для них — вторая версия, по которой теория космокатастрофики относится пока к области непознанного, к сожалению, как и многое другое.

И если кому-то из читателей недостаточно приведенных доказательств, приведу ещё одно, когда даже в победной реляции можно найти контраргумент. Великий Хаббл сфотографировал в созвездии Девы в одном миллиарде световых лет от нас (а может, и в миллионе? Как умудряются так точно посчитать!) «странную» чёрную дыру. «Учёные отмечают, что если полученные данные верны, то чёрная дыра в центре галактики RXJ 1140/1+0307 нарушает законы физики». Всё приехали! Бедная чёрная дыра, невежественная в законах современной физики! Или бедная сама галактика? Или бедные сами физики? А может быть, бедные мы, забывшие, что космос принадлежит Богу, а человеку — только созерцание его. И у меня вообще складывается такое впечатление, что наша космогоническая наука оборвалась на Галилее или Кеплере. Вселенная — это только оболочка сознания, в котором Божественный центр и человеческая периферия.

Но не стоит троллить современных ученых, уподобляясь нашим предшественникам, любившими посмеяться над средневековыми схоластами, устраивавшими диспуты о том, сколько чертей может поместиться на конце иглы. Тем более, что научная среда неоднородна, и в ней находится немало трезвомыслящих умов. Вот что пишет, к примеру, в своей работе «Бог и астрономы» астрофизик Р. Джастроу: «В настоящий момент представляется, что наука никогда не сумеет поднять завесу, скрывающую тайну Творения. Для учёного, жившего верой в разум, всё заканчивается, как дурной сон». И подобное признание возвращает нас в далёкие времена Отцов Церкви, к изречению Василия

Великого: «Простота веры да будет крепче доказательств от ума».

Пока писалось это эссе, появились новые данные от исследователей из Королевского астрономического общества: «В недрах Млечного Пути открыта гигантская пустота». Каков заголовок! Какая научная смелость! Только никакой пустоты там, на небе, нет! И можно даже не ссылаться на Аристотеля с его бессмертным «Природа не терпит пустоты», и так ясно, что материя в любой форме — энергетической, волновой или в виде инфотонов заполняет соседнее пространство. Вспомним библейское: «Дух дышит, где хочет». Неужели кто-то может подумать, что у Всевышнего не хватит материи, чтобы сшить космический кафтан на всю вселенную. Небесная механика и есть доказательство, самое очевидное и убедительное. Планеты не сталкиваются и не разбегаются. Солнце светит и греет, и даже Луна служит ночным фонарём. Что ещё нужно для комфорта человечества? Если бы не было Бога, не было бы и земного притяжения, и человек, сильно подпрыгнув, улетал бы навсегда в далёкий космос. И можно привести ещё множество аргументов и доводов подобного рода.

Мы создали мир, в котором мы всё знаем и ничего не понимаем. Как можно строить концепции неведомого, не ведая, что это такое, не представляя даже приблизительно его природу? И как можно измерить то, у чего нет никаких границ, нет ни начала, ни конца. Невольно снова вспоминается великий Ломоносов и его строки, к которым нечего добавить:

Открылась бездна звёзд полна;  
Звёздам числа нет, бездне дна.

Так что же делать? — снова вопрошает нетерпеливый читатель. — Не изучать? Не исследовать? Не анализировать? Сидеть сиднем подобно былинному Илье Муромцу и ждать, что подвиг открытия придёт сам по себе, посыпется сверху, как «мана небесная»? Неужели всё так плохо? Плохо, не плохо, но никто никого не призывает сидеть сложа руки и лелеять свой обскурантизм. Напротив, «ищите и обрящите!» Только девиз таков: вперёд через прошлое! Учитесь и учитесь! Вглядывайтесь в плоть мироздания. Расчленив её и осмысливая и воплощая в удивительные картины истинного Божественного мироздания. Но всё это делать, опираясь на другие принципы. Исследовать окружающее нас неведомое можно только троичным методом, пропуская окружающий нас мир не только через разум, но и через сердце, и через

душу. Только на стыке сознания и подсознания можно увидеть пусть хоть и краешек настоящего Мироздания. Но и эти крохи уже будут вселенским подвигом...

## Миражи и миракли науки

На примере домашней для нас Солнечной системы можно ещё раз убедиться, как далёк от нас Дальний Космос и как извилист путь познания. И вот ещё один пример, который для научного сообщества прошёл почти незамеченным. Один из американских «вояджеров», направленных для исследования дальнего космоса, дошёл до невидимой границы Солнечной системы и как будто наткнулся на преграду, не полетев дальше. Но самое примечательное в том, что, оперируя понятием «Солнечная система», мы на самом деле не знаем, что она из себя представляет и где её границы, если они, конечно, есть... И, действительно, буквально рядом, почти что под рукой — столько лавин и столько неизведанного!

Начнём с Луны. Даже с ней ничего не ясно, кроме того, что единственным землянином, побывавшей на ней, был Сирано де Бержерак, но, не считая, конечно, барона Мюнхгаузена. Вся эта лунная история с «Аполлонами» уже воспринимается многими исследователями как величайшая мистификация современности. Не говоря уже о многочисленных казусах с фотоматериалами (чего стоит только развевающийся звёздно-полосатый флаг там, где ветра не может быть!), можно привести ещё один «железобетонный» аргумент — у американцев не было тогда достаточно мощных двигателей, впрочем, думаю, как и сейчас. Поэтому спустя годы они вынуждены для полётов на МКС пользоваться советскими аппаратами. Существует и признание вдовы Стэнли Кубрика о том, что это он ставил голливудскую постановку полётов «Аполлонов»... О разоблачении «лунной аферы» написаны уже солидные монографии, как в России, так и в самой Америке. В Китае не так давно также закрыли эту тему, объявив, что в соответствии с исследованиями китайских учёных грунт на Луне коричневого цвета, а не серого, как утверждали американские астронавты.

Вернёмся же к Луне. Беспилотные космические аппараты из разных стран её, конечно, исследовали, но вопросов меньше не стало. Так ещё в 1970 году один английский астроном-любитель Дж. Леонард подсчитал, что «полная Луна светит в четыреста сорок раз слабее Солнца и примерно столько же загадок она задает ученым». Здесь

и знаменитые лунные кратеры, и постоянные необъяснимые световые явления, и множество других аномалий. Даже вызываемые лунной приливы и отливы и то вызывают удивление. А её влияние на человеческую психику? И всё же может быть, основной из загадок является её происхождение. До сих пор ведутся научные споры о том, когда и как возникла Луна. Ну, про сроки, конечно, спорить бессмысленно, потому что жонглировать миллионами лет без сомнения приятно и, наверное, захватывает дух, как при прыжках на «тарзанке». Только к выявлению научной истины подобная гигантохрономания имеет касательное отношение. А вот выяснить, как возникла Луна, ближайшее к Земле небесное тело, уже гораздо интереснее.

Приоритет имеет теория происхождения Луны от столкновения Земли с некоей планетой, размером примерно с Марс и называемой Тейя. Вырванный кусок Земли и образовал потом Луну, а на месте удара возник Тихий Океан. По другой гипотезе Земля и Луна образовались одновременно и из космического протооблака. Есть версия и о «захвате» Луны гравитационным полем Земли. Но неординарная гипотеза возникла в последние годы — об искусственном происхождении Луны. Некоторые даже утверждают, что это — гигантский космический корабль, с которого ведут наблюдения за Землёй и землянами. В пользу этого экстравагантной версии говорит и предположение о полой внутренности Луны и о её почти титановой поверхности. Постоянно появляются сообщения от многочисленных «наблюдателей» о наличии на Луне искусственных и разного рода артефактов. И якобы даже Армстронг видел чужие космические корабли на поверхности Луны, если, конечно, он действительно там прилунился, что у многих, как мы знаем, вызывает глубокие сомнения. Новые исследования только добавляют сумятицу в умы экспертов.

Так же трудно анализировать ситуацию с Марсом, ближайшей к Земле планетой. Полвека назад, в Советском Союзе были популярны лекции «Есть ли жизнь на Марсе». Постепенно эта тема приобрела характер своеобразного юмористического мема. И что же изменилось в этом вопросе? Да, ничего не изменилось. Всё так же ищущие и страждущие вопрошают «Есть ли жизнь на Марсе?» Много вопросов вызывает и природа обеих «марсианских лун» — спутников Фобоса и Деймоса. По-прежнему таинственен и сам Марс, хотя на его поверхности сумели разглядеть много всякой всячины — от гигантского сфинкса и пирамид — до скелета марсианина. Одних только пирамид насчитали до сорока штук, причём самая

большая превышает пирамиду Хеопса в десять раз. Скептики, конечно, всё это опровергают, считая всё принимаемое за сооружения естественными образованиями марсианской почвы.

Разобраться в секретах Марса мешает ещё и специфика современного информационного общества, кредо которого «достоверность информации не гарантируется» и в котором фейки не отличимы от полуправды, а полуправда от реальной информации. Отклоняясь от темы, отметим главный порок современного информационного общества — человек вынужден потреблять на 90 % ненужную ему информацию. И это уже ввергает человечество в состояние информационной буллии, болезни не из лёгких. Но, вернувшись в более близкий нам космос, приведём ещё один пример такой информационной сумятицы. Уфологи с Тайваня обнаружили на неясных снимках Цереры, ближайшей к Солнцу карликовой планеты, сделанных НАСА, трёхкилометровую башню. Ещё поразительнее сообщение группы уфологов о том, как гигантский космический корабль, величиной чуть ли ни с саму Землю, направлялся энергией, пристав к самому Солнцу (!). Ну, вот только у кого кредит доверия? Как это ни прискорбно, но всякого рода нелепостей, как мы видим, хватает и у одних, и у других. Можно воскликнуть вслед за Принцем Датским: «Вот в чём вопрос...» И поэтому уфология, столь важная и актуальная дисциплина всё больше превращается в занятия фриков, впрочем, конечно, как и многие экстраваганции излишне продвинутых современных астрофизиков и радиоастрономов.

А чему удивляться?! Если даже мировая политика и мировая экономика, если не принимать во внимание тайный и холодный расчет, стали делом фриков. Но хуже всего то, что под угрозой оказалась и сама цивилизация в целом. О «глобальном помутнении умов» предостерегал ещё на рубеже веков наш выдающийся современник, писатель и философ, академик Академии Российской словесности Александр Зиновьев.

Если вернуться к космическим делам, то НАСА ещё больше всё запутывает, не предоставляя в распоряжение научной общественности львиную долю снимков с Марса, выполненных американскими космическими аппаратами. Всё это только раздражает добросовестных исследователей и вызывает дополнительные слухи и домыслы, не проясняя научной картины нашего близкого космоса. Удивительно, что наука, предназначенная раскрывать тайны окружающего нас мира, становится сама тайной. Ибо засекречиваются и космические

исследования, и опередившие время технические изобретения, и контакты с НЛО, и прочие неординарные открытия. Так что вся человеческая надстройка над мирозданием в виде государств, обществ и корпораций пронизана тайнами и секретами. И уже совсем привычно и даже банально звучат такие мемы, как «тайны Ватикана», «тайны Капитолия», «тайны Кремля», «тайны Британской короны», «тайны Бильдебергского клуба» и т.п. А теперь закон умолчания распространяется и на науку в целом. Так что прогрессу приходится теперь ковылять на костылях.

Другая наша планетарная и похожая на Землю соседка — Венера также почти не исследована, хотя и к ней накопилось немало вопросов. Ведь Венера — единственная в Солнечной системе планета, которая вращается в противоположную сторону. Солнце там восходит на западе, а не на востоке. Удивляет и то, что венерины сутки больше венериного года, так как Венера вращается вокруг Солнца быстрее чем вокруг своей оси. И хотя последние исследования показывают, что планета представляет собой раскалённый шар с температурой в 500 градусов по Цельсию, споры о возможности органической жизни на ней продолжаются ... Что же говорить о дальних просторах Солнечной системы, на которых расположились Юпитер, Уран, Плутон и Нептун? Сказать совсем нечего. Юпитер, например, в сравнении с загадочным Марсом, находится от Земли в двенадцать раз дальше. А расстояние до Нептуна вообще гигантское — раз в 80 больше, чем расстояние от Земли до Марса.

Нельзя не упомянуть ещё о двух загадках нашей Солнечной системы — о планетах Глория и Нибиру. Первую принято считать чуть ли не двойником Земли, а вторую космическим бичом для землян. Первым предположение о нахождении за Солнцем небесного тела, схожего с нашей планетой и как бы уравнивающего её в космической оси, выстраивающей всю Солнечную систему, высказал один из учеников Пифагора, древний грек Филолей.

В XVII и в XVIII веках несколько известных астрономов сообщали о своих наблюдениях за неизвестным космическим телом, замеченным в районе Венеры. Затем загадочное планетное образование перестало быть видимым и споры о планете Глория возникли в научном сообществе лишь во второй половине XX-го века. Видным сторонником идеи о существовании за Солнцем повторяющей Землю планеты Глории был русский астрофизик, профессор Бутусов. Интересно, что энтузиасты

этой концепции даже определяли размеры этой невидимой человечеству планеты, считая, что она в два с половиной раза больше Земли, и даже указывали среднегодовую температуру на ней. Ещё дальше пошли некоторые эзотерики, утверждающие, что Глория из-за своего сходства с Землёй также обитаема и на ней живут более просвещённые и совершенные alter ego землян. И противники, и сторонники концепции существования Глории исходят из особенностей хода планет, из определённых сбоев в орбитальном движении. Но все они игнорируют непреложный постулат. На самом деле небесная механика не подчиняется законам земной механики, и все расчёты учёных-землян могут оказываться ничем не подтверждёнными гипотезами.

Всё это относится и к легендарной планете Нибиру, которая впервые упоминается в акадо-шумерской мифологии как небесное тело, связанное с главным богом вавилонян Мардуком. Нибиру также считают то ли десятой, то ли двенадцатой планетой Солнечной системы. В двадцатом веке гипотезу о Нибиру активно поддерживал знаменитый популяризатор теории палеоконтактов Захарий Ситчин, полагавший, что именно с Нибиру пришли к шумерам давшие им цивилизацию Ануннаки. Утверждают также и то, что эта бродячая планета, на самом деле не принадлежащая Солнечной системе, раз в 3600 лет врывается в пространстве между Марсом и Юпитером, грозя Земле и землянам катастрофическими последствиями. Но все эти гипотезы спорны...

А вы говорите сотни световых лет, а вы говорите Млечный Путь и тому подобное. У человечества под носом ничего не видно, и совершенно неизвестно, изменится ли когда-либо наше космическое неведение. Даже широко манифестируемые экспедиции близкого будущего на Марс представляются прожектёрством лукавого эстеблишмента, заинтересованного лишь в побочных выгодах от всего делаемого. И один из контр-аргументов заключается в том, что до сих пор не доказана способность человека преодолеть смертельную радиацию уже среднего космоса. Ибо знаменитая лунная афера, естественно, не может служить доказательством, потому что за пределами земных орбит человек, как это уже кажется очевидным, ещё не побывал.

И вообще иногда в голову приходит мысль, может быть, и достаточно ретроградная, но не лишённая определённой логики. Не является ли вся Солнечная система, так удобно устроенная для человечества, специальным креационистским проектом, то-есть, «обителью, созданной для человечества». В последние годы о «рукотворности»

Солнечной системы заговорили многие учёные. Они исходили в основном из её уникального строения, из её непохожести на любую другую планетную систему. А что говорить про функциональное удобство Солнечной системы для землян! Здесь и определённые функции Луны, и Юпитер, служащий своеобразным щитом против многочисленных астероидов. Но ведь, действительно, и в прошлом нередко высказывались мнения о том, что мы существуем внутри гигантского шара, где звёздное небо всего лишь воображаемая реалья, своеобразная голографическая картинка.

Такая концепция была популярна, например, среди мистиков Третьего Рейха, но и не только у них. Здесь мы уже переходим к проблемам таинственности и непознанным самой нашей планеты.

## Земля обетованная

Наша Земля, которая кажется нам такой привычной и близкой, на самом деле, как это ни удивительно, также таинственна и не исследована, как любая другая планета Солнечной системы. Естественно, мы абсолютно ничего не знаем о её происхождении. Знать о происходящем миллионы или даже сотни тысяч лет тому назад и не имея при этом соответствующего научного инструментария или помощи Божественного откровения, просто невозможно. Это может понять, думаю, даже среднеуспевающий школьник.

Мы ничего не знаем о тайнах океанов. Не можем разгадать загадки Бермудского треугольника. Наши акванавты не могут пройти по дну ни одной океанской впадины. А вы твердите о «лунных прогулках». А сколько разговоров ведётся о существовании океанической цивилизации?! Эти бесчисленные НЛО, вылетающие из морских глубин и т.п. Но не будем вдаваться в мелочи. Не станем здесь касаться и концепции «плоской земли» в силу её очевидной маргинальности, хотя, конечно, может показаться странным то, что реки текут во всех направлениях, включая, и вверх, против подъёма земной кривизны. И всё же многочисленные аргументы современных «плоскоземельцев» разрушаются главным контр-аргументом — возможностью совершения кругосветного путешествия.

Рассмотрим более принципиальные вопросы. И здесь в первую очередь привлекает теория «полной земли», которая имеет на самом деле древнее происхождение. Так что не только высшие бонзы германского национал-социализма верили в неё, считая, что Земля имеет вогнутую поверхность, а человек живёт внутри самого земного шара.

Отцом этой поразительной для современного человека концепции является ни кто иной, как сам Платон, этот удивительный пионер во множестве сфер человеческого знания.

Что-то похожее можно найти и у Анаксагора, другого замечательного мыслителя древности. Правда, у того эта теория другой Земли осложнялась приверженностью к концепции плоской, а не шарообразной Земли. Позже активными адептами теории «полной Земли» выступили знаменитый английский астроном Эдмунд Галей и известный российско-швейцарский математик Леонид Эйлер, академик Петербургской Академии Наук (.). Англичанин предложил такое строение Земли: внешняя оболочка, две внутренние концентрические оболочки и центральное ядро размером примерно с планету Меркурий. Оболочки были разделены атмосферами и имели свои магнитные полюса. Эйлер же верил в существование внутри полной Земли земного Солнца, диаметром в 600 миль (около 1000 км). По времени это были XVII и XVIII вв. А уже в следующем, XIX веке сторонников гипотезы о полной Земле становится всё больше и больше. Придал шарм этой концепции, конечно, и Жюль Верн — своим шумевшим романом «Путешествие к центру Земли». Спустя несколько десятилетий этот сюжет был прекрасно разработан в замечательном романе русского академика Обручева «Плутония». А в двадцатом столетии тема полной Земли неожиданно приобрела повышенную актуальность и даже стала до некоторой степени модной.

Ещё более усложнил эту концепцию американский алхимик и мистик Сайрус Тид, согласно представлениям которого Земля являла собой не монолитный шар, а вогнутую сферу, на внутренней поверхности и живёт человечество. Таких же экстравагантных взглядов, как уже говорилось выше, придерживались высокопоставленные мистики Третьего Рейха. Но особенно иронизировать не приходится, если вспомнить какого развития техники, всего лишь за 12 лет, достигло это оккультно-человеконенавистническое государство. И Америка, и Британия, и Советская Россия отстали в конструкторской и инженерной мысли на целую эпоху. Правда, мы уже показывали, что прямой связи между развитием техники и развитием фундаментальной науки не существуют. Причём некоторые эксперты отмечают всё же эзотерические составляющие германского научно-технического чуда.

В этой связи нельзя хотя бы кратко не упомянуть об обросшей слухами и легендами арктической экспедиции адмирала Ричарда Бёрда, который

в 1947 году в поисках секретной базы выживших нацистов (так называемой «Новой Швабии») якобы попал во льдах Антарктиды в оазис уже на внутренней поверхности Земли и после столкновения с летающими тарелками, управляемыми не то германскими нацистами, не то даже инопланетянами, вынужден был ретироваться. Информация об экспедиции была засекречена американским правительством, а опубликованный спустя десятилетие дневник знаменитого полярника был объявлен фальшивкой. Всё это очень напоминает «лунную афёру», только вывернутую наизнанку.

Но сейчас сторонники концепции полой Земли находятся, конечно, в явном меньшинстве. Но ведь мы уже показали в настоящем эссе, что и адептам официальной науки во многих вопросах верить не приходится. По рассматриваемой концепции твёрдых доказательств нет ни у одной из сторон. Лично, я не отношусь к сторонникам «полой Земли», но если они вдруг окажутся правы, я особенно не удивлюсь. Ведь главным инструментом доказательств является бур. Так вот российский бур оказался самым глубоким в мире, но пробурил он (на Кольском полуострове) всего лишь немногим больше, чем на 12 км. И уже на тринадцатом километре возникли некоторые геологические загадки. Ну, а что же глубже? Ведь до центра Земли шесть тысяч километров (!). Чувствуете разницу? Так что снять все вопросы и развеять сомнения никак не удаётся. Тем более, что загадки только множатся, а не убывают. Нельзя не упомянуть в этой связи и таосский гул. Так теперь называются идущие из-под земли протяжные низкочастотные шумы неизвестного происхождения, которые слышат уже многие годы в городке Таос (штат Нью-Мехико, США). Подобная аномалия природы Земли была зафиксирована и в ряде других мест на земном шаре...

Сторонники концепции «полой Земли» могут апеллировать и к всемирной мифологии. Ибо во всех древних религиях наземному миру соответствовал подземный мир, правда, воспринимаемый на мистико-трансцендентальном уровне. Это и царство Аида/Гадеса у древних греков, и схожий подземный мир Аменти у древних египтян. Подобным образом мир делился на видимые и невидимые части и у шумеров, и у майя, и в религиозных преданиях дальневосточных народов. Нельзя сбрасывать со счетов и свидетельства, пусть и не признаваемые официальной наукой, о легендарной подземной стране Агарты, расположенной в глубинах Азии. В Европе они, с ссылкой на индийские и монгольские источники, появились только полтора века тому назад. Правда,

странно, что это название не встречается у виднейшей исследовательницы и основательницы теософии Е. Блаватской. Многие исследователи ассоциируют Агарту с другой легендарно-мистической страной в горах Тибета Шамбалой и даже иногда отождествляют их. Отличительной чертой Агарты якобы являются многочисленные туннели, проходящие под всеми континентами и даже океанами. Сходство с Шамбалой было в обитании расы сверхлюдей. Причём, по утверждениям некоторых изотериков, Агарты населяют существа 5-го и даже 7-го измерений. Как и в случае с дальним космосом и сотнями световых лет доказательства этим утверждениям и гипотезам пока не представлены. Так что и на Земле, и внутри самой планеты исследовать есть что. Тайн хватит ещё на много-много лет ...

Но нельзя здесь не упомянуть ещё об одной тайне Земли, касающейся самой её сути. Исходя, очевидно, из учения Вернадского о ноосфере, некоторые современные учёные (Игорь Яницкий, Джеймс Лавлок, Фатей Шипулин и др.) пошли ещё дальше и предложили считать Землю живым суперорганизмом, в том числе, и со способностью к восприятию окружающего мира. Таким образом, выстраивается ответственная за все и геокатастрофы, и техногенные катастрофы дихотомия единства Земли и человека. Концепция «живой Земли» наиболее наглядно проявилась в древнекитайской геомантической системе фен-шуй. И у древних греков Землю представляло и олицетворяло такое значительное божество, как богиня Гея. Вспомним и древнеславянскую мифологию в которой важное место занимала Мать Сыра-Земля.

В истории этого вопроса не обойтись без упоминания и Конан-Дойла с его фантастической повестью «Когда Земля вскрикнула», где Земля представлена как живой организм. Аналогичные мысли приходили в голову ещё раньше и знаменитым Кеплеру и Сведенборгу, но официальная наука в целом пока находится на другой стороне.

## Навстречу ангелам

Конечно, самым непознанным объектом во вселенной является сам человек. С ним всё неясно: его создание или возникновение, его физиология и его духовные составляющие. Мы не можем проникнуть даже в тайну сновидений и объяснить вроде бы такой простой на первый взгляд аспект человеческой жизни.

В отношении изучения фундаментальных вопросов человеческой загадки наука за последние

два тысячелетия почти не сдвинулась с места. Опять неприятие религии и эзотерики привело её в патовое положение. Писать о человеке можно бесконечно, поэтому остановимся кратко лишь на узловых вопросах.

Тема человека не может быть раскрыта даже в сотнях монографий, поэтому добавим только штрихи к его портрету. Не будем рассматривать всю сакральную парадигму мироздания с участием человека, ибо его зримый и незримый диалог со Всевышним и миром Ангельским требует гораздо более глубокого исследования, невозможного без практики Откровения. Оставим также в стороне связанные с человеком проблемы демонологии и весь ареал потустороннего мира. Спросим лишь о том, что человек из себя представляет в этом удивительном духовно-материальном симбиозе? Идеалисты считают, что человек состоит из тела и души, скорее всего, бессмертной. Для материалистов человек всё же биологическая структура, наделённая сознанием. Интересно, что апостол Павел в своих посланиях различает в человеке дух, душу и плоть, выделяя именно дух человека как носителя образа и подобия Божьего. Эзотерики и парапсихологи приписывают человеку ещё три тонких тела — эфирное, астральное и ментальное. Все, кто имел дело с экстрасенсами, не сомневаются в существовании биополя у человека. Но официальной медицине до этого нет никакого дела. А адепты оккультизма даже расширяют спектр тонких тел человека, добавляя к ним ещё казуальное тело, буддхическое тело и атмическое тело. Но официальная наука, которую следует изображать подобно богине правосудия Фемиде с повязкой на глазах, относит к альтернативной медицине и учение о чакрах — семи нервно-энергетических центров в человеческом теле, через которые проходит жизненная энергия (прана) и которые активно используются в лечебной биоэнергетике. И я думаю, что даже те, кто скептически относится к оккультной сфере знаний, понимают, что человек как создание гораздо сложнее его представления в школьном учебнике. Одни только взаимоотношения человека с его кармой, которая, по мнению многих, чаще всего определяет его судьбу, являются материалом для бесчисленных исследований. Большой интерес вызывают и такие загадочные и связанные с человеком явления, как левитация, телекинез, телепортация, и, конечно, ясновидение. Но, чтобы не перегружать настоящий трактат, оставим эти интересности узким специалистам, а сами остановимся только на самом главном — духовной сути человеческого существования.

Многие ли знают о существовании паразитирующих на человеке сущностей? Навряд ли? Я сам, будучи по всем параметрам достаточно эрудированной личностью, ещё десять лет тому назад не знал об их существовании. И так что же из себя представляют эти таинственные «сущности»? Но точного ответа, конечно, никто вам не даст и паспорта «сущности» никто не предъявит. Как и в случае с дальним космосом, здесь мы имеем дело только с домыслами и предположениями. Но сильно сомневаться в их существовании достаточно ретроградно, если не глупо. И не признание официальной наукой сложно регистрируемых явлений приводит к незнанию даже большинством населения таких фундаментальных понятий тонкого мира, как, например, «эгрегоры» — энерго-информационные поля, образуемые, как индивидуумами, так и человеческими сообществами в целом. И между эгрегором отдельного человека и эгрегором всей Земли существуют множество астральных связей. Из того, что известно, «сущности» можно охарактеризовать как энергетические образования, невидимые обычному глазу и способные проникать в ауру человека и даже внутрь его тела. Я бы назвал их духовно-энергетическими ожогами души и тела человека. Некоторые из них, как полагают, приходят к нам из других измерений, наполненных большим негативом, чем в нашей Солнечной системе. Другие, как например, лярвы, возникают в форме энерго-информационных образований в результате внутренних отрицательных желаний человека, а потом начинают засорять ауру человека и паразитировать на нём. Словом, не желай зла, и не столкнёшься с ним. Во всяком случае, минимизируешь возможность такой встречи.

Все эти сущности, подселенцы, лярвы, мафлки и т.п., грубо говоря, загоняют человека в долбодетель, но, к сожалению, человек этому сильно сопротивляется. Все эти опасные для человека энергоформы, возникающие на его биополе, губят не только душевное, но и физическое здоровье. И возникают они вследствие, как сильных страхов, так и низких желаний и страстей, такие, как алчность, зависть, ненависть, жестокость, похоть, гордыня, сребролюбие и т.п.

Так что из-под душа человек может выйти не только с нечистой душой, но и с телом более грязным, чем до этого. Главное, о чём он думал и чего он желал во время купания ... Поэтому помните о своей карме и очищайте свою душу и тело благими помыслами и добрыми деяниями. В Господнем Саду всегда отличат благоухающий цветок от сорняка...

Картины и сцены из тонкого мира не видимы для нашего зрения, и это, как ни удивительно, благо для нас. Ибо из рассказов немногочисленных посвящённых возникает такая страшная картина фигуративной турболентности окружающего нас астрального мира, что гоголевский Вий может показаться детской сказочкой и человеческая психика может просто не выдержать этих запредельных впечатлений. Всё же человеческий мозг запрограммирован больше на идиллическое восприятие мира, и воспринять изнанку мироздания нормальному человеку будет просто не под силу.

В юности я очень любил высказывание Софокла: «В мире много сил великих, но сильнее человека нет в природе ничего». Сейчас же я понимаю: человек всего лишь капля в океане вселенского духа, человек — всего лишь песчинка в пустыне бескрайних просторов, человек — всего лишь былинка, трепещущая на ветру меняющихся времён. Человек — всего лишь атом во вселенной, но зато он самый главный атом, без которого вся Вселенная пуста и мертва. Сохраним же это единение микрокосмоса и макрокосмоса! Без этого Божественный замысел становится совсем непостижимым.

И все же главным пороком современной науки можно считать ее неприятие аксиомы, согласно которой выйти за пределы человеческого разума можно только с помощью Божественного Откровения. Исследуя всё, что вокруг человека, забывает, что самым важным ресурсом мироздания является сам человек как мыслящее и осмысленное существо, как вселенная в микроминиатюре.

Если человек будет постоянно совершенствоваться и делать это будет быстрее, чем развивается во многом ущербная технологическая цивилизация, то он имеет шансы приблизиться к ангельскому подобию человеческой личности. Ибо и Ангел, и Человек суть оба Творения Божии, только разных уровней. И пророки, и святые, и праведники с подвижниками показывают путь сближения человека с Ангелом. Творя Добро вокруг себя и повсеместно, мы затрагиваем в наших душах Божественные струны, и этот Гимн Сущему и возвещает зов Ангельских далей, возвещает начало сокровенного пути.

Человек должен раскрыть в себе Ангела! В этом вселенском подвиге его Божественное предназначение...

Человек как проекция Божественной воли является средоточием всего сущего во вселенной. А само мироздание представляет собой объективную вселенную, помноженную на миллиарды субъективных индивидуальных вселенных.

И в тоже же самое время вселенная представляет собой знание, выраженное в разнообразных информационных флюидах, могущих принимать энергетическую, волновую и материальную форму. Но сутью всего сущего является распространение знания и информации через самую первичную частицу Инфотон, которую, быть может, невозможно обнаружить физическими методами исследования и которую возможно посчитать частицей Бога. И когда в Евангелии от Иоанна читаем: «Дух дышит, где хочет, и голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит», возникает невольно вопрос, не является ли формой существования Духа эта инфотонная среда, более первичная, чем даже эфир. И, если это так, то можно прийти к выводу: Вселенная духовна, ибо сотворена из Духа как ипостаси Бога. Ведь в Библии есть соответствующая формула, утверждающая вселенную Духа, вселенную Слова. Ибо она является ни чем иным, как гигантским информационным полем, содержащим все сведения о прошлом, настоящем и будущем. (И последнее труднее всего осмыслить.) И состоит эта бесконечная и беспредельная информационная матрица из микрочастиц, которые мельче атомов и электронов и которые несут смысл информации. Это и есть первичные кирпичики мироздания. Их можно было бы назвать инфотонами, и от них вести всю летопись мироздания. И как это соответствует библейскому «Словом Господним небеса сотворены, а Духом уст Его вся сила их» (Пс. 32). В начале было Слово — великий животворящий Божественный Логос. Слово Божие есть Его Дыхание, а Дыхание Его есть суть и плоть мироздания. И в Евангелии от Иоанна сказано: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог».

# ФИЛОСОФСКАЯ ПОЭЗИЯ

Н.М. Чернова

## У КАЖДОГО СВОЯ РЕАЛЬНОСТЬ...

**Аннотация.** В рубрике «Философская поэзия», ставшей традиционной для журнала «Философская школа» вниманию читателя предлагаются стихи нового автора, который выступает с публикационным дебютом. В произведениях, здесь представленных, явно просматривается философская рефлексия вопрошания и поиск экзистенциальных смыслов бытия. В своих стихах автор обращается не только к наличной действительности, но и к трансцендентному, чувство которого не покидает человека с самого начала его истории.

**Ключевые слова:** бытие, мироздание, человек, душа, мечта, реальность, время, Господь, спасенье, Поэт.

N. M. Chernova

## EVERYONE HAS HIS OWN REALITY...

**Summary.** In the rubric «Philosophical Poetry», which has become traditional for the «Philosophical School», the reader is offered by the poetry of a new author who is making a public debut. In the works presented here one can clearly see the philosophical reflection of inquiry and searching for existential meanings of being. The author turns in the poems not only to actual reality, but also to transcendent, feeling of which does not leave a person from the very beginning of its history.

**Keywords:** being, universe, man, soul, dream, reality, time, God, salvation, Poet.

У каждого своя реальность —  
Реальность быть или не быть,  
Против течения плыть стараясь,  
Иль просто по течению плыть.

Ты в бытии идёшь по пояс,  
По шейку, или с головой,  
Иль может быть, услышав голос,  
Плывёшь вперёд в дали морской.

Что с нами станет? Оглянуться?  
Всё плыть вперёд, или назад?  
Морской травой ногой коснуться?  
Что ждёт в дали — там Рай или Ад?

Ответов нет! Но путь уж пройден.  
Осталось дни свои считать.  
Ты выбрал сам, без посторонних,  
Каким здесь человеком стать...

\* \* \*

Меня не хватает на ритмы.  
Меня не хватает на рифмы.  
Мне ритма совсем не хватает.  
И рифма меня избегает.

Живу — у дороги былинка.  
Умру — станет шире тропинка.  
Не судят меня и не будут,  
Потом, может, вовсе забудут...

\* \* \*

Невыносима серость бытия,  
И каждый день уныл и беспробуден.  
Укрыться в будни серого дождя?  
А может быть дождём от серых будней?

Невыносима серость бытия,  
Куда бежать? Даруй, Господь, спасенье.  
А свой рецепт имел и я,  
Не давший, впрочем, исцеленья.

Может быть развеяться  
С помощью мечты?  
Ведь пробовал же кто-то:  
И ты, и ты, и ты?

Жизнь пресна и не хватает красок?  
Срочно забирайтесь Солнцу под крыло!  
Тем, кто это слышит, тем, кто это знает,  
Просто замечательно крупно повезло!

\* \* \*

Пройдёт немного времени,  
Случится чудо в срок:  
Из маленького семени появится росток.  
Имеет листья-крошечки  
И крошки-корешки,  
А в небе Солнце светится  
И дождик моросит...

\* \* \*

Много лет с большим трудом  
Юнг писал за томом том.  
Мы прочли его потом:  
Там о том, а здесь — о сём,  
Сразу не поняв притом,  
Что прочли мы в томе том.

Карлу Юнгу Фрейд писал,  
Что Альфред от них отстал.  
Адлер, дескать, не Сократ,  
Социал он демократ,  
Параноик он и псих<sup>1</sup>,  
Коль увёл друзей своих.

\* \* \*

Пошатнулось здание мироздания,  
Полетело небо кувырком.  
И теперь у каждого желание  
Займётся не только стол и дом.  
А ещё квартиру и машину,  
Яхту, остров — всё вокруг моё!..  
Да жену красавицу, да мужа побогаче.  
Всё чтоб было! Ну а как иначе?  
А душа? Да проку-то с неё...

\* \* \*

Внимание, внимание!  
Совсем не наваждение:  
За вами смотрит камера,  
Ведётся наблюдение.

И днём и ночью камеры:  
В сбербанке, на работе  
Своими окулярами  
Глядят, куда идёте.

Камеры в подъездах,  
Камеры в кино,  
И на вокзалах камеры —  
Вам очень повезло!..

\* \* \*

Мороз. Нет Солнца.  
Скользко стало.  
Начало только декабря.  
Но что же делать,  
Коль Зима настала?  
Что дальше будет?  
Будет и Весна...

### КОШКА-МЕЧТАТЕЛЬ

Сидела кошка у окошка  
И размечталась немножко:  
А может я совсем не кошка?  
А может книжку почитать?  
Сейчас подумаю немножко,  
Где книжку можно мне достать.

Пришла в библиотеку кошка  
И села скромно у порожка.  
В библиотеке книжек много,  
С какой же книги мне начать?

Сидела кошка у окошка,  
Читала книжку, так, немножко.  
Стихи читала, прозу тоже.  
И сказки — аж мороз по коже...

Случится что со мной потом?  
Я стану сказочным котом...  
Ну не котом, так кошкой...  
Прочту ещё немножко.

Я буду по цепи ходить  
И детям сказки говорить.  
Ко мне придёт Поэт большой,  
И сядет рядышком со мной.

Послушай, — скажет, — Кошка,  
Ты погоди немножко —  
Я запишу твои стихи...  
И слышит кошка вдруг, — Хи-хи,

<sup>1</sup> Именно эти слова об А. Адлере З. Фрейд использует в письме К. Юнгу.

Ну, размечталась кошка,  
Остановись немножко.  
Лежала кошка у окошка,  
Мурлыкала от счастья кошка:  
Пушкой в мечтах пришёл Поэт —  
Для кошки лучше счастья нет!

### ЧЁРНОЕ И БЕЛОЕ

Чёрная бумага, чёрные чернила —  
Я нарисовала чёрным крокодила.

Крокодил был чёрный  
В чёрном-чёрном небе...  
Сон такой приснился,  
Радостным он не был.

Чёрный, чёрный крокодил  
Платье чёрное носил,  
Галстук-бабочку. И вот  
Пусть беззвучно, но поёт.

В чёрном небе он летел,  
Ветер в крыльях так свистел,  
Что проснуться захотел  
Тот, кому он надоел.

Страшная, страшная сказка.  
На ночь её вы не слушайте, дети!  
Сказка должна быть как ласка,  
Доброе слово нести всем на свете!

Белый, белый крокодил  
Солнце алое носил.  
Белым был как белый свет,  
Ранним утром — солнца нет.

Крокодил принёс — берите!  
Утром с солнышком вставайте.  
Если спать ещё хотите,  
Настежь окна раскрывайте!

Крокодил был белым  
В светлом, светлом небе...  
Сон под утро снился —  
Чёрным вовсе не был.

Чёрный-чёрный крокодил,  
Белый цвет он поглотил.  
Белый-белый крокодил,  
Белый свет он возродил.

Славный, славный крокодил  
В людях чувства пробудил.

Белая бумага, белые чернила —  
Я нарисовала... белым крокодила.

\* \* \*

А если сделать дерево из птиц?!  
То дерево взлетит?  
Или завянет?  
Конечно же, взлетит!  
И птицей станет.  
И будет много любопытных  
Глаз и лиц  
Смотреть, как это дерево взлетит —  
И птицей станет...  
Вот если б сделать дерево из птиц!..

# ПРИЗВАННЫЕ К ТВОРЧЕСТВУ

С.В. Чернов

## ОБРАЗ ЛИЧНОСТИ ГЕНИЯ. ИСКАТЕЛИ СОВЕРШЕНСТВА. Часть II

**Аннотация.** Настоящая статья является второй частью исследования, представленного в журнале «Философская школа», № 2, 2017 (Чернов С.В. Образ личности гения. Искатели совершенства, С. 72–105), где рассматривались особенности творческой жизни Андрея Рублева, Леонардо да Винчи, Бенедикта Спинозы, Иоганна фон Гёте, Оноре де Бальзака, Н.А. Бердяева. Здесь, продолжая начатую традицию, мы представляем Поля Гогена (1848–1903) и Василия Васильевича Кандинского (1866–1944), двух великих живописцев, двух художников, мыслителей и творцов, творческая жизнь которых является собой огромную волю к гениальности и настоящую школу творчества. Здесь, также как и в первой части работы, используется оригинальный подход реконструкции образа личности гения, где творческий путь, творческая деятельность, творческое наследие гения представляются в неразрывном синтезе его творческой жизни. Указанный подход, реализуемый на основе материалов исследования творческой жизни отдельных гениальных людей, отнюдь не исключает возможность глубоких философских обобщений, напротив, это в полной мере даёт возможность рассмотреть гениальность с породительно-объяснительной точки зрения и представить это явление как сущностный признак человека как особого рода сущего. Гений Гогена, равно как и гений Кандинского оставили свой самобытный, глубоко оригинальный и неизгладимый след в общечеловеческой духовной культуре, и, прежде всего, в той её части, которая определяется как художественное творчество. Каждый из них, испытавший мощное влияние импрессионизма, создал, вместе с тем, принципиально новое, глубоко индивидуальное искусство, признанное потомками гениальным. Исследование творческой жизни Поля Гогена и Василия Кандинского вновь подтверждает правомерность следующей предельно краткой, но при этом исключительно ёмкой, трактовки критерия гениальности: гений есть созидатель, ищущий совершенства. **Ключевые слова:** гениальность, творческая жизнь, Поль Гоген, Василий Кандинский, феномен поступка, воля к гениальности, школа творчества, духовный мир, художественное творчество, созидатель, искатель совершенства.

S. V. Chernov

## IMAGE OF THE IDENTITY OF THE GENIUS. SEEKERS FOR PERFECTION. Part II

**Summary.** This article is the second part of the research presented in the “Philosophical School”, No. 2, 2017 (Chernov S. V. Image of the identity of the genius. Seekers for perfection, p. 72–103), where features of creative life of Andrei Rublev, Leonardo da Vinci, Benedict Spinoza, Johann von Goethe, Honore de Balzac, N. A. Berdyaev were described. Here, continuing tradition, we represent Paul Gauguin and Vasilii Kandinsky, two great painters, two artists, thinkers and creators whose creative life is a great will to genius and a real school of creativity. Here, as well as in the first part of the work, the original approach of representing the image of the genius is used. This approach, realized on the basis of the materials of research of creative life of certain genial people, does not at all exclude the possibility of profound philosophical generalizations; on the contrary, this gives full opportunity to consider genius from the generation-explanatory point of view and to present this phenomenon as an essential sign of man as a special kind of being. The genius of Gauguin, as well as the genius of Kandinsky, left their distinctive, deeply original and indelible mark in the universal spiritual culture, and first of all in that part that is defined as artistic creativity. Each of them, experienced a powerful influence of impressionism, created at the same time a fundamentally new, deeply individual art, recognized as a genius by

*descendants. The research of creative life of Paul Gauguin and Vasily Kandinsky again confirms the legitimacy of the following extremely short, but exceptionally capacious, treatment of the criterion of genius: genius is a creator seeking for perfection.*

**Keywords:** *genius, creative life, Paul Gauguin, Vasily Kandinsky, phenomenon of action, will to genius, school of creativity, spiritual world, artistic creativity, creator, seeker for perfection.*

Несмотря на принципиальное различие мирозерцания и художественного творчества Поля Гогена и Василия Кандинского между ними существует некая явно просматриваемая связь. Будучи уже вполне зрелыми и достаточно обеспеченными людьми, они, совершенно неожиданно для друзей, сослуживцев и членов их семей, вдруг круто меняют свой жизненный путь и жертвуя карьерой, безбедной и спокойной жизнью, обращаются к безбрежным далям творчества, того творчества, перспективы которого неопределённые, призрачны и скрыты необозримым временем жизни. Мы никогда бы не увидели картин, созданных *гением Гогена*, если бы он не оставил свою прежнюю жизнь, дом, жену, детей, которых он безумно любил, и по-прежнему занимался бы коммерцией, как того хотела и всячески добивалась его жена. Люди никогда бы не узнали гениальных «впечатлений», «импровизаций», «композиций», созданных *гением Кандинского*, если бы Дерптский университет получил в свои стены ординарного профессора политической экономии, как того хотело руководство университета. Заметим, ни Гоген, ни Кандинский не бежали от опасности, напротив, они находились в достаточно комфортном с точки зрения обывателя положении. Первый — преуспевающий коммерсант, имеющий накопления, второй — талантливый учёный, которому были обеспечены карьера и приличный доход. А нет, они отказываются от всего этого и как в омут бросаются в неизвестность. В чём дело? Почему же множество других способных и талантливых людей не поступают подобным образом? Может быть *гений* как раз и раскрывается в подобном поступке?

Можно полагать, что человек, совершивший поступок, которым он отвергает внешнее обывательское благополучие, или того больше идёт на риск, опасность, подвиг, но тем самым отстаивает и утверждает свободу своего духовного творчества, такой человек открывает путь для становления своего гения, такой человек — уже гений. Следовательно, становление гения берёт своё начало в поступке, который есть отчётливое проявление *воли человека к гениальности* и который широко раскрывает ворота души для реализации

*творческого дара гения* в его уникальном во всех отношениях *назначении*.

Подобные факты, имеющие место в жизни многих гениальных людей мы определяем как *феномен поступка*, являющего собой *волю к гениальности* (подр. см.: Чернов С.В., 2014–2017 [39, 46]). Гениальный человек, проявивший волю к гениальности, вполне осознавший своё назначение и сделавший выбор в пользу реализации своего творческого дара, нередко обрекает себя на невероятные физические трудности и моральные страдания, он не находит понимания среди современников и лишён удовольствия видеть знаки одобрения и принятия своих идей и открытий. Однако, испытывая порой жесточайшие страдания и глубочайшие сомнения, гений, тем не менее, не может отказаться от выбора предначертанного ему творческого пути, и неволен изменить своему призванию и назначению. В этом мы видим настоящий *закон становления и реализации гениальности в творческой жизни человека*, а факты творческой жизни Поля Гогена и Василия Васильевича Кандинского являются лучшим тому подтверждением.

## ПОЛЬ ГОГЕН

...я убеждён, что художники достигают лишь того, что в них уже заложено. Зерно растёт лишь на плодородной почве. Если ты делаешь успехи, то лишь потому, что должен их делать.

Поль Гоген

В современной научной искусствоведческой литературе существуют различные точки зрения относительно творчества Гогена. Исследователи по-разному оценивают его истоки, периодизацию, творческие влияния, смысл и значение его художественной концепции. Но это не самое главное. Главным является то, что творчество Гогена неразрывно связано с самим строем его жизни, а сама жизнь являет собой *непрерывное творческое созидание в абсолютной свободе своего проявления*. Творческая жизнь Гогена — это творчество без

границ. Недаром поэтому крупнейшие историки искусства признали Поля Гогена тем художником, который «заново изобрёл живопись» (Морис Маленг) и «явился зачинателем искусства нового времени» (Рене Юиг) [19, с. 28].

Судьба Гогена очень поучительна и трагична. Он, преуспевающий биржевой маклер, счастливый муж и отец пятерых детей, имеющий просторный дом и блестящие перспективы сделаться очень состоятельным человеком, вдруг решает серьезно заняться живописью и с головой погружается в бездну творчества. Через некоторое время, он отказывается от карьеры, бросает семью, теряет работу, дом, состояние, друзей и перебирается на Таити, для того, чтобы там, вполне свободно и независимо мыслить и творить, полностью отдаться живописи, пытаясь ответить на вопросы, поставленные в одном из своих полотен: «*Кто мы? Откуда пришли? Куда мы идем?*». Этот изумительный факт биографии Гогена свидетельствует о *принятии им своего творчества как назначения и долга*, ради которого он может пожертвовать всем, и, прежде всего, — самим собой.

1903 год, Маркизские острова. Уже совершенно больной и практически нищий, Поль Гоген не имея уже ни физических сил, ни материальных средств для возвращения на родину, тем не менее, продолжает свой нелегкий труд, в очередной раз подтверждая *силу и несокрушимость своего творческого дара, нерушимость принятого назначения и огромную волю к гениальности*. Обратимся к мыслям самого Гогена, записанным им за несколько дней до своей физической кончины: «Художники, утратив всё от своей первобытной дикости, лишившись инстинкта, можно было бы сказать, и воображения, заблудились по разным тропам в поисках творческих стимулов, которые давно угасли. И как следствие они действуют теперь беспорядочной толпой, испытывая страх и обречённость, как только остаются одни. Поэтому не следует всем советовать уединение, ибо нужно обладать силой, чтобы вынести его и действовать одному. Всё, что я узнал от других, меня смущало. Я могу сказать: никто ничему меня не научил; правда, я знаю так мало! Но я предпочитаю то немногое, чего достиг сам. И кто знает, быть может, это немногое, использованное другими, приобретёт огромное значение» (*Апрель, 1903, Антуана, Маркизские острова*) [21, с. 186]. В этих пророческих словах — весь Гоген, несчастный в своих физических и моральных страданиях, но при этом в полной мере реализовавший свой *творческий дар и назначение гения*,

создав новое «глубоко индивидуальное и гениально простое» искусство.

Картины Гогена очень просты, но предельно изящны и невероятно глубоки. Они поражают не только своей глубиной, но и жизнью, жизнью, так зачастую непохожей на жизнь зрителя, но существующей уже в самой картине — ни в изображении, ни в формах, ни в красках только, но в самом духе, который витает над этими красочными мистериями, родившимися под кистью Гогена, — в том духе, который с полотна дышит нам в лицо и наполняет нас незнакомой доселе энергией чувств. И тогда, наконец, начинаешь понимать, почему Гоген предпочел эту свою наполненную трудностями и лишениями, но вдохновенную жизнь, которую он сам себе устроил, всем удобствам и плодам цивилизации, доступным лишь на фоне материального благополучия. Картины Гогена позволяют нам понять смысл творчества вообще и его вечный притягательный смысл для каждого человека в отдельности. Роскошь и свободу духовного творчества, единство природы и человека, жизнь во всей её красе, — вот что раскрывают нам картины Гогена. Не об этом ли говорил Гегель: «Гений художника, и зрителей с их собственным смыслом и ощущением сливается с той возвышенной божественностью, выражение которой достигается в произведении искусства, находит в нём удовлетворение и освобождение; созерцание и сознание свободного духа обеспечено и достигнуто. Изящное искусство выполнило со своей стороны то же, что и философия, — очищение духа от состояния несвободы» [6, с. 387].

Поль Гоген начинал создавать своё новое искусство в ту эпоху, когда во французской живописи одним из основных направлений являлся импрессионизм, а в культурных кругах были уже широко известны имена Мане, Сезанна, Ренуара, Писсаро, и мн. др. Надо здесь подчеркнуть, что начиная с первых своих шагов в искусстве, *Гоген выражает в своих полотнах то, что принципиально отличает его от импрессионистов*. Даже самые его первые живописные пробы со всей очевидностью подтверждают *совершеннейшую оригинальность его творческих поисков*. Анри Перрюшо, создавший литературную галерею портретов выдающихся французских художников XIX столетия, пишет об этом следующее: «Под кистью Гогена сквозь формы тела проступает душа. Ренуар и другие импрессионисты пишут зримое, Гоген, сознательно или нет, пытается писать то, что находится за пределами зримого, то, что зримое в какой-то мере отражает. <... > ...Гоген, безусловно, испытывал

по отношению к реализму то же инстинктивное сомнение, что и по отношению к импрессионизму. По сути, импрессионизм был наследником реализма. В обоих случаях речь шла о том, чтобы изображать видимые предметы, правда различными средствами. Гораздо позже, когда Гогену станет понятен смысл его собственных исканий, и он поймёт, к чему они ведут, он не случайно скажет об импрессионистах, что они вели свои поиски «вокруг видимого глазу, а не в таинственном центре мысли» [27, с. 58–59].

В 1881 году Гоген выставил несколько своих работ на выставку художников-импрессионистов, среди которых картина «Этюд обнажённой натуры» буквально *приковала внимание* известного в ту пору ценителя искусства и писателя-натуралиста Гюисманса, который утверждал, что «...ни у одного из современных художников, работающих над обнажённой натурой, с такой силой не звучала правда жизни... За долгие годы г-н Гоген первый... создал бесстрашную, правдивую картину» [там же, с. 58]. Лестный отзыв Гюисманса, пользовавшегося значительным авторитетом в художественной среде, заставил Гогена поверить в свой художественный дар и впервые почувствовать себя уже не просто любителем, не чудачком, очень поздно (в отличие от своих собратьев по живописному цеху) занявшемся живописью, но уже настоящим художником.

В сознании Гогена начинают происходить изменения, которые кажутся, по меньшей мере, необычными как его окружению, так и друзьям его жены, которым «...Гоген казался всё более чудачковатым. На бирже продолжался вихрь безумных спекуляций: акции Суэца, стоившие два года назад семьсот франков, теперь стоили три тысячи... Гоген по-прежнему зарабатывал огромные деньги — ему бы радоваться, а он, наоборот, всё мрачнел. <...> Еле сдерживая нетерпение, он начал роптать против повинностей, которые налагала на него его профессия. Часы, которые он отдавал бирже, — это были часы смерти, а не жизни, безвозвратно потерянное время. ...если бы он мог писать из дня в день, он узнал бы во всей полноте счастье быть самим собой. Только с кистью в руке Гоген чувствовал, что живёт» [там же, с. 59, 61].

Перелом произошёл очень скоро и явился полной неожиданностью, как для окружения Гогена, так и для членов его семьи. В январе 1883 года Гоген уходит от своих коммерческих партнёров, бросает свою прибыльную работу, разрывает все отношения с биржей, «сжигает мосты», чтобы уже раз и навсегда заниматься живописью и толь-

ко живописью. Он вступает на путь свободного художника: тот самый путь, который принесёт ему множество неожиданностей и разочарований, лишений и унижений; *но тот самый путь, который только и даёт полное наслаждение творчеством*; тот путь, который обеспечивает необходимой энергией *творческую жизнь художника, мыслителя и творца*; тот путь, который только и определяет *смысл бытия гениального человека* — тот путь, к которому привела Гогена его *воля к гениальности*.

Поистине в этот период своей жизни Гоген смог бы воскликнуть вслед за нашим Пушкиным:

О, сколько нам открытий чудных  
Готовит просвещения дух,  
И опыт, сын ошибок трудных,  
И гений — парадоксов друг.

Тяжёлые испытания (непринятие и отторжение искусства Гогена его современниками; жёсткая борьба за выживание, нередко граничащая с нищетой; предательство друзей; полный разрыв с семьёй; отсутствие постоянной работы; мизерные доходы от продажи своих картин и пр.), которые перенёс и стойко выдержал Гоген на своём творческом пути, дали при этом мощный толчок работе его *созидательно-творческого ума*, в котором *начали зарождаться свободные, а потому гениальные в своей основе мысли*. В результате своих долгих ночных бдений Гоген приходит к гениальному выводу о том, что «великий художник обязательно являет собой великий ум». Эти и подобные размышления постепенно приводят Гогена к идеям, составившим основу «эстетической теории синтетизма», — той самой *теории на которой впоследствии вырастет несколько поколений художников*; теории, впервые представленной в статье Альбера Орье<sup>1</sup>, посвящённой творчеству Гогена и символизму в живописи (напечатанной в журнале «Меркюр» в феврале 1891 г.), статье, которая явилась «подлинным манифестом символизма в живописи».

«Произведение искусства, — говорится в названной статье, — должно быть:

- 1) *идейным*, поскольку его единственной целью должно быть выражение Идеи;
- 2) *символическим*, поскольку оно должно выражать идею посредством определённых форм;
- 3) *синтетическим*, поскольку эти формы, эти знаки должны носить обобщённый характер;

<sup>1</sup> Альбер Орье — писатель-символист и пламенный почитатель творчества Гогена.

4) *субъективным*, поскольку объект в искусстве никогда не должен рассматриваться как объект, а как знак Идеи, через него выраженный;

5) и, следовательно, *декоративным*, потому что собственно декоративное искусство, как его понимали египтяне и, весьма вероятно, греки и примитивные народы, есть ни что иное, как искусство, одновременно субъективное, синтетическое, символическое и идейное.

Но художник, наделённый перечисленными талантами, останется всего лишь учёным, если он не будет обладать даром *эмоциональности*... Той великой, драгоценной и трансцендентальной *эмоциональности*, которая пробуждает в душе трепет перед зыбкой драмой абстракций» [27, с. 177].

Эта статья, впервые утверждавшая значимость символизма в искусстве, явилась, по сути, теоретической основой творчества Гогена, но эта же статья рассорила Гогена со многими современными художниками и, прежде всего, с Писсаро, которого считают первым учителем Гогена.

В начале 1891 года после успешной продажи картин Гогена на аукционе в Отеле Дрюо (Париж), которая сопровождалась особым вниманием прессы, лестными отзывами ценителей искусства и невиданной для Гогена стоимостью его картин, за которые было выручено больше девяти тысяч франков (огромная сумма!), художник завоёвывает одно из первых мест по известности и популярности среди других французских художников. В этот период своей жизни, захоти того Гоген, он без труда смог бы «...использовать преимущества, которых уже добился, и в короткий срок достигнуть того, что, как он уверял, было целью его усилий — то есть признанным художником, живущим продажей своих произведений. Он уже стал главой целой группы учеников, и эта группа всё росла, его поддерживали поэты и критики. Со времён Мане ни один художник не воплощал в такой мере надежды целого поколения. Будь у Гогена немного терпения ловкости, расчётливости, он окончательно утвердил бы своё положение. Но ему был уготован иной путь» [там же, с. 173–174].

Настоящие мотивы Гогена, как оказалось, далеки от того, чтобы просто быть «признанным художником, живущим продажей своих произведений». Поль Гоген в очередной раз совершает поступок, поступок непонятный и необъяснимый с точки зрения буржуазно-обывательской логики, но абсолютно логичный с точки зрения *становления гения Гогена*. Поль Гоген покидает Париж, где его слава только-только начала набирать обороты и отправляется в путешествие на Таити. Гоген

«сжигает все мосты» и, пренебрегая появившейся, наконец, возможностью пожинать материальные плоды от своих трудов, вновь поражает весь культурный и художественный мир Парижа. Исполняя свою давнюю мечту, он откликается на зов тропиков, где, как *он предчувствует*, где, как *он совершенно уверен*, ему суждено *найти то, что должно ещё в большей мере обогатить его творчество*.

18 февраля 1891 года один из популярнейших писателей и публицистов тех лет Октав Мирбо опубликовал в «Эко де Пари» статью, в которой представил дальнейший творческий путь художника: «Мне стало известно, что господин Поль Гоген собирается уехать на Таити. Он намерен прожить там несколько лет в одиночестве, построить хижину и вновь начать работать над тем, что постоянно занимает его мысли... Господин Поль Гоген — художник на редкость незаурядный и волнующий... Мечты не дают покоя этому пламенному мозгу. Они ширятся и становятся всё более пылкими по мере того, как он приходит ко всё более полному выражению самого себя... Но куда бы ни уехал Поль Гоген, он может быть уверен, что увезёт с собой наше глубокое почтение» [там же, с. 175–176].

1 апреля 1891 года, закончив все необходимые приготовления и распределив свои картины между торговцами, взявшими на себя обязательства их продажи, Поль Гоген отправился из Марселя на пароходе «Океания» в своё далёкое путешествие на Таити. В то далёкое далёко, где он не только создаст шедевры, которым ещё не было равных в истории живописи, но и даст миру настоящий пример такого беззаветного и жертвенного творчества, которое, несмотря на все препятствия, ведёт гения к идеалу совершенства; и *в поисках благого, возвышенного и прекрасного*, в поисках божественного откровения, ведёт гения к созерцанию и открытию непостижимых для всех других тайн человеческого бытия. «Непостижимая тайна, — напишет Гоген много позже в своей книге «Ноа Ноа», — останется такой, какой была всегда, есть и будет, — непостижимой. Бог не принадлежит ни учёным, ни логикам. Он принадлежит поэта́м, миру Грёзы. Он символ Красоты, сама Красота» [7].

В одном из первых писем с Таити (*конец июля 1891, Таити*), направленных своей жене и питая ещё надежду когда-нибудь воссоединиться со своими детьми, которых Гоген очень любил, он напишет: «Мне кажется, что суматохи европейской жизни больше не существует и каждый следую-

щий день будет таким же, как предыдущий, и так до самого конца. Не заключаю из этого, что я эгоист или что я покидаю тебя. Дай мне немножко пожить такой жизнью. Те, кто упрекает меня, не знают души художника. Почему они хотят возложить на нас те же обязанности, что лежат на них? Мы же не возлагаем на них наших обязанностей» [48, с. 218–219].

«Отправляясь в Океанию, Гоген стремился обрести не столько идеалистическое уединение, сколько новый источник вдохновения и, как говорил Рембо, “ключ к разгадке прошлого”, к тайне религий и забытых традиций, к разгадке великой неповторимой мифологии» [21, с. 2]. Но главное в том, что Гоген искал свой *путь к совершенству, свой идеал благого, возвышенного и прекрасного*. Так же, как ищут этого и все другие гениальные люди.

В той же мере, в какой Гоген был живописцем, он был и поэтом. Его «эстетическая теория синтетизма», которая с точки зрения специалистов-искусствоведов наполнена неоспоримым изяществом и глубиной, его поиски рая земного на этой безгрешной земле, в полной мере проявились как в живописных трудах, так и в его немногих литературных опытах. Почитайте книги Гогена «*Ноа Ноа*», «*Прежде и потом*», вслушайтесь в его слова, и вы сразу поймете, что художник просто не может не быть поэтом, а поэт, — художником. Посмотрите на картины Гогена, и вы поймете, что в каждой из них, на одном холсте представлено сразу две реальности: *реальность духа и реальность плоти*. И тогда мы понимаем, что эти две реальности и есть единый и целостный мир. Например, в картине «*Дух мертвых бодрствует*» (1892) на переднем плане изображена молодая обнаженная темнокожая женщина, лежащая на постели. Вглядитесь, и вы поймете, что она буквально парит в воздухе, но одновременно неразрывно связана с той основой, на которой покоится её тело. Изображая на своих полотнах простой и вполне самобытный, проникнутый внутренним светом, быт туземцев, Гоген, несомненно, чувствовал родство с этими людьми, которых он изображал на своих полотнах; не кровное родство, но родство более глубокое и древнее, — *родство духа и общность гения, не искорёженных ещё утопическими миражами цивилизации*.

Автор много раз надолго останавливался перед полотнами Гогена, и при этом всегда его охватывало чувство чего-то очень необычного, очень глубокого и очень древнего, — такого же древнего, как, например, наскальные рисунки. Инте-

ресно, что подобно самым высоким произведениям живописного искусства, наскальные рисунки первобытного человека с трудом поддаются копированию (также как самые выдающиеся произведения высокой живописи). В случае их копирования, пусть даже в приближённых к естественным условиям, эти рисунки уже не дают того эффекта, который может производить на иных людей сам оригинал. А эффект этот просто поразителен. При длительном созерцании наскального рисунка, ты будто бы сам погружаешься в этот древний мир, с его цветами, звуками, запахами, энергиями и будто бы начинаешь чувствовать всё то, что чувствовал и сам древний художник. При этом как бы просыпается в нас древняя память и пробуждается наше дремлющее сознание, вернее та его часть, которая живо отвечает на соответствующее воздействие названного изображения, и мы будто бы соприкасаемся с духом самого древнего художника.

Понятно, что подобные состояния возникают далеко не у каждого, а лишь у тех, кто обладает тонким, трудно уловимым и трудно объяснимым с рациональной точки зрения чувством, которое называем мы *чувством прекрасного*. Объяснение названного эффекта может быть лишь одно — древний художник вложил в свою картину всю созидательную силу и художественную выразительность своего духа, с которым мы и соприкасаемся сквозь толщу веков и разделяющие нас с древним художником *глубины сознания*. Между наскальными рисунками древнего человека и картинами Гогена несомненно присутствует какая-то связь, и эта связь в том, что из глубины веков, так же как из века XIX-го, перед нами во всей своей красе *выступает человеческий гений*.

Живописная техника Гогена во многом отличалась от техники других выдающихся представителей художественного творчества тех лет: «В отличие от Моне с его дробным цветовым мазком, Гоген тяготел к цветовым массивам. К изображению природы он подходил так же, как к одеяниям таитянок. Море — без всяких переливов, не колышущееся, без волн. Как будто застывшее, оно встало бирюзовой стеной. Густая темно-оливковая масса листвы. Жертвуя богатством оттенков и деталей, Гоген завоевывал прозрачную весомость цветовых соотношений. Скрадывая объемность, он одарял зрителя необычной красотой декоративно трактованной природы, в которой еще не произошло “смещения языков” цвета» [12]. Но притягательность живописи Гогена обусловлена не только и не столько её оригинальной техникой.

Дело здесь в другом. Сверкнувшая в нашем сознании мысль может быть совершенной, но огромного стоит труда вынести эту мысль вовне, передав её совершенство в понятиях. В полной мере это касается и выражения художественной идеи на полотне во всём совершенстве этой идеи. Вот к чему стремился Поль Гоген, вот чего он искал, причудливо и непрерывно меняя подходы и направления своего творческого поиска.

В своей книге «Ноа Ноа», судьба которой оказалась столь же непростой<sup>1</sup>, как и судьба самого автора, П. Гоген поэтически ярко раскрыл смысл, ценность и значение художественного творчества для духовной жизни человека: «Природа позволяет взять у неё только символы: мысль, ощущение, чувство, которые она в нас порождает, — вот всё, чем мы владеем и что называем реальностью — некую многообразную функцию! Что же до сущности, лежащей в основе этой фикции, до природы в себе, то она для нас недостижима, хотя, казалось бы, и отдаётся, благодатная, неисчерпаемая! — отдаётся нам вся целиком, допуская нас причаститься своей бесконечной тайны. <...> Многовековой опыт показал, что природу не возьмёшь руками: нет иного средства, как при помощи наших чувств и разума воссоздать её такой, какой она нам представляется» [7, с. 25].

Основную задачу художника, как *запечатлевателя жизни*, который постоянно находится в поиске *благого, возвышенного и прекрасного*, Гоген видит не в фотографически-точном отображении картин природы. Задачу художника Гоген видит в выражении образов, мыслей и чувств, которые волнуют самого автора и которые последний должен донести до зрителя, но может это сделать лишь с помощью символов, представленных на холсте особыми художественными средствами. «Лишь завоевание художника, — пишет Гоген, — законно, лишь оно таит в себе свойство бессмертия. <...> Потому что он владыка правды жизни. Он подносит тебе живую природу. Выдумка за которую ты его укорял, которой остерегался, она-то

и есть душа его творения, дыхание, его оживляющее, тепло и влага, которых лишаются сорванные цветы, быстро увядающие. Выдумка и есть жизнь Духа; так же как она вдыхает жизнь в произведения искусства, она питает кровью то, что мы заимствуем у природы, имитируя её» [там же, с. 26].

Гоген всегда был убеждён в предопределении художника, эта мысль присутствовала и в его письмах, и в отдельных записях, и в его литературных произведениях: «Художник в десятилетнем, в двадцатилетнем, столетнем возрасте это всегда художник — сперва крошечный, потом побольше, потом совсем большой» [там же, с. 234].

Мы уже говорили о том, что творения гения с трудом поддаются копированию, а попытка подражать творчеству гения оборачивается полным фиаско подражателей. Эта закономерность в полной мере относится и к творчеству Гогена, которую игнорировали и его ученики, и его последователи: «Что касается учеников Гогена, то большинство их совершенно не поняло своего учителя. <...> ...не выходя из сферы его сюжетов, они все пытаются смотреть взглядом дикаря на самые обыденные вещи и, конечно, терпят неудачу. Лишенные высокой идеи учителя, его вкуса и такта, их картины смешны, как был бы смешон голый негр на официальном приеме в Champs Elysees» [9, с. 103]. Оказалось, что копировать картины Гогена, равно как и подражать его стилю — такая же пустая затея, как и попытка создания совершенной копии «Джоконды» Леонардо да Винчи. Ведь дух гения запечатлевается лишь там, где ему и положено — лишь на полотнах, исполненных самим гениальным художником.

Интересно отметить, что российская культурная среда, которая, как известно, очень тонко и проникновенно реагирует на выдающиеся достижения мировых гениальных творцов философии, литературы и искусства просто не могла оставить без внимания такого явления, как *гений Гоген*. И русская художественная критика очень живо откликнулась на предельно самобытное, «наивно-варварское», непередаваемо оригинальное творчество Поля Гогена.

Вот некоторые из многих примеров.

*И. Грабарь (1904)*: «Во всей истории искусства может быть не было художника, обладавшего большей дерзостью и решительностью, чем Гоген. Это — крайнее, наиболее последовательное и от решившееся уже от последних компромиссов выражение безотчётной тоски современного искусства по краскам. Гоген — единственный человек, имевший достаточно дерзости, чтобы в то самое

<sup>1</sup> «В мае 1903 года была спешно составлена опись имущества художника, и руководивший ею жандарм уничтожил многие бумаги, рисунки, гравюры, деревянную работу, считая их непристойными или просто не заслуживающими внимания. Остальное было отправлено в столицу Таити Папэте, где состоялась распродажа работ Гогена оптом и в розницу. Лишь присутствие на распродаже нескольких любителей искусства, и особенно Виктора Сегалена — судового врача и литератора, который приобрёл, а затем привёз в Париж ряд ценнейших произведений художника. Среди случайно спасённых бумаг оказалась и рукопись «Ноа Ноа», по ошибке увезённая вместе с вещами возвращавшегося во Францию губернатора и ныне принадлежащая Лувру» [19, с. 5–6].

время, когда все с жадным вниманием следили за распуывающимися нитями современных красочных проблем, одним отчаянным махом перерубить их все сразу. <...> Вскоре после его смерти в различных журналах стали появляться его письма, из которых видно, что это был в высшей степени культурный художник, произведения которого не были случайными, как это многим ещё недавно казалось, а являлись результатом долгой работы и серьёзного отношения к природе и искусству» [8, с. 161].

*Н. Гумилёв (1908):* «Поль Гоген ушёл не только от европейского искусства, но и от европейской культуры... Его преследовала мечта о Будущей Еве, идеальной женщине грядущего, не об утончённо-опасной “мучительной девице”, по выражению Пушкина, а о первобытно-величавой, радостно любящей и безболно рождающей. Он искал её под тропиками, такими, как они являются наивному взору дикаря, с их странной простотой линий и яркостью красок. Он понимал, что оранжевые плоды среди зеленых листьев хороши только в смуглых руках красивой туземки, на которую смотрят влюбленным взглядом. И он создал новое искусство, глубоко индивидуальное и гениально простое, так что из него нельзя выкинуть ни одной части, не изменяя его сущности» [9, С. 103].

*М. Волошин (1908):* «...Ван Гог и Сезанн искали философского камня живописи. Гогену не нужно было философского камня. Он любил простое, реальное, конкретное, человеческое. Он любил вещество и его формы, а не идею. Он искал вовсе не новой живописи, а новых ликов жизни. И когда он нашёл их, полюбил и понял, тогда он мимоходом создал и новую живопись» [5, с. X].

*Я. Тугендхольд (1911):* «Сезанн ...обвинял Гогена в “отсутствии планов” и “плоской живописи”. Но может быть в этом одна из особенностей гогеновского гения. Если Сезанн призван был утвердить прекрасную реальность мира, то художническая миссия Гогена заключалась в том, чтобы одухотворить природу, показать, что она не “слепок, не бездушный лик”, выявить её внереальную красоту. Сезанн показал телесную явь мира. Гоген почувствовал таинственную и тёмную душу природы. <...> Так, глубокий философский смысл обретает непонятая современниками Гогенова мечта о слиянии с природой и его упрямое стремление уйти всё дальше и дальше от Европы в девственную глбь островов, — туда, где “убогая хижина не отделяет человека от жизни, пространства и бесконечности”, туда, всё “дальше от города, ... где замрут шумы прошлого”» [35, с. 13, 15].

*С. Маковский (1913):* «Краски составляют большую часть прелести Гогена... Краски, каких давно не знала европейская живопись, потому что в течении веков она была чужда декоративности... Недаром из Европы, от цивилизации умеренности и робких идеалов, потянуло Гогена в варварские экзотические края, к солнцу Океании, на “Острова блаженных”, где ослепительна роскошь природы и прекрасен первобытный человек, словно сошедший с фресок древнего храма в сказочное царство пальмовых рощ, радужнокрылых колибри, прибрежных изумрудов, сапфировых небес... Но в картинах Гогена, мы знаем, — не одна декоративная, ковровая красочность; в них — удивительно благородная монументальность композиции, и это придает им задумчивую строгость, какой-то оттенок религиозности — словно в нежной и величавой роскоши таитийских пасторалей художник прозрел вешую правду любви и смерти. И разве все эти пейзажи с павлинами и женщинами в спокойно-созерцающих позах, на фоне розовых приморских песков и зелено-синей тропической листвы, — не таинственная сказка художника-философа о гармоничном Человеке, овеванном близостью Бога?» [24, С. 178–179].

*Н. Пунин (1913):* «Всё, что оставил нам Гоген, просто, как всякое большое искусство, и мудро, как всякое гениальное творчество; а так как сам он был мудр и прост, как гений, то и искусство его не могло быть ничем другим. Вот почему тише бьётся сердце, когда созерцаешь его полотна; мысли уплывают в вечность и обогащённые возвращаются на своих одиноких парусах, и вместе с ними всё человеческое, всё великое возвращается к нам» [31, с. 61].

*Я. Тугендхольд (1918):* «Гоген осмелился взглянуть на мир восторженными глазами большого ребёнка, ребёнка-народа, для которого мир не утратил ещё своей новизны, своей пышной самоцветности. <...> Для Гогена же природа полна смысла, и в ней — не хаос, но космос, слитный воедино. Его таитянки похожи на экзотические цветы, круглые стволы его деревьев сплетаются как женские руки, а розовый морской песок кажется живым горячим телом. Так флора, фауна и человек сливаются у Гогена в одну широкую, радостную и полновзвучную симфонию... <...> Гоген умножил грани нашей души; он перекинул мост от нашей рационалистической современности к таинственной сказке прошлого. <...> Жизнь и творчество Гогена — целостное художественное явление, подвиг художника, редкий образец душевной прямолинейности и отваги, любви к красоте и любви

к жизни. И как бы ни менялось наше искусствовопонимание, наши эстетические вкусы, Гоген навсегда останется нам дорог, как залог нашей неиссякаемой молодости, как радостный симптом всё ещё не утраченного «вечно-детского» начала нашей стареющей души» [36, с. 37–42].

Здесь, как мы видим, русскому художественному вкусу явно импонирует духовно-мистический и религиозно-божественный смысл самого творчества великого художника, так рано погибшего, но так много успевшего сказать нашему уже мало чувствующему, но всё же пока ещё восприимчивому к красоте духу. Истины ради, стоит сказать, что в ту пору, когда в художественной критике Запада ещё шли ожесточённые споры о творчестве Гогена, а противников его творчества было не меньше, чем его сторонников<sup>1</sup>, в русской культурной среде *гениальность Поля Гогена* уже не вызывала сомнений и была уже признанным фактом. Таким образом, в отношении оценки духовно-ценностной значимости творческого наследия Гогена русская художественная интуиция в очередной раз подтвердила свою бóльшую проницательность в сравнении с западными оценками результатов творческой деятельности гения.

Человеческая судьба Гогена печальна — его гений не был признан современниками, и даже более того — его родные дети мало понимали своего отца. Уже после физической кончины Гогена корреспонденту *«Газетт де Франс»* совершенно случайно удалось присутствовать при «откровениях» вдовы художника, случайно оказавшейся в одном с корреспондентом купе поезда. Вот те слова, которые Метта-София Гад говорила изумлённому такой откровенностью корреспонденту: «Да, я продала его коллекцию картин и не отправила ему ни единой монетки. И запретила детям ему писать. Да, я не подпустила его к себе, когда он приехал в Данию... Что же вы так устави-

лись на меня, молодой человек, — я всего лишь откровенна. Ей-богу, мужчины хуже баб. И Поль, несмотря на свои кулачищи, тоже был бабой, пока черт не внушил ему, что он художник. И он, проклятый эгоист, принялся выплясывать вокруг своего таланта. А мне — женщине из хорошей семьи! — пришлось кормиться уроками. Теперь нечистый втолковал то же самое всем помешанным на живописи кретинам, и богатые дурни платят за его мазню десятки тысяч франков... Будь они все прокляты — у меня не осталось ни одной его картины, я всё продала за гроши!...». Итак, бывшая жена Гогена сетует не о смерти мужа, о котором она вовсе не печалится, а о том, что она поспешила продать его полотна за бесценок (поскольку сама никогда не понимала и не верила в силу его творчества), хотя сейчас эти полотна стоят уже баснословных денег. Да, низкие души оценивают творения гения только по их рыночной стоимости.

Недаром сам Гоген писал: «Интуитивно, инстинктивно, без размышлений я люблю благородство, красоту, утонченные вкусы... <...> Искусство существует лишь для меньшинства, оно само по себе должно быть благородно. Только благородные синьоры покровительствовали искусству, инстинктивно, из чувства долга (из гордости, быть может). Это не имеет значения, они заставляли делать великие и прекрасные вещи. Короли и папы обращались к художникам как к равным. Демократы, банкиры, критики искусства принимают вид покровителей. Но не покровительствуют, торгуются, как покупатели рыбы на рынке» (*Поль Гоген. Тетрадь для Алины*) [21, с. 176–177].

На своем последнем автопортрете (*Художественный музей, Базель; Wildenstein 634*) [29, с. 69] Поль Гоген предстает перед нами совсем иначе, в сравнении со всеми другими своими автопортретами, которых он за свою жизнь написал немало. Здесь мы видим совсем другого человека: «Взгляд его прям, — пишет Франсуаза Кашен, — одежда и причёска строги, глаза заслонены небольшими очками, которые придают ему вид умудренного пожилого человека. Это простая констатация, сделанная почти грубо, без особого сочувствия... Все собеседники ушли, нет никого больше, кого бы стоило убеждать, и остается встреча только со смертью. Все другие автопортреты содержали в себе аргументы, которые должны были быть высказаны, которые могли быть произнесены. Здесь же полный покой» [там же, с. 69]. На этом холсте перед нами предстает такой же мудрый, молчаливый, но красноречивый в своем творчестве художник, каким Гоген всегда был и оставался перед

<sup>1</sup> Здесь следует отметить, что при жизни Гогена лишь один человек безусловно верил и без ограничений и оговорок признавал гений Гогена. Этим человеком был гениальный Винсент Ван Гог, который не только восхищался творчеством Гогена, но и в определённом смысле, считал себя его учеником. Вместе с тем, и Ван Гог оказал исключительное влияние на творчество Гогена и, можно полагать, что «уроки» первого навсегда запечатлелись в сознании второго. В одном из своих писем брату Тео, Ван Гог с огромной теплотой говорит о Гогене следующее: «Это друг, который учит вас понимать, что хорошая картина равноценна добродетели; конечно, он не говорит этого прямо, но, общаясь с ним, нельзя не почувствовать что на художнике лежит определенная моральная ответственность» (Ван Гог. Письма. Л.-М., 1966. С. 581). Поистине, прав был Эдгар По, когда утверждал: «По существу, чтобы глубоко оценить творение того, что мы называем гением, нужно самому обладать гениальностью, необходимой для такого свершения».

своими полотнами, в которых он запечатлел всю невысказанную в жизни, но открывшуюся в его творениях духовную тягу к прекрасному, вибрирующую от пронзительности тоски, и огромную всепоглощающую и всепрощающую любовь.

«Художники, — пишет Максимилиан Волошин, — глаза человечества. Они идут впереди толпы людей по тёмной пустыне, наполненной миражами и привидениями, и тщательно ощупывают и исследуют каждую пядь пространства. Они открывают в мире образы, которых никто не видал до них. В этом назначение художников» [4, с. 212]. Поль Гоген в полной мере выполнил эту свою миссию первооткрывателя и реализовал это своё назначение художника.

Поль Гоген продолжал работать до последних дней своей жизни и уже совершенно больной, умер на Маркизских островах в полной нищете, не подозревая даже о том, что у себя во Франции он уже стал необычайно знаменит, и о том, что коллекционеры гоняются за его полотнами, которые стали уже объектом коммерческих сделок, приносящих солидные барыши их участникам. Сегодня Поль Гоген один из самых дорогих художников мира, — его картины продаются на художественных аукционах по баснословным ценам.

На примере становления гения Гогена, мы явственно видим, что толпа не прощает никому неординарности, и тем более, если она, эта неординарность будет духовно прекрасной, а светское общество, современное гению, будет всеми силами своей непроходимой серости отвергать его труды, но уже через столетие, тоже самое общество, но уже в другом составе, будет рукоплескать уже ставшему ныне модным гению. Всё это хорошо понимал и сам Поль Гоген: «Художник умирает, наследники набрасываются на его творения, подсчитывают авторские права, выручку от распродажи, неопубликованное и всё, что отсюда следует. И вот он совсем раздет. Думая об этом, я разоблачаюсь заранее, это облегчает» [7, с. 234].

Вспоминая дни своего детства, Гоген приводит слова одного из своих преподавателей, который «изрёк: “Этот мальчик будет либо кретином, либо гением”. Я не стал ни тем ни другим» [там же, с. 236]. К счастью, во втором Гоген ошибся. *Творческий дар и назначение* в их целостном единстве, осознанности и безусловной включенности в творческую деятельность человека и есть *духовный фатум гениальности* и, соответственно, обнаружение, осознание и принятие человеком творческого дара и назначения, как принял и нёс их по жизни Поль Гоген, и есть собственно проявление

*гениальности*. А гениальность, в свою очередь, и есть утверждение *смысла бытия личности в её целостности и абсолютной завершенности*, что мы могли ясно видеть в фактах творческой жизни Поля Гогена, в процессе самотворения его гения, в его самозабвенном творческом труде.

«Перед всеми нами, — писал Гоген, — наковальня и молот, и наше дело — ковать» [там же, С. 238]. И, благодаря его постоянным трудам и упражнениям, пробам и опытам (которых настоятельно требовал Гоген от всех тех, кто выбрал своим уделом художественное творчество, и прежде — от себя самого), *гений Гогена* продолжает жить среди нас и питать наш дух неугасимо-ярким, красочно-причудливым, необозримо-совершенным светом *прекрасно-вечно-го творчества Поля Гогена*.

## ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ КАНДИНСКИЙ

Разговор о тайном с помощью тайного.

Разве это не содержание?

Разве это не осознанная или

бессознательная цель

необходимого творческого напора?

*Василий Кандинский*

*Гений Кандинского* универсален: он не только живописец, но и литератор; не только проницательный исследователь, но и выдающийся педагог; с полным основанием его можно назвать как глубоким теоретиком искусства, так и тонким аналитиком психологии творчества. Кандинский не только надеялся, но и искренно верил, «что будущая философия помимо сущности вещей, займётся с особой внимательностью их духом. Тогда ещё более сгустится атмосфера, необходимая человеку для способности его воспринимать дух вещей, переживать этот дух, хотя бы и бессознательно, так же как переживается ещё и нынче бессознательно внешнее вещей, что и объясняет собою наслаждение предметным искусством» [17, с. 58]. Пройдёт время, писал Кандинский, и человек постепенно научится переживанию «сначала духовной сущности в материальных вещах, а позже духовной сущности и в отвлеченных вещах» [там же, с. 59].

## Творческий путь В.В. Кандинского

Двадцатилетним юношей Василий Кандинский поступил в Московский университет, где изучал право, политическую экономию и этно-

графию. Серьёзные занятия наукой, о которых сам Кандинский говорил много позже с большой теплотой и любовью, во многом определили те подходы, которые он впоследствии использовал в своём художественном творчестве. Будучи ещё студентом, Василий Кандинский был командирован Московским обществом естествознания, антропологии и этнографии в Вологодскую губернию на предмет проведения полевых исследований, во-первых, в области примитивного права у русского населения, и, во-вторых, «собирая остатки языческой религии у медленно вымирающих зырян, живущих преимущественно охотой и рыбной ловлей» [там же, с.31].

Во время этой командировки, благодаря наблюдательности, *умению подмечать необычайное в обычном*, возможности «беспрепятственно углубляться в окружающее и в самого себя», там, на Вологодчине, Кандинский сделал важное для своего последующего творчества открытие, которое он сам называет *чудом*: «В этих-то необыкновенных избах я и повстречался впервые с тем чудом, которое стало впоследствии одним из элементов моих работ. Тут я выучился не глядеть на картину со стороны, а самому *вращаться в картине*, в ней жить. Ярко помню, как я остановился на пороге перед этим неожиданным зрелищем. Стол, лавки, важная и огромная печь, шкафы, поставцы — все было расписано пёстрыми, размашистыми орнаментами. По стенам лубки: символически представленный богатырь, сражение, красками переданная песня. Красный угол, весь завешанный писанными и печатными образами, а перед ними красно тлящаяся лампадка, будто что-то про себя знающая, про себя живущая, таинственно шепчущая скромная и гордая звезда. Когда я, наконец, вошёл в горницу, живопись обступила меня и я вошёл в нее. С тех пор это чувство жило во мне бессознательно, хотя я и переживал его в московских церквях, а особенно в Успенском соборе и Василии Блаженном. По возвращении из этой поездки я стал определенно сознавать его при посещении русских живописных церквей, а позже и баварских и тирольских капелл» [там же, с.36–37]. К слову заметим, что в русской *горнице* действительно, как в церкви, как в мире *горнем* — легко и привольно духу, не то, что в стекольно-бетонных оковах наших офисов, гаражей, ангаров, производственных сооружений и квартир.

Итак, опыт проникновения в красочно-живописный мир русского прикладного искусства научил будущего великого живописца главному — *проживать в создаваемом им произведении ис-*

*кусства*. Можно полагать, что названное чувство, о котором говорит Кандинский, как раз и позволяет художнику не просто выполнять живописное изображение, каких множество, но создавать уникально-самобытное *произведение искусства*. Сказанное явно свидетельствует о наличии у Василия Кандинского того особого свойства сознания, которое Отто Вейнингер называл «*универсальной апперцепцией*» и считал это свойство человеческого сознания одним из важнейших признаков гениальности [3, с. 116–117, 163–164].

Год 1896. Василию Васильевичу Кандинскому минуло тридцать лет. Он, широко образованный русский интеллигент, защитивший магистерскую диссертацию по экономике, свободно владеющий немецким, английским, французским языками, вдруг отказывается от предложенной ему кафедры в Дерптском (ныне Тарту, Эстония) университете, и уезжает в Германию, где поступает обычным учеником в Мюнхенскую рисовальную школу, руководимую Антоном Ашбе. Вот так, в одночасье, будущий родоначальник и теоретик абстрактного искусства, «сжёг все мосты» и принялся создавать «бесконечные ряды новых миров». Примечательно, что сам Кандинский отождествляет *создание произведения* и *создание нового мира*, и это не случайно, поскольку вся длинная, сложная и таинственная история создания произведения впечатлевает в себе, по его словам, «призвук "божественной" предопределённости» [17, с. 43].

Принятое Кандинским решение круто развернуть свою жизнь, обратившись к художественному творчеству, решение, которое любому другому человеку показалось бы по меньшей мере просто неразумным, а иным — так просто безумным, он сам объясняет следующим образом: «Вплоть до тридцатого года своей жизни я мечтал стать живописцем, потому что любил живопись больше всего, и бороться с этим стремлением было нелегко. <...> В возрасте тридцати лет мне явилась мысль — теперь или никогда. Моё постепенное внутреннее развитие, до той поры мною не осознававшееся, дошло до точки, в которой я с большой ясностью ощутил свои возможности живописца, и в то же время внутренняя зрелость позволила мне почувствовать с той же ясностью своё полное право быть живописцем. И поэтому я отправился в Мюнхен, художественные школы которого пользовались высокой репутацией в России» [17]. А вот что по этому же поводу писал В.В. Кандинский в 1895 году своему учителю профессору А.И. Чупрову: «Я решил оставить свои занятия наукою. Ваше постоянно доброе отношение ко мне

возбуждают во мне сильное желание сказать Вам о причинах, вызвавших моё решение. Прежде всего я убедился, что неспособен к постоянному усидчивому труду. Но во мне нет ещё более важного условия — нет сильной захватывающей всё существо любви к науке. А самое важное — во мне нет веры в неё. <...> И чем дольше идёт время, тем сильнее притягивает меня к себе моя старая и прежде безнадежная любовь к живописи» [28, с. 341].

Итак, мы видим, что решение это было принято не спонтанно. Гении вообще не принимают спонтанных решений. Их поступки однозначны и определённы, а решения — *ответственны*. Конечно, речь здесь идёт лишь о тех поступках, которые собственно определяют их гений и касаются избранного ими пути — того пути, который становится не просто *делом жизни*, но и *самой жизнью*. Здесь можно представить следующую мысленную схематическую линию: *воля к гениальности* → *решение (всегда очень сложное, драматическое)* *вступить на путь творчества* → *поступок, открывающий дверь в бездонные глубины (нередко трагические) творческой жизни*. Выше мы видели то же самое в творческой жизни П. Гогена: особое состояние сознания, готовность положить жизнь на творческий алтарь, а далее — уже никаких сомнений, только слепая вера в своё творческое назначение. Своим решением и следующим за ним поступком гений налагает всю ответственность только на самого себя: и без страха за последствия, с предельно открытым сознанием, гений берёт свой крест, и несёт его, уже не отклоняясь от осознанного и избранного творческого пути, независимо оттого, что об этом думают и как это оценивают все другие. Не об этом ли писал великий Поэт?

Всех строже оценить умеешь ты свой труд,  
Ты им доволен ли взыскательный художник?  
Доволен? Так пускай толпа его бранит,  
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,  
И в детской резвости колеблет твой треножник.

*Александр Сергеевич Пушкин*

В Мюнхене, в студии Антона Ашбе, где учился Кандинский, было немало выходцев из России, среди которых он выделялся отнюдь не выдающимися достижениями (с точки зрения его земляк), а скорее художественным «непрофессионализмом» в его традиционном понимании. «Он какой-то чудак, — рассказывал о Кандинском Игорь Грабарь в письмах своему брату, — очень мало напоминает художника, совершенно ничего

не умеет, но впрочем, по-видимому, симпатичный малый» [17, с. 5]. Вспомним, какие насмешки от своих малолетних однокашников пришлось претерпеть Михаилу Ломоносову, — великовозрастному ученику Славяно-греко-латинской академии в свои двадцать лет не знающему по латыни. Позже Ломоносов напишет многие из своих трудов и диссертаций на латыни и на немецком языке; будет свободно переводить с польского, который он выучит всего лишь за один год, а где в это время будут его насмешники?

У Ашбе Кандинский проучился два года и следующим важным этапом наметил для себя обучение в художественной академии. Первая его попытка поступить в класс «первого немецкого рисовальщика», профессора Мюнхенской академии изобразительных искусств Франца фон Штука окончилась неудачей. Еще целый год Кандинский трудился самостоятельно по освоению техники рисунка в низшем «рисовальном» классе Академии, когда, наконец, сам Штук ни принял Кандинского в высший «живописный» класс. Кандинский с большой теплотой и благодарностью вспоминает время обучения под руководством Штука: «... мне приходилось долго думать о сказанном им, а в заключение я почти всегда находил, что это сказанное было хорошо. Моей главной в то время заботе, неспособности закончить картину, он помог одним единственным замечанием. Он сказал, что я работаю слишком нервно, срывая весь *интерес* в первые же мгновения, чем неминуемо его порчу в дальнейшей, уже сухой части работы: “я просыпаюсь с мыслью: сегодня я вправе сделать вот то-то”. Это “вправе” открыло мне тайну серьезной работы. И вскоре я на дому закончил свою первую картину» [там же, с. 49–50].

1911 год знаменателен для Василия Васильевича Кандинского двумя важнейшими событиями. Во-первых, в Мюнхене организуется сообщество художников «Синий всадник», началом деятельности которого была открывшаяся 18 декабря выставка работ живописцев, представлявших и поддерживающих названное «художественное объединение». Творчество Кандинского было представлено следующими картинами: «Впечатление — Москва», «Импровизация 22», «Композиция V» [см.: 13, с. 37]. К открытию выставки было приурочено издание первого номера (оставшегося единственным) альманаха «Синий всадник». Во-вторых, в том же Мюнхене В.В. Кандинский издал свой программный труд — небольшую по объёму, но выдающуюся по значению книгу «О духовном в искусстве», которую впоследствии

назовут «новым Евангелием в жизни искусства» [15, с. 7]. Сам Кандинский следующим образом освещает названные события: «Главной задачей моих книг “О духовном в искусстве” и “Синий всадник” было пробудить необходимые в будущем бесконечные переживания, которые высвобождают способность духовного восприятия материальных и абстрактных вещей. Желание вызвать эту счастливую способность в людях, у которых её не было — главная цель обеих публикаций» [цит. по: 13, с. 40].

Постепенно успех и признание приходят к Кандинскому и на его родине — в России. «В начале 1914 г. совместно с мюнхенской группой художников он участвовал в Одесской весенней выставке. В каталоге была опубликована статья “О понимании искусства”, а в залах впервые показана “Композиция VII”. Организаторы выставки очень ратовали за участие Кандинского. Они писали ему: “Ваше участие и Ваших коллег нам очень желательно. Ибо выставка является здесь манифестацией свободного искусства группы молодежи, решившей порвать с местной отсталой организацией Южнорусских художников. Ваше выступление явится таким образом под флагом живого искусства”. Одесские газеты сообщали об огромном интересе к мюнхенцам, называя их экспрессионистами, писали об успехе Кандинского, отмечая, что “достижения его в живописи ярко отражают все современные искания в этой области”» [1, с. 128]. Выставка должна была также состояться в Киеве и Харькове, но Первая мировая война распорядилась иначе. Общество «Синий всадник» естественным образом распалось. Война сделала невозможным пребывание Кандинского в Германии, и в августе 1914 года он уезжает в Швейцарию, но уже в ноябре выбывает из Цюриха, через Балканы возвращается в Россию, и вскоре обосновывается в Москве.

Революция лишила Кандинского наследства, полученного им после смерти отца, но дала ему возможность проявить себя в роли крупного организатора только зарождающейся новой советской культуры. С публикацией новой книги Кандинского *«Текст художника. Ступени»* (Москва, 1918) начинается новый период многогранной творческой деятельности Кандинского: живописца и литератора, исследователя и педагога. В 1918 году В.В.Кандинский становится профессором Московской академии изобразительных искусств, а в 1919 основывает институт Художественной культуры и прилагает немало усилий, чтобы открыть 22 музея по всей стране. В 1920 Кандинский

уже почётный профессор Московского университета, и в том же году проходит его персональная выставка в Москве.

В период с 1918 по 1921 годы Кандинский начинает научно-исследовательскую работу по изучению закономерности воздействия на человека различных цветов и геометрических форм. Работа проводится в соответствии с «Программой Института художественной культуры по плану В.Кандинского». При этом в качестве главного принципа выдвигается требование *интеграции подходов*, используемых в различных научных направлениях: «В исследовании должно быть применено большое разнообразие подходов, объединенных, однако... общим подходом воздействия цвета на психику. Тут следует собрать уже имеющийся материал в различных науках, так или иначе, работающих над цветом, а также привлечь к совместной работе специалистов этих наук, информировав их о целях работы института над цветом» [16, с. 478].

В начале 1920-х годов, В.В.Кандинский, как один из крупнейших в России организаторов в области культуры, принимает участие в создании Российской академии художественных наук (РАХН) и становится её вице-президентом. В сентябре 1921 года он выступает в академии с докладом *«Основные элементы живописи»*, но уже в декабре, он, как представитель академии, выезжает в командировку в Берлин, чтобы уже больше никогда не возвратиться в Россию. Нам достоверно неизвестно, возникло ли такое решение ещё до выезда Кандинского в Германию или оно пришло уже по приезду художника в Берлин, поэтому не будем делать по этому поводу никаких предположений.

Следующие двенадцать лет Кандинский проводит в Германии. Преподаёт в Баухаузской художественной школе (сначала в Веймаре, затем в Дессау). Много пишет и кистью и пером. Продолжает свои исследования и эксперименты. В 1928 году Кандинский получил гражданство Германии, однако с приходом к власти нацистов, художественная школа в Дессау, где он преподавал, была закрыта, абстрактное искусство оказалось вне закона и было объявлено «упадочническим», а живопись Кандинского — «дегенеративной». Нелишним здесь будет вспомнить, что российские оппоненты художника, ещё в бытность В.В.Кандинского в Москве, называли его картины «изуродованным спиритизмом» (Н. Пунин). Верно будет сказано, что *оппоненты и критики гениев всегда и везде оказываются единодушно-недальновидны*. Многие полотна и рисунки Кандинского, выпол-

ненные в этот период его творческой жизни были безвозвратно утрачены — по разным оценкам от 200 до 300 произведений, а сам Кандинский был вынужден эмигрировать во Францию.

Последующие годы (1933–1944), Кандинский вместе с женой, Ниной Кандинской провёл в пригороде Парижа Нейи-сюр-Сен, в маленькой квартирке, в одной из комнат которой он устроил свою мастерскую. Примечательно, что во Франции, Кандинский как бы повторяет «эмигрантскую» судьбу всеми забытого Леонардо да Винчи, после отъезда последнего из Милана. «Парижская художественная среда на появление Кандинского отреагировала сдержанно и холодно. Причиной тому были, с одной стороны, обособленность “Парижской школы” от иностранных коллег, а с другой — отсутствие признания абстрактной живописи и недостаток сил для утверждения её позиции. Наиболее почитаемые стилевые направления располагались между импрессионизмом и кубизмом. <...> После редких бесплодных контактов с кругом русских художников-эмигрантов Кандинский ограничился общением с теми немногими художниками, которых он знал ещё в “счастливые времена”» [13, с. 79]. Однако, несмотря на полное неприятие, отсутствие внимания публики, нежелание французских музеев приобретать абстракции художника, Кандинский продолжает творить. Именно здесь, во Франции, в 1939 году он закончил свою последнюю из композиций — «Композицию X» и здесь же во Франции он открывает новую страницу в своём творчестве, начиная создавать «биоморфные абстракции» (подр. см. ниже).

За почти двенадцать лет своей французской жизни, Кандинскому удалось продать только одну из своих картин — «Композицию IX». В 1939 году Кандинский получил французское гражданство, а в 1942 году прошла его персональная выставка в парижской галерее Жанны Буше. Последняя прижизненная выставка художника состоялась в той же галерее в 1944 году.

В.В. Кандинский, продолжавший трудиться с неиссякаемой энергией создателя в последние годы жизни, не менее интенсивно, чем в молодые годы, так и не нашёл признания в «колыбели искусств» — Париже, однако сегодня сразу в двух странах — и в России и в Германии Василий Васильевич Кандинский признаётся как *свой великий художник*. Мог ли предполагать это Кандинский, когда в 1896 году, в тридцатилетнем возрасте, отказался от удачно складывающейся и ясно просматриваемой научной карьеры, и бросился в туманные и неопределённые глубины свободно-

го творчества? Но мы-то уже знаем, что *началом становления гения является не что иное, как подобный поступок*.

Начиная с 1903 года, художник аккуратно вносил все свои картины в список, который вёл до последних дней жизни. Всего за период с 1903 по 1944 год в этом списке было указано почти тысяча картин. К ним следует добавить почти столько же акварелей, многочисленных этюды и эскизы, живопись по стеклу, несколько серий офортов, иллюстрации и бесчисленные рисунки. Наряду с этим В.В. Кандинскому всю жизнь приходилось отстаивать своё искусство и ему пришлось немало потрудиться в деле теоретического обоснования своего уникального направления в живописи.

Таким образом, творческое наследие В.В. Кандинского складывается из гармонично и неразрывно связанных двух частей, одновременно дополняющих и объясняющих друг друга. Его картины — это представленные в художественной форме *таинственные глубины духовной жизни человека*, где сам художник говорит со зрителем «о тайном с помощью тайного», а его литературные труды (книги и многочисленные статьи) — это своеобразное обоснование его живописных творений. Творчество гениального человека, в каких бы формах оно ни разворачивалось, какими бы парадоксами ни обрастало всегда цельно и неделимо, самобытно и оригинально, а каждый шаг гения на избранном творческом пути неуклонно направляет его к *созидающему совершенству идеалу*.

## Персональная выставка В.В. Кандинского в Санкт-Петербурге (сентябрь-ноябрь, 2016)

В 2016 году в культурной столице России в Государственном Русском музее прошла персональная выставка произведений Василия Васильевича Кандинского («Василий Кандинский и Россия», Санкт-Петербург, 2016). На выставке были представлены живописные произведения В.В. Кандинского из семнадцати музеев России, из двух художественных галерей Германии (Городская галерея Ленбаххауз, Мюнхен; Карл-Эрнст Остхауз музей, Хаген) и из частных собраний коллекционеров России и Германии. Таким образом, зрители увидели и смогли оценить как масштабные полотна художника, включая «импрессию», «импровизацию» и «композиции» (*Композиция VI, 1913; Композиция VII, 1913*), так и небольшие по величине рисунки и гравюры. На выставке также

экспонировались уникальные картины, выполненные маслом на стекле (редкая в истории живописи техника), а также фарфоровые столовые изделия (Россия, начало 1920-х годов) с росписями, выполненными по эскизам Кандинского.

Надо отдать должное организаторам — выставка удалась. Кандинский был представлен здесь не только как живописец, родоначальник абстрактного живописного искусства, но и как глубокий мыслитель, поскольку на отдельных и достаточно многочисленных панно, развешенных среди картин, были приведены самобытные, оригинальные и глубокие высказывания В.В. Кандинского — мысли из его литературных трудов. Такая масштабная выставка произведений Кандинского, собранных в одно время в одном месте, была проведена в России лишь во второй раз<sup>1</sup>. Зрители могли воочию убедиться в универсальности *гения Кандинского* не только как художника и мыслителя, но и как выдающегося культурного деятеля, творческое наследие которого входит в общий фонд духовного наследия нашей страны и составляет светоносную и оригинальную часть в *обширной истории гениальности России*.

Кроме традиционных музейно-выставочных задач организаторам выставки удалось решить ещё одну важную задачу, а именно: *соотнести, сопоставить и синтезировать* (чем в своём творчестве постоянно занимался и сам Кандинский) живописные произведения Кандинского с его литературным наследием. Фрагменты (краткие извлечения, цитаты) из литературных произведений В.В. Кандинского, представленные на специальных панно, гармонично соседствовали с живописными произведениями художника. Так, например, на одном из панно читаем слова Кандинского из его книги *«О духовном в искусстве»*, где он раскрывает онтологический, символический и художественный смысл белого цвета: «Белый цвет <...> представляется как бы символом вселенной, из которой все краски как материальные свойства и субстанции исчезли. Этот мир так высоко над нами, что оттуда до нас не доносятся никакие звуки. Оттуда исходит великое безмолвие, которое, представленное материально, кажется нам неприступной, неразрушимой, уходящей в бесконечность холодной стеной... Это безмолвие не мертво, оно полно возможностей. Белый цвет звучит как молчание, которое может быть внезапно понято». И тут же рядом находим подтверждение

этих мыслей Кандинского — видим две его великолепные картины (*Белый овал*, 1919; *На белом (I)*, 1920) [см.: 32, с. 146–151]. Слова и картины в данном случае составляют как бы единое целое. С помощью понятий и значений — в текстах, и посредством художественных образов — на картинах мыслитель и художник, обладающий даром эйдетического (идеально-смыслового) видения, делает читателя-зрителя причастным этому дару и разворачивает перед его взором новые, ещё скрытые от обыденного восприятия, миры, *раскрывающие смыслы духовного бытия*.

К выставке было приурочено издание альманаха-каталога *«Василий Кандинский и Россия»* [32], где представлены прекрасные и качественно выполненные иллюстрации художественных произведений В.В. Кандинского, составляющих коллекции различных российских музеев. Кроме иллюстраций каталог содержит также вступительную статью, посвящённую 150-летию художника, краткую летопись его жизни и творчества и, что очень важно, иллюстрации тех идей Кандинского, которые размещались на выставке на специальных панно, о которых говорилось выше. Таким образом, *синтез художественно и вербально оформленных идей* Кандинского и как художника, и как мыслителя, наглядно представлен в названной книге. Оценивая каталог в целом, следует сказать, что на сегодняшний день — это самое крупное, содержательное и полное издание, дающее ретроспективу творческого наследия В.В. Кандинского, которое сохранилось у нас в России.

## «О духовном в искусстве»

Книга *«О духовном в искусстве»* была написана Кандинским на немецком языке ещё в 1910 году, но материалы для неё в виде записи приходящих ему в голову мыслей, он тщательно собирал «в течение по крайней мере десяти лет» [5, с. 32]. И книга эта, говорит сам Кандинский, как бы образовалась сама собой. Впоследствии она неоднократно переиздавалась на английском, французском, итальянском, испанском и японском языках. Русские художники ознакомились с содержанием названного труда на Всероссийском съезде художников в Петербурге (29–31 декабря 1911) в изложении Н.И. Кульбина, который по просьбе В.В. Кандинского зачитал его доклад, подготовленный для съезда по материалам названной книги. Доклад вызвал оживленную полемику, и его текст был напечатан в 1914 году в первом томе *«Трудов Всероссийского съезда художников»* [1, с. 121].

<sup>1</sup> Впервые ретроспектива В.В. Кандинского состоялась в 1988 году в Государственной Третьяковской галерее (Москва) и в Государственном Русском музее (Ленинград).

По сообщению Н.Б.Автономовой, В.В.Кандинский неоднократно (1913–1914, 1915 и 1921 гг.) пытался опубликовать свою книгу в России в её полном объеме, но ни одна из этих попыток не увенчалась успехом [там же, с. 128]. И только спустя 56 лет после первой публикации, книга была, наконец, издана на русском языке в Нью-Йорке Международным Литературным содружеством (с предисловием жены художника — Нины Кандинской). В России книга «*О духовном в искусстве*» в полном объеме впервые вышла только лишь в 1992 году и при тираже в 30 тыс. экземпляров мгновенно стала библиографической редкостью. Благодаря этому изданию многие российские ценители искусства практически впервые соприкоснулись с творческими идеями и мирозерцанием своего великого соотечественника. В этом своём труде В.В.Кандинский выступает и как глубокий исследователь процесса художественного творчества, и как вдохновленный художник-творец, а его книга — это серьёзный исследовательский труд, и в то же время — настоящая поэма в прозе.

По Кандинскому, *духовность* или божественный смысл искусства достигается благодаря «принципу внутренней необходимости» [15]. В определенном смысле искусство служит источником создания новых технологий. Но то, что создается впоследствии на основе применения этих технологий, искусством как таковым уже не является — это уже объекты ширпотреба. Обладая только лишь умением применять технологии (приемы живописи, например), человек не может создать произведение искусства, такой человек не может называться художником — это всего-навсего обычный ремесленник-живописец, пусть даже ремесленник, обладающий высоким мастерством и даже талантом. Напротив, художник, по Кандинскому, должен и может создавать «главный элемент искусства» — «элемент чисто и вечно художественного», — иными словами — *духовный элемент*, который «не знает ни пространства, ни времени» [там же], что, собственно и *делает живописное изображение произведением искусства*. Расхожее выражение «вложить душу» имеет глубокий смысл: художник-творец неким мистическим, часто ему самому не подвластным и мало осознаваемым «образом», оживляет, одухотворяет своё творение и только тогда его труд становится «истинным произведением искусства», которое начинает жить своей собственной жизнью и переживает века.

Обращаясь к творчеству Сезанна, Кандинский следующим образом описывает процесс «ожив-

ления», «одухотворения» живописного изображения, который отчётливо просматривается в картинах Сезанна: «Он умел из чайной чашки создать одушевлённое существо или, вернее сказать, увидеть существо этой чашки. Он поднимает “nature-morte” до той высоты, где внешне-“мёртвые” вещи становятся внутренне живыми. Он трактует эти вещи так же, как человека, ибо обладает даром всюду видеть внутреннюю жизнь. Он даёт им красочное выражение, которое является *внутренней живописной нотой*, и отливает их в форму, поднимающуюся до абстрактно-звучащих, излучающих гармонию, часто математических формул. Изображается не человек, не яблоко, не дерево. Все это используется Сезанном для создания внутренней живописно звучащей вещи, называемой картиной» [там же, с. 35].

Во время одной из своих поездок в Париж, куда Кандинский специально наведывался для того чтобы в одиночестве побродить по художественным галереям, он познакомился с творчеством Матисса, которое поразило его не менее чем в свое время, ещё в Москве (1896), его поразили картины Клода Моне. Особое внимание Кандинского привлекла картина Матисса «*Радость жизни*», а мысли этого художника о композиции как об «искусстве размещать различные элементы» и о чистом цвете, изложенные Матиссом в статье «*Заметки о живописи*» (1908) станут очень понятны и близки Кандинскому. В.С.Турчин, анализируя влияние произведений Моне и Матисса на творчество Кандинского, отмечает: «Матиссовские краски будут жить в абстрактных композициях Кандинского: они экспрессивны, выражают и цвет, и саму “идею” цвета, “працвет” синего, красного, белого, зеленого. Даже манера наложения красок на холст порой напоминает приёмы французского художника. Благодаря Клоду Моне, а затем и Матиссу художник стал осознавать, что форма и цвет не нуждаются в предметной мотивировке. Правда, у Моне и Матисса краски, имеющие чувственную природу, всегда являлись особым эквивалентом зрительного образа, но Кандинский почувствовал, что сможет перешагнуть через это. Каким образом? Только придав краске духовность» [37, с. 142].

Василий Кандинский не обходит вниманием и другого своего выдающегося современника, «одержимого потребностью самовыражения», — Пабло Пикассо: «...часто бурно увлекающийся Пикассо бросается от одного внешнего средства к другому. Когда между этими средствами возникает пропасть, Пикассо делает прыжок и, к ужасу

неисчислимой толпы своих последователей, — он уже на другой стороне. Они-то думали, что вот уже догнали его, а теперь им снова предстоят тяжкие испытания спуска и подъема. Так возникло последнее “французское” движение кубизма... <...> В своих последних вещах (1911) он логическим путём приходит к уничтожению материального, причем не путем его растворения, а путем чего-то вроде дробления отдельных частей и конструктивного разбрасывания этих частей по картине. Но при этом он, как ни странно, хочет сохранить видимость материального. Пикассо не останавливается ни перед какими средствами и, когда краски мешают ему в проблеме чисто рисуночной формы, он бросает их за борт и пишет картину коричневым и белым. Эти проблемы являются также его главной силой. Матисс — краска, Пикассо — форма, — два великих указателя на великую цель» [15, с. 36].

Итак, опираясь на предшествующие художественные традиции, обращаясь к творчеству великих мастеров, как предшественников, так и современников, Василий Кандинский *творит свой особый живописный мир*, в котором не используя уже предметное содержание, а только лишь посредством красок и абстрактных форм, он создаёт не просто абстрактные изображения, каких после Кандинского будет множество, а живые картины, которые подобно одушевлённым существам начинают длительный путь духовного самовыражения. «Истинное произведение искусства, — пишет Кандинский, — возникает таинственным, загадочным, мистическим образом “из художника”. Отделившись от него, оно получает самостоятельную жизнь, становится личностью, самостоятельным, духовно дышащим субъектом, ведущим также и материально реальную жизнь; оно является *существом*. Итак, оно не есть безразлично и случайно возникшее явление, пребывающее безразлично в духовной жизни: оно, как каждое существо, обладает дальнейшими созидательными, активными силами. Оно живёт, действует и участвует в созидании духовной атмосферы...» [там же, с. 99].

По Кандинскому, для того, чтобы картина заговорила со зрителем, она должна звучать на особом языке — на «языке форм и красок». Кандинский, как художник, создаёт именно такие — говорящие со зрителем картины. Кандинский, как исследователь-первооткрыватель, раскрывает закономерности и анализирует синтаксис этого языка. Кандинский, как мыслитель-педагог, обучает читателя понимать и использовать означенный язык. Для примера рассмотрим, как решает

Кандинский эти задачи на основе сопоставления двух цветных тонов. Исходя из принципа антилогики, — объясняет Кандинский, — «...рядом ставятся в настоящее время краски, долгое время считавшиеся дисгармоничными. Так обстоит дело, например, с соседством красного и синего, этих никак не связанных между собою физически красок; как раз вследствие их большого духовного контраста их выбирают сегодня, как одну из сильнейшим образом действующих, лучше всего подходящих гармоний. Наша гармония основана главным образом на принципе контраста, этого во все времена величайшего принципа в искусстве» [там же, с. 84].

И далее Кандинский поясняет, каким образом посредством чисто-художественных средств живописец добивается реализации тех «гармонизирующих принципов», которые *ведут произведение искусства к его главной цели — представлению возвышенного и прекрасного*: «”Допустимые” и “недопустимые” сопоставления, столкновение различных красок, заглушение одной краски другою, многих красок — одною, звучание одной краски из другой, уточнение красочного пятна, растворение односторонних и многосторонних красок, ограничение текущего красочного пятна гранью рисунка, переливание этого пятна через эту границу, слияние, четкое отграничение и т.д., и т.д. — открывают ряд чисто-художественных (цветовых) возможностей, теряющихся в недостижимых дальях» [там же].

«...дух живописи, — пишет Кандинский в заключении книги, — находится в органической связи с уже начавшейся эрой нового духовного царства, так как этот дух есть душа эпохи великой духовности» [там же, с. 108]. Сам Василий Васильевич до конца жизни не изменял этому творческому «духу живописи», а в своих последних картинах (парижского — самого сурового периода своей жизни), он выступает перед нами не растерявшим духовных и физических сил стариком, а по-настоящему юным, энергичным и горячим исследователем духовного творчества, таким же, каким мы видели Кандинского в его молодые годы. Несомненно, что неумение и нежелание стареть является важнейшим *духовным признаком человеческого гения, являющим себя в своём непрекращающемся до самых до последних дней духовном творчестве*.

Сегодня, более чем через столетие после своего первого издания, книга В.В.Кандинского «*О духовном в искусстве*» приобретает, пожалуй, ещё большее значение в деле *духовного воспита-*

ния современного человека (*человечность* которого уже начинает прогибаться под массивным давлением масс-культуры) — именно такого рода воспитания, которого сегодня так не хватает ни в современном образовании, пронизанном безжизненными нитями технологий, ни в официальной культуре, превратившейся в формально-чванливое издевательство над культурой духовной.

### «Текст художника. Ступени»

Так называется небольшая книга, изданная В.В.Кандинским в Москве в 1918 году. Она замечательна тем, что в ней 52-летний художник, подводя итог многолетних творческих исканий, «блужданий» и находок, на основе глубокого самоанализа осмысливает важнейшие моменты своего творческого пути и раскрывает содержание и *психологические механизмы творческого процесса*.

Книгу эту Кандинский начинает со своих ранних детских воспоминаний о тех впечатлениях, которые возникали у него в связи с разными цветами: «Первые цвета, впечатлившиеся во мне, были светло-сочно-зелёное, белое, красное кармина, чёрное и жёлтое охры» [17, с. 19]. Тайна цвета и формы в их сочетании и противоборстве и их роль в духовной жизни человека впоследствии станут излюбленной темой Кандинского, как художника, так и Кандинского, как теоретика искусства.

Анализируя свои порой мучительные поиски, которые сопровождали его искания в период отказа от предметной живописи в пользу беспредметной (абстрактной), Кандинский в частности отмечал, что выразительные художественные формы, которые он использовал в своих картинах, приходили к нему как бы «*сами собою*» либо вполне завершёнными, либо требовавшими длительного созревания уже в ходе самой работы над картиной: «Эти внутренние созревания не поддаются наблюдению: они таинственны и зависят от скрытых причин. Только как бы на поверхности души чувствуется неясное внутреннее брожение, особое напряжение внутренних сил, все яснее предсказывающее наступление счастливого часа, который длится то мгновения, то целые дни. Я думаю, что этот душевный процесс оплодотворения, созревания плода, потуг и рождения вполне соответствует физическому процессу зарождения и рождения человека. Быть может, также рождаются и миры» [там же, с. 39].

Вослед В.В.Кандинскому, известный канадский физиолог, создатель теории стресса, Ганс Селье, находит «паразитальное сходство между

механизмами научного творчества и процессом воспроизведения потомства» и выделяет следующие семь стадий творческого процесса: *желание, оплодотворение, созревание, родовые схватки, рождение, обследование, жизнь* [33, с. 75–81]. Здесь курсивом выделены те стадии творческого процесса, которые отмечены одновременно и Кандинским и Селье. На наш взгляд, это совпадение отнюдь не случайно и говорит о том, что созидательный творческий процесс имеет источником одни и те же начала, на каком бы уровне организации он ни разворачивался и в каких бы формах он ни проявлялся, будь то философия, наука, или искусство.

Итак, по мысли Кандинского *рождение новой художественной формы, творческой идеи, гениального творения, человеческого существа, нового мира* — это суть явления одного порядка, одной природы. При этом Кандинский отмечает состояния глубокой тоски, пугающей неуверенности и даже страха, которые периодически, но совершенно независимо от воли созидателя, и, не подчиняясь никаким периодическим или иным рациональным законам, сопровождают творческий процесс, — это боязнь, что светлые минуты озарения могут исчезнуть навсегда. Постоянные искания, неудовлетворенность собой и продуктами своего творчества, спады и подъемы творческой активности — все эти постоянные спутники гениальных людей были хорошо знакомы Кандинскому: «Скачки в сторону, которые случались со мною на этом всё же прямом пути, в общем результате не были для меня вредны, а различные мёртвые моменты, в которые чувствовал я себя обессиленным, которые я считал иногда концом моей работы, бывали зачастую лишь разбегом и набиранием внутренних сил, новой ступенью, обуславливавшей дальнейший шаг» [17, с. 62].

Искусство, по Кандинскому, призвано сделать мир ещё прекраснее, оно «добавляет» ему совершенства. В свою очередь, *сущность искусства* заключается в одном единственном к нему требовании — требовании «*внутренней жизни в произведении*», а это достигается не формой, не стилем, не требованиями эпохи, не какой-либо формальной теорией, а духовным содержанием, которое вкладывает в него художник и тем самым *заставляет произведение жить своей самостоятельной внутренней жизнью*. Итак, своей художественной задачей Кандинский ставил «*введение зрителя в картину так, чтобы он вращался в ней, самозабвенно в ней растворялся...*» [17], творчески начинал проживать в картине так, как проживал и про-

живает в ней дух самого созидателя. И надо отдать должное художнику — эту задачу он успешно решал в своих живописных трудах. А не в этом ли кроется истинный смысл искусства?

Хорошо известно, что многие талантливые живописцы отличались непомерным индивидуализмом, доходившим порой, как например, у Сальвадора Дали, до патологического эгоцентризма. И, в этой связи, всеми возможными способами либо подчёркивали бесталанность произведений других живописцев, либо вообще отвергали их напрочь, либо требовали зачеркнуть весь предыдущий опыт искусства, как, например, крайние авангардисты. Если, например, Казимир Малевич призывал освободить искусство «от всего того содержания, в котором его держали тысячелетиями» [14, с. 131], то Василий Кандинский, напротив, не только глубоко духовно воспринимал содержание, формы и палитру живописных произведений прошлого, начиная от самых древних образцов изобразительного искусства, до современных ему произведений художественного творчества, но и подвергал выдающиеся живописные творения тщательному анализу и систематическому исследованию. По мысли Кандинского (не побоимся это повторить): *сущность искусства* сводится «к вящей пользе одного-единственного требования: требования *внутренней* жизни в произведении» [17, с. 56]. Иными словами, *произведение искусства призвано*, прежде всего, *пробуждать духовные силы человека*. В этом его цель и в этом его главное *назначение*. «Что касается меня лично, — восклицает Кандинский, — то мне любя каждая форма, с необходимостью созданная духом. И ненавистна каждая форма ему чуждая» [там же, с. 58].

Произведения, подобные «*Ступеням*», в которых выдающиеся мыслители, художники, созидатели, основываясь на саморефлексии своего *творческого пути* и представляя развёрнутую характеристику личного, глубоко пережитого и ясно осознанного, *творческого акта*, выполняют тем самым важнейшую *просветительно-воспитательную миссию*<sup>1</sup>. Раскрывая цели и закономерности, интуиции и чувства, механизмы и мотивы личной творческой деятельности, они, по сути,

<sup>1</sup> К числу таких произведений можно отнести, например, книгу «*Ценность науки*» Анри Пуанкаре, где он, опираясь на собственный опыт, раскрывает психологические механизмы *творческого озарения* [30] и книгу Ганса Селье «*От мечты к открытию*», в которой выдающийся учёный рассматривает природу научного творчества и ярко представляет портрет учёного, который в своей созидательной деятельности «соприкасается с возвышенным» [33].

*создают настоящую школу творчества* для множества почитателей, последователей и исследователей своего творчества. Тем самым *творческие гении* привносят в мир идеи постижения *благого, возвышенного и прекрасного*, т.е. создают *духовные идеалы*, и, таким образом, указывают пути, способы и средства познания и осознания *смыслов духовного бытия человека*. Несомненно, что подобные произведения имеют много большее значение для *формирования нравственной и творческой личности*, чем множество современных учебников по психологии творчества, где живое слово созидателя замещается словесными шаблонами, вылепленными по однообразным лекалам. Именно поэтому произведение гения, в котором продолжает жизнь дух его созидателя переживает века, а сухой, безжизненный учебник не выдерживает даже требований очередного образовательного стандарта<sup>2</sup>.

Последнего, однако, нельзя сказать о книге Кандинского «*Точка и линия на плоскости*», которая задумывалась автором одновременно и как учебное пособие, и как монография, раскрывающая теоретические основания изобразительных форм, которые благодаря духовному творчеству художника становятся, движутся и взаимодействуют, иначе говоря — *живут собственной жизнью*, в произведениях живописца.

### «Точка и линия на плоскости»

Книга В.В. Кандинского «*Точка и линия на плоскости*», которую сам автор считал необходимым и логическим продолжением своего труда «*О духовном в искусстве*», вышла из печати в 1926 году в Дессау (Германия).

По собственным словам Кандинского, основная цель книги — это узкая постановка и разрешение «вопросов зарождающейся науки об искусстве» [18, с. 65], или, другими словами, проведение содержательного и структурного анализа художественных элементов, которые *обнажаясь в ходе такого изучения*, раскрываются в их исконной «первородной силе» [там же, с. 68]. В свою очередь, основной исследовательский подход, развиваемый автором в названной книге — это

<sup>2</sup> Здесь следует оговориться, что учебник учебнику рознь. Вспомним Д.И. Менделеева, создавшего в 60-х годах XIX века двухтомный учебник «*Основы химии*», который оказался самым компактным (до этого учебники по химии состояли из пяти-семи томов примерно по тысяче страниц в каждом томе) и высокосоветельным и оставался таковым почти в течение столетия (первое издание — 1868–1871 гг., четырнадцатое — 1949 г.) [22, с. 19–20].

«аналитический метод, помнящий о синтетических ценностях» [там же, с. 65].

В.В.Кандинский придавал исключительное значение не только самим художественным элементам, но и их взаимоотношению друг с другом, возникающему благодаря особому расположению этих элементов на холсте. Взаимодействие элементов, т.е. их пересечения, касания, сближения, удаления, наплывы друг на друга, вытеснение одного элемента другим и прочие их положения на «основной плоскости» холста приводят к тому, что живописное произведение приобретает собственное звучание («язык») и передаёт «музыкальную интерпретацию красок» [2, с. 214]. Благодаря этому абстрактные изображения на картинах Кандинского никогда, ни для одного зрителя, стоит последнему не просто бросить взгляд, но перейти к созерцанию картины, не остаются в застывшей статичности. Напротив, они либо движутся размеренной поступью, либо кружатся в бешеном темпе, либо замирают в абсолютном покое. Мало этого, они либо звучат в своём многоголосье, либо замолкают в абсолютной тишине. Вот как это объясняет сам Кандинский: «Точка — покой. Линия — внутреннее подвижное напряжение, возникающее из движения. Оба элемента, скрещения, соединения, образующие собственный “язык”, невыразимый словами. Исключение “составляющих”, которые приглушают и затемняют внутреннее звучание этого языка, сообщает живописному выражению высочайшую краткость и высочайшую отчётливость. И чистая форма отдаёт себя в распоряжению живому содержанию» [18, с. 172].

В своём исследовании Кандинский не останавливается лишь на художественных элементах. Его интересует и сам холст как таковой, который выделяясь из окружающей среды, по словам художника, образует «собственную сущность» [там же, с. 173]. Немудрено, ведь именно здесь, на холсте, художник совершает **высочайший акт созидания**, именно здесь художник и творит свой собственный мир, который впоследствии он передаёт всем другим людям, которые будут созерцать уже не просто холст, не просто сочетание цветов и форм, не просто живописную картину, но уже **произведение искусства**. Это очень хорошо известно Кандинскому, который посвящает холсту следующие слова: «...всякий художник, пусть и неосознанно, ощущает “дыхание” непотревоженной основной плоскости и что он более или менее осознанно чувствует ответственность перед этим существом и осознать, что легкомысленное

обращение с ним несёт в себе нечто от убийства. Художник “оплодотворяет” эту сущность и знает, как послушно и “благодарно” воспринимает основная плоскость правильные элементы в правильном порядке. Это хотя и примитивный, но живой организм превращается благодаря правильному обращению в новый живой организм, не примитивный, а обнаруживающий все качества организма развитого» [там же, с. 175–176].

Несомненно, что тот, кто когда-нибудь стоял перед девственно чистым и абсолютно белым холстом, застыв в напряжённо-сковывающей нерешительности и одновременно воспламеняясь во внутреннем духовном порыве, прежде чем нанести на холст первые мазки краски, прекрасно поймёт эти слова Кандинского. Поймёт художника и тот, для кого «творчество», «созидание», «художественное оплодотворение», «рождение художественной формы» — это не просто понятия, но те самые сущности, которые наполняют его жизнь настоящим духовным содержанием.

Аналитическую задачу по исследованию художественных элементов живописного произведения В.В.Кандинский в своей книге исполнил блестяще. В завершающем разделе своего труда писатель определяет последующую цель дальнейшего теоретического исследования, которую он формулирует в следующих трёх пунктах: «1. найти живое, 2. сделать его пульсацию ощутимой и 3. обнаружить в живом целесообразное» [там же, с. 208]. Иными словами, когда собранные воедино «живые факты» рассматриваются исследователем «как отдельные явления, так и их взаимосвязи» [там же].

В последующий, почти двадцатилетний, после издания книги, период своей творческой жизни, В.В.Кандинский неуклонно идёт к этой своей цели, как в своих живописных произведениях, так и в многочисленных статьях, не забывая при этом свою давнюю мечту о «возможно тесном сближении искусства разных стран» [28].

## Творец воспоминаний о вечности

Творчество В.В.Кандинского несёт на себе все черты и признаки гениальности, а в его полотнах заложен *скрытый* до поры, но глубокий *смысл* и особое *значение*. Всегда находятся такие люди, которые полагают, что создавать абстрактные полотна дело предельно простое и незатейливое. Эти люди глубоко ошибаются. Далеко не каждое живописное изображение (будь то абстрактное, или реалистическое) становится *произведением*

искусства. Для того, чтобы картина могла *стать* и продолжала *быть* произведением искусства, для того, чтобы картина приобрела очертания художественной формы, раскрылась в ней и начала жить в этой форме своей самостоятельной жизнью, её автор должен обладать даром творца.

Для создания таких полотен, которые были написаны Кандинским, надо было иметь не только специфический аналитико-синтетический аппарат, но обладать мощным воображением и умом, способным не только вычленять детали и элементы, но уметь интегрировать и обобщать. Но и этого недостаточно. Нужно было обладать очень тонким художественным вкусом и гениальным художественным чутьем. Всё это не столь уж необходимо для живописца, подвизавшегося в более безопасном, — классическом жанре. «Если художник — пишет В.В. Кандинский — использует абстрактные средства выражения, это ещё не означает, что он абстрактный художник. Существует не меньше мёртвых треугольников (будь они белыми или зелёными), чем мёртвых куриц, мёртвых лошадей и мёртвых гитар. Стать “реалистическим академиком” можно также легко, как “абстрактным академиком”. Форма без содержания не рука, но пустая перчатка, заполненная воздухом».

Ко времени издания «*О духовном в искусстве*» Кандинский полностью отказался от «предметной» живописи в пользу «абстрактной». Свои картины он начинает подразделять на три вида: 1) «*импрессию*», которые сам художник определяет как «прямое впечатление от “внешней природы”, получающее выражение в рисуночно-живописной форме» [15, с. 107]; 2) «*импровизации*», которые создавались благодаря интуиции и выполнялись художником практически на одном дыхании: «Главным образом бессознательно, большей частью внезапно возникшие выражения процессов внутреннего характера, т.е. впечатления от “внутренней природы”» [там же, с. 108]; и 3) «*композиции*», где «преобладающую роль играет разум, сознание, намеренность, целесообразность. Но решающее значение придаётся всегда не расчету, а чувству» [там же, с. 108]. В основу создания композиций были положены длительные раздумья, результаты исследований, тщательные расчеты и подготовительные этюды. В частности, для своей бессмертной «*Композиции VII*» (1913) В.В. Кандинский предварительно подготовил более 30-ти эскизов, выполненных маслом и акварелью, а саму идею этой картины вынашивал около двух лет.

Создавая свои «композиции», Кандинский ставил две задачи: создание единичных форм,

и композиционное построение картины как целого. Причём, единичные формы Кандинского, которые встраивались художником в картину, по его словам, занимали в пространстве холста особое, только им уготованное место, и в целостном композиционно выстраиваемом образе картины начинали приобретать не только *художественно-символическое значение*, но и *музыкальное звучание*. Последнее сам Кандинский называет музыкальным термином — «контрапункт». Кандинский искренно верил, что «...мы всё более приближаемся к эре сознательного, разумного композиционного принципа; что художник скоро будет гордиться тем, что сможет объяснить свои произведения, анализируя их конструкцию (в противоположность чистым импрессионистам, которые гордились тем, что ничего не могли объяснить); что мы уже сейчас стоим на пороге эры целесообразного творчества; и что этот дух живописи находится в органической прямой связи с уже начавшейся эрой нового духовного царства, так как этот дух есть душа эпохи великой духовности» [там же, с. 108].

*Форма и цвет* — эти элементы всегда были ключевыми в живописном искусстве. Достаточно вспомнить наскальные рисунки наших далёких предков, древние египетские рисунки, где формы и цвета выступают своеобразным кодом заложенного в этих изображениях смысла, декоративное искусство различных аборигенных племен ещё сохранившихся на планете и т.п. Цветовые сочетания, игра формы и цвета, «повторение красочного тона, ...каким образом цвету придаётся элемент движения» [там же, с. 38] — эти вопросы всегда интересовали Кандинского и как живописца и как исследователя. В его картинах, начиная с самых ранних, встречаются весьма нетрадиционные цветовые сочетания, которые позже он объяснит тем, что «каждый цвет живёт своей таинственной жизнью». «Цвет — это клавиша; глаз — молоточек; душа — многострунный рояль. Художник есть рука, которая посредством того или иного клавиша *целесообразно* приводит в *вибрацию* человеческую душу» [там же, с. 45].

Хорошо известно, что исследованием цвета занимались Исаак Ньютон, Михаил Васильевич Ломоносов, Иоганн Вольфганг фон Гёте. Но если Ньютона интересовали чисто физические аспекты цвета, и, прежде всего — разложение световой волны, то Ломоносов изучал уже физико-химическую природу цвета. Его интересовала как теория смешения цветов, так и возможность практического использования результатов своих исследо-

ваний в их применении к созданию максимально разнообразной палитры цветных смальт, предназначенных для изготовления мозаичных картин. Этот ломоносовский проект, как и все иные его начинания, как и всё то за что брался этот гениальный человек, был успешно реализован. В свою очередь, Гёте вступил в полемику с Ньютоном, но с целью всё же больше эстетического, чем физического содержания проблемы соотношения цветов.

Что же касается Кандинского, то в вопросах изучения цвета он пошёл много дальше и глубже своих предшественников. Он возвращается к сакральному пониманию цвета, возрождая древние традиции, когда искусство и религия в жизни людей как бы представляли одно неделимое целое. Вслед за Гёте, Кандинский различает цвета не только по их положению в спектре, но и отмечает различное воздействие цветов на человеческую психику: «В этом случае обнаруживается психическая сила краски, она вызывает душевную вибрацию. Так первоначальная элементарная физическая сила становится путём, на котором цвет доходит до души» [там же, с. 42]. Например: жёлтый цвет — самый тёплый из всех цветов, а синий — самый холодный. «Некоторые цвета могут производить впечатление чего-то неровного, колючего, в то время как другие могут восприниматься как что-то гладкое, бархатистое, так что их хочется погладить (тёмный ультрамарин, зелёная окись хрома, краплак). Само различие между холодными и тёплыми тонами красок основано на этом восприятии» [там же, с. 44].

Различные цвета по Кандинскому способны как «благоухать» так и быть в нашем восприятии острыми, колючими, шероховатыми. «Неоднократно делались попытки, — отмечает Кандинский, — использовать и применять силу цвета при различных нервных заболеваниях, причем снова замечено было, что красный цвет живительно, возбуждающе действовал на сердце и что, напротив того, синий цвет может привести к временному параличу. Если подобного рода влияние можно наблюдать и на животных и даже на растениях — что практически и происходит, то объяснение путем ассоциации отпадает совершенно. Во всяком случае, эти факты доказывают, что краски таят в себе мало исследованную, но огромную силу, которая может влиять на всё тело, на весь физический организм человека» [там же, с. 45]. В свою очередь, отмечая символическое значение цветов, В. Кандинский определяет синее, как небесное и спокойное, а красное, как энергию и земное. Таким образом, цвет не только ощущается всеми

органами чувств, он не только вызывает особое психическое состояние, он также производит глубинное и во многом таинственное воздействие на духовную сферу человека.

Если физические воздействия цвета непродолжительны и поверхностны, то в психическом воздействии цвета проявляется вся «психическая сила краски», которая «вызывает душевную вибрацию» [там же, с. 42]. Краски не только «благоухают», но они и *слышатся* людьми. Недаром ведь Кандинский постоянно говорит о звучании цветов и предполагает наличие подобной способности у русского композитора Скрябина, который «составил параллельную таблицу музыкальных и цветных тонов» и впоследствии «убедительно применил свой принцип в «Прометее» (См. таблицу в еженедельнике «Музыка», Москва, 1911 г., j9)» [там же, с. 44].

Ещё в раннем детстве Василий Кандинский проявляет в отличие от многих своих сверстников совершенно особое отношение к краскам: «И до сего дня, — пишет Кандинский о своих переживаниях сорокалетней почти давности, — меня не покинуло впечатление, рождаемое из тюбика выходящей краской. Стоит надавить пальцами — и торжественно, звучно, задумчиво, мечтательно, самоуглубленно, глубоко серьезно, с кипучей шаловливостью, со вздохом облегчения, со сдержанным звучанием печали, с надменной силой и упорством, с настойчивым самообладанием, с колеблющейся ненадежностью равновесия выходят друг за другом эти странные существа, называемые красками, — живые сами по себе, самостоятельные, одарённые всеми необходимыми свойствами для дальнейшей самостоятельной жизни и каждый миг готовые подчиниться новым сочетаниям, смешаться друг с другом и создавать нескончаемое число новых миров» [17, с. 42].

Использование Кандинским означенных выше умозаключений с поддержкой соответствующими аргументами, заставляет полагать, что он имел совершенно уникальную способность к восприятию цветов и жил одной жизнью с теми проявлениями (формами) бытия, которые мало или вообще недоступны обычному человеку. Итак, можно полагать, что Кандинский не только видел и различал цвета, он воспринимал их неким синтетическим чувством, — *видением*, которое, как правило, стёрто или приглушено у других людей и, таким образом, ему была доступна такая духовная рефлексия, на которую в истории человеческого гения были способны лишь единицы. В этом, возможно, и кроется одна из причин того, что картины Кан-

динского не поддаются ни подражанию, ни копированию. Попытка подражания приводит к примитивизму, а копирование, — просто не удаётся. Вспомним, что Леонардо да Винчи также говорил о некоем «общем чувстве» и настойчиво искал его в своих анатомических опытах.

Завершая пятую главу книги «О духовном в искусстве» о действии цвета на физическое, психическое и духовное состояния человека, Кандинский резюмирует: «Таким образом ясно, что гармония красок может основываться только на принципе целесообразного затрагивания человеческой души. Эту основу следует назвать принципом внутренней необходимости» [15, с. 45].

Подобно Леонардо да Винчи, который настойчиво подводил научные (эмпирические) основания под произведения живописи и скульптуры, Кандинский также мечтал о своеобразном синтезе искусства и науки: «Кто знает, быть может, ей (науке — С.Ч.) искусство окажет не меньшие услуги, чем она способна оказать искусству» [16, с. 494]. В своём творчестве В.В.Кандинский выступает не только как живописец, но и как учёный-исследователь. Картина для него это одновременно и произведение живописного искусства, и целая научная лаборатория. Именно Кандинский, благодаря своим исследованиям, проведённым в Институте художественной культуры (1920–1921), впервые выявил и экспериментально доказал глубинный характер воздействия цвета на психическую сферу человека. Именно Кандинский впервые экспериментально выявил психотерапевтическую функцию цвета, а также возможность не только положительного, но и отрицательного влияния цвета на психику человека. Примечательно, что названные исследования, выполненные под руководством В.В.Кандинского ещё в 20-х годах прошлого века, находят свое современное применение в практике цветовой психотерапии.

Период своего творчества 20-х годов сам Кандинский впоследствии назовёт «холодным». Именно к этому времени относятся его знаменитые картины, в которых ярко проявляется обнаруженный в исследованиях художника принцип, заключающийся в том, что с помощью геометрических форм можно либо усиливать, либо ослаблять свойства цвета и выделять точки напряжения на плоскости картины. В последний — французский период своего творчества художник продолжает интенсивно трудиться и создает полотна, которые включают в себя совершенно новые, ранее не используемые формы, которые сам художник назвал «биоморфными абстракциями». Картины, соз-

данные Кандинским во Франции («Движение I», 1935; «Доминирующая кривая», 1936; «Различные происшествия», 1940; «Вокруг круга», 1940; «Соответствующий порыв», 1944 и др.) — это настоящие шедевры, которые в полной мере выполнены по законам, которые сам художник интерпретирует следующим образом: «Искусство подчиняется космическим законам, которые обнаруживает интуиция художника на благо произведения искусства и на благо созерцателя, который часто наслаждается искусством, не осознавая взаимодействия этих законов».

Если открытие эффекта перспективы позволило художникам Возрождения вырваться на плоскости своих полотен в трёхмерное пространство, то формо-красочные мистерии Кандинского сделали ещё более невероятное, — пространство как таковое в его картинах вообще перестало существовать, а «точка и линия» шагнули с плоскости в бесконечность, — во вне-пространственность и во вне-временность, и сама вечность задышала с его полотен. Космос, — не как некая немая пространственная протяжённость, но как сама уже заговорившая сущность, становясь доступной нашему сознанию, охватывает нас, когда мы созерцаем (именно созерцаем, а не просто отражаем в восприятии) картины Кандинского. Важно отметить, что на полотнах Василия Кандинского как в *геометрических композициях* периода 20-х годов, так и в *биоморфных абстракциях* 30-х и 40-х годов не только отсутствует *перспектива* как таковая, в них нет также места *светотени*, благодаря которым в живописных работах собственно и создается эффект объёмности (трёхмерности) двумерного изображения. В этих картинах нет уже и *размытой реальности импрессионизма*, элементы которого нередко встречались в ранних работах художника.

Кандинский создал совершенно уникальный живописный стиль, где благодаря своеобразному сочетанию цвета и форм, достигаемому за счёт интеграции внутреннего видения художника, точного расчета и композиционного построения создается *более чем трёхмерное изображение*, которое находится в постоянном и непрерывном движении, как и само мироздание. Ни одному из живописцев: ни до, ни после Кандинского не удалось пока представить столь *очевидно многомерное изображение*. Созерцая эти картины гениального художника-провидца, начинаешь понимать: *если многомерность можно изобразить, то, следовательно, она может вполне реально существовать*. Причем представить её можно не толь-

ко в виде математического выражения, охватываемого только лишь разумом, а в форме изображения, вполне и непосредственно воспринимаемого нашими органами чувств. А это намного сильнее, чем математическая формула.

Когда созерцаешь картины Кандинского, начинаешь понимать, что творчество гения уводит нас из «мира обманчивых видимостей» и позволяет проникнуть в *мир сущностей*. Кандинский заглянул в многомерный и недоступный нашему восприятию *мир вечной жизни духа* и обнаружил в нём невероятную по своей красоте и стройности гармонию, которую он и выразил «языком цвета и формы». Ему удалось раздвинуть границы нашего восприятия до уровня непосредственного отражения возможности многомерного устройства мироздания. А это, пожалуй, посильнее, чем изобретение телескопа.

В отличие от науки, склонной строить новое знание на основе новых открытий, объявляющих прежние истины заблуждениями, развитие искусства, по Кандинскому, есть вырывающиеся «из мрака новые перспективы, новые истины, являющиеся, однако, в основе своей ни чем иным, как органическим развитием, органическим ростом прежних истин, которые не уничтожаются этими новыми истинами, а продолжают свою необходимую и творческую жизнь, как это неотъемлемо свойственно каждой истине и каждой мудрости» [17, с. 52–54]. Таким образом, по Кандинскому, искусство есть неиссякаемый источник мудрости, но ещё даже более мощный, чем сама наука.

В своем творчестве, которое, как и у других гениальных людей, было подчинено закону «высшего синтеза, как ведения» [23, с. 18], Василий Васильевич Кандинский раскрывает те сущности, о которых мы ещё не знаем, не можем объяснить в понятиях, но которые можем уже созерцать, — так же, как и наши древние предки, которые рассматривали наскальные картины своего гениального собрата. Может быть, в этом и скрыт истинный смысл искусства, позволяющего нам увидеть то, что нам ещё неизвестно, неопределимо, непонято, не обозначено ещё в понятиях, но уже видимо и представлено гениальным художником-провидцем, гениальным мыслителем и творцом?

## ВЫВОДЫ

Несмотря на принципиальное различие мирозерцания и живописного творчества П. Гогена и В.В. Кандинского, между ними лежит некая связь, которая определяется нами как *феномен*

*поступка*, того поступка, в котором *раскрывается воля личности к гениальности*, и который открывает дорогу для *становления гения* и затем ведёт саму *личность* по пути расцвета её *творческого дара* и реализации *божественного по своей природе назначения*.

Гений Гогена, равно как и гений Кандинского оставили свой самобытный, глубоко оригинальный и неизгладимый след в общечеловеческой духовной культуре, и, прежде всего, в той её части, которая определяется как художественное творчество. Возникает вопрос. Какова же роль и каково культурно-историческое значение того, что мы называем художественным творчеством?

*Художественное творчество* есть важнейшая форма познания, направленная на постижение, раскрытие и утверждение истины, где главным способом раскрытия сущего в своем бытии является *поэзия*, понимаемая здесь в широком смысле этого слова [подр. см. 26]. Мы привыкли считать, что занятие человека художественным творчеством есть духовное проявление. Вместе с тем, здесь следует ввести определенные ограничения. Духовность человека действительно реализуется в *произведениях искусства*, созданных этим человеком, например, в *живописных произведениях*. Однако в *живописных изображениях*, которые производятся живописцами-ремесленниками в огромных количествах, но в целях исключительно меркантильно-утилитарных, произведения искусства не являются, поскольку дух не находит в них своего выражения и воплощения. При этом неважно, в каком стиле выполнены эти полотна, в стиле классицизма, реализма или модернизма. Акцентуация человеком своего бытия на телесно-душевном уровне — нацеленность его на сугубо рационально-природное и рационально-общественное проживание и есть собственно отторжение духа [подр. см.: 38].

Может быть человек, ещё мало, чем отличающийся от животных, вначале научился видеть красоту в идеально гладкой и светящейся «неземным светом» поверхности сколотого кремня и лишь затем, много позже, понял его целесообразность (пользу) и начал использовать этот самый кремневый обломок как орудие труда? Может быть именно здесь, в том, что мы называем *чувством прекрасного*, скрыты зачатки одной из древнейших способностей человека, определяющей его сущность как собственно *человечность*? Может быть именно в этом, — в дарованной человеку способности познавать мир не только чувствующим аппаратом своим, который есть и у животных, но,

прежде всего, *духом красоту созерцающем*, и творить художественную правду (как и в наскальных рисунках), — как раз и заключены самые истоки того, что мы называем гениальностью? Недаром ведь сказано в Ветхом Завете: «Познал я всё, и сокровенное и явное, ибо научила меня Премудрость, художница всего» (Прем. 7, 21).

Представление этого внутреннего содержания, этой премудрости, этой идеи, ставшей достоянием гения, в виде разнообразных содержательных форм и выразительных средств, будь то цвет, форма, ритмика, гармоничный звук или слово, позволяет гению раскрывать и *воплощать познанное им* для того, чтобы сделать его достоянием других людей. И в итоге такого творческого акта рождается то, что уже имеет называться картиной, музыкой, стихом и пр., т. е. таким продуктом творчества гения с которым могут взаимодействовать уже другие люди. Но взаимодействовать — это ещё не значит *чувствовать то*, что пережито гением, и *понимать то*, что было им *познано*, ведь *непонимание* и *отторжение* — это тоже взаимодействие, и потому проходит порой очень много времени, чтобы *то*, что было *открыто гению много раньше других*, стало, наконец, достоянием всех и каждого. Как это собственно было как с творческим наследием Поля Гогена, так и с творческим наследием Василия Кандинского.

Творчество — это взлёт и падение, после которого не только трудно летать, но и мучительно трудно даже просто передвигаться; это взрыв эмоций и полный покой созерцания, это несказанный восторг открытия и глубочайшее переживание неудачи; это одновременно и драма, и трагедия, где главную роль играет одно и то же лицо, — действующее лицо с ликом творца, с ликом создателя. Творчество — это всегда эксперимент, это уравнение со многими неизвестными, это бесконечная череда вопросов и минимум однозначных ответов. Творчество — это медленное продвижение с черепашьей скоростью и стремительный полет сокола; это пляска «сумасшедшего» и поступь «бога». Но если это действительно так, то *творчество — это и есть самое самó, ради которого стоит жить!*

И поэтому, несмотря на все «муки творчества», на все препятствия и на все жестокие испытания, во все времена находились, и сейчас ещё находят люди, которые несмотря на все преимущества спокойно-стабильного проживания выбирают предельно непростой, колюче-тернистый и во многом неблагоприятный (если рассуждать с точки зрения буржуазно-обывательской идеологии потребления) творческий путь. Тот путь, который выбрали и Поль Гоген, и Василий Кандинский — путь, определенный человеку Самим Творцом, сотворившим человека «по образу... и по подобию» Своему.

## Список литературы

1. Автономова Н.Б. Кандинский и художественная жизнь России начала 1910-х годов. // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева / Под ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. М.: Языки русской культуры, 2000. — С. 120–128.
2. Борис Михайлович Кустодиев. Письма. Статьи, заметки, интервью. Л.: Искусство, 1967.
3. Вейнингер О. Пол и характер: Принципиальное исследование. М.: «Латард», 1997. — 357 с.
4. Волошин М. Лики творчества. М.: Издательство «Наука», Ленинградское отделение, 1988.
5. Волошин М. Устремления новой французской живописи. Сезанн, Ван Гог, Гоген // Золотое Руно. 1908. № 7–9.
6. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т.3. Философия духа. М.: «Мысль», 1977. — 471 с.
7. Гоген П. Ноа Ноа. СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2007. — 256 с.
8. Грабарь И. По европейским выставкам // Мир искусства, 1904, № 8-9.
9. Гумилев Н.Г. Два салона // Весы. 1908, май.
10. Гуревич П. С. Конец философии или её возрождение? // Философская школа. 2017. № 1. — С. 11–21. DOI: 10.24411/2541-7673-2017-00001.
11. Гуревич П.С. Тайна человека — вечная проблема // Философская школа. 2018. № 3. — С. 42–52. DOI: 10.24411/2541-7673-2018-00002.
12. Добин Е. Сюжет и действительность: искусство детали. М., 1981.
13. Дюхтинг, Хайо. Василий Кандинский: Революция в живописи. М.: Издательство АРТ-РОДНИК, 2007. — 96 с.
14. Казимир Малевич. 1878-1935 // Каталог выставки. Ленинград — Москва — Амстердам, 1989. — С. 131.
15. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. М.: Изд. Архимед, 1993. — 108 с.
16. Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука, 2001. — 560 с.
17. Кандинский В.В. Текст художника. Ступени // Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. СПб.: «Азбука-классика», 2006. — С. 17–62.
18. Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. СПб.: «Азбука-классика», 2006. — 240 с.
19. Кантор-Гуковская А. Литературное наследие Гогена // Гоген П. Ноа Ноа. СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2007. — С. 5–16.
20. Кантор-Гуковская А. Поль Гоген. Творческий путь // Поль Гоген. Взгляд из России. Альбом-каталог. — М.: Издательство «Советский художник», 1990. — С.23–55.
21. Кашен Франсуаза. Гоген. — М.: ООО «Издательство «Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2003. — 196 с.
22. Кузнецов В.И. Принцип активной педагогики. М.:Издательский центр «Академия», 2001. — 120 с.
23. Лосев А.Ф. «Мне было 19 лет...». Дневники. Письма. Проза / Сост., предисл., комм. А. А. Тахо-Годи. М.: Русские словари, 1997. 352 с.
24. Маковский С. Страницы художественной критики. СПб., 1913. — С. 178–179.
25. Пекелис М.А., Антипов С. С. Старая философия и новая реальность // Философская школа. 2017. № 1. — С. 22-31. DOI: 10.24411/2541-7673-2017-00002.
26. Пекелис М.А., Антипов С. С. Размышления о поэзии как о явлении, сущности и системе // Философская школа. 2018. № 3. — С. 53-108. DOI: 10.24411/2541-7673-2018-00003.
27. Перрюшо А. Жизнь Гогена. М.: Радуга, 1989. — 336 с.
28. Письма В.В. Кандинского к А. И. Чупрову. Публикация С. В. Шумихина // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1981. Л., 1983.
29. Поль Гоген. Взгляд из России. Альбом-каталог. — М.: Издательство «Советский художник», 1990.
30. Пуанкаре А. Ценность науки // Пуанкаре А. О науке: Пер. с фр. М.: Наука, 1990. — С.197–365.
31. Пунин Н. Пути современного искусства // Аполлон. 1913. № 9.
32. Русский музей представляет: Василий Кандинский и Россия / Альманах. Вып. 482. СПб.: Palace Editions, 2016.
33. Селье Г. От мечты к открытию: Как стать учёным: Пер с англ. М.: Прогресс, 1987. — 368 с.
34. Спирова Э.М. Труд как феномен культуры // Философская школа. 2017. № 1. — С. 52–61. DOI: 10.24411/2541-7673-2017-00005.

35. *Тугендхольд Я.* Пейзаж во французской живописи // Аполлон. 1911. № 7.
36. *Тугендхольд Я.* Жизнь и творчество Поля Гогена // Поль Гоген. Ноа Ноа. Путешествие на Таити. М., 1918.
37. *Турчин В.С.* По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. — 248 с.
38. *Чернов С.В.* Божественное и человеческое // Философская школа. 2018. № 3. — С. 8-41. DOI: 10.24411/2541-7673-2018-00001.
39. *Чернов С.В.* Идеально-смысловый критерий гениальности // Философская школа. 2017. № 1. — С. 32-43. DOI: 10.24411/2541-7673-2017-00003.
40. *Чернов С.В.* «Идея гениальности» в трудах Николая Александровича Бердяева // Психология и психотехника. 2009. № 10. — С. 41–47.
41. *Чернов С.В.* Образ личности гения. Искатели совершенства // Философская школа. 2017. № 2. — С. 72-105. DOI: 10.24411/2541-7673-2017-00020.
42. *Чернов С.В.* Образ личности гения: опыт исследования творческой жизни Н.А. Бердяева // Научные труды Института непрерывного профессионального образования. 2014. № 4. С. 373–404.
43. *Чернов С.В.* Профессионализм и творчество: Феномен гения // Научные труды Института Непрерывного Профессионального Образования. 2014. № 2. С. 299–324.
44. *Чернов С.В.* Творец воспоминаний о вечности. Василий Васильевич Кандинский (1866–2011) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2011. № 3-3. С. 184–189.
45. *Чернов С.В.* Характерология гениальности: Образ личности гения (на примере исследования творческой жизни Оноре де Бальзака) // Философия и культура. 2015. № 10. С. 1512-1530. DOI: 10.7256/1999-2793.2015.10.12942
46. *Чернов С.В.* Характерология гениальности: Феномен поступка // Научные труды Института Непрерывного Профессионального Образования. 2014. № 3. — С. 279–323.
47. *Чернов С.В.* Школа творчества Поля Гогена // Научные труды Института Непрерывного Профессионального Образования. 2016. № 6 (6). — С. 393–410.
48. *Lettres de Gauguin a sa femme et a ses amis.* Paris, 1946.
49. *Serusier, P.* ABC de la peinture. Correspondance. Paris, 1950.

# КНИЖНАЯ ПЕРЕКЛИЧКА

П.С. Гуревич

## НОВЫЕ КНИГИ НАШИХ КОЛЛЕГ

**Аннотация.** В настоящем книжном обзоре представлены рецензии на несколько философских изданий, вышедших из печати в 2017 году. Монография А. К. Мамедова «Эпистемология социального познания» посвящена анализу теорий познания от Аристотеля и Гераклита до выдающихся философов XX века, таких как В. Виндельбанд, Г. Риккерт, К. Поппер и др. Автор не обходит вниманием и современные информационно-технологические парадигмы познания, обесценивающие социальное знание, и ставящие под сомнение субъекта познания. В свою очередь, В. И. Полищук, яркий философ из Сибири, в своей книге «Москва-Сибирь» представляет своеобразный творческий отчет о незабываемых встречах с известными отечественными философами уже ушедшего XX века: Э. В. Ильенковым, В. С. Швыревым, Н. Н. Трубниковым, Г. С. Батищевым и М. К. Мамардашвили. Монография К. В. Ворожжихиной «Лев Шестов и его французские последователи» раскрывает интеллектуальное богатство Шестова, размещающая этого мыслителя в пространстве интеллектуальной жизни Франции. Таким образом, читатель получает двойную оптику: он входит в умственный строй русского философа, но одновременно получает оценки творчества Шестова в работах французских интеллектуалов. В монографии И. М. Угрина «Российская государственность и имперская парадигма: философский анализ» рассматривается имперская парадигма общественного устройства и определяется её связь с массовыми идеологиями либерализма, национализма и социализма.

**Ключевые слова:** эпистемология, социальное познание, Э. В. Ильенков, В. С. Швырев, Н. Н. Трубников, Г. С. Батищев, М. К. Мамардашвили, Лев Шестов, имперская парадигма, массовые идеологии.

P.S. Gurevich

## NEW BOOKS OF OUR COLLEAGUES

**Summary.** This survey presents reviews for several philosophical publications published in 2017. Monograph by A. K. Mamedov «Epistemology of Social Cognition» is devoted to analysis of theories of cognition from Aristotle and Heraclitus to outstanding philosophers of the 20th century such as W. Windelband, G. Rickert, K. Popper, and others. The author does not ignore modern information and technological paradigms of cognition which devalue social knowledge and impugn subject of cognition. In turn, V. I. Polishchuk, a brilliant philosopher from Siberia, in his book “Moscow-Siberia” presents creative report about unforgettable meetings with famous Russian philosophers of the past 20th century: E. V. Ilyenkov, V. S. Shvyrev, N. N. Trubnikov, G. S. Batishchev and M. K. Mamardashvili. Monograph by K. V. Vorozhikhina “Leo Shestov and his French followers” reveals an intellectual wealth of Shestov, placing this thinker in the space of intellectual life in France. Thus, the reader receives a double optics: he enters the mental structure of the Russian philosopher, but at the same time receives evaluation of Shestov’s creativity in the works of French intellectuals. In monograph by I. M. Ugrin “Russian Statehood and Imperial Paradigm: Philosophical Analysis” it is discussed imperial paradigm of the social order and determined its connection with mass ideologies of liberalism, nationalism and socialism.

**Keywords:** epistemology, social cognition, E. V. Ilyenkov, V. S. Shvyrev, N. N. Trubnikov, G. S. Batishchev, M. K. Mamardashvili, Lev Shestov, imperial paradigm, mass ideologies.

## Распознавание истины

**Мамедов А.К. Эпистемология социального познания: Монография. М.: «Канон+», 2017, 224 с.**

Феномен социального все чаще привлекает внимание философов. Исследователи сравнивают формы совместной жизни у животных и у человека. Все чаще говорят о кризисе социальности. Освобожденные от тотальной власти инстинкта, люди, одухотворенные сознанием, не могут создать приемлемую форму социальной организации. Все явственнее проступает абсурдность коллективных форм жизни: диктаторство, нелепость установленных правил, эскапизм и деструктивность человеческого поведения. Все это обязывает к размышлениям об основах социального познания.

Как отмечает А.К.Мамедов, экспансия информационного общества парадоксальным образом обесценивает социальное знание, ставя под сомнение субъекта познания. Анонимное знание демонстрирует расхожесть информационных массивов, но скрадывает сам механизм распознавание истины. Вопросы методологии социальной мысли вновь и вновь выносят на поверхность общественного сознания новые проблемы и модели социального устройства.

Книга А.К.Мамедова содержит ценный материал. Но жанр ее остается трудно угадываемым. Порой кажется, что она адресована читателям, не имеющим должной гуманитарной подготовки. Вопросы противостояния науки и религии излагаются в монографии в форме популяризаторской лекции. Проводится мысль о том, что на определенном историческом отрезке времени наука может потерпеть крах. Это относится, например, к античной науке. Но о каком крахе, собственно идет речь? Возможно, о скептицизме. Но разве это крах? Философское направление, выдвигающее сомнение в качестве принципа мышления, особенно сомнение в надежности истины. И в то же время утверждается несомненная полезность ошибочных теорий (теплород, флогистон). Они, по крайней мере, полагает автор, сыграли свою провокативную роль. Ну, не слишком ли все просто? Современные историки науки утверждают, что некоторые идеи Аристотеля надолго задержали развитие европейской науки. Почему же оправдывается заблуждение, когда наука предстает как ровный линейный процесс? Зато акцентируется противостояние науки и религии. Этому процессу придается неоправданно сильная роль.

Наука, как и философия, не может существовать иначе как через этапы разочарований и критических оценок полученных результатов. Недоумение выражает А.К.Мамедов: почему разум уже давным-давно не открыл универсум всех истин? Почему он позволил человечеству забавляться в объятьях самых разнообразных заблуждений? Разве неясно, что наука в процессе распознавания истины сама открывает органично присущие ей изъяны? Нет ничего скандального в том, что рационализм обвинялся и обвиняется в неспособности отразить истинный ход «живой» человеческой истории.

А вот суждение А.К.Мамедова о том, что надо еще раз проанализировать накопленное знание, найти ошибки в становлении знания, оспорить трудно. Автор справедливо отмечает, что мировоззрение Аристотеля само является результатом и итогом двухвекового развития древнегреческой мысли. Совсем неожиданно выглядит суждение А.К.Мамедова о том, что философскую систему Аристотеля создавал весь древнегреческий народ. И это, несмотря, на давно отточенную мысль: «Толпа не создает философию».

Разумеется, в монографии содержится немало ценных обобщений. Отмечается, в частности, что родоначальником нового способа объяснения природных явлений был Фалес. Суть его философии сводилась, как показывает автор, к тому, что бы ответить на вопрос «Из чего состоят все вещи?». Начиная с этого суждения, А.К.Мамедов хорошо показывает противостояние разных объяснений мира в древнегреческом сознании. Вот, скажем, постановка вопроса Гераклита — «Как существуют все вещи?» Он поставил совершенно новый вопрос о сущем, в котором на первый план выводится не сама материя вещей, а способ ее существования.

Вероятно, автору монографии следовало сразу объяснить различие обыденного, житейского сознания и сознания научного. Наука, собственно, и призвана показать несходство этих типов мышления. Здравый смысл склонен воспринимать вещи и процессы в их простоте и непротиворечивости. Но Гераклит настаивает на единстве противоречий, которые свойственны вещам и процессам. Вообще многие историки философии считают Гераклита мудрым философом. Русские философы, например, Н.О.Гершензон, предумышленно отказывается от примитивного толкования гераклитовых идей. Но А.К.Мамедову Гераклит не нравится. Он полагает, что его учение состоит из набора красивых изречений, которые не сопровождаются никакой строгой рефлексией.

По мнению А. К. Мамедова, Ксенофан основал первую теорию познания. Именно у него происходит первоначальное осознание ее основного предмета и постановка ее основных проблем. Изложение основных идей античной науки, представленное в книге, заслуживает признания. Он справедливо указывает на то, что после Сократа именно вопрос о сущности вещей стал основным в философии. А. К. Мамедов пишет: «Для чувственного познания существуют только единичные — только **«вот эти»** — вещи и события, в то время как наш ум (и это впервые заметил Сократ) оперирует не чувственными впечатлениями, а **знаниями об общем** — не о вот этих, а о **«вот таких»**, **«вот такого рода»** вещах и событиях, — то есть о вещах и событиях некоторого рода **вообще**».

Хорошо изложена в монографии система наук Аристотеля. В процессе становления методологии познания возникает вывод о рациональности развития науки вообще. Отталкиваясь от этого вывода, А. К. Мамедов во второй главе разбирает проблему субъекта, объекта и метода социального познания. Эти темы возникают в рамках «позитивной философии». Ее разработал О. Конт. Он одновременно явился и основателем современной науки об обществе. Конт впервые, как показывает автор монографии, призвал науку к разрыву с социально-философской традицией. Он предложил философски обоснованную научную программу создания новой формы этой науки.

Доказательно представлены в монографии принципы классификации наук у О. Конта. Его система носит линейный характер и представляет все «позитивное знание», накопленное человечеством, в виде цепочки. Описывая иерархию наук, О. Конт обратил внимание не только на логические, но и на исторические свидетельства в ее пользу. В чем же состоит суть позитивного метода, предложенного Контом? Четкого ответа сам Конт не предложил. Критика контовской системы дана А. К. Мамедовым развернуто.

Наука о материальных вещах основана Фалесом. А. К. Мамедов проводит демаркацию не только между материализмом и идеализмом. Насущным представляется также деление на физику и биологию. Таким образом, оказывается, что и к живым объектам можно подходить с двумя разными точками зрения и, следовательно, с двумя разными методами их познания — методом, характерным для физики как науки о неживых вещах, и методом характерным именно для самой биологии. Лишь примерно с Р. Декарта складывается взгляд на природу как на чисто физическую.

Но в биологии к вопросу «почему?» добавляются еще и вопросы «зачем?» и «для чего?». Без постановки этих вопросов, как показывает А. К. Мамедов, биология развиваться не может.

Следующее деление, которое проводит А. К. Мамедов, биология и социология. Г. Спенсер обращается уже к аналогии между обществом и живым организмом. При этом до собственно гуманитарного подхода дело в его социологии не доходит. Г. Спенсер, как хорошо показывает А. К. Мамедов, превращает свою социологию именно в социальную физику. Человек и общество могут и должны изучаться с применением всех подходов и методов как физических, так и биологических наук. Но специфика человека и общества для познания такими методами не подходит.

Когда мы переходим от изучения естественных наук к социальным, бросается в глаза множественность теорий и методов социального познания. Мы видим, что социальная иллюзия сопровождает всю историю человеческого общества. Это не удивительно, поскольку общественная практика людей направляется не инстинктом, закрепленной биологической программой. Человечество осваивает разные формы социальности методом проб и ошибок. При этом в размышлениях о счастье людей постоянно увязает в грозных утопиях и насильственных режимах. Не зря английский философ Карл Поппер отметил, что путь к идеалу лежит через колючую проволоку. Между тем мы видим, что одна социальная иллюзия другой социальной иллюзии рознь. Есть грезы, которые вызывают общественное воодушевление, духовные порывы, гуманистические надежды. Но есть и такие социальные помышления, которые обладают огромной деструктивной силой, сулят рабство и гибель. Вероятно, позитивная функция социальных иллюзий в том и состоит, чтобы предостеречь людей от повторных исторических кошмаров и ошибок.

А. К. Мамедов подчеркивает, что наука состоит главным образом в объяснении фактов, которые достигаются только теоретическим мышлением. Ведущие социальные исследователи усилили внимание к изучению социальной динамики, к распознаванию механизмов общественного развития. Эта тема вышла за рамки академических дисциплин, трактующих проблемы исторического знания. В результате в социальную эпистемологию стали проникать всевозможные психоаналитические, структуралистские, антропологические методы осмысления социально-исторической реальности, которые радикально расшатывают прежние

представления о социальном факте, особенностях и основаниях общественного развития, о связанном потоке событий.

По словам автора монографии, теорию научных революций создал А. Койре. «В настоящее время, — пишет он, — уже общепризнанно, что социальное познание существенно отличается от естественнонаучного по методам как эмпирического, так и теоретического исследования, что обусловлено в конечном счете различием в природе объектов этих двух областей научного знания. Как правило, многое из того, что доступно и применимо в естествознании, недоступно или неприменимо в социально-гуманитарных науках, и, наоборот, то, что доступно и применимо в последних недоступно и неприменимо в области естествознания». Тот историцизм, который подвергся критике в минувшем столетии, пытался представить себя знатоком законов человеческой истории. Он утверждал, что может предсказывать будущее развитие истории. Сам термин, как известно, был введен в середине 30-х годов минувшего столетия К. Поппером. Он подверг резкой критике историцистов, саму идею существования законов истории. В первые десятилетия минувшего столетия в науке господствовал исторический позитивизм. Да, он прославлял бессистемную фактографию, накопление исторических данных без оценки их значимости. Затем он сменился другой позицией. Историю стали рассматривать как смену единичных и уникальных явлений. Критика историцизма в этом случае заключалась в том, что в истории нет прямого повторения событий. А, следовательно, нет и законов, о которых говорили сторонники историцизма. Эту позицию выражали такие философы и социологи, как В. Виндельбанд, Г. Риккерт, Б. Кроне, Ф. А. Хайек, К. Поппер, К. Ясперс, Р. Арон и другие.

Современный историцизм отказывается от философски осмысленной всеобъемлющей панорамы всемирного развития. Он толкует уже не о законах истории, а о ее «ритмах», «схемах» или «волнах». Сегодня нет ни Э. Трёльча, ни Ф. Мейнеке с их попытками освободить историцизм от его крайностей. Николай Бердяев полагал, что кроме земного результата истории как естественного движения событий есть в ней еще и сакральный смысл, когда те же самые процессы и свершения, которыми гордится история, подвергнутся Божьему суду. Но в век «зарастания метафизической тропы» и секуляризации подход к философии истории утрачивается. Вместе с тем предполагается, что современные технологии неумолимо

тащат народы в информационный социум. Здесь властвуют не законы, а именно технологии. Следовательно, отвергается скрытое величие истории. Исторические проблемы предлагается решать утилитарно-прагматически.

## Лица знакомые и узнаваемые

**Полищук В. И. Москва-Сибирь. М., 2017, 140 с.**

Есть в Сибири яркий философ, широко известный в необъятных таежных просторах. Его зовут Виктор Иванович Полищук. Он сделал немало философских открытий. Но вот пришла ему в голову мысль: а не забыл ли он себя, любимого? Обладая врождённым остроумием, он окинул свою жизнь вдумчивым взглядом и описал собственное житие. Догадываясь, что оно все-таки не всегда тянет на апостольское поучение, он населил книгу известными советскими философами, упирая на личные встречи с ними. Оказалось, что дело это не столь уж сложное. У многих известных философов он учился, а со многими делил судьбу аспиранта. Жизнь коротка, а память слабее, слегка смещая действительный ход истории. Судьба подарила столько подробностей. Не пропадать же добру. Главное, чтобы люди не подумали, что он вымучивает еще одно последнее сказание. Поэтому сразу предупреждает: «Меньше всего я претендую здесь на так называемую объективность. События и люди, описанные ниже, представлены не как факты вообще, а в качестве событий и людей моей жизни. Кому-то, кто был свидетелем всего, о чем пойдет речь, многое вспоминается по-иному. Это и естественно, но при этом важно не забывать, что искренность и истинность — почти синонимы».

И вправду, синонимы. Не зря один классик искренне написал: «Не любо — не слушай, а врать не мешай!».

Но почему же не любо? Вот оно: «Был у меня какой-никакой реферат по теме, задуманный еще в последние студенческие годы. С ним я и решил отправиться прямо к Эвальду Васильевичу Ильенкову». Разве можно упустить столь важную подробность из жизни Э. В. Ильенкова? Дайте же автору кое-что изложить из собственных арсеналов. «Он (Ильенков) был олицетворением устойчивого и распространенного в те годы убеждения в необходимости «истинного прочтения классиков». Для моего поколения он и сам был своего рода классиком, но официально он таковым не был признан. Когда его не стало, в некрологе о нем, текст которого утверждался высшими партийны-

ми инстанциями, назвала Ильенкова «советским» философом, а не «видным», как предлагали коллеги» (с. 7).

Да разве можно пропустить несколько строк, воссоздающих облик Эвальда Васильевича: «Довольно высокий, худой, чуть сутуловатый, почти небрежно одетый, с длинными седеющими волосами. Что-то было всегда демоническое, “вольтерьянское” в его лице, не особо располагающее выражение... Меня поразил в Ильенкове взгляд, который я ни у кого больше не встречал. Серые, внимательные, цепкие, если собеседник вызывал интерес, глаза. Но это был взгляд человека, как бы решившегося навсегда уйти в себя. Лишь присутствие ему вежливость и деликатность, или не слишком настойчивые призывы внешнего мира заставляли его обращать внимание на окружающих. Он мог смотреть вокруг себя, мог встречаться взглядом с собеседником, хотя это случалось не часто, но ощущение было такое, что и смотрит на окружающий мир, и встречается с кем-то глазами какой-то не существующей для его взгляда стороной» (с. 9).

Полагаю, что философы, когда-то трудившиеся в Институте философии, заслуживают памяти, хотя бы нескольких слов, с помощью которых В.И.Полищук любовно характеризует тех, кто был рядом с ним по жизни: В.С.Швырева, Н.Н.Трубникова, Г.С.Батищева. Эти люди, которых я застал, придя в Институт философии с немалым промедлением, запомнились мне поразительным радушием, доброжелательностью. Не могу забыть, как Владимир Сергеевич Швырев, захваченный смертельной болезнью, с отчаянием и удивлением перед предстоящей смертью делился со мной, по сути посторонним человеком, этой горькой напастью. И вправду, кто теперь может так памятно написать о Г.С.Батищеве: «Вера, легко воспринимаемая как концепция или учение, которой он обвораживал молодежь, была причудливой и сложной: особая помесь гуманизма с оккультизмом и йогой-тантризмом, соединение идеи всеобщего развития, творчества и особой значимости субъект-субъектных отношений. Батищев был, что называется, притчей в языцах, всегда производя самое неординарное впечатление. Вначале — как молодой и подающий надежды философ, разом ставший известным как один из подвижников идеи деятельности сущности человека. Потом он стал притчей из-за своей экстравагантности, проявлявшейся и в образе жизни, и во внешнем облике, и в манере поведения. Был он очень русским страдальцем, “разочарованным странником”, стоявшим на междупутьи к свободе

и необходимостью ее олицетворения. Для россиян она нескончаема» (с. 17).

Помянут в книге и М.К.Мамардашвили. Виктор Иванович рассуждает о реальности мысли. Разъясняя парадокс, В.И.Полищук сообщает, что и реальность — это тоже мысль. Здесь уже не только воспоминания, но и собственные теоретические рассуждения. Можно ли научить кого-то быть самим собой, если увидеть человека в состоянии себя самого? Итак, М.К.Мамардашвили во всем был самим собой, реально явленной мыслью. «Его молчаливый пример, — пишет Виктор Иванович, — открыл мне простую и необъятную истину: человечность это живая мысль в человеке. И она как ничто другое пробуждает мысль в другом человеке» (с. 48).

В.И.Полищук рассказывает не только о других людях. Он не прочь рассказать и о себе. Целый раздел книги называется «Моя Сибирь». Стремление приватизировать этот край тоже оборачивается волшебной документалистикой. А чего это Полищук предался воспоминаниям? Как бы обстоятельно философ не описывал свою жизнь, мысль философа рано или поздно оказывается прерванной на полуслове. Когда умер Макс Шелер, на его рабочем столе обнаружили незаконченную рукопись. Она заканчивалась словом «однако». Смерть прервала незавершенную идею. Взмах мысли не получился.

Но В.И.Полищук — автор конечный и бесконечный. Он еще поразит нас своей незаемностью, оригинальностью мудростью. Мы, друзья и поклонники его философского творчества, ждем новые строчки Виктора Ивановича.

## Он вышел рано, до зари...

**Ворожихина К.В. Лев Шестов и его французские последователи. М.: ИФРАН, 2016, 157 с.**

По строю своего мышления и освоению человеческого опыта Льва Шестова можно без натяжек назвать экзистенциалистом. Причем появившимся задолго до экзистенциализма. «Уже на рубеже двух веков, как бы в предчувствии двух мировых катастроф и социальных потрясений он выступил с темой безысходного трагизма человеческого существования и сформулировал (под влиянием Ницше) ряд идей, составивших затем экзистенциалистский канон»<sup>1</sup>. В отечественной литературе

<sup>1</sup> Гальцева Р. Иск к разуму как дело спасения индивида. Гносеологический утопизм Л.И. Шестова // Гальцева Рената, Роднянская Ирина. К портретам русских мыслителей. М., Петроглиф, 2012, 463.

творчество Шестова изучено недостаточно. Между тем это один из немногих русских мыслителей, который «признан» в западной философской литературе.

Русский мыслитель предъявил счет всем «стражам разума». Безусловно, сказалось влияние Ницше. Но немецкий философ заявил о себе как защитник инстинкта и своеволия. Что касается Шестова, то он не выступал от имени масс, широких аудиторий. Его голос лишен пророческого пафоса. Он обращен к одиночкам, так же, как и он, ощутивший пагубный диктат Разума. И в этом смысле он был прямым и неистовым противником Гегеля. Шестов размышлял о том, чтобы жизнь и мышление объединились. И еще, чтобы мысль оплодотворилась жизнью, уйдя от абстракций.

Монография К.В.Ворожихиной раскрывает интеллектуальное богатство Шестова, размещая этого мыслителя в пространстве интеллектуальной жизни Франции. Таким образом, читатель получает двойную оптику: он входит в умственный строй русского философа, но одновременно получает оценки творчества Шестова в работах французских интеллектуалов. Как отмечено в аннотации к монографии, автор анализирует, как им образом «взрывчатая духовность. Шестова преломилась во взглядах франкоязычных авторов, в той или иной степени следовавших за ним (Б. Шлёцер, Ж. Батай, Б. Фондан)

Исследование К.В.Ворожихиной отмечено серьезностью замысла. Оно опирается на обширную библиографию. Это и обеспечивает монографии особую диалогичность. Мы слышим множество голосов. Сама К.В.Ворожихина не стремится выступить толкователем учения Шестова. Зато сообщает о нем массу подробностей, относящихся к рождению тех или иных идей, к их судьбе. Интересно, что в России Шестов зачастую воспринимался как философ западного разлива. И тем не менее он имел в России многих последователей. Сложился даже круг «шестовцев».

Примечательно, что речь идет не столько о влиянии на Шестова достижений западной философской мысли, сколько о воздействии идей русского философа на французских последователей, с которым он имел общие философские интересы — Бориса Шлёцера, Жоржа Батай и Бенджамена Фондана. Такой подход к теме устраняет постоянные сетования ряда исследователей на «вторичность» русской философии, которая будто бы всегда и во всем следовала за западной мыслью. Кроме того, утверждается и противоположный ход мысли. Русская философия далеко не

всегда лишь «осваивала» европейское наследие. Идеи Шестова не только сохраняли свою индивидуальность, но рождали у западных исследователей стремление «примкнуть» в сокровищнице шестовских суждений.

Исследовательница подчеркивает, что современная научная литература о Шестове обширна. Одним из основных направлений российских исследований о Шестове служит рассмотрение его философской позиции через призму гуманизма. Л.Шестов никогда не был заложником собственных нравоучительных наставлений. Философ, по его мнению, не должен брать на себя роль примерного наставника. Отвергая диктаторство Гегеля, Шестов вместе с тем высоко оценивал предназначение философии. Толкуя взгляды Шестова на любомудрие, К.В.Ворожихина тем самым проясняет смысл его противостояния разуму. Каждый человек, по мнению Шестова, по природе своей философ. Философия есть размышление о самом ценном, важном, самом главном.

Шестов выступал противником не литургически строгого мышления. Он выступал против всевластия разума, против рассудочности и принудительной рациональности. Истина при всей своей всеобщности, всегда тяготеет к экзemplарности. Каждый должен открыть свои необщезыбательные, но по-настоящему подлинные мысли. Эту особенность ментальности Шестова отмечал Н.А.Бердяев. Он подчеркивал, что Шестова интересует не идея, предлагаемая тем или иным мыслителем, а его экзистенциальный опыт и переживания, которые породили ту или иную мысль. «История философии, — пишет К.В.Ворожихина, — демонстрирует, что в философии не может быть истины и заблуждений, поскольку они существуют лишь для тех, над кем есть высшая власть, закон, норма. Философы же сами создают нормы и законы, они обладают суверенными правами — таким образом, история философии учит нас свободе от убеждений» (с. 16–17).

Каковы же оценки Шестова? Фондан отмечал, что в первый литературно-критический период творчества Шестов предстает тревожным, лихорадочным, воинственным. Фрейд и Шестов существовали в едином культурном пространстве. Их внимание привлекла работа Брандеса о Шекспире. Здесь мы сталкиваемся с парадоксальным убеждением Шестова о том, что культура не может рассматриваться лишь как несомненное достижение. Одиночество противостоит культуре и вырывает человека из мира повседневности. Разумеется, такая оценка культуры не были досто-

янием только Шестова. Сходные идеи развивали многие русские философы. Нет сомнений в том, что Шестов не мог разделить рассудочные установки Фрейда. Он не принял бы положение о приоритете разума, этики над чувствами. Разум губит человека, отдаляет от истины, подлинности. Вера и разум для русского мыслителя являются взаимоисключающими понятиями.

Исследователи Шестова постоянно отмечают, что тот постоянно возвращается к к одному и тому же вопросу — к вопросу о Богу. Библейское сказание о грехопадении является основополагающим для его гносеологии, этики и антропологии. К.В.Ворожихина развенчивает миф об аполитичности Шестова. Писали и о том, что будто бы не слышал поступь истории. Но исследовательница отвергает такую позицию. Она показывает, что у Шестова есть чувство всемирной истории. История, согласно Шестову, — не линейно-теологический, однонаправленный процесс; она прерывна и калейдоскопична, представляет собой странствование, блуждание. В наши дни в социальной философии, к сожалению, не обнаруживает себя то, что Макс Вебер называл чувством многомерности ситуаций или положений. Многие общественные проблемы толкуются в духе прагматической очевидности. Сама история рассматривается как воск или пластилин, из которого можно лепить любые политические конфигурации. Отсутствует беспощадный анализ кризисных и застойных процессов, диагностика революционализма. Нет всестороннего интереса к общественной жизни, когда она выступает, выражаясь словами Алексея Лосева, как «бурлящая и клокочущая бессмыслица, апофеоз безумия». Исторические факты используются в основном для оправдания политической конъюнктуры, а не корректировки намеченных целей. Между тем история — это не условная сноска для оправдания текущей политики. Она представляет собой диалог между прошлым и будущим. История повторяется, однако она никогда не повторяется в точности. Этически осмысленная антропология выродилась в мизантропологию. Все чаще исследователи толкуют о порочной человеческой природе, что само по себе ставит под сомнение всеобщую историю. Если человек деструктивен, опасен, наделен тяжкими пороками, то история тоже выглядит как арсенал зла и преступлений.

Параллели с французскими философами в книге К.В.Ворожихиной всегда содержательны и интересны. Это относится, к примеру, к разделу «Достоевщина» в романах Жоржа Батая». Правда, сам Шестов в этом разделе монографии почти не

присутствует. Отмечается лишь, что Ж.Батай, увлеченный в то время идеями Льва Шестова, был частым гостем в его доме. Исследовательница задается вопросом: «Что объединяет философию русского мыслителя и творчество французского писателя, эссеиста, экономиста, философа и мистика? Понятие невозможного, чувство отчаяния, безумие, переживание смерти. Идеи Льва Шестова повлияли на отношение Жоржа Батая к Богу, философии и человеку» (с. 68). Это суждение, правда, приходится принять на веру, поскольку ссылок на Шестова в этом фрагменте нет.

Зато отношения Шестова с Б.Фонданом описаны более обстоятельно. Как и для Шестова, в философии и творчестве Фондана играет противопоставление Афин и Иерусалима, разума и веры. Библейский миф о грехопадении Фондан истолковывает в духе Шестова: разум есть результат грехопадения, отпадения человека от Бога, он противостоит жизни.

Монография содержит значительный фактический материал. Но в ней есть и серьезные концептуальные выводы. Так, в книге возникает вопрос: является ли философия Льва Шестова продолжением русской философской традиции или же оно «беспочвенно»? По мнению К.В.Ворожихиной, его философия призывает к философскому поиску и выражает настроение тех, кто не чувствует себя связанным государственными границами, не относит себя к какой-либо религиозной традиции, не ощущает своих национальных корней.

## Между правом и правдой

**Угрин И.М. Российская государственность и имперская парадигма: философский анализ. М.: ИФРАН, 2017, 106 с.**

Автор посвящает свое исследование становлению, упрочению, развитию и упадку российского государства как государства имперского типа. Он проводит философский анализ имперской идеи через призму ее отношений между и взаимосвязи с политическими идеологиями. Нет нужды уточнять, что понять современность без обращения к истории невозможно. Осмысливая судьбу России в наши дни, мы И.М.Угрин задается вопросом: какой тип государства перед нами. Нет сомнений в том, что Советский Союз был государством имперского типа. Но проблемы политической идентичности нашего общества сегодня требуют серьезной философской рефлексии.

И.М.Угрин прав: чтобы создать национальное государство, недостаточно отвергнуть им-

перскость. Национальное государство является весьма конкретной моделью государственного устройства. Она имеет ряд неотчуждаемых признаков, два ключевых из которых — верховенство права и конструирование идентичности посредством национальной культуры. Россия находится на перепутьи. Альтернатива такова: либо Россия продолжает попытку построения государства имперского типа, сообразуясь с планетарными императивами и опытом прошлого. Либо она возвращается к идее построения государства, сходного с империей.

Можно согласиться с автором исследования — вопрос о соотношении имперской парадигмы развития и российской государственности отнюдь не прост. Этот вопрос можно считать открытым. Кажется, непреложным, что возвращение к имперской форме государственного устройства в прежнем виде невозможно. Можно вести речь об империи, которая подверглась радикальной трансформации с учетом общественных преобразований нашего века.

И.М. Угрин справедливо считает, что вокруг понятия «империя» сложилось немало мифов. Отношение к имперскому проекту складывается в широком диапазоне. В одном случае заметна идеализация имперского прошлого, в другом — живет ощущение страха и катастрофы, связанные с прошлым. Было бы легкомыслием считать империю архаическим реликтом. В истории достаточно примеров, когда империи возникали, казалось бы, ниоткуда. Например, Великое Монгольское государство или арабский Халифат, расцвет которого пришелся на династию Аббасидов. Империю обычно характеризуют как власть над многими народами.

К. Ясперс был убежден в том, что деспотизм не обладает устойчивостью и все равно обречен на крах. Однако этот процесс, хорошо прослеживаемый в истории, не кажется очевидным. Империя обладает несомненными ресурсами, что позволяет ей с помощью идеологии и насилия поддерживать убеждение в ее стабильности и нерушимости. И.М. Угрин пишет: «Имперская идеология способна обратиться в жесткую систему нерушимых догматов, всякое отклонение мысли от которых преследуется и наказывается. Имперская идея как идея универсальная всегда абстрактна и утопична в своей перспективе. Утопичность

ее не носит отрицательного характера, поскольку она призвана задать идеал, который обеспечивает историческое движение» (с. 15).

Автор монографии резонно рассматривает функционирование империи в соотношении с типами идеологий. И.М. Угрин обращается к анализу либерализма, национализма и социализма. Либерализм ставит во главу угла категорию права как универсального регулятора человеческих отношений. Интересы индивида в либеральной идеологии оказываются предельно приоритетными. Однако в рамках либеральной идеологии все чаще фигурируют идеи кризиса социальности, распада социальных связей и атомизации общества. Такие установки несовместимы с имперской идеей и могут лишь вызвать к жизни другие общественные парадигмы.

Национализм отвергает идею приоритетности личности и замещает ее идеей нации. Его приверженцы полагают, что национальная культура определяет душевный склад человека и вне национального человек несостоятелен. Интересы нации для сторонников этой идеологии первичны. Адепты социалистической идеологии критикуют либерализм за неумение разглядеть за частными интересами интересы широких групп и слоев населения. Имперская идея, как показывает И.М. Угрин, возникла гораздо раньше, нежели появились массовые идеологии. Она обладает пластичностью и может сочетаться с национализмом, либерализмом и социализмом.

В монографии И.М. Угрина есть весьма интересные социальные идеи. Так, в частности, он поясняет, что метафизика империи — это метафизика просторов и одновременно воля к организации бескрайнего пространства. Идея империи противостоит метафизике хаоса. И.М. Угрин показывает, что российское государство формировалось под воздействием множества факторов. Многие из них продолжают действовать и в наши дни. Среди них: географический фактор, полиэтничность населения, сложное геополитическое положение, плохая налаженность горизонтальных связей между регионами. В чем же позиция автора? Он полагает, что русский народ не должен отказываться от имперской идеи. Однако эта идея приобретет радикальные преобразования, диктуемыми запросами века.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**АНТИПОВ Сергей Сергеевич** — кандидат философских наук (МВАК), академик Европейской академии естественных наук, первый проректор Берлинского Междисциплинарного Университета имени Гёте, сопредседатель попечительского совета Берлинского Междисциплинарного Университета имени Гёте, секретарь Правления Московской областной организации Союза писателей России, шеф-редактор журнала «Философская школа» (Россия, Москва). (Москва, Россия).

**БЕЛЯЕВ Юрий Анатольевич** — доктор философии, президент Академии Российской словесности, член высшего творческого совета Союза писателей России, лауреат международной премии мира, академик Международной академии наук и искусств в Париже, действительный член Славянской академии литературы и искусств, почётный академик Пушкинской академии (Москва, Россия).

**ВЕРНИТЦ Александр** — журналист, писатель, ведущий преподаватель Берлинского центра непрерывного профессионального образования, член Европейского ПЕН-клуба, исполнительный директор и секретарь Правления Союза литераторов Европы, вице-президент Европейской академии художеств (Берлин, Германия).

**ГЕРАСИМОВ Анатолий Васильевич** — доктор философских наук, профессор, профессор кафедры государственного и муниципального управления Российского государственного гуманитарного университета, действительный член Академии военных наук (Москва, Россия).

**ГУРЕВИЧ Павел Семёнович** — доктор философских наук, доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник сектора истории антропологических учений Института философии Российской академии наук, главный редактор журналов «Философия и культура», «Психология и психотехника», «Филология: научные исследования», «Педагогика и просвещение» (Москва, Россия).

**ДАВЫДОВА Галина Ивановна** — доктор педагогических наук, кандидат психологических наук, профессор, заведующая кафедрой управления Российской международной академии туризма — Западно-Подмосковный институт туризма (филиал) (Большие Вяземы, Россия).

**ЕГОРОВА Ирина Владимировна** — доктор философских наук, ведущий научный сотрудник Института философии Российской академии наук (Москва, Россия).

**ЛЕВИН Элизабета** — доктор физико-математических наук, темпоролог, член ISST (International Society for the Study of Time), член Союза литераторов Европы, ведущая раздела темпорологии в Институте Интегративных Исследований (IRI), автор книг «Селестиальные близнецы», «Часы Феникса», «Пространство-время в высокоразвитых биологических системах» (Хайфу, Израиль).

**ЛИЛЬБЕРГ Ребекка Эриковна** — кандидат философских наук, преподаватель кафедры общеобразовательных дисциплин, Международный еврейский институт экономики, финансов и права. Научные интересы: лингвокультурология, культурная семиотика, современный социокультурогенез, философия языка (Москва, Россия).

**МОСКОВСКАЯ Александра Сергеевна** — кандидат философских наук, младший научный сотрудник сектора истории антропологических учений Института философии Российской академии наук (Москва, Россия).

**ПЕКЕЛИС Михаил Абрамович (Михаил Пластов)** — доктор философских наук (МВАК), доктор богословия (МВАК), кандидат физико-математических наук, профессор, ректор Берлинского Междисциплинарного Университета имени Гёте, член Президиума Российской академии естественных наук, председатель редакционного совета журнала «Философская школа» (Москва, Россия).

**ЧЕРНОВ Сергей Васильевич** — доктор философских наук (МВАК), кандидат педагогических наук, профессор, ректор Института Непрерывного Профессионального Образования, заведующий кафедрой психологии и педагогической антропологии, главный редактор журнала «Философская школа» (Москва, Россия).

**ЧЕРНОВА Надежда Михайловна** — поэт, педагог, воспитатель (Санкт-Петербург, Россия).

## ABOUT THE AUTHORS

**ANTIPOV Sergey** — PhD in Philosophical sciences, academician of European Academy of Natural Sciences, first vice-rector in Berliner Interdisziplinäre Goethe-Universität, co-chairman of the board of trustees in Berliner Interdisziplinäre Goethe-Universität, secretary of the Board of the Moscow regional branch of the Russian Writers' Union (Moscow, Russia).

**BELYAEV Yuri** — Grand PhD in Philosophical sciences, President of the Academy of Russian Literature, member of the Higher Creative Council of the Writers' Union of Russia, laureate of the International Peace Prize, Academician of the International Academy of Arts and Sciences in Paris, full member of the Slavic Academy of Literature and Arts, Honorary Academician of the Pushkin Academy (Moscow, Russia).

**VERNITS Alexander** — journalist, writer, leading lecturer in the Berlin Center for Continuing Professional Education, member of the European PEN Club, executive director and secretary of the Board of the European Union of Writers, vice-president of the European Academy of Arts (Berlin, Germany).

**GERASIMOV Anatoly** — Grand PhD in Philosophical sciences, Professor, Professor in the Department of State and Municipal Management of the Russian State University for the Humanities, full member of the Academy of Military Sciences (Moscow, Russia).

**GUREVICH Pavel** — Grand PhD in Philosophical sciences, Grand PhD in Philological sciences, Professor, chief researcher in department of history of anthropological studies of Institute of philosophy in Russian Academy of Sciences, chief editor in such magazines as "Philosophy and Culture", "Psychology and psychotechnics", "Philology: scientific research", "Pedagogy and education" (Moscow, Russia).

**DAVYDOVA Galina** — Grand PhD in Pedagogic sciences, PhD in Psychological sciences, Professor, head of the department of management in the Russian International Academy of Tourism — West-Moscow Region Institute of Tourism (branch) (Bolshie Vyazemy, Russia).

**EGOROVA Irina** — Grand PhD in Philosophical sciences, leading researcher in the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia).

**LEVIN Elizabetha** — Grand PhD in Physical and Mathematical Sciences, temporologist, member of the ISST (International Society for the Study of Time), member of the European Union of Writers, leading the section of Temporology at the Institute for Integrative Studies (IRI) (Haifa, Israel).

**LILIEBERG Rebekka** — PhD in Philosophical sciences, lecturer of the department of general education in the International Jewish Institute of Economics, Finance and Law. Scientific interests: linguoculturology, cultural semiotics, modern socio-cultural genesis, language philosophy (Moscow, Russia).

**MOSKOVSKAYA Alexandra** — PhD in Philosophical sciences, junior researcher in sector of history of anthropological studies of the Institute of Philosophy of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia).

**PEKELIS Michael (Michael Plastov)** — Grand PhD in Philosophical sciences, Grand PhD in Divinity, PhD in Physical-mathematical sciences, Professor, rector of Berliner Interdisziplinäre Goethe-Universität, a member of the Presidium in Russian Academy of Natural Sciences (Moscow, Russia).

**CHERNOV Sergey** — Grand PhD in Philosophical sciences, PhD in Pedagogic sciences, Professor, rector of Institute of Continuous Professional Education, head of Department of Psychology and Pedagogical Anthropology, editor-in-chief in journal "Philosophical school" (Moscow, Russia).

**CHERNOVA Nadezhda** — poet, teacher, educator (St. Petersburg, Russia).

# КОНЦЕПЦИЯ ЖУРНАЛА «ФИЛОСОФСКАЯ ШКОЛА»

---

Журнал является полидисциплинарным и полиаспектным научно-практическим изданием, синтезирующим на своих страницах широкий спектр направлений и форм оригинальной творческой мысли, а по тематике он философский, культурологический, психологический и педагогический.

**Миссия журнала «Философская школа»:** объединение авторов, имеющих темы для содержательного дискурса; оригинальные исследовательские разработки и проблемы для всестороннего обсуждения; а также задел для философского вопрошания и всеобъемлющей рефлексии человеческого и общественного бытия в целях созидательного творческого труда и духовно-нравственного совершенствования человека.

Журнал не преследует иных целей, кроме указанных выше, в том числе и коммерческих, поскольку коммерциализация философии, науки, образования, культуры и религии не несёт под собой ничего, кроме уничтожения названных форм духовной жизни человека.

В журнале публикуются статьи на русском языке по направлениям: философия истории, философия культуры, философия науки, философия образования, философия веры, прикладная философия, история философии, в том числе, история русской религиозной философии, философия искусства, психология и педагогика, этика и эстетика, культура и искусствоведение, философская поэзия и философская проза, а также научно-методологические работы по фундаментальным проблемам человека, природы и общества.

Приветствуются работы авторов, выполненные на стыке философии и науки; фундаментальные исследования, интегрирующие различные научные направления и подходы; статьи, раскрывающие ключевые проблемы современности; актуальные психолого-педагогические исследования, кроме тех, которые носят узкоспециализированный характер.

Для публикации в журнале принимаются научные статьи российских и зарубежных философов, учёных, педагогов, религиозных и культурных деятелей, а также статьи представителей творческих профессий: писателей, поэтов, критиков, публицистов, художников, выполненные в жанре эссе.

К изданию принимаются персонологические исследования творческой деятельности и творческого наследия выдающихся исторических деятелей, внёсших значительный вклад в развитие философии и религии, науки и образования, культуры и искусства.

При этом, главной доминантой издания является тема человека во всём многообразии его проявлений, его настоящего и будущего в нашем быстро меняющемся мире, в котором каждая личность за предельно короткий исторический период, меньший продолжительности одной человеческой жизни, проживает множество мировоззренческих эпох, таких эпох, которые в прежней истории человеческого рода принципиально не изменялись столетиями.

Журнал призван быть настоящей трибуной не только для маститых, но и для ещё совсем молодых авторов, творческая деятельность которых направлена на такие формы человеческого познания, как философия и религия, наука и искусство, культура и образование, а также на вопросы духовного, нравственного, творческого развития и совершенствования человека.

Журнал выходит в свет в печатном издании, с также размещается в полнотекстовом формате на следующих сайтах Интернета:

официальный сайт Института Непрерывного Профессионального Образования ([www.institutnpo.ru](http://www.institutnpo.ru));

НЭБ (РИНЦ) ([www.elibrary.ru](http://www.elibrary.ru));

ЭБ научных изданий «КиберЛенинка» ([www.CyberLeninka.ru](http://www.CyberLeninka.ru)).

# ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ. ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ

Всем опубликованным в журнале статьям присваивается международный индекс DOI (Digital object identifier). Присвоение научному изданию (статье, монографии, диссертации) индекса DOI позволяет оперативно провести идентификацию научных публикаций автора, делает его публикации открытыми и доступными на популярных научных сайтах Интернет, способствует повышению цитируемости работ автора и, соответственно, повышает публикационный рейтинг учёного.

Объём журнала «Философская школа» и структура рубрик диктуют наиболее приемлемый объём статей, принимаемых к публикации. Он должен составлять от 32 до 48 тысяч знаков. По согласованию с главным редактором принимаются статьи либо меньшего, либо большего объёма. В одном номере журнала возможна публикация одновременно двух статей от одного автора.

Не принимаются к публикации материалы, напоминающие автореферат. Автор должен продемонстрировать в статье не только хорошее знание обсуждаемого вопроса, работ учёных, исследовавших его прежде, но привнести своей публикацией определённую научную новизну. Все статьи проходят проверку на плагиат.

К публикации принимаются статьи в формате Microsoft Word любой версии. Шрифт — Times New Roman. Параметры страницы: размер А4, книжной ориентации; поля по 2 см (сверху, снизу, справа, слева).

Красная строка — 1,25 см выставляется автоматически.

Параметры шрифта: шрифт Times New Roman, кегль 12; начертание обычное; междустрочный интервал — одинарный; пробелы между абзацами не допускаются; перенос — не допускается.

Инициалы и фамилия автора: форматирование по центру, пишутся с пробелом, жирным шрифтом, кегль 14, после фамилии точка не ставится.

Наименование статьи: форматирование по центру, кегль 14, жирный, основной. Например: После пробела — учёная степень и учёное звание (при наличии), наименование организации, которую представляет автор статьи, занимаемая автором должность: курсив, кегль 14. Ссылки на литературные источники указываются в тексте статьи в квадратных скобках в следующем виде — [27, с.119],

Дефис и тире: в статье используется обычный короткий дефис: “-” и длинное тире: “—”. Длинное тире устанавливается следующим образом: нажмите и удерживайте “Ctrl” и нажмите “-” (минус) на калькуляторе клавиатуры.

Все иллюстрации, в том числе диаграммы, прилагаются отдельными файлами с разрешением не менее 300 dpi; имена файлов должны быть только в виде цифр, соответствующим порядковому номеру иллюстрации (001.png, 002.jpg, 003.eps, ...); соответствующему файлу в тексте должна быть проставлена ссылка (Рис. 1, Рис. 2, Рис. 3, ...).

Таблицы размещаются в самом тексте рукописи.

Сноски на литературу указываются в квадратных скобках: либо без указания страницы — [12], либо с указанием страницы — [15, с. 271], где первое число — это номер источника по списку литературы, а второе число — указание на номер цитируемой страницы.

Оформление списка литературы: **Список литературы** — шрифт жирный, кегль 14, форматирование по центру, далее после пробела список использованной литературы (по алфавиту), оформленный по ГОСТ 7.1-2003, кегль 12.

Список литературы к статье должен содержать не менее 15 источников (книги, сборники, статьи). Желательно, чтобы автор включал в список литературы ссылки на статьи из предыдущих номеров «Философской школы».

Авторские тексты должны быть тщательно отредактированы. Оргкомитет оставляет за собой право не публиковать неотредактированные статьи, статьи не соответствующие указанным требованиям.

Аннотация и ключевые слова. К статье необходимо приложить аннотацию на русском языке, содержащую от 100 до 200 слов и список ключевых слов (строго 10 ключевых слов). Причём одно ключевое

слово может быть составлено из одного, двух или трёх (но не больше) слов. Например, словосочетание *творческая жизнь гения* — это одно ключевое слово. Аннотация обязательно должна содержать актуальность работы, описание её главной идеи и формулировку научной новизны.

Сведения об авторе публикуются в отдельной рубрике журнала. Здесь необходимо указать: фамилию, имя и отчество автора (полностью), учёную степень и учёное звание (при наличии), место работы (полное наименование без аббревиатурных сокращений) и должность, занимаемую автором, e-mail автора, почтовый адрес по которому автор хотел бы получить авторские экземпляры (два) журнала, дополнительные сведения, определяющие научные или иные достижения автора (при желании), а также научные интересы автора (при желании).

Статьи в электронном виде и направляются на электронную почту главного редактора журнала: [sv.chernov@institutnpo.ru](mailto:sv.chernov@institutnpo.ru)

**[www.institutNPO.ru](http://www.institutNPO.ru)**

**Уважаемые авторы!**

Соблюдая указанные правила оформления материалов, Вы в разы сокращаете сроки выхода вашей статьи из печати. Редакция заранее благодарит Вас!

Научное издание

**ФИЛОСОФСКАЯ ШКОЛА**

**№ 4 2018**

**Научно-практический журнал**

Автономная некоммерческая организация науки  
и дополнительного профессионального образования  
**Институт Непрерывного Профессионального Образования**

Шеф-редактор: *С.С. Антипов*  
Главный редактор: *С.В. Чернов*  
Председатель редакционного совета: *М.А. Пекелис*  
Редактор-координатор: *П.С. Гуревич*  
Ответственный секретарь: *Э.М. Спинова*  
Заместитель главного редактора: *В.А. Шейкин*

**Издательство Института Непрерывного  
Профессионального Образования**  
115093, Россия, Москва, 1-й Щипковский переулок, д. 20  
Тел. +7 (499) 130-12-27; +7 (909) 640-91-17;  
e-mail: [sv.chernov@institutnpo.ru](mailto:sv.chernov@institutnpo.ru)  
[www.institutNPO.ru](http://www.institutNPO.ru)

**ISSN 2541-7673**



