Александр Пустовит

ИГРЫ В БИСЕР

Фантазии в манере Гессе

"Странные сближения"

Введение в парадоксологию

Издание четвертое, исправленное и дополненное

УДК

В знаменитом романе Германа Гессе «Игра в бисер» описаны происхождение Игры и ее история. Некоторые из партий Игры охарактеризованы кратко и в самых общих чертах, ни одна не описана подробно. «Игра в бисер – это игра со всем содержанием и всеми ценностями нашей культуры», – пишет Гессе. В моей книге «Игры в бисер» вниманию читателя предложены девять партий (автор старался, сколько мог, следовать указаниям великого писателя). «Странные сближения» математики и поэзии, музыки и философии проливают новый свет на эти предметы: попробуем понять красоту математики и мудрость музыки.

Михаилу Семеновичу Казинику —
с искренним восхищением и глубоким уважением

Много прекрасного существует
в мире разрозненно, и это – задача
нашего духа: ***обнаруживать связи*** *и тем*
самым создавать произведения искусства.

И.-В. Гете

Как прекрасно почувствовать единство
целого комплекса явлений,
которые при непосредственном
восприятии казались разрозненными.

А. Эйнштейн

Истинное есть целое и ничто частичное не
является вполне истинным.

Г.В.Ф. Гегель



ПРЕДИСЛОВИЕ



Эта книга посвящена Михаилу Семеновичу Казинику не только потому, что я – поклонник его таланта («Тайны гения» – название одного из разделов, – это напоминание о его книге «Тайны гениев»). Дело в том, что Михаил Семенович помог мне сделать важный шаг на пути самопознания. Он написал о себе и обо мне так:

Когда мне было 17 лет, в моей жизни произошло важное событие. Больше того, переломное. Я прочитал книгу Германа Гессе «Игра в бисер». Она оказалась настолько созвучна главным задачам и устремлениям моей жизни, что я впервые почувствовал мощнейшую поддержку в моей духовно одинокой жизни. Как дети мечтают о новогодних подарках, о сказочных феях и добрых волшебниках, так я стал по-детски верить в существование Магистра Игры в Бисер. История Касталии – Педагогической провинции, стихи школяра и студента, Четыре жизнеописания, до потрясения реально описанное существование Магистра Иозефа Кнехта. Те, кто называли «Игру» романом-утопией, становились моими духовными противниками. Те, кто называли роман «культовым», вызывали во мне чувство острейшего несогласия: чем больше я углублялся в роман, тем резче уменьшалось число предполагаемых его ценителей среди всех, кого я знал. В этой гениаль-

ной книге есть одна странность. Она вся – огромная партия Игры, но в ней нет ни одного описания хотя бы одной реальной игры. Понадобились годы для того, чтобы понять: игра намного больше, чем ее описание, ибо это игра Невероятных духовных сил, но и Знания о полярных сферах. Пока я знал только дилетантизм математиков, рассуждающих о музыке и музыкантов, пытающихся войти в самую суть математики. Хотя прекрасно помнил великое высказывание Лейбница: «Музыка – скрытое арифметическое упражнение души, которая вычисляет, сама того не зная» (в некоторых переводах – «души, не умеющей себя вычислить»). В своих книгах и лекциях я пытался воссоздать хоть какое-то подобие игры в бисер. Но дилетантизм в области точных наук не позволял (и не позволил) мне хоть на каплю приблизиться к Игре. Все заканчивалось соотнесением моментов музыки, поэзии, изобразительного искусства и, пожалуй, в какой-то степени, философии. Я еще глубже понял, что Игра в реальной жизни недосягаема.

И вдруг!!! Совсем недавно, на склоне лет, я встретил человека, которого могу назвать Магистром.

Это Александр Витальевич Пустовит.

Конечно, мне было очень приятно. От всей души благодарю Михаила Семеновича Казиника. «Игра в бисер», – действительно, главная книга моей жизни. Я хотел, чтобы мои книги, – «История европейской культуры», «Этика и эстетика», «Введение в логику», «Пушкин и западноевропейская философская традиция», – или хотя бы некоторые их разделы, – напоминали партии игры в бисер. Мне случалось читать лекции, посвященные этому роману Гессе, и мои слушатели, бывало, просили показать им хоть одну партию игры. В книге я сделал попытку выполнить эту просьбу.

Я заново переписал несколько эпизодов из моих уже опубликованных книг (заранее прошу прощения у внимательных читателей) и добавил к ним четыре новых исследования.

Напомню определение Игры, данное Германом Гессе:

«... правила, язык знаков и грамматика Игры, представляют собой некую разновидность высокоразвитого тайного языка, в котором участвуют самые разные науки и искусства, но прежде всего математика и музыка (или музыковедение), и который способен выразить и соотнести содержание и выводы чуть ли не всех наук. Игра в бисер – это, таким образом, игра со всем содержанием и всеми ценностями нашей культуры…» [Гессе Г. Игра в бисер. – М., 1991. – С. 80. – Пер. С. Апта].

Гессе не дает ни одного примера, однако во второй половине XX века была написана знаменитая книга Дугласа Хофштадтера «Гедель, Эшер, Бах», которая, как мне кажется, может служить таким примером.

«Нельзя ли описать музыку как математику чувства, а математику как музыку разума? Не одна ли у них душа?» – пишет математик Дж. Сильвестр. В средневековье музыка была частью квадривиума (четыре науки о числе: арифметика, геометрия, астрономия, музыка). Математика музыкальна, музыка математична. Вот как сближает математику и музыку Алфред Норт Уайтхед: «Наука чистой математики в ее современных вариантах может быть представлена в качестве самого оригинального продукта человеческого духа. Другим претендентом на это звание является музыка». Создатель кибернетики Н. Винер утверждает: «Математика – один из видов искусства».

Математика – наука, музыка – искусство; следовательно, речь идет о некоей универсальной, целостной, высшей истине, которую можно выразить, только обращаясь и к науке, и к искусству одновременно: «**Истинное – это целое**», – утверждает Гегель. Что есть общего между наукой и искусством? – может быть, воплощение симметрии?

Целое есть истина частей. Целое создается из частей, как мозаичное. изображение из кубиков цветного стекла. Это изображение больше и содержательнее, чем каждый кубик в отдельности: целое складывается из частей, но не сводит-

ся к ним. Еще Платон написал о том, что ***мысль***, – не что иное, как ***соединение*** идей. ***Понимание*** связано с ***уподоблением***: «То, что ни на что не похоже, тем самым непостижимо» (П. Валери).

Сначала я хотел назвать эссе, составляющие эту книгу, – «Игра с…..»: с золотым сечением, с бесконечностью... Но потом перечитал стихотворение Бориса Пастернака «Вакханалия»

Сколько надо отваги,
Чтоб играть на века,
Как играют овраги,
Как играет река,
Как играют алмазы,
Как играет вино…

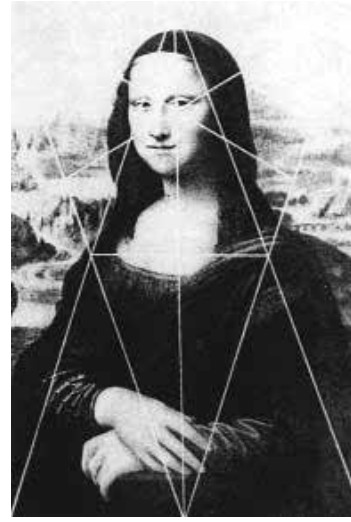
и подумал, что река, алмазы и вино играют ***сами по себе***, без того, чтобы ими кто-то играл. ИГРА В ПРИРОДЕ ВЕЩЕЙ. Михаил Семенович назвал свою книгу – «Тайны гениев». Эту книгу можно было бы назвать «Игры гениев». Гениев, которые играют ***неведомо для себя***, – как вычисляет душа, о которой написал Лейбниц.

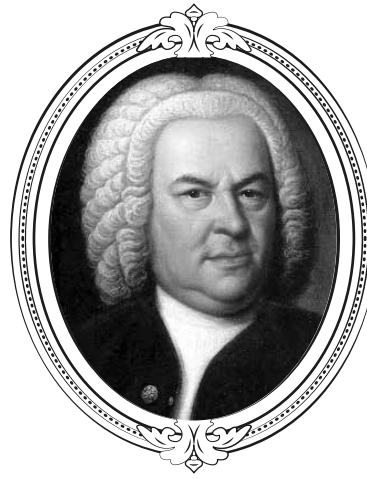
Книга состоит из девяти игр и трех этюдов о Пушкине (которые тоже могут быть причислены к играм, поскольку сопрягают далекие предметы). Приложение содержит автобиографические записки, которые объясняют, как случилось, что автор занимался и музыкой, и математикой, и поэзией, и философией.

Октябрь 2025 г.
Киев

Пролог

ИГРА ЗОЛОТОГО СЕЧЕНИЯ

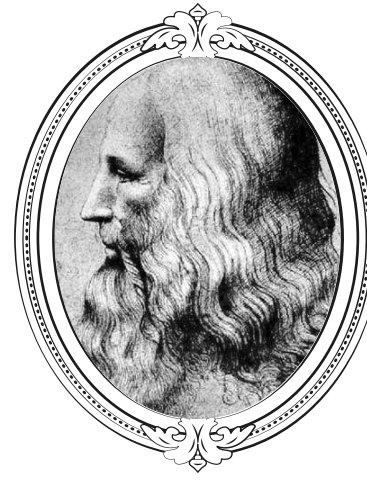




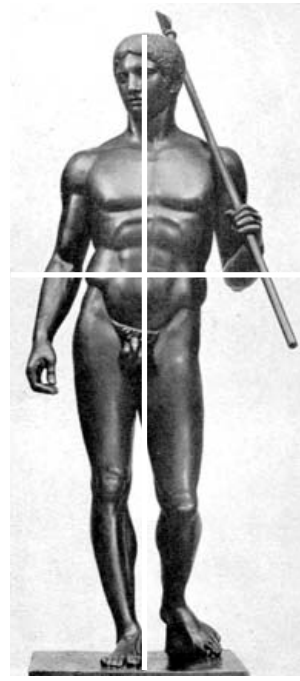
Иоганн Себастьян Бах
1685–1750



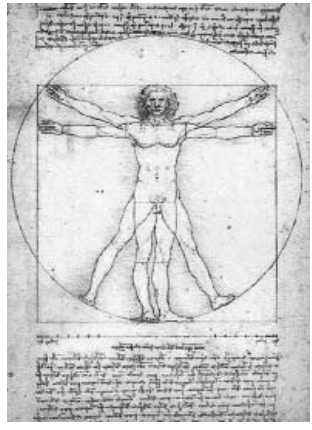
Александр Пушкин
1799–1837



Леонардо Да Винчи
1452–1519



Поликлет. *Дорифор*



Страница из записной книжки Леонардо да Винчи: *пропорциональный («витрувианский») человек*



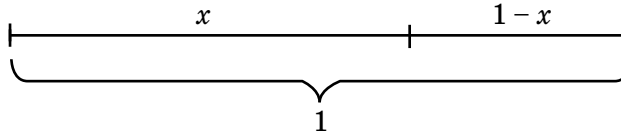
И.С. Бах. *Хроматическая фантазия*



В.А. Моцарт. *Соната для клавира до мажор KV545, I часть*

Математика, верно рассматриваемая,
обладает не только истиной, но и величественной
красотой, холодной и строгой...
Б. Рассел

Что есть золотое сечение? – Золотое сечение (золотая пропорция, деление в крайнем и среднем отношении) – это разделение целого на две неравные части таким образом, что целое относится к большей части так, как большая к меньшей. Пусть целое – единичный отрезок. Обозначим большую часть ***x.***

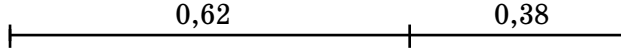


Тогда золотая пропорция имеет вид:

$$\frac{1}{x} = \frac{x}{1-x}.$$

Получаем квадратное уравнение $x^2 + x - 1 = 0$, корень которого:

$$x = -\frac{1}{2} + \sqrt{\frac{1}{4} + 1} = \frac{\sqrt{5}-1}{2} \approx 0{,}62$$



Отношение большего отрезка (х) к меньшему (1-х) обозначается греческой буквой $\boldsymbol{\Phi}$ (в честь древнегреческого скульптора и архитектора Фидия). Число $\boldsymbol{\Phi}$ иногда называют золотым числом.

$$\boldsymbol{\Phi} = \frac{\sqrt{5}+ 1}{2} \approx 1{,}62$$

Величина, обратная $\boldsymbol{\Phi}$, обозначается φ.

$$\varphi = \frac{\sqrt{5}-1}{2};$$

$$\boldsymbol{\Phi} \cdot \varphi = 1$$

Подобно знаменитому иррациональному числу $\boldsymbol{\pi}$, константы золотого сечения возникают в самых разных разделах математики, например, они связаны с числами Фибоначчи.

Что такое числа Фибоначчи? – Это последовательность натуральных чисел, каждое из которых равно сумме двух предыдущих: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21….

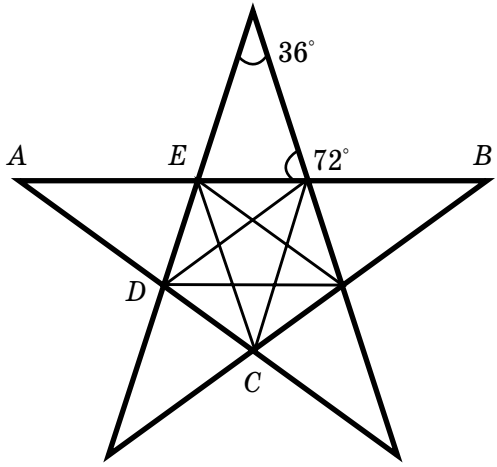
Отношения $\frac{1}{2}, \frac{2}{3}, \frac{3}{5}, \frac{5}{8}, \frac{8}{13}, \frac{13}{21}$……. удивительным образом являются все более точными значениями φ[1].

Существуют красивые математические формулы, выражающие $\boldsymbol{\Phi}$ через 1:

$$\boldsymbol{\Phi} = \sqrt{1+\sqrt{1+\sqrt{1+\sqrt{1+\dots}}}}.$$

$$\boldsymbol{\Phi} = 1 + \cfrac{1}{1 + \cfrac{1}{1 + \cfrac{1}{1+\dots}}},$$

[1] Вейль Г. Симметрия. – М., 1968. – с.99



$$\frac{AB}{AC}=\frac{AC}{AD}=\frac{AD}{DC}=\Phi$$

$$\frac{AE}{ED}=\Phi$$

В дошедшей до нас античной литературе деление отрезка в крайнем и среднем отношении (*ἄκρος καὶ μέσος λόγος*) (т.е. в пропорции золотого сечения) упомянуто в «Началах» Евклида (III в. до н.э.) при рассмотрении ***пентагона,*** – правильного пятиугольника, – и ***пентаграммы***, – пятиугольной звезды, образующейся при пересечении диагоналей пентагона (*см. рисунок*). В вершинах же пентаграммы обнаруживаются **золотые треугольники,** – равнобедренные треугольники, в которых отношение боковой стороны к основанию равно золотому числу ***Ф***.

Золотое сечение было известно и до Евклида. Пифагор (VI в. до н.э.) и его последователи считали пентаграмму символом совершенства, т.к. в ней многообразно воплощается золотое сечение. Они открыли, что числовые соотношения лежат в основе музыкальной гармонии: если длины двух струн относятся как 2:1, 3:2, 4:3, то издаваемые этими струнами звуки звучат в одновременности приятно, образуют, как говорят музыканты, идеальные консонансы, – октаву, кварту, квинту.

Таким образом, пифагорейцы пришли к заключению, что **качественные** отличия звуков обусловлены **количественными** различиями между длинами струн. Это вдохновило их, и

они постарались пойти дальше – выразить все закономерности мира через числа, полагая, что в основу мирового порядка бог положил именно число.

Особо следует отметить любовь пифагорейцев к пентаграмме. Вот что пишет об этом известный математик и историк математики ван дер Варден в своей книге «Пробуждающаяся наука»: «*Эта фигура, символ здоровья, служила опознавательным знаком для пифагорейцев. Когда на чужбине один из них лежал на смертном одре и не мог заплатить человеку, который ухаживал за ним вплоть до его кончины, то он велел ему изобразить на своем жилище звездчатый многоугольник; если когда-нибудь мимо пройдет пифагореец, то он не преминет осведомиться об этом. Действительно, несколько лет спустя один пифагореец увидел этот знак, и хозяин дома получил богатое вознаграждение*».

Древнегреческий скульптор и теоретик искусства Поликлет был пифагорейцем. Созданная им статуя Дорифора (Копьеносца) – воплощение идеальных пропорций мужского тела: уровень пупа делит фигуру в отношении золотого сечения (*см.* рисунок в начале эссе).

Золотое сечение представляет собой общую структурную закономерность и встречается как в природе, так и в различных искусствах очень часто.

«Золотому сечению и тесно связанному с ним ряду Фибоначчи, их проявлениям в природе, приложениям к искусству, архитектуре и даже поэзии посвящена обширная литература. Профессор классической филологии Принстонского университета Дж. Дакуорт в своей книге «Структурные схемы и пропорции «Энеиды» Вергилия» утверждает, что Вергилий и другие римские поэты той эпохи сознательно использовали размеры, связанные с числами Фибоначчи»[2].

Одной из самых известных работ Леонардо да Винчи является портрет Монны Лизы (Джоконды). Его композиция основана на «**золотых треугольниках**» (*см. рисунок на титульной странице этого эссе*).

[2] Гарднер М. Математические новеллы. – М., 1974. – С.393.

Леонардо был хорошо знаком с теорией пропорций античного архитектора Витрувия (см. «витрувианский человек» – идеально правильное мужское тело, размеры частей которого находятся в полном соответствии с целым; ступня составляет шестую часть длины тела, локтевая часть руки – четверть, и т.д.) и выполнил иллюстрации к трактату своего современника, соотечественника и друга, итальянского математика Луки Пачоли «De Divina Proportione» (одна из них – в конце «Истории моих книг»). Эта книга была издана в Венеции в 1509 г. Полное ее название таково:

Divina proportione. Opera a tutti glingegni perspicaci e curiosi necessaria. Ove ciascun studioso di Philosophia, Prospectiva, Pictura, Sculptura, Architectura, Musica e altre Mathematice suavissima sottile ed admirabile doctrina consequira e delectarassi con varie questione de secretissima scientia.

Божественная пропорция. Книга весьма полезная всякому проницательному и жаждущему знания уму, из которой каждый занимающийся философией, перспективой, живописью, скульптурой, архитектурой, музыкой или другими математическими предметами, может приобрести приятные, остроумные и удивительно достойные сведения и найти развлечение по разным вопросам и самым секретным знаниям.

В трактате, посвященном изучению золотого сечения, речь идет о ***Ф***, возникающем в самых неожиданных контекстах при изучении различных плоских и объемных фигур. ***Ф*** выражает, например, отношение радиуса окружности к стороне правильного вписанного десятиугольника. Математик помогал Леонардо в выполнении расчетов для конного памятника Сфорца. Лука Пачоли был учеником великого художника Пьеро делла Франческа (1420?–1492), который занимался проблемами перспективы. Но если перспектива, – умение создавать иллюзию объема, рисуя изображение на плоскости, – это в полном смысле слова «математический предмет», то в высшей степени примечательно, что в заглавии его книги живопись, скульптура, архитектура и музыка тоже названы математическими предметами! Вспомним о том, что и в античности,

и в Средневековье музыка наряду с арифметикой, геометрией и астрономией считалась наукой о числе.

В начале XX в. математик и музыкант Э.К. Розенов (1861–1935) опубликовал несколько работ о пропорции золотого сечения в музыкальных и поэтических произведениях. Розенов заметил, что кульминация произведения почти всегда находится в зоне золотого сечения[3].

Рассматривая «Хроматическую фантазию и фугу» И. – С. Баха, Э.К. Розенов показывает, что закон золотого сечения работает на разных уровнях структуры произведения: в пределах целого (произведение от начала до конца) (если принять целое за единицу, то она будет разделена на 0,62 и 0,38); в пределах каждой из частей (0,62 = 0,38 + 0,24; 0,38 = 0,24 + 0,14); в пределах каждой из получившихся частей (0,38= 0,24 + 0,14; 0,24 = 0,15 + 0,09; 0,14= 0,09 + 0,05 и т.д. (в названном произведении Баха Розенов отмечает шесть таких уровней).

«Встречать такие тонкие математические схемы в полном вдохновенного полета музыкальном произведении поистине изумительно!» – пишет исследователь.

В нашей схеме указаны первые три уровня структуры (*см. рис.*).

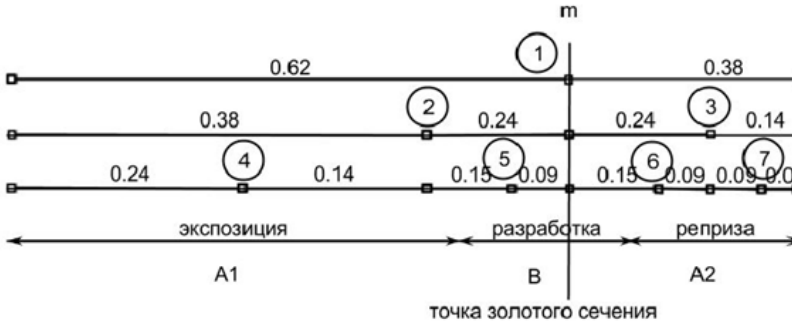


Рис. 1

Числа, обведенные кругами, отмечают положение точек золотого сечения, – точек, маркирующих наиболее важные, значимые эпизоды произведения.

[3] Розенов Э.К. Закон золотого сечения в поэзии и в музыке. – Статьи о музыке. – М., Музыка, 1982. – С. 119 – 157.

Длина произведения в целом считается равной единице. В случае поэтического произведения его длина определяется количеством строк или строф, музыкального – количеством тактов.

Следуя примеру литературоведа Е.Г. Эткинда, я обозначаю ось симметрии **m** (mirror – зеркало). Эпизоды 2 и 3 расположены симметрично относительно этой оси.

Предлагаемая Розеновым теория художественной формы отнюдь не апеллирует к особенностям какой бы то ни было конкретной музыкальной (сонатной, вариационной, рондо) или поэтической (сонет, рондель, триолет) формы – но является предельно общей и удивительно простой (основанной на одном-единственном законе – золотого сечения). Тем не менее она предсказывает некоторые особенности архитектоники произведения, – в частности, положение генеральной кульминации 1 (точка золотого сечения целого), симметричное расположение двух значимых эпизодов 2 и 3 относительно точки золотого сечения целого 1 (*см. рис.1*) (если принять длину произведения равной единице, то каждый из этих эпизодов удален от точки золотого сечения целого на 0.24), и расположение еще четырех значимых эпизодов 4, 5, 6, 7.

Э.К. Розенов исследовал «Хроматическую фантазию и фугу». Уже в нашем столетии было показано, что ряд Фибоначчи и закон золотого сечения лежат в основе итогового сочинения Баха "Die Kunst der Fuge" (Искусство фуги) (Loïc, Sylvestre; Costa, Marco (2011). "The Mathematical Architecture of Bach's The Art of Fugue". Il Saggiatore musicale. 17: 175–196).

Приложим теорию Розенова к трем текстам Пушкина, – трагедии «Моцарт и Сальери», поэме «Медный всадник» и заключительной главе романа в стихах «Евгений Онегин».

КОМПОЗИЦИЯ ТРАГЕДИИ «МОЦАРТ И САЛЬЕРИ»

В трагедии 231 строка; точка золотого сечения пьесы как целого, – 231 · 0,62 = 143,22 (143-я строка, – из второго монолога Сальери, – «Быть может, посетит меня восторг»). Конечно, в данном случае не стоит стремиться к чрезмерной точности и связывать математические расчеты со смыслом отдельных строк. Носителем смысла в поэтическом тексте часто является не столько отдельная строка, сколько эпизод (несколько строк, воплощающих законченную мысль). Поэтому некоторая несогласованность результатов расчета со структурой реального текста представляется допустимой.

В данном случае важно, что 143-я строка является одной из строк второго монолога Сальери. Она маркирует положение оси симметрии (*см. рис.1*). Этот монолог – кульминационная зона трагедии, потому что именно в нем Сальери приходит к решению отравить Моцарта. Все предшествующее развитие событий подводит его к этому решению, все последующее – представляет собой реализацию принятого решения. Кульминационность момента подчеркивается композиционным членением текста – этот монолог завершает Сцену I.

Изгнание слепого скрипача (*рис. 1, эпизод 2*) и отравление Моцарта (*рис. 1, эпизод 3*) симметричны и удалены от точки золотого сечения целого на 57 и 59 строк соответственно (231 · 0,24 = 55,44).

Попробуем интерпретировать эти отражения. Изоморфное расположение двух эпизодов в структуре произведения (в частности, зеркальная симметрия их относительно некоторой оси) указывает на необходимость их ***сопоставления***. Ведь что такое понимание? – Не что иное, как уподобление (Пушкин пишет «соображение»): «Вдохновение есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно, и объяснению оных» [Пушкин А.С. Собрание сочинений в 10 т. – М., 1974 – 1978, т. 6, с. 18]. Итак, ***объяснение*** достигается через ***соображение*** (т.е. ***срав-***

нение, сопоставление). Композиция трагедии указывает нам на объекты (в частности, на зеркальные отражения), которые необходимо сравнивать, сопоставлять друг с другом: это сравнение – ключ к пониманию.[4]

Сальери прогоняет скрипача; Сальери отравляет Моцарта; эти эпизоды симметричны, их необходимо сравнить, сопоставить (по Пушкину – сообразить). Из этого сравнения можно заключить: слепой скрипач – alter ego Моцарта, «черный человек» – Сальери.

Эпизоды 4, 5, 6, 7:

4; Сальери признается самому себе в зависти к Моцарту;

231· 0,24 = 55,44:

54 Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
55 Когда-нибудь завистником презренным,
56 Змеей, людьми растоптанною…..

5; Сальери решается на преступление

231 · 0,53 = 122,43:

121 Что пользы, если Моцарт будет жив
122 И новой высоты еще достигнет?
123 Подымет ли он тем искусство? Нет…

6; Моцарт упоминает о черном человеке

231 · 0,77 = 177,87:

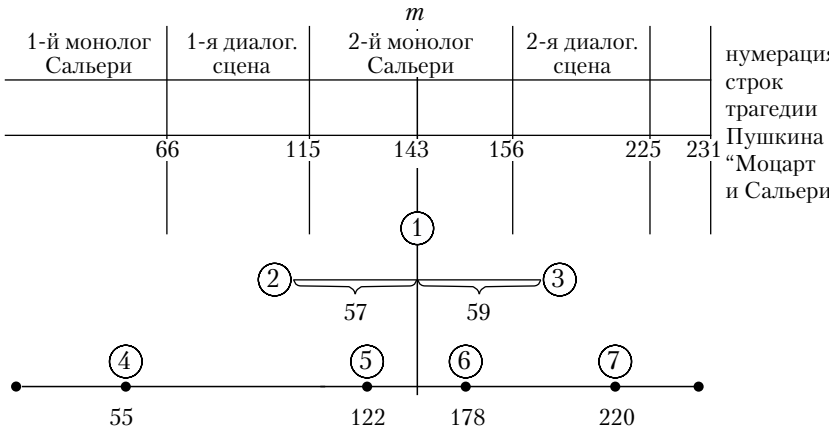
176 …и с той поры за мною
177 Не приходил мой черный человек;
178 А я и рад: мне было б жаль расстаться
179 С моей работой…

7; вошедшая в пословицу прощальная реплика Моцарта

231 · 0,95 = 219,45

220 Нас мало избранных, счастливцев праздных

[4] Сравните: «В какой мере можно раскрыть и прокомментировать смысл (образа или символа)? Только с помощью другого (изоморфного) смысла (символа или образа)» [Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979, с. 362].



(1) – Второй монолог Сальери

(2) – Сальери прогоняет скрипача

(3) – Сальери отравляет Моцарта



КОМПОЗИЦИЯ ПОЭМЫ «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»

В поэме 481 строка; вычислим точку золотого сечения целого – 481 · 0,62 = 298,22;

298–299 строки:

……..бежит

298 В места знакомые. Глядит,

299 Узнать не может. Вид ужасный!

Это начало кульминации; я полагаю, что кульминационная зона завершается 323–324-й строками («И вдруг, ударя в лоб рукою, Захохотал»).

Я полагаю, что автор поэмы дает прямое указание на местоположение оси симметрии (зеркала, mirror). Одна из строк повторяется буквально («С подъятой лапой, как живые»): это строки 223 и 398.

398 – 223 = 175
175 : 2 = 87,5
223 + 87,5 = 310,5

Следовательно, ось симметрии, находясь в зоне кульминации, проходит через 310 – 311 строки:

…….ждет его

310 Судьба с неведомым известьем

311 Как с запечатанным письмом.

Это один из моментов кульминации, – момент краткого неустойчивого равновесия между разумом и безумием, минувшим счастьем и грядущим горем.

Эпизоды 2 и 3, удаленные от оси симметрии на 0,24 общего объема произведения: 481 · 0,24 = 115,44.

Эпизод 2: 310 – 115 = 195 – это картина наводнения (182–201 – «бунт Невы»):

182 И вдруг, как зверь остервенясь,

183 На город кинулась. Пред нею
184 Все побежало….

Эпизод 3: 310 + 115 = 425 – это бунт Евгения (424–455):

424 Кругом подножия кумира
425 Безумец бедный обошел
426 И взоры дикие навел
427 На лик державца полумира…

На что указывает симметрия эпизодов 2 (картина наводнения) и 3 (бунт Евгения)? Разве не на то, что бунт Евгения подобен бунту Невы? Именно к такому выводу приходит Ю. Борев в финале своего исследования: «Нева металась, как больной» – как больной безумец Евгений, и, как он, река бунтует против Петра…»[5]

Впрочем, первым об этом написал еще С.П. Шевырев в 1841 г.: «…есть соответствие между хаосом природы, который видите вы в потопе столицы, и между хаосом ума, пораженного утратою. Здесь, по нашему мнению, главная мысль, зерно и единство художественного создания…».[6]

Бунт Евгения есть метафора бунта Невы. Обратим внимание на то, что этот метафоризм обусловлен композиционно.

Эпизоды 4, 5, 6, 7:

4; 481 · 0,24 = 115,44

112 Прозванья нам его не нужно,
113 Хотя в минувши времена
114 Оно, быть может, и блистало
115 И под пером Карамзина
116 В родных преданьях прозвучало;

5; 481 · 0,53= 254,93

[5] Борев Ю. Искусство интерпретации и оценки. Опыт прочтения «Медного всадника». – М., 1981. с.382

[6] Осповат А.Л., Тименчик Р.Д. «Печальну повесть сохранить…» Об авторе и читателях «Медного всадника». – М.: Книга, 1985, с.85

253 …Вкруг него
254 Вода и больше ничего!
255 И обращен к нему спиною,
256 В неколебимой вышине,
257 Над возмущенною Невою
258 Стоит с простертою рукою
259 Кумир на бронзовом коне.

Это окончание Части первой – в высшей степени значимый эпизод, в котором присутствуют все три персонажа поэмы одновременно (Евгений, Петр, Нева).

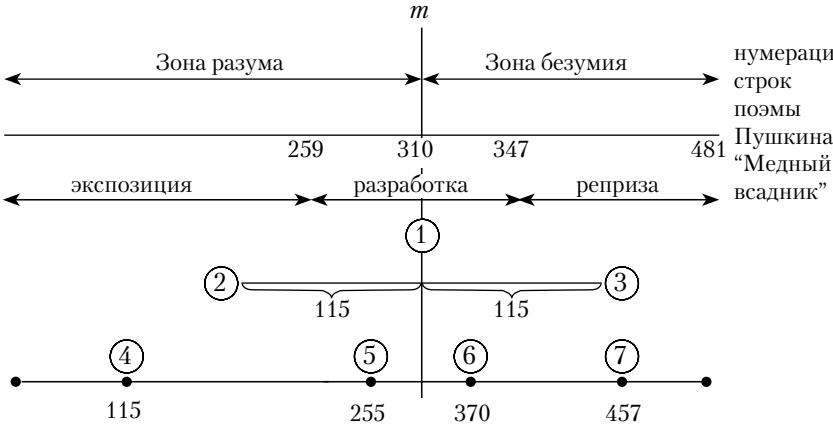
6; 481 · 0,77= 370,37

369 Нередко кучерские плети
370 Его стегали, потому
371 Что он не разбирал дороги
372 Уж никогда;

7; 481 · 0,95 = 456,95

456 И с той поры, когда случалось
457 Идти той площадью ему,
458 В его лице изображалось
459 Смятенье.

Эпизоды 4 и 6 воплощают противоположные, антиномические аспекты образа Евгения: 4 – потомок аристократического рода, представители которого действовали в истории, 6 – жалкий безумец, стегаемый плетью кучера.



(1) – Граница между зоной разума и зоной безумия

(2) – Бунт Невы

(3) – Бунт Евгения



КОМПОЗИЦИЯ ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОЙ ГЛАВЫ РОМАНА В СТИХАХ «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

«…восьмая глава оказывается не только сюжетным завершением романа, но и органическим итогом и высшим моментом всего творчества», – пишет Ю.М. Лотман[7].

В последней главе романа в стихах 758 строк. Вычислим положение кульминации: 758 · 0,62= 469,96.

Я полагаю, что кульминация этой главы – письмо Онегина. 470-я строка – одна из его строк:

469 Я знаю: век уж мой измерен;
470 Но чтоб продлилась жизнь моя,
471 Я утром должен быть уверен,
472 Что с Вами днем увижусь я…

758 · 0,24 = 181,92 – 182 строки

Симметричные эпизоды 2 и 3:

470 – 182 = 288 строка, принадлежащая XXII строфе:

285 Онегин вновь часы считает,
286 Вновь не дождется дню конца.
287 Но десять бьет; он выезжает,
288 Он полетел, он у крыльца,
289 Он с трепетом к княгине входит;
290 Татьяну он одну находит…
– это начало любви Онегина.

470 + 182 = 652 строка, принадлежащая XLIV строфе:

647 Тогда – не правда ли? – в пустыне,
648 Вдали от суетной молвы,
649 Я вам не нравилась…Что ж ныне
650 Меня преследуете Вы?

[7] Лотман Ю.М. Пушкин. – Спб., 2005, с.704

651 Зачем у Вас я на примете?

652 Не потому ль, что в высшем свете

653 Теперь являться я должна…

– это ответ Татьяны на любовь Онегина

Итак, три важнейших эпизода главы: начало любви Онегина, кульминация этого чувства, ответ Татьяны.

Так как единицами смысла в тексте являются скорее строфы, чем строки, представляется целесообразным цитирование строфы в целом.

Эпизоды 4, 5, 6, 7:

4-й: 758 · 0,24 = 181,92

XIV строфа – портрет Татьяны. Обратим внимание на удивительную особенность текста – поэт пишет о том, какие черты отсутствуют в облике героини.

XIV.

173 Но вот толпа заколебалась,

174 По зале шепот пробежал…

175 К хозяйке дама приближалась,

176 За нею важный генерал.

177 Она была нетороплива,

178 Не холодна, не говорлива,

179 Без взора наглого для всех,

180 Без притязаний на успех,

181 Без этих маленьких ужимок,

182 Без подражательных затей…

183 Все тихо, просто было в ней,

184 Она казалась верный снимок

185 Du comme il faut… (Шишков, прости:

186 Не знаю, как перевести.)

5-й: 758 · 0,53 = 401,74

XXX строфа – любовь Онегина

XXX.

391 Сомненья нет: увы! Евгений
392 В Татьяну, как дитя, влюблен;
393 В тоске любовных помышлений
394 И день и ночь проводит он.
395 Ума не внемля строгим пеням,
396 К ее крыльцу, стеклянным сеням
397 Он подъезжает каждый день;
398 За ней он гонится как тень;
399 Он счастлив, если ей накинет
400 Боа пушистый на плечо,
401 Или коснется горячо
402 Ее руки, или раздвинет
403 Пред нею пестрый полк ливрей,
404 Или платок подымет ей.

6-й: 758 · 0,77 = 583,66

XXXIX строфа – своего рода «портрет» Онегина, отмеченный той же особенностью, что и портрет Татьяны: «…не сделался поэтом, не умер, не сошел с ума».

XXXIX.

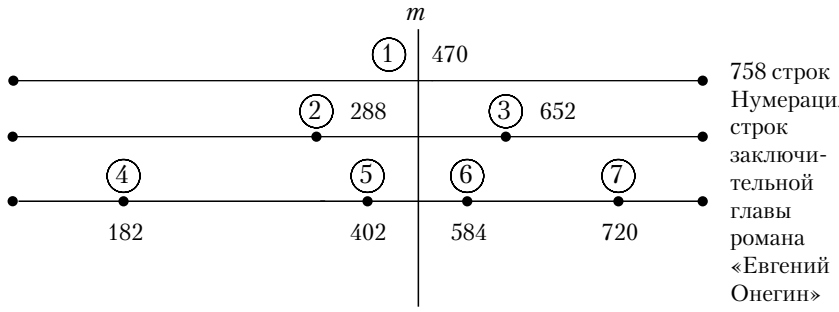
577 Дни мчались; в воздухе нагретом
578 Уж разрешалася зима;
579 И он не сделался поэтом,
580 Не умер, не сошел с ума.
581 Весна живит его: впервые
582 Свои покои запертые,
583 Где зимовал он как сурок,
584 Двойные окны, камелек
585 Он ясным утром оставляет,

586 Несется вдоль Невы в санях.
587 На синих, иссеченных льдах
588 Играет солнце; грязно тает
589 На улицах разрытый снег.
590 Куда по нем свой быстрый бег
591 Стремит Онегин?

7-й: 758 · 0,95 = 720,1

XLIX строфа – прощание поэта с читателем.
XLIX.

717 Кто б ни был ты, о мой читатель,
718 Друг, недруг, я хочу с тобой
719 Расстаться нынче как приятель.
720 Прости. Чего бы ты за мной
721 Здесь ни искал в строфах небрежных,
722 Воспоминаний ли мятежных,
723 Отдохновенья от трудов,
724 Живых картин, иль острых слов,
725 Иль грамматических ошибок,
726 Дай бог, чтоб в этой книжке ты
727 Для развлеченья, для мечты,
728 Для сердца, для журнальных сшибок
729 Хотя крупицу смог найти.
730 За сим расстанемся, прости!



1 – Письмо Онегина
2 – Начало любви Онегина
3 – Ответ Татьяны
4 – Портрет Татьяны
5 – Любовь Онегина
6 – «Портрет» Онегина
7 – Прощание с читателем

К «Письму Онегина» мы еще вернемся в эссе «Игра смысла и бессмысленного».



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотрев структуру трех поздних текстов Пушкина, я считаю возможным утверждать, что теория Э.К. Розенова помогает понять многое. Закон золотого сечения позволяет определить положение генеральной кульминации (второй монолог Сальери; безумие Евгения; письмо Онегина) и двух значимых эпизодов, удаленных от кульминации симметрично на 0,24 полного объема текста. Причем сопоставление этих двух эпизодов (изгнание слепого скрипача и отравление Моцарта; бунт Невы и бунт Евгения; начало любви Онегина и отповедь Татьяны) действительно необходимо для понимания текста. Эпизоды 4, 5, 6, 7 также маркируют ключевые моменты повествования.Таким образом, теория Э.М. Розенова, при ее удивительной простоте, оказывается верной. Трудно не согласиться с его утверждением:

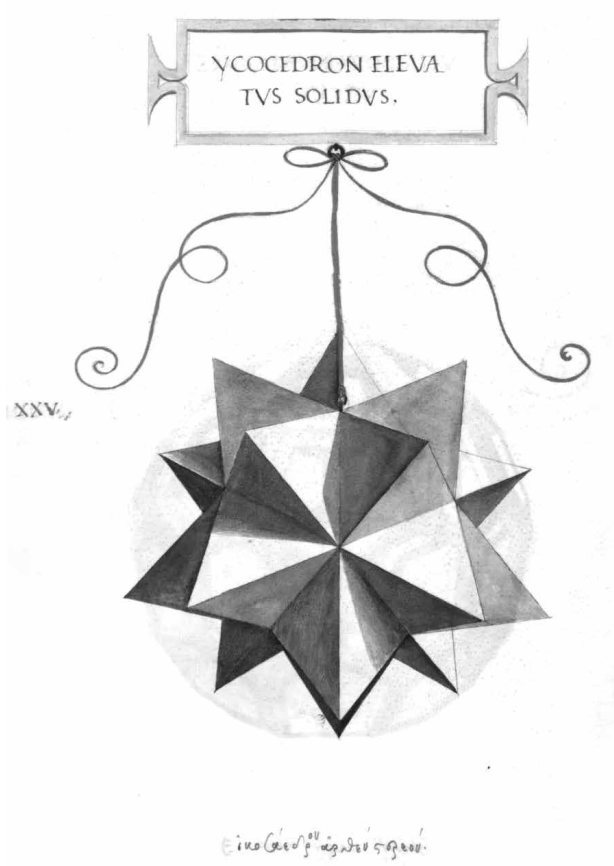
Встречать такие тонкие математические схемы в полном вдохновенного полета … произведении поистине изумительно!

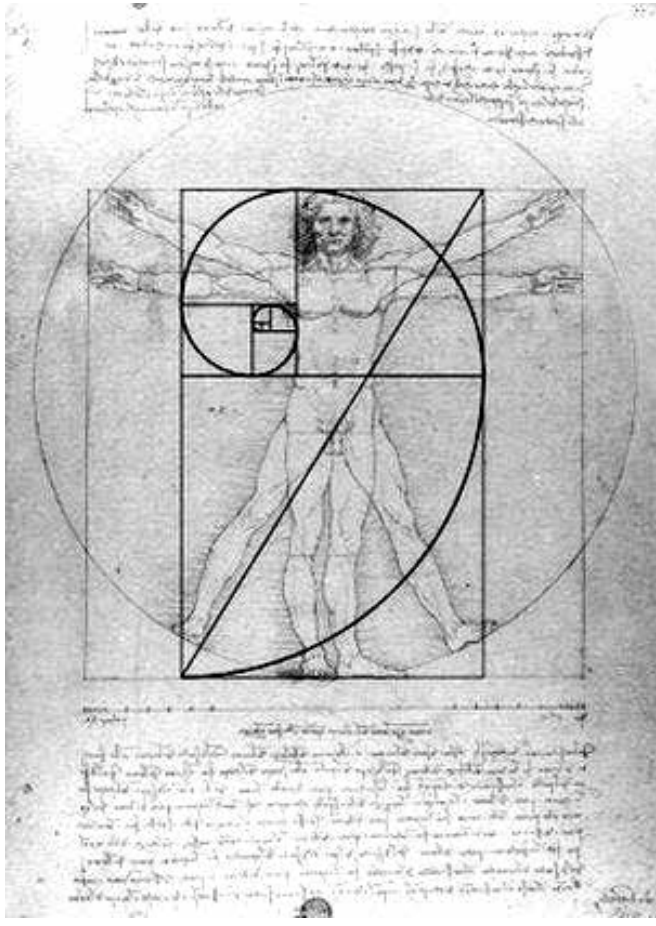
Не менее удивительно и то, что эти «математические схемы» с одинаковой точностью воплощаются и в музыке, и в поэзии, и в скульптуре, и в живописи.

Вспомним Платона: в диалоге «Пир» он пишет о ***прекрасном***.

Прекрасное надо созерцать в правильном порядке, переходя от красоты тела к красоте души, далее – к красоте наук: «Кто, наставляемый на пути любви, будет в правильном порядке созерцать прекрасное, тот, достигнув конца этого пути, вдруг увидит ...прекрасное само по себе, всегда в самом себе единообразное; все же другие разновидности прекрасного причастны к нему таким образом, что они возникают и гибнут, а его не становится ни больше, ни меньше, и никаких воздействий оно не испытывает…»

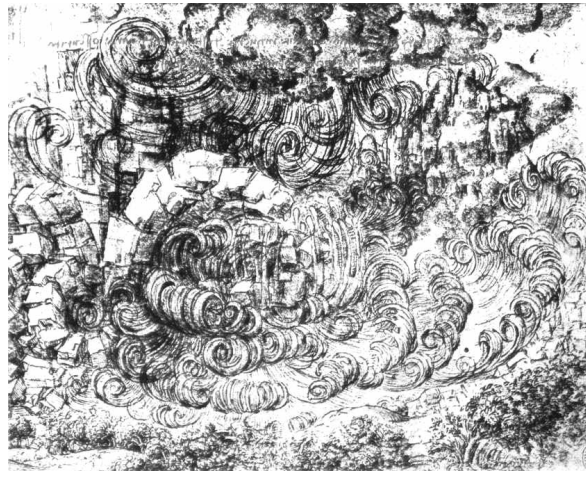
Ни прекрасное стихотворение, ни прекрасная музыка, ни великая живопись, конечно, не являются ***прекрасным самим по себе***. Мы не достигли *конца этого пути*, но сделали несколько шагов, выяснив, что есть общего между шедеврами великих, – поэта, композитора и живописца.

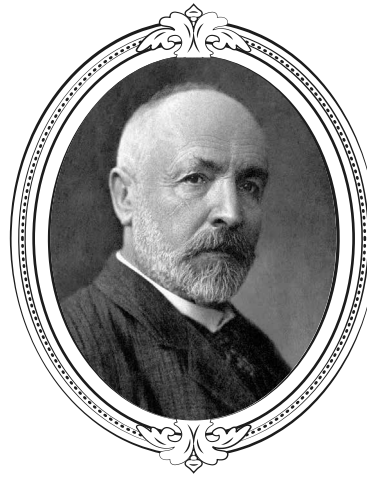




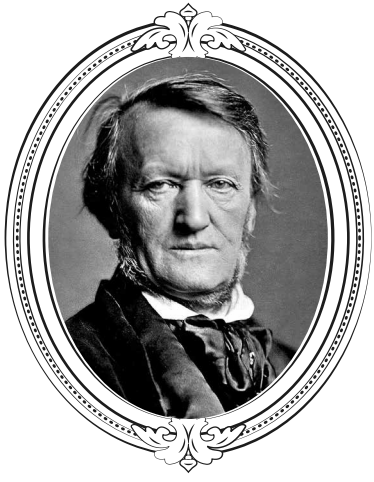
См. завершение эссе "Игра бесконечности".

ИГРА БЕСКОНЕЧНОСТИ





Георг КАНТОР
1845-1918



Рихард ВАГНЕР
1813–1883



Николай КУЗАНСКИЙ
1401–1464

МАТЕМАТИКА

В знаменитой книге Бертрана Рассела «История западной философии», в главе о Пифагоре находим следующее размышление:

«Я полагаю, что математика является главным источником веры в вечную и точную истину, как и в сверхчувственный интеллигибельный мир. Геометрия имеет дело с точными окружностями, но ни один чувственный объект не является точно круглым; и как бы мы тщательно ни применяли наш циркуль, окружности всегда будут до некоторой степени несовершенными и неправильными. Это наталкивает на предположение, что всякое точное размышление имеет дело с идеалом, противостоящим чувственным объектам. Естественно сделать еще один шаг вперед и доказывать, что мысль благороднее чувства, а объекты мысли более реальны, чем объекты чувственного восприятия. Мистические доктрины по поводу соотношения времени и вечности также получают поддержку от чистой математики, ибо математические объекты, например числа (если они вообще реальны), являются вечными и вневременными. А подобные вечные объекты могут в свою очередь быть истолкованы как мысли Бога. Отсюда платоновская доктрина, согласно которой Бог является геометром…»[1]

[1] Рассел Б. История западной философии. – М., 2016. – с.66

Что есть бесконечность? – Легче всего объяснить это, обратившись к математике. Вспомним о том, какой смысл мы вкладываем в слова «больше», «меньше», «равно» в том случае, когда работаем с *конечными* множествами. Пусть имеем две совокупности: множество трех крестиков (×, ×, ×) и множество трех ноликов (0, 0, 0). Сравним количество крестиков с количеством ноликов. Создадим пары ×–0 (математики называют эту операцию *поставить во взаимно-однозначное соответствие; поставим первый крестик в соответствие первому нолику и т. д.*):

× × ×
| | |
0 0 0 число крестиков РАВНО числу ноликов

Ни один крестик не остался без нолика, ни один нолик – без крестика. Тогда мы говорим: число крестиков РАВНО числу ноликов.

Пусть теперь крестиков по-прежнему три, а ноликов – пять.

× × × *меньше*
| | |
0 0 0 0 0 *больше*

Три нолика по-прежнему можно соотнести с крестиками, а два нолика останутся без крестиков. Тогда мы говорим: ноликов на два больше. Итак, применительно к конечным множествам понятия БОЛЬШЕ, МЕНЬШЕ, РАВНО имеют отчетливый и однозначный смысл.

Рассмотрим теперь БЕСКОНЕЧНОЕ множество – множество натуральных (то есть целых и положительных) чисел.

Поставим в соответствие каждому числу натурального ряда число вдвое бОльшее (все эти числа будут четными).

1 2 3 4 5…ЦЕЛОЕ множество (четные и нечетные числа)
| | | | \
2 4 6 8 10…ПОЛОВИНА множества (только четные числа)

Взаимно-однозначное соответствие между четными числами и всеми числами натурального ряда никогда не нарушится: «...четных чисел столько же, сколько целых, несмотря на то что только каждое второе из целых чисел есть четное».[2]

Четные числа составляют ПОЛОВИНУ от всего количества натуральных чисел; тем не менее их столько же, сколько натуральных (половина множества ЭКВИВАЛЕНТНА всему множеству).[3]

Каждому из чисел натурального ряда можно поставить в соответствие число в 10 раз большее, в 100 или 1000 раз (и так далее) большее. Вполне очевидно, что бесконечное множество

10, 20, 30 …составляет ДЕСЯТУЮ ДОЛЮ множества всех натуральных чисел, множество 100, 200, 300 … – СОТУЮ ДОЛЮ,

1000, 2000, 3000 … – ТЫСЯЧНУЮ и так далее, ОДНАКО соответствие НЕ НАРУШИТСЯ!

Одна из аксиом, на которых основана евклидова геометрия, утверждает: **«Целое больше своей части»**. Это совершенно верно применительно к *конечным* объектам, но, как видим, неверно по отношению к *бесконечным*. Приходим к выводу: бесконечное множество может быть эквивалентно не только собственной половине или десятой доле, но даже своей бесконечно малой части.

Со времен великого немецкого математика Георга Кантора (1845–1918) в математике различают бесконечные *счетные* множества (их элементы можно перенумеровать; примером такого множества является натуральный ряд 1, 2, 3…) и бесконечные множества, обладающие *мощностью континуума* (примером такого множества может служить множество точек на отрезке прямой; это множество *несчетно*; перенумеровать его элементы (точки) невозможно).[4]

---

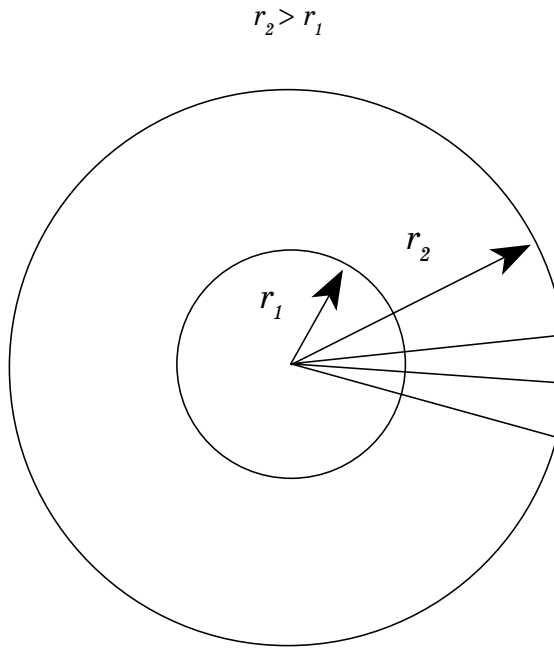
[2] Реньи А. Диалоги о математике. – М., 1969. – с.89

[3] Применительно к бесконечным множествам отношение ЭКВИВАЛЕНТНОСТИ играет ту же роль, что отношение РАВЕНСТВА применительно к конечным.

[4] Гарднер М. Математические новеллы. – М., 1974, с.123 – 136

Бесконечно малая часть бесконечности – это все-таки бесконечность! Это парадоксальное утверждение, верное как для счетных множеств, так и для множеств, обладающих мощностью континуума, можно проиллюстрировать и геометрически. Построим две концентрические окружности, пересекаемые лучами, которые исходят из их общего центра (*см. рис.*) Лучи устанавливают соответствие между точками меньшей и большей окружностей; меньшая окружность может быть сколь угодно малой, большая – сколь угодно большой, но соответствие не нарушится.

Итак, бесконечность **парадоксальна**: в ней **совпадают** такие противоположности, как **часть** и **целое**.



ТЕОЛОГИЯ

Я думаю, что это свойство бесконечности – модель отношения верующей души к Богу, потому что и Богу, и душе присуща бесконечность. Душа – искра Божия, бесконечно меньше Бога, но все же воплощает бесконечность. О бесконечности души написал еще Гераклит: «Границ души тебе не отыскать, по какому бы пути ты ни пошел: столь глубока ее мера».[5]

Христианские теологи, – в частности, Николай Кузанский (1401–1464), – пишут о том, что бесконечность – атрибут Бога:

Quoniam autem cultura Dei, qui adorandus est in spiritu et veritate necessario se fundat in positivis Deum affirmantibus, hinc omnis religio in sua cultura necessario per theologiam affirmativam ascendit, Deum ut unum ac trinum, ut sapientissimum, piissimum, lucem inaccessibilem, vitam, veritatem et ita de reliquis adorando, semper culturam per fidem, quam per doctam ignorantiam verius attingit, dirigendo...

Docuit nos sacra ignorantia Deum ineffabilem; et hoc, qui maior est per infinitum omnibus, quae nominari possunt; et hoc quidem quia verissimum, verius per remotionem et negationem de ipso loquimur, sicuti et maximus Dionysius, qui eum nec veritatem, nec intellectum nec lucem nec quidquam eorum, quae dici possunt....

Unde neque Pater est neque Filius neque Spiritus sanctus secundum hanc negativam theologiam, secundum quam est infinitus tantum...

Nicolaus Cusanus.
De docta ignorantia

«Поскольку почитание Бога, которому мы поклоняемся в духе и истине, обязательно должно опираться на положительные утверждения о Нем, всякая религия в своем богопочитании необходимо идет путем утвердительной теологии, которая славит Бога как триединого, премудрого, милосердного, как неприступный свет, жизнь, истину и так далее… Святое незнание научило нас, что Бог несказанен и таков потому, что бесконечно выше всего именуемого. Ввиду бесспорной истинности этого мы ближе к истине, когда выска-

[5] Фрагменты ранних греческих философов. Часть 1. – М., 1989, с. 231

зываемся о Боге через отстранения и отрицания, подобно великому Дионисию, утверждавшему, что Бог не есть ни истина, ни ум, ни свет, ни вообще что бы то ни было, выражаемое в словах…По отрицательной теологии, Бог не есть ни Отец, ни Сын, ни святой Дух, он только бесконечность…»[6]

Великая Бесконечность Бога отражается в «малой» бесконечности человеческой души, как Солнце в капле воды. Об этом написал поэт Г.Р. Державин в оде «Бог»:

…Ты во мне сияешь
Величеством твоих доброт;
Во мне себя изображаешь,
Как солнце в малой капле вод.[7]

Бесконечность парадоксальна – в ней *совпадают противоположности*. В бесконечности Бога достигается совпадение противоположностей, в частности, преодолевается противоположность между Богом и человеком (догмат Боговоплощения, в соответствии с которым Христос есть Бог и одновременно Христос есть человек) и между единственностью и троичностью (догмат триединства Бога; ведь было показано, что в случае бесконечного множества целое эквивалентно своей части, в частности, трети). Один из разделов своего центрального произведения – трактата «Об ученом незнании» Николай Кузанский называет «О том, что божественное провидение соединяет противоположности». Вообще *принцип совпадения противоположностей (лат. coincidentia oppositorum)* – краеугольный камень его философской системы.

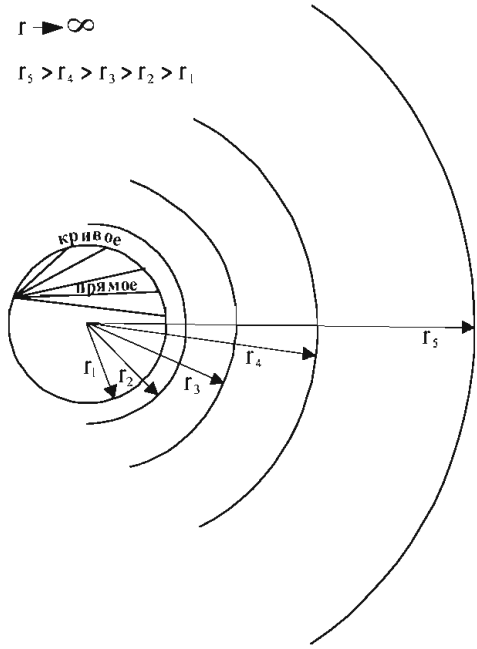
Замечая, что «*математика лучше всего помогает нам в понимании разнообразных божественных истин*», он иллюстрирует совпадение противоположностей в бесконечности следующим геометрическим построением.

---

[6] Николай Кузанский. Об ученом незнании. – Сочинения в двух томах.– М., 1979. – Т.1, с.93

[7] Г.Р.Державин. Стихотворения. – М., 1983, с. 50

Прямое и кривое – пара противоположностей, отмеченная еще пифагорейцами. Рассмотрим окружность, в которой хорда (прямое) стягивает дугу (кривое).



Когда дуга совпадет с хордой? В двух случаях:

1) и дуга, и хорда станут *бесконечно малыми*, стянутся в точку («Будь возможным начертить *минимальную хорду*, меньше которой не может быть, у нее не осталось бы излучины и она оказалась бы не меньше своей *дуги*: дойдя до *минимального* количества, *хорда* и *дуга* совпали бы» (De mathematica perfectione, II 101).[8]

[8] Николай Кузанский. – Сочинения в двух томах.– М., 1979.– Т.2, с. 440.

Хорда – прямая, она не является кривой; дуга – кривая, она не является прямой; однако точка, будучи бесконечно малой, объединяет в себе прямое и кривое;

2) радиус окружности станет *бесконечно большим*, и дуга станет неотличима от отрезка прямой.

В обоих случаях для ***совпадения противоположностей*** (лат. *coincidentia oppositorum*) ***необходима бесконечность***. Противоположности совпадают как в *бесконечно* большом, так и в *бесконечно* малом.

В трактате «О видении Бога» Николай Кузанский называет десятый раздел таким образом: «О том, что Бог видим по ту сторону совпадения противоположностей и Его видение есть бытие». Приведем фрагмент тринадцатого раздела «О том, что Бог предстает абсолютной бесконечностью»: «... Нельзя приблизиться к Тебе, Богу и бесконечности, не погрузившись разумом в незнание, то есть без знания того, что мы Тебя не знаем. Как разуму охватить Тебя, бесконечного?.. Никакому рассудку этого не охватить: он наталкивается на противоречие...».[9]

Итак, согласно Николаю Кузанскому, единство множественности мира заключено в Боге, атрибутом которого является *бесконечность*. *В бесконечности Бога могут быть сняты все противоположности (противоречия) конечных вещей*. В Боге всякое бытие свернуто (*complicatio*), в мире же оно развернуто (*explicatio*) во множественность и противоречивость. ***«По отрицательной теологии Бог не есть ни Отец, ни Сын, ни Святой Дух, Он только бесконечность»*** (Об ученом незнании, I, 87).

Противоречивая непостижимость бесконечного Бога – предмет размышлений философа С. Л. Франка (1877–1950) в работе «Непостижимое. Онтологическое введение в философию религии» (1939): «О непостижимом можно только высказать, что оно одновременно есть и В, и не-В, и, с другой стороны, что оно не есть ни В, ни не-В… Непостижимое

[9] Николай Кузанский. Об ученом незнании. – Сочинения в двух томах.– М., 1979. – Т.2, с. 6

в собственном смысле не может быть уловлено ни в каком вообще суждении. Поскольку же нам все же необходимо, чтобы познание непостижимого совершалось в суждении (ибо иначе мыслить мы вообще не можем) – точнее говоря: чтобы оно отображалось в плане суждения, – это осуществимо только одним способом: в утверждении несказанного и непостижимого, и все же очевидного – единства утвердительного и отрицательного суждения, причем это единство, как уже было сказано, выходит за пределы как принципа «и то, и другое», так и принципа «ни то, ни другое»…Так мы приходим к выводу, что мышление – именно в качестве трансцендентального мышления, осознающего условия самой рациональности, – хотя и никогда не достигает адекватно самого непостижимого, но улавливает его отображение в форме антиномистического познания» [Франк С.Л. Сочинения. – М., 1990, с. 310–311].[10]

Противоречивая непостижимость такого рода может быть проиллюстрирована рассуждением, которое было известно еще средневековым схоластам. Богу присущ атрибут всемогущества. Всемогущество – один из аспектов актуальной бесконечности. Может ли всемогущий Бог создать настолько тяжелый камень, что не будет в состоянии его поднять? Пытаясь ответить на этот вопрос, впадаем в противоречие, присущее понятию актуальной бесконечности: если ответим «да», – значит, Бог не всемогущ, потому что не сможет поднять камень. Если скажем «нет», – значит, не всемогущ, потому что не сможет его создать. Все это показывает, каким образом рациональное мышление хотя и никогда не достигает адекватно самого непостижимого, но улавливает его отображение в форме антиномистического познания.

«В противоположность научному знанию и практической деятельности, которые теоретически или действенно всегда направлены на конечные вещи и соотношения между ними, «религиозное размышление есть лишь непосредственное

[10] Антиномия(греч. анти – против, номос – закон) – непримиримое противоречие.

сознание, что все конечное существует лишь в бесконечном и через него...**Религия есть «чувство и вкус к бесконечному»**, – пишет С.Л. Франк в предисловии к собственному переводу «Речей о религии» Ф. Шлейермахера.[11]

Один из выдающихся математиков XX в. Герман Вейль (1885–1955) в книге «The Open World» (Открытый мир) обсуждает вопрос о связи между математикой бесконечного и постижением Бога человеком: «...мир не есть хаос, он есть космос, гармонически упорядоченный посредством нерушимых законов математики, а источником закономерной математической гармонии мира является Бог; именно наука (а не история или этика) – особенно математика – открывает для мыслящего человека путь к Богу… Математика есть наука о бесконечном, ее целью является постижение человеком, который конечен, бесконечного с помощью знаков».[12]



[11] Шлейермахер Ф.Д. Речи о религии к образованным людям ее презирающим. Монологи – Пер. С.Л. Франка. – СПб., 1994, с. 19.

[12] Вейль Герман. – Симметрия. – М., 1968. – С. 185.

ПОЭЗИЯ

«Поэзия есть Бог в святых мечтах земли», – пишет поэт В.А. Жуковский. В самом деле, поэтическое произведение тоже воплощает бесконечность. Вот маленькое стихотворение юного Пушкина:

РОЗА

Где наша *роза*,
Друзья мои?
Увяла роза,
Дитя зари.
Не говори:
Так вянет младость!
Не говори:
Вот жизни радость!
Цветку скажи:
Прости, жалею!
И на *лилею*
Нам укажи.

О чем это стихотворение? Как понимать этот, казалось бы, такой краткий и прозрачный, текст? Каков его ***смысл***? – Есть два варианта ответа. Во-первых, можно сказать, что роза и лилия – это просто два цветка. Роза увяла, а с лилией неизвестно что случилось. Это совершенно правильный ответ, разве что малоинтересный.

Во-вторых, можно предположить, что противопоставленные в тексте *роза* и *лилия* (в начале XIX в. произносили «лилея» (ударение на втором слоге)) – *символы*.

Что есть символ? – Объект, имеющий значение не только сам по себе, но и как указание на другую сущность. Что обозначает роза? Может быть, молодость? Или радость? Или любовь? – Все эти значения возможны, и возможны мно-

гие другие. Вот что находим в «Энциклопедии символов»: «Роза – символ завершенности, полноты, совершенства, вечно меняющегося и открывающегося новыми гранями мира, любви, весны, юности, победы... Лилия – символ Благой Вести, света, чистоты, невинности, девственности, милосердия, служения Богу». [13]

Может быть, роза обозначает молодость, а лилия – зрелый возраст, когда тело увядает, а ум созревает (так сказать, роза – девушка, а лилия – бабушка); может быть, роза –тело, а лилия – душа; если вспомнить о том, что лилия – символ Благой Вести, то можно интерпретировать это стихотворение как прекрасный образец христианской духовной поэзии (роза – любовь, лилия – святость); если указать на то, что лилия – это герб французских королей, то можно придать ему политическую окраску (роза – свобода, лилия – власть) (стихотворение написано в 1817 г.; бури Французской революции (1789–1794) отбушевали совсем недавно).

Пушкин называет розу «дитя зари»; заря – алая; алый (красный) цвет связан со смехом: «красное – иноформа смеха».[14]

Может быть, роза символизирует смех (веселье), лилия – серьезность (слезы).

Итак, о чем же это стихотворение? О юности и старости, о теле и душе, о любви и святости, о свободе и власти, о радости и печали? Все эти ответы возможны, и возможны многие другие.

Поскольку, вообще говоря, имеется *бесконечно много* вариантов понимания символа, то можно заключить, что стихотворение содержит в себе *бесконечность* смысла. Великие поэты, изображая определенное явление, вместе с тем умеют задеть многие струны души; начинают звучать, так сказать, целые аккорды чувств и представлений, и каждое стихотворение становится *тесным окошечком в бесконечность*.[15]

[13] .Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М., 2000.

[14] Карасев Л.В. Философия смеха. – М., 1996, с. 102

[15] Сравните с мнением современных исследователей: «Искусство, по-видимому, должно обладать множеством смыслов и иметь самозащиту от превалирования одного смысла над другим. Чем более один смысл доминирует в произведении, тем менее это есть произведе-

Вспоминается одно из положений эстетики старшего современника Пушкина, немецкого философа Ф.В. Шеллинга (1775–1854): «***Художник вкладывает в свое произведение***, помимо того, что явно входило в его замысел, словно повинуясь инстинкту, ***некую бесконечность***, в полноте своего раскрытия недоступную ни для какого конечного рассудка».[16]

В предыдущем разделе было сказано о противоречивой непостижимости бесконечного Бога. Как видим, поэзия тоже воплощает бесконечность – бесконечность смысла. Вспоминается высказывание великого Гете о его «Фаусте»:

Ко мне приходят и спрашивают, какую идею я хотел воплотить в моем «Фаусте». Точно я сам знаю это и могу выразить!.. Я склоняюсь к мнению, что чем несоизмеримее и для ума недостижимее данное поэтическое произведение, тем оно лучше.



ние искусства. Если произведение имеет один и только один смысл – независимо от того, насколько интересным или важным этот смысл является, – это уже больше не произведение искусства» (Колин Мартиндейл) [Евин И.А. Искусство и синергетика. – М., 2009, с. 37.]

«...видимо, именно концентрированность, множественность смыслов (а не рифма или разделение на отдельные строки) и является признаком поэтического языка», – пишет Александр Уланов в Предисловии к сборнику переводов великого китайского поэта Ду Фу [Ду Фу. Проект Н. Азаровой. – М., 2012, с. 12].

[16] Шеллинг Ф.В. Философия искусства. – М., 1966, с.123

ЭСТЕТИКА

В истории европейской эстетики можно выделить две противостоящие друг другу линии. Одна из них восходит к пифагорейцам и достигает высокого развития в пределах античной культуры: это понимание прекрасного как симметричного (соразмерного). К такому пониманию близки и представители эстетики классицизма (ведь эстетический идеал классицистов – античность). Другая возникает в пределах средневекового христианского монотеоцентризма: прекрасное есть воплощение Бога, атрибут которого – бесконечность. С нею преемственно связана романтическая концепция прекрасного: бесконечное, выраженное (воплощенное) в конечном: «***Художником может быть лишь тот, у кого есть своя религия, то есть интуиция бесконечного***», – пишет Ф. Шлегель.[17]

В соответствии с учением пифагорейцев красота вещи обусловлена совершенной структурой, а совершенная структура состоит в соразмерности (греч. *symmetria*) частей, из которых она состоит. Соразмерность частей может быть выражена количественно, математически.

Еще старший современник Платона, великий скульптор, пифагореец Поликлет написал трактат «Канон» (греческое слово, которое можно перевести как «правило» или «образец»), в котором рассчитал размеры частей идеально прекрасного тела, исходя из роста человека как единицы измерения. Разработанную им систему пропорций скульптор воплотил в фигуре Копьеносца (греч. Дорифор) (см. «Игра золотого сечения»).

Пропорции человеческого тела лежат в основе не только скульптуры и архитектуры, но даже ораторской речи: «Всякая речь должна быть составлена, как составлено живое существо; она должна иметь как бы свое тело, не быть без голо-

[17] Реале Дж., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. В 4 т. – СПб., 1994 – 1997. – Т.4, с.1.

вы, без ног, должна иметь туловище и конечности – все это в надлежащем соответствии одно с другим и с целым» [Платон. Федр 264С]. Таким образом, не только здание и скульптура, но и текст должен быть симметричным (соразмерным), – это хорошо знали античные риторы.

Особенное значение в теории пропорций имеет уже нам знакомое **золотое сечение** – разделение целого на две неравные части, такие, что целое относится к большей части так, как большая к меньшей. В статуе Дорифора уровень пупа делит фигуру в пропорции золотого сечения.

– Односторонность есть пагуба мысли, – утверждает Пушкин. – Не только мысли, но и красоты. – Чем отличается идеально прекрасный облик от карикатуры? – Тем, что в карикатуре преувеличена какая-нибудь одна черта. Это хорошо видно в рисунках Леонардо (*см. форзацы и титульный лист эссе «Игра иронии и пародии»*).

Что же касается второй концепции прекрасного, – условно говоря, христианской (прекрасное как воплощение Бога, атрибут которого – бесконечность; романтическая концепция прекрасного как бесконечности, воплощенной в конечном, преемственно с нею связана), – то она кажется противоположностью первой. В самом деле, об определенном соотношении частей и целого можно говорить только применительно к ***конечным*** объектам; для ***конечного*** объекта целое всегда больше своей части, а часть меньше целого. Что же касается ***бесконечных*** объектов, то мы уже знаем, – дело обстоит иначе: «любое бесконечное множество эквивалентно некоторому своему подмножеству, не совпадающему со всем множеством. Этот факт может быть принят за определение бесконечного множества»[18]

Противопоставляя эстетику ***классицизма*** (наследующего античности) эстетике ***романтизма***, А.Ф. Лосев противопоставляет конечное – бесконечному: «Классицизм – это система малоподвижных и отточенных художественных структур,

[18] Ильин В.А., Позняк Э.Г. Основы математического анализа. – М., 1971, с. 87 .

образующих собой пластическое совершенство, романтизм же – это система вечно подвижных и размытых структур, образующих собой беспокойно подвижную и неопределенно стремящуюся **бесконечность**».[19]

Еще раз: «*Художник вкладывает в свое произведение, помимо того, что явно входило в его замысел, словно повинуясь инстинкту, некую бесконечность, в полноте своего раскрытия недоступную ни для какого конечного рассудка*». Только что мы видели это в стихотворении Пушкина «Роза». Еще один пример такого рода – его трагедия «Моцарт и Сальери». Объем произведения – девять страниц печатного текста. Антология трактовок и интерпретаций трагедии – девятьсот с лишним страниц.[20]

Объем антологии в 100 раз больше, чем объем трагедии (а ведь 150 лет – совсем не бесконечность)! Мне кажется, что это хорошая иллюстрация тезиса Шеллинга.

Если бы существовала антология трактовок поэмы «Медный всадник», она была бы еще больше – одних только монографий на русском языке существует по меньшей мере семь, статей – великое множество.

Подведем итог. **Удивительное даже для Пушкина художественное совершенство трагедии «Моцарт и Сальери» и поэмы «Медный всадник» обусловлено сочетанием неисчерпаемости (бесконечности) содержания и совершенства формы, воплощающей «золотые» пропорции.**

Нечто подобное можно было бы сказать и о других зрелых произведениях поэта. Таким образом, эстетика позднего творчества Пушкина воплощает синтез двух **противоположных, – «античной» (классицистической) и «христианской» (романтической)**, – концепций прекрасного, выработанных в продолжение столетий европейской философии.

---

[19] Лосев А.Ф. Конспект лекций по эстетике нового времени. Классицизм. – Литературная учеба. 1990. Кн.4. – С.140.

[20] «Моцарт и Сальери». Трагедия Пушкина. Движение во времени. 1840-е – 1990-е годы. Антология трактовок и концепций от Белинского до наших дней. Сост. В.С. Непомнящий. – М.,1997.– 934с.

Оказывается, таким образом, что эстетика Пушкина близка эстетике Леонардо да Винчи. Оба – своеобразные воплощения Возрождения, этого, по Л.М. Баткину, «диалога» (или синтеза) античности и христианства.[21]

Действительно, и о воплощении «золотых пропорций» в произведениях Леонардо и о бездонной глубине их содержания написано много (один из примеров – в иллюстрациях к первому эссе).



[21] «В русской литературе и русской культуре был лишь один момент, одна вспышка, когда блеснула возможность Ренессанса – это явление пушкинского творчества…» (Бердяев Н.А.Смысл истории. – М., 1990, с.143)

МУЗЫКА

Многозначность поэзии роднит ее с музыкой. П. Флоренский писал о музыке, сопоставляя ее с алгеброй: «... музыкальное произведение оставляет слушателю наибольшую степень свободы и, как алгебра, дает формулы, способные заполняться содержаниями почти беспредельно разнообразными».[22]

Среди этих «разнообразных содержаний» есть и бесконечность. Композитор Р. Вагнер ввел в обиход термин «бесконечная мелодия», связанный с особенностями его музыкального стиля. Идею бесконечной мелодии он обосновал в работе «Музыка будущего» (1860). Вагнера не удовлетворяла традиционная оперная мелодика, слишком периодичная и закругленная, чрезмерно, по его мнению, танцевальная. Он стремится к «бесконечности» (непрерывности) во всей музыкальной ткани, в том числе в гармонии – «**впечатление непрерывности развертывания достигается за счет использования прерванных каденций и прерванных гармонических оборотов**».[23]

Вот что пишет о «бесконечной мелодии» Вагнера Фридрих Ницше в работе «Ницше contra Вагнер» (глава называется «Вагнер как опасность»):

«Намерение, которое в новейшей музыке преследуется в том, что в наши дни весьма выразительно, но неясно называют «бесконечной мелодией», можно уяснить себе с помощью того, как входят в море, постепенно теряют почву под ногами, и в конце концов отдаются на милость стихии: дальше нужно ***плыть***. В прежней музыке, в изящных или торжественных или огненных движениях и поворотах, ускорениях и замедлениях, приходилось делать нечто совсем иное, а именно – танцевать…Рихард Вагнер захотел движений иного рода, – он опрокинул физиологическую предпосылку

[22] Флоренский П.А. Анализ пространственности в художественно-изобразительных сочинениях. У водоразделов мысли. – Т.1. Статьи по искусству. – Paris, 1985, с. 315.
[23] «Бесконечная мелодия». – Муз. энциклопедия, т.1, с.442

прежней музыки. Не ходить и не танцевать – а плавать и витать…Возможно, этим сказано самое главное. «Бесконечная мелодия» словно бы хочет сломать все временные и силовые пропорции, временами она издевается сама над собой, – богатство ее изобретательности как раз в том, что для прежнего слуха звучало бы ритмическим парадоксом и даже святотатством. Из подражания, из господства подобного вкуса для музыки может возникнуть опасность, страшнее которой нельзя и помыслить – полное вырождение ритмического чувства, хаос на месте ритма…».[24]

Бесконечность обескураживает. Она не может быть предметом чувства, но лишь предметом мышления, это УМОЗРИТЕЛЬНАЯ, теоретическая конструкция. – Верно ли это? Можно ли поставить ей в соответствие какую бы то ни было чувственно воспринимаемую реальность? Может быть, НЕБО?

Или МОРЕ?

Не случайно один из образцов «бесконечной мелодии» находим в знаменитом вступлении к опере Вагнера «Тристан и Изольда» (первое действие оперы происходит на корабле, плывущем по морю в Корнуэльс). Вот как об этом написал поэт Михаил Кузмин:

Стояли холода и шел «Тристан».
В оркестре пело раненое море…[25]



Р. Вагнер. Вступление к опере «Тристан и Изольда»

[24] Ницше contra Вагнер. – Фридрих Ницше. Полное собрание сочинений в 13 т. – Т.6. – М., 2009, с. 324

[25] Кузмин М. Избранные произведения. – Л.,1990. – С.284

ФРАКТАЛЬНОСТЬ БЕСКОНЕЧНОСТИ

В конце XX в. в физике появились понятия «фрактал» и «фрактальность». Термин «фрактал» был предложен американским ученым Б. Мандельбротом, автором известной книги «Фрактальная геометрия природы».[26]

«У природы фрактальное лицо», – пишет Мандельброт. «Естественные фракталы – береговая линия, снежинки, броуновские кривые (т. е. траектории частиц, осуществляющих броуновское движение. – *А.П.*)... Все рассмотренные выше фракталы обладают свойством масштабной инвариантности (скейлинг)..».[27]

Что такое масштабная инвариантность? – Это подобие целого и части, повторение свойств целого в свойствах части. Бенуа Мандельброт дал такое определение фрактала: «Фракталом называется структура, состоящая из частей, которые в каком-то смысле подобны целому».

БЕСКОНЕЧНОСТЬ – ФРАКТАЛ! Мы ведь уже видели, что любая (даже сколь угодно малая) часть бесконечного множества – тоже бесконечное множество.

Очень старая, восходящая к Платону (а возможно, еще более древняя) философская доктрина микрокосма и макрокосма, подобия человека и Вселенной, родственна идее фрактальности. «И природа, и человек бесконечны; и по бесконечности своей, как равномощные, могут быть взаимно частями друг друга, – скажу более, могут быть частями самих себя, причем части равномощны между собою и с целым. Человек – в мире; но человек так же сложен, как и мир. Мир – в человеке; но и мир так же сложен, как и человек... Человек есть бесконечность... Человек есть сумма Мира, сокращенный конспект его; Мир есть раскрытие Человека, проекция его. Эта мысль о Человеке как микрокосме бесчисленное множество раз встречается во всевозможных памятниках

[26] Mandelbrot B.B. The Fractal Geometry of Nature. – Freeman, San Francisco, 1982.
[27] Фракталы. – Физическая энциклопедия. В 5т. – Т. 5, с. 371.

религии, народной поэзии, в естественнонаучных и философских воззрениях древности. Она же – один из основных мотивов поэзии всех стран и народов и во всяком случае коренная предпосылка лирики», – пишет П. Флоренский.[28]

Вот какой вид принимает эта доктрина в размышлениях современного психотерапевта С. Грофа: «Взаимосвязь между Безусловным Сознанием и его частями необычна, сложна и не может быть понята с точки зрения привычного мышления и обычной логики. Наш здравый смысл говорит нам, что часть одновременно не может быть целым и что целое, будучи составленным из частей, должно быть больше, чем любая из его составляющих. Но в контексте Вселенной отдельные единицы сознания превосходят самобытность и различия, оставаясь по сути тождественными и своему истоку и друг другу. Их природа парадоксальна – они одновременно и целое, и части» (такова бесконечность; часть ее – это тоже бесконечность! – *А.П.*).[29]

Вспомним о том, как философ Гегель (1770–1831) отвечал на вопрос: **что есть образование?** – Образование есть краткое повторение истории культуры в пределах отдельной жизни. Аналогичная мысль воплощена в **биогенетическом законе** немецкого естествоиспытателя Эрнста Геккеля (1866 г.): онтогенез (развитие индивида, отдельной особи) есть быстрое и краткое повторение филогенеза (истории развития вида). Ясно, что закон Геккеля, относящийся к биологическому развитию организма, вполне аналогичен (изоморфен) гегелевской концепции образования, относящейся к духовному развитию человеческой индивидуальности. Эта закономерность фрактальна: часть (отдельный человек) подобна целому (человечеству) (сравните с мыслью П. Флоренского, изложенной выше).[30]

Поскольку, как пишет Б. Мандельброт, подобие частей целому – есть принцип «устройства» природы», то **наличие фрактальности в поэзии (и в искусстве вообще) представля-**

[28] Флоренский П. Сочинения. В 4 т. – Т. 3 (1), с. 441, 442

[29] Гроф С. Надличностное видение. – М., 2004. – С. 177

[30] Пустовит А.В. История европейской культуры. Введение в культурологию. – К., 2012, с. 13–33.

ет собой одну из иллюстраций древней, – восходящей к Аристотелю, – концепции искусства как подражания природе.

Подобная фрактальность имеет место в произведениях Пушкина, – в частности, в трагедии «Моцарт и Сальери»: в точке золотого сечения Сцены I звучит «безделица» – музыкальный **фрагмент**, передающий содержание произведения **в целом**, своеобразная **формула целого**, – квинтэссенция всей трагической истории, выраженная музыкой.

Ведь что такое этот набросок, который Моцарт принес Сальери? Прежде, чем исполнить его, композитор объясняет: «Представь себе... ну, хоть *меня*... с красоткой, или с другом – хоть с *тобой*...». То есть эта музыка, развивающаяся от «веселья» к «незапному мраку», воссоздает всю трагическую историю двух композиторов от начала до конца, представляет собой формулу целого и содержит предсказание будущего (трагедия ведь заканчивается гибелью Моцарта).

Известно, что феномен золотого сечения связан с категорией бесконечности; константы, связанные с золотой пропорцией, могут быть получены как пределы бесконечных рядов (*см. «Игра золотого сечения»*).[31]

Фрактальность, – повторение свойств целого в свойствах части, – и притом **фрактальность, связанная с золотым сечением**, – характеризует свойства живых организмов, в частности, формы человеческого тела. Например, уровень пупа делит идеальную мужскую фигуру в отношении золотого сечения: от макушки до пупа 0,38, от пупа до пяток 0,62 [*см. первое эссе*]; золотая пропорция воплощается в строении человеческого тела в целом, руки (части тела), и кисти (части руки).[32]

Многие исследователи писали о сходстве между произведением искусства и живым организмом: «Сопоставление художественного произведения с живым организмом – одна из самых древних и неувядаемых эстетических идей. Аристотель и Платон, Юм и Берк, Гумбольдт и Гете, Кольридж и Шеллинг, Гюйо и Гербарт – не говоря уж о многих совре-

[31] Васютинский Н.А. Золотая пропорция. – М., 2006, с. 43–44

[32] Васютинский Н.А. Золотая пропорция. – М., 2006.

менных мыслителях – по-разному, но с одинаковой настойчивостью утверждали органичность внутреннего строения произведений искусства» (т. е. утверждали, что произведение искусства подобно живому организму! – *А. П.*).[33]

Кинорежиссер С. Эйзенштейн писал о связи золотого сечения с органичностью: **где речь об органичности, там ищи золотое сечение в пропорциях!** [34]

В первом эссе этой книги уже был приведен пример фрактальности, связанной с золотым сечением, – композиция трагедии и поэмы Пушкина. Приведем еще один. Рассмотрим «Приморский сонет» А.А. Ахматовой.

ПРИМОРСКИЙ СОНЕТ

Здесь все меня переживет,
Все, даже ветхие скворешни
И этот воздух, воздух вешний,
Морской свершивший перелет.

И голос вечности зовет
С неодолимостью нездешней.
И над цветущею черешней
Сиянье легкий месяц льет.

И кажется такой нетрудной,
Белея в чаще изумрудной,
Дорога не скажу куда...

Там средь стволов еще светлее,
И все похоже на аллею
У царскосельского пруда.

1958

[33] Сапаров М.А. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения. – Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сборник статей. – Л., 1974.

[34] Сороко Э.М. Структурная гармония систем. – Минск, 1984.

Один из аспектов поэтического искусства – хорошо выстроенная форма произведения, то есть удачное разрешение проблемы соотношения частей и целого. Пифагорейцы связывали тайну красоты с целыми числами ; в области музыки они открыли, в частности, что совершенный консонанс (приятное, согласованное звучание двух тонов одновременно) возникает при простейших соотношениях длин струн – 2 : 1 (октава – одна из струн вдвое длиннее другой), 3 : 2 (квинта), 4 : 3 (кварта) (более сложные соотношения, например, 16 : 15, дают диссонанс (малую секунду).[35]

Отметим, что соотношение 4 : 3 характеризует и структуру сонета; он разделяется на две части – катрены и терцеты, четверостишия и трехстишия, восемь и шесть строк соответственно: 8 : 6 = 4 : 3.

В структуре сонета точка золотого сечения приблизительно соответствует границе между катренами и терцетами (14 • 0,62 = 8,68). Это же разделение сонета на катрены и терцеты соответствует соотношению 4 : 3, связанному с совершенным консонансом – квартой. Таким образом, форма сонета определяется пифагорейской доктриной красоты как соразмерности, которую можно выразить отношением целых чисел.

Действие сонета разворачивается в двух планах, обозначенных ключевыми словами «здесь» и «там». Зона золотого сечения в сонете – это, как уже было сказано, граница четверостиший (катренов) (чувственно воспринимаемый мир, мир «здесь» – ветхие скворешни, весенний воздух, цветущая черешня, легкий месяц) и трехстиший (терцетов)(мир «там», куда ведет «дорога не скажу куда»). **Форма обусловлена содержанием: переход из одного плана в другой (из мира «здесь» в мир «там») совершается именно в зоне золотого сечения.**

Одним из проявлений закономерностей, связанных с золотым сечением, является так называемый закон **третьей**

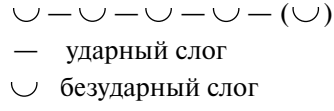
[35] Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры. – Долгопрудный, 1994. – Вып.1. – С. 69.

четверти (отметим, что если разделить целое на четыре равные части, то точка золотого сечения принадлежит третьей четверти). Филолог и историк культуры Ю.М. Лотман в книге «Анализ поэтического текста» формулирует этот закон следующим образом: если взять текст, который членится на четыре сегмента, то почти универсальным будет построение, при котором первые две четверти устанавливают некоторую структурную инерцию, третья ее нарушает, а четвертая восстанавливает исходное построение, сохраняя, однако, память и об его деформациях. Таким образом, из четырех сегментов третий будет некоторым образом выделяться.

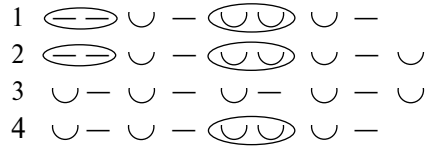
Рассмотрим первое четверостишие сонета. Перед нами – текст, который очень естественно членится на четыре сегмента: ***четыре*** строки, написанные ***четырехстопным*** ямбом.

Чем отличается стихотворная речь от прозы? Прежде всего ритмичностью. В русском силлаботоническом стихе имеет место правильное, урегулированное чередование ударных и безударных слогов.

Метрическая схема идеально правильного (полноударного) четырехстопного ямба.



Метрическая схема первого катрена сонета Ахматовой (отклонения от идеально правильной структуры отмечены овалами):



Стихотворение А.А. Ахматовой написано четырехстопным ямбом, и отклонения от идеально правильной структуры встречаются чаще всего в **третьей** стопе (например, в первой, второй и четвертой строках первого катрена третья стопа состоит из двух безударных слогов); в первом четверостишии идеально правильной ямбической структурой обладает только **третья** строка из четырех. Примером полноударного (идеально правильного) четырехстопного ямба может служить фрагмент стихотворения М.В. Ломоносова «Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния» (1743):

Лице свое скрывает день;
Поля покрыла влажна ночь,
Взошла на горы черна тень;
Лучи от нас склонились прочь.
Открылась бездна, звезд полна;
Звездам числа нет, бездне дна.

Итак, закономерность, связанная с золотым сечением (закон третьей четверти), проявляется на уровне художественного целого (сонет в целом, разделяющийся на первые восемь строк (мир «здесь») и последние шесть (мир «там»)), **на уровне четверостишия** (только третья строка из четырех обладает идеально правильной ритмической структурой) **и на уровне отдельной строки** (наиболее часто встречающееся отклонение от идеально правильной ритмической схемы – совпадение двух безударных слогов в **третьей** стопе), – это и есть своего рода фрактальность, т. е. повторение свойств целого в свойствах части (ведь и четверостишие и строка суть части сонета как целого).

Вот это и есть ***фрактальность, связанная с золотым сечением***.

Итак, **бесконечность интерпретаций произведения искусства (неисчерпаемость его содержания), фрактальность (повторение свойств целого в свойствах части, – бесконечность фрактальна) и закон золотого сечения представляют**

собой три взаимосвязанные концепции, имеющие прямое отношение к самой сути художественного творчества.

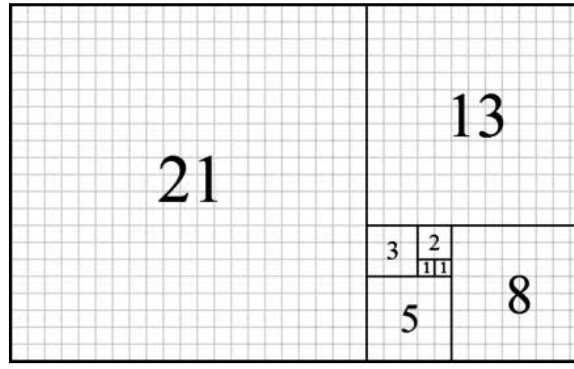
Проиллюстрируем эту взаимосвязь геометрическим построением.

Иллюстрация связи золотого сечения с фрактальностью и бесконечностью (замощение ***бесконечной*** плоскости ***золотыми*** треугольниками).

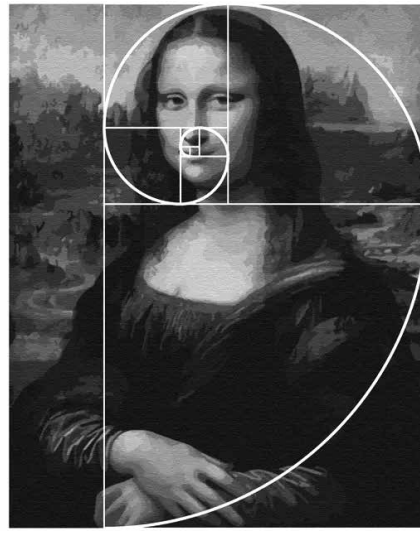
Итак, золотое сечение связано с бесконечностью. В первом эссе было сказано о том, что φ (число, обратное золотому числу ***Ф***) является пределом ***бесконечного*** ряда.

Покрытие плоскости неперекрывающимися фигурами называется замощением. Уже пифагорейцам было известно, что имеется только три вида правильных многоугольников, которыми можно полностью замостить плоскость без пробелов и перекрытий, – треугольник, квадрат и шестиугольник (речь идет о многоугольниках, равных между собой).

Я знаю только одно замощение бесконечной плоскости не ***равными***, а ***подобными*** фигурами, – это замощение квадратами Фибоначчи (*о последовательности Фибоначчи см. первое эссе*).

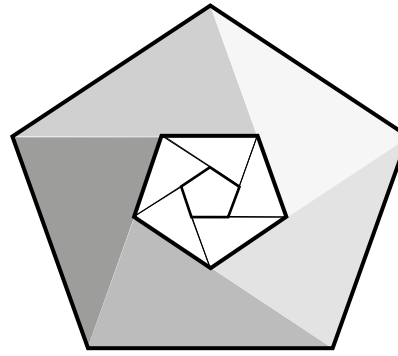


Числа обозначают длину стороны квадрата. Интересно, что это построение лежит в основе композиции «Джоконды» Леонардо (*см. первое эссе*).



QR-код сюжета о золотом сечении

На рисунке ниже показано, как можно замостить бесконечную плоскость золотыми треугольниками (золотым треугольником называется равнобедренный треугольник с углом 72 градуса при основании; его основание, отложенное на боковую сторону, делит ее в пропорции золотого сечения – *см. иллюстрации к первому эссе*). Бóльший пятиугольник является точным подобием меньшего, при том, что меньший – часть бóльшего, – а это и есть фрактальность. МЕньший пятиугольник заполняется треугольниками все мЕньшего размера. Это БЕСКОНЕЧНЫЙ процесс. Его ПРЕДЕЛОМ (*см. следующее эссе*) является ТОЧКА (центр пятиугольника), которая останется незамощенной (площадь центрального пятиугольника стремится к нулю).



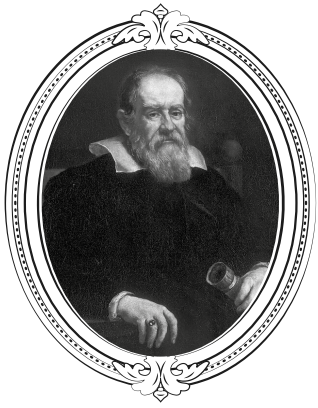
Итак, бесконечную плоскость можно замостить квадратами Фибоначчи, – и это построение лежит в основе композиции «Джоконды» Леонардо. Ее можно также замостить золотыми треугольниками, – но мне пока не удалось найти произведение, композиция которого была бы основана на этом замощении. Дорогой читатель, поищите!



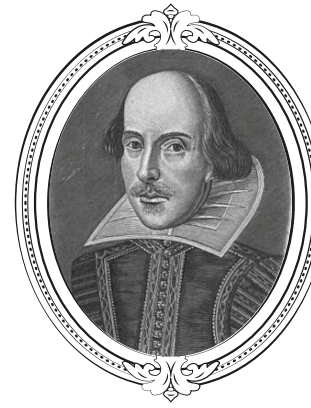


ИГРА ДВИЖЕНИЯ И ПРОТИВОРЕЧИЯ

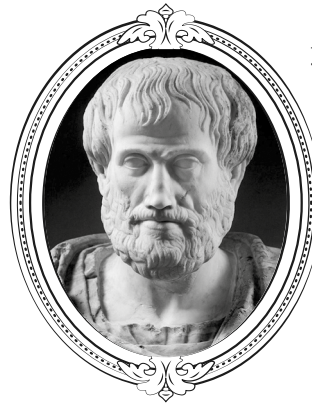




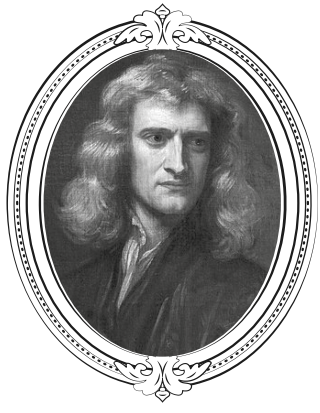
Галилео Галилей
1564–1642



Уильям Шекспир
1564–1616



Аристотель
384–322



Исаак Ньютон
1642–1727



Нильс Бор
1885–1962

I

ЧТО ЕСТЬ ИСТИНА?

Парменид и Гераклит

Если посмотреть на историю европейской культуры как бы с птичьего полета и обозреть ее от античности до эпохи романтизма включительно, то станет очевидно, что европейская мысль движется от постижения предметов в их неподвижности, непротиворечивости и пластической конкретности (аристотелева логика, древнегреческая скульптура, теория устойчивых и неподвижных в своей определенности жанров, основанная на поэтиках Аристотеля и Горация, неподвижные статичные герои Гомера[1], неподвижные (акинетос) идеи Платона, математика, предметы которой, по словам Евклида, чужды движению), – к постижению предметов в развитии, движении, изменении и становлении (диалектическая философия Гегеля и современные ей явления в истории европейского искусства – в частности, музыка венских классиков и «победоносный подъем романа, этого «незаконнорожденного» жанра, как бы «антижанра», самым своим присутствием...разрушавшего традиционную систему жанров и... восходящую к античности концепцию жанра как центральной и стабильной теоретико-литературной категории».[2]

[1] Ауэрбах Э. – Рубец на ноге Одиссея. – в кн. Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. – М., 2000.

[2] Аверинцев С.С. Древнегреческая поэтика и мировая литература. – в кн. Аверинцев С.С.Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М., 1996.

В этом отношении вся история европейской культуры представляет собой ***историю постижения движения*** (развития, становления). Этот процесс идет в самых разных областях – в математике, литературе, философии, живописи, музыке. Рубеж на этом пути – XVII век, эпоха барокко.

Естественные языки, – латинский, английский, французский, русский, – возникли очень давно. Многие слова естественных языков воплощают представление о предметах как о неподвижных сущностях.

Геометрия Евклида представляет собой воплощение Аристотелевой логики, – эти два великих достижения античной культуры неразрывно связаны между собой. Логика Аристотеля ***двузначна***: она основывается на предположении, что любое суждение А или истинно, или ложно. **Если А истинно, то не-А ложно; если не-А истинно, то А ложно.**

Закон противоречия можно представить в виде формулы: **ложно, что А и не-А.**

Закон исключенного третьего: **истинно, что А или не-А**.

Закон тождества: **истинно, что А есть А (А ≡ А)**.

Эти три закона аристотелевой логики могут быть сведены к одному – к запрету противоречия.[3]

Логика – наука о правильном рассуждении.

Правильно построенное рассуждение должно быть непротиворечивым (свободным от противоречий).

Проиллюстрируем это простейшим математическим построением. Представим себе, что наряду с тривиальным равенством 1 = 1, мы включили в систему истинных арифметических высказываний утверждение 1 = 2. Тем самым, в основание арифметики мы заложили противоречие (единица равна себе и единица не равна себе).

Из этого противоречия следует, что все натуральные числа равны друг другу.

Действительно , известно,что к обеим частям верного равенства можно прибавить одно и то же число (если a = b, то

[3] Пустовит А.В. Введение в логику. – К.,2021, с. 32-41

a + 1 = b + 1). Тогда из равенства 1 = 2, прибавив к левой и к правой части по единице, получим 2 = 3, еще раз прибавив по единице, получим 3 = 4 и т.д. Таким образом, придем к выводу: 1 = 2 = 3 = 4 =..., т.е. любое натуральное число равно любому другому натуральному числу.

Понятно, что при этом все арифметические доказательства рухнут; арифметика как содержательная теория перестанет существовать.

$$\left.\begin{array}{l} 1 = 1 \\ 2 = 2 \\ 1 = 2 \end{array}\right\} \Rightarrow 1 = 2 = 3 = 4...$$

АРИФМЕТИКА ПОГИБЛА!

В противоречивой теории утрачивается различие между истиной и ложью, доказуемым становится все, что угодно. Такая теория не имеет никакой ценности. Наличие противоречия губит содержательную теорию, как бы взрывая ее изнутри.Следовательно, классическая логика имеет все основания для того, чтобы настаивать на запрете противоречия.

Однако, запрещая противоречие, Аристотель обездвиживает умопостигаемый мир. Почему это так? Потому что ***осмысление движения связано с противоречием.***

Вот у меня в руке кусочек мела. Я положу его на стол и сформулирую два противоположных утверждения:

1. *Мел лежит на столе*
2. *Мел не лежит на столе.*

Первое – истинно, второе – ложно. Если я уберу мел со стола и буду держать его в руке, то истинным станет второе утверждение, а первое будет ложным.

Пока мы рассматриваем ***покоящееся*** тело, – классическая логика работает. На вопрос – находится ли это тело в точке А, или нет (находится ли мел у меня в руке или лежит на столе), – можно дать однозначный ответ: да, находится, или – нет, не находится (и в этом случае закон исключенного третьего справедлив: из двух противоположных утвержде-

ний одно верно, другое ложно). Если тело движется, то такой ответ дать нельзя.

Гегель в «Лекциях по истории философии» пишет: «... Двигаться означает быть в данном месте и в то же время не быть в нем, – следовательно, находиться в обоих местах одновременно; в этом состоит непрерывность времени и пространства, которая единственно только и делает возможным движение...».[4]

Итак, по Гегелю ***движение есть само существующее противоречие; движущееся тело одновременно и находится и не находится в определенной точке своей траектории***.

Впрочем, механическое движение, – перемещение тела в пространстве, – это простейший вид движения. Можно рассмотреть, например, течение времени. Пусть сегодня 8 августа. Завтра будет 9 августа. Граница между восьмым числом и девятым – полночь. Пока полночь не наступила, закон исключенного третьего справедлив: и в три часа дня, и в пять, и в одиннадцать вечера мы можем с уверенностью сказать: сейчас восьмое, а не девятое. После полуночи так же уверенно можем утверждать: сейчас девятое, а не восьмое. Но время *течет непрерывно*, и с неизбежностью наступит момент, отделяющий восьмое от девятого. В этот момент закон исключенного третьего перестанет выполняться, потому что будет еще восьмое и одновременно – уже девятое. Можно рассмотреть еще более сложный процесс, – например, взросление человека.

Родился младенец. Ему исполнился месяц. Прошло двадцать лет. Мы спрашиваем:

— Этот двадцатилетний юноша – ***тот самый*** младенец?

— Да, – говорят нам, – тот самый.

— Но он совсем не похож на месячного младенца! У того был рост 50 см, у этого – 180 см; тот весил 5 кг, а этот весит 75 кг.

— Конечно, – отвечают нам, – ведь он вырос!

Он одновременно тот же и не тот же, другой! Человек развивается, взрослеет, стареет, – *человек есть процесс*. В каждый следующий момент своей жизни он и тот же, и новый, иной.

[4] Гулыга А.В. Немецкая классическая философия. – М., 1986. – С. 267

Что общего между двумя шедеврами новоевропейской литературы, – трагедией Пушкина «Моцарт и Сальери» и новеллой Кафки «Превращение»? – Обе истории – это истории о превращении, о метаморфозе, о трансформации: пушкинский Сальери на глазах у зрителя *становится* убийцей, герой Кафки *превращается* в насекомое. Такого рода ситуации не укладываются в рамки классической логики с ее законом тождества.

Задолго до Аристотеля на противоречивость движения указал древнегреческий философ Зенон Элейский, сформулировав свои знаменитые *апории*[5], – рассуждения о непостижимости, немыслимости движения.

Одна из апорий Зенона выглядит таким образом. Представим себе, – говорит он, – бегуна, который бежит по прямой от пункта А до пункта В. Расстояние от А до В равно 1.

Как скоро он прибежит в В? – Любой человек, отвечая на этот вопрос, скажет: «Это зависит от скорости. Чем быстрее движется бегун, тем меньше времени понадобится ему для того, чтобы достичь пункта В».

Ответ Зенона озадачивает своей парадоксальностью: он утверждает, что бегун ***никогда*** не достигнет В. Вот доказательство: прежде, чем пробежать все расстояние от А до В, бегун должен преодолеть его половину (½). Пробежав половину пути, бегун, прежде чем оказаться в В, должен будет преодолеть половину оставшегося расстояния (¼), то есть оказаться в точке, отстоящей от пункта А на расстоянии, равном ¾ всего пути. После этого, прежде чем попасть в В, он снова должен будет сначала пробежать половину оставшегося расстояния (⅛), то есть дойти до «промежуточного финиша» в точке ⅞ и т.д. Иными словами, бегун должен пробежать расстояние, равное сумме ряда ½ + ¼ + ⅛ + 1/16 + ...

Многоточие означает, что ряд продолжается до бесконечности. Каким образом, спрашивает Зенон, бегун может преодолеть бесконечную последовательность отрезков за конечное время? Ведь, сколько бы членов ряда мы ни взяли,

[5] Греческое слово «апория» означает «непроходимость, безвыходное положение». – Чанышев А.Н Курс лекций по древней философии. – М., 1981, с.155.

достичь «конца пути» – 1, – нам так и не удастся, ибо не будет доставать отрезка пути, равного последнему взятому члену.[6]

Перед нами рассуждение, ни в чем не нарушающее законов логики, – и, однако, приводящее к нелепому выводу. Всем ведь прекрасно известно, что преодолеть конечное расстояние за конечное время ***можно***. Легенда говорит о том, что первым критиком Зенона был его слушатель, киник Антисфен, который, не говоря ни слова, встал и прошел несколько шагов.

Движенья нет, сказал мудрец брадатый.
Другой смолчал и стал пред ним ходить.
Сильнее бы не мог он возразить;
Хвалили все ответ замысловатый.
Но, господа, забавный случай сей
Другой пример на память мне приводит:
Ведь каждый день пред нами солнце ходит,
Однако ж прав упрямый Галилей.

Так излагает эту историю А.С. Пушкин в стихотворении «Движение». Зенон пояснил, что он доказывает вовсе не то, что ***движения нет***, а лишь то, что оно *немыслимо*.[7]

Нелепо отрицать движение как очевидность, как *чувственную* достоверность, но (ведь чувства часто обманывают нас!) можно и должно поставить вопрос о его *истинности*. ***Как возможно (и возможно ли вообще) выразить движение в логике понятий?*** Не является ли движение иллюзорным?

Дело в том, что иногда истина находится в резком противоречии с *очевидностью* (т.е. с тем, что видно *глазами*): например, смена дня и ночи обусловлена не движением Солнца вокруг неподвижной Земли (хотя люди веками верили в это), а вращением Земли вокруг своей оси. Итак, *глаза ума* (*умо-зрение*; по-гречески – *теория*, слово, однокоренное со словом «театр» – «зрелище») видят совсем не то же самое, что просто глаза.

[6] Гарднер М. Математические новеллы. – М., 1974, с. 7–8.
[7] Чанышев А.Н Курс лекций по древней философии. – М., 1981, с.157

Еще один пример противоречия между истиной (сущностью) и очевидностью (видимостью), – знаменитая атомистическая гипотеза Демокрита, так блестяще подтвержденная современной наукой. Демокрит утверждает, что краски, формы, запахи, вкусы – все это иллюзии. Не существует ни красного, ни синего, ни твердого, ни мягкого, ни горького, ни сладкого – все это только результаты взаимодействия человека с окружающим его миром, все это существует только в человеческом восприятии. ***Поистине*** же существуют только атомы и пустота.

Учитель Зенона, философ Парменид, настаивал на том, что движение – это иллюзия. Отрицая истинность движения, он утверждает неподвижность (неизменность) умопостигаемой истины. Цель апорий Зенона состояла в защите учения Парменида и его ***концепции неподвижной, неизменной истины***. Зенон разбирал тезисы противников Парменида (например, что сущее множественно, что движение реально существует) и показывал, что все эти тезисы приводят к логическим противоречиям.

Главное сочинение Парменида – поэма «О природе». В центре внимания философа находятся две проблемы – вопрос об отношении бытия и небытия и вопрос об отношении бытия и мышления. Парменид утверждает: бытие есть, а небытия нет. А – бытие, не-А – небытие, – ведь не-бытие есть отрицание бытия. Утверждать, что бытие есть и, одновременно, что не-бытие тоже есть, означает допустить противоречие. Итак, ЕСЛИ бытие есть, ТО небытия нет.

Из того, что небытие не существует, Парменид делает безупречно логичный вывод о том, что бытие едино и неподвижно. В самом деле, разделить бытие на части могло бы лишь небытие, но его нет. Всякое изменение предполагает, что нечто исчезает и что-то появляется, но на уровне бытия нечто может исчезнуть лишь в небытии и появиться лишь из небытия, а небытия нет. Поэтому бытие и едино и неизменно.[8]

[8] Чанышев А.Н Курс лекций по древней философии. – М., 1981, с.150-153

Следовательно, ***истина о бытии тоже едина и неизменна (неподвижна)***. Итак, Парменид утверждает: бытие есть, а небытия нет. Тем самым он, – задолго до Аристотеля, – неявно формулирует один из законов логики – *закон противоречия (непротиворечивости)*: **ложно, что А и не-А**.

Зенон защищает учение Парменида, доказывая, что попытка осмыслить движение приводит к логическому противоречию. Мышление и бытие тождественны; бытие едино и неподвижно, значит, и мышление должно быть таким же, единым и неподвижным, т.е. непротиворечивым. Если, пытаясь мыслить движение, мы впадаем в противоречие, значит, движение не существует: «... именно у Парменида мы впервые находим формулировку принципа исключенного третьего, а доказательства Зенона Элейского путем приведения к абсурду знамениты и сейчас».[9]

Философской системе Парменида и Зенона противостоят идеи другого великого греческого философа, современника Парменида, Гераклита Эфесского. Учение Гераклита строится на двух неразрывно связанных друг с другом философских идеях, – это ***единство противоположностей (противоречие) и движение***.

Первая и притом важнейшая идея Гераклита–это идея борьбы и единства (тождества) противоположностей: «Сопряжения: целое и нецелое, сходящееся расходящееся, созвучное несозвучное, из всего – одно, из одного – все»]. «Путь вверх-вниз один и тот же» .

«Одно и то же в нас – живое и мертвое, бодрствующее и спящее, молодое и старое, ибо эти [противоположности], переменившись, суть те, а те, вновь переменившись, суть эти» . «Бессмертные смертны, смертные бессмертны, [одни] живут за счет смерти других, за счет жизни других умирают». «Они не понимают, как враждебное находится в согласии с собой: перевернутое соединение (гармония), как лука и лиры». «Из различающегося прекраснейшая гармония». «Одно-единственное Мудрое [Существо] называться не желает и желает именем Зевса».[10]

[9] Бурбаки Н. Очерки по истории математики. – М., 1963. – с. 11.

[10] Фрагменты ранних греческих философов. – М., 1989.– С. 21, 198-199, 204, 213-215, 239

Итак, все в мире состоит из противоположностей, противоборствующих сил и тенденций. Действуя одновременно, эти противоположно направленные силы образуют напряженное состояние, которым и определяется внутренняя гармония вещей. Эту мысль Гераклит поясняет знаменитым примером лука и лиры. Оба конца лука стремятся разогнуться, но тетива стягивает их, и эта взаимная сопряженность образует высшее единство.

Вторая важнейшая идея Гераклита – это идея безостановочной изменчивости вещей, их текучести. «Нельзя войти в одну и ту же реку дважды и нельзя тронуть дважды нечто смертное в том же состоянии, но, по причине неудержимости и быстроты изменения, все рассеивается и собирается, приходит и уходит... Мы входим и не входим в одну и ту же реку, мы те же самые и не те же самые».[11]

Эта сторона учения Гераклита стала особенно популярной у его последователей (например, у Кратила), и в сознание последующих поколений Гераклит вошел прежде всего как философ, учивший, что «все течет».

Ясно, что ***воззрения Гераклита противоположны воззрениям Парменида***.

Итак, Гераклит учит о тождестве противоположностей и о вечной изменчивости всего сущего («все течет»). Эти две идеи связаны между собой: попытка осмыслить движение приводит к логическому противоречию; как впоследствии сформулирует великий последователь Гераклита, Гегель, «***движение есть само существующее противоречие***». Именно учение Гераклита стало основой диалектической логики Гегеля, писавшего о том, что нет ни одного положения Гераклита, которое он (Гегель) не взял в свою логику.[12]

Итак, ***у самых истоков европейской культуры мы видим противостояние двух диаметрально противоположных точек зрения.***

Вся последующая история европейской мысли может быть описана как противостояние линии Парменида и линии

[11] Реале Дж., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. В 4 т. – т. 1, с. 24.
[12] Гегель Г..В.Ф. Сочинения. – М., 1932. – т. 9, с. 246.

Гераклита, закона исключенного третьего и принципа совпадения противоположностей, концепции неподвижной истины и представления об истине как о процессе (движении, изменении, развитии).

Первая концепция состоит в том, что бытие есть, а небытия нет, истина едина и неподвижна, а мышление должно быть непротиворечивым. Вторая настаивает на том, что существует не только бытие, но и небытие. Объединение (синтез) этих двух категорий, – *бытия* и *небытия*, – приводит к категории ***становления***: «Становление содержит в себе бытие и ничто и содержит их таким образом, что оба они полностью переходят друг в друга... Становление, таким образом, оказывается безудержным движением...».[13]

Гегель отзывается о Гераклите с восторгом: «Что касается общего принципа, то мы должны сказать, что этот смелый ум ... первым молвил глубокое слово: «Бытие и небытие тождественны, все и есть и не есть одновременно». Истинное существует лишь как единство безусловных противоположностей, а именно как единство чистой противоположности бытия и небытия... Но мы имеем еще одно высказывание, которое точнее указывает смысл этого принципа... Гераклит утверждает: «Все течет, ничто не бывает и не остается неизменным»... Ближайшим определением для этого общего принципа является становление, истина бытия; поскольку все есть и одновременно не есть, то Гераклит этим выразил, что ***мир есть становление***. В последнее входит не только возникновение, но и исчезновение; оба они не самостоятельны, а тождественны. Такова эта великая мысль – перейти от бытия к становлению».[14]

Следуя Гераклиту Гегель утверждает: «***Истина есть процесс***».

Итак, что есть истина? Неподвижна ли она или изменчива? Является ли она ***бытием*** или ***становлением***?[15]

[13] Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук – Т. 1. – М., 1974.– с. 228.

[14] Гегель Г.В.Ф. -Лекции по истории философии. – СПб., 1993.– с. 290.

[15] Вот как отвечает на этот вопрос выдающийся ученый XX в., создатель синергетики И. Пригожин: «Мы считаем, что бытие и становление должны рассматриваться не как противоположности, противоречащие друг другу, а как два соотнесенных аспекта реальности».
Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса:новый диалог человека с природой. – М., 2001. – с. 273

Итак, проблема истины – подлинно философская проблема, далекая от окончательного разрешения. Ни одна из существующих концепций истины не является вполне удовлетворительной.

Истины противоречивые и непротиворечивые

Уже было сказано о том, что истины науки непротиворечивы. Правильное (с точки зрения классической логики) рассуждение должно быть непротиворечивым. Наличие противоречия губит содержательную теорию.

Если разделить область духовной деятельности человека на науку (доказательную и запрещающую противоречие) и не-науку, то к сфере не-науки придется отнести искусство (в частности, поэзию), религию, философию.

Современный исследователь пишет: «...к философским утверждениям понятие истины неприменимо. Истинностная оценка имеет смысл лишь для интерсубъективно проверяемых и общезначимых описаний. Философские утверждения таковыми не являются. Следовательно, они не могут оцениваться как истинные или ложные… Плюрализм (множественность) философских систем, направлений, концепций неопровержимо свидетельствует о том, что философские утверждения не находятся в истинностном отношении к миру. Если бы в сфере философии речь могла идти об истине, то плюрализм был бы невозможен: давным-давно была бы выделена истинная система философии…которая объединила бы вокруг себя подавляющее большинство философов… и развитие философии пошло бы так же, как происходило развитие конкретных наук. Но этого до сих пор не произошло».[16]

Точно то же можно сказать и об искусстве, в котором существует множество стилей, методов, направлений. Наука достигает все более полных истин; при этом старые теории или отвергаются, или входят в состав новых, более общих теорий как частные случаи. В философии достигается скорее разнообразие, множественность систем (подобно тому, как это про-

[16] Никифоров А.Л. Философия как личный опыт. – Заблуждающийся разум? Многообразие вненаучного знания. – М., 1990. – с.312

исходит в искусстве); решение философской проблемы никогда не является окончательным. Философ Мартин Хайдеггер (1889–1976) характеризует сущность философии как вопрошание (задавание вопросов). Философия есть скорее наука вопросов, нежели наука ответов.

Итак, существуют целые области культуры, не являющиеся наукой: это философия, религия и искусство. Предположим, что они тоже претендуют на отыскание истины. Каковы же, – если они существуют, – особенности религиозных, философских, поэтических истин? Покажем, что это истины парадоксальные (воплощающие противоречие).

Каждый раз, когда человеческая мысль формулирует действительно важный вопрос, философия отвечает на него двойственно. Например:

Существует ли что-либо, кроме движущейся материи?

Нет, – утверждает Демокрит, – есть только атомы и пустота.

Да, – утверждает Платон, – существует не только чувственно воспринимаемый мир вещей, но и умопостигаемый мир идей.

Бессмертна ли душа?

Нет, – утверждают Демокрит и его последователь Эпикур, – она умирает вместе со смертью тела.

Да, – утверждает Платон, – до рождения человека и после его смерти бессмертные души пребывают в мире идей.

Что должно служить основанием этики?

Разум, – отвечает языческая античность. Любовь, тождественная воле, – утверждают христианские мыслители.

Разум, отделенный от воли, созерцательный, теоретический разум – бессилен, он способен разве что приносить наслаждение его обладателю, мыслителю-теоретику. Воля, если она неразумна и слепа, становится источником бедствий, тем более страшных, чем она сильнее и непреклоннее. Разум без любви – жесток, даже если справедлив. Любовь без разума – иррациональна, даже если милосердна. Как сочетать разум и любовь, справедливость и милосердие? В этом и состоит проблема.

Присуща ли человеку свободная воля?

Нет, – утверждают стоики-фаталисты, человек – часть объективного мира и подчинен его законам; он свободен не более, чем небесные светила, которые движутся закономерно; судьба всевластна.

Да, – полагает оппонент стоиков Эпикур и его последователи. Многое зависит от судьбы, но многое – от самого человека. На вере в существование свободной воли основано правосудие: ведь невозможно судить человека за преступление, которое он не мог не совершить!

Если свобода существует, то является ли она для человека благом?

Свобода – необходимое условие творчества, а потребность в творчестве – глубокая, неискоренимая потребность человека; однако свобода может стать не только источником добра, но и источником зла, может вести и к творческому созиданию, и к разрушению. Человек, стремящийся к свободе лишь для себя, может стать преступником, человек, совершенно лишенный свободы, не может быть счастливым. Какова правильная мера свободы? – вот один из главных вопросов этики.

Что есть прекрасное?

Соразмерность, symmetria, соответствие частей и целого, – утверждает Античность. Божественное присутствие, сияние, свет, – говорят мыслители Средневековья. Если вспомнить о том, что атрибут Бога – бесконечность, то придем к романтической концепции прекрасного: бесконечное, выраженное в конечном.

Это тоже проблема, поскольку ответы противоположны. О правильном соотношении частей и целого, то есть о пропорции, речь может идти лишь в случае конечных объектов, потому что бесконечность определяется через эквивалентность части целому.[17]

[17] Пустовит А.В. Этика и эстетика. Наследие Запада. История красоты и добра. – К., 2006. – С. 666–669

«Логическое противоречие – это чуть ли не сущность всей философии», – пишет гегельянец И. А. Ильин.[18]

Вот что пишет о противоречивости философского знания замечательный мыслитель XX в. Бертран Рассел (1872–1970): «Никому еще не удалось создать философию, которая была бы одновременно правдоподобной и внутренне непротиворечивой... Философия, не свободная от внутренних противоречий, не может быть полностью истинной, но непротиворечивая философия вполне может оказаться полностью ложной».[19]

Противоречива христианская религия. Догматы христианства, – троичность единого Бога, непорочное зачатие, воскресение из мертвых, – представляют собой антиномии, т.е. непримиримые противоречия. «Для рассудка истина есть противоречие, и это противоречие делается явным, лишь только истина получает словесную формулировку... Другими словами, истина есть антиномия, и не может не быть таковою. Противоречие! Оно всегда тайна души – тайна молитвы и любви. Чем ближе к Богу, тем отчетливее противоречия», – пишет богослов П. В. Флоренский.[20]

Противоречива и поэзия, поскольку ключевую особенность поэтической речи многие исследователи видят в использовании метафоры, а метафора есть не что иное, как противоречие. Когда поэт говорит «девушка это роза» – он впадает в противоречие. Девушки – люди, а розы – цветы. Цветок не может быть человеком, а человек – цветком. Один из законов классической логики (закон Дунса Скота) утверждает: из противоречия следует любое высказывание, если А и не-А, то В.[21]

Именно поэтому стихотворение (поэтический, т.е. метафорический текст) может быть интерпретировано многообразно, может содержать в себе ***бесконечность смысла***.

[18] Ильин И.А. Философия Гегеля как учение о конкретности Бога и человека. – СПб., 1994.
[19] Рассел Б. Философский словарь. – К., 1996. – с. 171–172.
[20] Флоренский П.В. Столп и утверждение истины. – М., 1914. – с. 147, 158.
[21] Ивин А.А. Логика. Учебник. – М., 2004. – с. 174–175.

Если только возможно говорить об истинах религии,[22] философии, искусства[23], то мы получили критерий для того, чтобы отличить ***научное*** знание от любого другого (например, религиозного или философского) знания. **Классическая наука, которой присуща доказательность, *запрещает* противоречие; религия, философия, искусство *допускают (воплощают)* его**.

Неотъемлемая черта научного метода – анализ, т.е. разложение целого на части и исследование этих частей по отдельности. Наука всегда разделяет изучаемый ею объект на отдельные части и изучает эти части одну за другой (редукционизм). Тем самым целое подменяется совокупностью его частей. Это можно уподобить методу науки анатомии: благодаря ее усилиям достигается, действительно, некоторое знание о человеке, – но не о живом, а о мертвом.

Искусство адекватнее передает свойства живого, чем наука. Если сравнить живого человека с произведением искусства, то тело – это форма, а душа – содержание. Разделение содержание и формы подобно умерщвлению живого.

---

[22] «Истины, данные через чувство, и истины, данные через мышление, относясь к разным областям, не встречаются и потому и не сталкиваются между собой; и – что самое важное – даже само понятие истины имеет различный смысл в применении к каждой из этих областей. Религиозная правда не есть, подобно научной, интеллектуальное воспроизведение объекта; она есть жизнь в объекте, живое слияние с ним; ...сама противоположность между субъектом и объектом, образующая конститутивный признак теоретического познания, погашается в религиозном переживании; и потому последнее есть вообще не столько знание об объекте, сколько тождество с ним, переживание целостной субъективно-объективной правды.
Все ошибки в оценке религии как ее сторонниками, так и ее противниками сводятся к непониманию этого основного различия, к отождествлению религиозной и теоретической правды» [Франк С.Л. Личность и мировоззрение. – В кн.:Ф. Шлейермахер. Речи о религии, монологи. – СПб., 1994. – с. 18].

[23] Культуролог Г. С. Померанц утверждает: «Истина, которую несет искусство, – это не истина об отдельных фактах (или определенных связях между фактами), а ритм целого, „музыка сфер«, как говорили греки, ритм, схваченный образным мышлением в движении эстетически выразительных предметов (предметное искусство) или условных элементов отвлеченной выразительной системы (музыка, архитектура): что бы художник ни рисовал, подлинный предмет картины – бытие целого, полнота бытия, качественно-бесконечное, отразившееся в предмете (или условной конструкции), как солнце в капельке воды. Эта истина „полисемична«, многозначна, текуча, переливчата по самой своей природе, и в застывших терминах ее просто невозможно было бы высказать. Художник может не „пользоваться метафорами«, но сам предмет, который на первый взгляд составляет содержание картины, для него только метафора, иносказание, намек на невысказанную тайну...» [Померанц Г. Выход из транса. – М., 1995, с. 41–53]

Искусство способно воссоздать живое в его целостности и неповторимости. Еще Гёте в «Фаусте» красноречиво писал о том, что свойства живого, одушевленного целого не сводятся к свойствам частей, а ***таинственная*** сущность жизни (присущая именно ***целому***!) ускользает от систематического (научного!) анализа [Гете И.-В. Фауст. Пер. Б. Пастернака. – Л., 1953. – С. 113–114]:

Но даже генезис узнав
Таинственного мирозданья
И вещества живой состав,
Живой не создадите ткани.
Во всем подслушать жизнь стремясь,
Спешат явленья обездушить,
Забыв, что если в них нарушить
Одушевляющую связь,
То больше нечего и слушать.

Тайна, всегда присутствующая в подлинно великом произведении искусства, родственна тайне жизни.

Итак, сравнивая *истины науки* и *истины искусства (религии, философии)*, приходим к выводу о том, что различие между ними подобно различию между знанием о мертвом и знанием о живом, между знанием о части и знанием о целом. Стихотворение, принадлежащее великому поэту, адекватнее воплощает человеческую неповторимость (душу) этого поэта, нежели математическая теорема – личность математика. Поэтому Пушкин и пишет: «Душа в заветной лире».

Подобие произведения искусства (в частности, стихотворения) и ***живого*** организма можно проиллюстрировать следующим образом. Стихотворение состоит из строф, строфы – из строк, строки – из слов, слова – из букв.

Подобно этому живой организм состоит из отдельных частей (если речь идет о человеке, то – руки, ноги, голова и т.д.), отдельные части – из тканей, ткани – из клеток, клетки – из молекул, молекулы – из атомов. Ни молекулы, ни клетки,

ни ткани, по-видимому, не обладают сознанием,[24] – однако живой человек обладает им.

Аналогично, смысл слова не сводится к смыслу составляющих его букв (имеет ли смысл отдельная буква?), смысл строки – к смыслу отдельных слов, смысл строфы – к смыслу отдельных строк, а смысл всего стихотворения – к смыслу отдельных строф. Таким образом, по-видимому, и человеческое сознание, и смысл произведения искусства, – с присущими и тому, и другому неисчерпаемостью, глубиной содержания, бесконечностью смысла, – являются функциями сложности системы. Причем особую роль играют не сами по себе части, составляющие систему, но отношения между ними, те структуры, которые можно построить из этих элементов.[25]

Метафора (этот краеугольный камень поэзии) и есть ***отношение*** между двумя объектами, поэтому некоторые современные мыслители пишут о том, что метафора имеет отношение к проблеме живого, к ***загадке жизни***: «Биологическая форма собирается из отношений, а не из частей, и то же относится к человеческому мышлению, только так мы можем мыслить».[26]

Ю.М. Лотман сравнивает произведение искусства с живым организмом: «Давно уже было пущено в ход сравнение искусства с жизнью. Но только теперь становится явным, как много в этом, когда-то звучавшем метафорой сопостав-

[24] В данном случае вместо «сознание» можно было бы сказать «душа».

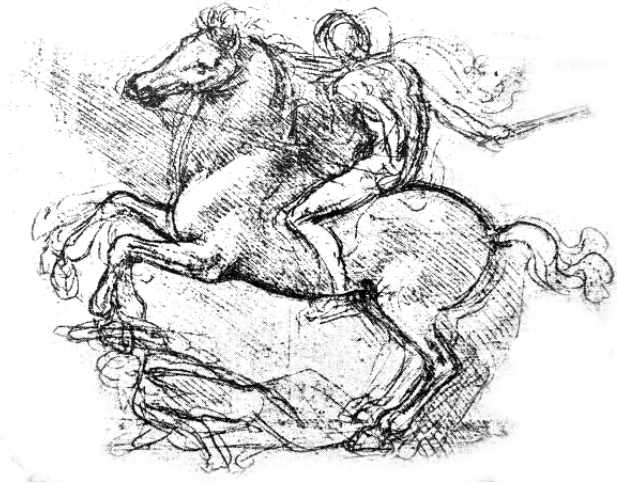
[25] Вопросу о том, как из неодушевленного, мертвого, возникает одушевленное и живое, и каким образом структура, состоящая из знаков, лишенных смысла, приобретает смысл, посвящена знаменитая книга: Douglas R. Hofstadter. Godel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid, впервые изданная на английском языке в 1979 г. Имеется русский перевод: Хофштадтер Д. Гёдель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда.– Самара, 2001. Этой же проблеме посвящена книга выдающегося физика-теоретика современности Р. Пенроуза: Пенроуз Р. Новый ум короля. О компьютерах, мышлении и законах физики.– М., 2005. Проблема исключительно сложна, далека от разрешения и находится на переднем крае современной науки.

В этих книгах речь идет, в частности, о различии между человеческим разумом и искусственным интеллектом (компьютером). Один из современных исследователей, физик и теолог Дж. Полкинхорн высказывается очень определенно: «Суть сознания в интуиции, а не в логике. Компьютер может выполнять невероятно сложные логические операции, но если бы мы были уверены, что он обладает сознанием, то чувствовали бы этически неприемлемым его выключить» [Полкинхорн Дж. Вера глазами физика. – М., 1998, , с. 19]

[26] Капра Ф. Уроки мудрости. – М., 1996. -, с. 70.

лении точной истины. Можно с уверенностью сказать, что из всего созданного руками человека художественный текст в наибольшей мере обнаруживает те свойства, которые привлекают кибернетика к структуре живой ткани».[27]

Возвращаясь к примеру с наукой анатомией, благодаря усилиям которой достигается знание, – но не о живом человеке, а о мертвом, – можно было бы сказать, что имеет место своеобразная иерархия знания: знание о мертвом входит как составная часть в знание о живом, но знание о живом не сводится к знанию о мертвом, – оно богаче и выше. Знание о мертвом есть знание о ***части***, знание о живом – это знание о ***целом***. Вспомним Гегеля: истинное – это ***целое***; целое есть истина частей.



[27] Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970.– с. 365.

Глубокие истины Нильса Бора

Заслуживает самого пристального внимания концепция истины, принадлежащая одному из наиболее выдающихся ученых XX в. физику Нильсу Бору. В работе «Дискуссии с Эйнштейном о проблемах теории познания в атомной физике» (1949 г.), Бор пишет о том, что истины бывают двух видов: тривиальные (плоские) и глубокие: «К одному роду истин относятся такие простые и ясные утверждения, что противоположные им, очевидно, неверны. Другой род, так называемые «глубокие истины«, представляют, наоборот, такие утверждения, что противоположные им тоже содержат глубокую истину. Развитие в новой области обычно идет этапами, причем хаос постепенно превращается в порядок: но, пожалуй, как раз на промежуточном этапе, где преобладают «глубокие истины», работа особенно полна напряженного интереса и побуждает фантазию к поискам твердой опоры».[28]

По Бору, прогресс в науке и представляет собой движение от глубоких истин к плоским.

Один из создателей квантовой механики, другой великий физик XX в. Поль Дирак в статье «Многогранность личности Нильса Бора» говорит об этом более подробно: «При изучении абстрактных философских проблем Бор обращал особое внимание на возможность двойственного толкования, заключенную в самих значениях слов. Эта двойственность может определять истинность или ложность высказывания. Бор считал, что высшая мудрость должна быть обязательно выражена такими словами, смысл которых нельзя определить однозначно. Следовательно, истинность высшей мудрости является не абсолютной, а только относительной в соответствии с одним из значений двузначных слов: поэтому противоположное высказывание также правомерно и мудро. Бор пояснял это на следующем примере: «Бог есть», – выражение высшей мудрости и правды, и, наоборот, «Бога нет», – тоже выражение высшей мудрости и правды».[29]

[28] Бор Н.Атомная физика и человеческое познание. – М., 1961. – с. 93.

[29] Бор Н.Атомная физика и человеческое познание. – М., 1961, с. 24–25.

Например, трагедию Пушкина «Моцарт и Сальери» можно рассматривать как диалог между двумя собеседниками, каждый из которых отстаивает свою сторону *глубокой истины*: Бога нет (Сальери) – Бог есть (Моцарт).[30]

Таким образом становится понятна мысль Ю. М. Лотмана: «Художественные открытия позднего Пушкина можно было бы сопоставить с ***принципом дополнительности*** Нильса Бора. То, что один и тот же символ (например, карточной игры) может, наполняясь противоположными значениями, представить несовместимое как аспекты единого, делает произведения Пушкина не только фактами истории искусства, но и этапами развития человеческой мысли».[31]

Примерами *глубоких истин* могут служить такие высказывания:

Человек добр. – Человек зол.

Мир прекрасен. – Мир ужасен.

По Бору, истины религии, философии, искусства суть *глубокие* истины.

Упомянутый Ю.М. Лотманом ***принцип дополнительности Бора,*** – один из важнейших методологических принципов всей вообще современной культуры: для того, чтобы адекватно описать объект, его необходимо описывать во взаимоисключающих, дополнительных системах описания (например, одновременно как волну и как частицу, – корпускулярно-волновой дуализм). ***Contraria sunt complementa*** – противоположности суть дополнительности (вариант перевода: противоположности дополняют друг друга), – такова была надпись на гербе Нильса Бора!

Вот как интерпретирует культурологическую значимость этого принципа для XX в. лингвист и семиотик В. В. Налимов: «Классическая логика оказывается недостаточной для описания внешнего мира. Пытаясь осмыслить это философски, Бор сформулировал свой знаменитый *принцип дополнительности*, согласно которому ***для воспроизведения в знаковой***

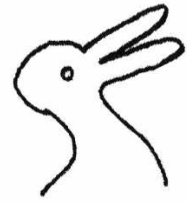
[30] Пустовит А.В. Этика и эстетика. – К., 2006. – с. 478–534.

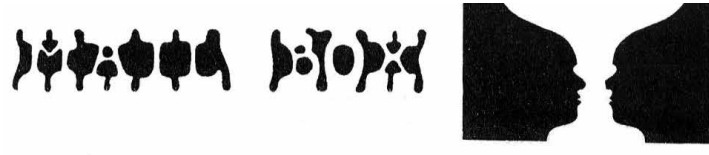
[31] Лотман Ю.М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960 – 1990. – СПб., 1998. – с. 814.

системе целостного явления необходимы взаимоисключающие, дополнительные классы понятий. Это требование эквивалентно расширению логической структуры языка физики. Бор использует, казалось бы, очень простое средство: признается допустимым взаимоисключающее употребление двух языков, каждый из которых базируется на обычной логике. Они описывают исключающие друг друга физические явления, например, непрерывность и атомизм световых явлений и т.п. ...Бор сам хорошо понимал методологическое значение сформулированного им принципа: «***...целостность живых организмов и характеристика людей, обладающих сознанием, а также и человеческих культур представляют черты целостности, отображение которых требует типично дополнительного способа описания***».[32]

Если русскую пословицу «*Делу время – потехе час*» написать таким образом: Делу **ВРЕМЯ – ПОТЕХЕ** час, – то она тоже станет воплощением боровского принципа.

Принцип дополнительности можно проиллюстрировать наглядно: на рисунках можно видеть или утку или кролика, юную девушку или старую даму, вазу или два профиля, черные пятна сложной формы или слова **MAIL BOX**.





[32] Налимов В.В. Вероятностная модель языка. – М., 1979.– с. 102–103.



Перед нами *единственное* изображение. Однако оно может быть воспринято двояко: в зависимости от того, на чем сосредоточено наше восприятие, мы видим или одно, или другое изображение. Одно восприятие исключает другое: в каждый данный момент можно видеть только что-то одно. Подобно этому микрочастица проявляет себя в физическом эксперименте или как волна, или как частица (корпускула) (корпускулярно-волновой дуализм).

Ю.М. Лотман, сопоставивший творчество Пушкина и принцип дополнительности Бора, пишет о том, ***что принцип дополнительности имеет громадное общефилософское значение, далеко выходящее за пределы физики и вообще естествознания***. Он находит применение в философии, психологии, филологии, культурологии, антропологии, – в самых разных областях культуры: «...механизм культуры может быть описан в следующем виде: недостаточность информации, находящейся в распоряжении мыслящей индивидуальности, делает необходимым для нее обращение к другой такой же единице. Если бы мы могли представить себе существо, действующее в условиях полной информации, то естественно было бы предположить, что оно не нуждается в себе подобном для принятия решений.

Нормальной для человека ситуацией является деятельность в условиях недостаточной информации. Сколь ни распространяли бы мы круг наших сведений, потребность в информации будет развиваться, обгоняя темп нашего научного прогресса. Следовательно, по мере роста знания незнание будет не уменьшаться, а возрастать, а деятельность, делаясь более эффективной, – не облегчаться, а затрудняться. ***В этих условиях недостаток информации компенсируется ее стереоскопичностью, – возможностью получить совершенно иную проекцию той же реальности, – перевод ее на совершенно другой язык.*** Польза партнера по коммуникации заключается в том, что он другой».[33]

Итак, применяя принцип дополнительности Бора к семиотическим (знаковым) системам, Лотман пишет о том, что ***неполнота нашего знания о мире должна компенсироваться стереоскопичностью тех точек зрения, при помощи которых мы смотрим на мир***.

Вот какие примеры дополнительности приводит сам Н. Бор в работе «Единство знаний» (1954 г.): «Особенно ярким примером является взаимоотношение между теми ситуациями в которых мы обдумываем мотивы наших действий, и теми, когда мы испытываем чувство решимости. В нормальной жизни такой переход от одного состояния к другому более или менее осознаётся интуитивно. Но психиатрам хорошо известны и симптомы, характеризуемые как «раздвоение личности», которое может привести к её распаду. Тот факт, что для описания различных, одинаково важных сторон человеческой души приходится применять различные, как бы исключающие друг друга характеристики, и в самом деле представляет замечательную аналогию с положением в атомной физике, где определение дополнительных явлений требует применения совсем разных элементарных понятий...

После того как я рассмотрел некоторые научные проблемы, имеющие отношение к единству знаний, я хочу обратиться к вопросу о том, ***существует ли поэтическая, или духовная, или культурная истина, отличная от истины научной...***

[33] Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века. – М., 2003. – с. 351.

Возвращаясь к нашей мысли о зависимости между нашими средствами выражения и областью интересующего нас опыта, мы не можем миновать вопрос о взаимоотношении между наукой и искусством. Причина, почему искусство может нас обогатить, заключается в его способности напоминать нам о гармониях, недосягаемых для систематического анализа. Можно сказать, что литературное, изобразительное и музыкальное искусства образуют последовательность способов выражения, и в этой последовательности все более полный отказ от точных определений, характерных для научных сообщений, предоставляет больше свободы игре фантазии. В частности, в поэзии эта цель достигается сопоставлением слов, связанных с меняющимся восприятием наблюдателя, и этим эмоционально объединяются многообразные стороны человеческого познания...

...равновесие между серьезностью и шуткой, типичное для всякого истинно художественного исполнения, напоминает нам о дополнительных аспектах, бросающихся в глаза в детской игре и не менее ценимых взрослыми. В самом деле, если мы будем стараться всегда говорить совершенно серьезно, мы рискуем очень скоро показаться нашим слушателям и себе самим смехотворно скучными; а если мы попробуем все время шутить, мы скоро обнаружим (да и наши слушатели тоже), что находимся в унылом настроении шутов в драмах Шекспира.

При сравнении между науками и искусствами, конечно, нельзя забывать, что в науках мы имеем дело с систематическими согласованными усилиями, направленными к накоплению опыта и разработке представлений, пригодных для его толкования; это похоже на переноску и подгонку камней для постройки. В то же время искусство представляет собой более интуитивные попытки отдельного лица вызвать чувства, напоминающие о некоторой душевной ситуации в целом. Здесь мы подходим к той точке, где вопрос о единстве знаний, как и самое слово «истина», становится неоднозначным. Действительно, в отношении к духовным и культурным ценностям мы тоже не должны забывать о проблемах теории

познания, которые связаны здесь с правильным балансом между нашим стремлением к всеобъемлющему взгляду на жизнь во всем ее многообразии и нашими возможностями выражать свои мысли логически связным образом…

Что касается организации человеческих обществ, то мы хотели бы особенно подчеркнуть, что в описании положения отдельного лица внутри общества имеются типично дополнительные стороны, связанные с подвижной границей между оценкой человеческих ценностей и общими положениями, на основании которых о них судят. Конечно, всякое устойчивое человеческое общество нуждается в честной игре, установленной мудрыми правилами; и в то же время жизнь без привязанности к семье и друзьям была бы, очевидно, лишена одной из своих самых драгоценных и привлекательных сторон. ***Общую цель всех культур составляет самое тесное сочетание справедливости и милосердия, какого только можно достигнуть; тем не менее следует признать, что в каждом случае, где нужно строго применить закон, не остается места для проявления милосердия, и наоборот, доброжелательство и сострадание могут вступить в конфликт с самыми принципами правосудия.*** Во многих религиях этот конфликт иллюстрируется мифами о битвах между богами, олицетворяющими такие идеалы, а в древневосточной философии это подчеркивается следующим мудрым советом: ***добиваясь гармонии человеческой жизни, никогда не забывай, что на сцене бытия мы сами являемся как актерами, так и зрителями»*** [Бор Н. Атомная физика и человеческое познание. – М., 1961. –, с. 108–113].

Итак, можно говорить о *дополнительности* науки и искусства, справедливости и милосердия, логики и интуиции, шутки и серьезности, мысли и чувства, сознательного и бессознательного.

В частности, ***логичность*** и ***метафоричность*** текста – это два ***дополняющих*** друг друга его проявления.[34]

[34] Налимов В.В. Вероятностная модель языка. – М., 1979. Налимов В.В. О некоторой параллели между принципом дополнительности Бора и метафорической структурой обыденного языка. – Принцип дополнительности и материалистическая диалектика. – М., 1976.

II

ИСТОРИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ: ПОСТИЖЕНИЕ ДВИЖЕНИЯ

Существует ли движение? – один из ***вечных вопросов*** философии, на который возможны два противоположных ответа.

Вопрос о реальности движения и о возможности его мыслить (или, в другой формулировке, ***вопрос о противоречивости или непротиворечивости истины***) пройдет красной нитью через всю историю европейской философии и доживет до нашего времени.[35]

Создатель логики Аристотель избирает линию Парменида. Он сам пишет об этом в «Метафизике» очень ясно: «...в поиски за истинным необходимо отправляться от того, что всегда находится в том же самом состоянии и не подвергается никакому изменению».

Аристотелевская логика, запрещающая противоречие, изгоняет движение из области науки.

Все три закона классической логики взаимосвязаны: они порождают особый мир – неподвижный мир без времени, без изменений, мир самотождественных неизменных объектов и неподвижных истин (примером такого мира может служить арифметика, в основе которой – натуральный ряд 1, 2, 3...; натуральные числа как раз и представляют собою самотождественные неизменные объекты). Законы арифметики суть вечные истины. Другим примером является геометрия – точки, прямые, плоскости тоже являются объектами такого рода. Евклид пишет о том, что *математические предметы чужды движению*.

Впрочем, о ***неподвижной истине*** пишет еще учитель Аристотеля, Платон, в диалоге «Кратил». Если, рассуждает он, предмет, который мы изучаем, не изменяется, если он неиз-

[35] см. например: Яновская С.А. Преодолены ли в современной науке трудности известные под названием «апорий Зенона»? – С.А. Яновская.Методологические проблемы науки. – М., 1972..

менен и неподвижен, то и знание о нем не должно изменяться. То, что было истинным, так и остается истинным, а то, что было ложным, – остается ложным. В этом случае знание надежно и истинно. Если же предмет изменяется, то и знание должно измениться; то, что было истинным, может стать ложным, а то, что было ложным, может стать истинным. Следовательно, заключает Платон, в изменчивом (подвижном) знания не бывает; там, где всегда происходит изменяемость, не может быть знания.[36]

Постижение предметов как непротиворечивых и неподвижных, – первый, самый легкий шаг мышления.

На каком языке возможно описать движение (становление, изменчивость, процесс)?

Таких языков несколько. Один из них – ***новая*** математика, – математический анализ, созданный Ньютоном и Лейбницем.

Уже было сказано о том, что важный этап постижения изменчивого, – XVII век, эпоха барокко. Впервые восходящее к Платону убеждение в неподвижности истины оказывается поколебленным. Галилей и Ньютон создают исторически первую науку о движении, – классическую механику.

Для этого необходимо было создать исчисление бесконечно малых, – новую (по сравнению с античной) математику, новый математический язык, способный описывать движение. «Ньютона можно сравнить с поэтом, чьи стихи настолько тонки, что их можно написать только на новом языке, создать который должен сам поэт», – пишет А. Эйнштейн.[37]

Этот «новый язык», – новая математика, – *исчисление бесконечно малых* (дифференциальное и интегральное исчисления, математический анализ), – качественно отличается от античной математики, которая была наукой о неподвижных сущностях.

---

[36] «Там по справедливости нельзя указать и на знание... где все вещи изменяются и ничто не стоит. Ведь если это самое знание есть знание того, что не изменяется, то знание всегда пребывает и всегда есть знание: а когда изменяется и самый вид знания, то как скоро вид знания изменяется в иной, знания уже нет, и **где всегда происходит изменяемость, там никогда не бывает знания**...». – Платон. Сочинения в трех томах. – М., 1968-1972. – Т. 1, с. 440.

[37] Эйнштейн А. «К 200-летию со дня рождения И.Ньютона».

Основанием этого нового математического аппарата физики, – математического анализа, – стало ***понятие предела*** (лат. *limes*). Основные инструменты математического анализа – производная и определенный интеграл, – как раз и представляют собой пределы. Примером может служить тот ряд, к которому мы уже обращались при изучении апории Зенона: ½ + ¼ + ⅛ + 1⁄16 + ...

Вероятно, Зенон полагал, что эта бесконечная сумма равна бесконечности (еще бы – ведь число слагаемых бесконечно!), и поэтому бегун никогда не достигнет финиша. Кажется очевидным, что эту сумму вычислить нельзя: кто же в состоянии сложить друг с другом ***бесконечное*** число слагаемых? Ведь этот процесс никогда не будет завершен!

Однако новая математика утверждает: сумма равна единице. Как это можно доказать?

Пусть ½ + ¼ + ⅛ + 1⁄16 + ... = x

Тогда $2x = 1 + ½ + ¼ + ⅛ + 1⁄16 + ... = 1 + x$

Следовательно $2x = 1 + x$; следовательно, $x = 1$. Читатель, подумайте над этим поразительным результатом! Нам только что удалось совершить, казалось бы, невозможное, – найти сумму ***бесконечного*** **числа слагаемых**!

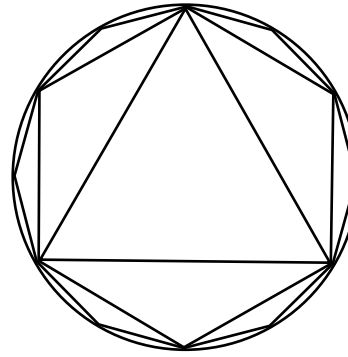
Итак, сумма ***бесконечного*** числа ненулевых слагаемых может быть ***конечной*** величиной!

Что имеет в виду математик, когда говорит, что сумма ряда ½ + ¼ + ⅛ + 1⁄16 + ... равна 1? Ясно, что в данном случае в понятие «сумма» он вкладывает иной смысл, чем в понятие «сумма конечного ряда». Просуммировать бесконечный ряд в обычном смысле слова невозможно, потому что число слагаемых, – членов ряда, – бесконечно. Когда математик говорит о сумме бесконечного ряда, он имеет в виду число, к которому стремятся частичные суммы ряда[38] при неограниченном возрастании числа входящих в них членов ряда. Слово «стремится» математик также понимает в специальном смысле: оно означает, что разность между суммой ряда и его частичными суммами можно сделать сколь угодно малой

[38] «Частичные суммы» – это вот что: первый член ряда – 1⁄2, – это первая сумма;1⁄2+1⁄4–вторая;1⁄2+1⁄4+1/8–третья и т. д. Чем больше слагаемых в сумме, тем меньше эта сумма отличается от единицы. Последовательность частичных сумм **сходится к пределу,** и этот предел равен единице.

(*бесконечно малой*)... Существенно, что всякий раз, когда ряд сходится, можно найти частичную сумму, отличающуюся от суммы ряда на величину, которая меньше любого наперед заданного числа.[39]

Николай Кузанский предлагает наглядную, геометрическую иллюстрацию понятия предела. Впишем в окружность правильные n-угольники (***n*** = 3, 4, 5, 6…)



Последовательность периметров этих вписанных многоугольников стремится к пределу, который равен длине окружности. Этот предел достигается только в бесконечности (правильный многоугольник с бесконечным числом сторон). В случае конечного ***n***, каким бы большим оно ни было, периметр всегда меньше длины окружности. Такого рода последовательность, по мнению Николая Кузанского, иллюстрирует приближение к истине: ничто не познается так, чтобы нельзя было познать его еще совершеннее.

Математическое понятие предела родственно ключевым понятиям романтической эстетики, – Sehnsucht и Streben.[40]

Таким образом, становится понятна мысль А.Ф. Лосева, характеризующего Романтизм как «беспокойно подвижную и неопределенно стремящуюся **бесконечность**»[41].

[39] Гарднер М. Математические новеллы. – М., 1974, с. 8–9.

[40] Реале Дж., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. – В 4 т. – СПб., 1997. – Движение романтизма и его представители.

[41] Лосев А.Ф. Конспект лекций по эстетике нового времени. Классицизм. – Литературная учеба. 1990. Кн.4. – С. 140.

Вспомните также о построении, которое завершает эссе о бесконечности.Если мы будем строить золотые треугольники внутри центральной пентаграммы, то площадь незамощенного участка плоскости будет стремиться к нулю. **Пределом** этого процесса будет **точка** в центре пентаграммы.

Для нас в данном случае важны два обстоятельства: во-первых, может случиться, что *сумма бесконечного числа слагаемых является конечной величиной*. В самом деле, представим себе отрезок длиною в один сантиметр. Разделим его на два, – по полсантиметра каждый, – в сумме они составят один сантиметр. Можно разделить наш отрезок на четыре, восемь или шестнадцать равных частей, – в сумме они все равно составят один сантиметр. Устремив количество равных частей к бесконечности, получим бесконечно много *бесконечно малых частей*, – которые в сумме все-таки составят один сантиметр! Таким образом, *сумма бесконечного числа слагаемых может быть конечной величиной (в частности, если бесконечный ряд сходится).*

Понимание этого образует рубеж между античным и новоевропейским математическим мышлением.

Во-вторых, мы видим, что новоевропейская математика, в отличие от античной, обращается к категории бесконечности, она рассматривает *бесконечные* ряды и *бесконечно* малые. В этом ее принципиальное отличие от математики античной. И античной культуре в целом, и античной математике присущ *страх бесконечности* (horror infiniti)[42].

В ней отсутствует как бесконечно большое, так и бесконечно малое. Напротив того, в новоевропейской математике присутствуют и нуль, и бесконечность (величины, обратные бесконечно малым, бесконечно велики). Один из величайших математиков XX в. Г. Вейль сказал о новоевропейской математике: «...математика была названа наукой о бесконечном; действительно, математика изобретает конечные конструкции, посредством которых решаются вопросы, по самой своей сути относящиеся к бесконечному. В этом ее слава».

[42] Пустовит А.В. История европейской культуры. Введение в культурологию. – К., 2012. – с. 61–63.

Обратившись к категории бесконечности, новоевропейская математика смогла описать движение. Однако *бесконечно малые* – величины совершенно особого рода. В первые два века существования математического анализа, – то есть в XVII – XVIII вв., – было много трудностей, связанных с пониманием бесконечно малых. В одних случаях их приравнивали к нулю и при вычислениях отбрасывали, в других – принимали за ненулевые величины. Причина столь противоречивого подхода (равны нулю – не равны нулю) к бесконечно малым была в том, что их мыслили как *постоянные* величины.

Выход из кризиса был достигнут благодаря созданию теории пределов, окончательно построенной в начале XIX века французским математиком О. Коши. Он разрешает парадокс бесконечно малых, равных и одновременно не равных нулю, тем, что *полагает их не постоянными, а изменяющимися; они существуют лишь как стремящиеся к пределу*, но никогда его не достигающие! То есть они всегда остаются подвижными, изменчивыми величинами: *приближаются, стремятся* к нулю, никогда его не достигая. Математический анализ оказывается способным описать движение только благодаря тому, что в его фундаменте заложена такая динамическая, изменчивая сущность, как бесконечно малая. В этом его принципиальное отличие от античной математики, которая была математикой постоянных, неподвижных величин.

XVII в., эпоха барокко, – золотой век европейского театра, эпоха великих драматургов (Корнель, Расин, Мольер во Франции, Лопе де Вега и Кальдерон – в Испании, Шекспир – в Англии). Если наивысшим выражением античной культуры была древнегреческая ***скульптура***, средневековой – готическая ***архитектура***, ренессансной – ***живопись*** (все эти искусства – пространственные; статуи, здания, холсты – ***неподвижные*** объекты), то теперь на первый план выходит ***театр***. Театральный спектакль – не только ***зрелище***, но и ***процесс***. Вспомним о том, что в XVII веке рождается ***опера,*** – dramma per musica, музыкальный театр, а XVIII век – золотой век европейской музыки. Итак, XVII век – рубеж, – эпоха, разделя-

ющая «неподвижный» (созданный раз и навсегда) мир и мир «процессуальный».

Еще один язык, способный описывать движение, – новоевропейская музыка XVII–XIX вв., созданная в пределах мажоро-минорной ладогармонической системы (от Перселла до Вагнера). Она есть воплощение движения, непрерывной изменчивости.

А.Ф. Лосев в работе «Музыка как предмет логики» пишет: «...математический анализ мыслит себе ***x***, ***y***, ***dx*** не *как завершенные и законченные вещи, но как непрерывно изменяющиеся величины*. Суждение о зависимости производной от бесконечно малых приращений аргумента и функции, а также и любое суждение об интеграле говорит не о вещах, но *именно о непрерывной смысловой текучести*. Важен не самый смысл, но его непрерывная изменяемость, и анализ только этим и занят. Преподавание анализа начинается с того, что говорят: не понимайте бесконечно малую величину как некий определенный атом, а помните о математической непрерывности. Дифференциал не есть указание на определенную законченную вещь, но лишь ***указание на непрерывную и сплошную изменяемость вещи***... Из этого становится совершенно ясным ***тождество математического анализа и музыки в смысле предлежащей им предметности***. (Эта «предметность» есть не что иное, как непрерывная изменяемость. Дифференциальное исчисление, позволяющее описывать процессы, – один из разделов математического анализа. – *А.П.*) Предметность эта – 1) строго идеальна и 2) есть сплошная смысловая текучесть, вечное «иное» идеи. **Будем твердо помнить общее сходство или, вернее, тождество музыки и математики**; оно заключается в предметном содержании того и другого... Математика как учение о стационарном числе... не относится прямо сюда («математика как учение о стационарном числе» – это, например, античная арифметика, рассматривающая натуральный ряд – *А.П.*). Но математика как учение о становящемся числе, т. е. все учение о функциях, фиксирует ту самую предметность, которую дает и музыка.

Можно дать... короткую феноменологическую формулу чистого музыкального бытия. Слитость всего во всем, исчезновение всех противоположностей... есть, очевидно, то, что можно назвать coincidentia oppositorum (лат.: совпадение противоположностей)... слияние противоположностей, данное как длительно-изменчивое настоящее»[43].

Выдающийся музыкант XX в., пианист Г.Г. Нейгауз (1888–1964) придавал огромное значение связи философии и математики с музыкой: «...математика и музыка находятся на крайних полюсах человеческого духа... этими двумя антиподами ограничивается и определяется вся творческая духовная деятельность человека...»[44].

Вот как литературовед Н.Я. Берковский пишет о романтической музыке: «Почему романтики выдвигали музыку? Они считали, что творимую жизнь ближе всего способна передать музыка. Музыка, как они говорили, это жизнь самой жизни...Музыкальность передавала мир становящийся, мир... на ваших глазах созидаемый»[45].

Также и живопись движется от картин классического стиля, на которых время «как бы останавливается»(Возрождение) к динамизму Ватто и, – позднее, – Делакруа и Жерико. О воплощении движения в живописи писал искусствовед Б.Р. Виппер[46]: «Если концепцию времени в искусстве Ренессанса можно назвать статической, то концепцию барокко следует квалифицировать как динамическую... искусство барокко выдвигает, может быть, впервые, проблему темпа движения, скорости времени». Исследователь анализирует два шедевра Ватто, – «Рекрутов» и «Отплытие на остров Киферу», – предполагая, что оба полотна изображают не группу

[43] Лосев А.Ф. Из ранних произведений. – М., 1990. – С. 210–211, 280, 282. Вспомните о том, что coincidentia oppositorum уже встречалось нам в теологии Николая Кузанского. Я бы предложил МУЗЫКАЛЬНЫЙ образ такого совпадения противоположностей, – музыка великого композитора XVI в. Палестрины (полифония строгого стиля) – не мажор и не минор (они возникнут позже, – «Останься пеной, Афродита»), но именно «слияние противоположностей, данное как длительно-изменчивое настоящее».

[44] Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1982. – С. 14–15.

[45] Берковский Н.Я. Лекции и статьи по зарубежной литературе. – СПб., 2002. – с.36.

[46] Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. – М., 1985, с. 191 – 197.

людей, а одну и ту же пару, но показанную в смене различных моментов движения.



Отплытие на остров Цитера



Рекруты

Позднее стремление воплотить движение времени воплощалось в живописи многообразно, очень различно у разных художников: оно вдохновило Хогарта (циклы картин «Карьера мота», «Модный брак») и Жерико («Скачки в Эпсоме»).

Совершенно аналогичный процесс идет в философии, которая движется от логики Аристотеля, запрещающей противоречие и тем самым обездвиживающей умопостигаемый мир, – к диалектической логике Гегеля (вспомним о том, что противоречие – центральная категория всей гегелевской философии вообще): **«Противоречие есть критерий истины, отсутствие противоречия – критерий заблуждения».**

Итак, еще один язык для описания движения – гегелевская диалектика, «систематически развитое учение, в котором дана «содержательная картина всеобщих форм движения»[47].

«Истина есть процесс» – утверждает Гегель. Следовательно, имеет место ***изоморфизм*** математики, музыки, живописи, философии, – а ведь понять – значит сравнить![48]

То, что ни на что не похоже, – тем самым непостижимо.

Как обстоит дело в литературе? – В XVII в. расцветает ***роман***. Что есть роман? – «Эпическое произведение, в котором повествование сосредоточено на судьбе отдельной личности ***в процессе ее становления и развития***»[49].

Итак, в литературе тоже идет процесс, изоморфный процессам, идущим в математике, музыке, философии и живо-

[47] Лосев А.Ф. Дерзание духа. – М., 1988.– с. 133.

[48] Изоморфизм (греч. «изос» – равный, «морфэ» – форма) – подобие формы.

[49] Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 329.

писи, – от постижения человека в его неподвижности (античные скульпторы и Гомер, – и классицисты) – к созданию живых, динамичных, многосторонних и противоречивых характеров.

Рассмотрим только один пример, – первый в истории европейской литературы психологический роман «Принцесса Клевская» Мари Мадлен де Лафайет (1678): «...то новое, что внесла в разработку романа как жанра художественной литературы мадам де Лафайет: впервые в романе напряженность, острота сюжета обусловлены не внешними событиями, но развитием чувств героини, развитием ее характера... При этом личность героини показана не статично (как, например, изображены характеры в знаменитой книге Лабрюйера), а в развитии: в начале книги мы видим юную принцессу Клевскую, только что вышедшую замуж, не знающую еще счастья любви, но спокойную и веселую... мы видим ее затем в слезах у ног мужа, признающуюся в своей роковой любви, и в конце книги, после пережитой ею трагедии, – печальную и сдержанную женщину, отказывающуюся от любви, которая еще жива в ней, потому что эта любовь несовместима с тем, что является для нее долгом и правдой»[50].

«Литературные пристрастия Пушкина...целиком принадлежат французскому XVII, а не XVIII столетию», – пишет литературовед Л.И.Вольперт[51].

О возможном влиянии на Пушкина «Принцессы Клевской» писал еще В.Р. Гриб (подобие финала «Принцессы Клевской» и «Евгения Онегина»)[52] «Принцесса Клевская» могла повлиять на развитие русской литературы: сюжет «Евгения Онегина» похож на сюжет этого романа. Мари Мадлен де Лафайет (1634–1693) была подругой герцога де Ларошфуко, о максимах которого Л.Я. Гинзбург пишет:

[50] Гуковская З. Мари Мадлен де Лафайет. – в кн.: Лафайет М.М. де Принцесса Клевская. – Спб., 2012. – С. 19-20.

[51] Вольперт Л.И. Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль. – М., 1998. – С. 216.

[52] Гриб В.Р. Избранные работы. – М., 1956. – С.347

«У Ларошфуко терминология моралиста, но хватка психолога. В духе XVII века он оперирует неподвижными категориями добродетелей и пороков, но его динамическое понимание человека и страстей человека в сущности стирает эти рубрики. Ларошфуко отрицает и разлагает моральные понятия, которыми пользуется[53].

У Пушкина тоже есть это ***динамическое понимание человека и страстей человека***. Главный герой его романа в стихах отнюдь не является тождественным себе! Неоспоримо, что Пушкин изображает своего героя в процессе его становления и развития, – ведь это ***история равнодушного, который влюбился***.

Показывать вещи и человеческие характеры в их трансформациях и метаморфозах умел Шекспир. Известно, что Пушкин был внимательным читателем и ценителем Шекспира.[54]

Во второй главе «Евгения Онегина» Ленский цитирует реплику Гамлета из пятого акта трагедии: Poor Yorick! Вспомним эту сцену.

Hamlet:

Let me see. *(Takes the skull)* Alas, poor Yorick! I knew him, Horatio: a fellow of infinite jest, of most excellent fancy: he hath borne me on his back a thousand times; and now, how abhorred in my imagination it is! my gorge rims at it. Here hung those lips that I have kissed I know not how oft. Where be your gibes now? your gambols? your songs? your flashes of merriment, that were wont to set the table on a roar? Not one now, to mock your own grinning? quite chap-fallen?

Now get you to my lady's chamber, and tell her, let her paint an inch thick, to this favour she must come; make her laugh at that. Prithee, Horatio, tell me one thing.

Horatio:

What's that, my lord?

[53] Гинзбург Л.Я. Человек за письменным столом.— Л., 1989, с.337.

[54] Пустовит А.В. Пушкин и западноевропейская философская традиция. – К., 2021. – с. 209 – 232.

Hamlet:
Dost thou think Alexander looked o' this fashion i' the earth?

Horatio:
E'en so.

Hamlet:
And smelt so? pah! *Puts down the skull*

Horatio:
E'en so, my lord.

Hamlet:
To what base uses we may return, Horatio! Why may not imagination trace the noble dust of Alexander, till he find it stopping a bung-hole?

Horatio:
'Twere to consider too curiously, to consider so.

Hamlet:
No, faith, not a jot; but to follow him thither with modesty enough, and likelihood to lead it: as thus: Alexander died, Alexander was buried, Alexander returneth into dust; the dust is earth; of earth we make loam; and why of that loam, whereto he was converted, might they not stop a beer-barrel?

> Imperious Caesar, dead and turn'd to clay,
> Might stop a hole to keep the wind away:
> O, that this earth which kept the world in awe,
> Should patch a wall to expel the winter`s flaw.

Гамлет. Дай взгляну. *(Берет череп в руки)*. Бедный Йорик! – Я знал его, Горацио. Это был человек бесконечного остроумия, неистощимый на выдумки. Он тысячу раз таскал меня на спине. А теперь это само отвращение и тошнотой подступает к горлу. Здесь должны были двигаться губы, которые я целовал не знаю сколько раз. – Где теперь твои каламбуры, твои смешные выходки, твои куплеты? Где заразительное веселье, охватывавшее всех за столом? Ничего в запасе, чтоб позубоскалить над собственной беззубостью? Полное

расслабление? Ну-ка, ступай в будуар великосветской женщины и скажи ей, какою она сделается когда-нибудь, несмотря на румяна в дюйм толщиною. Попробуй рассмешить ее этим предсказанием. – Скажи мне одну вещь, Горацио.

Горацио. Что именно, принц?

Гамлет. Как ты думаешь: Александр Македонский представлял в земле такое же зрелище?

Горацио. Да, в точности.

Гамлет. И так же вонял? Фу! (*Кладет череп наземь.*)

Горацио. Да, в точности, милорд.

Гамлет. До какого убожества можно опуститься, Горацио! Что мешает вообразить судьбу Александрова праха шаг за шагом, вплоть до последнего, когда он идет на затычку пивной бочки?

Горацио. Это значило бы рассматривать вещи слишком мелко.

Гамлет. Ничуть не бывало. Напротив, это значило бы послушно следовать за их развитием, подчиняясь вероятности. Примерно так: Александр умер, Александра похоронили, Александр стал прахом, прах – земля, из земли добывают глину. Почему глине, в которую он обратился, не оказаться в обмазке пивной бочки?

Истлевшим Цезарем от стужи
Заделывают дом снаружи.
Пред кем весь мир лежал в пыли,
Торчит затычкою в щели.

(*Перевод Б. Пастернака*)

Гегель пишет о единстве логического и исторического: мышление отдельного человека, развиваясь, повторяет историю мышления человечества (еще одно проявление фрактальности). Мышление Пушкина (ученика Шекспира), развиваясь в продолжение его жизни, движется от неподвижных метафизических абсолютов французского классицизма к диалектической многосторонности и противоречивости романтиков, к гегелевской процессуальности.

В очень позднем пушкинском тексте, – в статье о Радищеве, датированной 1836 г., – находим следующее рассуждение о человеческой изменчивости: «Время изменяет человека как в физическом, так и в духовном отношении.

Муж...отвергает мечты, волновавшие юношу...Глупец один не изменяется, ибо время не приносит ему развития, а опыты для него не существуют». Пример такого рода глупца – Финн из «Руслана и Людмилы» .

Еще один пример противостояния «неподвижной» и «процессуальной» истин – диалог Лауры и Дона Карлоса («Каменный гость»):

Лаура останавливает Дон Карлоса.

Лаура

Ты, бешеный! останься у меня,
Ты мне понравился; ты Дон Гуана
Напомнил мне, как выбранил меня
И стиснул зубы с скрежетом.

Дон Карлос

Счастливец!
Так ты его любила.

Лаура делает утвердительно знак.

Очень?

Лаура

Очень.

Дон Карлос

И любишь и теперь?

Лаура

В сию минуту?
Нет, не люблю. Мне двух любить нельзя.
Теперь люблю тебя.

Дон Карлос

Скажи, Лаура,
Который год тебе?

Лаура

Осьмнадцать лет.

Дон Карлос

Ты молода…и будешь молода
Еще лет пять иль шесть. Вокруг тебя
Еще лет шесть они толпиться будут,
Тебя ласкать, лелеять, и дарить,
И серенадами ночными тешить,
И за тебя друг друга убивать
На перекрестках ночью. Но когда
Пора пройдет, когда твои глаза
Впадут и веки, сморщась, почернеют
И седина в косе твоей мелькнет,
И будут называть тебя старухой,
Тогда – что скажешь ты?

Лаура

Тогда? Зачем
Об этом думать? что за разговор?
Иль у тебя всегда такие мысли?
Приди – открой балкон. Как небо тихо;
Недвижим теплый воздух, ночь лимоном
И лавром пахнет, яркая луна
Блестит на синеве густой и темной,
И сторожа кричат протяжно: «Ясно!..»
А далеко, на севере – в Париже –
Быть может, небо тучами покрыто,
Холодный дождь идет и ветер дует.
А нам какое дело? слушай, Карлос,
Я требую, чтоб улыбнулся ты...
– Ну то-то ж! –

Дон Карлос

Милый демон!

Здесь сопоставлены два типа сознания. Дон Карлос видит вещи в их развитии: он помнит о том, что юная красавица Лаура станет старухой.

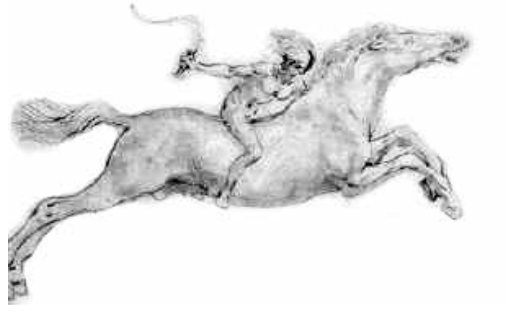
Лаура ***не хочет*** об этом помнить: «Зачем об этом думать?» Ей восемнадцать лет и она очень хорошо владеет высоким искусством ***жить в настоящем***. В сию минуту она любит Дон Карлоса, но минута проходит, появляется Дон Гуан, и Лаура говорит Дон Карлосу: «Извольте выйти вон». Столь безоговорочная приверженность настоящему, – без оглядки на прошлое и без заботы о будущем, – есть односторонность, которая демонична. «Милый демон» – говорит о ней Дон Карлос.

Все человечество в целом и каждый человек в отдельности, развиваясь интеллектуально, движутся от постижения неподвижной истины (это легче, это первый шаг) к постижению истины процессуальной. Восхождение от постижения «неподвижной» истины к постижению истины как процесса трудно. Иллюстрацией этой трудности может служить процесс обучения математике: опыт показывает, что арифметикой (математика неподвижного, - натуральные числа суть неподвижные, неизменные сущности) овладевают практически все, но исчисление бесконечно малых становится достоянием немногих профессиональных ученых. Тем не менее такого рода восхождение – трудный, но неизбежный шаг на пути интеллектуального развития индивида.

Проиллюстрируем различие этих двух истин шутливой историей. Представим себе людей добросовестных и любознательных, ни один из которых никогда не видел часов. Некто, владеющий часами, позволяет каждому из троих исследователей ненадолго (менее чем на минуту) войти в комнату, где на стене висит циферблат с минутной и часовой стрелками. Таким образом, исследователи не смогут заметить движения стрелок. Первый из исследователей входит в комнату в полдень – обе стрелки совпали и направлены вертикально вверх. Второго впускают туда три часа спустя – короткая и длинная стрелки образуют прямой угол. Третьего – еще

три часа спустя – стрелки составляют прямую. После этого опыта возможны ожесточенные споры между исследователями, – ведь каждый будет настаивать на собственной картине явления, на собственной истине, противоречащей двум другим! Между тем их без труда помирит тот, кто скажет, что правы они все, – просто каждая частная неподвижная истина представляет собой не более чем момент непрерывного процесса. Итак, знание процессуальной истины представляет собою более полное и верное знание, чем знание истины неподвижной. Неподвижная истина является частным случаем (моментом) истины процессуальной.

Взрослея, Пушкин движется от неподвижных истин французского классицизма – к процессуальной истине Гегеля. В предыдущем эссе шла речь о фрактальности, о подобии целого и части. Гений есть часть человечества; его творческий путь может быть кратким повторением истории культуры.



III

ГАЛИЛЕЙ И ШЕКСПИР

Культура Возрождения и более позднего времени потому и называется *антропоцентрической*, что ее первопринцип – человек.

Прекрасное человеческое ***тело*** (в его ***неподвижности***) с непревзойденным совершенством было воссоздано еще скульпторами Древней Греции. Для христианского мышления главное в человеке – не тело, но душа, внутренний мир. Какое из искусств лучше всего может воссоздать ***изменчивую*** душу человека?

Один из наиболее выдающихся немецкоязычных писателей XX века, Герман Гессе, в романе «Степной волк» (1927) утверждает: ***драматургия***!

> *«...никакое Я, даже самое наивное, не являет собой единства, но любое содержит чрезвычайно сложный мир... Телесно любой человек есть единство, душевно – никоим образом. Также литературное творчество... по традиции неизменно оперирует с мнимо целостными, мнимо обладающими единством личностями. В существовавшей доселе словесности специалисты и знатоки превыше всего ценят драму... ибо она предоставляет... наибольшие возможности для изображения Я как некоего множества... Тот, кто попробует взглянуть с этой стороны на «Фауста», увидит Фауста, Вагнера, Мефисто и всех прочих как единство, как сверх-лицо, и только в этом высшем единстве, а не в отдельных фигурах, окажется выявленным через притчу нечто от подлинной сути* ***души****...».*

Только драматургия способна представить ***множество*** действующих лиц пьесы как некое ***единство***, – единство изменчивое, неустойчивое, ***подвижное***.

Взаимосвязанные категории ***движения*** и ***противоречия*** имеют самое прямое отношение к описанию человеческой души.

Еще Аристотель отметил, ***что через искусство возникает то, формы чего находятся в душе.***

О бесконечности, неисчерпаемости человеческой души сказал еще Гераклит: «Границ души тебе не отыскать, по какому бы пути ты ни пошел: столь глубока ее *мера*» .

О ***бездне души*** размышляет Августин Аврелий: «Великая бездна сам человек, «чьи волосы сочтены» у Тебя, Господи, и не теряются у Тебя, и, однако, волосы его легче счесть, чем его чувства и движения его сердца» (*Исповедь, IV, XIV, 22*) (много позднее это станет одной из центральных тем романтического искусства). В другом месте он пишет, что «в человеке есть бездны столь глубокие, что они скрыты даже от него самого, в ком, однако, пребывают».

Бесконечность есть атрибут Бога, а человек сотворен по Его образу и подобию. Следовательно, бесконечность есть также атрибут человеческой души (см. эссе о бесконечности). Бессмертная душа есть искра Божия в смертном теле, и если бесконечность присуща Богу, то она присуща и душе.

Человеческая природа не укладывается в рамки классической логики хотя бы потому, что человеку присущи противоречивость и внутренняя бесконечность, «бездна души», а обращаясь к бесконечности и противоречивости, мы вынуждены отказаться от фундаментальных законов классической логики – закона непротиворечивости и закона исключенного третьего (мы уже знаем, что бесконечность парадоксальна – в ней совпадают противоположности). Поэтому и поэзия (шире – искусство вообще), отображающая и воплощающая человеческую природу, тоже зачастую отходит от классической логики.

О ***совпадении противоположностей*** в человеческой природе пишет Г.Р. Державин (ода «Бог»): «Я царь – я раб, я червь – я Бог». Противоречивость и непостижимость человека («*непостижимое чудовище*»!) – предмет размышлений

Паскаля. **Как только *теоцентризм* Средневековья уступает место *антропоцентризму* Возрождения, на первый план в культуре выходит категория противоречия.**

О ***движении (воплощении противоречия)*** как сущности человека пишет Паскаль: «Суть человеческого естества – в движении. Полный покой означает смерть.»[55]

Паскаль был внимательным читателем знаменитой книги Мишеля де Монтеня (1533–1592) «Опыты». Монтень пишет о ***движении***, об *изменчивости* человека, о *подвижности* души и ее трансформациях. Это ново и необычно. Ведь античность склонялась к мнению о постоянстве и неизменности людей, во всяком случае, хороших, ***добродетельных*** людей. «Добродетель – это нечто ***постоянное***», – пишет Аристотель в «Никомаховой этике». Верность, постоянство во все времена считались добродетелями. Уже шла речь о воззрении Платона, в соответствии с которым в изменчивом не может быть знания. «Если классическое античное представление о человеке было статуарно-замкнутым и массивно-целостным, то христианство с небывалой интенсивностью выясняет мучительное *раздвоение* внутри личности...», – пишет С.С. Аверинцев.[56]

Но противоречивость и единство противоположностей неразрывно связаны с движением, вот Монтень и пишет об этой непрерывной изменчивости, подвижности, противоречивости[57] человеческой души.

В самом начале книги, в обращении «К читателю» он замечает «...содержание моей книги – я сам», а далее описывает

[55] Французские моралисты XVII века. Франсуа де Ларошфуко. Максимы. Блез Паскаль. Мысли. Жан де Лабрюйер. Характеры. – М., 1974. – С. 139.

[56] Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М., 1997. – С. 85–86.

[57] Впрочем, еще великий древнеримский поэт Гай Валерий Катулл (84–54 до н. э.) написал об этой противоречивости знаменитое двустишие:

Odi et amo. quare id faciam, fortasse requiris?
nescio, sed fieri sentio et excrucior.

Да! Ненавижу и все же люблю. Как возможно, ты спросишь?
Не объясню я. Но так чувствую, смертно томясь.

Перевод А. И. Пиотровского

Гай Валерий Катулл Веронский. Книга стихотворений. – М., 1986. – С. 130

себя как ***изменчивую*** сущность, находящуюся в непрерывном ***движении***:

> *«Я не в силах закрепить изображаемый мною предмет… Я рисую его в движении, и не в движении от возраста к возрасту…но от одного дня к другому, от минуты к минуте….Я могу вскоре перемениться, и не только непроизвольно, но и намеренно. Эти мои писания – не более чем протокол, регистрирующий всевозможные проносящиеся вереницей явления и неопределенные,* ***а иногда и противоречащие друг другу фантазии****, то ли потому, что я сам становлюсь другим, то ли потому, что* ***постигаю предметы при других обстоятельствах и с других точек зрения****. Вот и получается, что иногда я противоречу себе самому, но истине…я не противоречу никогда».*[58]

Все это очень ново и составляет отличительную особенность иного, по сравнению с античным, мироощущения. Вспомним, что Э. Ауэрбах пишет о персонажах гомеровского эпоса: они лишены развития, неизменны.[59]

Эти же идеи воплощаются в творчестве младшего современника Монтеня, одного из величайших драматургов всех времен, англичанина Уильяма Шекспира (1564–1616). В 1834 г. в заметках «*Table – talk*» (Застольные разговоры) А. Пушкин сравнивает творческие методы Шекспира и Мольера, отдавая предпочтение первому: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера скупой скуп – и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен».[60]

---

[58] Мишель Монтень. Опыты. В трех книгах. Книга 3. – М., 1992. – С. 22 – 23.

[59] Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. – М., 2000. – Глава 1. Рубец на ноге Одиссея.

[60] Пушкин А.С. Собрание сочинений в 10 т. – М., 1974-1978. – Т.7. – С. 178.

Действительно, в пьесах Шекспира воссозданы неповторимые, изменчивые, ***противоречивые*** и многосторонние характеры, люди, каждый из которых проживает на глазах зрителя целую жизнь. Каков, например, Гамлет в начале трагедии? Это молодой человек, проживший начало жизни счастливо и впервые настигнутый несчастьем: неожиданная смерть отца вынуждает его, студента Виттенбергского университета, покинуть Германию и возвратиться на родину, в Данию. А каков он в конце трагедии? Принц вступает в единоборство с королем-убийцей, переживает предательство друзей и отправляет их на смерть, теряет возлюбленную, собственноручно умерщвляет ее отца! Все эти катастрофические события кардинально изменяют его, «*извлекают из него такие формы, каких ничем не предвещала его юность*» (см. Э. Ауэрбах, «Мимесис»).

А как непредсказуемо и необратимо эволюционируют в продолжение действия Джульетта, Отелло, Лир! Как разнообразен, многосторонен, динамичен, противоречив и уникален каждый из этих характеров! Как все это далеко от ***неподвижных*** и ***односторонних*** персонажей классицистической драматургии (например, мольеровского Скупого или персонажа знаменитой комедии Фонвизина «Недоросль», наделенного выразительной фамилией Скотинин). Мастера барокко вообще и Шекспир в частности ближе подошли к воссозданию человеческой изменчивости и уникальности, нежели приверженцы классицизма. Шекспир – непревзойденный мастер воссоздания *конкретного человека во всей его уникальной неповторимости*, и именно это сделает его впоследствии кумиром романтиков.

Противоречивость шекспировских характеров – следствие их изменчивости, развития, становления; человек тот же – и не тот же! Он ***становится*** другим, он меняется на глазах зрителя. Ценою противоречивости Шекспир запечатлевает изменчивость, динамику характера и воплощает внутреннюю бесконечность человеческой души.

Как достигаются *многосторонность, динамизм, противоречивость* шекспировских образов? Одни и те же события и люди изображаются с разных точек зрения, даются в восприятии и оценке различных персонажей. Это напоминает слова Монтеня: «***противоречащие друг другу фантазии... потому, что постигаю предметы при других обстоятельствах и с других точек зрения***». Вот и получается, что иногда я противоречу себе самому, но истине... я не противоречу никогда».

В статье «Ромео и Джульетта», трагедия Шекспира» литературовед Н.Я. Берковский приводит конкретные примеры этой многосторонности и противоречивости: «Люди у Шекспира идут своими путями. Новости одного не скоро станут новостями другого, а то и никогда не станут. Страсть Ромео и Джульетты в полном развитии, а Меркуцио все еще твердит о любви Ромео к Розалинде (акт II, сцена 1) после сцены между Ромео и Джульеттой в саду. ***У каждого свой день, своя собственная ночь, каждый видит небо по-своему, сколько людей – столько же восприятий, разновидностей того же ландшафта.*** Меркуцио говорит другу, что ночь сырая, что ему хочется поскорее домой, в свою удобную постель (акт II, сцена I). Это ночь первого свидания Ромео и Джульетты, для них обоих волшебная. Меркуцио сетует на сырость и высказывается как прозаик возле дома Капулетти, у ограды сада. За оградой – другая ночь, поэзия Ромео, поэзия Джульетты... ***Есть один пейзаж, и есть два мнения о нем, два чувства. Как это свойственно манере Шекспира, образ пейзажа обогащается и колеблется, предложен выбор, нужно выбрать, что глубже и вернее, догматы отсутствуют...***

Мы имеем дело со своеобразным умножением персонажа. Он представлен еще и в своих отражениях, каким его видят другие. Есть Тибальт собственной персоной, есть Тибальт, описанный Меркуцио (акт II, сцена 4), – отличный портрет... Портрет – дополнительный образ и самого портретиста. Когда Меркуцио рисует нам Тибальта, то виден и этот забияка, виртуоз убийств по всем правилам фехтования, виден и сам Меркуцио с его ненавистью гуманиста к виртуозам этого по-

рядка. Текст Шекспира полон отражений персонажей и их взаимоотражений...[61]

События и персонажи становятся проблемой[62], образ их не сразу и не без споров вырабатывается. ***Жизнь у Шекспира ищет своей свободы, как художник он поиски эти поддерживает***».[63]

Монтень пишет: «*Вот и получается, что иногда я противоречу себе самому, но истине... я не противоречу никогда*». Нечто подобное происходит и с Шекспиром: *он тоже противоречит себе самому*, но эти противоречия объясняются тем, что он *постигает предметы при других обстоятельствах и с других точек зрения*.

Персонажи Шекспира – своеобразные, многосторонние личности, каждая из которых единственна в своем роде, уникальна. ***Шекспировские характеры часто парадоксальны.*** Джульетта убивает себя из любви к Ромео. Ее поступок *прекрасен*? Да, потому что он свидетельствует о ее любви, а любовь прекрасна. Но у Джульетты есть родители – синьор Капулетти и его супруга, они любят свою дочь, и по отношению к ним Джульетта поступает *жестоко*. Итак, поступок Джульетты прекрасен, но и жесток. Его красота не отменяет его жестокости.

Подобным же образом строятся образы Тибальта и Гамлета.

Это умение видеть явление в единстве противоположных аспектов сделает впоследствии Шекспира кумиром Гете, Пушкина[64], романтиков.

---

[61] Еще одна косвенная характеристика Тибальта – скорбь Джульетты, узнавшей о его гибели.

[62] О том, что такое **проблема**, пишет Гете: «Говорят, что между двумя противоположными мнениями лежит истина. Никоим образом! Между ними лежит проблема, то, что недоступно взору, – вечно деятельная жизнь, мыслимая в покое» (Гёте И.-В. Избранные сочинения по естествознанию. – М., 1957. – С. 393). Пример такого рода **проблематического** образа можно отыскать в «Гамлете»: Офелия говорит о принце – «чекан изящества», а королева – «он тучен и одышлив». Итак, каков же принц Гамлет, тучен он или изящен? Каков Тибальт – является ли он *виртуозом убийств по всем правилам фехтования*, или любящим братом, гибель которого вызывает у Джульетты слезы? На эти вопросы предстоит ответить читателю, вернее, ему предстоит воссоздать в своем воображении эти образы, противоречивые в своей многосторонности и вместе с тем целостные.

[63] Берковский Н. Статьи и лекции по зарубежной литературе. – СПб., 2002. – С. 323–324.

[64] «Односторонность есть пагуба мысли», – напишет ученик Шекспира Пушкин в письме Катенину в 1826 г.

Взаимодействуя с *разными* людьми, шекспировские персонажи обнаруживают *различные* стороны своей натуры. И слезы Джульетты, и брань Меркуцио одинаково важны для характеристики Тибальта. Свидетельство королевы, – «тучен и одышлив», и свидетельство Офелии, – «чекан изящества», – одинаково важны для характеристики Гамлета.

«***Сущность человека – движение***», – напишет уже после смерти Шекспира Паскаль, один из величайших мыслителей XVII века. Но ***движение***, как мы уже знаем, связано с ***противоречием***.

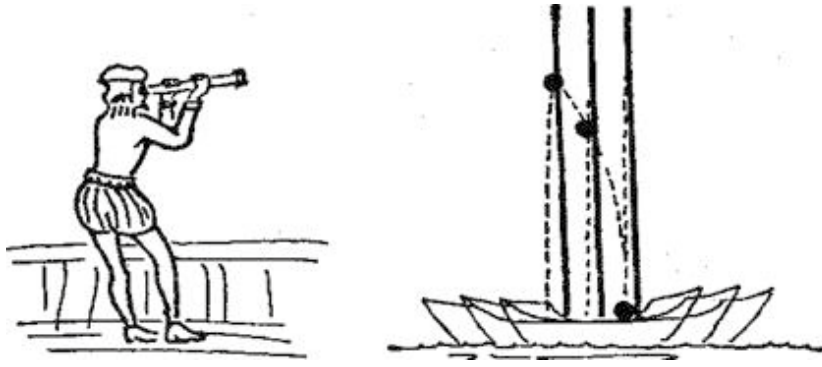
Внутренний мир человека подвижен, изменчив и для разных наблюдателей выглядит по-разному. Тем не менее человеческая натура есть нечто единое и определенное, доступное познанию. Это похоже на сходящийся ряд: слагаемых – бесконечно много, а сумма все-таки существует и может быть вычислена! Так и человек может проявлять себя в общении с разными людьми **бесконечно многообразно**, и тем не менее представлять собою **некую определенность**.

Итак, Шекспир показывает, что люди различны и изменчивы, и каждый воспринимает мир по-своему (у каждого своя картина мира и своя правда). Уникальная натура каждого человека представляет собой некую ***цельность*** и определенность, и вместе с тем может проявлять себя ***многообразно***.

Нет ли соответствия между творческим методом Шекспира и эпохальными результатами, полученными его ровесником Галилео Галилеем (оба родились в 1564 г.)?

Галилей является одним из создателей классической механики – науки о ***движении*** материальных тел в пространстве. В трактате «Беседы и математические доказательства, касающиеся двух новых отраслей науки» Галилей обосновывает представление о том, что ***характер видимого движения тела зависит от движения наблюдателя***. Классический пример таков: есть два наблюдателя, один из которых стоит на берегу реки, а другой – на палубе корабля, плывущего по реке с некоторой постоянной скоростью. С мачты корабля падает пушечное ядро. Второй наблюдатель, стоящий на палубе,

видит, что ядро падает вертикально вниз, его траектория – *прямая*. Первый наблюдатель, стоящий на берегу, видит, что ядро летит по параболе.



Падение пушечного ядра с различных точек зрения. [65]

Однако одно и то же ядро не может одновременно лететь и по параболе, и по прямой! Спрашивается: как же *на самом деле* оно летит? Ответ таков: **нельзя говорить о движении безотносительно к системе отсчета**. Для второго наблюдателя (в системе отсчета, связанной с кораблем) ядро падает вертикально вниз. Для первого наблюдателя (в системе отсчета, связанной с берегом) оно летит по параболе.

В глазах Офелии Гамлет – «чекан изящества», королева говорит о нем – «тучен и одышлив»

Для Меркуцио Тибальт – убийца, для Джульетты – любимый брат. Для Лаэрта Офелия – любимая сестра, и смерть ее для него – трагедия, могильщики относятся к этой смерти совсем иначе.

Нечто подобное видим в рассуждениях Галилея: *тело падает по прямой и тело падает по параболе* – это различные стороны истины. Можно подумать, что истин много, у каждого наблюдателя своя. – Нет, если бы это было так, физика как наука была бы невозможна. Однако Галилей и Ньютон

[65] Рисунок воспроизводится по книге: Купер Л. Физика для всех. Введение в сущность и структуру физики. Классическая физика. – М., 1973. – Т. 1. – С. 31.

показали, что наука о движении, – классическая механика, – **возможна**. – Как они показали это? – Они создали эту науку.

Движение есть нечто такое, что для разных наблюдателей выглядит по-разному, тем не менее движение познаваемо и поддается научному описанию, – именно это доказали Галилей и Ньютон, создатели классической механики.

Итак, мы видим, как два выдающихся мыслителя – физик и поэт, – приходят, – каждый в своей области, – к *аналогичным* результатам. И тот, и другой исследуют *движение* – феномен, который со времен Платона считался непостижимым! Только Галилей рассматривает перемещение тел в пространстве, а Шекспир – человеческую натуру, сущность которой – движение. Оба приходят к противоречиям, потому что природа движения противоречива.

Своеобразную попытку разрешить это противоречие совершает современник Ньютона, великий философ и выдающийся математик Готфрид Вильгельм Лейбниц (1646–1716): «Подобно тому как один и тот же город, рассматриваемый с разных сторон, каждый раз кажется иным, так и весь мир производит впечатление многих миров, хотя в действительности есть только различные точки зрения, различные перспективы единого мира».[66]

Итак, несмотря на то, что у каждого наблюдателя **своя картина событий**, объективное научное описание происходящего **все же возможно**.





[66] Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. – М., 1985. – С. 195.

IV

ГЛОБАЛЬНЫЙ ЭВОЛЮЦИОНИЗМ

Во втором разделе этого эссе («История европейской культуры: постижение движения») уже было сказано о воззрениях Платона: в подвижном, неустойчивом, переменном, изменчивом не бывает (не может быть) знания, **истина неподвижна**. Это платоновское убеждение воплотилось в истории европейской науки. И. Пригожин, один из создателей *синергетики* (еще одной, наряду с квантовой механикой, области *неклассической науки*), с полным основанием заметил, что наука все время, т. е. со времен античности, оставалась наукой о *бытии* и только в продолжение двух последних десятилетий (т. е. во второй половине XX в.) начала приобретать черты науки о *становлении* (к этой области и относится синергетика): «...наше видение природы претерпевает радикальные изменения в сторону множественности, темпоральности и сложности»[67].

Таким образом, ***классическая наука есть в основном наука о неподвижном, неизменном, постоянном***. В продолжение Античности, Средневековья и Возрождения люди считали, что мир неизменен, вечен, сотворен раз и навсегда. Исследование движения, изменения, развития, становления («Мир есть становление», – писал Гегель) в продолжение длительного времени оставалось прерогативой искусства (в частности, временных искусств – поэзии и музыки) и философии.

Однако современная наука не такова. Решительно во всех ее областях утверждается принцип ***глобального эволюционизма***, означающий, что и Вселенная в целом и каждая из ее частей не могут существовать вне развития. И Вселенная и человек – ***процессы.*** Наука, в продолжение многих столетий изучавшая *неподвижное*, *неизменное*, *ставшее*, становится исследованием *возникающего*, *меняющегося*, *становящегося*:

[67] Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: новый диалог человека с природой. – М., 2001, с. 11.

«...современное естествознание вправе провозгласить лозунг: «Все существующее есть результат эволюции». Укорененность в нынешней научной картине мира представления о всеобщем характере эволюции является ее главной отличительной чертой. В биологии концепция эволюции имеет давние устойчивые традиции. А вот физика и химия к таким идеям только привыкают. Облегчить этот **процесс** призвано новое, возникшее в конце XX в. междисциплинарное научное направление – ***синергетика***. Она претендует на то, что способна описать движущие силы эволюции любых объектов нашего мира»[68].

Что же такое синергетика? Это теория самоорганизации, развитая в трудах Г. Хакена и И. Пригожина. Главный мировоззренческий сдвиг, произведенный синергетикой, можно выразить следующим образом:

– процессы разрушения и созидания, деградации и эволюции во Вселенной по меньшей мере равноправны;

– процессы созидания (нарастания сложности и упорядоченности) имеют единый алгоритм независимо от природы систем, в которых они осуществляются.

Таким образом, синергетика претендует на открытие некоего универсального механизма, с помощью которого осуществляется самоорганизация как в живой, так и в неживой природе. Под ***самоорганизацией*** при этом понимается ***спонтанный переход открытой неравновесной системы от менее к более сложным и упорядоченным формам организации***.

Синергетика утверждает, что развитие открытых и сильно неравновесных систем протекает путем нарастающей сложности и упорядоченности. В цикле развития такой системы наблюдаются две фазы:

– период плавного эволюционного развития с хорошо предсказуемыми изменениями, подводящими в итоге систему к некоторому неустойчивому критическому состоянию;

[68] Концепции современного естествознания. Учебник для вузов. – Лавриненко В.Н. и др. – М., 2002. – С. 81-82.

– выход из критического состояния одномоментно, скачком и переход в новое устойчивое состояние с большей степенью сложности и упорядоченности.

Важная особенность: переход системы в новое устойчивое состояние неоднозначен. Достигшая критических параметров система из состояния сильной неустойчивости как бы «сваливается» в одно из многих возможных новых для нее устойчивых состояний. В этой точке (ее называют точкой бифуркации) эволюционный путь системы как бы разветвляется, и какая именно ветвь развития будет выбрана – решает случай. Но после того, как «выбор сделан» и система перешла в качественно новое устойчивое состояние, – назад возврата нет. Процесс этот необратим. Отсюда следует, что развитие таких систем имеет принципиально непредсказуемый характер. Можно просчитать варианты ветвления путей эволюции системы, но какой именно из них будет выбран случаем – однозначно спрогнозировать нельзя.

Формирование живого организма, динамика популяций, рыночная экономика – все это примеры самоорганизации систем самой различной природы. Синергетическая интерпретация такого рода явлений открывает новые возможности и направления их изучения. В обобщенном виде новизну синергетического подхода можно выразить следующими положениями:

– хаос не только разрушителен, но и созидателен, конструктивен; развитие осуществляется через неустойчивость (хаотичность);

– линейный характер эволюции сложных систем, к которому привыкла классическая наука, не правило, а скорее, исключение; развитие большинства таких систем носит нелинейный характер. А это значит, что для сложных систем всегда существует несколько возможных путей эволюции. Синергетика родом из физических дисциплин – термодинамики, радиофизики. Но ее идеи носят междисциплинарный характер. Они подводят базу под совершающийся в естествознании глобальный эволюционный синтез. Поэтому

в синергетике видят одну из важнейших составляющих современной научной картины мира: «Распространение синергетической парадигмы стало одним из мощных факторов, обеспечивающих стирание границ между естествознанием и обществоведением и построение универсальной эволюционной картины мира»[69].

Одно из воплощений ***принципа глобального эволюционизма – так называемая теория Большого взрыва***, объясняющая возникновение ныне наблюдаемой Вселенной. Согласно этой теории, возраст Вселенной – около 20 миллиардов лет. «В 1929 г. американский астроном Эдвин Хаббл сделал эпохальное открытие: оказалось, что в какой бы части неба ни вести наблюдения, все далекие галактики быстро удаляются от нас. Иными словами, Вселенная расширяется. Это означает, что в более ранние времена все объекты были ближе друг к другу, чем сейчас. Значит, было, по-видимому, время, около десяти или двадцати тысяч миллионов лет назад, когда они все находились в одном месте, так что плотность Вселенной была бесконечно большой... Вселенная была **бесконечно** малой и **бесконечно** плотной»[70].

Таким образом, в физике XX в. оказалась востребованной категория ***бесконечности***, традиционно считавшаяся математической или философской абстракцией. В результате Большого взрыва части Вселенной начали удаляться друг от друга, и этот процесс продолжается до сих пор.

Мир, в котором мы живем, имеет долгую историю, которая в общих чертах известна современной науке. В таблице представлена хронология наиболее важных событий этой истории.

[69] Назаретян А. П. Интеллект во Вселенной: истоки, становление, перспективы. – М., 1992.
[70] Хокинг С. От Большого взрыва до черных дыр. Краткая история времени. – М., 1990. – С. 15.

20 млрд лет назад	Большой взрыв Через несколько сотен тысяч лет — появление атомов легких элементов
19–17 млрд лет назад	Образование галактик
15 млрд лет назад	Появление звезд первого поколения
5 млрд лет назад	Рождение Солнца
4,6 млрд лет назад	Образование Земли
3,8 млрд лет назад	Зарождение жизни
450 млн лет назад	Появление растений
150 млн лет назад	Появление млекопитающих
2 млн лет назад	Начало антропогенеза

[71] Концепции современного естествознания. – С. 78 – 88.

ИГРА ИРОНИИ И ПАРОДИИ













Вольфганг Амадей Моцарт
1756–1791



Антуан Ватто
1684–1721



Мольер
1622–1673

I

«QUELLE CHIMÈRE EST-CE DONC QUE L'HOMME»

Центральный принцип античной культуры – космоцентризм, средневековой – теоцентризм, а ренессансной культуре присущ антропоцентризм[1]. Греческое слово «антропос» означает «человек». Антропоцентризм – это центральность человека. О какой же центральности человека идет речь? Для того чтобы понять это, надо обратиться к картине мира, созданной предыдущей эпохой – Средневековьем. Она воплощена в поэме Данте. Средневековая картина мира – это небесно-земная иерархия: все существующее образует так называемую великую цепь бытия, располагается по степени близости к всемогущему, вездесущему, невидимому Богу-Творцу. Ближайшие к Нему – небожители: серафимы, херувимы, архангелы, ангелы; среди обитателей Земли самое совершенное создание – человек, менее совершенны – животные, еще менее – растения.

Бог

Серафимы
Херувимы НЕБО (надлунный мир)

Архангелы
Ангелы ----------

Человек

Животные ЗЕМЛЯ (подлунный мир)

Растения
Неодушевленная природа
Подземный мир: бесы (духи зла)

Нечистый

[1] Пустовит А.В. История европейской культуры. – К., 2012. – Глава 4.

Таким образом, место человека – между ангелами и животными. В оде Державина «Бог» человек так обращается к Создателю:

Частица целой я вселенной,
Поставлен, мнится мне, в почтенной
Средине естества я той,
Где кончил тварей Ты телесных,
Где начал Ты духов небесных,
И цепь существ связал всех мной.

Таким образом, в средневековой Вселенной, разделенной на Небо и Землю, человек располагается в точности на границе; он принадлежит и Земле (смертное тело), и Небу (бессмертная душа – искра Божия). Своего рода апогеем ренессансного мировоззрения по традиции считается «Речь о достоинстве человека» итальянского мыслителя Джованни Пико делла Мирандолы (1463–1494). Бог, создатель первого человека, Адама, беседует с ним.

Вот самый знаменитый фрагмент этого произведения: «*Тогда согласился Бог с тем, что человек – творение неопределенного образа, и, поставив его в центре мира, сказал: «Не даем мы тебе, о, Адам, ни своего места, ни определенного образа, ни особой обязанности, чтобы и место, и лицо, и обязанность ты имел по собственному желанию, согласно своей воле и своему решению... Я не сделал тебя ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмертным, чтобы ты сам, свободный и славный мастер, сформировал себя в образе, который ты предпочтешь. Ты можешь переродиться в низшие, неразумные существа, но можешь переродиться по велению своей души и в высшие, божественные». О, высшая щедрость Бога-Отца! О, высшее и восхитительное счастье человека, которому дано владеть тем, чем пожелает, и быть тем, кем хочет! Звери при рождении получают от материнской утробы все то, чем будут*

владеть потом... Высшие духи либо сразу, либо чуть позже становятся тем, чем будут в вечном бессмертии. В рождающихся людей Отец вложил семена и зародыши разнородной жизни и соответственно тому, как каждый их возделает, они вырастут и дадут в нем свои плоды. Возделает растительные – будет растением, чувственные – станет животным, рациональные – сделается небесным существом, интеллектуальные – станет ангелом и сыном Бога».

Итак, Пико делла Мирандола пишет, во-первых, о центральности человека в мире (это и есть ренессансный антропоцентризм), а во-вторых, о том, что человек свободен, и эта свобода позволяет ему стать таким, каким он хочет быть. Человек не является ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмертным именно потому, что его место на границе Неба и Земли – между ангелами и животными. Ангелы – небесные, бессмертные и разумные, животные – земные, смертные и неразумные. В человеке имеются зародыши разнородной жизни, и от него самого зависит, каким он станет: по своему желанию он может стать как животным, так и ангелом, может возвыситься до небожителя и унизиться до скота.

Об этой противоречивости человеческой природы красноречиво пишет Паскаль («непостижимое чудовище»):

«Человек не ангел и не животное, и несчастье его в том, что, чем больше он стремится уподобиться ангелу, тем больше превращается в животное…

Quelle chimère est-ce donc que l'homme, quelle nouveauté, quel monstre, quel chaos, quel sujet de contradiction, quel prodige, juge de toutes choses, imbécile ver de terre, dépositaire du vrai, cloaque d'incertitude et d'erreur, gloire et rebut de l'univers !

Что за химера человек…какое чудовище, какой хаос, какое вместилище противоречий, какое чудо… судья всех вещей и бессмысленный червь земли, обладатель истины и клоака неуверенности и заблуждений, слава и отброс мироздания».

Эта же мысль с великолепной поэтической краткостью звучит у Державина:

Я телом в прахе истлеваю,
Умом громам повелеваю,
Я царь – я раб – я червь –я бог!

Итак, человек – средоточие антропоцентрической культуры – существо противоречивое; его свобода позволяет ему творить как добро, так и зло, возвышаться до небожителя и унижаться до животного. Это сосуществование противоположных начал в человеке, динамизм и изменчивость его внутреннего мира позволяют охарактеризовать его как ***существо ироническое***.

Ирония может быть различной: она может быть близка к смешному, комическому (а человек – единственное существо, умеющее смеяться!) Голландский культуролог Йохан Хейзинга, автор знаменитой книги «Homo ludens: опыт определения игрового элемента культуры» (*см.* второй раздел эссе «Игра игр или Метаигра») даже определяет человека как animal ridens (смеющееся животное – лат.).

Ирония может быть невеселой, даже трагической, и она всегда противоречива. «Ирония есть, когда через то, что сказываем, противное разумеем», – пишет Ломоносов, указывая на самое главное в проблеме иронии.

Действительно, ирония немыслима без воплощения противоречия. Современник и соотечественник Паскаля Ларошфуко, исследующий в своих знаменитых «Максимах» (первое издание – 1665 г.) человеческую природу, ставит к своей книге иронический эпиграф: «Наши добродетели – это чаще всего искусно переряженные пороки».

II
«ГЕНИЙ, ПАРАДОКСОВ ДРУГ»

Существуют вещи настолько серьезные,
что о них можно говорить лишь шутя.
Н. Бор

Еще один пример шекспировской противоречивости. «Гамлет», конец четвертого акта и начало пятого.

ACT FOUR, SCENE SEVEN

Queen
One woe doth tread upon another's heel
So fast they follow. Your sister's drowned
Laertes.

Laertes
Drowned! O, where?

Queen
There is a willow grows aslant the brook
That shows his hoar leaves in the glassy stream.
Therewith fantastic garlands did she make
Of crow-flowers, nettles, daisies, and long purples
That liberal shepherds give a grosser name,
But our cold maids do dead men's fingers call them.
There, on the pendant boughs her coronet weeds
Clamb'ring to hang, an envious sliver broke,
When down her weedy trophies and herself
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide
And, mermaid-like, awhile they bore her up,
Which time she chanted snatches of old lauds,

As one incapable of her own distress,
Or like a creature native and indued
Unto that element. But long it could not be
Till that her garments, heavy with their drink,
Pulled the poor wretch from her melodious lay
To muddy death.

Laertes
Alas, then she is drowned?

Queen
Drowned, drowned.

Laertes
Too much of water hast thou, poor Ophelia,
And therefore I forbid my tears. But yet
It is our trick. Nature her custom holds,
Let shame say what it will. When these are gone
The woman will be out. Adieu, my lord.
I have a speech o'fire that fain would blaze
But that this folly douts it. [Exit

King
Let's follow, Gertrude.
How much I had to do to calm his rage.
Now fear I this will give it start again;
Therefore let's follow. [Exeunt

ACT FIVE, SCENE ONE

Enter two clowns

Clown
Is she to be buried in Christian burial when she wilfully seeks her own salvation?

Other
I tell thee she is. Therefore make her grave straight. The crowner hath sat on her, and rinds it Christian burial.

Clown
How can that be, unless she drowned herself in her own defence?

Other
Why, 'tis found so.

Clown
It must be *se offendendo*, it cannot be else. For here lies the point: if I drown myself wittingly, it argues an act, and an act hath three branches – it is to act, to do, to perform. Argal, she drowned herself wittingly.

Other
Nay, but hear you, Goodman Delver.

Clown
Give me leave. Here lies the water; good. Here stands the man; good. If the man go to this water and drown himself, it is, will he, nill he, he goes – mark you that; but if the water come to him and drown him, he drowns not himself. Argal, he that is not guilty of his own death shortens not his own life.

Other
But is this law?

Clown
Ay, marry is't; crowner's quest law.

Other
Will you ha the truth on't? If this had not been a gentlewoman, she should have been buried out of Christian burial.

Clown
Why, there thou say'st. And the more pity that great folk should have countenance in this world to drown or hang themselves more than their even Christen. Come, my spade. There is no ancient gentlemen but gard'ners, ditchers, and grave-makers. They hold up Adam's profession.

ГАМЛЕТ

АКТ ЧЕТВЕРТЫЙ, СЦЕНА СЕДЬМАЯ

Королева
Несчастье за несчастием, Лаэрт!
Офелия, бедняжка, утонула.

Лаэрт
Как, утонула? Где? Не может быть!

Королева
Над речкой ива свесила седую
Листву в поток. Сюда она пришла
Гирлянды плесть из лютика, крапивы,
Купав и цвета с красным хохолком,
Который пастухи зовут так грубо,
А девушки – ногтями мертвеца.
Ей травами увить хотелось иву.
Взялась за сук, а он и подломись,
И, как была, с копной цветных трофеев,
Она в поток обрушилась. Сперва
Ее держало платье, раздуваясь,
И, как русалку, поверху несло.
Она из старых песен что-то пела,
Как бы не ведая своей беды
Или как существо речной породы.
Но долго это длиться не могло,
И вымокшее платье потащило
Ее от песен старины на дно,
В муть смерти.

Лаэрт
Утонула!..

Королева
Утонула.

Лаэрт
Офелия, довольно вкруг тебя
Воды, чтоб доливать ее слезами.
Но как сдержать их? Несмотря на стыд,
Природа льет их. Ими вон исходит
Все бабье в нас. Прощайте, государь.
В душе пожар, а эта дурья слабость
Мне портит все.
(*Уходит*).

Король
Гертруда, сколько сил
Потратил я, чтоб гнев его умерить!
Теперь, боюсь, он разгорится вновь.
Пойдем за ним.
Уходят.

АКТ ПЯТЫЙ

Сцена первая

Эльсинор. Кладбище.
Входят два могильщика с лопатами.

Первый могильщик
А правильно ли хоронить ее по-христиански, ежели она самовольно добивалась вечного блаженства?

Второй могильщик
Стало быть, правильно. Ты и копай ей живей могилу. Ее показывали следователю и постановили, чтобы по-христиански.

Первый могильщик
Статочное ли дело? Добро бы она утопилась в состоянии самозащиты.

Второй могильщик
Состояние и постановили.

Первый могильщик

Состояние надо доказать. Без него не закон. Скажем, я теперь утоплюсь с намерением. Тогда это дело троякое. Одно – я его сделал, другое – привел в исполнение, третье – совершил. С намерением она, значит, и утопилась.

Второй могильщик

Ишь ты как, кум гробокопатель...

Первый могильщик

Нет, без смеху. Вот тебе, скажем, вода. Хорошо. Вот, скажем, человек. Хорошо. Вот, скажем, идет человек к воде и топится. Хочешь не хочешь, а он идет, вот в чем суть. Другой разговор – вода. Ежели найдет на него вода и потопит, он своей беде не ответчик. Стало быть, кто в своей смерти не повинен, тот своей жизни не губил.

Второй могильщик

Это по какой же статье?

Первый могильщик

О сысках и следствиях.

Второй могильщик

Хочешь знать правду? Не будь она дворянкой, не видать бы ей христианского погребения.

Первый могильщик

Верное твое слово. То-то и обидно. Чистая публика топись и вешайся, сколько душе угодно, а наш брат прочий верующий и не помышляй. Ну, да ладно. Пора за лопату. А насчет дворян – нет стариннее, чем садовники, землекопы и могильщики. Их звание – от самого Адама.

Перевод Б. Пастернака

Вот что пишет о МУЗЫКАЛЬНЫХ основах шекспировской драматургии переводчик, несостоявшийся композитор и великий поэт Борис Пастернак (1890–1960).

В его работе «Замечания к переводам из Шекспира» есть раздел, озаглавленный «О начале трагического и комического у Шекспира».

«У Шекспира нет комедий и трагедий в чистом виде, но более или менее средний и смешанный из этих элементов жанр. Он больше отвечает истинному лицу жизни, в которой перемешаны ужасы и очарование...

В трагическом и комическом Шекспир видел не только возвышенное и общежитейское, идеальное и реальное. Он смотрел на них как на нечто подобное мажору и минору в музыке. Располагая материал драмы в желательном порядке, он пользовался сменой поэзии и прозы и их переходами как музыкальными ладами.

Их чередование составляет главное отличие Шекспировой драматургии, душу его театра...

К этим контрастам Шекспир прибегал систематически. В форме таких, то шутовских, то трагических, часто сменяющихся сцен написаны все его драмы. Но в одном случае он пользуется этим приемом с особенным упорством.

У края свежей могилы Офелии зал смеется над краснобайством философствующих могильщиков. В момент выноса Джульетты мальчик из лакейской потешается над приглашенными на свадьбу музыкантами, а они торгуются с выпроваживающей их кормилицей. Самоубийство Клеопатры предваряет появление придурковатого египтянина со змеями и его нелепые рассуждения о бесполезности гадов...

Шекспир был отцом и учителем реализма. Общеизвестно значение, которое он имел для Пушкина, Гюго и других. Им занимались немецкие романтики. Один из Шлегелей переводил его, а другой вывел из творений Шекспира свое учение о романтической иронии. Мы не знаем, где нашлась бы подходящая литературная форма для необычайного сцепления Шеллинговых и Гегелевых идей, если бы не существовало

Шекспира и его еще более безумной страсти к сочетанию любых понятий в любом порядке».[1]

Перед нами – две сцены, тема которых – смерть Офелии. Первая, – трагическая и написана стихами, вторая – написана прозой и комична. Конечно, это проявление той шекспировской многосторонности, о которой речь шла в предыдущем эссе. Для Лаэрта, брата Офелии, и для королевы ее смерть – трагедия, могильщики, – люди из простонародья, – относятся к смерти придворной дамы совсем иначе. Но обратим внимание на замечание переводчика:

«***В трагическом и комическом Шекспир видел не только возвышенное и общежитейское, идеальное и реальное. Он смотрел на них как на нечто подобное мажору и минору в музыке***. Располагая материал драмы в желательном порядке, он пользовался сменой поэзии и прозы и их переходами как музыкальными ладами».

Мажор и минор – лады, имеющие противоположную окраску звучания: мажор – светлую, минор – темную. Их мыслят как противоположности: с мажором связывают радостные эмоции, с минором – грустные. Естественно ассоциировать мажор с комедией, а минор – с трагедией.

«***Если пародией трагедии будет комедия, то пародией комедии может быть трагедия***», – пишет Ю.Н. Тынянов.[2]

Таким образом, музыкальная мысль, изложенная в мажоре, может считаться пародией той же мысли, изложенной в миноре (и наоборот).

В музыке венских классиков (в частности, Моцарта) очень часто встречаются структуры такого рода.

Рассмотрим первые восемь тактов второй, медленной части клавирной сонаты Моцарта фа мажор KV 332. Первые четыре такта представляют собой построение, написанное в мажоре, следующие четыре – такое же (с небольшими вариациями) построение, но только в миноре.

[1] Борис Пастернак. Об искусстве. – М., 1990. – С. 191–192.

[2] Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977, с.226.



Моцарт В. А. Соната фа мажор для клавира KV 332. Adagio (фрагмент)

Этот моцартовский фрагмент можно сопоставить с фрагментом шестой главы романа Пушкина «Евгений Онегин». Автор размышляет о возможной судьбе погибшего Ленского.

XXXVII

Быть может, он для блага мира
Иль хоть для славы был рожден;
Его умолкнувшая лира
Гремучий, непрерывный звон
В веках поднять могла. Поэта,
Быть может, на ступенях света
Ждала высокая ступень.
Его страдальческая тень,
Быть может, унесла с собою
Святую тайну, и для нас
Погиб животворящий глас,
И за могильною чертою
К ней не домчится гимн времен,
Благословение племен.

ТРАГЕДИЯ
минор
ода

XXXVIII. XXXIX

А может быть и то: поэта
Обыкновенный ждал удел.
Прошли бы юношества лета:
В нем пыл души бы охладел.
Во многом он бы изменился,
Расстался б с музами, женился,
В деревне счастлив и рогат
Носил бы стеганый халат;
Узнал бы жизнь на самом деле,
Подагру б в сорок лет имел,
Пил, ел, скучал, толстел, хирел,
И наконец в своей постеле
Скончался б посреди детей,
Плаксивых баб и лекарей.

КОМЕДИЯ
мажор
пародия

Ода по-гречески – ***песня, пародия – «противопесня».***

Смысл текста: Ленский стал бы великим поэтом или не стал бы им. Его логическая структура: **истинно, что А или**

не-А (уже знакомый нам закон исключенного третьего, – см. начало предыдущего эссе). Формула **А или не-А** заведомо истинна: в логике такие формулы называются тавтологиями. Эта тавтология иронична, ведь ирония есть идеальное воплощение единства противоположностей. Сказать «А или не-А; нечто или есть, или его нет», – значит ровным счетом ничего не сказать, и вместе с тем значит высказать нечто наверняка истинное. Все это напоминает историю некоторых из «вечных вопросов» философии (*см.* «Истины противоречивые и непротиворечивые» в предыдущем эссе).

Пушкин считал себя учеником Шекспира. «...до чего изумителен Шекспир! не могу прийти в себя»; «Читайте Шекспира (это мой постоянный припев)» – пишет он в 1825 г. Н.Н. Раевскому.

Он тоже часто пользуется контрастами трагического и комического, сопоставляя, условно говоря, ***оду*** и ***пародию***, ИРОНИЧЕСКИ (комически) переосмысливая серьезные (трагические) события.

Вот что пишет современник Пушкина Н.А. Полевой в 1825 г., рецензируя первую главу романа: «...с каким неподражаемым уменьем рассказывает наш поэт: переходы из забавного в унылое, из веселого в грустное, из сатиры в рассказ сердца очаровывают читателя».[3]

Еще один пример такого рода анализирует Н.Я. Берковский в статье «О «Повестях Белкина», рассуждая об эпиграфе к «Гробовщику»:

> *«К повести своей Пушкин проставил эпиграф из «Водопада» Державина: «Не зрим ли каждый день гробов, седин дряхлеющей вселенной?» Риторическому вопрошению Державина в тексте повести соответствует нечто «снижающее»: зрим ли гробы? – да, зрим, и зрим их каждый день, в мастерской Адриана Прохорова, в Москве, на Никитской, окно в окно с Готлибом Шульцем, сапожником. По Державину, всюду царство смерти, которое становится все шире; каждая новая смерть – убавление*

[3] Пушкин А.С. Евгений Онегин. – М., 2008, с. 330.

жизни «вселенной», которая с каждой смертью «дряхлеет». У Пушкина не было вкуса к грандиозным траурным обобщениям, к величанию смерти по-державински. Но и прозаизм Адриана Прохорова, ремесленника смерти, не был для Пушкина приемлем. Пушкинский эпиграф указывает на одно нарушение меры, сама повесть – на другое нарушение, противоположное. Ода Державина высокопарно взвинчивает значение смерти, в заведении Адриана Прохорова смерть трактуют равнодушно. Истины нет ни там, ни здесь. Меру нужно искать между одним нарушением и другим, между «низкой истиной» вульгарного, натуралистического понимания вопросов жизни и смерти, и понимания их в ложно-возвышенном, барочном духе. ***Как всегда, истины в ее догматическом виде Пушкин не дает, он огораживает пространство, где мы могли бы встретиться с нею сами****».*[4]

Как же поэт ***огораживает*** это пространство обитания истины? – ОДОЙ (трагедией), с одной стороны, и ***пародией*** (комедией) – с другой. ***Внутри*** этой ограды – динамичная ***внетекстовая действительность, вечно деятельная жизнь***, которую писателю приходится воссоздавать неподвижными словами, поневоле прибегая к парадоксам.

Еще одна иллюстрация мысли Н.Я. Берковского – эпизод трагедии «Каменный гость». Дон Гуан иронически сопоставляет Памятник Командора с живым Доном Альваром, которого он хорошо помнит:

Каким он здесь представлен исполином!
Какие плечи! Что за Геркулес!
А сам покойник мал был и щедушен,
Здесь, став на цыпочки, не мог бы руку
До своего он носу дотянуть.

Рядом со статуей, прекрасной в своей величавой неподвижности, живой человек может выглядеть как пародия. В продолжение жизни каждый бывает наилучшей и наихудшей

[4] Берковский Н.Я. О русской литературе. – Л., 1985. – С.69.

версией себя самого, и наихудшая выглядит как злая пародия на наилучшую.

Пушкин понимал это прекрасно и сказал об этом прямо:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;
Молчит его святая лира;
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.

Об антиномизме (противоречивости) пушкинского художественного мышления написал С.Л. Франк еще в 1937 г.[5]

Одно из проявлений этого антиномизма – пушкинское тяготение к пародии.

Истина о будущем Ленского ***огорожена*** двумя строфами, одна из которых является пародией другой.

Истина о переводе «Илиады», предпринятом Н.И. Гнедичем, ***огорожена*** двумя двустишиями, написанными осенью 1830 г.:

Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи;
Старца великого тень чую смущенной душой.

ОДА

Крив был Гнедич поэт, преложитель слепого Гомера.
Боком одним с образцом схож и его перевод.

ПАРОДИЯ

Старший современник Пушкина Н.И. Гнедич (1784–1833), талантливый поэт, автор классического перевода «Илиады», был одноглазым. Его перевод, при всех своих достоинствах, действительно небезупречен. Пушкинист П.О. Морозов поясняет: «Пушкин, не знавший греческого языка, но чутьем догадывавшийся о том недостатке перевода «Илиады», в котором

[5] Пушкин в русской философской критике. Конец XIX – первая половина XX в. – М., 1990. – с. 446.

критика стала впоследствии упрекать Гнедича, – об его напыщенности, выразившейся в обилии славянизмов, – не мог удержаться, чтобы не кольнуть переводчика эпиграммой. Но, вероятно, опасаясь, что эта вспышка юмора может как-нибудь дойти до крайне самолюбивого Гнедича и испортить существовавшие между обоими поэтами добрые отношения, поторопился ее зачеркнуть с особенной тщательностью».[6]

В рукописи второе двустишие густо зачеркнуто автором. Оно было прочитано только в XX веке при помощи рентгеновских лучей.

Еще в 1826 г., в письме П.А. Катенину, Пушкин замечает: «***Односторонность есть пагуба мысли***».

«...во всяком явлении так много граней, а Пушкин наделен таким даром схватывать их разом!», – пишет, комментируя эти двустишия, Н. Я. Эйдельман.[7]

«*Следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная*», – утверждает сам поэт («Арап Петра Великого»). В данном конкретном случае Пушкин дает внимательному читателю незабываемый урок **многосторонности мышления, умения видеть явление в единстве различных аспектов.**

ИТАК, ПАРОДИРОВАНИЕ ДЛЯ ПУШКИНА ЕСТЬ СПОСОБ ОГОРОДИТЬ ПРОСТРАНСТВО ОБИТАНИЯ ИСТИНЫ.

Мне кажется, что это напоминает о «***глубоких истинах***» Н. Бора (см. эссе «Что есть истина?»): «Художественные открытия позднего Пушкина можно было бы сопоставить с ***принципом дополнительности*** Нильса Бора. То, что один и тот же символ (например, карточной игры) может, наполняясь противоположными значениями, представить несовместимое как аспекты единого, делает произведения Пушкина не только фактами истории искусства, но и этапами развития человеческой мысли».

[6] Болдинская осень. – М., 1974. – с. 146.
[7] Болдинская осень. – М., 1974. – с. 146.

III

ПАРАДОКС РОМАНТИЧЕСКОЙ ИРОНИИ

Ирония есть, когда через то, что сказываем, противное разумеем.
М.В. Ломоносов

Одним из законов классической, аристотелевой, логики является закон тождества. Он требует постоянства, неизменности предмета рассмотрения. Почему классическая логика так безжизненна, а жизнь так нелогична? Не потому ли, что жизнь всегда представляет собой движение, развитие, становление, а классическая логика рассматривает только неподвижные объекты, которые, подобно натуральному числу, не принадлежат реальности, а придуманы людьми? «Сущность человека – движение», – пишет Паскаль. Что делать писателю, который хочет неподвижными словами рассказать не о числах, а о живых людях? Ему необходимо воплотить в тексте ***движение, изменение, развитие, становление,*** – ведь все это присуще живым людям. У него есть, вероятно, только одна возможность – сделать свой текст ***противоречивым, парадоксальным, ироническим*** (мы уже упоминали слова Гегеля о том, что движение есть само существующее противоречие). «Ирония есть ясное сознание вечной подвижности», – пишет Ф. Шлегель.

Главный герой романа в стихах «Евгений Онегин» отнюдь не является тождественным себе, – это динамичный, развивающийся персонаж, превращающийся в свою противоположность. Ведь это история о том, как **равнодушный влюбился**, а любовь и равнодушие суть противоположности! Не случайно Ю.М. Лотман озаглавил первый раздел своей книги о «Евгении Онегине» – «Принцип противоречий»:

...Я кончил первую главу:
Пересмотрел все это строго;
Противоречий очень много,
Но их исправить не хочу...

«Заключительный стих способен вызвать истинное недоумение: почему же все-таки автор, видя противоречия, не только не хочет исправить их, но даже специально обращает на них внимание читателей? Это можно объяснить только одним: каково бы ни было происхождение тех или иных противоречий в тексте, они уже перестали рассматриваться Пушкиным как оплошности и недостатки, а сделались конструктивным элементом, структурным показателем художественного мира романа в стихах. Принцип противоречий проявляется на протяжении всего романа и на самых различных структурных уровнях. Это столкновение различных характеристик персонажей в разных главах и строфах, резкая смена тона повествования (в результате чего одна и та же мысль может быть в смежных отрывках текста высказана серьезно и иронически) (вспомните о Шекспире, наставнике Пушкина – *А.П.*), столкновение текста и авторского к нему комментария или же ироническая омонимия типа эпиграфа ко второй главе: «O rus! Hor.; О Русь». То, что Пушкин на протяжении романа дважды – в первой и последней главах – прямо обратил внимание читателя на наличие в тексте противоречий, конечно, не случайно. Это указывает на сознательный художественный расчет. Основной сферой «противоречий» является характеристика героев... в ходе работы над «Евгением Онегиным» **у автора сложилась творческая концепция, с точки зрения которой противоречие в тексте представляло ценность как таковое. Только внутренне противоречивый текст воспринимался как адекватный действительности.** На основе такого переживания возникла особая поэтика. Основной ее чертой было стремление преодолеть не какие-либо конкретные формы литературности («классицизм», «романтизм»), а литературность как таковую. Следование любым канонам и любой

форме условности мыслилось как дань литературному ритуалу, в принципе противоположному жизненной правде. «Истинный романтизм», «поэзия действительности» рисовались Пушкину как выход за пределы любых застывших форм литературы в область непосредственной жизненной реальности. Ставилась, таким образом, практически неосуществимая, но очень характерная как установка задача создать текст, который бы не воспринимался как текст, а был бы адекватен его противоположности – ***внетекстовой действительности***».[8]

Итак, застывшие (т.е. неподвижные, статичные) формы литературы противопоставлены динамичной, подвижной, парадоксальной жизненной реальности, внетекстовой действительности. Сопоставим с этим известную максиму И.В. Гете (два противоположных мнения, о которых он пишет –составляют, конечно, противоречие): «Говорят, что между двумя противоположными мнениями лежит истина. Никоим образом! Между ними лежит проблема, то, что недоступно взору, – вечно деятельная жизнь, мыслимая в покое». Эта ***внетекстовая действительность*** (по Лотману) – и есть проблематическая, парадоксальная, ***вечно деятельная жизнь*** (по Гете)!

«Противоречие – вот что на самом деле движет миром», – утверждает Гегель. Движение есть само существующее противоречие.

Ю.М. Лотман пишет: одна и та же мысль может быть в смежных отрывках текста высказана серьезно и иронически. Как известно, от великого до смешного – один шаг, и поэт постоянно движется между этими противоположностями.

Действительно, ***ироническое снижение***, сопоставление, условно говоря, ***ода-пародия*** – это один из вариантов ***воплощения противоречия***. Пушкин постоянно сопоставляет ***оду*** (часто звучащую ***трагически***) и ***пародию*** (часто окрашенную ***комически***).

Нетрудно заметить, что в обоих вышеприведенных примерах ***ода*** и ***пародия*** – ***изоморфны***. Изоморфизм (изос – равный, морфэ – форма) – греческое слово, означающее ***равенство***

[8] Лотман Ю.М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960 – 1990. «Евгений Онегин». Комментарий. – СПб., 2005. – с.409 – 410.

формы. Действительно, и обе онегинские строфы о возможной судьбе Ленского, и оба двустишия на перевод «Илиады» тождественны по форме (и противоположны по содержанию). Современный американский исследователь, автор знаменитого бестселлера «Гедель, Эшер, Бах» Д. Хофштадтер пишет о том, что ПОНИМАНИЕ есть не что иное, как ВОСПРИЯТИЕ ИЗОМОРФИЗМА:

The perception of an isomorphism between two known structures is a significant advance in knowledge – and I claim, that it is such perceptions of isomorphism wich create meanings in the minds of people.

Восприятие (осознание) изоморфизма между двумя известными структурами есть значительный успех в познании, – и я утверждаю, что именно такого рода восприятие изоморфизма порождает понимание (смысл) в сознании людей.[9]

Следовательно, создание пародии есть успех в познании пародируемого текста и родственно порождению смысла, а радость от пародии – это радость познания, радость обретения смысла.

Почвенный для Пушкина литературный стиль – французский классицизм XVII–XVIII вв. с его строгой жанровой иерархией – разделением на высокий и низкий жанр, – предрасположен к пародии просто вследствие дуалистической структуры: один и тот же сюжет может быть воплощен как в высоком, так и в низком жанре. Например, ода принадлежит высокому жанру, а комическая пародия на высокое – низкому. Именно во французской литературе этой эпохи находим классические образцы таких *иронически сниженных* пародий, – «Вергилий наизнанку» Поля Скаррона (послуживший образцом для многих позднейших европейских поэтов, в частности, для украинца Ивана Котляревского), «Орлеанская девственница» Вольтера, «Война богов» Парни. **Литературный аналог скептической изостении – пара ода-пародия.** Такие пары часто встречаются у Пушкина, – например, «Медный всадник» – «Сказка о рыбаке и рыбке», «Каменный гость» – «Гробовщик», «Моцарт и Сальери» – «Выстрел».

[9] Hofstadter D. Godel,Escher, Bach. – NY, 1999, p.50.

Пародия и пародируемый образец противостоят друг другу как некие противоположности: трагическая «Илиада» – и комическая «Батрахомиомахия» (Война мышей и лягушек), трагическая «Энеида» Вергилия и комические «Энеиды» П. Скаррона и И.П. Котляревского.

Литературовед Р. Якобсон пишет о пушкинском романе в стихах:

«В современных историко-литературных исследованиях справедливо подчеркивается, что движущей силой этого произведения является ирония романтизма, которая преподносит нам одну и ту же вещь с противоречивых точек зрения – то гротескно, то серьезно, то одновременно и гротескно и серьезно. Эта ирония есть отличительная черта проникнутого безнадежным скептицизмом героя... Современник поэта удачно сравнивал «Онегина» с музыкальным каприччио...»[10].

Итак, эти противоположности, – гротеск и серьезность, пародируемый образец и пародия, трагедия и комедия, слезы и смех, минор и мажор – могут быть не только разделены и противопоставлены, но и сближены: «Заметим, что высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, и что нередко близко подходит к трагедии», – пишет Пушкин в ноябре 1830 г., а в сентябре этого же года завершает вчерне последнюю, самую совершенную главу романа в стихах (см. первое эссе), в которой действительно имеет место подобное сближение, взаимопроникновение, парадоксальный синтез трагического и комического.

«**Пушкин никогда не поддавался пародированию.** Самая остроумная пародия из всех немногих – это перевернутое задом наперед Посвящение к «Онегину»….Здесь необыкновенно тонко почувствована какая-то глубочайшая основа его художественного созерцания. Его и в самом деле нередко можно читать задом наперед», – замечает пушкинист В.С. Непомнящий.[11] Проверим.

[10] Якобсон Р. Работы по поэтике. – М., 1987, с. 219

[11] Непомнящий В. С. Поэзия и судьба. Над страницами духовной биографии Пушкина. – М., 1987, с. 399 – 400.

Посвящение

Не мысля гордый свет забавить,
Вниманье дружбы возлюбя,
Хотел бы я тебе представить
Залог достойнее тебя….

Залог достойнее тебя
Хотел бы я тебе представить,
Вниманье дружбы возлюбя,
Не мысля гордый свет забавить.

Попробуем «перевернуть» «Письмо Онегина к Татьяне».

ТЕКСТ ПУШКИНА

Предвижу все: вас оскорбит
Печальной тайны объясненье.
Какое горькое презренье
Ваш гордый взгляд изобразит!
Чего хочу? с какою целью
Открою душу вам свою?
Какому злобному веселью,
Быть может, повод подаю!
Случайно вас когда-то встретя,
В вас искру нежности заметя,
Я ей поверить не посмел:
Привычке милой не дал ходу;
Свою постылую свободу
Я потерять не захотел.
Еще одно нас разлучило…
Несчастной жертвой Ленский пал…
Ото всего, что сердцу мило,
Тогда я сердце оторвал;
Чужой для всех, ничем не связан,
Я думал: вольность и покой
Замена счастью. Боже мой!
Как я ошибся, как наказан.
Нет, поминутно видеть вас,

Повсюду следовать за вами,
Улыбку уст, движенье глаз
Ловить влюбленными глазами,
Внимать вам долго, понимать
Душой все ваше совершенство,
Пред вами в муках замирать,
Бледнеть и гаснуть… вот блаженство!
И я лишен того: для вас
Тащусь повсюду наудачу;
Мне дорог день, мне дорог час:
А я в напрасной скуке трачу
Судьбой отсчитанные дни.
И так уж тягостны они.
Я знаю: век уж мой измерен;
Но чтоб продлилась жизнь моя,
Я утром должен быть уверен,
Что с вами днем увижусь я…
Боюсь: в мольбе моей смиренной
Увидит ваш суровый взор
Затеи хитрости презренной –
И слышу гневный ваш укор.
Когда б вы знали, как ужасно
Томиться жаждою любви,
Пылать – и разумом всечасно
Смирять волнение в крови;
Желать обнять у вас колени
И, зарыдав, у ваших ног
Излить мольбы, признанья, пени,
Все, все, что выразить бы мог,
А между тем притворным хладом
Вооружать и речь и взор,
Вести спокойный разговор,
Глядеть на вас веселым взглядом!..
Но так и быть: я сам себе
Противиться не в силах боле;
Все решено: я в вашей воле
И предаюсь моей судьбе.

Прочитаем текст задом наперед, от конца к началу.

И предаюсь моей судьбе.
Все решено: я в вашей воле
Противиться не в силах боле;
Но так и быть: я сам себе.

Глядеть на Вас веселым взглядом,
Вести спокойный разговор,
Вооружать и речь и взор
А между тем притворным хладом.
Все, все что выразить бы мог,
Излить мольбы, признанья, пени,
И, зарыдав у Ваших ног,
Желать обнять у Вас колени.

Смирять волнение в крови,
Пылать, – и разумом всечасно
Томиться жаждою любви,
Когда б Вы знали, как ужасно.

И слышу гневный Ваш укор,
Затеи хитрости презренной –
Увидит Ваш суровый взор,
Боюсь: в мольбе моей смиренной

Что с Вами днем увижусь я…
Я утром должен быть уверен,
Но, чтоб продлилась жизнь моя,
Я знаю: век уж мой измерен;

И так уж тягостны они.
Судьбой отсчитанные дни.

А я в напрасной скуке трачу
Мне дорог день, мне дорог час:
Тащусь повсюду наудачу;
И я лишен того: для Вас

Бледнеть и гаснуть…вот блаженство!
Пред Вами в муках замирать,
Душой все Ваше совершенство,
Внимать Вам долго, понимать
Ловить влюбленными глазами
Улыбку уст, движенье глаз,
Повсюду следовать за Вами,
Нет, поминутно видеть Вас,

Как я ошибся, как наказан.
Замена счастью, – Боже мой!, –
Я думал, – вольность и покой.

Чужой для всех,ничем не связан,
Тогда я сердце оторвал,
Ото всего, что сердцу мило.
Несчастной жертвой Ленский пал…
Еще одно нас разлучило…

Я потерять не захотел
Свою постылую свободу,
Привычке милой не дал ходу;
И ей поверить не посмел:
В Вас искру нежности заметя,
Случайно Вас когда-то встретя.

Быть может, повод подаю
Такому злобному веселью!
Открою душу Вам свою?
Чего хочу? С какою целью?

Ваш гордый взгляд изобразит
Такое горькое презренье!
Печальной тайны объясненье,–
Предвижу все, – Вас оскорбит.

«Письмо Онегина», прочитанное задом наперед, – это, – по В.С. Непомнящему, – ***«пародия», – но, как видим, почти неотличимая от «оды»***. Следовательно, этот текст уже не «огораживает» (по Н.Я. Берковскому), а воплощает истину. Может быть, именно поэтому другой великий поэт, – Владимир Маяковский, – сказал, что это самые великие стихи о любви из всех когда-либо написанных.

Итак, роман «Евгений Онегин» невозможно пародировать, потому что он уже является пародией на себя.

Это ироническое произведение; ирония парадоксальна; парадокс пародировать невозможно. По Тынянову, пародия трагедии – комедия, пародия комедии – трагедия. Но как пародировать иронию – синтез трагического и комического?

Разве что прочитать текст с конца, задом наперед. Шекспира (которого Пушкин считал своим наставником) невозможно пародировать по той же причине: он уже сам себя пародировал (см. выше две сцены о смерти Офелии)[12].

Уже в посвящении автор называет «пестрые главы» романа «полусмешными, полупечальными». Финал, в котором «как будто громом пораженный» Евгений утрачивает возлюбленную навсегда, – можно рассматривать как трагический, но в этом трагизме есть комический аспект: отвергнутый любовник, застигнутый супругом, – традиционно комическая фигура.

Выше уже было сказано о том, что почвенный для Пушкина стиль – французский классицизм с его жанровой иерархией, разделением и противопоставлением высокого и низкого, оды и пародии. Творчески развиваясь в продолжение жизни Пушкин движется от классицизма к романтизму (романтической иронии), от разделения и противопоставления противоположностей к их синтезу. Письмо Онегина было написано в 1831 году – год спустя после завершения основного текста романа. В этом позднем тексте можно видеть финальную стадию процесса – синтез оды и пародии.

Прошу внимательного читателя самостоятельно «перевернуть» текст стихотворения «От меня вечор Леила…» (*см.* далее).

[12] В образе Офелии собраны воедино любимые темы романтиков: любовь, смерть, юность, безумие, песни, цветы. См. также эссе "Игра синестезии".

«Уж не пародия ли он?» – пишет Пушкин об Онегине в седьмой главе. – **Пародия**, но только тождественная **оде**. В самом деле, не состоит ли отличительная особенность центрального, вершинного произведения Пушкина в том, что ОДА и ПАРОДИЯ слиты в нем воедино и тем самым уже не ОГОРАЖИВАЮТ, а ВОПЛОЩАЮТ истину? Правда, эта истина оказывается парадоксальной, амбивалентной. «В самом деле, это интересный вопрос, всерьёз ли написан «Евгений Онегин». Грубо говоря, плакал ли над Татьяной Пушкин, ИЛИ он шутил? Русская литература с Достоевским во главе уверяет, что плакал. Между тем «Евгений Онегин» полон пародийными приемами», – написал Виктор Шкловский уже век тому назад.[13]

Мне кажется, что это мнимое противопоставление: на вершинах искусства «или» превращается в «и». Роман в стихах может быть прочитан и как трагическая история любви, и как комическая пародия, главный герой которой – «москвич в Гарольдовом плаще».

Та же ситуация, что и в финале «Евгения Онегина», – отповедь незадачливому влюбленному и уход возлюбленной, – воссоздана в стихотворении «От меня вечор Леила..» (1836 г.) в игривом и комическом ключе:

От меня вечор Леила
Равнодушно уходила,
Я сказал: «Постой, куда?»
А она мне возразила:
«Голова твоя седа».
Я насмешнице нескромной
Отвечал: «Всему пора!
То, что было мускус темный,
Стало нынче камфора».
Но Леила неудачным
Посмеялася речам
И сказала: «Знаешь сам:
Сладок мускус новобрачным,
Камфора годна гробам».

[13] Шкловский В. «Евгений Онегин» (Пушкин и Стерн). – Берлин. – 1923. – С.214

Впрочем, для каждого из участников диалога ситуация выглядит различно: для Леилы происходящее, конечно, комедия, для седого – пожалуй, что и трагедия; во всяком случае, в этом комизме есть трагический аспект. Ткань произведения соткана из неслиянно нераздельных противоположностей, трагедия и комедия (ода и пародия) слиты воедино.

Ироническое единство шутливого и трагического нашло свое воплощение не только в поэзии и музыке, но и в живописи, – в частности, в работах великого французского художника Антуана Ватто (1684–1721). Автор монографии о нем М. Герман пишет: «Его маленькие картины с царственной непосредственностью лишают значительности соседние большие холсты, словно нет музы, которая не робела бы перед ироничной музой Ватто… Андре Моруа вспоминал в одном из своих эссе: «… мне довелось слышать, как Бруно Вальтер, дирижировавший в Италии «Похищением из сераля» Моцарта, сказал оркестрантам: «Нужно, чтобы это звучало весело, так весело, чтобы всем захотелось плакать»…сравнения с Моцартом … не раз приходят на ум перед картинами Ватто, таящими печаль, но почти ее не показывающими. Моцарт, живший полувеком позже, вероятнее всего, не знал Ватто, но ведь минувшее нередко соединяет в себе даже разделенные временем события и судьбы».[14]

В 1717 г. Ватто был избран академиком. В протоколе общего собрания Академии он был назван «мастером галантных празднеств». Многие его картины изображают изысканное аристократическое общество в парке; герои художника прогуливаются, музицируют, флиртуют.

> *«Эрмитажная «Капризница» (русский перевод уже стал традицией, но он неточен; французское название «La Boudeuse» означает скорее «надувшая губы»), – несомненно, самая необычная и, вероятно, самая сильная из числа картин, что входят в мир галантных празднеств (см. обложку этой книги – А.П.).*
>
> *…как всегда у Ватто, персонажи первого плана выступают как бы в фарсе, где все забавно и незначительно.*

[14] Герман М. Антуан Ватто. – Л., 1980. – с. 193, 179 – 180.

Но перепад между первым впечатлением и впечатлениями дальнейшими невиданно велик.

Героиня жеманна до приторности, она почти кукла, и нежно, но насмешливо смотрящий на нее господин в сиреневом берете словно бы любуется не столько тем, как она мила, сколько тем, как она забавна.

Она обижена, раздражена и заинтригована. Он насмешлив, но настойчив, хотя настойчивость его несколько ленивого свойства. Это вновь один из тех обольстителей, которые обольщают скорей по привычке, нежели от сердечной или иной склонности, или даже от обычного желания одержать еще одну победу – сам процесс обольщения куда забавнее результата.

Не сразу покоренный обаянием этой сцены взгляд ощущает зыбкость первого впечатления. Идиллическая тональность, заданная сюжетом и безмятежными, в сущности, героями, гибнет в резком колористическом диссонансе: черное с лиловыми отливами платье – этот «взрыв тьмы» в насыщенной светом картине – придает ей строгую и горькую ноту.[15]

И этот мощный торжественный цветовой контраст особенно остро заставляет ощутить ничтожность ленивых проказ и вялого флирта героев – словно эхо траурного марша нежданно прозвучало в кокетливом менуэте».[16]

Итак, ***сюжет*** картины – фарсовый, комический, «забавный и незначительный», а ***колорит*** – трагический. Именно это противоречие придает значительность искусству Ватто и отличает его от других «мастеров галантных празднеств», – например, от Ланкре и Фрагонара.

Проиллюстрируем высказывание замечательного искусствоведа музыкой Моцарта. Вот «кокетливый» менуэт из клавирной сонаты ми бемоль мажор К 282.

---

[15] Интересно сопоставить это рассуждение с работой Т. Толстой о «Черном квадрате» К. Малевича (Толстая Т. Квадрат. – в кн.: Толстая Т. День. Личное. – М., 2001, с. 5–19).

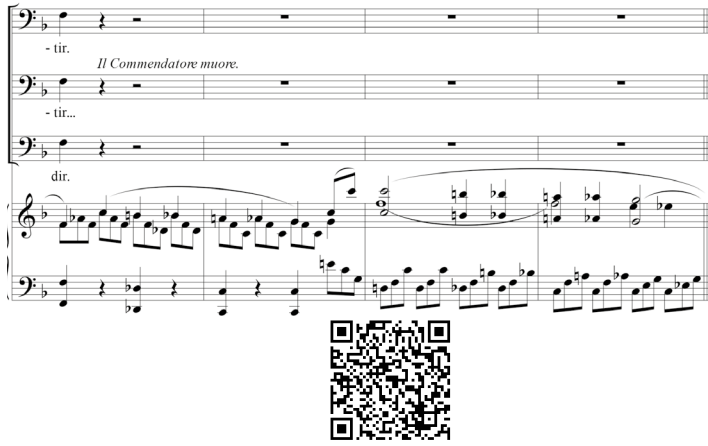
[16] Герман М., с. 169–170.



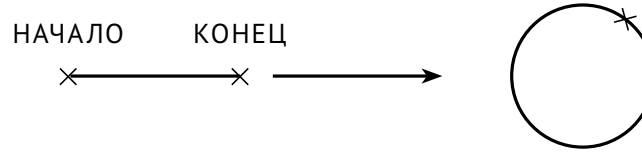
Обратим внимание на нисходящий хроматический ход, «спрятанный» в арпеджированных аккордах, – ведь это – символ смерти! Этот ход звучит дважды в интродукции оперы Моцарта «Дон Жуан», – в тактах, завершающих сцену смерти Командора.

Нечто подобное видим в натюрмортах художников эпохи барокко, изображающих змею под цветами.

Итак, мы видим, что противоположности – «ода» и «пародия», трагическое и комическое, возвышенное и низменное, серьезное и смешное – могут быть не только дистанцированы и противопоставлены, но и сближены до неразличимости в ироническом тексте.

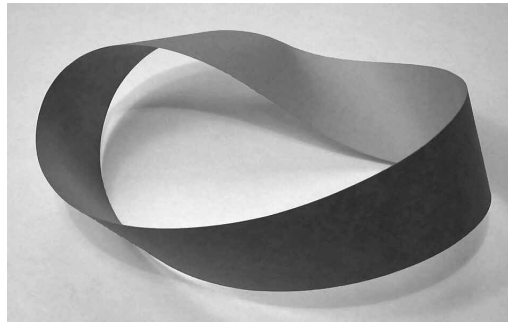


Я думаю, что и в математике можно найти аналог такого слияния противоположностей воедино. Пусть имеем отрезок прямой. У него есть начало и конец (рисунок). Начало есть начало – и отнюдь не есть конец. Конец есть конец – и не есть начало. Начало и конец – противоположности, которые разнесены и противопоставлены. Если мы свернем этот отрезок прямой в замкнутую кривую (например, в окружность), то получим нечто, не имеющее ни начала, ни конца. Действительно, ведь любая точка окружности может считаться ее началом (или концом); ни одна из них не является особой (выделенной, отличной от прочих) точкой (тогда как начало и конец отрезка прямой отличаются от прочих точек отрезка).



Еще один аналог. Пусть имеем ленту. Свернем из нее кольцо. У кольца есть внешняя и внутренняя стороны. Внешнее и внутреннее – противоположности, которые разнесены и противопоставлены. Внешнее есть внешнее и не есть внутреннее.

Внутреннее есть внутреннее и не есть внешнее. Невозможно перейти от внутренней стороны к внешней, не пересекая край ленты.



Однако, если, – прежде чем свернуть ленту в кольцо, – мы повернем ее край, – то получим ленту Мебиуса, – ленту с одной поверхностью (внутреннего и внешнего больше нет).

Напомню еще раз: Д. Хофштадтер полагает, что понимание (смысл) есть не что иное, как осознание изоморфизма. Итак, если все эти структуры – стихотворение Пушкина «От меня вечор Леила…», «Капризница» Ватто, менуэт Моцарта, – действительно изоморфны – верным ли будет заключение: окружность и лента Мёбиуса суть математические модели иронии (этого воплощения противоречия, – в частности, единства трагического и комического)? И вот о чем стоит задуматься: осознание изоморфизма – это единственный способ понимания, – или есть и другие способы?

* * *

Искусство романтической эпохи становится **противоречивым**, динамичным, воплощающим единство противоположностей. То, что классицисты мыслили как взаимоисключающие полюсы, – серьезное и смешное, возвышенное и низменное, – у романтиков обнаруживает тенденцию к единству. «*Не короче ли следовать школе романтической, которая есть отсутствие всяких правил, но не всякого искусства? ...Смешение родов комического и трагического...*», – пишет Пушкин в 1825 г. в заметке «О классической трагедии» .

В его произведениях находим многочисленные примеры иронического сближения трагического и комического.

Гибель его героев (трагическое!) часто связана с **шуткой (комическое!).**

Сопоставим: последние, предсмертные слова старухи графини («Пиковая дама»): «*Это была шутка, – сказала она наконец, – клянусь вам! Это была шутка!*».

Ленский гибнет на дуэли, спровоцированной «небрежной» шуткой Онегина, который:

...над любовью робкой, нежной
Так подшутил вечор небрежно.

Кульминационная сцена повести «Выстрел» (второй поединок Сильвио и графа): «*Скажите, правду ли муж говорит? – сказала она, обращаясь к грозному Сильвио, – правда ли, что вы оба шутите?*» – «*Он всегда шутит, графиня, – отвечал ей Сильвио, – однажды дал он мне шутя пощечину, шутя прострелил мне вот эту фуражку, шутя дал сейчас по мне промах; теперь и мне пришла охота пошутить...*».

Первая реплика Моцарта («Моцарт и Сальери»):

Ага! Увидел ты! А мне хотелось
Тебя нежданной шуткой угостить.

Эта «нежданная шутка» стала последней каплей, переполнившей чашу терпения Сальери. В трагедии Пушкин не только с удивительным искусством воссоздает образ великого композитора; самый текст произведения моделирует характерные особенности музыки позднего Моцарта (близость трагического и комического, ироническое единство противоположностей).

«Каменный гость». Гибель Дон Гуана – результат дерзкой шутки, приглашения статуи:

Лепорелло
Статую в гости звать! Зачем?
Дон Гуан
Уж верно
Не для того, чтоб с нею говорить –

Проси статую завтра к Доне Анне
Прийти попозже вечером и стать
У двери на часах.

Лепорелло
Охота вам
Шутить, и с кем!

В трагедии «Каменный гость» Пушкин обращается к сюжету моцартовской оперы «Дон Жуан», и подчеркивает это, взяв эпиграфом несколько строк из либретто Лоренцо да Понте. Опера XVIII в. имела две разновидности – так называемая серьезная опера (opera seria) и комическая опера (opera buffa). Они соотносились между собой так же, как трагедия и комедия в жанровой иерархии классицизма. В опере «Дон Жуан» Моцарт, по выражению Г.В. Чичерина, «взрывает жанры». Примером может служить сцена из финала второго действия: статуя Командора явилась, Дон Жуан, демонстрируя бесстрашие и величие духа, разговаривает с нею.

Статуя говорит: *«Ты меня пригласил, и я пришел. Теперь я тебя приглашаю. Придешь ли ты ко мне?»* (приглашение это звучит устрашающе, – ведь Командор мертв!). Лепорелло, слуга Дон Жуана, от ужаса залез под стол, и из-под стола, дрожа, подсказывает хозяину прерывающимся голосом: *«Извинитесь и скажите, что нет времени!»* Дон Жуан, не желая считать себя трусом, принимает приглашение, дает статуе руку и погибает. В последнюю минуту Статуя требует, чтобы Дон Жуан покаялся, – однако тот отвечает троекратным гордым *«Нет!»*

Какова эта сцена, серьезна ли она или смешна? Если бы отсутствовал Дон Жуан, то сцена могла бы считаться комической, – трусливый Лепорелло возбуждает смех, если бы отсутствовал Лепорелло, сцена была бы только возвышенной, – человек, верный себе даже в самых трудных обстоятельствах, достоин уважения. Однако присутствуют три персонажа, двое из которых реагируют на смертельную опасность противоположно, – и сцена становится иронически **противоречивой**, сложной, труднопостижимой.

Литературовед Л.Я. Гинзбург пишет о Пушкине:

«…если классицизм строжайшим образом прикреплял вещи к определенным местам, если он проводил резкое различие между высоким и низким, между комическим и трагическим, то романтизм, напротив того, выдвигал принцип смешения, промежуточных форм, бесконечных переходов. С романтической точки зрения каждая вещь представлялась многогранной. Одна и та же вещь оказывалась то смешной, то серьезной, то смешной и серьезной в одно и то же время…

Для поэта, воспитанного на просветительной философии и рационалистической эстетике классицизма, непосредственный прыжок в реалистическое миропонимание был невозможен... Тут нужна была промежуточная инстанция, и такой именно инстанцией на пути от абстрактного к конкретному, от условного к реальному, оказалась романтическая ирония. Романтическая ирония – не комическое, но взаимодействие комического с трагическим, возвышенного с обыденным... Вещи движутся от торжественного к обыденному, от трагического к смешному и обратно; они обладают переменной ценностью, определяемой контекстом. В этом равноправии вещей – глубочайший социальный смысл иронического стиля… Романтическая литература полна еще пафосом преодоления; романтическая ирония – вся на ощущении двух начал, высокого и низкого (трагического и комического), и на отказе от того соотношения, которое для этих начал установил классицизм…»[17]

Может быть, самое совершенное воплощение иронии в творчестве Пушкина – поэма «Домик в Коломне».

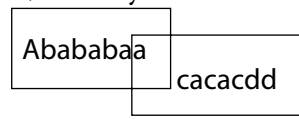
В шутливой поэме постоянно мелькают странные мрачные тени; это не только эпизод с воображаемым пожаром, но и смерть кухарки Феклы, трижды помянутая «змия» (два раза – в октаве XXV; речь идет о внешности Параши, но внимательный читатель, конечно, сразу вспомнит «мгновенно проши-

[17] Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности:Статьи. Эссе.Заметки. – Л., 1987. – с. 69–73.

певшую змию» XII октавы), ***несчастье*** молодой, прекрасной и богатой графини.

Математик А.И. Белоусов пишет о том, что «Домик в Коломне» – не просто поэзия, но метапоэзия, т. е. произведение, в котором идет речь о законах поэтической формы, – поэзия, описывающая поэзию. Действительно, первые восемь октав посвящены, казалось бы, чисто техническим проблемам – выбору строфы, указанию на тривиальность четырехстопного ямба, рассуждениям о цезуре и рифмах: «Возникает … иллюзия, что …«формалистическое» вступление никак не связано с сюжетом поэмы… такое впечатление ошибочно».[18]

Анализируя текст поэмы, исследователь выписывает XXXIV, XXXV и XXXVI октавы и обращает внимание читателя на то, что XXXVI октава неполна – в ней только семь строк: «Рифма на *-ой*, в первой строфе женская, а в двух последующих – мужская, передают нарастающий страх бедной вдовушки. Но еще мы замечаем, что последняя октава – неполная: в ней семь строк! Более того, если составить схему рифмовки двух последних октав, то получится:



Одна октава наползла, наехала на другую!

Октавы в поэме – космогонический и космологический принцип. Это плиты, глыбы, из которых составляется целое; и если одна плита наезжает на другую, то зданию грозит обвал.

На старуху падает небо – как в английской сказке про индюшку-болтушку. Отсюда видно, что вступление, посвященное октавам, органически связано с поэмой, и не просто с ее «идеей», а с фабулой. Сама форма (сверх слов) досказывает о событиях.

…в сочинении закодирован образ разрушающегося здания (шире – образ нарушенного строя, порядка вещей). Дом, как известно, фундаментальнейшая парадигма пушкинского мира, и его разрушение – подлинная трагедия. Но разрушение таится внутри. Извне – легкая, прочная, изящная строй-

[18] Белоусов А. И. Пушкин, Моцарт и математическая логика (метапоэзия, метамузыка и метаматематика). – Вопросы философии, 1999, №9, с. 101.

ная конструкция. Таким образом, создан образ текучей формы, того, что есть и уже не есть…»[19]

Итак, перед нами – ироническое, т. е. воплощающее противоречие, произведение: казалось бы, речь идет о пустяковом, комическом происшествии, а на уровне формы создан трагический образ разрушающегося мира. «Домик в Коломне» прекрасно соответствует формулировке Ф. Шлегеля: «В иронии все должно быть шуткой, и все должно быть всерьез, все простодушно-откровенным и все глубоко притворным».

А.И. Белоусов сопоставляет поэму Пушкина с наиболее совершенным воплощением иронии в творчестве Моцарта, – с его оперой «Так поступают все женщины, или Школа влюбленных» (1790): «…внутреннее должно проявляться через внешнее, и иногда на поверхности этого «сверкающего мыльного пузыря» (А. Эйнштейн)[20] мелькают черные тени».

Об амбивалентности, многозначности этой оперы пишет Г.В. Чичерин.[21]

В обоих произведениях, отмечает А.И. Белоусов, достигнуто совершенное соединение смешного и серьезного: «серьезное является в шутовском наряде, «труднейшее – растворенным в легкой шутке» [Манн Т. Лотта в Веймаре. – Манн Т. Собр. соч. в 10 т.. – М., 1959–1961]». По содержанию «Домик в Коломне» – шутливая, «буффоннейшая» поэма[22], а на уровне формы создан глубоко трагический образ разрушающегося мира (вспоминается высказывание создателя принципа дополнительности Н. Бора: «Существуют вещи настолько серьезные, что о них можно говорить лишь шутя»).

Ирония вообще свойственна творческому методу Моцарта. Характеризуя моцартовского «Дон Жуана», Г. Аберт пишет о свойственном Моцарту «гениальном слиянии трагического с комическим» (ч. 2, кн. 2, с. 116): «В прежней опере, как серьез-

[19] Белоусов А. И. Пушкин, Моцарт и математическая логика (метапоэзия, метамузыка и метаматематика). – Вопросы философии, 1999, №9, с. 102 – 104.

[20] Альфред Эйнштейн – выдающийся музыковед, автор монографии «Моцарт» (Эйнштейн А. Моцарт. – М., 1978). Об опере «Так поступают все» см. также: Аберт Г. Моцарт. – М., 1978–1985. Ч.2. Кн.2.

[21] Чичерин Г.В. Моцарт. Исследовательский этюд. – Л., 1971.

[22] Il vecchio buffonissimo – наишутливейший старик – говорит у Моцарта Дон Джованни о своем будущем убийце, о статуе убитого им Командора.

ной, так и комической, слушателя не подстерегали никакие неожиданности в настроении и обрисовке персонажей. В моцартовской же опере, наоборот, он никогда не мог быть уверенным в том, что серьезное не обернется смешным, а смешное не преобразится в серьезное.

И все-таки у слушателя никогда не возникало впечатления произвольного или случайного; нет, перед ним проходила сама жизнь».[23]

Г.В. Чичерин цитирует австрийского музыковеда Э. Лерта: «веселость Моцарта была насильственным самоотвлечением от его душевных бурь, от его душевного беспокойства и брожения его мыслей, за которыми всегда стоял образ подстерегающей смерти; тут была хлещущая ирония, ирония над собой и над миром» [Чичерин Г. Моцарт. Исследовательский этюд. – Л., 1971, с. 132].

Г. Аберт пишет: « ...основные стороны его существа – юмор и ирония... С особенным наслаждением следишь за тем, как Моцарт внутренне все дальше отходит от итальянцев и как параллельно юмор все более развивается от сатиры к иронии» (ч. 2, кн.1 , с. 10–12). «Проблематике его творчества (вспомним определение проблемы по Гете – *А.П.*) соответствует проблематика его личности, – соединение в нем Папагено и Тамино, маска его чудачества, двойная жизнь его (Doppelleben). Как сообщает Ланге, супруг Алоизии Вебер, сестры жены Моцарта, никогда у Моцарта не было такого изобилия грубых шуток, такого непрерывного чудачества, как в те периоды, когда он вынашивал великое произведение; этот контраст достигал тогда наивысшего обострения... » То ли под внешней фривольностью он умышленно скрывал причины своего внутреннего напряжения, то ли ему нравилось приводить божественные мысли своей музыки в острейший контраст с причудами пошлой повседневности и упиваться своего рода иронией над самим собой» [Чичерин Г. – Моцарт. – Л., 1971, с. 130–131]. Итак, моцартовская ирония: веселость как насильственное самоотвлечение от душевных бурь.

[23] Аберт Г. В.А. Моцарт. – Часть 2, кн. 1,с. 12. – М., 1989.

IV

ЕЩЕ ОБ ИРОНИИ В МУЗЫКЕ

Хороший пример воплощения иронии в музыке – противоречие между смыслом слов и характером аккомпанемента в вокальной пьесе.

Вспомним одиннадцатую песню вокального цикла «Любовь поэта» (ор. 48), написанного Робертом Шуманом на стихи Генриха Гейне в 1840 г.

Вот слова песни в переводе А.Н. Плещеева:

Красавицу юноша любит,
Но ей полюбился другой;
Другой этот любит другую
И назвал своею женой.

За первого встречного замуж
Красавица с горя идет,
А бедного юноши сердце
Тоска до могилы гнетет.

Старинная сказка! Но вечно
Останется новой она,
И лучше б на свет не родился
Тот, с кем она сбыться должна!

(*А.Н.Плещеев*)

Текст, повествующий о любовной трагедии, находится в резком противоречии с танцевальным характером и мажорным ладом аккомпанемента.





Прославленный комическими операми Россини во второй половине жизни пишет цикл арий на знаменитый, сверхпопулярный текст Метастазио Mi lagnero tacendo (фрагмент либретто «Siroe»). Эти стихи были положены на музыку очень многими композиторами XVIII века; и в следующем, XIX, веке текст был весьма известен. Герой итогового произведения немецкого романтика Э.Т.А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра», – капельмейстер Крейслер, – тоже обращается к нему.

Mi lagnerò tacendo
della mia sorte amara, ah!
Ma ch'io non t'ami, o cara,
non lo sperar da me.
Crudel, farmi penar così, crudel! Ah!
Mi lagnerò tacendo
della mia sorte amara,
Ma ch'io non t'ami, o cara,
non lo sperar da me, crudel!

В молчании буду оплакивать мою горькую судьбу, ах!
Но чтобы я перестал тебя любить, дорогая, – этого от меня ожидать нельзя. Жестокая, зачем ты причиняешь мне такие страдания.

Иногда музыка Россини соответствует характеру текста, иногда носит откровенно юмористический характер (например, в том случае, когда вокальная партия состоит из одной-единственной ноты), а в некоторых случаях иронически контрастирует с трагизмом описанной ситуации.

V

МАТЕМАТИКА СМЕХА

The perception of an isomorphism between two known structures is a significant advance in knowledge – and I claim, that it is such perceptions of isomorphism wich create ***meanings*** *in the minds of people.*

D. R. Hofstadter

Во втором действии знаменитой комедии Мольера «Мещанин во дворянстве» имеется следующий, – действительно, очень забавный, – диалог главного героя с Учителем философии.[24]

Monsieur Jourdain. Je voudrais donc lui mettre dans un billet : Belle Marquise ; vos beaux yeux me font mourir d'amour

Le maître de philosophie. Il faut bien étendre un peu la chose.

Monsieur Jourdain. Non, vous dis-je, je ne veux que ces seules paroles-là dans le billet ; mais tournées à la mode, bien arrangées comme il faut. Je vous prie de me dire un peu, pour voir, les diverses manières dont on les peut mettre.

Le maître de philosophie. On les peut mettre premièrement comme vous avez dit : Belle Marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour. Ou bien : D'amour mourir me font, belle Marquise, vos beaux yeux. Ou bien : Vos yeux beaux d'amour me font, belle Marquise, mourir. Ou bien : Mourir vos beaux yeux, belle Marquise, d'amour me font. Ou bien : Me font vos yeux beaux mourir, belle Marquise, d'amour.

Monsieur Jourdain. Mais de toutes ces façons-là, laquelle est la meilleure ?

Le maître de philosophie. Celle que vous avez dite : Belle Marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour.

Monsieur Jourdain. Cependant je n'ai point étudié, et j'ai fait cela tout du premier coup.

[24] Мольер. Пьесы. Пер. Н.Любимова. – М., 2009, с. 688–689.

Г-н Журден. Я хочу написать ей: «Прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза сулят мне смерть от любви».

Учитель философии. Следовало бы чуть-чуть подлиннее.

Г-н Журден. Да нет, говорят вам! Я не хочу, чтобы в записке было что-нибудь, кроме этих слов, но только их нужно расставить как следует, как нынче принято. Приведите мне, пожалуйста, несколько примеров, чтобы мне знать, какого порядка лучше придерживаться.

Учитель философии. Порядок может быть, во-первых, тот, который вы установили сами: «Прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза сулят мне смерть от любви».

Или: «От любви смерть мне сулят, прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза». Или: «Прекрасные ваши глаза от любви мне сулят, прекрасная маркиза, смерть».

Или: «Смерть ваши прекрасные глаза, прекрасная маркиза, от любви мне сулят». Или: «Сулят мне прекрасные глаза ваши, прекрасная маркиза, смерть».

Г-н Журден. Какой же из всех этих способов наилучший?

Учитель философии. Тот, который вы избрали сами. «Прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза сулят мне смерть от любви».

Г-н Журден. А ведь я ничему не учился и вот все ж таки придумал в один миг.

ПОЧЕМУ этот эпизод кажется забавным? Попробуем проанализировать его структуру.

Прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза сулят мне смерть от любви.

Разделим это предложение на три части:

A – *прекрасная маркиза*

B – *ваши прекрасные глаза*

C – *сулят мне смерть от любви.*

Существует только шесть перестановок из трех элементов по три:

ABC – *прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза сулят мне смерть от любви;*

ACB – *прекрасная маркиза, сулят мне смерть от любви ваши прекрасные глаза;*

CAB – *сулят мне смерть от любви, прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза;*

CBA – *сулят мне смерть от любви ваши прекрасные глаза, прекрасная маркиза;*

BAC – *ваши прекрасные глаза, прекрасная маркиза, сулят мне смерть от любви;*

BCA – *ваши прекрасные глаза сулят мне смерть от любви, прекрасная маркиза.*

Почему эти шесть вариантов текста, прочитанные подряд, вызывают смех?

Не потому ли, что **смысл** сказанного неизменен? Математик сказал бы, что смысл в данном случае является *инвариантом*, в то время как форма высказывания изменяется.

На что это похоже? – На ситуацию в **теории групп**. **Группа симметрии** некоторого объекта метрического пространства (например, многогранника или плоской фигуры) – это группа всех движений, для которых данный объект является инвариантом (*см.* "Игра чисел").

В частности, группа симметрии равностороннего треугольника ABC на плоскости состоит из тождественного преобразования, поворотов на углы 120° и 240° вокруг центра треугольника и отражений относительно его высот. В этом случае группа симметрии состоит из шести преобразований, которые осуществляют все возможные перестановки вершин треугольника.

Обозначим вершину A единицей, B – двойкой, C – тройкой:

ABC	ACB	CAB	CBA	BAC	BCA
123	132	312	321	213	231

При каждом преобразовании треугольник *переходит* в себя. Это и есть преобразование симметрии, – движение, переводящее фигуру в себя. С философской точки зрения это воплощение ***единства противоположностей*** – нечто происходит и одновременно не происходит. Нельзя сказать, что

ничего не произошло, – мы *повернули* треугольник. Но в результате он перешел в треугольник, неотличимый от первоначального. Итак, наше событие (поворот) – одновременно есть и не есть. ***Еще одно воплощение подобного единства противоположностей – движение по окружности.***

Окружность – более симметричная фигура, чем треугольник, поэтому она является более совершенным воплощением единства противоположностей, чем любая другая фигура: ***любая*** точка окружности может считаться и началом, и концом, а ведь *начало* и *конец* суть противоположности.

В чем сущность комизма? Вопрос и очень древний, и очень трудный.[25] Аристотель в трактате «О душе» пишет о том, что жизнь в аспекте питания и роста роднит человека с растениями, в аспекте чувств и движения – с животными, а собственно человеческой чертой является наличие ***разума***; многие другие авторы определяют человека как существо, которому присуще чувство юмора. ***Тайна смеха родственна тайне разума.***

Вспомним об античных корнях всей вообще европейской культуры, наследующей платоновское разделение всего сущего на мир идей (небо) и мир вещей (землю). Небо населено блаженными богами, в удел которым достался смех (вспомните о *гомерическом* смехе олимпийцев!), а земля – злополучными людьми, удел которых – слезы.[26]

Небо вечно и совершенно, а земля изменчива и несовершенна. Аристотель пишет о том, что движение по окружности является совершенным: «невозможно непрерывно двигаться по полуокружности или другой части окружности... потому что конец тут не соединяется с началом. А в случае движения по окружности начало и конец соединяются, поэтому только оно является совершенным»[27].

Эту мысль можно отыскать и у более поздних авторов. Например, греческий математик пятого века Прокл, комментируя первую книгу «Начал» Евклида, пишет: «Первая, простейшая и

[25] см., например, Карасев Л.В. Философия смеха. – М., 1996.

[26] Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М., 1997. – Глава «Унижение и достоинство человека»

[27] Аристотель. Сочинения. В 4 т. – М., 1977 – 1983. – Т.3. – с. 255.

наиболее совершенная из фигур есть круг... если разделить Вселенную на небеса и бренный мир, то круговые формы надлежит приписать небесам, а прямые – бренному миру...».[28]

Итак, движение по окружности присуще совершенным небесам, населенным блаженными богами, удел которых – смех. Таким образом можно понять вывод Л.В. Карасева: ***круг – иноформа смеха.***[29]

Вспомним о двух концепциях *времени* – циклическое (текущее по кругу) время античности и однонаправленное, необратимое время христианского средневековья. Круг – античный образ совершенства – является иноформой смеха. Глубоко серьезная христианская культура (Христос плакал, но никогда не смеялся!) ассоциируется с однонаправленностью и необратимостью. Человеческая жизнь, рассмотренная в монотонном движении от одного дня к другому, почти во всем похожему на предыдущий, может быть материалом комедии; но та же самая жизнь, осмысленная в необратимом движении от юности к старости и смерти, может стать сюжетом трагедии.

Повторяемость смешна, необратимость страшна.

Культура нового времени, фундамент которой – Возрождение (возникающее как синтез или диалог античности и средневекового христианства), таким образом, с необходимостью ***должна была стать иронической***, поскольку она сочетает противоположности – смех и слезы. «Смех сквозь слезы» – эстетическая категория, порожденная новым временем.[30]

«Не тем горжусь я, мой певец,
Что привлекать умел стихами
Вниманье пламенных сердец,
Играя смехом и слезами...»

– пишет Пушкин в 1822 г. в стихотворении «В.Ф. Раевскому». Ирония как раз и является такой игрой противоположностей.

[28] Пидоу Д. Геометрия и искусство. – М., 1979. – с. 207.
[29] Карасев Л.В. Философия смеха. – М., 1996. – с. 101.
[30] Якимович А.К. Об истоках и природе искусства Ватто. – В сб.: Западноевропейская художественная культура XVIII века. – М., 1980.

Но преобразование симметрии, – движение, переводящее фигуру в себя, – тоже является воплощением ***единства противоположностей*** – нечто происходит и одновременно не происходит. Треугольник ПЕРЕХОДИТ в другой треугольник, неотличимый от первоначального. Итак, наше событие – одновременно есть и не есть. Таким образом, ИРОНИЯ родственна СИММЕТРИИ; в основе этого подобия – единство противоположностей, *coincidentiae oppositorum*.

В аспекте фабулы движение по окружности есть возвращение к началу. Еще Б. Эйхенбаум писал в исследовании «Проблемы поэтики Пушкина»: «В «Гробовщике» – игра с фабулой при помощи ложного движения; развязка возвращает нас к тому моменту, с которого началась фабула, и уничтожает ее, превращая рассказ в пародию».[31]

Действительно, движение по окружности возвращает к той самой точке, с которой оно началось. Таким образом движение одновременно есть и не есть (вернее, движение есть, а результата нет; вместо изменения – возвращение к началу) – воплощенное ироническое единство противоположностей! Это верно не только применительно к «Гробовщику»: так же построены «Сказка о рыбаке и рыбке», «Граф Нулин» и «Домик в Коломне» (все эти произведения могут рассматриваться как комические).

Верно это и применительно к опере Моцарта «Так поступают все женщины». Романтики видели в этой опере «образец истинной иронии».[32]

Образец пушкинской иронии – «Домик в Коломне» – написан осенью 1830 г. В этом же году Пушкин создает большое стихотворение «К вельможе», в котором находим сближение смеха и движения по окружности:

...Ты, не участвуя в волнениях мирских,
Порой ***насмешливо*** *в окно глядишь на них*
И видишь ***оборот во всем кругообразный.***

[31] Эйхенбаум Б. О поэзии. – Л., 1969. – с. 31.
[32] Аберт Г. В.А.Моцарт. – Ч. 2, кн. 2. – М., 1990. – с. 189.

VI

СЕРЬЕЗНОСТЬ МАТЕМАТИКИ

«***Ирония есть, когда через то, что сказываем, противное разумеем***», – пишет Ломоносов, указывая на самое главное в проблеме иронии. Действительно, ирония немыслима без воплощения противоречия. Может быть, наиболее ярко можно описать это явление, если смоделировать ситуацию ОТСУТСТВИЯ ИРОНИИ, подумать о том, что НЕ МОЖЕТ БЫТЬ ИРОНИЧНЫМ? – ***Я бы сказал, что теорема не может быть ироничной.*** В математике ирония невозможна. В самом деле, в эссе «Что есть истина?» было показано, что, допуская противоречие в содержательной теории, мы эту теорию губим: если 1=2, то арифметика гибнет. Все математические доказательства построены на законах логики (которые запрещают противоречие) и на вере в аксиомы. Один из классиков поэзии нонсенса, Льюис Кэрролл, по профессии был математиком и очень хорошо чувствовал специфику этой науки. Тем интереснее проанализировать один из эпизодов знаменитой «Алисы в Стране Чудес» – диалог главной героини с Чеширским Котом.

...Алиса решила переменить тему.

– А что здесь за люди живут? – спросила она.

– Вон там,–сказал Кот и махнул правой лапой, – живет Болванщик. А там,– и он махнул левой,– Мартовский Заяц. Все равно, к кому ты пойдешь. Оба не в своем уме.

– На что мне безумцы? – сказала Алиса.

– Ничего не поделаешь,–возразил Кот.–Все мы здесь не в своем уме – и ты, и я.

– Откуда вы знаете, что я не в своем уме?–спросила Алиса.

– Конечно, не в своем,– ответил Кот.–Иначе как бы ты здесь оказалась?

Довод этот показался Алисе совсем не убедительным, но она не стала спорить, а только спросила:

– А откуда вы знаете, что вы не в своем уме?

– Начнем с того, что пес в своем уме. Согласна? – Допустим,– согласилась Алиса.

– Дальше,– сказал Кот.– Пес ворчит, когда сердится, а когда доволен, виляет хвостом. Ну, а я ворчу, когда я доволен, и виляю хвостом, когда сержусь. Следовательно, я не в своем уме.

– По-моему, вы не ворчите, а мурлыкаете, – возразила Алиса.

– Во всяком случае, я это так называю.

– Называй как хочешь, – ответил Кот. – Суть от этого не меняется…

Что это такое? – Не что иное, как ПАРОДИЯ НА ДОКАЗАТЕЛЬСТВО. Для того, чтобы лучше понять эту кэрролловскую пародию, вспомним, как строится доказательство в математике, – например, в геометрии.

Известно, что евклидова геометрия основана на пяти аксиомах и пяти постулатах, – истинах, которые принимают без доказательства, на веру. Например, одна из аксиом утверждает: ***целое больше своей части.*** Принципиальной разницы между аксиомами и постулатами нет, но с постулатами Евклид обычно связывает утверждение возможности выполнить то или иное построение.

Примером может служить самый знаменитый из постулатов, – пятый, – постулат о параллельных: прямая и точка, не лежащая на этой прямой, определяют плоскость; в этой плоскости через точку, не лежащую на данной прямой, можно провести прямую, параллельную данной и притом только одну[33].

Параллельными, как известно, называются две прямые, лежащие в одной плоскости и не имеющие ни одной общей точки.

[33] Киселев А.П. Геометрия. Часть вторая. Стереометрия. – М., 1971, с. 93.

Итак, постулаты и аксиомы принимают на веру, теоремы доказывают, опираясь на аксиомы (или постулаты) и пользуясь законами логики. Доказательство теоремы – хороший пример правильного, свободного от противоречий, рассуждения.

Теорема: две прямые, порознь параллельные третьей, параллельны между собой (*см. Рис.*).

Дано: три прямые *a*, *b*, *c*;

a параллельна *c*, *b* параллельна *c*.

Доказать: а параллельна *b*

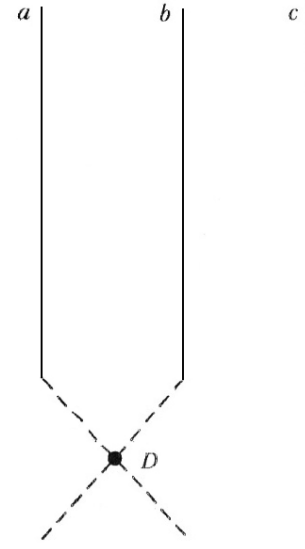
Доказательство будет проведено методом приведения к абсурду (лат. reductio *ad* absurdum) (так называемое *доказательство от противного)*;

в этом случае в качестве первого шага предполагают противоположное тому, что хотят доказать – отсюда и название).

Доказательство:

1) предположим, что а не параллельна *b*

2) следовательно, эти прямые пересекаются в точке *D*



3) следовательно, через точку *D* проходят ***две*** прямые, параллельные прямой с

4) однако постулат о параллельных утверждает, что через точку вне прямой можно провести ***только одну*** прямую, параллельную данной!

5) следовательно, мы пришли к противоречию с постулатом о параллельных

Итак, мы попали в трудную ситуацию: противоречить постулату нельзя – аксиомы и постулаты, как мы уже знаем, это незыблемое основание науки геометрии, ее фундамент. Из этой ситуации есть два выхода:

1) первый – изменить постулат о параллельных. По этому пути пошли создатели неевклидовой геометрии

(*см. раздел.* «Математика красоты» в эссе «Игра чисел»)

2) второй – вернуться к первому шагу доказательства и объявить, что наше предположение ***a не параллельна b*** ошибочно, ложно. Следовательно, по закону исключенного третьего (*см.* «Игра движения и противоречия») *a* параллельна *b* – истинно. Что и требовалось доказать.

Доказательство опирается, во-первых, на постулат о параллельных, и, во-вторых, на *закон исключенного третьего*, – один из центральных законов классической логики (*см.* начало эссе «Что есть истина?»): действительно, две прямые, принадлежащие одной плоскости, или параллельны, или пересекаются (третьего не дано).

Кот тоже начинает с аксиомы – «Пес в своем уме», – и пользуется системой бинарных оппозиций:

Разум – Безумие

Быть довольным – Сердиться

Молчаливо предполагается, что возможно быть или разумным, или безумным, возможно быть довольным или сердиться (третьего не дано).

Возникает вопрос: что отличает ***пародийное*** доказательство Кота от ***серьезного*** геометрического доказательства (ведь ***логическая форма*** их одинакова)? – Мне кажется – только сомнительность аксиомы «Пес в своем уме». А что думаете об этом Вы, дорогой читатель?

Противоположности не существуют друг без друга: шутливая ***пародия*** помогает понять (осмыслить), что есть ***серьезность***.

Пародия изоморфна пародируемому тексту: форма сохраняется, содержание изменяется. Природа пародии тоже с необходимостью ПРОТИВОРЕЧИВА – ОНА И ПОХОЖА И НЕ ПОХОЖА НА ПАРОДИРУЕМЫЙ ОБРАЗЕЦ: пародия должна быть УЗНАВАЕМОЙ (то есть пародируемый образец должен БЕЗОШИБОЧНО ИДЕНТИФИЦИРОВАТЬСЯ (без этого пародийный эффект не может быть достигнут), но вместе с тем ПАРОДИЯ НЕ ЕСТЬ ПАРОДИРУЕМЫЙ ОБРАЗЕЦ – отношение между объектом пародии и пародией ПОДОБНО ОТНОШЕНИЮ фотографического портрета и КАРИКАТУРЫ.

Сравните, например, шаржированный автопортет Пушкина в лавровом венке («пародия») (*см.* титульный лист эссе. «Тайны гения») с другими его автопортретами, помещенными в этом разделе.

Еще один хороший пример – стихотворение Кэрролла «Папа Вильям», пародирующее «Радости Старика...» Р. Саути (*см.* третий и четвертый форзацы). После того, как Алиса прочитала его, Гусеница (которая ожидала услышать текст Саути) говорит: «*Все неверно*».

– Да, не совсем верно, – робко согласилась Алиса. – Некоторые слова не те.

– Все не так, от самого начала и до самого конца, – строго проговорила Гусеница.

Создавая пародию, вносят изменения в пародируемый текст. Если изменений накопится слишком много, то текст пародии утратит всякое сходство с «оригиналом». Для хорошей пародии важно, чтобы ***не совсем то*** не превратилось в ***совсем не то*** и «оригинал» можно было безошибочно узнать, необходимо некое равновесие между измененным и сохраненным.

VII

ПУШКИН-ПАРОДИСТ

Для того, чтобы лучше понять, как соотносятся между собой пародия и пародируемый образец, рассмотрим ***«Нравоучительные четверостишия»***, – пародии А.С. Пушкина и Н.М. Языкова на «Апологи в четверостишиях» И.И. Дмитриева. В предисловии к этой книге автор, замечательный поэт XVIII столетия Иван Иванович Дмитриев, писал:

«Предлагаемые здесь апологи почти все выбраны из четверостишных басен Мальво, известного французского поэта. Я не забочусь о том, признают ли их баснями или апологами, соглашаюсь даже и сам назвать их просто нравоучительными четверостишиями. Желаю только, чтобы они достигли цели своей и сохранили достоинство поэзии».

Это и дало повод назвать так пародии, в которых подчеркивается и доводится до абсурда наивная дидактика апологов Дмитриева. Некоторые пародии имеют в виду конкретные апологи Дмитриева, другие передают их общий тон, приближаясь к пародии на жанр.

По свидетельству А.Н. Вульфа, «Нравоучительные четверостишия» написаны Н.М. Языковым совместно с А.С. Пушкиным летом 1826 г. в Тригорском. В мае этого же 1826 года Пушкин пишет П.А. Вяземскому письмо, содержащее критический отзыв о его стихотворении «Мнимой счастливице» и знаменитое замечание о поэзии, ***которая должна быть глуповата***:

«Твои стихи к Мнимой Красавице (ах, извини: Счастливице) слишком умны. – ***А поэзия, прости господи, должна быть глуповата»***[34]

Длинное стихотворение Вяземского (более двадцати четверостиший!) обращено к девушке, которой поэт советует не выходить замуж за нелюбимого :

[34] Пушкин А.С. Собрание сочинений: В 10 т. -М., 1974 – 1978. – Т. 9, с. 218.

Ты веришь, что, как честь, насильственным обетом
И сердце вольное нетрудно обложить,
И что ему под добровольным гнетом
Долг может счастье заменить!

О женщины, какой мудрец вас разгадает?
В вас две природы, в вас два спорят существа.
В вас часто любит голова
И часто сердце рассуждает.

Но силой ли души, иль слепотой почесть,
Когда вы жизни сей, дарами столь убогой,
Надежды лучшие дерзаете принесть
На жертвенник обязанности строгой?

А ты, разбив сосуд волшебный
И с жизни оборвав поэзии цветы,
Чем сердце обольстишь, когда рукой враждебной
Сердечный мир разворожила ты?

* * *

Пушкин критикует стихотворение высоко им ценимого поэта за излишнюю, бьющую в глаза «философичность». Его эстетический принцип таков: поэту, в отличие от философа, *не следует умствовать. Поэзия, в отличие от философии, должна быть глуповата. Ум философа и ум поэта (может быть, одинаково мощные)* проявляют себя ***различно***.

Сопоставим:

Дмитриев

РАВНОВЕСИЕ

Сын севера! суров и хладен твой климат;
Ужасны льды твои, но счастлив ты стократ:
В Сицилии ж Вулкан; чума на бреге Нила.
В тебе и бодрый дух, и богатырска сила.

СВЕТЛЯК И ЗМЕЯ

Со светлым червячком встречается змея
И ядом вмиг его смертельным обливает.
— Убийца! — он вскричал, — за что погибнул я?
— Ты светишь, — отвечает. ***(См. пародию «Удел гения».)***

МЩЕНИЕ ПЧЕЛЫ

Обиду мстя, пчела
В обидчика вонзила жало. —
«И возгордилася?» — Нимало:
На язве умерла.

ЧАДОЛЮБИВАЯ МАТЬ

Мартышка, с нежностью дитя свое любя,
Без отдыха его ласкала, тормошила;
И что же? Наконец в объятьях задушила. —
Мать слабая! Поэт! остереги себя.

РЕПЕЙНИК И ФИАЛКА

Между репейником и розовым кустом
Фиалочка себя от зависти скрывала;
Безвестною была, но горестей не знала, —
Тот счастлив, кто своим доволен уголком.

Языков и Пушкин

РАВНОВЕСИЕ

О мирный селянин! в твоем жилище нет
Ни злата, ни сребра; но ты счастлив стократно:
С любовью, с дружбой ты проводишь дни приятно,
А в городе и шум, и пыль, и стук карет!

УДЕЛ ГЕНИЯ

Змея увидела подснежник, ранний цвет,
И ядом облила прелестное растенье.
Так гений, наглости завистника предмет,
Страдает без вины и терпит угнетенье.

МСТИТЕЛЬНОСТЬ

Пчела ужалила медведя в лоб.
Она за соты мстить обидчику желала;
Но что же? Умерла сама, лишившись жала.
Какой удел того, кто жаждет мести? — Гроб.

МАРТЫШКА

Мартышка, с юных лет прыжки свои любя,
И дряхлая еще сквозь обручи скакала;
Что ж вышло из того? — лишь ноги изломала.
Поэт! на старости побереги себя!

ЗАКОН ПРИРОДЫ

Фиалка в воздухе свой аромат лила,
А волк злодействовал в пасущемся народе;
Он кровожаден был, фиалочка мила:
Всяк следует своей природе.

Приведу еще четыре четверостишия Языкова и Пушкина.

ВЕРНОЕ ПРЕДСКАЗАНИЕ

Пройдет ли мой недуг? — лев у осла спросил;
Осел ответствовал: «О царь, сильнейший в мире!
Когда ты не умрешь, то будешь жив, как был».
Два раза два — четыре.

СПРАВЕДЛИВОСТЬ ПОСЛОВИЦЫ

Одна свеча избу лишь слабо освещала;
Зажгли другую — что ж? Изба светлее стала.
Правдивы древнего речения слова:
Ум хорошо, а лучше два.

СИЛА И СЛАБОСТЬ

Орел бьет сокола, а сокол бьет гусей;
Страшатся щуки крокодила;
От тигра гибнет волк, а кошка ест мышей.
Всегда имеет верх над слабостию сила.

ОБЩАЯ СУДЬБА

Во ржи был василек прекрасной,
Он взрос весною, летом цвел
И, наконец, увял в дни осени ненастной.
Вот смертного удел!

В следующем, 1827, году Пушкин пишет «Отрывки из писем, мысли и замечания», в которых продолжает размышлять о *поэтическом* и *непоэтическом*, а также о смысле и *бессмысленном*:

Un sonnet sans défaut vaut seul un long poème [1] *(Безупречный сонет один стоит длинной поэмы). Хорошая эпиграмма лучше плохой трагедии... Что это значит? Можно ли сказать, что хороший завтрак лучше дурной погоды?*

Мне кажется, что это замечание проливает свет на пародию «Равновесие»: Пушкин намеренно алогично сопоставляет ***счастье*** добродетельного небогатого селянина с ***шумом***

и дискомфортом городской жизни! Сразу вспоминаются реплики из «Лысой певицы» Ионеско: «Автомобиль ездит очень быстро, зато кухарка лучше стряпает... Лучше снести яйцо, чем потерять лицо!... Буря на море лучше оргий в морге!»[35]

Болдинской осенью 1830г. Пушкин начнет шутливую поэму «Домик в Коломне» алогизмом такого рода – абсурдным сопоставлением размера и строфы (совсем как счастье и стук карет, – или как завтрак и плохая погода):

Четырехстопный ямб мне надоел:
Им пишет всякий. Мальчикам в забаву
Пора б его оставить. Я хотел
Давным-давно приняться за октаву...

Октава – строфа из восьми строк, определенным образом зарифмованных; четырехстопный ямб – размер. Октава, вообще говоря, может быть написана каким угодно (четырех-, пяти-, шести- стопным) ямбом, а может быть написана вообще иным размером – например, хореем (пример из Пушкина -«Узнают коней ретивых…») (об октавах «Домика в Коломне» *см.* «Парадокс романтической иронии»).

«Нравоучительные четверостишия» написаны летом 1826 года. Известно, что в этом году у Пушкина уже был замысел «маленьких трагедий». Первоначальное название трагедии о Моцарте и Сальери – «Зависть». Впоследствии поэт отказался от этого названия (видимо, осознав после окончания работы, что содержание пьесы много глубже, чем исследование психологии завистника). «Удел гения» может считаться автопародией, которая примитивизирует проблематику будущего «Моцарта и Сальери»: глубокомысленное рассуждение о справедливости и милосердии (см. эссе «Игра сонатной формы») подменяется в ней плоским суждением о том, как отвратительна зависть.

Уже в 1824 г. Пушкин читает Шекспира; предметом его размышлений могбыть«Гамлет»(гибельностьмести–*см.*«Сюжеты

[35] Ионеско Э. Лысая певица. Пьесы. – М., 1990. – с. 42, 43.

Шекспира и музыка его эпохи»). «Мстительность» – не только пародия на четверостишие Дмитриева, но и пародийное переосмысление одного из эпизодов будущего «Каменного гостя» (столкновение Дон Карлоса с Дон Гуаном и гибель мстителя на дуэли). Пушкину в высшей степени свойственно умение воплощать один и тот же сюжет и в трагическом, и в шутливом, пародийном варианте (*см.* «Расин, Моцарт, Мюссе в творческом сознании Пушкина болдинской осенью 1830 г.»).

Еще более, чем алогизмы и бессмыслицы, неприемлемы в настоящей поэзии плоские истины здравого смысла, рассудочность, – а Дмитриев часто грешит именно рассудочностью (так же, как Вяземский в стихотворении «Мнимой счастливице»).

Лишая поэзию противоречивости (если угодно – лишая ее некоторой доли абсурда, делая ее слишком плоской, непротиворечивой), мы (по Пушкину) заходим в область НАУКИ и поэзия превращается в ПАРОДИЮ.

Вспомним о плоских и глубоких истинах (*см.* «Глубокие истины Нильса Бора»): по Пушкину, поэзия не должна заниматься плоскими истинами (два больше одного; сильный побеждает слабого; зависть отвратительна; люди смертны – и другие тому подобные банальности)[36]. Подобно философии (по Хайдеггеру – «науке вопросов», на которые возможны различные ответы), поэзия должна ставить проблемы, исследовать «глубокие истины»:

> «Пушкин порвал с поэтикой «тезиса», при которой автор клал в основу доказанную и законченную мысль, которую надо было лишь украсить «эпизодами». С «Бориса Годунова» и «Цыган» начинается новая поэтика: автор как бы ставит эксперимент, исход которого не предрешен. ***Смысл произведения – в глубине поста-***

[36] Я бы сказал, что утверждения, противоположные плоским истинам, – утверждения парадоксальные: один больше двух; слабый побеждает сильного; зависть привлекательна; люди бессмертны, – могут быть предметом поэзии. Поэтому и религия, и нонсенс поэтичны: "Религия, вечный источник поэзии у всех народов" (Пушкин).

новки вопроса, а не в однозначности ответа. Позже, в сибирской ссылке, Михаил Лунин записал афоризм: «Одни сочинения сообщают мысли, другие заставляют мыслить». Сознательно или бессознательно, он обобщал пушкинский опыт. Предшествующая литература «сообщала мысли». С Пушкина «заставлять мыслить» сделалось как бы неотъемлемой сущностью искусства»[37].

[37] Лотман Ю.М. Пушкин. Биография писателя.Статьи и заметки. – СПб:2005.- с. 197.

VIII

БЕСЧЕСТИТ ЛИ ПАРОДИЯ?

Да что он вам дался – шалун был, и больше ничего!

Ф. П. Калинич,
учитель чистописания в лицее – о Пушкине

Всем памятен эпизод из трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери»: желая позабавить друга, Моцарт приводит к Сальери слепого скрипача, игра которого показалась ему забавной. Скрипач в трактире играл арию Керубино из оперы Моцарта «Свадьба Фигаро». Не совсем понятно, что именно насмешило великого композитора: в большинстве театральных постановок скрипач играет ОЧЕНЬ ПЛОХО – фальшиво, неумело, непрофессионально. Это не согласуется с оценкой пушкинского Моцарта: «Чудо! Не вытерпел, привел я скрыпача, чтоб угостить тебя его искусством». Какое же «чудо» в том, что человек плохо играет на скрипке, и как таким «искусством» можно «угостить»?

Я думаю, что скрипач должен играть блестящую, виртуозную и вдохновенную импровизацию на тему Моцарта. Мне не удалось пока найти такую импровизацию на темы Моцарта, указанные в тексте Пушкина, – но, – чтобы проиллюстрировать мою мысль, – могу предложить вниманию читателей регтайм, созданный участниками фортепианного дуэта «Андерсон – Роу», – джазовую композицию на тему знаменитого Rondo alla Turca (третья часть фортепианной сонаты Моцарта ля мажор).

Легко могу представить себе «моцартоведа», которого этот регтайм ***возмутит***.

Искусство скрипача не веселит Сальери, а возбуждает его негодование. Сказав:

Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля,

Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери,

– Сальери прогоняет скрипача.

Вспомним соответствующий раздел эссе «Игра золотого сечения»: изгнание скрипача и отравление Моцарта – ***симметричные*** эпизоды. Слепой скрипач – alter ego Моцарта, «черный человек» – Сальери.

Итак, Сальери воспринимает услышанное как пародию. «Если пародией трагедии будет комедия, то пародией комедии может быть трагедия», – поясняет Ю.Н. Тынянов. Действительно, история литературы знает множество комических пародий на трагедии («Илиада» Гомера и «Батрахомиомахия» (Война мышей и лягушек), «Энеида» Вергилия и поэмы Котляревского и Скаррона и т. д.).

Пушкин любил пародии: «...высокая библейская мистерия становится в «Гавриилиаде» основой для серии эротических сцен, в «Руслане и Людмиле» иронически переосмысляются «Неистовый Роланд» Ариосто и «Двенадцать спящих дев» Жуковского, а в «Гробовщике», «Утопленнике» и «Вурдалаке» нельзя не заметить пародирование готических «романов ужасов».[38]

Вторя Витторио Альфьери, Пушкин называл Данте «Il gran padre Alighieri» (великий отец Алигьери). В 1835 или 1836 г. поэт нарисовал пародийный шаржированный автопортрет в лавровом венке и подписал его по-итальянски: Il gran padre A. Pouchkine (см. титульный лист эссе «Тайны гения»). Это была ироничная реплика на адресованное ему письмо Петра Чаадаева, где философ, высоко оценивая стихи Пушкина, называет его "наш Дант".

Пушкин высоко ценил гений Данте, – и позволял себе пародировать этого великого поэта, – и в строфах «Евгения Онегина», и в терцинах 1832 г. «И дале мы пошли…», и в автопортрете, шаржирующем профиль Данте.

[38] Раскольников Ф. Комическое в творчестве Пушкина. – Pushkin Review. The North American Pushkin Society`s bilingual journal. – Vol. 8–9 (2005 – 2006). – с. 8, 9.

«Граф Нулин» был написан поэтом, не устоявшим (по его собственному признанию) перед искушением двойного пародирования (см. первый раздел эссе «Тайны гения»). О.А. Седакова предполагает, что Нулин – пародийный автопортрет автора[39].

Если так, тогда мы можем узнать, кто же является трагической противоположностью комического графа (и самого Пушкина): это насильник Тарквиний. Действительно, нет ничего более чуждого Пушкину, чем насилие: «В глубине пушкинских «таинственных чувств» (которых он никогда не называет и не описывает) и его знания «сердечной глуби» мы можем различить почтение к свободе. Никто из лириков так мирно не воображал себе мир в собственном отсутствии... В своем письме, антидидактичном и неуловимом, Пушкин оставляет нас свободными от себя... само вещество, самая словесная и ритмическая плоть его сочинений (зрелых сочинений) и представляет собой... «дарование свободы» [Там же, с. 430, 431].

Бесчестят ли пушкинские пародии Данте и Шекспира?

Ответ может быть двояким: можно избрать точку зрения Сальери и тогда он будет утвердительным. Можно присоединиться к воззрениям пушкинского Моцарта (и самого Пушкина), для которых пародировать совсем не означает бесчестить или ненавидеть.

Действительно, хорошо известно, как высоко Пушкин ценил и Шекспира и Данте. Характерно замечание Ю.Н. Тынянова: «Есть люди, которые в наше время утверждают, что пародирование есть «высмеиванье», «нелюбовь» и даже «не-



Моцарт. Rondo alla Turca



Регтайм

[39] Седакова О.А. Музыка. Стихи и проза. – М., 2006. – с.440.

нависть» к пародируемому. Если бы дело обстояло так, была бы совершенно непонятна веселость пародируемых, вызываемая пародиями на них. Так, например, А.П. Керн рассказывает об А. С. Пушкине: «Однажды... в мрачном расположении духа он стоял в гостиной у камина, заложив назад руки... Подошел кнему Илличевский и сказал:

У печки, погружен в молчанье,
Поднявши фрак, он спину грел
И никого во всей компанье
Благословить он не хотел.

Это развеселило Пушкина, и он сделался очень любезен».[40]

Четверостишие представляет собой пародию на заключительные четыре строки пушкинского стихотворения «Демон» (1823):

Не верил он любви, свободе;
На жизнь насмешливо глядел –
И ничего во всей природе
Благословить он не хотел.

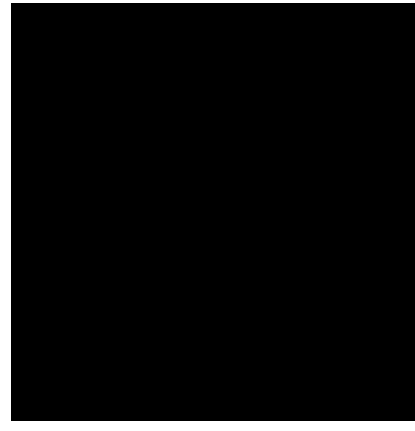
Слепой скрипач – пародия на Моцарта , то, что он играет – пародия на музыку Моцарта. Пушкинский Моцарт относится к этому музицированию и к самому скрипачу совсем не так, как Сальери. Его оценка: «Чудо!» В конце концов, само его решение «угостить» друга (выдающегося композитора, незаурядного музыканта) этим искусством свидетельствует о том, что он находит игру скрипача достойной внимания. Итак, и пушкинского Моцарта, и самого Пушкина пародии не только не оскорбляют, но даже веселят.

Однако, действительно, есть люди, которые воспринимают пародии и карикатуры как проявление ненависти к пародируемому. Проблема совсем не академическая: 7 января 2015 года в Париже двенадцать человек из числа сотрудников редакции

[40] Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – с. 214.

журнала Charlie Hebdo были убиты исламскими боевиками за карикатуры на пророка Мухаммеда. Итак, вот о чем стоит задуматься: существуют ли вещи священные, – нечто, огражденное от всякой критики и недоступное для обсуждения, – такие вещи, единственный допустимый модус отношения к которым, – коленопреклонение, – или нет?

ИГРА СМЫСЛА (SENSE) И БЕССМЫСЛЕННОГО (NONSENSE)





Василий Кандинский
1866–1944



Стефан Малларме
1842–1898



Льюис Кэрролл
1832–1898



Казимир Малевич
1878–1935



Вернер Гейзенберг
1901–1976

JACK. Oh, that's nonsense, Algy.
You never talk anything but nonsense.

ALGERNON. Nobody ever does.
O.Wilde. The Importance of Being Earnest

I

НЕЧТО О ЖИВОПИСНОСТИ И ПОЭТИЧНОСТИ

Замечательный искусствовед Евсей Иосифович Ротенберг (1920–2011), беседуя в 1946 году с великим кинорежиссером Сергеем Михайловичем Эйзенштейном, признался ему в том, что он иногда играет с картинами: для того, чтобы понять, совершенна ли композиция, он ставит картину вверх ногами.

ЗАЧЕМ СТАВИТЬ КАРТИНУ ВВЕРХ НОГАМИ? –

Киновед Наум Клейман рассказывает об этом:

«Когда картина переворачивается, то мы перестаем ее читать литературно. Нас приучили не столько СМОТРЕТЬ живопись, сколько ЧИТАТЬ живопись. Мы все время пытаемся рассказать сюжет, вычитать психологию, рассказать словами то, что мы видим. А художник мыслит иначе! Он мыслит сочетанием красок и линий, фактуры, цвета, определенной интенсивностью этого цвета, светом, переданным через цвет, – то есть мы далеко не все считываем, когда рассказываем сюжет картины. И когда картина переворачивается, – оказывается, что именно эти живописные элементы вдруг начинают играть».

Абстрактная живопись лучше переносит испытание переворачиванием, чем фигуративная, – и это понятно: сюжета в ней нет.

Итак, переворачивание разрушает сюжет, но подчеркивает ***живописность****.*

Что есть живописность? – То, что в картине не зависит от сюжета.

Упрощая, можно было бы сказать, что живописность – это то, что остается от картины за вычетом сюжета (или, может быть, то, чем живопись отличается от фотографии).

Конечно, переворачивание – не единственный способ поиграть с картиной. Можно, например, размыть очертания изображенных объектов, – при этом фигуративная живопись превратится в абстрактную (попробуйте мысленно проделать этот эксперимент с «Капризницей» Ватто, изображенной на обложке). Можно повернуть холст тыльной стороной к зрителю (*см.* «Нечто о природе игры»).

В первом эссе этой книги было показано, что ***пропорциональность*** (в частности, закон золотого сечения) наличествует и в поэзии, и в музыке, и в живописи. Пропорциональность сохраняется при перевороте. Следовательно, ***если*** композиция совершенна, ***то*** картина (словесный текст, музыка) должна выдерживать такого рода испытание. Мне кажется, что «Письмо Онегина к Татьяне» и стихотворение «От меня вечор Леила…» его выдержали. «Хорошая статуя должна остаться неповрежденной, даже если она скатится с горы,» – утверждал великий скульптор Микеланджело Буонарроти.

* * *

Мысль Ротенберга порадовала Эйзенштейна. Великий кинорежиссер понимал, что искусство – это сотворение новой реальности. Она соотносится с нашей реальностью, но не ***отражает***, а ***преображает*** ее. Это ***преображение*** выражается, в частности, во всех живописных элементах.

Степень правдоподобия в этом преображении может быть самой различной: от принципиального жизнеподобия реалистической фигуративной живописи, – до свободной игры формы и цвета в живописи абстрактной.

Существуют преображения, допускающие правдоподобие (например, художественная литература реалистического толка, классическая скульптура, фигуративная живопись) и преображения, исключающие правдоподобие (волшебная сказка,

фантастика, абстрактная живопись, литература абсурда, – в частности, поэзия нонсенса). Возможны волнующие и неоднозначные пограничные варианты, – например, искусство Э.Т.А. Гофмана с его прорывами из правдоподобия в фантастику (и обратно).

И поэт, и ученый работают с языком, но как различно они его используют! В языке науки требуется, в частности, однозначность, – еще основатель логики Аристотель заметил, что каждое слово должно что-то означать, и притом что-то одно. Ученые пишут прозой, – а достоинства прозы, – это обилие мыслей, краткость и точность. Обнаружение парадокса в науке – всегда признак неблагополучия (достаточно вспомнить кризисы в физике и в математике в начале XX в.). Наука стремится описать мир правдиво и объективно. Возможна и художественная литература реалистического толка – цель ее состоит в том, чтобы отобразить (воссоздать) реальность, подобно тому, как это делает наука.

Однако возможно и ***другое*** употребление языка – в нем можно создавать фантастические конструкции, не имеющие отношения к реальности, – или имеющие к ней весьма отдаленное отношение. В частности, можно играть с многозначными словами (каламбурить)[1], употреблять слова и выражения в переносном смысле (метафорически), строить текст с учетом не только смысла слов, но и их звучности (рифма и ритм).

«Гений, парадоксов друг», – это сказано Пушкиным скорее о великом поэте, чем о великом ученом: классическая наука его времени не могла дать ему материала для подобного заключения (неклассическая наука XX в. – совсем другое дело!)

[1] **Каламбур** – слово, имеющее два или более смыслов. Примером виртуозного использования каламбура является название самой совершенной из комедий Уайльда: The Importance of Being Earnest.

Earnest по-английски значит «серьезный», поэтому русский перевод названия – «Как важно быть серьезным». Перевод ущербный, потому что Ernest – это мужское имя, которое звучит в точности так же, как слово «earnest». Название можно было бы перевести «Как важно быть Эрнестом», но русский язык решительно не позволяет сохранить этот каламбур, важный для Уайльда, поскольку действие комедии построено на стремлении юной особы выйти замуж за мужчину, которого зовут Эрнест (все другие имена для нее неприемлемы). Использование каламбуров приводит к нарушению одного из фундаментальных законов логики, – закона тождества, согласно которому каждое слово должно значить что-то одно.

Что есть абсурд (нонсенс) с точки зрения логики? – Не что иное, как противоречие.

Противоречие может воплощаться в художественном тексте различно: в виде метафор, или каламбуров, или иронии, или пародии.

Конечно, правдоподобие не тождественно истинности. Салтыков-Щедрин, убежденный прозаик, шутил, что писать стихи – все равно, что ходить по разостланной по полу веревочке, да еще на каждом шагу приседая[2].

Природа поэзии возвышенна и загадочна. Достаточно вспомнить древнегреческий миф о происхождении Пегаса, крылатого коня поэтического вдохновения.Пегас родился из крови чудовища – обезглавленной горгоны Медузы. Медуза была так ужасна, что каждый увидевший ее обращался в камень. Следует ли понимать этот миф таким образом, что великая поэзия содержит в себе нечто чудовищное, ужасающее? Написал же Рильке когда-то:

…сама красота –
Только вестница страха, уже нестерпимого сердцу.
Ею любуемся мы, ибо надменная нас
Пощадила…

Без посланного Музами неистовства нельзя стать хорошим поэтом, ведь творения неистовых всегда затмевают творения здравомыслящих, – пишет Платон, – и изгоняет поэтов из своего идеального государства.

В разговоре о великой поэзии приходится говорить не столько о том, **что** сказано, сколько о том, **как** сказано: художественная речь отличается от нехудожественной. *«Критике нет нужды разбирать, **что** стихотворец описывает, но **как** описывает»*, – пишет Пушкин в ноябре 1830 г. в предисловии к несостоявшемуся отдельному изданию последних глав «Евгения Онегина».

Яркой и забавной иллюстрацией этого положения может служить история, изложенная К.И. Чуковским в третьей главе

[2] Холшевников В.Е. Мысль, вооруженная рифмами. – Л., 1984.

его книги о поэтическом переводе «Высокое искусство». Некто перевел поэму Пушкина «Полтава» на немецкий, а другой, не зная, что перед ним перевод, перевел немецкий текст обратно на русский. Поэма Пушкина начинается так:

Богат и славен Кочубей.
Его поля необозримы;
Там табуны его коней
Пасутся вольны, нехранимы.
……..

И много у него добра,
Мехов, атласа, серебра
И на виду и под замками.

Текст, созданный переводчиком с немецкого, выглядел так:

Был Кочубей богат и горд.
Его поля обширны были,
И очень много конских морд,
Мехов, атласа первый сорт
Его потребностям служили.

Эти два фрагмента могут служить тестом на поэтическую восприимчивость. В большинстве случаев читатели смеются, но есть и такие, которые, удивляясь смеющимся, говорят: «Что же тут смешного? Все правильно переведено!» Еще один пример. Сравним две фразы:

Летают желтые и белые бабочки.
Бабочки летают, желтые, белые.

По смыслу они одинаковы, но вторая поэтичнее, потому что ее ритм как бы изображает неровный полет бабочки.

Что есть ***поэтичность***? Текст Пушкина поэтичен, текст, созданный переводчиком с немецкого, – нет. ***Сюжет*** обоих текстов – один и тот же. Следовательно, поэтичность не зависит от сюжета.



«Пушкинские лекции».
Наум Клейман. Язык кино

Поэтичность – это КАК, а не ЧТО (поэтому Пушкин и пишет о том, что критика должна разбирать, как стихотворец описывает, а не что описывает). В этом отношении ***поэтичность*** подобна ***живописности***: в живописи КАК тоже важнее, чем ЧТО. – Чем великий художник отличается от ремесленника? – Уж конечно не сюжетом!

«Стихотворение – это растянутое колебание между звуком и смыслом», – утверждал Поль Валери. Еще Вольтер отметил, что перевести поэзию невозможно, – и мудро добавил: «Разве может кто бы то ни было перевести музыку?» Я бы сказал, что поэзия тем менее переводима, чем более она совершенна. **Непереводимость великой поэзии** – общее место стиховедения, но вот о чем стоит задуматься: в логике ***«смысл... определяется как то, что остается неизменным при переводе на другие языки»***[3].

Но поэзия непереводима, следовательно, придется заключить, что поэтический текст смысла не имеет, то есть тяготеет к абсурду. В самом деле, ведь природа поэзии диалектична, т.е. предполагает единство тождества и различия и, тем самым, воплощение противоречия (а ведь противоречие – один из ликов абсурда; см. пример reductio ad absurdum в разделе «Серьезность математики») .

Действительно, что есть рифма? – Тождество *звучания* при разности *значения*. Что есть поэтический размер? – *Одна и та же* ритмическая схема, наполняемая каждый раз *новым* содержанием. Что есть строфа? – Одна и та же структура, имеющая всякий раз иной, *новый* смысл.

[3] Ивин А.А. По законам логики. – М, 1983, с.112.

II

ПОЭЗИЯ НОНСЕНСА

– Я знаю, о чем ты думаешь, – сказал Труляля, –
но это не так! Ни в коем разе!
– И задом наперед, совсем наоборот, – подхватил Траляля.
– Если бы это было так, это бы еще ничего, а если бы ничего,
оно бы так и было, но так как это не так, так оно и не этак!
Такова логика вещей!
Л.Кэрролл. Алиса в Зазеркалье.

Однако так называемая поэзия нонсенса (the poetry of nonsense) как особый, специфический жанр, рождается только в 1846 г. В этом году была опубликована The Book of Nonsense («Книга бессмыслиц») – сборник стихотворений одного из двух классиков жанра англичанина Эдварда Лира (1812–1888). Второй – автор «Алисы» и «Охоты на Снарка» Льюис Кэрролл (1832–1898). В 1902 г. в Англии публикуется первая антология литературного нонсенса – жанр окончательно признается и кристаллизуется.

Эдвард Лир был профессиональным художником и очень хорошо умел рисовать (давал уроки рисования королеве Виктории). Однако иллюстрации к собственным стихотворениям нарисовал так, как будто бы это рисунки малыша.



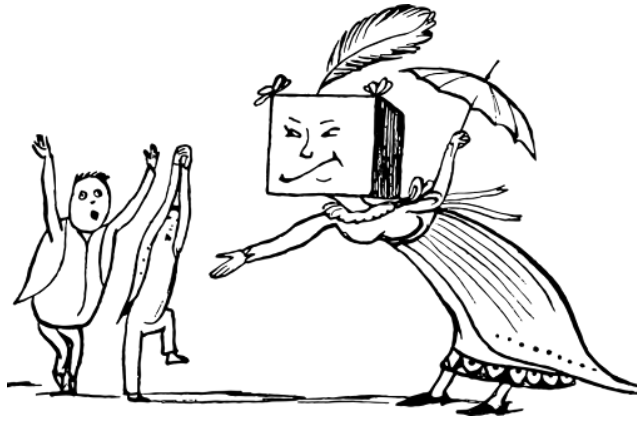
There was an Old Man of Vesuvius,
Who studied the works of Vitruvius;
When the flames burnt his book,
To drinking he took,
That morbid Old Man of Vesuvius.

Жил старик у подножья Везувия,
Изучавший работы Витрувия,
Но сгорел его том,
И он взялся за ром,
Ром-античный старик у Везувия.

There was a Young Person of Ayr,
Whose head was remarkably square:
On the top, in fine weather,
She wore a gold feather,
Which dazzled the people of Ayr.

Жила-была дама приятная,
На вид совершенно квадратная.
Кто бы с ней ни встречался,
От души восхищался:
«До чего ж эта дама приятная!»

Перевод Григория Кружкова



Английское слово nonsense (sense означает «смысл») может быть переведено как «бессмыслица», «чепуха». Однако литературоведы отмечают, что произведения этого жанра вовсе не представляют собой просто чепухи: в нонсенсе «кроется некий глубинный смысл (nonsense, оказывается, означает и некий sense). Однако, что за смысл в нем кроется, это каждый трактует по-своему»[4].

Может быть, самый известный образец поэзии нонсенса, – первая строфа стихотворения Кэрролла «Бармаглот». В подлиннике, по-английски, стихотворение называется «Jabberwocky» и первые четыре строки таковы:

`Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe:
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.

В одном из эпизодов «Алисы в Зазеркалье» Шалтай-Болтай объясняет Алисе, что значит это стихотворение[5].

«– Вы так хорошо объясняете слова, сэр, – сказала Алиса. – Объясните мне, пожалуйста, что значит стихотворение под названием «Бармаглот».

– Прочитай-ка его, – ответил Шалтай. – Я могу тебе объяснить все стихи, какие только были придуманы, и кое-что из тех, которых еще не было!

Это обнадежило Алису, и она начала:

Варкалось. Хливкие шорьки
Пырялись по наве.
И хрюкотали зелюки
Как мюмзики в мове.

– Что же, хватит для начала! – остановил ее Шалтай. – Здесь трудных слов достаточно! Значит, так: «варкалось» – это четыре часа пополудни, когда пора уже варить обед.

[4] Демурова Н.М. Льюис Кэрролл. Очерк жизни и творчества. – М., 1979, с. 54.
[5] Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране Чудес. Алиса в Зазеркалье. Пер. Н.Демуровой. – М., 1985, с. 234–236.

– Понятно, – сказала Алиса, – а «хливкие»?

– «Хливкие»–это хлипкие и ловкие. «Хлипкие» значит то же, что и «хилые». Понимаешь, это слово как бумажник. Раскроешь, а там два отделения! Так и тут – это слово раскладывается на два!

– Да,теперь мне ясно, – заметила задумчиво Алиса. – А «шорьки» кто такие?

– Это помесь хорька, ящерицы и штопора!

– Забавный, должно быть, у них вид!

– Да,с ними не соскучишься! – согласился Шалтай. –

А гнезда они вьют в тени солнечных часов. А едят они сыр. – А что такое «пырялись»?

– Прыгали, ныряли, вертелись!

– А «нава», – сказала Алиса, удивляясь собственной сообразительности, – это трава под солнечными часами, верно?

– Ну да, конечно! Она называется «нава», потому что простирается немножко направо... немножко налево...

– И немножко назад! – радостно закончила Алиса.

– Совершенно верно! Ну, а «хрюкотали» это хрюкали и хохотали... или, может, летали, не знаю. А «зелюки» это зеленые индюки! Вот тебе еще один бумажник!

– А «мюмзики» – это тоже такие зверьки? – спросила Алиса. – Боюсь, я вас очень затрудняю.

– Нет, это птицы! Бедные! Перья у них растрепаны и торчат во все стороны, будто веник... Ну а насчет «мовы» я и сам сомневаюсь. По-моему, это значит «далеко от дома». Смысл тот, что они потерялись. Надеюсь, ты теперь довольна? Где ты слышала такие мудреные вещи?

– Я прочитала их сама в книжке, – ответила Алиса».

Что делает Шалтай-Болтай? Он «переводит» некоторые слова и проясняет семантику текста, т.е. связывает слова с некоторой реальностью, знакомой Алисе. Без таких объяснений смысл текста совершенно неясен. Назвать его полностью бессмысленным мешает только отчетливый синтаксис: понятно, например, что «хливкие» – прилагательное, а «шорьки» – существительное, «пырялись» – глагол и т.д. Текст функциони-

рует по тем же законам, что и знаменитая фраза лингвиста академика Л.В. Щербы:

ГЛОКАЯ КУЗДРА ШТЕКО БУДЛАНУЛА БОКРА И КУРДЯЧИТ БОКРЕНКА

На первый взгляд она может показаться совершенно бессмысленной, поскольку каждое слово (кроме «и») загадочно. Мы не знаем, кто такие куздра, бокр и бокренок, и не понимаем, что такое «будлануть» и «курдячить».

Подобие смысла придает фразе только наличие синтаксиса. Мы понимаем, что бокр – взрослое существо, а бокренок – его ребенок, что речь идет о каком-то взаимодействии между куздрой и бокрами, а будлануть и курдячить представляют собой глаголы, обозначающие некоторые действия. Носителем смысла в данном случае является сама структура языка.

Точно так же построен текст в сказках писательницы Л. Петрушевской «Пуськи Бятые»:

Сяпала Калуша с калушатами по напушке. И увазила бутявку, и волит:

– Калушата! Калушаточки! Бутявка.

Калушата присяпали и бутявку стрямкали. И подудонились. А Калуша волит:

– Оее-оее! Бутявка-то некузявая!

Калушата бутявку вычучили.

Бутявка вздребезнулась, сопритюкнулась и усяпала с напушки. А Калуша волит:

– Калушаточки, бутявок не трямкают, бутявки дюбые и зюмо-зюмо некузявые. От бутявок дудонятся.

А бутявка волит за напушкой:

– Калушата подудонились! Калушата подудонились!

Зюмо некузявые! Пуськи бятые!

Можно сказать, что перед нами форма, которая может быть заполнена различным содержанием, – совершенно аналогично алгебраической формуле (например, квадрату суммы).

$$(a + b)^2 = a^2 + 2ab + b^2.$$

Что такое *a*? Это переменная, которая может принимать множество значений; то же справедливо и для *b*. Однако то, что *a* и *b* могут принимать *множество* значений, не делает формулу неверной.

В любом тексте наличествуют *форма* и *содержание*, более или менее неразрывно связанные между собой. Научный текст призван воплотить содержание, в нем важен смысл, который, конечно, должен сохраняться при переводе на другой язык; в нем, таким образом, до известной степени возможно отделение содержания от формы, возможна и требуется независимость содержания от формы.

Содержание – главное, форма – второстепенна. Вполне понятно, что английский перевод «Начал» Евклида ничуть не менее правилен и ничуть не хуже французского или русского перевода этого труда. Возможно также без ущерба для содержания изложить этот текст стихами.

Напомню, что такая независимость содержания от формы есть центральный постулат формальной логики: *правильность рассуждения зависит только от его формы и не зависит от содержания*. В связи с этим можно поставить вопрос: всегда ли возможно отделить форму от содержания? – Понятно, что ***не*** всегда. Например, в арифметике – можно (натуральные числа – 1, 2, 3... – это чистая форма, лишенная всякого содержания; два – чего?; два стола, два кота, две розы? – неважно), а в поэзии, вообще говоря, – нельзя.

Существует ли точка зрения, встав на которую мы не отличим кота от розы? – Да, существует. Это точка зрения науки арифметики, отделяющей количество от качества, – забывающей о качестве, но помнящей о количестве, – и тем самым создающей ***абстракцию количества*** (натуральное число).

Однако хорошо известно, что не существует формы, лишенной всякого содержания, точно так же, как не существует и не может существовать содержание, лишенное всякой формы, совершенно неоформленное. Ни один, ни другой предельный случай не могут быть реализованы. Можно говорить только о большей или меньшей независимости формы от содержания, о более или менее тесной связи между ними.

В научном тексте эта связь ослаблена и содержание превалирует над формой. В нонсенсе эта связь тоже ослаблена, но здесь форма превалирует над содержанием.

Представим себе некий идеально прекрасный поэтический текст, в котором форма и содержание гармонично и неразрывно связаны. Вот как Ю.М. Лотман пишет об особенностях поэтической речи:

«Поэтическая речь представляет собой структуру большой сложности. Она значительно усложнена по отношению к естественному языку... усложненная художественная структура, создаваемая из материала языка, позволяет передавать такой объем информации, который совершенно недоступен для передачи средствами элементарной собственно языковой структуры. Из этого вытекает, что данная информация (содержание) не может ни существовать, ни быть передана вне данной структуры. Пересказывая стихотворение обычной речью, мы разрушаем структуру и, следовательно, доносим до воспринимающего совсем не тот объем информации, который содержался в нем... ***вне структуры художественная идея немыслима. Дуализм формы и содержания должен быть заменен понятием идеи, реализующей себя в адекватной структуре и не существующей вне этой структуры.***

Измененная структура донесет до читателя или зрителя иную идею. Из этого следует, что в стихотворении нет «формальных элементов» в том смысле, который обычно вкладывается в это понятие. ***Художественный текст – сложно построенный смысл. Все его элементы суть элементы смысловые***»[6].

Итак, пересказывая стихотворение прозой, мы разрушаем его смысл. Перевод с одного языка на другой тоже разрушает, – или, по крайней мере, деформирует, – смысл поэтического текста, ведь передать музыку (фонику) стиха средствами иного языка решительно невозможно. Отсюда следует уже сформулированный выше вывод о непереводимости поэзии.

В деловом общении, и особенно в научных сообщениях, мы обычно стремимся избегать смысловой неоднозначности.

[6] Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М. – 1970, с. 18–19.

Напротив, неоднозначная, полисемантичная структура продуктов художественного творчества – это принципиальное свойство искусства, которое отличает его от науки. В исследовании «Структура художественного текста» Ю.М. Лотман писал по этому поводу: «Научный текст тяготеет к однозначности: его содержание может оцениваться как верное или неверное. Художественный текст создает вокруг себя поле возможных интерпретаций, порой очень широкое. При этом чем значительнее, глубже произведение, чем дольше оно живет в памяти человечества, тем дальше расходятся крайние точки возможных интерпретаций». О множественности интерпретаций пушкинских текстов речь уже шла.

Возможно ли оценивать как верное или неверное содержание художественного текста? ***Правдива ли поэзия?*** Если да, то что же это за правда, соседствующая с вымыслом? Если нет, то имеет ли право на существование *лживое* искусство?

Художественный (поэтический) текст может быть противоречивым – в частности, из-за использования метафор. Но другое имя логического противоречия – абсурд, нонсенс. ***Только осмысленные тексты могут быть истинными или ложными.*** Следовательно, противоречивый, метафорический поэтический текст, – с логической точки зрения, – не является ни истинным, ни ложным. Он существует как бы в ином измерении по отношению к формальной логике с ее четко разграниченными понятиями истины и лжи.

Итак, если представить себе идеально прекрасный поэтический текст, то научный текст и нонсенс будут выглядеть как карикатуры: в первом преувеличено содержание, во втором – форма.

Поэзия нонсенса – эта та область поэзии, где содержание ***в наибольшей степени*** независимо от формы, – почти в такой же мере, как в алгебраической формуле. Форма *почти* отделяется от содержания и, – подобно тому как это бывает в алгебре и музыке, – поэзия *дает формулы, способные заполняться содержаниями почти беспредельно разнообразными* (П. Флоренский). Впрочем, это относится и к некоторым стихотворениям, написанным задолго до возникновения поэзии нонсенса

как жанра (*см.* стихотворение Пушкина «Роза» в эссе «Игра бесконечности»), или вот это его стихотворение:

В альбом Павлу Вяземскому

Душа моя Павел,
Держись моих правил:
Люби то-то, то-то,
Не делай того-то.
Кажись, это ясно.
Прощай, мой прекрасный.

1826–1827

Искусствоведы называют абстрактную живопись «пластической математикой». Точно так же поэзию абсурда можно было бы назвать «поэтической математикой». Если она обладает красотой, то это – красота *формулы*, в которую можно бесконечно подставлять все новые конкретные значения. Один из возможных переводов латинского слова forma – красота. Formula – тоже латинское слово, уменьшительное имя (deminutivum) к forma[7].

Т.е. слово «формула» может быть буквально переведено как «малая (маленькая) красота».

Б. Парамонов в первом эссе блистательной книги «Конец стиля» приводит афоризм молодой Ахматовой: ***«Все стихи – шуточные»***. Действительно, юмор по самой своей сути трудно поддается рациональному объяснению, вечно «танцует», по словам Честертона, «между осмысленным и бессмысленным». Таким образом становится понятно, почему поэзия нонсенса почти всегда юмористически окрашена. Однако вспомним максиму Гёте о юморе: «Юмор – один из элементов гения, но, как только он начинает первенствовать, – лишь суррогат последнего; он сопутствует упадочному искусству, разрушает и в конце концов уничтожает его»[8].

Итак, в поэзии абсурда ***форма тяготеет к формуле***, – ведь нонсенс находится на самой границе науки и искусства, – вернее сказать, в той области искусства, которая граничит с на-

[7] Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь. – М., 1976. – с. 436.
[8] Гете И.-В. Об искусстве. – М., 1975.- с. 584

укой. Не случайно один из классиков жанра, – Кэрролл, – по профессии был математиком (Льюис Кэрролл – псевдоним Чарлза Лютвиджа Доджсона, всю жизнь преподававшего в Оксфорде логику и математику).

Пример такого рода ***формулы, способной заполняться содержаниями почти беспредельно разнообразными*** – знаменитая поэма Кэрролла «Охота на Снарка» (*см.* поэму в конце этой книги). Вот что литературовед Н.М. Демурова пишет о множестве интерпретаций этой поэмы: «Как только ни толковали «Снарка»! Одни доказывали, что Снарк символизирует богатство и материальное благополучие... Другие считали, что это сатира на жажду общественного продвижения. Третьи видели в Снарке отражение «дела Тичборна»... Четвертые – арктическую экспедицию на кораблях «Алерт» и «Дискавери», вышедших в 1875 г. из Портсмута в поисках Северо-западного прохода... Пятые видели в Снарке аллегорию «бизнеса в целом»...

«Непредставимые» существа встречались у Кэрролла и раньше... однако Снарк был апофеозом «непредставимости», стоящей где-то на грани между двумя сферами человеческого мышления – художественного, образного и абстрактного, научного. В этих героях проявилась специфическая особенность Кэрролла, художника, не только серьезно занимавшегося математикой и предугадавшего создание новой ее отрасли – математической логики, но и осуществившего в своем творчестве своеобразный синтез науки и искусства. Вот почему так нелепы попытки свести Снарка до одной конкретной «интерпретации». Подобно математическому символу, Снарк допускает бесконечное множество подстановок»[9].

Исследователь поэзии абсурда и замечательный поэт, поклонник Кэрролла и переводчик «Охоты на Снарка» Евгений Клюев пишет о *гиперструктурированности* абсурдного текста: «*Твердая форма*... – залог того, что в области содержания руки развязаны полностью»[10].

Итак, ***чем больший хаос царит в области содержания, тем строже должна быть выстроена форма.***

[9] Topsy-Turvy World. English Humour in Verse. – M., 1978. – c. 17–19.

[10] Клюев Е. Renyxa: литература абсурда и абсурд литературы. – М., 2004, с. 327.

Е. Клюев замечает: «Символическая логика, как известно, предполагает оперирование *чистыми структурами*, без учета их лексического наполнения. Высказывание может быть логически правильным, ничего не знача, – так не на этом ли парадоксе строятся отношения между «содержанием» и «формой» в абсурдном тексте? Вспомним, например, силлогизмы, предлагавшиеся Кэрроллом в его книге «История с узелками», – хотя бы такой:

Все кошки знают французский язык
Некоторые цыплята – кошки
Некоторые цыплята знают французский язык

При очевидной абсурдности посылок и вывода *структурно* этот силлогизм безупречен. И в данной связи нельзя не вспомнить исследование Чарлза Карпентера «Структура английского языка», в котором, в частности, сформулирован вывод о том, что сама *структура* стихотворения «Бармаглот» является смыслоносителем.

Вывод этот имеет чисто грамматическую природу и хорошо согласуется, например, также с результатами предпринятого Л.В. Щербой анализа «глокой куздры».

Я склонен рассматривать такой вывод как частный – по сравнению с более общим выводом о том, что *вне отчетливо упорядоченной структуры* вообще не существует нонсенса и что *все проблемы литературы абсурда сводятся, в конечном счете, к грамотному оперированию готовыми формами*»[11].

Становится понятно отмеченное Е.Клюевым пристрастие поэтов-абсурдистов к ***алфавитам***:

«Поэзия абсурда фактически узурпировала алфавит, понимая, что в данном случае имеет дело с идеальной формой. Строгий и заранее известный читателям порядок следования равновеликих частей небольшого объема – что еще нужно?.... Твердая форма... – залог того, что в области содержания руки развязаны полностью...»[12]

[11] Клюев Е. Renyxa: литература абсурда и абсурд литературы. – М., 2004, с. 350.

[12] Клюев Е., с.327

Например: Эдвард Лир. Чепуховая история[13]

А, руку разодрав о сук, заверещала: «Ай!»
Б: «Ох, бедняжка! Ох, мой друг, уймись, не причитай!»
В: «Я возьму Виолончель. утешу – лишь позволь!»
Г: «Только Грушевый кисель и сливки снимут боль!»

Конечно, алфавит дарит несравненную свободу: ведь «А» может быть и АПЕЛЬСИН, и АЙ и АЛЮМИНИЙ!

Произведения *литературы абсурда, часто очень стройные, отмеченные стремлением к идеальной форме, допускают фактически бесконечное число интерпретаций. Е. Клюев пишет о том, что, возможно, литература абсурда есть наиболее художественная литература в составе художественной литературы в целом*: «...литература абсурда научила современный текст «хитрить»... современный текст настойчиво пытается убедить нас в том, что он, дескать, «ни о чем», в то время как на самом деле он – обо всем!»[14].

Противоположности совпадают: обо всем – значит, ни о чем. Бесконечность есть оборотная сторона нуля.

Роль формы в поэзии абсурда можно показать, обратившись, например, к четверостишию переводчика «Винни-Пуха» Б. Заходера:

Не удивительно, что Лист
Был знаменитый пианист,
Но удивительно, что Кант
Был вообще не музыкант.

Если попробовать пересказать это стихотворение прозой (т.е. разрушить его форму), то сразу станет понятно, что текст лишен смысла, абсурден: действительно, почему человек по фамилии Лист непременно должен быть пианистом (хотя всем известно, что одного из величайших пианистов XIX в. действительно звали Ференц Лист), и что удивительного в том, что великий философ Кант не был музыкантом? Однако произведение, *облеченное в поэтическую форму*, восприни-

[13] Клюев Е. с. 214
[14] Клюев Е. Renуха: литература абсурда и абсурд литературы. – М., 2004, с. 372–374.

мается как осмысленное. Наличие размера и рифм придает абсурду видимость смысла. Причина, может быть, в том, что при чтении стихотворения в первую очередь воспринимаются рифмы: Лист – пианист, Кант – музыкант. Автор играет с читательским восприятием: утверждение *Лист – пианист* – истина; читатель ожидает, что вторая рифма тоже истинна, а она оказывается ложной. Вообще имеется некая связь между рифмой и убедительностью: почему-то сказанное в рифму кажется более убедительным, более истинным.

Так действуют дразнилки: когда мальчишки во дворе кричат «Вовка-морковка!», то Вовка обижается, хотя утверждение не выдерживает никакой критики. Что же есть общего между мальчиком по имени Владимир и корнеплодом? – Ничего, кроме рифмы. В четверостишии Заходера звучные рифмы придают абсурдному тексту подобие смысла.

Впрочем, это касается не только поэзии абсурда; задолго до ее возникновения великий Гёте, размышляя над тем фактом, что из молодых поэтов его времени никто не выступил с удачной прозой, заметил: «Дело очень просто: чтобы писать прозой, надо иметь, что сказать, а кому сказать нечего, тому остается сочинять стихи и рифмы, где за одним словом тянется другое и в конце концов ***выходит нечто, по существу не представляющее собой ничего, но имеющее такой вид, будто оно есть нечто***»[15].

Дразнилка – простейшая форма поэзии абсурда. И если ***Шура-дура*** звучит обидно просто потому, что ***дура*** – бранное слово, то ***Вовка-морковка*** выглядит невинно, а звучит обидно, хоть и является совершенным абсурдом.

Рифма может быть троянским конем абсурда в поэзии. Возможна настоящая высокая поэзия без рифм (античная поэзия не знала рифмы), и возможен звучно рифмованный абсурд (пример – мое стихотворение «Трактат о женском многословии…» – см. «История моих книг»).

На эту проблему (абсурдные, иррациональные, ***неразумные*** рифмы) указал еще законодатель французского классицизма

[15] Цит. по: Гачев Г. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа. – М., 1972. – с. 47.

Николя Буало (1636–1711) в знаменитом трактате «Поэтическое искусство» (1674). Для классицистов поэзия – наивысшее из всех искусств именно потому, что поэзия – наиболее разумное из искусств. Уже в начале Песни первой он пишет о ***недопустимости*** разлада между рифмой и смыслом (очень хорошо понимая, что такой разлад более чем возможен):

Будь то в трагедии, в эклоге иль в балладе,
Но рифма не должна со смыслом жить в разладе;
Меж ними ссоры нет и не идет борьба:
Он – властелин ее, она – его раба.
Коль вы научитесь искать ее упорно,
На голос разума она придет покорно,
Охотно подчинясь привычному ярму,
Неся богатство в дар владыке своему.
Но чуть ей волю дать – восстанет против долга,
И разуму ловить ее придется долго.
Так пусть же будет смысл всего дороже вам,
Пусть блеск и красоту лишь он дает стихам!

Иной строчит стихи как бы охвачен бредом:
Ему порядок чужд и здравый смысл неведом.
Чудовищной строкой он доказать спешит,
Что думать так, как все, его душе претит.

Перевод с французского Эльги Линецкой

Последнее двустишие особенно примечательно:

Ils croiroient s'abaisser, dans leurs vers monstrueux,
S'ils pensoient ce qu'un autre a pu penser comme eux.

Vers monstrueux – ***чудовищная*** строка – заставляет вспомнить миф о происхождении Пегаса, изложенный в первом разделе этого эссе.

Буало возвращается к этой проблеме в одной из сатир (послание к Мольеру) и посвящает ей целое обширное стихотворение. Мольеру рифмы послушны и как будто бы идут к нему сами, а ему, Буало, не удается с ними справиться: они искажа-

ют его мысль и не хотят ему служить. Друг Пушкина, Петр Вяземский (1792–1878), создает не перевод, но подражание этой сатире и пишет так:

Как с рифмой совладеть, подай ты мне совет.
Не ты за ней бежишь, она тебе вослед…
Ум говорит одно, а вздорщица свое.
Хочу ль сказать, к кому был Феб из русских ласков, –
Державин рвется в стих, а втащится Херасков.

Проблема соотношения формы и смысла (содержания) в поэтическом тексте заставляет вспомнить о таком явлении, как пародия (см. предыдущее эссе). Зачастую пародия строится на сохранении формы пародируемого образца при значительном изменении его содержания. Кэрролл в «Алисе» пародирует популярные стихотворения английских поэтов. В. Набоков, переводя «Алису» Кэрролла, создает яркие, мгновенно узнаваемые русскоязычным читателем пародии на песенку о Чижике-Пыжике

Рыжик, рыжик, где ты был?
На полянке дождик пил?
Выпил каплю, выпил две,
Стало сыро в голове!

и на стихотворение Лермонтова «Бородино»:

Скажи-ка, дядя, ведь недаром
Тебя считают очень старым:
Ведь, право же, ты сед,
И располнел ты несказанно.
Зачем же ходишь постоянно
На голове? Ведь, право ж, странно
Шалить на склоне лет!

Итак, пародия, сохраняющая форму пародируемого образца при изменении его смысла, – выглядит комично. Интересно, что сохранение смысла при изменении формы тоже выглядит комично (*см.* пример из Мольера в «Математике смеха»).

Киевский поэт Владимир Верлока (1974–2023) рассказал мне некогда о литературной игре, – в хрестоматийно известном тексте каждое слово заменяется противоположным по смыслу:

На севере диком стоит одиноко на голой вершине сосна…
На юге домашнем лежит коллективно в одетой низине бамбук...

Полученная «пародия» предлагается играющим с просьбой угадать пародируемый образец.

В качестве упражнения предлагаю читателю определить самостоятельно пародируемый образец по тексту пародии:

Ты забываешь злую вечность
И за тобой исчезну я,
Как роковая бесконечность,
Как демон грязи бытия.

Противоположности не существуют друг без друга: Я не может быть понято без Ты; нельзя понять, что такое свобода, не подумав о насилии, принуждении, рабстве; размышляя о Добре, мы вынуждены вспомнить о Зле. Таким образом, пародия помогает понять (осмыслить) пародируемый образец. Например, комические «Энеиды» Скаррона и Котляревского помогают осознать возвышенность и трагизм поэмы Вергилия. ***Итак, смысл нонсенса состоит в том, что, являясь противоположностью смысла, он помогает понять, что есть смысл (sense).***

Отсутствие смысла (nonsense) парадоксально оборачивается его предельным богатством, – бесконечным множеством интерпретаций.

Французский философ XX в. Жиль Делез уже в самом начале исследования «Логика смысла» вспоминает о Кэрролле: «В этой книге мы предлагаем серию парадоксов, образующих теорию смысла. Легко объяснить, почему такая теория неотделима от парадоксов: смысл – это несуществующая сущность, он поддерживает крайне специфические отношения с нонсенсом. Мы отводим особое место Кэрроллу именно потому, что

он предоставил первый крупный отчет, первую великую мизансцену парадоксов смысла...»[16].

Очень интересно подумать о причинах существования поэзии нонсенса. Быть может, одной из них является *любовь людей к свободе*. Еще Аристотель писал о *принудительной силе речей*. Рассуждая логично, мы лишаемся свободы. Логика – это всегда оковы; недаром о ней говорят – «***железная** логика*». «Свободен первый шаг, но мы рабы второго», – так это выразил Гёте. Людям, – по крайней мере, *некоторым* людям, – свойственна любовь к свободе. Абсурд же – это область ничем не ограниченной свободы.

Рассмотрим ***механизмы абсурдизации*** у Кэрролла. Самый простой из них – это нарушение законов логики (см. начало «Игры движения и противоречия»). Вот пример нарушения ***закона исключенного третьего***:

Сияло солнце в небесах,
Светило во всю мочь.
Была светла морская гладь,
Как зеркало точь-в-точь,
Что очень странно – ведь тогда
Была глухая ночь.

(Сквозь Зеркало. Глава 4. Траляля и Труляля)

В разговоре Алисы с Синей Гусеницей нарушается ***закон тождества***, – Алиса жалуется на то, что все время меняется (перестает быть собой, становится другой, ничего не помнит). Еще один случай нарушения закона тождества – каламбуры:

«Would you—be good enough,» Alice panted out, after running a little further, «to stop a minute—just to get—one's breath again?»

«I'm *good* enough,» the King said, «only I'm not strong enough. You see, a minute goes by so fearfully quick. You might as well try to stop a Bandersnatch!»

– Будьте так добры… – проговорила, задыхаясь, Алиса.
– Давайте сядем на минутку… чтоб отдышаться немного.

[16] Делез Ж. Логика смысла.Фуко М. Theatrum Philosophicum. – М., 1998. – с. 13.

– Сядем на Минутку? – повторил Король. – И это ты называешь добротой? К тому же Минутку надо сначала поймать. А мне это не под силу! Она пролетает быстро, как Брандашмыг! За ней не угонишься!

Более сложный – ***инверсия***. Латинское слово inversus означает «перевернутый» или «обращенный». Такого рода «переворачивания» у Кэрролла бывают различны. Папа Вильям в знаменитой пародийной балладе (*см.* четвертый форзац) всегда стоит вверх ногами в прямом смысле этих слов. Другие кэрроловские пародии тоже являются своего рода «переворачиваниями» или «обращениями» оригиналов:

Исаак Уоттс (1674–1748)

Противу Праздности и Шалостей	**Кэрролл**
Как дорожит любым деньком Малюточка пчела! - Гудит и вьется над цветком, Прилежна и мила.	Как дорожит своим хвостом Малютка крокодил!- Урчит и вьется над песком Прилежно пенит Нил!
Как ловко крошка мастерит Себе опрятный дом! Как щедро деток угостит Припрятанным медком!	Как он умело шевелит Опрятным коготком!- Как рыбок он благодарит Глотая целиком!

Особый вид инверсии – обращение времени, «жизнь в обратную сторону». Прошлое и будущее меняются местами, порядок событий изменяется: Королевский Гонец сначала сидит в тюрьме, потом идет под суд и только после этого совершает преступление. Белая Королева сначала перевязывает палец, потом кричит и только после этого укалывает палец («Алиса в Зазеркалье», Глава V).

Выше уже было сказано о том, что ***рифма*** может самым абсурдным образом сближать далекие предметы. Вспомним начало «Алисы в Стране Чудес». Алиса летит вниз по кроличьей норе. Полет продолжается так долго, что она начинает

размышлять о различных предметах, в частности, мысленно беседует с любимой кошкой Диной.

Down, down, down. There was nothing else to do, so Alice soon began talking again.

'Dinah'll miss me very much to-night, I should think!'

(Dinah was the cat.)

'I hope they'll remember her saucer of milk at tea-time. Dinah my dear! I wish you were down here with me! There are no mice in the air, I'm afraid, but you might catch a bat, and that's very like a mouse, you know. But do cats eat bats, I wonder?'

And here Alice began to get rather sleepy, and went on saying to herself, in a dreamy sort of way,

'Do cats eat bats? Do cats eat bats?' and sometimes, 'Do bats eat cats?' for, you see, as she couldn't answer either question, it didn't much matter which way she put it.

She felt that she was dozing off, and had just begun to dream that she was walking hand in hand with Dinah, and saying to her very earnestly, 'Now, Dinah, tell me the truth: did you ever eat a bat?' when suddenly, thump! thump! down she came upon a heap of sticks and dry leaves, and the fall was over.

А она все падала и падала. Делать нечего – помолчав, Алиса снова заговорила.

– Дина будет меня сегодня весь вечер искать. Ей без меня так скучно!

Диной звали их кошку.

– Надеюсь, они не забудут в полдник налить ей молочка… Ах, Дина, милая, как жаль, что тебя со мной нет. Правда, мышек в воздухе нет, но зато мошек хоть отбавляй! Интересно, едят ли кошки мошек?

Тут Алиса почувствовала, что глаза у нее слипаются. Она сонно бормотала:

– Едят ли кошки мошек? Едят ли кошки мошек?

Иногда у нее получалось:

– Едят ли мошки кошек?

Алиса не знала ответа ни на первый, ни на второй вопрос, и потому ей было все равно, как их ни задать. Она чувствовала, что засыпает. Ей уже снилось, что она идет об руку с Диной и озабоченно спрашивает ее:

– Признайся, Дина, ты когда-нибудь ела мошек?

Тут раздался страшный треск. Алиса упала на кучу валежника и сухих листьев.

Do cats eat bats?
Do bats eat cats?

– самая настоящая поэзия нонсенса! Звонкая рифма придает этому двустишию особенное очарование. Проследим ход мысли автора – как именно он приходит от реальности к абсурду? Кошки едят мышей – это реалистично и тривиально. Но в воздухе обычных мышей нет (no mice) – разве что летучие мыши (bats). Но едят ли кошки летучих мышей? Алиса начинает засыпать, слова cat и bat в ее сознании меняются местами (инверсия) и она формулирует совсем уж удивительный, нетривиальный вопрос: ***Едят ли летучие мыши кошек?***

Автор перевода Нина Демурова, понимая чрезвычайную важность рифмы, заменяет летучих мышей – мошками:

Едят ли кошки мошек?
Едят ли мошки кошек?

Еще один путь от привычного, обыкновенного к небывалому – маленькие ошибки (искажения), меняющие смысл слова или выражения. Это не то чтобы каламбуры в полном смысле слова, но нечто близкое к ним, – слова, близкие по звучанию, но далекие по смыслу. Например, в девятой главе «Алисы в Стране Чудес» Грифон и Черепаха Квази рассказывают Алисе о своих школьных годах.

'Hadn't time,' said the Gryphon: 'I went to the Classics master, though.

He was an old crab, HE was.'

'I never went to him,' the Mock Turtle said with a sigh: 'he taught Laughing and Grief, they used to say.'

Грифон получил классическое образование: его наставником был Classics master, то есть преподаватель латыни и древнегреческого. Latin превращается у Кэрролла в Laughing (Искусство Смеяться), а Greek в Grief (Горе).

Попробую предложить русские эквиваленты такой языковой игры. Почему бы вместо ***«точки над «и»»*** не сказать ***цветочки над «и»***?

Или можно слегка изменить знаменитую цитату из «Горя от ума»:

Счастливые ***часов*** не наблюдают – Счастливые ***котов*** не наблюдают.

Недавно я узнал о существовании очаровательного «ремейка» пословицы «Чем бы дитя ни тешилось, лишь бы не плакало»:

Чем бы дитя ни тешилось, лишь бы не вешалось.

Один из видов «обращения» – отражение в зеркале. При этом левое становится правым, а правое – левым (не случайно вторая сказка об Алисе так и называется «Сквозь Зеркало…»). Перчатку с правой руки можно превратить в перчатку с левой, вывернув ее наизнанку. Отсюда понятно, что переворачивание вверх ногами, выворачивание наизнанку, отражение в зеркале и пародирование – похожие, родственные процедуры (не назвать ли пародию отражением в ***кривом*** зеркале? – Знаменитая сказка старшего современника Кэрролла Ханса Кристиана Андерсена (1805–1875) «Снежная Королева» как раз и начинается с рассказа о кривом зеркале).

Еще один вариант инверсии – перемена ролей: обычно ***люди*** разговаривают, а ***пудинги*** – молчат.

… принесли сливовый пудинг.

– Я не хочу знакомиться с пудингом, – быстро сказала Алиса, – а то так мы вообще не пообедаем. Отрезать вам по кусочку?

Но Черная Королева посмотрела исподлобья и произнесла:

– Знакомьтесь! Пудинг, это Алиса. Алиса, это Пудинг. Унесите пудинг!

И слуги тотчас же схватили Пудинг со стола, так что Алиса даже не успела ему поклониться.

– Впрочем, почему это одна Черная Королева здесь распоряжается? – подумала она и, решив посмотреть, что получится, крикнула:

– Слуги! Принесите Пудинг!

И тут же, словно по мановению волшебной палочки фокусника, Пудинг снова оказался перед ней. Он был такой огромный, что Алиса опять немножко оробела. Но она взяла себя в руки, отрезала кусок и подала его Черной Королеве.

– Какая наглость! – сказал Пудинг. – Интересно, что бы ты сказала, если бы я отрезал от тебя кусок? Мерзкое ты создание!

Он произнес эти слова густым и жирным голосом. Алиса в ответ не могла сказать ни слова: она только смотрела на него широко раскрытыми глазами.

– Скажи ему что-нибудь! – воскликнула Черная Королева. – Ведь это смешно: Пудинг говорит, а ты молчишь!

Существует изящная логическая задача, родственная этой проблематике. Представьте себе столик, на котором при помощи спичек выложено равенство:

XI + I = X

Равенство, очевидно, ошибочное: одиннадцать плюс один это не десять, а двенадцать. Как, ничего не меняя в этом равенстве, превратить его в верное? – Это можно сделать двояко. Во-первых, отразить равенство в зеркале. Увидим: X = I + IX. Это верно.

Во-вторых, можно ***переменить точку зрения:*** если обойти столик и посмотреть на равенство с другой стороны, увидишь то же самое верное равенство, что и в зеркале. Конечно, это не более чем задача-шутка, но вот о чем стоит задуматься: может ли истина быть вопросом точки зрения?

III

ДОДЕКАФОНИЯ, ПАЛИНДРОМЫ, КОСМОЛОГИЯ: ПРИМЕРЫ СИММЕТРИИ

Не видно морд ни лап, а палиндромон дивен.
С.Кирсанов

Бросается в глаза сходство некоторых из кэрролловских «механизмов абсурдизации» с методами работы современных композиторов и концепциями современной физики. Однако перед тем, как рассказать об этом подробнее, вспомним кое-что из уже изложенного. Вернемся к разделу «Парадокс романтической иронии». «Письмо Онегина», прочитанное – с сохранением смысла – с конца, задом наперед, заставляет вспомнить о таком явлении, как ***палиндром***.

Палиндром (или ***палиндромон*** – от греческого «бегущий назад, возвращающийся») – стихотворение в одну строку, читающееся одинаково слева направо и справа налево.

Палиндромы – область изящной словесности, имеющая многовековую историю и отмеченная жанровым разнообразием. Существуют палиндромы трагические

МЕЧ АЛ. ПОПЛАЧЕМ?
эротические
ЮН И ЮНА – НЮ И НЮ
и юмористические
КОТ УЧЕН, НО КАК ОН НЕЧУТОК![17]

Вот один из самых блистательных текстов «солнца» комбинаторной поэзии Дмитрия Авалиани (1938–2003)

МУЗА, РАНЯСЬ ШИЛОМ ОПЫТА,
ТЫ ПОМОЛИШЬСЯ НА РАЗУМ

[17] Новая антология палиндрома. Авт.-сост. Б.С. Горобец, С.Н. Федин. – М., 2008.

В совершенстве пушкинских текстов есть нечто от совершенства палиндрома.

Такого рода палиндромические структуры (они называются ***ракоход***) встречаются и в музыке – например, у Баха в «Музыкальном приношении». В 1747 г. И.С. Бах посетил двор прусского короля Фридриха II в Потсдаме. Один из сыновей Баха – Карл Филипп Эмануэль – аккомпанировал на клавесине королю, который был хорошим флейтистом и писал музыку для своего инструмента. Старый Бах был прославленным импровизатором. Король предложил ему тему, на которую Бах сымпровизировал фугу. Импровизация привела короля в восторг. После своего возвращения в Лейпциг Бах обработал тему, данную ему королем, создав трехголосную и шестиголосную композиции. К ним он добавил несколько искусных проведений темы в форме строгого канона, назвал сборник «Музыкальным приношением» и посвятил его автору темы. Этот сборник «оказался бесценным даром не только и не столько прусскому королю Фридриху II, сколько всему искусству XX века…Уникальный ракоходный канон из баховского сборника (BWV 1073, 3а) можно с полным основанием назвать ***музыкальной эмблемой*** литературы и искусства XX века, символом многих магистральных новаций, прежде всего додекафонии, впервые утвердившей ракоход и ракоходную инверсию в качестве обязательных музыкально-технологических операций…В ракоходном каноне метафорически воплощена идея ***новой симметрии*** XX века…В результате… ракоходного…движения на уровне технологии в музыке создаётся невидимая зеркальность и неслышимая репризность новой симметрии музыкальной формы. Если записать ракоходный канон Баха не в одноголосную линию, как в автографе, а двухголосно…-то, поставив в конце нотной строки зеркало, мы сможем увидеть «зазеркалье» этого музыкального «антимира». Его схематическое изображение в виде пары синусоид или ленты Мёбиуса напоминает гравюры художника симметриста М. Эшера: «Лебеди», «Всадники», «Водовороты»

...В образованном таким способом производном соединении ракоходного канона время как бы поворачивает вспять…».[18]

J.S. Bach – Crab Canon on a Möbius Strip

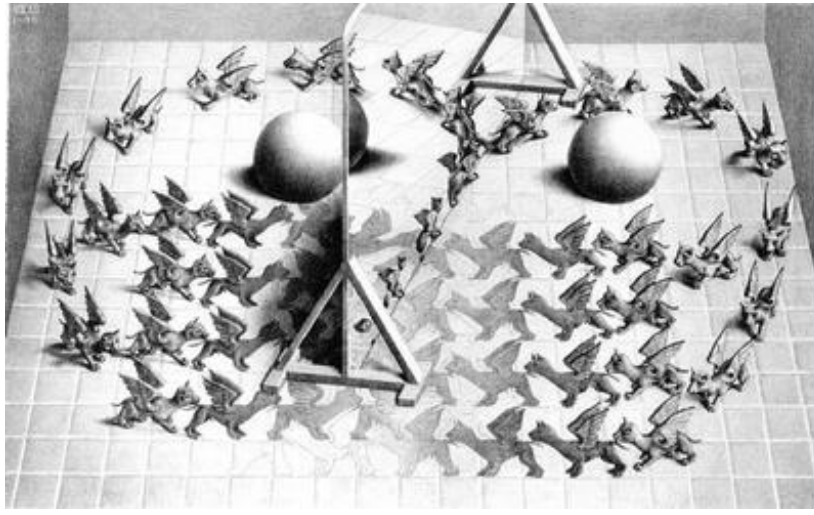


Канон начинается изложением темы, которую король предложил Баху. Этот текст можно исполнить с конца – задом наперед. В музыке такое возвратное движение называется ***ракоходом.***

Но самое удивительное состоит в том, что оба исполнения могут звучать ОДНОВРЕМЕННО, – получается двухголосие:

[18] Лидия Решетняк. Восемь очерков о феномене палиндрома в теории и практике музыкального искусства. Монография. – Донецк, 2002. – С. 165 – 167.





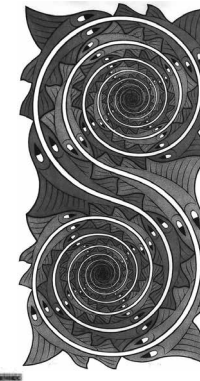
ЭШЕР. МАГИЧЕСКОЕ ЗЕРКАЛО

БАХ РАКОХОДНЫЙ КАНОН

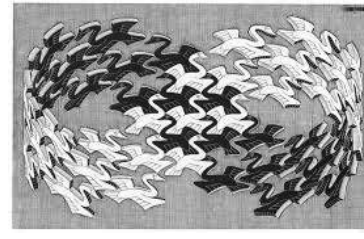


Эшер. Всадники





Эшер. Водовороты



Эшер. Лебеди

«Из одной главной мысли развивать все последующее – вот самая прочная связь!» – напишет композитор-додекафонист Веберн в XX веке. Бах руководствуется этой мыслью уже в XVIII веке: он многообразно трансформирует тему. Тема полифонической пьесы может звучать в иной тональности, может быть сокращена или растянута (*уменьшение* и *увеличение*), восходящие ходы можно заменить на нисходящие и наоборот (*обращение*); наконец, можно исполнить ее задом наперед (*ракоход*).

Хофштадтер называет все эти трансформации ***изоморфизмами*** (имея в виду то, что все они сохраняют информацию о первоначальной теме; эта тема легко может быть восстановлена по любой своей «копии»)[19].

«Эстетика ракохода сложна, туманна и многокомпонентна. Она включает в себя признаки философии абсурда и элементы парадоксальной логики, тягу к математическим абстракциям, «магии» чисел и эстетику игры в широком и узком значении этого понятия. В качестве игры ума, игры мастерства, шутки гения, понятной только посвященным, загадки-лабиринта, заключающей в себе сокровенные тайны ремесла, – ракоход существовал на протяжении многих веков…В истории музыки XX в. стал временем расцвета и наибольшего распространения ракоходной техники и палиндромных форм. Благодаря нововенцам, ракоход впервые за весь период своего существования сделался обязательным компонентом современного стиля, важным фактором формообразования…. В XX в. ракоходный принцип стал распространяться не только в поэзии и музыке, но и в новых видах искусства, возникших в связи с развитием научно-технического прогресса…»[20]

Палиндромы и ракоходы можно рассматривать как воплощения общих для науки и искусства законов – законов симметрии (*см.* «Математика смеха» и «Игра чисел»).

---

[19] «Обратите внимание на то, что каждый тип «копии» полностью сохраняет информацию, заложенную в первоначальной теме: это значит, что эта тема может быть легко восстановлена по любой своей копии. Такая сохраняющая информацию трансформация часто называется изоморфизмом… « – Хофштадтер Д. Гёдель, Эшер, Бах. – Самара, 2001. – с.10.

[20] Лидия Решетняк. Восемь очерков о феномене палиндрома в теории и практике музыкального искусства. Монография. – Донецк, 2002. – С. 11, 59.

Расскажем о нововенцах подробнее.

В первой трети XX века композитор Арнольд Шенберг (1874–1951) предложил новый – по сравнению с господствовавшей до того в продолжение трех столетий ***тональной гармонией*** – метод музыкальной организации. Он назвал его ***методом композиции на основе двенадцати тонов, соотнесенных только друг с другом*** (***додекафония***; в буквальном переводе с греческого – ***двенадцатизвучие***).

Со второй половины семнадцатого и до конца девятнадцатого века европейские композиторы, – Люлли и Скарлатти, Бах и Гендель, Моцарт и Бетховен, Брамс и Вагнер, – мыслили на основе логики гармонических тяготений. Гармония, основанная на постоянном тяготении доминантовой неустойчивости к разрешающей ее тонической устойчивости – вот «начало всех начал» в этой музыке. Богатство творческих индивидуальностей, представленных в этом искусстве, и разнообразие его художественных течений не противоречило этой единой логике гармонического мышления. Основа основ этой ***мажоромино́рной ладогармонической системы*** – противоположность мажора и минора и тяготение неустоя в устой. Эта музыка, процессуальная и драматичная, совершенно и полно выражает себя в ***сонатной форме***, этом «театре двух актеров» (см. «Игра сонатной формы»). Ведущие жанры послеренессансной эпохи – опера и симфония – это конфликтная драматургия.

Шенберг и его последователи («новая венская школа», нововенцы – Шенберг, Веберн, Берг) открывают новую эру музыки, «музыкальный двадцатый век». Есть ли у них предшественники? – Да. – Как всегда, новое – это хорошо забытое старое. Трехвековой эпохе мажора и минора в европейской музыке (XVII–XIX вв.) предшествует расцвет полифонии строгого стиля (XV–XVI вв.). Эта музыка может быть охарактеризована и не как грустная (минорная), и не как радостная (мажорная), но как соединяющая противоположности в неразличимом единстве. Нечто подобное пишет последователь Шенберга компози-

тор Антон фон Веберн о додекафонии XX в.: «...мажор и минор исчезли. Шенберг образно выразил это так: «Из двуполости возник сверхпол!»[21] (сравните с ироническим единством противоположностей, сопоставленным в разделе «Игра иронии и пародии» с окружностью и лентой Мёбиуса).

Таким образом, европейская музыка движется от ***семи*** церковных ладов средневековья к дуальной (двойственной) системе мажора и минора, мыслимых как противоположности и от нее – к додекафонии: ***много – два – один***. Додекафония – закономерный итог развития европейской музыки: похоже, что дальше пути нет.

Я бы сказал, что развитие европейской музыки с XV по XX век иллюстрирует гегелевский закон отрицания отрицания (до-мажорминор, мажорминор, пост-мажорминор – три стадии процесса). Веберн, в юности защитивший диссертацию о музыке Хенрика Изака, фламандского композитора второй половины XV – начала XVI в., говорил о полифонии начала XVI в. так, словно она непрерывно звучит у него в ушах и он не может сдержать восторга. Изучение этой полифонии заложило основы его индивидуальной техники и стиля[22].

Даже неискушенный слушатель, прослушав образец строгой полифонии XVI века (например, знаменитую «Мессу папы Марчелло» Палестрины) и кантату Веберна «Свет глаз» (Das Augenlicht) почувствует нечто общее.

Искусство нововенцев родственно абстракционизму в живописи. Поэтому, характеризуя эстетику Веберна, брат и сестра Холоповы вспоминают В. Кандинского:

Определенные аналогии обнаруживает также параллель стиля Веберна с абстракционизмом. Возникновение его в живописи в начале века, примерно в эпоху формирования и веберновского стиля, было связано с отказом от изображения натуры, предметов и заменой их внутренним психологическим сюжетом, настроением, выражаемым только характером линий, фигур, форм и цветом. В качестве философской

[21] Веберн А. Лекции о музыке. Избранные письма. – М., 1975. – С.52

[22] Холопова В.Н., Холопов Ю.Н. – Антон Веберн. Жизнь и творчество. – М., 1984.

подосновы указывается … Платон (обоснование абсолютной красоты геометрических тел в диалоге «Филеб»)[23].

Голландец Тео ван Дусбург в книге «Новое движение в искусстве» (1916) пишет: «Художник ищет всеобщее в частном. Найти нечто прекрасное – значит не что иное, как открыть всеобщее. И это всеобщее есть божественное. Распознать это божественное в каком-нибудь произведении искусства – значит получить эстетическую эмоцию»[24]*…*

Показательно название знаменитой книги родоначальника абстракционизма В. Кандинского – «О духовном в искусстве». ***Многозначительно, что Кандинский находит в абстрактной живописи отражение мировых законов: «Абстрактная живопись оставляет «кожу» природы, но не уходит от ее законов. Позвольте мне это высокое выражение —законов космических».***[25]

В художественном мировоззрении и в творчестве Веберна мы находим отчетливые аналогии к названным чертам абстракционизма. По сравнению с половодьем чувств романтиков и экспрессионистов предельный лаконизм и афористичность веберновского высказывания могут показаться некоей абстрактностью экспрессии. Веберновский лиризм также предполагает смещение центра художественного интереса с объективно-предметного (конкретно-изобразительного) слоя музыкального содержания на вне – изобразительное («абстрактное» в смысле живописи или скульптуры), внутреннее. Прекрасное как всеобщее в частном, причем всеобщее как божественное, а распознание его в произведении искусства как возникновение эстетической эмоции – едва ли не центральная эстетическая идея и Веберна (хотя и в других терминах).

---

[23] См. о платоновых телах в «Игре чисел».

[24] Сравните с размышлениями Вернера Гейзенберга о прекрасном: см. «Вариации на тему правильного треугольника».

[25] См. «Игра чисел». Вспоминается знаменитая фраза Владимира Набокова: «Разница между комической стороной вещей и их космической стороной зависит от одной свистящей согласной».

В основе каждого додекафонного произведения лежит ***серия*** – определенная последовательность всех двенадцати звуков хроматической гаммы. Примером может служить серия, лежащая в основе «Детской пьесы» Веберна: ми бемоль, ми, до, си, си бемоль, до диез, ре, ля, соль диез, соль, фа диез, фа.

При первом прослушивании возникает впечатление полного хаоса, – кажется, что пианист берет случайные звуки. Между тем пьеса выстроена очень строго – в ней нет ничего, кроме восьмикратного проведения серии! Замечателен этот контраст между строгой логикой структуры и непосредственным слушательским впечатлением.

В этом сюжете я рассказываю о европейской музыке последних пяти веков с музыкальными примерами.



Сущность шенберговского метода додекафонии состоит в том, что составляющие данное произведение мелодические голоса и созвучия производятся непосредственно или в конечном счете из единственного первоисточника – серии.

Шенберг первоначально применял термин Grundgestalt – основной образ, основная первичная форма. Серия представляет собой избранный автором для данного сочинения комплекс интервалов. «Из одной главной мысли развивать все последующее – вот самая прочная связь!»[26] – пишет последователь Шенберга Веберн.

Ни один из звуков в серии не повторяется: сам порядок звуков является строго определенным. Таким образом, серия объединяет в себе два явления: двенадцатизвучность со строго определенным порядком последования звуков (аналог ладовости) и структурное единство, цельность (подобие мелодической нити мотива, фразы). ***Принцип использования серии – ее постоянное повторение.*** Серия может проводить-

[26] Веберн А. Лекции о музыке. Избранные письма. – М., 1975. – с.48.

ДЕТСКАЯ ПЬЕСА

(1924)



1) Мягко, приятно.

ся горизонтально, образуя мелодические мотивы, и вертикально, образуя аккорды.

Серия имеет четыре формы (модуса):основную (первоначальную P –), ***ракоходную*** R – retroversus, ***инверсию*** I – inversus и ракоходную инверсию RI:



Основная серия и её преобразования на хроматической шкале. P – основная серия, R – ракоход, I – инверсия, RI – ракоход-инверсия.

Каждый модус может быть изложен от каждой из 12 ступеней (высот) темперированной системы; таким образом, всего звуковых форм серии 48.

Теперь становится вполне очевидным подобие между творческими методами Шенберга (и Веберна) и Кэрролла: они ***одинаково работают с материалом***; ведь Кэрролл тоже применяет и ***инверсию*** (отражение в зеркале), и ***ракоход*** («жизнь в обратную сторону»). И музыка, и поэзия – временнЫе искусства, и музыкальная и поэтическая мысль разворачиваются во времени. Поэтому и ракоход, и палиндром можно рассматривать как явления, в которых время как будто бы движется вспять, в обратную сторону.

Еще в начале XX в. была доказана теорема Нётер:каждой симметрии физической системы соответствует ***закон сохранения***: однородности времени соответствует закон сохранения энергии, однородности пространства – закон сохранения импульса.

Идея обращения времени, t ⟶ -t, очень важна для физики. Известно, что уравнения механики Ньютона и электродинамики Максвелла не изменяют своего вида при смене знака времени на противоположный, т.е. они симметричны

относительно обращения времени. Одна из книг выдающегося физика-теоретика современности Стивена Хокинга (1942–2018) называется «Черные дыры и молодые вселенные».

Что общего между черными дырами и молодыми вселенными? – Хокинг поясняет: «***Сжатие звезды и образование черной дыры во многих отношениях напоминает расширение Вселенной, пущенное вспять.*** Звезды сжимаются из состояния с довольно низкой плотностью в состояние с очень высокой плотностью, а Вселенная расширяется из состояния с очень высокой плотностью к состоянию с меньшей плотностью».[27]

Итак, два эти процесса ***симметричны***: можно получить один из другого, меняя направление течения времени. Хокинг поясняет: «...теории гравитации Ньютона и Эйнштейна привели к пониманию того, что Вселенная не может быть неизменной…она должна либо расширяться, либо сжиматься. Из этого, в свою очередь, следует вывод, что в какое-то время в интервале от 10 до 20 млрд. лет назад плотность Вселенной была бесконечной. Эта точка на оси времени называется Большим взрывом».[28]

Еще Августин Аврелий определяет красоту как сияние порядка или истины; одно из проявлений порядка – симметрия. ***Соображения симметрии*** очень важны и для Веберна: ***он формулирует важнейшее положение о том, что симметрия в новой музыке выступает на первый план взамен старых тональных функций***. Одно из самых совершенных своих произведений – Концерт ор. 24 (написанный к 60-летию Шенберга) Веберн строит на основе ***особенно симметричной*** (т.н. привилегированной) серии: двенадцать звуков разделены на четыре группы по три звука в каждой. Двенадцать звуков серии представляют собой четыре пространственных положения (P, R, I, RI) так называемой «Веберн-группы» (три звука; два интервала – нисходящая секунда и восходящая большая терция).

[27] Стивен Хокинг.Черные дыры и молодые вселенные. – СПб., 2008. – с.161.

[28] Стивен Хокинг. Теория всего. – М., 2022. -с.5-6. – О Большом взрыве см. «Глобальный эволюционизм».

Получается музыкальная структура, симметрия которой подобна симметрии древнего латинского палиндрома

SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS

Эту латинскую фразу можно перевести различно. Sator означает сеятель, или создатель, или основатель. Arepo – имя. Tenet – держит или поддерживает. Opera – множественное число от opus (дело). Rotas – колеса.

Возможные переводы:

Сеятель Арепо держит в деле колеса.

Сеятель Арепо держит трудом колесо (фортуны).

Сеятель Арепо умеряет трудом превратности (судьбы).

Сеятель Арепо поддерживает круговращение дел.

Поистине удивительные ***симметричные*** свойства этого загадочного текста легче увидеть, если написать его в виде квадрата.

Текст можно читать по столбцам и по строкам (переходя из левого верхнего угла в правый нижний или двигаясь в обратном направлении). Перпендикулярно к плоскости рисунка через диагонали проходят плоскости симметрии. Четыре T и четыре E располагаются в углах квадратов. Вдоль диагоналей выстраиваются зеркально-симметричные структуры SRNRS и RPNPR[29].

Создавая Концерт ор. 24, Веберн сам начертил в эскизах это латинское изречение. В результате применения симметрии сочинения Веберна приобретают значение абсолютного зеркала, где все во всем отражается[30].

Е. Клюев глубокомысленно сближает структуры поэзии нонсенса с музыкальными структурами:

---

[29] В.Хромов создал русский вариант подобной структуры:

Т О П О Р

О Г О Г О

П О Т О П

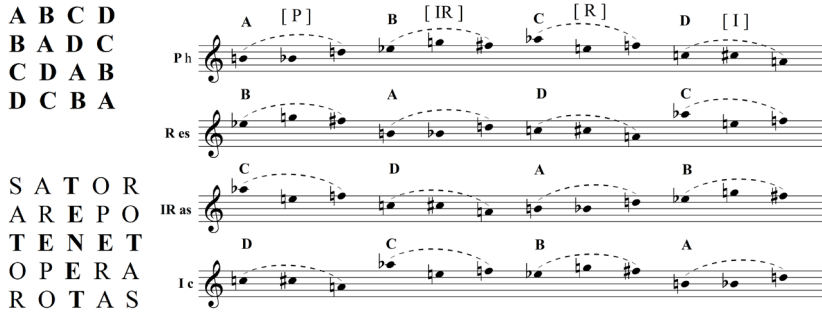
О Г О Г О

Р О П О Т

Лидия Решетняк. Восемь очерков о феномене палиндрома в теории и практике музыкального искусства. Монография. – Донецк, 2002. – С. 161.

30 Холопова В.Н., Холопов Ю.Н. – Антон Веберн. Жизнь и творчество. – М., 1984. -с. 272.

«...музыка – один из…наиболее структурированных видов искусства – особенно трудно поддается анализу в части содержания: это область «темных», до конца не проявленных (и, видимо, не могущих проявиться до конца) смыслов, в которой мало за что, кроме формы, можно ручаться головой…Не потому ли…подчеркнуто четкая структура нонсенса так соответствует подчеркнуто четкой структуре музыкального опуса…?»[31]



Структурная основа серии Концерта ор. 24 А. Веберна (по кн. : Войтенко О. Теоретичні основи дванадцятитонової серійної композиції. – К., 2023. – С.71)



[31] Клюев Е., с.361

IV

FIN DE SIÈCLE: ПОЭЗИЯ, ЖИВОПИСЬ, МУЗЫКА

Тише, разум. Муза решит.
Д.Авалиани

«Видеть становление вещей – лучший способ их объяснить», – пишет Гете. Явление, взятое само по себе, мертво и немо. Есть способ оживить и одухотворить его: для этого надо проследить его «жизненный путь», его становление. (Не так ли поступает со своим героем автор биографического повествования?)

Чтобы лучше понять поэзию нонсенса и абстрактную живопись, подумаем об их истории, – посмотрим на историю европейских поэзии и живописи последних трех веков как бы с птичьего полета (Ю.М. Лотман называл это «аэрофотосъемкой»).

Попробуем проследить эволюцию поэтического искусства от классицизма через романтизм и импрессионизм к символизму. Классицист Г.Э. Лессинг в трактате «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766), разделяя и противопоставляя поэзию и живопись, указывает на то, что предмет поэзии составляют действия, а предмет живописи – неподвижные тела. Анализируя текст Гомера, он пишет: «Я нахожу, что Гомер не изображает ничего, кроме последовательных действий…Хочет ли Гомер рассказывать, как одет был Агамемнон, он заставляет его надевать на наших глазах одну за другою части убора…» Стихотворение французского поэта Андре Шенье (1762–1794) «Oeta, mont ennobli par cette nuit ardente...» иллюстрирует эту черту поэзии классицизма.

Покров, упитанный язвительною кровью,
Кентавра мстящий дар, ревнивою любовью
Алкиду передан. Алкид его приял.
В божественной крови яд быстрый побежал.
Се – ярый мученик, в ночи скитаясь, воет;

Стопами тяжкими вершину Эты роет;
Гнет, ломит древеса; исторженные пни
Высоко громоздит; его рукой они
В костер навалены; он их зажег; он всходит;
Недвижим на костре он в небо взор возводит;
Под мышцей палица; в ногах немейский лев
Разостлан. Дунул ветр; поднялся свист и рев;
Треща горит костер; и вскоре пламя, воя,
Уносит к небесам бессмертный дух героя.

Перевод А. Пушкина

В стихотворении, в полном соответствии с концепцией Лессинга, речь идет о разнообразных действиях (*приял – побежал – воет – роет – громоздит – всходит – возводит – уносит*), выраженных глаголами, причем глаголы иногда даже рифмуются (а ведь рифмы занимают особое, привилегированное, положение в тексте стихотворения – читатель прежде всего обращает внимание именно на рифмы).Сближение музыки и поэзии в романтическую эпоху обусловлено тем, что оба искусства носят динамический, процессуальный характер.

Во второй половине XIX в. возникает иная поэзия. Обратимся к творчеству великого французского поэта Поля Верлена (1844–1896).

В 1874 г. по случаю двухсотлетия знаменитого трактата ведущего теоретика французского классицизма Н. Буало «*Art poetique*» («Поэтическое искусство») (1674) Верлен пишет стихотворение «*Art poetique*». Тождество заглавий должно подчеркнуть различие смысла. Верлен спорит с Буало. Если классицисты считали поэзию наивысшим искусством, потому что из всех искусств она наиболее разумна и ближе всего к философии, если Буало превозносит разум и мудрость:

Так пусть же будет смысл всего дороже вам,
Пусть блеск и красоту лишь он дает стихам!
Учите мудрости в стихе живом и внятном,
Умея сочетать полезное с приятным...,

то Верлен пишет совсем о другом. Его стихотворение начинается так: De la musique avant toute chose...

То есть ***музыки прежде всего другого***. Вот первые две строфы:

Сначала музыку! Певучий
Придай размер стихам твоим,
Чтоб невесом, неуловим,
Дышал воздушный строй созвучий.

Строфу напрасно не чекань,
Пленяй небрежностью счастливой,
Стирая в песне прихотливой
Меж ясным и неясным грань...

Перевод В. Левика

Посмотрим, как Верлен воплощает свои заветы. Вот одно из наиболее прославленных его стихотворений – «Осенняя песня» (Chanson d`automne):

Les sanglots longs
Des violons
De l`automne
Blessent mon coeur
D`une langueur
Monotone.

Tout suffocant
Et blame, quand
Sonne l`heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure;

Et je m`en vais
Au vent mauvais
Qui m`emporte
Deca, dela
Pareil a la
Feuille morte.

Стихотворение отличается удивительной музыкальностью и красотой звучания. Вот его дословный перевод: длительные

рыдания скрипок осени ранят мое сердце однообразной тоской; все задыхается и бледнеет, когда прозвенит час; я вспоминаю прежние дни и плачу; и меня несет злым ветром, который бросает меня туда и сюда, как мертвый лист.

Для сравнения приведем перевод И. Булатовского:

Скрипичный стон,
Так долог он,
Стон осенний.
Ранит покой
Сердца тоской
Повторений.

Бьет час, и бел,
Как будто мел,
Задыхаюсь.
И вдруг в сердцах
О прошлых днях
Разрыдаюсь.

Так и умру,
На злом ветру
Загулявший.
Туда, сюда –
Одна беда
Лист опавший.

Итак, ***музыки прежде всего другого***. Верлен действительно достигает несравненной музыкальности; более того, его стихотворение волнует и трогает. Можно вспомнить строки М.Ю. Лермонтова:

Есть речи – значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно.

Как полны их звуки
Безумством желанья!
В них слезы разлуки,
В них трепет свиданья...

Однако и замечание Лермонтова о «темном» значении такого поэтического текста тоже вполне приложимо к стихотворению Верлена; ясности и логической однозначности в нем нет, ведь музыка по самой своей природе многозначна и асемантична. Очень характерно само название едва ли не лучшей книги поэта: «Песни ***без слов***» («*Romances sans paroles*»). Один из циклов сборника называется «Акварели». Размышляя о *живописности* и *музыкальности* этих верленовских стихотворений, современный исследователь пишет: «В этом цикле заметнее всего парадоксальная закономерность импрессионизма – абстрагирование конкретного. Все «Акварели» предельно как будто конкретны; все осязаемо, как на полотне художника. Но слова – не краски. Предназначенные рисовать, призванные звучать, слова освобождаются мало-помалу от своей главной, оправдывающей их существование задачи – выражения смысла, передачи содержания. И смысл, соответственно, исчезает, и слово, соответственно, заменяется краской или звуком…»- Музыки прежде всего» – это обещание именно такого развития событий, замены смысла звучанием…***Так вырисовывается перспектива импрессионизма – бессловесность***»[32].

Вот начало первого стихотворения цикла «Забытые ариетты» из книги «Песни без слов»:

C` est l `extase langoureuse,
C` est la fatigue amoureuse,
C` est tous les frissons des bois
Parmi l`etreinte des brises,

C` est, vers les ramures grises,
Le choeur des petites voix…

Подстрочный перевод этих строк:

Это томный экстаз,
Это любовная усталость,
Это вся дрожь лесов
В объятьях бризов,

Это к ветвям серым
Хор тихих голосов...

[32] Андреев Л.Г. Импрессионизм.- М., 1980, с.93-94.

Это – нега восхищенья,
Это – страстные томленья,
Это – трепеты лесов,
Свежим веяньем объятых,
Это – в ветках сероватых
Хор чуть слышных голосов…

Перевод Ф. Сологуба
(Верлен П. Избранное. Стихотворения. – М., 2002. – С. 72).

Бросается в глаза отсутствие глаголов. Этой поэзии присущи созерцательность и живописность; *действие* в ней отсутствует. В русской поэзии нечто подобное можно увидеть в творчестве А. Фета, которого современники не случайно назвали ***безглагольным***. Такое строение стихотворений уподобляет их живописи. Действительно, искусствоведы сближают поэзию Верлена и живопись нескольких современных Верлену великих французских художников, в частности, Клода Моне (1840–1926), Эдуарда Мане (1832–1883), Огюста Ренуара (1841–1919), Эдгара Дега (1834–1917), Камиля Писсарро (1830–1903) – впоследствии названных ***импрессионистами***. Название направления происходит от франц. impression – впечатление.

Если для Леонардо да Винчи живопись была наукой, если он полагал, что, прежде чем изобразить объект, его надо изучить, то для импрессионистов важно именно впечатление – не сущность, но видимость. Они стремились к тому, чтобы воплотить на полотне непосредственное впечатление от реальности, создать средствами живописи иллюзию света и воздуха – ведь человек всегда видит предмет в сложном взаимодействии со световоздушной средой.

Если величайший французский художник-классицист Н. Пуссен (1594–1665) говорил о том, что «живопись есть не что иное, как изображение духовных понятий, хотя и воплощенных в телесных фигурах» , если мастера прошлого стремились изображать не только облик, но также идеи и нравы своей эпохи, то импрессионисты избрали только облик. Поздние работы главы импрессионистской школы Клода Моне («Мост Ватерлоо», «Лондон, Парламент, Вестминстерская башня» (1903) и

особенно серия «Кувшинки» (1900–1926) – это уже не столько изображение объектов реальности, сколько гармония цветовых пятен, приближающаяся к абстрактной живописи. Итак, на смену драмоцентризму XVII–XIX вв. приходит неподвижная живописность: это качество приобретают и поэзия, и музыка[33].

В разделе «Додекафония, палиндромы, Большой взрыв» уже шла речь о завершении в конце XIX – начале XX в. эпохи мажорминора. Нововенцы во главе с А.Шенбергом открывают новую эру в музыке. Основа их музыкального мышления – двенадцать тонов хроматической гаммы. Великий французский композитор Клод Дебюсси (1862–1918) тоже первооткрыватель, он тоже уходит от мажорминора – но иным путем (в частности, используя целотоновую гамму – движение не по полутонам, а по целым тонам – до, ре, ми, фа-диез, соль-диез, ля-диез):

«...разрыв Дебюсси с классической ладотональной – то есть мажорминорной – системой образует момент, столь принципиально важный, что современники не могли не почувствовать, что ***этот композитор находится по другую сторону рубежа*** от всей дошедшей до нас музыкальной классики начиная с XVIII века. Люлли и Алессандро Скарлатти, Бах и Гендель, Глюк и Гайдн, Моцарт и Бетховен, вся романтическая школа XIX столетия вплоть до Вагнера, который довел существующую гармоническую систему до ее кульминации и кризиса, – все они мыслили на основе той логики гармонических тяготений, которая является «началом всех начал» в музыке последнего трехвекового периода. Все богатство творческих индивидуальностей, представленных в этом искусстве, все разнообразие его художественных течений не противоречило этой единой логике гармонического мышления, великолепно укладываясь в ее строго ограниченные рамки. Дебюсси же пренебрег незыблемыми, как казалось тогда, основами музыки, как бы перешагнув в иной мир звучаний. В этом смысле он действительно открыл «музыкальный двадцатый век».

...его отказ от примата законов функциональной гармонии – то есть гармонии, основанной на постоянном тяготении доминантовой *неустойчивости* к разрешающей ее тонической

[33] см. Художественная культура в капиталистическом обществе. Структурно-типологическое исследование. Под ред. М.С.Кагана. – Л., 1986.

устойчивости, – означал рождение такого круга интонаций и принципов формообразования, которые воплощали совершенно новый образный строй искусства. Вместо ***конфликтной драматургии***, определившей содержание двух ведущих жанров послеренессансной эпохи – оперы и симфонии, – Дебюсси открыл мир ***утонченного чувственного созерцания***, мир грез, лишенный грубо осязаемой реальности и прекрасный своей неуловимой атмосферой, своей ***образной застылостью***. «Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют». Эта поэтическая строка из Верлена, избранная Дебюсси в качестве заглавия для двух своих произведений (раннего романса и широко известной фортепианной прелюдии), идеально передает образный строй его искусства. «Я всегда буду предпочитать такие художественные темы, где действие приносится в жертву ощущению», – писал Дебюсси еще на заре своего пути (письмо от 4 июня 1885 г.). Тематические и структурные контрасты и противопоставления, господствовавшие в формообразовании европейской музыки на протяжении трех столетий, уступили место в его творчестве свободному последованию изысканных красочных аккордов»[34].

Высшие достижения Дебюсси не связаны ни с противопоставлением мажора и минора, игравшим такую важную роль в музыке XVII–XIX вв., ни с драматической процессуальностью классической оперной и симфонической музыки, так полно воплотившейся в сонатной форме (см. следующее эссе).

Шедевр Дебюсси – «Прелюдия к Послеполудню фавна» (1892–1894) имеет литературную программу, – одноименную эклогу поэта-символиста Стефана Малларме (1842–1898) «L'après midi d`un Faune».

Фавн Малларме-Дебюсси – созерцатель: он играет на флейте и грезит о любви, глядя на солнце сквозь кожуру виноградных ягод.

Малларме считают наиболее значительным представителем французского символизма и одной из главных фигур раннего европейского модернизма. В 1897 г., за год до смерти поэта, была опубликована его поэма «Брошенный жребий никогда не отменит случая», которую можно рассматривать как итоговое, завершающее творческий путь произведение.

34 Импрессионисты. Их современники. Их соратники. – М., 1976.- С.296–297.

ТАК ЦЕ БУЛО
яке з зірок постало

БУЛО Б ЦЕ
гірше
ані більш ні менш
байдуже і так само справа

ЧИСЛО
ЧИ ІСНУВАЛО
воно інакше ніж безладна маячня агонії
ЧИ БУВ У НЬОГО ПОЧАТОК І КІНЕЦЬ
чи зринуло при спростуванні воно чи зникло при появі
нарешті
котроюсь многоою поширене як дивина
чи злічене було воно
ЧИ ЗЛІЧЕНЕ БУЛО ВОНО

лиш однієї суми очевидність
ЧИ СВІТЛО ПРОЛИЛО ВОНО

ВИПАДКУ

Перо
спадає
це ритмічне провістя лихоліття
сховатися
в одвічній піні
звідкіль недавно здійнялось його безумство
аж до вершини що поблякла
через тотожну незворушність хлані

Форма его уникальна: текст размещен на двухсторонних разворотах, слова и словосочетания набраны разным шрифтом, крупным – слова-ключи, более мелким – расшифровки.[35]

Поэма представляет собой символическую и, вместе с тем, чувственно экспрессивную картину бури и кораблекрушения. Можно сказать, что произведению присуща запрограммированная многозначность, допускающая самые разные прочтения.

Итак, попробуем проследить эволюцию поэтического искусства от классицизма через романтизм и импрессионизм к символизму. В начале ряда окажутся логически связные и вполне осмысленные тексты (такие, как стихотворение Шенье), далее, например, «Осенняя песня» Верлена и, наконец, поэма Малларме. – Каким же будет последний шаг? Очевидно, это будет ***чистый лист без единого слова*** – воплощение молчания[36]. Действительно, уже Верлен пытается использовать слова как звуки или краски; символист Малларме стремится к многозначности символа. Предел многозначности есть бесконечное множество значений – один и тот же символ может наполняться все новым и новым содержанием. Однако *всё* диалектически связано с *ничто* – кто говорит слишком много, тот не говорит ничего (вспомним созданную Е. Клюевым теорию литературы абсурда – см. предыдущий раздел). *Бесконечность есть оборотная сторона нуля* (это можно трактовать строго математически: величина, обратная бесконечно малой, – бесконечно велика), а нуль есть аналог молчания, ничто. «***Мираж чистого «ничто», идеального отсутствия, в котором мнится возможный корень всего наличного сущего...***» – так пишет о поэзии Малларме литературовед С. Великовский[37].

Рассуждение может показаться натянутым и карикатурным, однако его можно подкрепить аналогиями из области живописи и музыки. Аналогом логически связного текста

[35] Малларме С. Вірші та проза. – К., 2001. – С. 196–197.

[36] Это будет похоже на "карту морей без малейшего признака суши", которой пользовался Капитан из поэмы Кэрролла "Охота на Снарка" (см. "Обещанную сказку").

[37] Poetes francais. XIX–XX siecles. Anthologie. – M., 1982. – P. 311.

можно, пожалуй, считать любое произведение фигуративной живописи, например, ранние работы К. Моне, созданные в 60-е годы XIX века. В 1873 г. он создает знаменитую, давшую название всему направлению картину «Впечатление. Восход солнца», изображающую силуэты кораблей, освещенные проникающими сквозь утреннюю мглу солнечными лучами. Эта работа находится как бы на полпути между традиционной, фигуративной, и абстрактной живописью. Наконец, завершающие его творческий путь картины серии «Кувшинки» (1914–1918) вплотную подходят к абстрактной живописи, то есть представляют собою скорее свободную игру форм и цвета, нежели воспроизведение реальности[38].

Следует обратить внимание на то, что если фигуративная живопись может иметь хотя бы косвенное отношение к категории времени (например, изображая момент некоторого процесса), то абстрактная живопись находится совершенно вне времени, причем в той же мере, что и, например, геометрические формы. Не случайно поэтому некоторые исследователи называют абстрактную живопись ***пластической математикой***[39].

Интересно, что в те же годы, когда Моне создает свои последние работы, украинский художник Казимир Малевич (1878–1935) пишет манифест новой живописи, в котором очень ясно формулирует основную идею *абстракционизма* – идею независимости искусства от жизни. Действительно, если музыка может быть *свободной игрой* звуков, то почему живопись непременно должна быть прикована к образам реальности, почему она не может быть свободной игрой форм и тонов? Живопись, по мнению Малевича, должна быть свободна от подражания реальности: «Художник может быть творцом тогда, когда формы его картины не имеют ничего общего с натурой... Нужно дать формам жизнь и право на индивидуальное существование»[40].

[38] Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство. – М., 1993. -С.270

[39] Модернизм. Анализ и критика основных направлений. – М., 1973, с. 133.

[40] Наков А. Русский авангард. – М., 1991. -С.157.

В 1915 г. Малевич создает свою самую известную работу – знаменитый «Черный квадрат». Черный цвет – это отсутствие какого бы то ни было цвета и, тем самым, живописный аналог молчания, безмолвия – то же, что чистая страница в поэзии.

И черный квадрат, и чистая страница (белый лист), – предельно свободные высказывания, предельно содержательные, -или, если угодно, – совершенно бессмысленные, – образ единства противоположностей.

В 1910 г. создает свою первую абстрактную акварель Василий Кандинский (1866–1944). Где-то я читал о том, что Кандинский задумал эту работу, глядя на ***перевернутый*** холст Моне. Эти два художника стоят у истоков абстрактной живописи: Малевич – *геометрической абстракции*, Кандинский – *лирической* (некоторые из иллюстраций этого эссе – работы В. Кандинского).

Укажем, наконец, на аналогичные процессы в области музыки. Здесь эволюция идет от мажороминорных произведений, подчиненных тональной логике, через целотоновость Дебюсси, джаз и додекафонию нововенской школы (Шенберг, Веберн, Берг), значительно более свободные в аспекте логики[41], к знаменитой пьесе американского композитора XX в. Джона Кейджа «4 минуты 33 секунды» (1952): в течение этого времени пианист сидит за инструментом в полной тишине, не прикасаясь к клавишам. Полная тишина есть полная, ничем не стесненная свобода. Молчание, безмолвие в музыке и поэзии – аналог темноты (и белизны) в живописи.

Правда, молчание в музыке и поэзии и темнота в живописи существовали не только в XX веке. Например, в «Евгении Онегине» Пушкина имеются целые «зоны молчания», обозначенные точками (в главе восьмой). Пушкинист Ю. Чумаков пишет: «Молчание в «Онегине»... можно интерпретировать

[41] Это легко проверить непосредственно. Логическая стройность классической мажороминорной музыки (как и всякая логика вообще) есть некая принудительность, часто обременительная для слушателя (еще Аристотель писал о ***принудительной силе речей***, которая основана на логике). Классическая логика всегда ***железная***, она – система запретов. Джаз (родственный музыке Дебюсси) значительно свободнее. Предлагаем читателю самому убедиться в этом, прослушав последовательно два произвольно выбранных музыкальных фрагмента – классический(например, Баха) и джазовый(например, Гершвина).

как специально организованную Пушкиным структуру, которая на уровне текста косвенно является в пробелах стихов и прозы. В этом смысле «Онегин» написан стихами, прозой и значимой «пустотой»[42].

Это глубокое замечание относится к любому тексту – слова отделены друг от друга пробелами, началу музыкального произведения предшествует тишина, пауза (молчание) отделяет друг от друга части музыкальной композиции, например, симфонии или концерта («...звук должен быть укутан в тишину, как драгоценный камень в бархат», – пишет выдающийся пианист XX в. Г.Г. Нейгауз); ткань музыкального и поэтического произведений часто разрывают паузы, не менее значимые, чем звуки и слова. Таким образом, молчание (тишина) – важнейший формообразующий фактор, роль которого в поэзии и музыке трудно переоценить. Вспомните непроглядно-темные фоны на холстах, например, Рембрандта, – изображение «возникает» из темноты, как музыкальный звук или поэтическое слово – из тишины.

Итак, ***ничто диалектически сопрягается с*** *всё*; *бесконечность* и *нуль* взаимообусловлены. Темнота (белизна) – образ бесконечности в живописи, тишина – в музыке и поэзии. «*Разбавляя в нужной пропорции темноту светом и тишину звуками, мы создаем пьянящий напиток текста*», – пишет А. Генис[43].

Если в пределах античной культуры с ее «страхом бесконечности» могли быть созданы помпейские фрески, где фигуры как бы погружены в светоносную среду, освещены светом рампы и тени (черного) нет вообще; если у Рембрандта находим непроглядно темные фоны, на которых выступают самые значимые элементы изображения – лица и руки, и, таким образом, холст становится пластическим воплощением синтеза конечного (пластически конкретного) и бесконечного, то у Малевича и Кейджа этот процесс приходит к закономерному завершению, к логическому пределу. Они более не ***разбавляют***, но создают произведения *из одной только темноты* и *одной только тишины*.

[42] Чумаков Ю.Н. Стихотворная поэтика Пушкина. – СПб., 1999. – С.63.
[43] Генис А. Три. Личное. – М., 2002. – С. 287.

Может создаться впечатление, что абстрактная и фигуративная живопись – противоположности, ведь первая представляет собой свободную игру форм и красок, а вторая скована требованием жизнеподобия. Попробуем показать, каким образом эти противоположности переходят друг в друга. Представим себе, что произведение фигуративной живописи (например, «Капризница» Ватто – см. обложку) разделено на множество небольших квадратов. Каждый из квадратов весьма мал, – мал настолько, что не содержит жизнеподобных деталей, – не вмещает в себя, скажем, изображение кисти руки или глаза. Тогда каждый из таких квадратов будет образцом абстрактной живописи – взятый отдельно, сам по себе, в отрыве от целого, он будет только игрой цвета и формы. Некоторые из квадратов будут черными (дама одета в черное платье), – подобно знаменитому квадрату Малевича.

Каков смысл абстрактной живописи? Если она подобна абсурдному тексту, тогда смысл ее не определен, – она обо всем и ни о чем. О чем стихотворение Пушкина «Роза»? О чем угодно – о любви и святости, о свободе и власти, о радости и печали и т.д., но, быть может, – только о двух цветках, один из которых увял.

Смысл каждого квадрата в отдельности будет неопределенным. Однако если снова сложить квадраты вместе, то получим шедевр Ватто, о котором написаны целых три страницы в эссе «Игра иронии и пародии» (конечно, по Ротенбергу, смысл живописи не сводится к сюжету, однако все же сюжет составляет существенный пласт смысла).

На что это похоже? На возникновение смысла текста (см. «Истины противоречивые и непротиворечивые»). Текст состоит из фраз, фразы – из слов, слова – из букв. Отдельная буква смысла не имеет, но слово, составленное из букв – имеет смысл. Интересно, что слово САМО ПО СЕБЕ и то же самое слово В СОСТАВЕ ФРАЗЫ имеют ***различный*** смысл. То же самое верно применительно к фразе самой по себе и фразе в составе текста в целом.

Отсюда понятно, как опасно цитировать, вырывая строки из контекста. Когда-то я развлекался подысканием УНИ-

ВЕРСАЛЬНЫХ ЭПИГРАФОВ – фраз, которые могут служить эпиграфом почти к любому тексту. Их УНИВЕРСАЛЬНОСТЬ была обусловлена именно их ВЫРВАННОСТЬЮ ИЗ КОНТЕКСТА, – в этом отношении они были подобны абстрактной живописи.

Примеры универсальных эпиграфов

Не мысля…
Пушкин. Евгений Онегин. Посвящение

О чем он думает? – Не знаю.
Пушкин. Граф Нулин.

Пригорюнился заяц, а делать нечего.
Народная сказка.

Дон Карлос, перестаньте!
Пушкин. Каменный гость.

И было в самом деле так.
Пушкин. Руслан и Людмила

Раз королю неинтересна пьеса,
Нет для него в ней, значит, интереса.
Шекспир. Гамлет

Он ударил в медный таз
И вскричал: Карабарас!
Чуковский. Мойдодыр

Яркий пример такого рода приводит М.Л. Гаспаров в своей книге «Записи и выписки». Он показывает, как меняется смысл крылатого выражения при изменении контекста:

СОБАКУ СЪЕЛИ, хвостом подавились.
ЧУДЕСА В РЕШЕТЕ: дыр много, а выйти некуда.
СОБАЧЬЯ ЖИЗНЬ: брехать надо, а есть нечего.
РУКА РУКУ МОЕТ, да обе свербят.

Платон в диалоге «Софист» писал: «Все отделять друг от друга – есть неискусный способ рассуждения неразвитого,

нефилософского сознания. Заставить все распадаться, это ведь – полнейшее исчезновение мысли, ***ибо мысль как раз и есть соединение идей***». Собирание картины из маленьких квадратов есть не что иное, как наглядная, зримая иллюстрация этой мысли.

Следовательно, послание Малевича («Черный квадрат») есть только часть послания Ватто, а ведь, по Гегелю, целое – истина частей.

И живописец, и поэт, и композитор, создавая свои произведения, – мыслят. Языки, которыми они пользуются, – живопись, поэзия, музыка, – различны, но не универсальны ли законы мышления?

Творцов нового искусства – и живописцев, и музыкантов, и поэтов – часто и заслуженно упрекали в крайнем *субъективизме* и *алогизме*. Действительно, эти два качества неразрывно связаны между собой. Ведь что такое логика? Это совокупность законов (в частности, запретов). Что такое закон? Это ***всеобщее***. Но то ***неповторимое***, уникальное, что отличает одного человека от другого, представляет собой противоположность всеобщего, его антипод. Значит, ***если*** человек искусства хочет воплотить в произведении собственную, единственную, неповторимую сущность, описать свою собственную уникальную субъективную реальность, ***то*** он с неизбежностью станет алогичным, тем более алогичным, чем более он преуспеет в своем намерении.

Законы логики – результат исследования объективной реальности.Отрешаясь от этой реальности, всецело погружаясь в свой внутренний мир, художник становится алогичным и движется по направлению к абсурду.

Один из наиболее выдающихся мыслителей XX в., математик и философ Бертран Рассел (1872–1970), пишет о своем времени: «Успех умопомешательства в литературе, философии и политике – одна из специфических особенностей нашего века». Не является ли кэрроловский Снарк-Буджум литературным аналогом черного квадрата?

V

НЕКЛАССИЧЕСКОЕ: ЛОГИКА, ФИЗИКА, ЭТИКА

Концепция Гейзенберга, – несомненно, безумная концепция. Но достаточно ли она безумна, чтобы быть правильной?
Н. Бор

Создатель классической логики Аристотель основал ее, как мы видели (см. первый раздел эссе «Что есть истина?») на разделении и противопоставлении противоположностей, – утверждения и отрицания, истины и лжи, прекрасного и безобразного. Многие авторы видят специфику современности именно в ***крушении аристотелевской парадигмы***: «Возраст постмодернизма исчисляется по-разному. Но какое бы количество десятилетий ему ни насчитывали, за это время усилиями его творцов и, быть может, еще больше – усилиями его теоретиков в европейском сознании совершился переворот, подобный переходу от геоцентризма к гелиоцентризму, поскольку речь идет... о крушении аристотелевской парадигмы, обслуживавшей Европу в течение тысячелетий... прежняя логика – простая, обиходная, базовая логика более не работает... речь идет ... о серьезнейших постулатах постмодернистской мысли, никоим образом не полагающей себя абсурдной, хотя и отмечающей иногда свое родство с такими сдвинутыми состояниями сознания, как безумие, алкогольное или наркотическое опьянение, сон».[44]

Одна из причин появления ***новой, неклассической*** логики – кризис, который разразился в физике на рубеже XIX и XX веков. В результате этого кризиса возникли две совершенно новые физические теории – квантовая механика и теория относительности. Задача физической теории состоит в том, чтобы предсказывать результаты эксперимента. С этой задачей квантовая механика справляется очень хорошо. Од-

[44] Виролайнен М. Речь и молчание.Сюжеты и мифы русской словесности. – СПб., 2003. – с. 479, 481.

нако используемый ею математический аппарат труден и необычен. Правда, при всей своей трудности и необычности он прекрасно работает. ***Величие квантовой механики состоит в том, что человек может математически описать то, что не может себе представить.*** Замечательный физик-теоретик XX в. Л.Д. Ландау пишет: «Человек способен понять вещи, которые он уже не в силах вообразить».

Если мы хотим рассказывать о квантовой механике СЛОВАМИ, БЕЗ МАТЕМАТИКИ, – вот в этом случае мы попадаем в трудное положение, потому что нам приходится произносить слова, гораздо более уместные в поэзии нонсенса или в волшебной сказке, нежели в строгой науке. Наилучшим описанием электрона будет, наверное, знаменитое стихотворение Кэрролла «Jabberwocky» из сказки «Алиса в Зазеркалье» (см. второй раздел этого эссе). Это стихотворение было любимым произведением английского астронома Артура Стэнли Эддингтона.

«В книге «Природа физического мира» Эддингтон замечает, что описание элементарной частицы (например, электрона в атоме), которое дает физик, есть на деле нечто подобное «Jabberwocky»: **слова связываются с чем-то неизвестным, действующим неизвестным нам образом**. Эддингтон пишет: « Наблюдая восемь электронов в одном атоме и семь электронов в другом, мы начинаем постигать разницу между кислородом и азотом. Восемь «хливких шорьков» «пыряются» в кислородной «наве» и семь – в азотной...».[45]

«Мы хотим как-то рассказать о строении атома... Но мы не можем описать атом при помощи обычного языка... Непонятно, какие слова нужно употреблять вместо соответствующих математических символов. Ясно только одно: понятия обычного языка не подходят для описания строения атома», – пишет один из создателей квантовой механики, великий физик В. Гейзенберг.

Свойства электрона (так же, как свойства любой микрочастицы) необычны и совершенно не похожи на свойства макроскопических (больших) тел. Так, иногда он ведет себя

[45] Гарднер М. Комментарий к сказке Кэрролла «Алиса в Зазеркалье». – М., 1985. – с. 166–167.

как волна, а иногда как частица. Для макроскопических тел это немыслимо: если мы бросим камень в пруд, и будем наблюдать волны на поверхности воды, то никому не придет в голову что камень (частица!) и волна на поверхности воды есть одно и то же.

Один из основополагающих принципов квантовой механики, – *принцип дополнительности* (см. «Глубокие истины Нильса Бора» в эссе «Игра движения и противоречия»), – был сформулирован великим физиком XX в. Нильсом Бором в 1927 г. Бор пришел к этому результату вследствие интенсивного общения с Гейзенбергом и размышлений о природе света (***корпускулярно-волновой дуализм***).

В продолжение двух столетий физики спорили о природе света. Одни (например, Гюйгенс) утверждали что свет – это волна, другие (например, Ньютон) – полагали, что свет, – это поток частиц. Действительно, иногда (при испускании и поглощении) свет ведет себя как поток частиц, а иногда (интерференция, дифракция, поляризация)– как волна.

С точки зрения классической физики имеет место противоречие – волна не может быть частицей, а частица – волной. Волна и частица суть противоположности.

В классической физике противополагаются вещество (имеющее прерывное, дискретное строение, – состоящее из атомов) и непрерывное поле, благодаря которому осуществляется взаимодействие тел. В современной, неклассической, физике, в частности, в квантовой механике (теории движения микрочастиц) это разделение потеряло абсолютный смысл: микро*частицы* проявляют ***волновые*** свойства, а каждому (непрерывному!) ***полю*** соответствуют *кванты* этого поля (например, кванты электромагнитного поля – фотоны, «***частицы***» света). Кванты поля во многом подобны частицам.

Итак, то, что в рамках классической физики разделено и противопоставлено, – волна и частица (корпускула), – то в пределах квантовой механики выглядит как *различные* проявления единой сущности.

Вспомним кое-что из того, о чем шла речь в эссе «Игра иронии и пародии». То, что у классицистов разделено и про-

тивопоставлено, – серьезное и смешное, трагедия и комедия, – у романтиков-ироников выглядит как различные проявления единой сущности (человеческой природы). Убеждаемся в правоте великого Шеллинга: «Искусству надлежит быть прообразом науки, и наука лишь поспешает за тем, что оказалось доступным искусству».[46]

Вот как Гейзенберг характеризует микромир (т.е. мир атомов и субатомных (слагающих атомы) частиц): «В экспериментах с атомными процессами мы имеем дело с вещами и фактами, которые столь же реальны, сколь реальны любые явления повседневной жизни. ***Но атомы или элементарные частицы реальны не в такой степени. Они образуют скорее мир тенденций или возможностей, чем мир вещей и фактов***»[47].

Великий физик пишет о действительно сложных и очень непривычных вещах, – о концепциях и представлениях, которые так и не стали достоянием сколько-нибудь широкого круга образованных людей, а остаются областью компетенции специалистов – физиков-теоретиков (несмотря на то, что квантовой механике скоро исполнится сто лет). Воспринять эти концепции в одночасье почти невозможно. О подобных вещах французы говорят: «Понять – значит привыкнуть».

Почему это так? Потому что принципы и основания квантовой механики в корне отличны от принципов и оснований механики классической, и вообще классической науки, господствовавшей в продолжение трех веков европейской истории, – с XVII по XIX век. Трудность их восприятия обусловлена их ошеломительной новизной и необычностью. Как ни парадоксально это прозвучит, но квантовая механика в некоторых аспектах ближе к поэзии и диалектической философии, нежели к классической науке (об этом написана блестящая книга Ф. Капры «Дао физики»; в книге идет речь, в частности, о связи квантовой механики с идеями древневосточной философии).

Фундамент классической науки – классическая (аристотелева, двузначная) логика и ее центральный закон – закон ис-

[46] Шеллинг Ф.В.Й. Система трансцендентального идеализма. – Л., 1936. – с. 387.

[47] Гейзенберг В. Физика и философия. Часть и целое. – М., 1989. – с. 117.

ключенного третьего. Объект или существует, или не существует, он находится в некоторый момент в определенной точке, или не находится там, – третьего не дано. Однако микрочастицы, которыми занимается квантовая механика, не существуют безусловно в определенных местах, а скорее обладают, по выражению Гейзенберга, «тенденцией к существованию».

На уровне атомов события не случаются с безусловностью в определенное время, а скорее, имеют «тенденцию происходить».

«...не может кто бы то ни было считать одно и то же существующим и не существующим...», – пишет Аристотель в трактате «Метафизика», а ***главная логическая особенность квантовой механики как раз и состоит в размывании бинарной оппозиции существует – не существует***:

Существует *тенденция к существованию* ***Не существует***

Одно из основных представлений квантовой теории заключается в признании того, что ***вероятность*** является фундаментальным свойством атомарно проявляющейся реальности и управляет всеми процессами, включая само существование материи.

Итак, субатомные частицы не существуют безусловно в определенных местах, а скорее обладают «тенденцией к существованию». На уровне атомов события не случаются с безусловностью в определенное время, а скорее, имеют «тенденцию происходить», и эти ***тенденции*** характеризуются соответствующими ***вероятностями. «Предсказания квантовой механики не дают однозначного ответа, а лишь вероятность того или иного результата»***[48].

Этика, по определению английского философа Дж. Э. Мура, *является общим исследованием того, что такое добро*[49].

Этика Аристотеля бинарна и основана на разделении и противопоставлении ***добра*** и ***зла***. Уже Гете в «Фаусте» написал об их диалектической взаимосвязи. Знаменитый ответ Мефисто-

[48] Мигдал А.Б. Квантовая физика и Нильс Бор. – М.,1987. – с. 49.

[49] Пустовит А.В. Этика и эстетика. Наследие Запада. История красоты и добра. – К., 2006. – с. 5.

феля на вопрос Фауста Михаил Булгаков ставит эпиграфом к роману «Мастер и Маргарита»:

…так кто ж ты, наконец?

Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо.

Правда, в истории XX века часто бывало не так:

«Русско-немецкий философ Семен Франк (1877–1950) писал, что девяносто девять процентов всего зла на земле совершается во имя добра и с самыми наилучшими намерениями. Чуть позднее, в тридцатые годы, этот парадокс... становится одним из любимых у Олдоса Хаксли. Уж он знал толк в нелепостях и абсурдах! Да посмотрите вы философски на этих разбойников Гитлера и Сталина, – говорил он. Разве они хотят плохого? Они люди идеи, люди чести, они за товарища жизнь отдадут, за свой народ в огонь и в воду. В глазах всего мира они – чудовища, но ведь они хотят-то добра. Верность знамени и своим идеалам, стремление помочь обиженным и угнетенным и создать совершенный порядок на Земле издавна считаются добродетелями. Так что желание добра – это и есть главный инструмент мирового зла... эти парадоксы легли в основу мысли и искусства XX века»[50].

Твердые правила добра предлагает христианство (Декалог), но в XX в. религия пришла в упадок («Бог умер» – провозгласил Ницше).

С тихою ненавистью просматривая
очередной голливудский блокбастер
(для написания анонса на ТВС),
в дурацкой сцене суда
был поражен точностью и безусловностью
юридического определения
невменяемости:
неспособность отличить Добро от Зла
и непонимание последствий своих поступков.
И, конечно, тут же решил,

[50] Якимович А.К. Похвала неразумию. Иррационализм и абсурд в художественной культуре XX века. – Знание – сила, 1994, N 1. – с. 2.

что это идеальное определение
нынешнего состояния культуры,
да и мира вообще:
Это ведь, милая, про каждого из нас –
виновен, но невменяем![51]

Быть может, всю историю европейской культуры можно рассматривать как историю противоборства двух взаимоисключающих и дополнительных (по Бору) принципов – з***акона исключенного третьего***, на котором основана классическая (аристотелева) логика, почти безраздельно господствовавшая до конца XVIII в., и ***принципа совпадения противоположностей***, восходящего к Гераклиту и всесторонне разработанного, в частности, Николаем Кузанским, Джордано Бруно и Гегелем[52].

Культура XX в. воплощает этот второй принцип так полно и всесторонне, как никакая другая. Никогда еще проблема различения Добра и Зла, Прекрасного и Безобразного, Разума и Безумия, Смысла и Бессмысленного не стояла так остро и не была такой сложной!

[51] Кибиров Т. Шалтай-Болтай. Свободные стихи. – СПб., 2002.
[52] Пустовит А.В. История европейской культуры. Введение в культурологию. – К., 2012. – с. 7.



ИГРА СОНАТНОЙ ФОРМЫ





Людвиг ван Бетховен
1770–1827



Иммануил Кант
1724–1804



Георг Вильгельм Фридрих
Гегель 1770–1831

I

ЧТО ЕСТЬ СОНАТНАЯ ФОРМА?

Что есть сонатная форма? – Это своеобразный «театр двух актеров» в музыке. На языке музыковедения актеры называются «главная и побочная партии». Эту терминологию нельзя назвать удачной; не следует думать, что одна из партий важнее другой, – обе совершенно равноправны и одинаково значимы. Музыковед В.Д. Конен указывает на два принципа построения сонатной формы: **принцип бицентричности и принцип трехчастной репризности (повторности).** Первый из них привносит в инструментальную музыку эффект драматургического конфликта (главная и побочная партия могут отождествляться с действующими лицами драмы), в соответствии со вторым центральная часть сонатной формы – экспозиция, разработка, реприза – строится по схеме А1 В А2 (видоизмененное повторение первого раздела).

Экспозиции может предшествовать вступление, после репризы возможна кода.

«...в рамках музыкальной специфики сонатно-симфоническая форма воплотила художественную логику драмы», – замечает В.Д. Конен.[1]

«...строение сонатной формы... обусловлено особой драматургией, уподобляющей сонату крупным драматическим литературным жанрам (драмам, романам)... специфика сонатной драматургии, подлинная «сонатность», заложена прежде всего

[1] Конен В.Д. Театр и симфония.– М., 1974. – с. 343.

в самой экспозиции – подобно завязке в драматических литературных жанрах, без которой не может быть соответствующего развития сюжета», – пишет музыковед Ю.Н. Тюлин.[2]

Строение сонатной формы таково: деление на три части, две различные, но одинаково важные и значимые темы в первой части (экспозиции), их развитие во второй (разработке), видоизмененное возвращение к ним в третьей (репризе). Повторность (репризность) третьей части по отношению к первой указывает на возможность существования симметрии между ними, – ось симметрии проходит через разработку, находясь в зоне золотого сечения, где возможна кульминация (*см. схему в первом эссе*).

Я полагаю, что трагедия Пушкина «Моцарт и Сальери» и его поэма «Медный всадник» написаны в сонатной форме. Сонатная форма трагедии построена таким образом: первый монолог Сальери соответствует вступлению, первая диалогическая сцена – экспозиции, второй монолог Сальери – разработке, вторая диалогическая сцена – репризе, третий монолог Сальери – коде.

Итак, пять разделов пушкинской трагедии (монолог–диалог–монолог–диалог–монолог) соответствуют пяти разделам сонатной формы. Оба принципа ее построения налицо. **Бицентричность:** в произведении всего два действующих лица (Моцарт и Сальери; слепой скрипач не произносит ни одного слова), образы которых предельно контрастны; они соответствуют главной и побочной партиям сонатной формы. **Трехчастная репризность:** «ядро» сонатной формы – А1 В А2 – образуют две диалогические сцены, разделенные вторым монологом Сальери. Отметим черты репризности (повторности) в построении второй диалогической сцены (в сопоставлении с первой):

1-я диалогическая сцена	**2-я диалогическая сцена**
Моцарт “угощает” Сальери шуткой	Сальери угощает Моцарта обедом
Моцарт	Сальери
Постой же: вот тебе,	*Постой,*
Пей за мое здоровье.	*Постой, постой! Ты выпил! без меня?*

[2] Тюлин Ю., Бершадская Т., и др. Музыкальная форма.–М., 1965. – с. 277.

Моцарт играет “безделицу”;	Моцарт играет Requiem;
Сальери в восхищении	Сальери плачет от восторга

Моцарт уходит, Сальери остается.

Еще С.М. Бонди (самый, может быть, близкий к музыке среди выдающихся пушкинистов) написал о МУЗЫКАЛЬНОЙ природе пушкинской поэмы «Медный всадник»: «Особый характер придает поэме применение приемов почти музыкального строения образов: повторение, с некоторыми вариациями, одних и тех же слов и выражений (сторожевые львы над крыльцом дома, образ памятника...), проведение через всю поэму в разных изменениях одного и того же тематического мотива – дождя и ветра, Невы...».[3]

«Моцарт и Сальери» представляет собой хрестоматийно ясный образец сонатной формы: оба принципа ее построения – и бицентричность, и трехчастная репризность – воплощены с предельной отчетливостью.

Что же касается «Медного всадника», то это случай гораздо более сложный. Музыковеды М.Г. Харлап и Л.А. Мазель предлагают уподобить первую часть поэмы (после вступления) экспозиции, вторую часть – разработке, репризе и коде.[4]

Памятник Петру (*кумир на бронзовом коне*) трактуется как центральный момент побочной партии, образ Евгения – главная партия. Эти соображения убедительны и хорошо аргументированы, однако нельзя не согласиться с тем, что, в отличие от «Моцарта и Сальери», структура поэмы не двойственна, а **тройственна**; в ней не два, а три главных участника действия – Евгений, Петр и стихии (прежде всего вода (Нева), но также и ветер). Этот «тройственный конфликт» – власти и природы, природы и человека, человека и власти, – лежит в основе сюжета поэмы.[5]

[3] Пушкин А.С. Собр. соч. в 10 т.–М., – 1974-1978.– Т. 3, с. 466.

[4] Харлап М.Г. Теоретическое музыкознание и смежные науки.–Методы изучения старинной музыки. –М., 1992.

Мазель Л.А. О чертах сонатной формы в сочинениях Пушкина. По следам наблюдений М.Г.Харлапа.–Муз. академия.–1999. -№2.

[5] Бочаров С.Г. Филологические сюжеты.–М., 2007. – с. 361–372.

Таким образом, с первого взгляда кажется, что в «Медном всаднике» воплощен только второй из принципов построения сонатной формы, – трехчастная репризность. Тем не менее необходимая для сонатности двойственность (принцип бицентризма) воплощена в тексте многообразно; все три символических «персонажа» поэмы **двоятся**.[6]

Во Вступлении к поэме фигурирует живой Петр, в основном тексте – памятник, «*кумир на бронзовом коне*»; «*Невы державное теченье*» и Нева, которая, «*как зверь остервенясь, на город кинулась*»; Евгений разумный и Евгений безумный, Петроград под «*золотыми небесами*» белой ночи и Петроград «*омраченный*». Размышляя о композиции конфликта в поэме, О.А. Седакова пишет о том, что следует отказаться от закрепления его за персонажами и замечает: «Медный всадник» двутемен. Раздвоенность пронизывает всю ткань петербургской повести».[7]

Очень важный аспект раздвоенности «Медного всадника» – оппозиция ***разум–безумие***. При этом ***все три*** персонажа могут находиться, так сказать, в модусе разумности и в модусе безумия. В экспозиции «безумна» бушующая Нева, а Петр и Евгений – «разумны» (и неподвижны); в репризе – «безумны» (и приходят в движение) Петр и Евгений, а Нева – «разумна» (наводнения нет).

Известно, какое громадное значение имела для Пушкина проблема ***разум–безумие***, как длительно он размышлял о ней, и как часто создавал образы безумцев (Мария, Германн, Евгений; лирический шедевр «Не дай мне Бог сойти с ума...»; в маленьких трагедиях Барон – Альбера, Сальери – Моцарта, Священник – Председателя, Дона Анна – Дон Гуана называет **безумцем**). Образ безумца Евгения создавался одновременно с образом безумца Германна, – осенью 1833 г. «Медный всадник» и «Пиковая дама» были написаны одновременно.

М.Г. Харлап и Л.А. Мазель указывают на границы разделов сонатной формы в «Медном всаднике»: первая часть поэмы –

[6] Гуревич А.Н. Сокровенные смыслы. Статьи о Пушкине (1984–2011). – М., 2011. – с. 102–136.
[7] Седакова О.А. «Медный Всадник»: композиция конфликта. – Собр. соч., в 2т. – Т. 2, М., 2001. – с. 457–489.

экспозиция (97–259) (цифры – номера строк); разработка (260–347) – от начала части второй до «*Несчастье невских берегов*»; далее и до конца – реприза.

Еще в середине позапрошлого столетия германский поэт, композитор, искусствовед Отто Людвиг (1813–1865) написал о родстве формы шекспировских трагедий и сонатного allegro.[8]

Таким образом, интуиция сонатной формы могла возникнуть у Пушкина не только вследствие его знакомства с сочинениями выдающихся композиторов (в первую очередь венских классиков), но и как результат внимательного чтения Шекспира.

Тексту «Медного всадника» присущ глобальный метафоризм, неисчерпаемость содержания, сближающая его с музыкой. В поэтическом мире каждый из трех персонажей поэмы сближается с другими.[9]

Евгений есть Евгений, но иногда он сближается то с Петром, то с Невой; Нева есть Нева, но иногда сближается то с Евгением, то с Петром: «Нева державна, как Петр, безумна и мятежна, как Евгений. Река сопрягает бедного безумца с царем и делает их сравнимыми, сопоставимыми и известными качествами даже «перетекающими» друг в друга» [Ю. Борев, с. 383].

В этом поэтическом тексте законы логики и работают («*Происшествие, описанной в сей повести, основано на истине*», – пишет Пушкин в предисловии к поэме) и не работают (в силу глобального метафоризма, несовместимого с одним из законов классической логики – законом тождества). Таким образом, несравненное искусство поэта позволяет воспринимать текст этой самой совершенной его поэмы как сугубо реалистический (многие пушкинисты писали об эволюции Пушкина от классицизма через романтизм к реализму) и, – вместе с тем, – как фантастический, метафорический, символический.

Обращаясь к принципу дополнительности Бора, В.В. Налимов показал, что логичность и метафоричность текста – это

[8] Ludwig O. Shakespeare-Studien.–Halle, 1901.

[9] Борев Ю. Искусство интерпретации и оценки. Опыт прочтения «Медного всадника». – М., 1981. – с. 382–391.

два **дополняющих** друг друга его проявления (*см. эссе «Что есть истина?»*).

В 1922 г. поэт О.Э. Мандельштам в статье «О природе слова» описал две ситуации, противоположные друг другу:

1. Многозначное слово символистов: «...роза – подобие солнца, солнце – подобие розы и т. д. Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием... Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой».

2. Однозначное слово акмеистов: «Акмеизм возник из отталкивания: Прочь от символизма, да здравствует живая роза! – таков был его первоначальный лозунг».[10]

На вершинах поэзии эти противоположности сливаются в единство. Наиболее поздняя, написанная в 1833 г. поэма является вершинным, самым совершенным произведением поэта. Она может быть прочитана и как реалистический «печальный рассказ» о мелком чиновнике, у которого погибла невеста, и как высокая символическая трагедия богоборчества.



[10] Мандельштам О.Э. Слово и культура. Статьи.–М., 1987. – с. 65, 261.

II

О СМЫСЛЕ СОНАТНОЙ ФОРМЫ

Противоречие есть критерий истины, отсутствие противоречия – критерий заблуждения.

Г. В. Ф. Гегель

1. Бетховен и Гегель

Сонатная форма (гораздо лучше исследованная в музыке, нежели в литературе), появляется в европейском искусстве сравнительно поздно – не ранее эпохи Возрождения. Особенное значение она приобретает в эпоху романтизма. Романтики называли музыку **небом над всеми искусствами** и требовали музыкальности от других искусств, в частности, от литературы.

Исследователь немецкого романтизма литературовед Н.Я. Берковский пишет: «Романтизм был обобщенным отражением революции. Ни в Германии, ни в других странах романтики не изображали революцию. Я бы так сказал: они не изобразили революцию, а выразили ее. А очень часто выразить – более высокая задача, чем изобразить. Романтики все направлялись к этой цели: выразить непрерывно, неутомимо творимую жизнь.

Итак, основная внутренняя тема романтизма – творимая жизнь, жизнь как непрерывное творческое движение. Характерным образом романтики, которые были внимательны ко всем искусствам, превыше всего ставили музыку. Это эпоха чрезвычайно напряженного культа музыки... Почему романтики выдвигали музыку? Они считали, что творимую жизнь ближе всего способна передать музыка. Музыка, как они говорили, это жизнь самой жизни. У них имелся существенный критерий – музыкальность. Они требовали музыкальности от живописи и от литературы... речь шла о музыкальности впечатлений, чтобы качество впечатлений было сходным.

Музыкальность передавала мир становящийся, мир при вас, на ваших глазах созидаемый...».[11]

Именно музыку О. Шпенглер[12] считает наиболее адекватным воплощением всей вообще новоевропейской культуры. -

Почему? – Потому что музыка наиболее совершенно передает движение, изменение, развитие, становление.

Что есть музыка? – Это искусство звука. Но, подобно тому как «живопись есть не что иное, как изображение духовных понятий, хотя и воплощенных в телесных фигурах»[13], точно так же и музыка не сводится к звукам, а воплощает некую реальность, которую можно было бы назвать «духовными понятиями», «мыслями», «идеями» или как-нибудь еще.

В этом отношении музыка подобна речи. Ведь когда актер читает вслух стихотворение, то его искусство тоже можно назвать «искусством звука»; человеческая речь – это тоже звуки, гласные и согласные. Правда, они объединяются в слова, слова – в предложения, предложения – в связный осмысленный текст.[14] Нечто подобное имеет место и в музыке.

Звуки музыкального произведения различаются не только по абсолютной высоте, но и по значению в развитии музыкальной мысли. Слух легко отличает звуки, на которых можно остановиться, закончить мелодию (они называются «устойчивыми тонами» или «устоями»), от звуков, которые, напротив, требуют дальнейшего движения («неустойчивые тоны» или «неустои»). **Различие роли тонов и их взаимоподчинение является непременным свойством музыки, обеспечивающим логическую основу ее восприятия.**

Звуковысотная система сопряжения тонов на основе их логического соподчинения называется **ладом**. Вообще говоря, лад есть интонационный комплекс, связанный с мировоз-

[11] Берковский Н.Я.Лекции и статьи по зарубежной литературе.–СПб., 2002. – с. 35, 36.

[12] См. его главный труд «Закат Европы».

[13] Это определение принадлежит великому французскому художнику-классицисту XVII в. Н. Пуссену.–Ротенберг Е.И. Западноевропейское искусство XVII в.– М., 1971.– с. 64, 65.

[14] Вот что пишет современный исследователь: «Феноменологически мышление – это процесс построения из простых знаковых систем более сложных, внешне это как раз и находит свое выражение в иерархической структуре языка».–Налимов В.В. Вероятностная модель языка.–М., 1979. – с. 49.

зрением соответствующей эпохи: например, средневековые лады – отображение сознания феодальной эпохи с ее замкнутостью и застылостью, а система **мажор – минор** – выражение **динамизма** музыкального сознания европейского нового времени. На границах больших исторических эпох (например, на рубеже XVI–XVII вв., или XIX–XX вв.), когда изменяется образ мира в восприятии людей, происходят «интонационные кризисы» и искусство музыки радикально обновляется.[15]

Лад как логическая система в известном смысле может быть уподоблен системе соподчинения слов в грамматической организации словесной речи. Ряд слов-понятий не образует осмысленной фразы вне определенного их соподчинения. Представим себе ряд слов: музыка, служанка, поэзия. Вне грамматического согласования они никак не объединяются друг с другом. Но будучи спаяны определенным соподчинением, выявляющим грамматическую роль (функцию) каждого из них, они способны выразить творческий девиз великого композитора Глюка: «Музыка – служанка поэзии».

Подобно этому и в музыке ряд звуков не создаст осмысленной интонации вне ладовой организации, выявляющей их логическую неравноправность, «главенство» одних и «подчиненность» других. Наиболее общая для всех ладовых систем форма функциональных отношений – это соотношение устойчивости и неустойчивости. Устойчивость – функция торможения: она создает ощущение потенциального покоя, возможности остановить движение, – это функция статическая. Устойчивый тон никуда не тяготеет, а, напротив, сам к себе как бы притягивает другие тоны. Центральный устой лада называется тоникой.

Неустойчивость – функция движения: она требует продолжения развития, это функция динамическая. Неустойчивые тоны направлены к центру из самых разных точек. Поэтому неустойчивость многозначна, многообразна: она может охватывать самые различные формы движения к устою. Неустойчиво в ладу все, что не является тоникой.[16]

[15] Холопов Ю.Н. Лад.–Муз. энцикл. В 6 т.–М., 1973–1982. -Т.3. – с. 131.

[16] Курс теории музыки. Общ. ред. А.Л.Островского. – Л., 1984. – с. 59, 60.

Ясно ощущаемое тяготение неустоя к устою – главный источник выразительности в классической европейской музыке XVII–XIX вв.; именно оно позволяет музыке воплощать изменение, движение, становление, становиться драматичной и процессуальной.

«...по традиции, идущей издревле, **музыку признают наиболее обобщенным, абстрактным искусством – художественным эквивалентом философии и математики... Музыка есть модель чистого мышления**», – пишет современный исследователь.[17]

В рамках мажоромминорной ладогармонической системы, выражающей **динамизм** музыкального сознания европейского нового времени, формируется и достигает апогея в творчестве Бетховена **сонатная форма**, смысл которой заключается в борьбе противоположностей. «В полной мере «философией» симфония и соната становятся у Бетховена... Идея сонаты-симфонии – это идея истории и ее смысла: идея философская. Недаром в литературе о музыке в связи с симфонизмом появилось понятие «абсолютной музыки» – аналог представлений об «абсолютной философии», трактующей в духе систем XIX века, в частности Гегелевской, о конечном смысле универсума», – замечает Т.В. Чередниченко в работе «Музыка в истории культуры» [с. 68, 69].

Можно осознать специфику сонатной формы, если сравнить ее с формой фуги, господствовавшей в европейской музыке в XVII и в первой половине XVIII века. Вот как об этом пишет музыковед А.Н. Должанский:

«Строение фуги подобно тезису с доказательством, определенному утверждению с последующим его толкованием, разъяснением его смысла, углублением его. Музыкальным воплощением тезиса является тема фуги, а остальное, то есть фуга в целом, представляет собой раскрытие смысла темы…Сонатная форма определяется наличием экспозиции и репризы. В экспозиции дается одно соотношение тематического материала, в репризе оно изменяется. Именно в этом – в изменении пер-

[17] Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры. Вып.1.-Долгопрудный. 1994. – с. 23, 29.

воначально данного положения – суть сонатной формы, тогда как суть фуги – в утверждении (защите) исходного положения. ***Соната – форма постепенного драматического становления вывода, в фуге он предопределен («навязан» темой).***

После исполнения только темы основное содержание фуги в целом уже предвосхищено. Начало же сонаты не дает безусловного основания судить о том, что будет дальше …**Фуга и соната соотносятся между собой, как художественный трактат и драма**, как течение мысли и ряд действий.[18]

И не случайно период перехода от фуги к сонате совпал с появлением труда Лессинга «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии» (1766). В нем «оракул молодого поколения» противопоставил статическое и динамическое в пользу последнего…Действовать! Таков был смысл и лозунг эпохи. От созерцания – к борьбе, от размышлений – к действиям, от метафизики – к диалектике….от изображения отдельных состояний – к изображению изменчивых процессов, от литературного трактата – к господству драмы характеров, от кантаты и оратории – к решительному преобладанию оперы, от фуги – к сонате».[19]

Итак, **соната – форма постепенного драматического становления вывода.** Ключевое слово здесь – СТАНОВЛЕНИЕ. Вспомним о том, что это – центральная категория философии Гегеля.

МИР ЕСТЬ СТАНОВЛЕНИЕ, – утверждает Гегель, комментируя Гераклита (о котором, как уже было сказано, он отзывается с восторгом).

В середине XVIII в. завершается эпоха полифонии (высшей формой которой является фуга) и начинается эпоха гомофонно-гармонической музыки, знаменем которой является сонатная форма.

Указывая на глобальное, отнюдь не ограничивающееся музыкой, значение сонатной формы, замечательный французс-

[18] В аспекте ЛОГИКИ фуга и соната тоже отличаются кардинально: от общего к частному, – **дедукция**, – таков путь развития в фуге; существо сонатности связано с **индуктивным** методом.
[19] Должанский А.Н. Относительно фуги.–в кн.: Должанский А.Н. Избранные статьи. – Л., 1973. – с. 151-161.

ский писатель и выдающийся музыковед Р. Роллан сравнивает ее с формой готического собора или античного храма: «Так же, как в форме греческого храма или готического собора подводится итог всему – еще горящему – пламени миллионов угасших жизней, так же **целый возраст европейского духа, почти весь девятнадцатый век сосредоточивается в музыке под видом «сонатной формы»...**».[20]

Как развивается европейская музыка? Если взглянуть на этот процесс, так сказать, с птичьего полета и рассмотреть длительный промежуток времени – от средневековья до современности, то можно выделить три эпохи: первая – от средневековья до XVII в., вторая – от XVII в. до конца XIX в., третья – XX–XXI вв.

Несколько ладов средневековой европейской музыкальной системы сливаются к началу нового времени в два лада – **мажорный** (синтез ионийского, лидийского и миксолидийского) и **минорный** (синтез дорийского, фригийского и эолийского.[21]

С XVII в. в европейской музыке наступает эпоха мажора и минора, мыслимых **как противоположности**: с мажором связывают радостные эмоции, с минором – грустные.

От XVII до XIX века – от И.С. Баха до Р. Вагнера, – длится эпоха мажороминора (тональная музыка). Последний этап развития европейской музыкальной системы – переход от мажороминора к двенадцатитоновой системе (додекафония, атональная музыка). «...мажор и минор исчезли. Шенберг образно выразил это так: «Из двуполости возник сверхпол!», – так характеризует переход от второй эпохи к третьей друг и сподвижник создателя двенадцатитоновой системы композиции А. Шенберга композитор Антон фон Веберн.[22]

Таким образом, европейская музыка движется от **многих** ладов средневековья к **дуальной (двойственной)** системе мажора и минора, мыслимых как противоположности и от нее – к атональной музыке: **много – два – один**.

[20] Григорович В.Б. Великие музыканты Западной Европы. Хрестоматия. –М., 1982.

[21] Гершкович Ф. Тональные истоки Шенберговой додекафонии.–Труды по знаковым системам. VI.–Тарту, 1973.–с. 344–379.

22 Веберн А. Лекции о музыке.–М., 1975. – с. 52.

Сонатная форма возникает и достигает высокого развития именно в пределах второго этапа. Мажор и минор относятся друг к другу как противоположности, как утверждение и отрицание, как «да» и «нет». В этом аспекте мажоминорная ладогармоническая система подобна двузначной Аристотелевой логике. Вспомним о том, что Аристотель, стоящий у истоков европейской культуры, создал не только **логику** (основанную на различении и противопоставлении истины и лжи), но и **этику**: его этика тоже двузначна, основана на различении и противопоставлении блага и зла, добродетели и порока.

Эта бинарность (двузначность) нетривиальна. Г.С. Померанц пишет об аристотелевской логике, сравнивая ее с индийской логикой:

«В индийской логике нет закона исключенного третьего (доводящего закон тождества до абсолютной незыблемости). В индийской логике возможны не два разумных суждения, а целых пять:

S есть P;

S не есть P;

S есть и P, и не P;

S не есть ни P, ни не P;

S неописуем.»[23]

Быть может, именно эта двузначность (двойственность, бинарность) составляет специфику европейской культуры и отличает ее от других культур.

Философская система Канта тоже двойственна (дуалистична) и строится на **антиномиях**, – непримиримых противоречиях: «Кант совершает великое открытие; он обнаруживает диалектическую, то есть внутренне противоречивую, природу разума: **«...в основе всего нашего мировоззрения лежит некая антиномия».**[24]

В «Критике чистого разума» (1781 г.; 1787 г.) Кант формулирует четыре антиномии: наряду с причинностью существует и свобода (тезис) – свободы нет, все совершается только по

[23] Померанц Г. Выход из транса. –М., 1995.–С. 332-336

[24] Виндельбанд В. От Канта до Ницше. История новой философии в ее связи с общей культурой и отдельными науками. – М., 1998. – с. 107.

законам природы (антитезис); мир имеет границы во времени и пространстве (тезис), и он бесконечен во времени и пространстве (антитезис); деление всего существующего в мире возможно только до изначально простых элементов (тезис), и все в мире делимо без конца (антитезис); в мире или вне его есть некая абсолютно необходимая сущность (Бог) (тезис), и такой сущности нет (антитезис).

Классическая немецкая философия развивается от антиномизма Канта к диалектике Гегеля: ее центральная проблема – проблема противоречия.

Чтобы ответить на вопрос о смысле сонатной формы НЕОБХОДИМО ВЫЙТИ ЗА ПРЕДЕЛЫ музыки и литературы как отдельных, специфических видов искусства и обратиться к целостному, интегральному знанию об эпохе, которое может дать только ФИЛОСОФИЯ – ведь, по словам Гегеля, «философия есть... современная ей эпоха, постигнутая в мышлении».

Важно, что главная и побочная партии в сонатной форме могут воплощать противоположности, противоречить друг другу: таким образом, произведение, написанное в сонатной форме, может стать воплощением принципа совпадения противоположностей (*principium coincidentiae oppositorum*), этого фундамента гегелевской диалектики.

Действительно, выдающийся музыковед Б.В. Асафьев отмечает связь сонатной формы с одновременным ей явлением – с диалектикой Гегеля: «Если за исходный пункт кристаллизации сонатно-симфонического аллегро в типичном его облике... взять творчество мангеймцев, Гайдна... и сыновей Баха, то быстрая эволюция и яркий рост этого вида музыкального становления... совпадает с эпохой «бурных стремлений» (Sturm und Drang, «буря и натиск». – *А.П.*) в Германии и освободительных течений во Франции, приведших к великой революции. Это – эпоха смелых дерзаний и противоречий... музыка должна была идти вслед за современностью и... она действительно пошла за ней, создав форму, в которой principium coincidentiae oppositorum и **конфликт** – как действующие силы, проявляющие себя в контрастных образах, – становятся руководящими

силами движения. Бетховен (1770–1827), современник Гегеля (1770–1831), выявил **диалектику сонатности**...».[25]

Знаменательно, что Бетховен (1770–1827), в творчестве которого развитие сонатной формы достигает апогея, и создатель диалектики Гегель (1770–1831) – ровесники. Б.В. Асафьев **не случайно подчеркивает эту подробность.**

Творчество Бетховена и Пушкина можно сблизить с таким масштабным явлением, как диалектика их современника Гегеля.[26]

Еще в 1821 г. Пушкин поставил себе цель: «В просвещении встать с веком наравне». К 1830 г. цель была достигнута. Склад пушкинского мышления находится на уровне самых высоких философских достижений эпохи: композиция «Моцарта и Сальери» и «Медного всадника» свидетельствует о том, что поэт мыслит ***диалектически***.

Согласно А.Ф. Лосеву, наивысшее достижение классической немецкой философии – гегелевская диалектика; центральная категория диалектики – противоречие; художественное воплощение противоречия – драматургический конфликт; идея конфликта и его разрешения воплощена в классической европейской музыке XVII–XIX вв. и форма этого воплощения – сонатная.[27]

Л.Е. Фейнберг подчеркивает в высшей степени объективный характер сонатной формы: «Сонатная форма, этот шедевр логического раскрытия, никем не была «изобретена»... Сонатная форма – метод музыкального мышления... Идея сонатной формы *носилась в воздухе*». Исследователь убежден в том, что Пушкин ***не знал*** о существовании этой музыкальной формы, что она проникла в его поэзию «только как результат гениальной интуиции».[28]

Не будем спорить с этим утверждением. Тем интереснее ситуация! **Перед нами – одновременное воплощение одной и**

[25] Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс.–Л., 1963. – с. 144, 145.

[26] Современные исследователи целую главу монографии называют так: «Музыка как модель диалектики».–Философия и музыка: диалог противоположностей? – СПб., Тирасполь. – 1993. – с. 174–193.

[27] Конен В.Д. Театр и симфония.–М., 1974.

[28] Фейнберг Л.Е. Сонатная форма в поэзии Пушкина.–Московский пушкинист.–XI.–М., 2005. – с. 295–297.

той же философской концепции в различных областях культуры – в музыке венских классиков (в частности – Бетховена), в поэзии Пушкина и собственно в философии–в классической немецкой философии.

«Когда ищут соответствий между музыкально построенными литературными созданиями и т. н. музыкальными формами ... непременно нужно от таких «форм» восходить на некоторый более высокий уровень – тот, где между построением смысла *в его полноте*, соответственно в литературных / поэтических и музыкальных произведениях, будут выявляться действительно оправданные параллелизмы внутреннего свойства», – пишет А.В. Михайлов.[29]

Итак, я полагаю, что существует определенное сходство между творческой эволюцией Пушкина (в целом – от юности к зрелости) и развитием классической немецкой философии от Канта к Гегелю (тоже в целом – от зачинателя к завершителю): «Понимание есть, в сущности, не что иное, как уподобление. То, что ни на что не похоже, тем самым непостижимо».[30]

Причем речь идет не о сходстве неких статичных феноменов, но о подобии ***процессов***, о различных – поэтическом, музыкальном и философском, – воплощениях некоей универсальной закономерности в развитии европейской культуры.

Рассматривая историю философии, Гегель приходит к широко известному выводу: основные этапы истории философии совпадают с основными этапами логического развития мышления. «Логический» и «исторический» аспекты развития человеческого познания коррелируют друг с другом: «логика движения мысли в голове отдельного человека в общем и целом, в сокращенном и «снятом» виде воспроизводит логику исторического развития мышления, совпадает с ней».[31]

Если согласиться с этой мыслью, то возникает вопрос: какому именно этапу развития мышления соответствует классическая немецкая философия?

---

[29] Кузичева М. Пушкин и Моцарт: к вопросу о родстве поэтик.–Вопросы литературы.–2014. -№2.
[30] Валери П. Об искусстве.–М., 1993. – с. 412.
[31] Розенталь М.М. Принципы диалектической логики.–М., 1960. – с. 168.

Уже было сказано о том, что историю этой философии должно рассматривать как движение от ее зачинателя – Канта к ее завершителю – Гегелю. Это движение соответствует, в частности, переходу от статической концепции истины к динамической ее концепции, от формальной логики к логике диалектической. Постижение сущего в его изменчивости и метаморфозах – задача гораздо более трудная, чем постижение сущего в его неподвижности. Этот переход от статики к динамике – неизбежный, но очень трудный шаг на пути философского развития индивида (*см. второй раздел эссе* «*Что есть истина?*»).

Трудность состоит в том, что движение противоречиво: если воспользоваться терминологией классической немецкой философии, то осмысление движения требует возвышения от уровня рассудка (для которого противоречия неприемлемы) до уровня разума.[32]



[32] Володин В.Н., Любутин К.Н., Нарский И.С. От рассудка к разуму (Кант, Гегель, Фейербах).– Екатеринбург, 1991.

2. «Вечные противуречия существенности»

Отметим, что сонатная форма в творчестве Пушкина имеет свою историю. Л.А. Мазель в вышеупомянутой работе пишет о том, что М.Г. Харлап находил черты сонатной формы и в романе «Евгений Онегин»: «Новое соотношение двух героев в конце романа очевидно... ученый обнаруживает в последовательности восьми глав все основные разделы сонатной формы. Первая глава – экспозиция Онегина – служит главной партией. Вторую можно считать связующей: появляется Ленский, и уже говорится о Татьяне, хотя она еще не выступает как действующее лицо. Третья глава – побочная партия: влюбленная Татьяна и ее письмо. Четвертая – заключительная партия: встреча Онегина и Татьяны в саду (сонатные заключительные партии часто объединяют черты главной и побочной). Пятая, шестая и седьмая главы соответствуют разработке, полной всевозможных событий... Восьмая глава – сжатая реприза: главные герои встречаются вновь, но их взаимоотношения сменяются противоположными» .

Действительно, в пушкинском романе есть и бицентризм (Онегин и Татьяна) и трехчастная репризность (ДВЕ встречи главных героев). Однако нетрудно увидеть, что сонатная форма в романе сильно искажена и непропорциональна, – и потому, что «первоначальный замысел Пушкина был резко искажен по причинам, от поэта не зависевшим (вынужденное изъятие из него целой главы, ряда строф)»,[33] и потому, что «Онегин» создавался на протяжении длительного времени (более восьми лет) и форма его изменялась в процессе возникновения. Болдинской осенью 1830 г. Пушкин составил оглавление романа в стихах – три части по три песни в каждой: конечно, подобное тройственное деление восходит к «тройственной поэме» Данте, которого поэт высоко ценил, но укажем и на то, что тройственность присуща сонатной форме также (экспозиция, разработка, реприза).

Итак, «Евгений Онегин», «Моцарт и Сальери» и «Медный всадник» представляют собой ряд произведений, красноре-

[33] Пушкин А.С. Собр. соч. в 10 т.–М., 1974-1978. – Т. 4, с. 466

чиво демонстрирующий ПРОЦЕСС ОВЛАДЕНИЯ Пушкиным сонатной формой. Искаженная и непропорциональная в «Онегине», она становится классически стройной в «Моцарте и Сальери» и, сохраняя эту стройность, – еще и изощренно-виртуозной в «Медном всаднике».

«...поэтическая мысль, по-видимому, была для Пушкина отчасти сродни мысли музыкальной. Когда Моцарт говорит: «И в голову пришли мне две-три мысли», он имеет в виду мелодию, которая не может быть исчерпывающе «пересказана». И хотя Моцарт передает Сальери что-то вроде музыкальной программы своего произведения, затем он садится за рояль и исполняет его – а в тексте пушкинской драмы возникает пропуск, подобный пропущенным строфам «Онегина». На сцене в этот момент должна была зазвучать музыка – словесный и музыкальный пласты должны были встретиться, столкнуться друг с другом, обнаружив свое совпадение и несовпадение. Так же и мысль поэтическая не ограничивается своим прямым содержанием. В ее необходимый объем входят музыкально-композиционный строй, форма, сознающая сама себя и очень часто этот акт самосознания собственными средствами передающая», – пишет литературовед М. Н. Виролайнен.[34]

Музыка – искусство временно́е (ударение на предпоследнем слоге!) Поэтому неудивительно, что музыкальные формы связаны с представлением о природе времени. Античные мыслители, как известно, полагали, что время циклично, т. е. течет по окружности. Философы христианского средневековья придерживались совсем иной концепции, – однонаправленное время, необратимо текущее из прошлого в будущее. Сонатная форма синтезирует античную идею цикличности и христианскую – необратимости, однонаправленности времени. Различие между нею и простой трехчастной формой такое же, как между движением по спирали и движением по окружности. Сонатная форма воплощает гегелевскую концепцию развития как движения во времени по спирали. Движение по спирали

[34] Виролайнен М.Н. Творческая история двух стихотворных повестей.–В кн.: Две повести в стихах. Е.А.Баратынский. Бал. А.С.Пушкин. Граф Нулин.–СПб., 2012. – с. 89–210

можно представить как синтез кругового движения (вращения) и однонаправленного движения по прямой.

Эта концепция развития как движения во времени по спирали представляет собой воплощение одного из законов диалектики – закона отрицания отрицания.

Музыкальным воплощением идеи циклического, текущего по окружности, времени, являются в музыке простая трехчастная форма АВА и форма рондо АВАСА.

Сонатная форма преемственно связана с простой трехчастной формой АВА (также имеющей литературный аналог, – например, стихотворение Пушкина «Не пой, красавица, при мне»; и форма рондо имеет аналог в лирике Пушкина – «Ночной зефир...»), с тем, однако, существенным отличием, что первый и третий разделы в ней не тождественны, а подобны. **Различие между нею и простой трехчастной формой (как и формой рондо) такое же, как между движением по спирали и движением по окружности. Сонатная форма воплощает развитие как движение во времени по спирали (с возвращением к прошлому, – но не буквальным, а на новом уровне).**

Сонатная форма выражает идею необратимого событийного развития, воплощает идею истории.[35]

Содержанием сонатной **формы** является **единство противоположностей (противоречие), обусловливающее развитие и переход в новое качество.** Вспомним о том, что закон единства и борьбы противоположностей, – закон, открывающий причину движения (источник развития), – один из законов гегелевской диалектики.

Таким образом, сонатная форма является воплощением двух законов диалектики, – закона единства и борьбы противоположностей (principium coincidentiae oppositorum) и закона отрицания отрицания, – то есть является воплощением современной ей философии, – гегелевской диалектики (основанной на принципе совпадения противоположностей), этой «теоретической души» европейской культуры нового времени, и именно это обусловливает ее широкую распространенность

[35] Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры. Вып.1.-Долгопрудный. 1994. – с. 67, 77.

в европейском искусстве XVII – XIX вв., причем не только в музыке, но во всех временнЫх искусствах вообще (в особенности в поэзии и театре – не только музыкальном).

Диалектик Гегель ценит драму как высший род искусства, потому что она по своей природе предназначена для раскрытия диалектики жизни, проявляющейся в возникновении **противоречий** внутри некоего единства, в развитии их и в их разрешении. Гегель считает, что драма представляет собой «высочайшую ступень поэзии и искусства вообще». Если драма для Гегеля – высшая форма искусства, то в пределах самой драмы высшим видом является трагедия. Согласно теории Гегеля, подлинно трагическая коллизия состоит в том, что «обе стороны противоположности, взятые в отдельности, оправданны» . Коллизия состоит в том, что каждый из трагических характеров, осуществляя свое правомерное стремление, неизбежно наносит ущерб другому характеру, цели которого в такой же мере правомерны с точки зрения нравственности.[36]

Иначе говоря, **трагический конфликт, – это воплощение противоречия, – есть столкновение двух правд, двух точек зрения, каждая из которых вполне обоснована.** Именно такова структура конфликта и в «Евгении Онегине», и в «Моцарте и Сальери», и в «Медном всаднике».

В эссе «Что есть истина?» уже было сказано о **глубоких** и **плоских** истинах (концепция Н. Бора). Глубокие истины – такие утверждения, что противоположные им тоже содержат глубокую истину. «Бор пояснял это на следующем примере: «Бог есть» – выражение высшей мудрости и правды, и, наоборот, «Бога нет» – тоже выражение высшей мудрости и правды», – вспоминает один из великих физиков XX в. П. Дирак. Трагедию Пушкина «Моцарт и Сальери» можно рассматривать как исследование **глубокой истины**, как диалог между двумя собеседниками, каждый из которых отстаивает свою правду: Бога нет (Сальери) – Бог есть (Моцарт). Вспомним о том, что это – одна из антиномий Канта.

[36] Аникст А.А. Теория драмы от Гегеля до Маркса.–М., 1983. – с. 94, 95.

Конец XVIII века, – эпоха Великой Французской революции, – переломная, кризисная эпоха, подобная переходу от языческой античности к христианскому средневековью. На протяжении более чем тысячелетия христианское учение было мерилом истинного и ложного, правильного и неправильного. Королевская власть была освящена Церковью, Откровение и вера составляли основу и атмосферу человеческого бытия.

Французские революционеры судят и казнят короля,–помазанника Божия. Итак, убить наместника Бога на земле и занять его место; взять в свои руки управление миром и человеческим обществом; творить историю самостоятельно, ничего не оставив на долю Провидения, – вот какая идея воодушевляет организаторов социальной революции.

«Даже там, где вера устояла, она теряет свою спокойную несомненность. Она находится в постоянном напряжении, подчеркивает и акцентирует себя… Как обстоит дело с Богом и его всемогуществом, если оправдано то переживание свободы, которое отличает человека нового времени?», – вопрошает теолог Р. Гвардини.[37]

ЕСЛИ миром управляет всемогущий и благой Бог, ТОГДА прав Лейбниц с его знаменитым (так жестоко осмеянным Вольтером) тезисом «Все к лучшему в этом лучшем из миров». В этом случае революции не только неприятны, но и бесполезны.

А ЕСЛИ НЕТ? – Тогда, может быть, правы революционеры?

Поневоле вспоминается знаменитое двустишие из «Фауста» Гете:

Ах, две души живут в больной груди моей,
Друг другу чуждые, – и жаждут разделенья.

Перевод Н. Холодковского

В «Медном всаднике» есть великий вопрос, имеющий прямое отношение к кантовской антиномии Бога нет – Бог есть:

Иль вся наша
И жизнь ничто, как сон пустой,
Насмешка неба над землей?

[37] Гвардини Р. Конец нового времени.–Вопросы философии.–1990.–№ 4.

Проблема богоборчества представляет собой важный аспект конфликта и в «Моцарте и Сальери», и в «Медном всаднике».

В «Подражаниях Корану» Пушкин пишет о *могучем* (богоборце): *безумной гордостью обильный*. Гордость (гордыня), как известно, – один из смертных грехов, более того, – по мнению Честертона, – корень всех грехов. Проявляется она, в частности, в том, что человек считает себя вправе судить и казнить (одна из христианских заповедей – «Не убивай»; кроме того, сказано «Не судите и не будете судимы»).

И Онегин, и Сальери, и Петр – гордецы и убийцы. Красноречив построенный поэтом в одной из строф заключительной главы романа ряд характеристик главного героя, антагониста христианки Татьяны (*притворный чудак – печальный сумасброд – сатанический урод – Демон*). Нельзя не заметить и того, что уже в самой первой строфе главы первой Онегин поминает черта.

Оба пушкинских шедевра воплощают именно вопрос, НЕ ОТВЕТ! Определенный и однозначный ответ ограничил и сузил бы их смысл. Внимательный читатель остается *погруженным в глубокую задумчивость*, как сказано о Председателе в финальной ремарке «Пира во время чумы».

В этой трагедии противостоящий Священнику Вальсингам охарактеризован эпитетом «*гордый*». И это не просто гордость, но **безумная** гордость. Уже было сказано о том, что в маленьких трагедиях Барон – Альбера, Сальери – Моцарта, Священник – Вальсингама, Дона Анна – Дон Гуана называет **безумцем**. Людям религиозным атеисты кажутся безумцами, а атеистам безумцами представляются люди верующие. Это столкновение двух правд представляет собой пример трагического конфликта по Гегелю. Ситуация напоминает описанный Г. С. Померанцем конфликт двух правд, имевший место на рубеже языческой античности и христианского средневековья: люди античности считали христианское вероучение абсурдным, христиане же полагали **мудрость мира сего** безумием.[38]

[38] Померанц Г. Выход из транса.–М., 1995. – с. 439.

Нелепость, абсурд – это зачастую просто **иное** знание, – знание, построенное на других основаниях (например, евклидова и неевклидова геометрии одинаково истинны, но построены на **различных** наборах аксиом). Приверженцам одной из правд те, кто исповедуют противоположную, кажутся безумными.

Если вспомнить о том, что Гераклит (которого Гегель считал своим предшественником и ценил очень высоко!) определяет **гармонию** как единство противоположного («из различающегося – прекраснейшая гармония»), то сонатная форма окажется воплощением гармонии.

Содержанием этой **формы** является противоречие, обусловливающее развитие и переход в новое качество (не случайно сонатная форма в музыке формируется одновременно с кристаллизацией мажора и минора (XVII век), мыслимых как противоположности, и, как было сказано, достигает высокого развития именно в рамках мажоро-минорной ладогармонической системы, выражающей динамизм музыкального сознания европейского нового времени. **Главная и побочная партии в сонатной форме могут противоречить друг другу, поэтому смысл сонатной формы может быть парадоксальным.**[39]

Парадоксальная сонатная форма может служить инструментом исследования боровских глубоких истин, – истин, воплощающих противоречие, – тех, которыми занимаются религия, философия, искусство.

Можно сказать и так: сонатная форма позволяет задать и исследовать проблему, например, один из *вечных* вопросов философии. «Вы смешиваете два понятия – решение вопроса и правильная постановка вопроса. Только второе обязательно для художника. В «Анне Карениной» и в «Онегине»

[39] Вот как судит о главных героях «Евгения Онегина» (ссылаясь на Ю. Н. Чумакова) А.А. Асоян: «... по наблюдениям Ю. Чумакова, пушкинский Онегин соотносится с топокомплексом Воды, а Татьяна – Суши. Татьяна сродни прежде всего земле, растительности. Ее женская природа характеризуется устойчивостью, постоянством, укорененностью. Между тем сопричастное пространство Онегина – река. Его природа подвижна, текуча, переменчива. «В этом самом общем сличении, – пишет исследователь, – проглядывает как основная сюжетная контроверса, так и более фундаментальные проблемы» Асоян А.А. Орфический сюжет в «Евгении Онегине». – Моск. пушкинист.–XI.–М., 2005. – с. 186.

не решен ни один вопрос, но они Вас вполне удовлетворяют потому только, что все вопросы поставлены в них правильно. Суд обязан ставить правильно вопросы, а решают пусть присяжные, каждый на свой вкус», – пишет Чехов Суворину 27 октября 1888 г.

Совсем непросто, однако, в каждом конкретном случае структурировать произведение, указать стороны противоположности, конфликтующие начала.

Именно с этим связана описанная Е.Г. Эткиндом ***многосмысленность*** «Медного всадника».[40]

О чем это написано? О противостоянии государства и личности (Белинский, Ходасевич), о раздвоении пушкинского «Я» на человека и поэта (Абрам Терц), о диалектике сакрального и инфернального (Б. Гаспаров)? Все эти ответы возможны и возможны многие другие.

Точно то же можно сказать о «Моцарте и Сальери». Разные исследователи конкретизируют конфликт трагедии различно: зависть таланта к гению (Белинский), противостояние классицизма и романтизма (Гуковский), богоборчество Сальери (Гершензон) и т.д.

Моцарт служит своему гению, а Сальери полагает, что этот гений достался ему НЕЗАСЛУЖЕННО. Пушкинский Сальери ***богоборец***, – потому, что справедливость («правду») он понимает ***уравнительно***, – как равное вознаграждение за равный труд.

Все говорят: нет правды на земле.

– Почему? – Потому, что Сальери, который отдал музыке все, что мог, награжден небом не так щедро, как Моцарт. (Предположим, что «безумец» и «гуляка праздный» – это клевета; даже в этом случае, – если Моцарт такой же труженик, как Сальери, – «несправедливость» неба все равно имеет место. Дар Моцарта больше, чем дар Сальери).

Однако «несправедливость» всеблагого Бога, – это оксюморон, парадокс. В Библии очень подробно трактуется вопрос

[40] Эткинд Е.Г. Божественный глагол. Пушкин, прочитанный в России и во Франции. – М., 1999. – с. 469–480.

о божественной справедливости, – в притче о работниках в винограднике (Евангелие от Матфея, гл. 20, 1–16). Царство Небесное подобно хозяину дома, который платит одинаково (по динарию, как обещал) за разный труд (одни работали целый день, другие полдня, а третьи – один час). Итак, ***Бог дает не по справедливости (понимаемой уравнительно), а по собственному милосердию.***

Логика пушкинского Сальери-логика революционера. Новоевропейская этика стремится сочетать принципы справедливости и милосердия, однако Н. Бор отмечает их **дополнительность**: «Общую цель всех культур составляет самое тесное сочетание справедливости и милосердия, какого только можно достигнуть; тем не менее следует признать, что в каждом случае, где нужно строго применить закон, не остается места для проявления милосердия, и наоборот, доброжелательство и сострадание могут вступить в конфликт с самыми принципами правосудия».

Вспомним еще раз мысль Ю.М. Лотмана: «Художественные открытия позднего Пушкина можно было бы сопоставить с ***принципом дополнительности*** Нильса Бора. То, что один и тот же символ... может, наполняясь противоположными значениями, представить несовместимое как аспекты единого, делает произведения Пушкина не только фактами истории искусства, но и этапами развития человеческой мысли».

«Моцарт и Сальери» заключает в себе знаменитый вопрос о гении и злодействе. Пушкинский Моцарт полагает, что они несовместны. Сам Пушкин не мог так думать, – в 1830 г. (год завершения трагедии) он слишком много знал о злодействах Наполеона и Петра Первого (обоих называл гениями).

Великий человек, мнящий себя подобным Богу, считающий себя вправе судить и казнить, собственной ***роковой*** **волей** основывает город ***под морем***, – город, обреченный гибельным наводнениям. И в трагедии, и в поэме перед нами история гордеца и убийцы, – только Сальери сам судит Моцарта и собственноручно же приводит приговор в исполнение, а деяние Петра губит далеких потомков. В сущности говоря, и «Моцарт

и Сальери» и «Медный всадник» трактуют одну и ту же философскую проблему, – может быть, центральную философскую проблему нового времени: как соотнести волю Бога и **свободную** волю творческого человека? Можно сформулировать эту проблему и так: **как найти правильную меру человеческой активности?**

Обращаясь к проблеме СМЫСЛА пушкинских произведений, надо помнить об одном из законов классической логики: из противоречия следует любое высказывание.[41]

Правда Петра и правда Евгения, правда Сальери и правда Моцарта, правда Онегина и правда Татьяны противоречат друг другу; и трагедия, и поэма, и роман в стихах представляют собой воплощение этого противоречия; из противоречия следует любое высказывание, следовательно, число интерпретаций может быть бесконечным. Е.Г. Эткинд указывает на НЕСКОЛЬКО ДЕСЯТКОВ различных трактовок «Медного всадника» и на несколько совершенно различных интерпретаций «Евгения Онегина».[42]

Итак, великая поэзия, построенная по законам музыкальной формы, отличается такой же неисчерпаемостью, бесконечностью смысла, как великая музыка. Вспоминаются слова Гейне о стихотворении, которое представляет собою «тесное окошечко» в бесконечность и глубокомысленное утверждение Шеллинга (уже приведенное выше): «Художник вкладывает в свое произведение, помимо того, что явно входило в его замысел, словно повинуясь инстинкту, некую бесконечность, в полноте своего раскрытия недоступную ни для какого конечного рассудка».

Несомненным при этом является только одно: каковы бы ни были главная и побочная партии в сонатных формах Пушкина, – они **противоречат** друг другу, находятся в отношении конфликта. Уже было сказано о том, что смысл сонатной формы парадоксален.

---

[41] Ивин А.А. Логика. Учебник.–М., 2004. – с. 174.

[42] Эткинд Е.Г. Божественный глагол. Пушкин, прочитанный в России и во Франции. – М., 1999. – с. 455–480.

В эссе «Что есть истина?» уже было сказано о том, чем отличаются **научные истины от истин религии, философии, искусства:** первые должны быть непротиворечивыми (классическая логика – фундамент любой науки – запрещает противоречие, потому что противоречие разрушает содержательную теорию); вторые могут быть **воплощением противоречия**. Парадоксальная по своей природе сонатная форма и является таким воплощением противоречия, – воплощением гегелевской процессуальной истины. **Главная и побочная партии в ней могут обозначать противоположные стороны единого целого.** Она подобна некоему драматическому действу, которое разворачивается в пространстве между «да» и «нет».

Выше (в разделе «Сущность человека – движение») уже было сказано о безжизненности формальной логики и о нелогичности живой жизни, которая всегда представляет собой движение.

Образно говоря, антиномизм Канта так относится к диалектике Гегеля, как фотография к кино. Для Канта в основании всего лежит непримиримое противоречие (антиномия); **она статична**; две неподвижные истины (Бога нет – Бог есть) противостоят друг другу.

Для Гегеля это противоречие приводит к конфликту двух противоположностей, который служит движущей силой процесса развития; **истина есть процесс**; развитие, в ходе которого противоположности сложным образом взаимодействуют, приводит к новому качеству. Таким образом, **истина – это не только результат, но и путь к нему**, и нельзя отрывать первое от второго. **Диалектическая по своей природе сонатная форма является запечатлением этого процесса.**

Антиномизм Канта, шеллингова бесконечность, воплощенная в произведении искусства, гегелевская всеобщая теория движения – диалектика – и его представление о процессуальности истины взаимосвязаны и принадлежат единому полю проблем классической немецкой философии. С другой стороны, все эти проблемы воплощаются в позднем творчестве Пушкина, который в «Евгении Онегине», «Моцарте и Сальe-

ри» и «Медном всаднике» обращается к **диалектической** по своей природе сонатной форме.

По определению Гегеля, философия есть эпоха, постигнутая в мышлении, «теоретическая душа культуры». Таким образом, гегелевская диалектика – это душа той культурной эпохи, которую некоторые исследователи именуют «гетевской» (Goethezeit): 1750–1830. Отсюда понятно, почему творчество многих гениев этого времени – Пушкина, Моцарта, Бетховена, Гете, Гойи – отмечено чертами сходства. Аналогия станет еще более содержательной, если рассматривать не столько отдельные произведения, сколько творчество мастера в целом, отдавая себе отчет в том, что отдельные произведения, будь это даже шедевры первого ранга, суть все-таки не более чем этапы большого пути, моменты единого непрерывного процесса.



3. Сюжеты Шекспира и музыка его эпохи

Запомни путь слетевшего листа
И мысль о том, что мы идем за нами...

Л. Аронзон

Одна из черт творческого метода Шекспира, впервые отмеченная еще Виктором Гюго, такова: «Во всех пьесах Шекспира, за исключением двух – «Макбета» и «Ромео и Джульетты», – в тридцати четырех пьесах из тридцати шести, есть одна особенность, до сих пор, очевидно, ускользавшая от внимания самых значительных толкователей и критиков... Это второе, параллельное действие, проходящее через всю драму и как бы отражающее ее в уменьшенном виде... Так, Гамлет создает возле себя второго Гамлета; он убивает Полония, отца Лаэрта, и Лаэрт оказывается по отношению к нему совершенно в том же положении, как он по отношению к Клавдию. В пьесе два отца, требующих отмщения. В ней могло бы быть и два призрака. Так, в «Короле Лире» трагедия Лира, которого приводят в отчаяние две его дочери – Гонерилья и Регана – и утешает третья дочь – Корделия, – повторяется у Глостера, преданного своим сыном Эдмундом и любимого другим своим сыном, Эдгаром. Мысль, разветвляющаяся на две, мысль, словно эхо, повторяющая самое себя, вторая, меньшая драма, протекающая бок о бок с главной драмой и копирующая ее, действие, влекущее за собой своего спутника, – второе, подобное ему, но суженное действие, единство, расколотое надвое... Это двойное действие – нечто чисто шекспировское».[43]

[43] Гюго В. Собрание соч. – В 15 т.–М.. 1956. – Т. 14. – с. 300–301. – Об этом же пишет поэт А.С. Кушнер:

Нет, не одно, а два лица,
Два смысла, два крыла у мира.
И не один, а два отца
Взывают к мести у Шекспира.
В Лаэрте Гамлет видит боль,
Как в перевернутом бинокле…

Кушнер А. Канва. – Л., – 1981. – с.53

Современный исследователь замечает: «Применение этого параллельного действия у Шекспира разнообразно. Оно служит и «малым зеркалом», и для контраста. То оно по-своему не менее драматично, чем основное действие, то как бы пародирует его».[44]

Познание совершается путем сравнения. Много уже было сказано о том, какое большое значение имеет **сонатная форма** (казалось бы, принадлежащая сфере музыки) для интерпретации пушкинской драматургии. Для объяснения отмеченных Гюго повторений попробуем сопоставить форму шекспировской трагедии с формами современной Шекспиру полифонической музыки (его современниками были, в частности, великие полифонисты Орландо ди Лассо (1532–1594) и Джованни Пьерлуиджи да Палестрина (1525–1594)).

Полифония – сочетание индивидуализированных мелодических голосов, равноправных и скоординированных друг с другом. Полифония бывает однотемной, ***имитационной*** – в индивидуализированных голосах проходит – от разных позиций во времени и в звуковысотном пространстве – одна и та же мелодия-тема. Собственно «имитация» как термин музыкальной теории и определяется таким образом: это «точное или неточное повторение в каком-либо голосе мелодии, непосредственно перед этим прозвучавшей в другом голосе».[45]

Голоса тут как бы «подражают» друг другу, имитируют друг друга, «гоняются» друг за другом; не случайно высшая, наиболее развитая из имитационных форм получила имя «фуга», т. е. «бег».[46]

Искусство полифонии развивалось в продолжение нескольких столетий. Первый его расцвет имел место в XVI в. (т. н. полифония *строгого стиля*), – точнее, во второй половине этого столетия (Шекспир родился в 1564 г.). Старшие современники Шекспира Лассо и Палестрина – классики строгого стиля. Второй – творчество И. С. Баха (первая половина XVIII в.), – находится уже в пределах *свободного стиля*.

[44] Аникст А.А. Шекспир. Ремесло драматурга. – М.. 1974. – с. 41–42.
[45] Мюллер Т.Ф. Имитация.–Муз. энциклопедия. В 6 т.–М., 1973-1982. – Т. 2. – с. 503.
[46] Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры.–Долгопрудный. – 1994. – Вып.1. – с. 85.

Главное достижение мастеров эпохи строгого стиля – высочайший уровень искусства *имитации*.[47]

Имитация имеет большое значение как прием развития, разработки тематического материала. Приводя к росту формы, имитация в то же время гарантирует тематическое (образное) единство целого.

Музыковед А.Н. Должанский в своих работах исследовал культурологические и философские аспекты полифонии. Еще в своей кандидатской диссертации («Фуга в творчестве И.С. Баха», 1942 г.), А.Н. Должанский писал: «Начиная с зарождения и развития многоголосия и на протяжении многих веков до баховского творчества включительно подавляющее большинство произведений профессиональной музыки, внешне построенных различным образом (сочинения на cantus firmus, вариации, basso ostinato, ричеркары, каноны, инвенции, фуги), на самом деле объединены единым ***композиционным принципом***, лишь впоследствии, в середине XVIII века, потерявшим свое господствующее положение. Принцип этот заключается в том, что каждое произведение или самостоятельная часть его содержит изложение и трактовку ***одной мысли***».[48]

Об этом же пишет один из наиболее выдающихся композиторов XX в. Веберн: «*Из одной* главной мысли развивать все последующее – вот самая прочная связь!».[49]

Нечто подобное полифонической фактуре (правда, в простейшем двухголосном варианте – см. например: И.С. Бах. Двухголосная инвенция си бемоль мажор) можно увидеть в шекспировских трагедиях.

Полифоническая фактура драматургична, а драматургия полифонична: каждый герой драмы подобен одному из голосов полифонического произведения (вспомните мысль Г.Гессе о драме как МНОЖЕСТВЕННОМ единстве – см. начало раздела «Галилей и Шекспир»).

---

[47] Фраенов В.П. Строгий стиль. – Муз. энциклопедия. В 6 т.–М., 1973-1982.

[48] Должанский А. Избранные статьи.–Л., 1973. – с. 10–11.

[49] Веберн А. Лекции о музыке.–М., 1975. – с. 48.

Теперь укажем на то, что в некоторых голосах могут иметь место имитации, повторение темы: «Как могут несколько голосов петь то же самое друг за другом? В этом существо канона, наиболее тесной мыслимой связи между несколькими голосами. Чтобы все могли петь одно и то же в разное время, требуется особое мастерство композитора. Но за всем этим всегда стоит стремление к возможно более тесной взаимосвязи».[50]

Трагедия «Гамлет» начинается с того, что Клавдий убивает своего брата, датского короля Гамлета (это событие совершается до начала действия; зритель узнает о преступлении из монолога Призрака). Получив известие о смерти отца, принц возвращается на родину, узнает подробности убийства из рассказа Призрака, готовит и осуществляет месть. С Лаэртом, сыном придворного Полония, зритель знакомится в первом акте, – простившись с отцом и сестрой, тот уезжает из Дании во Францию. В четвертой сцене третьего акта принц Гамлет убивает Полония. Получив известие о смерти отца, Лаэрт возвращается на родину, узнает подробности убийства из разговора с королем, готовит и осуществляет месть, – убийство Гамлета. Таким образом, в структуре трагедии Гамлет и Лаэрт подобны двум голосам в структуре полифонической пьесы, – в каждом из этих голосов проходит одна и та же тема (убийство отца и мщение сына). Смысловой центр трагедии образуется мотивом, который можно было бы определить как «неизбежность и гибельность мести» (это и есть та ***единственная мысль*** полифонического произведения, о которой пишет А.Н. Должанский). Главный герой является и мстителем, и объектом мести. Гамлет не может не мстить за убийство любимого отца, – но эта месть для него гибельна. Желая убить короля, он нечаянно убивает Полония и становится жертвой мести Лаэрта. Мститель Лаэрт тоже погибает в финальном поединке от руки Гамлета. Таким образом, «Гамлета» можно рассматривать как трагедию о ГИБЕЛЬНОСТИ МЕСТИ. И Гамлет, и Лаэрт погибают как бы во искупление убийства, совершенного каждым из них: таким образом, гибельность

[50] Веберн А. Лекции о музыке.–М., 1975. – с. 34.

мести продемонстрирована дважды. Следует отнестись с особенным вниманием к тому, что автор считает необходимым повторить! Интересно, что второй голос с имитацией (Лаэрт) вступает почти что в точке золотого сечения всей пьесы (ближе к середине четвертого акта).

Вполне аналогичное построение в «Короле Лире»: здесь тоже два различных голоса, в которых излагается одна и та же тема – Лир и Глостер. В этом случае смысловой центр трагедии образуется мотивом, который можно было бы определить как «проблема отцов и детей». В самом деле, пусковой момент сюжета – ошибка (возможно, обусловленная старческим слабоумием): Лир ошибается в оценке дочерей, Глостер – сыновей. Старик с ослабевшим рассудком не может не ошибиться, – но эта ошибка для него гибельна.

Что нового и интересного можно увидеть в шекспировских трагедиях при таком взгляде? Во-первых, становится понятна тема каждой из них.

В «Гамлете» это *неизбежность и гибельность мести*, в «Лире» – *проблема отцов и детей*. В «Гамлете» ни принц, ни Лаэрт не хотят умирать, но неизбежность мести влечет обоих к гибели. В «Лире» у каждого из отцов есть плохие дети (у Лира – Гонерилья и Регана, у Глостера – Эдмунд) и *хорошие* дети (у Лира – Корделия, у Глостера – Эдгар). Конфликт между хорошими и плохими – движущая сила развития сюжета. Таким образом, обе эти шекспировские темы удовлетворяют условию, которому, по мнению А.Н. Должанского, должна удовлетворять тема фуги: обе они внутренне контрастны, воплощают единство противоположностей. Такого рода двойственность окрашивает также образ главного героя: Гамлет и мститель, и объект мести, Лир одновременно обидчик и обиженный.

Во-вторых, становится понятно, кто является вторым лицом в каждой из пьес: ведь обе трагедии – это произведения, так сказать, многолюдные, действующих лиц много. На главное действующее лицо указывает название, «второе» лицо в «Гамлете» – Лаэрт, в «Лире» – Глостер. В обоих парах (Гам-

лет–Лаэрт и Лир–Глостер) звучит мотив безумия, – Гамлет разыгрывает сумасшедшего, Лир действительно на время лишается рассудка (впрочем, в «Лире» есть и разыгрывающий сумасшедшего – Эдгар, а в «Гамлете» – подлинное безумие (Офелия)). Мнимое безумие Гамлета и действительное – Лира подчеркивается полным психическим здоровьем Лаэрта и Глостера (сразу вспоминается тщательно изучавший Шекспира Пушкин, в поэтическом мире которого тоже присутствуют безумцы, – Евгений из «Медного всадника», Германн из «Пиковой дамы», Мария из «Полтавы»; заметим, что в «маленьких трагедиях» и Моцарта, и Альбера, и Гуана, и Председателя их антагонисты называют «безумцами»).

Совершенно особое и очень важное место в структуре обеих трагедий занимают сцены, в которых действуют **оба** персонажа (Гамлет и Лаэрт – в «Гамлете», Лир и Глостер – в «Лире»). В структуре фуги этому соответствуют т.н. **стретты** (имитационное проведение полифонической темы, характеризующееся вступлением имитирующего голоса до окончания темы в начинающем голосе). Стретта – чисто контрапунктическое средство сгущения и уплотнения звучания, высокоэффективный прием тематической концентрации; этим определяется ее особая смысловая насыщенность... стретта – прием, служащий выявлению сущности темы как ведущей музыкальной мысли в процессе развертывания и вместе с тем **отмечающий узловые моменты произведения**, т.е. являющийся движущим и одновременно фиксирующим фактором полифонической формы (как единства «становящегося» и «ставшего»).[51]

В «Гамлете» две такие «стретты» – это сцена Гамлета и Лаэрта на кладбище (похороны Офелии; Гамлет и Лаэрт дерутся в открытой могиле) и финальный поединок Лаэрта и Гамлета (трагическое подобие драки в могиле – на этот раз оба погибают), – обе, действительно, отмечают узловые моменты произведения. В «Лире» – сцены четвертая и шестая кульминационного третьего акта («Буря в степи»). Эти шекспировские «стретты» еще и с удивительным искусством подчеркивают **различие** между

[51] Фраенов В.П. Стретта. – Муз. энциклопедия. В 6 т.–М., 1973-1982. – Т. 5. – с. 320–321.

главным героем и его, так сказать, двойником, – Лаэрт, хоть и подобен Гамлету, все же не Гамлет, а Глостер – не Лир.

Каждая из эпох развития европейской музыки имеет свою специфику. Если обратиться к представлению о **духе времени**, то можно было бы сказать, что дух XVII века пишет **фуги**, а дух «гетевской эпохи» (Goethezeit) – **сонаты**. А.Н. Должанский пишет о философском смысле наиболее развитой формы имитационно-контрапунктической музыки, вобравшей в себя все богатство средств полифонии, – о философском смысле фуги. Противопоставляя ее сонате, он отмечает, что форма фуги сложилась в пределах христианского монотеоцентризма и коррелирует с представлением о единственности и неподвижности истины («Я есмь Путь, и Истина, и Жизнь», – говорит о себе Иисус). Классическая фуга строится на одной теме и развитие ее естественно уподобляется логическому доказательству выдвинутого тезиса – темы (во многих классических образцах вся фуга вырастает из единственной темы и в процессе развертывания формы непрерывное обновление **не приводит** к иному образному качеству).[52]

Принцип сонатной формы, как уже было сказано ранее, сопоставление минимум двух образно-тематических сфер, конфликт между которыми является источником развития (движения). Сонатная форма, достигшая расцвета позднее, во второй половине XVIII и в начале XIX века, коррелирует с воззрениями Гегеля на сущность трагического конфликта, – это столкновение **двух** правд, двух точек зрения, каждая из которых вполне обоснована (в исторической перспективе – множественность истины, плюрализм постмодерна).

Сопоставление фуги и сонаты как **композиционных принципов**, значение которых выходит далеко за пределы собственно музыкальной специфики и имеет общекультурное значение, – есть, в сущности, сопоставление двух концепций истины: истина как единственная и неподвижная (фуга) и истина как процесс, движущей силой которого является кон-

[52] Должанский А. Избранные статьи.–Л., 1973.–с. 151–161.

фликт противоположностей, «форма постепенного драматического становления вывода» (соната) (А.Н. Должанский).

В истории литературы этому соответствует сопоставление драматургии классицизма (единственная и неподвижная истина) и драматургии романтизма (трагический конфликт как столкновение двух правд).

Итак, А.Н. Должанский констатирует противостояние фуги и сонаты, их противоположность. Однако в любом противопоставлении скрыто объединение, противоположности сходятся.

Другой замечательный музыковед XX в., ученик А. Веберна Ф. Гершкович, пишет о глубинном родстве фуги и сонаты: «Когда говорят о «полифонических формах», т.е. о форме полифонической музыки баховской и добаховской эпох, касаются чего-то, что на самом деле является вовсе не формой – структурой – произведения, а чем-то другим. Считать ли, например, фугу музыкальной формой, когда чуть ли не каждая баховская фуга построена иначе? Анализ фуги, или инвенции, или какого-нибудь другого произведения И.С. Баха, жанр которого рассматривается как его форма, на самом деле представляет собой лишь анализ фактуры (т.е. письма) и гармонии этого произведения. Форму же необходимо искать глубже. Музыкальная форма **в своей сущности** независима от эпохи, которой принадлежит данное произведение. Зато от эпохи зависит **уровень развития** музыкальной формы. Под таким углом зрения понятно, что за фактурой полифонического произведения может таиться форма, которая должна была достичь своего полного развития уже в эпоху, когда полифонический стиль уступил свое место гомофоническому».[53]

Далее Ф. Гершкович очень убедительно пишет о родстве фуги и сонаты, о том, что за **полифоническим письмом** одной из баховских инвенций стоит **сонатная форма** (правда, в зародышевом состоянии).

Другой современный исследователь, В.В. Протопопов, в работе «Проблема сонатности в рондовариативных формах Баха»

[53] Гершкович Ф. Об одной инвенции И.С.Баха. (К вопросу о происхождении классической венской сонатной формы).–Труды по знаковым системам. XI.–Тарту.–1979.–с. 44.

тоже пишет о родстве фуги и сонаты: «...фуга... активно направлялась в сторону сонатности... Сонатность – это определенная историческая категория... подготовленная постепенно, подспудно, в рамках других форм предшествующей эпохи...».[54]

Художественной культуре каждой эпохи европейской истории присущи единство и цельность. Выше уже было сказано о том, какое значение имеет **сонатная форма** (не только в музыке, но и в литературе) для эпохи Гете и Пушкина (вторая половина XVIII – первая треть XIX вв.). Художественные формы полифонической музыки и драматургии эпохи Возрождения также родственны.

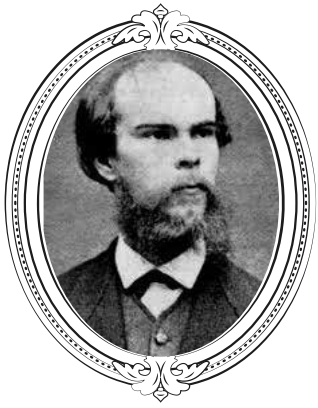




[54] Протопопов В.В. Принципы музыкальной формы И.С.Баха.–М., 1981. – с. 122, 125, 147–179.

ИГРА СИНЕСТЕЗИИ





Поль Верлен
1844–1896



Артюр Рембо
1854–1891



Шарль Бодлер
1821–1867



Клод Дебюсси
1862–1918



Джеймс Уистлер
1834–1903

ОСОБЕННОСТИ ФОНИКИ (звуковой пейзаж) В СТИХОТВОРЕНИИ А. РЕМБО «ОФЕЛИЯ»

В психологии известно явление зрительно-слуховой синестезии; его называют также феноменом цветного слуха. Такого рода слух был у композиторов Римского-Корсакова, Скрябина, Чюрлениса. Римский-Корсаков, например, ассоциировал тональности и цвета: фа мажор – яснозеленый, ля минор – бледно-розовый и т.д. У разных музыкантов такие ассоциации различны.[1]

Должно быть, цветным слухом был одарен и великий французский поэт Артюр Рембо.

А – черный; Е – белый; И – красный; У – зеленый; О – синий… Так начинается знаменитый сонет семнадцатилетнего Рембо «Гласные» (пер. А. Кублицкой – Пиотух)[2], написанный в 1871 году. Попробуем, пользуясь этой системой соответствий, исследовать первое четверостишие стихотворения Рембо «Офелия» (1870 г.):

Sur l`onde calme et noir ou dorment les etoiles
La blanche Ophelia flotte comme un grand lys,
Flotte tres lentement, couchee en ses longs voiles…
– On entend dans les bois lointains des hallalis.

На черной глади вод, где звезды спят беспечно,
Огромной лилией Офелия плывет,

[1] Петрушин В. И. Музыкальная психология. – М., 1994. – с.103.
[2] Рембо А. Стихотворения. – М., 1960. – с. 82,

Плывет, закутана фатою подвенечной.
В лесу далеком крик: олень замедлил ход.

Пер. Б. К. Лившица [3]

Вот как выглядит первое четверостишие в переводе М. Кудинова:

По глади черных вод, где звезды задремали,
Плывет Офелия, как лилия бела,
Плывет медлительно в прозрачном покрывале…
В охотничьи рога трубит лесная мгла.[4]

Переводы не очень точные, поэтому приведем подстрочник:

По спокойной и черной поверхности воды, где спят звезды,
Белая Офелия плывет, как большая лилия,
Плывет очень медленно, укутанная в свои длинные вуали.
Слышно, как в далеких лесах кричат «алали».

«Алали» (русский вариант «улюлю») – это крик охотника.

Итак, стихотворение открывается описанием ночного пейзажа: тихая звездная ночь (почему тихая? – потому что поверхность воды спокойна; если бы был ветер, то были бы волны); черная поверхность воды, в которой отражаются звезды; плывущая по черной воде в белом одеянии Офелия, подобная огромной лилии.

Все это очень наглядно и живописно, поэтому особенно интересно соотнести сюжет с фоникой в этом конкретном случае.

Что «нарисуют» гласные именно этого четверостишия?

Сделаем некоторые упрощения: пренебрежем различием между «ю» и «у» (в слове sur гласная, конечно, «ю», а не «у»), некоторые сложные, специфически французские гласные (un, lointain) условимся считать звуком «е». Стихотворение написано александрийским стихом (двенадцатисложником). Косая черта разделяет строку на два полустишия (указывает место цезуры). Выпишем ударные (большие буквы) и безударные (маленькие буквы) гласные в каждой строке французского текста:

[3] Зарубежная поэзия в русских переводах. От Ломоносова до наших дней. – М., 1968. – с. 254.
[4] Рембо А. Пьяный корабль. – СПб., 1999.

у О е А е у-А / у О е е у- А
а А о е и А / о Е о е А И
о Е е а е А / у Е а Е о у- А
о а А а е у-А / у-е Е е а а И

Маленькая буква через черточку с большой – это дифтонги oi (noir, bois, etoile, lointain).

Что прежде всего бросается в глаза (вернее сказать, в уши)? – Обилие ударных А. Из 19 ударных гласных – десять А (более половины). Пять раз звучит Е, по два – О и И. Обилие А вполне понятно: А – черный, основной тон пейзажа – черный, ведь это ночь. Е – белый, это Офелия, броское белое пятно на черном фоне. О – синий, И –красный. Ночная река может отсвечивать синим, а красный – это, может быть, костер, который развели охотники (и его отражение в реке)? Интересно, что среди 33 безударных гласных наиболее часто встречается е (белый!) – 11 раз (у – 8, а – 7, о – 6).

В истории литературы имя Рембо неразрывно связано с именем его друга, великого поэта Верлена. В одном из наиболее известных его стихотворений (L`art poetique) заключен знаменитый призыв: ***музыки прежде всего***. Музыкальность поэзии Верлена известна; достаточно напомнить о том, что едва ли не лучшую свою книгу он называет «Песни без слов» (Romances sans paroles).

Верлен требует от поэзии прежде всего музыки (de la musique avant toute chose), слово превращается у него в звук.

У Рембо гласные окрашены. Можно сказать, что Верлен описывает пейзаж, не забывая о музыкальности: (Clair de lune (Лунный свет), девятое стихотворение цикла «Забытые ариетты» (L`ombre des arbres), цикл «Бельгийские пейзажи» из книги «Песни без слов»)[5], а Рембо живописует (гласными) звуками.

Чарующая музыкальность «Офелии» несомненна. По части музыкальности Рембо не уступает Верлену, но, если можно так сказать, идет дальше: стремится не просто к благозвучию, но к тому, чтобы эти звуки создали пейзаж.

В начале работы было сказано о том, что цветной слух – одно из проявлений синестезии.

[5] П. Верлен. Сатурнийские стихи. Галантные празднества. Песни без слов. – СПб., 2001.

А что такое синестезия? – Это «внутреннее единство цвета, формы, звука, фактуры, тепла и холода… человеческие ощущения связаны друг с другом – поскольку свойства реального мира, воспринимаемые раздельно (глазами, ушами, руками, языком), на самом деле целостны».[6]

Синестетическое искусство рождается в эпоху романтизма; именно романтики первыми заговорили о единстве всех искусств, о связях между поэзией, музыкой и живописью.

Вот как искусствовед А.К. Якимович характеризует ситуацию в искусстве начала XX века:

«Новые поколения вот-вот начнут делать свои странные вещи между живописью, пластикой, литературой, дизайном и философской игрой. Они будут увязывать между собой цвет, предмет, фактуру, слово, звук и прочее некими новыми связями, подчас более чем произвольными, но разделения функций между ухом, глазом и рукой они не захотят».[7]

Это, однако, впереди. В 70-е годы XIX в. процесс только начинается: знаменитый сонет Бодлера «Соответствия» (около 1855 г.), стихотворения А. Рембо (1870–1871 гг.), картина английского импрессиониста Дж. Уистлера (1834–1903) «Ноктюрн в черном и золотом: падающая ракета» (1875 г.) (обратите внимание на то, что **художник** дает полотну **музыкальное** название «ноктюрн»!) – это первые ласточки.

В 1913 г. великий **музыкант** Дебюсси, открывающий в музыке «не календарный, а настоящий» XX век, завершит вторую тетрадь фортепианных прелюдий пьесой «Фейерверк», – **музыкальным** воплощением **живописного** сюжета, вдохновившего Уистлера.

[6] Якимович А. К. Магическая вселенная. Очерки по искусству, философии и литературе XX века. – М., 1995. – с. 65.

[7] Якимович А. К. Магическая вселенная. Очерки по искусству, философии и литературе XX века. – М., 1995 г. – с. 65.

Correspondances

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

II est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
– Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

– Charles Baudelaire

Соответствия

Природа – некий храм, где от живых колонн
Обрывки смутных фраз исходят временами.
Как в чаще символов, мы бродим в этом храме,
И взглядом родственным глядит на смертных он.

Подобно голосам на дальнем расстоянье,
Когда их стройный хор един, как тень и свет,
Перекликаются звук, запах, форма, цвет,
Глубокий, темный смысл обретшие в слиянье.

Есть запах чистоты. Он зелен точно сад.
Как плоть ребенка свеж, как зов свирели нежен.
Другие – царственны, в них роскошь и разврат,

Для них границы нет, их зыбкий мир безбрежен,-
Так мускус и бензой, так нард и фимиам
Восторг ума и чувств дают изведать нам.

Шарль Бодлер. Пер. В.Левика

Ophélie

Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles
La blanche Ophélia flotte comme un grand lys,
Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles...
– On entend dans les bois lointains des hallalis.

Voici plus de mille ans que la triste Ophélie
Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir;
Voici plus de mille ans que sa douce folie
Murmure sa romance à la brise du soir.

Le vent baise ses seins et déploie en corolle
Ses grands voiles bercés mollement par les eaux;
Les saules frissonnants pleurent sur son épaule,
Sur son grand front rêveur s'inclinent les roseaux.

Les nénuphars froissés soupirent autour d'elle;
Elle éveille parfois, dans un aune qui dort,
Quelque nid, d'où s'échappe un petit frisson d'aile :
– Un chant mystérieux tombe des astres d'or.

Офелия

На черной глади вод, где звезды спят беспечно,
Огромной лилией Офелия плывет,
Плывет, закутана фатою подвенечной.
В лесу далеком крик: олень замедлил ход.

По сумрачной реке уже тысячелетье
Плывет Офелия, подобная цветку;
В тысячелетие, безумной, не допеть ей
Свою невнятицу ночному ветерку.

Лобзая грудь ее, фатою прихотливо
Играет бриз, венком ей обрамляя лик.
Плакучая над ней рыдает молча ива.
К мечтательному лбу склоняется тростник.

Не раз пришлось пред ней кувшинкам расступиться.
Порою, разбудив уснувшую ольху,
Она вспугнет гнездо, где встрепенется птица.
Песнь золотых светил звенит над ней, вверху.

II

Ô pâle Ophélia ! belle comme la neige !
Oui tu mourus, enfant, par un fleuve emporté!
– C'est que les vents tombant des grands monts de Norwège
T'avaient parlé tout bas de l'âpre liberté;

C'est qu'un souffle, tordant ta grande chevelure,
A ton esprit rêveur portait d'étranges bruits;
Que ton cœur écoutait le chant de la Nature
Dans les plaintes de l'arbre et les soupirs des nuits;

C'est que la voix des mers folles, immense râle,
Brisait ton sein d'enfant, trop humain et trop doux ;
C'est qu'un matin d'avril, un beau cavalier pâle,
Un pauvre fou, s'assit muet à tes genoux !

Ciel! Amour! Liberté! Quel rêve, ô pauvre folle !
Tu te fondais à lui comme une neige au feu :
Tes grandes visions étranglaient ta parole
– Et l'infini terrible effara ton oeil bleu !

III

– Et le poète dit qu'aux rayons des étoiles
Tu viens chercher, la nuit, les fleurs que tu cueillis,
Et qu'il a vu sur l'eau, couchée en ses longs voiles,
La blanche Ophélia flotter, comme un grand lys.

II

Офелия, белей и лучезарней снега,
Ты юной умерла, унесена рекой:
Не потому ль, что ветр норвежских гор с разбега
О терпкой вольности шептаться стал с тобой?

Не потому ль, что он, взвевая каждый волос,
Нес в посвисте своем мечтаний дивных сев?
Что услыхала ты самой Природы голос
Во вздохах сумерек и жалобах дерев?

Что голоса морей, как смерти хрип победный,
Разбили грудь тебе, дитя? Что твой жених,
Тот бледный кавалер, тот сумасшедший бедный,
Апрельским утром сел, немой, у ног твоих?

Свобода! Небеса! Любовь! В огне такого
Виденья, хрупкая, ты таяла, как снег;
Оно безмерностью твое глушило слово –
И Бесконечность взор смутила твой навек.

III

И вот Поэт твердит, что ты при звездах ночью
Сбираешь свой букет в волнах, как в цветнике.
И что Офелию он увидал воочью
Огромной лилией, плывущей по реке!..

Перевод Б. Лившица

Чтобы составить более полное представление о французском подлиннике, приведем еще один перевод этого стихотворения.

По глади черных вод, где звезды задремали,
Плывет Офелия, как лилия бела,
Плывет медлительно в прозрачном покрывале...
В охотничьи рога трубит лесная мгла.

Уже столетия, как белым привиденьем
Скользит Офелия над черной глубиной,
Уже столетия, как приглушенным пеньем
Ее безумия наполнен мрак ночной.

Целует ветер в грудь ее неторопливо,
Вода баюкает, раскрыв, как лепестки,
Одежды белые, и тихо плачут ивы,
Грустя, склоняются над нею тростники.

Кувшинки смятые вокруг нее вздыхают;
Порою на ольхе гнездо проснется вдруг,
И крылья трепетом своим ее встречают...
От звезд таинственный на землю льется звук.

II

Как снег прекрасная Офелия! О фея!
Ты умерла, дитя! Поток тебя умчал!
Затем что ветра вздох, с норвежских гор повеяв,
Тебе про терпкую свободу нашептал;

Затем что занесло то ветра дуновенье
Какой-то странный гул в твой разум и мечты,

И сердце слушало ночной Природы пенье
Средь шорохов листвы и вздохов темноты;

Затем, что голоса морей разбили властно
Грудь детскую твою, чей стон был слишком тих;
Затем что кавалер, безумный и прекрасный,
Пришел апрельским днем и сел у ног твоих.

Свобода! Взлет! Любовь! Мечты безумны были!
И ты от их огня растаяла, как снег:
Виденья странные рассудок твой сгубили,
Вид Бесконечности взор погасил навек.

III

И говорит Поэт о звездах, что мерцали,
Когда она цветы на берегу рвала,
И как по глади вод в прозрачном покрывале
Плыла Офелия, как лилия бела.

Перевод П. Антокольского



Дебюсси Фейерверк

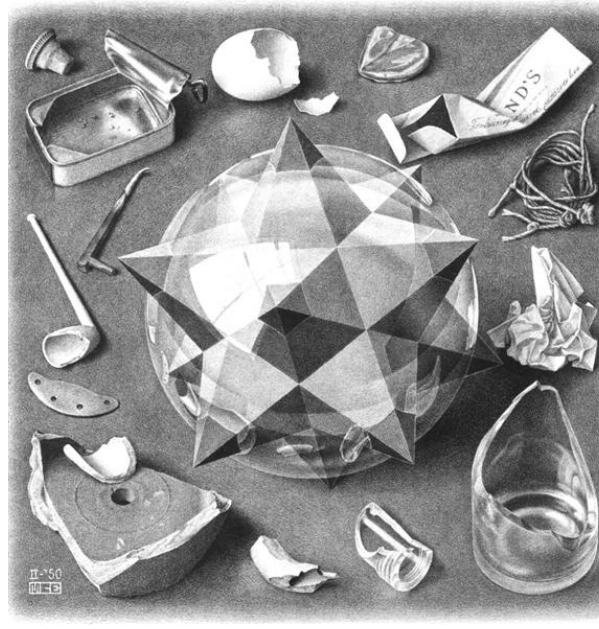


Уистлер Ноктюрн в черном и золотом



ИГРА ЧИСЕЛ

О МАТЕМАТИЧЕСКОЙ КРАСОТЕ

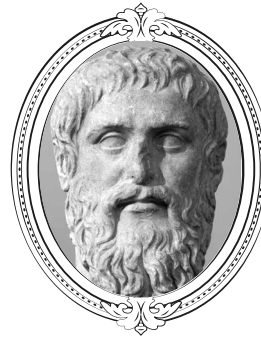




Блез Паскаль
1623–1662



Карл Фридрих Гаусс
1777–1855



Платон
427–347



Рене Декарт
1596–1650



Феликс Клейн
1849–1925



Анри Пуанкаре
1854–1912

I

ИНТРОДУКЦИЯ И ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ ПРАВИЛЬНОГО ТРЕУГОЛЬНИКА

В истории европейской философии можно найти удивительные примеры сочетания великого философа и великого математика в одном лице – таковы были Лейбниц и Декарт. Случай Блеза Паскаля (1623–1662) еще удивительнее, – он не только великий математик и великий философ, но и талантливый писатель. В его итоговом, незавершенном произведении, вышедшем после смерти автора под названием «Мысли», находим удивительный текст, заставляющий вспомнить об Игре в бисер, описанной Гессе:

Между нашей натурой – не важно, сильна она или слаба, – и тем, что нам нравится, всегда есть некое сродство, которое лежит в основе нашего образца приятности и красоты.

Все, что отвечает этому образцу, нам по душе, – дом, напев, речь, стихи, женщина, птица, река, деревья, убранство комнат, одежда и т.д. А что не отвечает, то человеку с хорошим вкусом нравиться не может.

И подобно тому, как есть глубокое сродство между домом и напевом, сотворенными в согласии с этим единственным и прекрасным образцом, ибо они напоминают его, хотя и дом, и напев сохраняют свою особливость, так есть сродство и между всем, что создано по дурному образцу. Это вовсе не означает, будто дурной образец тоже один-единственный, напротив того, их великое множество, но, к примеру говоря,

между безвкусным сонетом, какому бы дурному образцу он ни следовал, и женщиной, одетой по этому образцу, всегда есть разительное сходство.

Чтобы понять, до какой степени смехотворен дурной сонет, довольно уяснить себе, какой натуре и какому образцу он соответствует, а затем представить себе дом или женский наряд, сотворенный по этому образцу.

Поэтическая красота. *– Раз уж мы говорим «поэтическая красота», следовало бы говорить и «математическая красота», и «медицинская красота», но так не говорят, и причина этому в следующем: все отлично знают, какова суть математики и что состоит она в доказательствах, равно как знают, в чем суть медицины и что состоит она в исцелении, но не знают, в чем состоит та самая приятность, в которой и заключается суть поэзии. Никто не знает, каков он, тот присущий природе образец, которому следует подражать, и, чтобы восполнить сей пробел, придумывают самые замысловатые выражения – например, «золотой век», «чудо наших дней», «роковой» и тому подобное – и называют сие ни с чем не сообразное наречие «поэтическими красотами».*

Но представьте себе женщину, разряженную по такому образцу – а состоит он в том, что любой пустяк облекается в пышные словеса, – и вы увидите красотку, увешанную зеркальцами и цепочками, и не сможете не расхохотаться, ибо куда понятнее, какой должна быть приятная на вид женщина, чем какими должны быть приятные стихи. Но люди неотесанные станут восхищаться обличием этой женщины, и найдется немало деревень, где ее примут за королеву. Потому-то мы и называем сонеты, скроенные по этому образцу, «первыми на деревне»[1].

Перевод Э. Линецкой

Мне кажется, что эта мысль о ***сродстве*** *дома, напева, речи, стихов, женщины, птицы, реки, деревьев, убранства комнат, одежды,* – родственна идее Игры в бисер.

[1] Франсуа де Ларошфуко. Максимы. Блез Паскаль. Мысли. Жан де Лабрюйер. Характеры. – М., 1974.

Паскаль жил в XVII веке: выражение «математическая красота» кажется ему странным, надуманным. За последние четыреста лет положение изменилось: ***математическая красота*** отчетливо осознана и неплохо исследована. В Википедии есть статья КРАСОТА В МАТЕМАТИКЕ.

Можно говорить о ***красоте решения*** (*красивое* решение задачи в сопоставлении с правильным, но *некрасивым*) и о ***красоте доказательства*** (пример будет приведен в следующем разделе).

* * *

Вот пример ***красоты решения***.

Рассмотрим несложную задачу, которую будущий великий математик Карл Фридрих Гаусс (1777–1855) решил очень красиво.

Школьный учитель математики, желая занять учеников работой на целый урок, предложил им задачу: найти сумму всех натуральных чисел от 1 до 100.

Дети приступили к работе: 1 + 2 = 3;

3 + 3 = 6;

6 + 4 = 10 и так далее. Если решать задачу таким образом, то, действительно, для этого понадобится целый урок.

Маленький Гаусс поступил иначе. Он расположил числа, которые надо было сложить, в таком порядке:

1 2 3 4 5 50

100 99 98 97 96 51

Сумма каждой пары чисел равна 101:

50 + 51 = 100 + 1 = 99 +2 = 98 + 3 =.....= 101

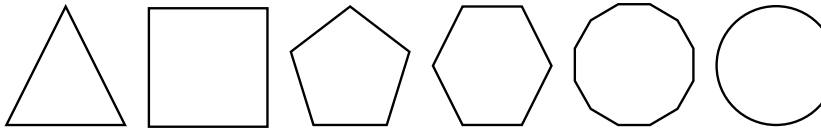
Таких пар ровно пятьдесят. Следовательно, результат находится быстро: 101 × 50 = 5050.

Итак, складывать числа последовательно одно с другим – правильное, но некрасивое решение. Маленький Гаусс нашел решение правильное – и красивое.

* * *

Рассмотрим последовательность правильных многоугольников: треугольник, квадрат, пятиугольник (пентагон), шестиугольник, семиугольник и так далее (см. чертеж в разделе «История европейской культуры: постижение движения»).

Очевидно, что пределом этой последовательности будет окружность (периметр правильного n-угольника, вписанного в окружность, стремится к длине окружности, когда ***n*** стремится к бесконечности).



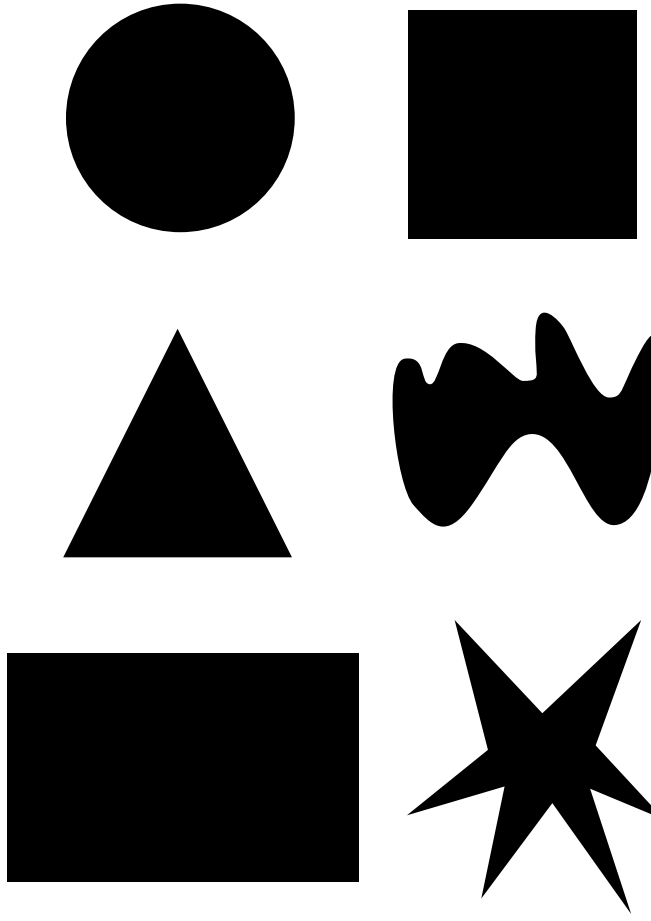
Таким образом становится понятно, почему ***окружность связана с бесконечностью*** (*правильный многоугольник превращается в окружность, когда число его сторон стремится к бесконечности*). Однако окружность со времен античности считается еще и образом совершенства, идеально прекрасной фигурой! Аристотель пишет о том, что движение по окружности является совершенным (*см.* «Математика смеха»). Данте в последней песни «Рая» создает образ триединого Бога (вспомните о том, что бесконечность является атрибутом Бога – *см.* «Теология» в «Игре бесконечности»):

Три равноемких круга, разных цветом,
Один другим, казалось, отражен…

И современные авторы пишут о том, что когда людям предлагают выбрать самую красивую форму из шести, то на первое место выходит круг – 44 % опрошенных выбирают именно его[2].

[2] Загмайстер С., Волш Д. Краса. – Пер. з англ. Журавльової О. та Пехнік Г. – Київ, ArtHuss, 2020. – С. 123.

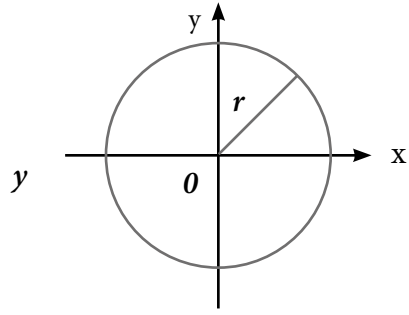
Окружность и круг – наиболее симметричные фигуры (более симметричные, чем любой из правильных многоугольников), а мы уже знаем, что красота связана с симметрией (*см.* «Математика смеха» в эссе «Игра иронии и пародии»).



* * *

В первой половине XVII в. Декарт создает ***аналитическую геометрию*** – новый раздел математики, в котором благодаря применению ***метода координат*** устанавливается связь между геометрическими образами и числами, в частности, между линиями на плоскости и алгебраическими уравнениями с двумя неизвестными. Таким образом алгебраические выражения становятся в полном смысле этого слова ***наглядными, очевидными*** (их можно видеть глазами, а не только умом). Благодаря Декарту математическая красота становится зримой!

Окружность – плоская кривая; уравнение окружности с центром в начале координат – $x^2 + y^2 = r^2$ (где r – радиус окружности).

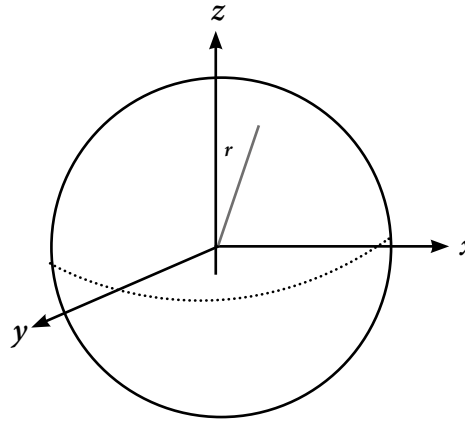


Это – ***красивая*** формула, не правда ли? Метод координат как бы ОБЪЕДИНЯЕТ ПОЛУШАРИЯ МОЗГА (зрительные образы – правое полушарие, формулы – левое полушарие) И ПОЗВОЛЯЕТ УВИДЕТЬ ГЛАЗАМИ КРАСОТУ ФОРМУЛЫ (казалось бы, умозрительную), установить связь между ***очевидной*** и ***умопостигаемой*** красотой.

1, 2.3….. -двигаясь по натуральному ряду, мы переходим от единицы (ОДНОМЕРНОСТЬ, прямая, пространство ОДНОГО измерения), к двойке (ПЛОСКОСТЬ, пространство ДВУХ измерений, – плоские кривые, например, окружность), и от двойки к тройке (пространство ТРЕХ измерений – трех-

мерные поверхности). Сфера, – соответствует окружности на плоскости. Сфера – геометрическое место точек, равноудаленных от одной, называемой центром сферы, – может быть получена в результате вращения окружности вокруг оси симметрии, проходящей через ее центр. Сфера так же прекрасна, так же симметрична, как и окружность, а уравнение сферы с центром в начале координат таково:

$$x^2 + y^2 + z^2 = r^2$$



Интуиция сферы, окружности, круга, – этих наиболее прекрасных, наиболее симметричных форм, – пронизывает всю античность. Древнегреческий философ Парменид в поэме «О природе» противопоставляет Бытие, которое есть, – Не-Бытию (которого нет), и сравнивает

Бытие со сферой:

Так как оно – последний предел, то оно завершенно
Сразу со всех сторон, как тело круглого шара,
Вкруг середины всегда равновесного, ибо не нужно
Быть ему ни с какой стороны ни больше, ни меньше.

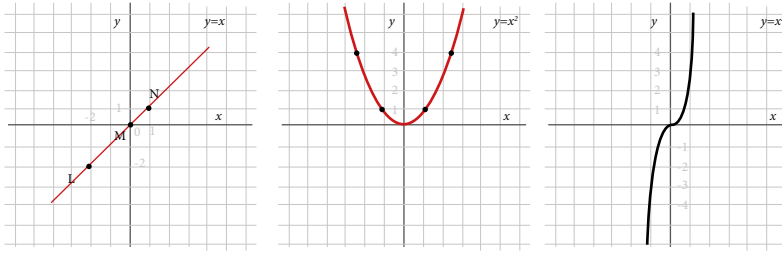
Мы уже знаем, что в основе совершенного произведения искусства лежит симметричная структура (*см.* «Игра золо-

того сечения» – зеркальные отражения в текстах Пушкина; неизменность смысла при изменении формы – «Математика смеха»; ракоходы в музыке и палиндромы в поэзии – «Игра смысла и бессмысленного»). Принцип симметрии универсален, законы симметрии – общие для науки и искусства.

* * *

Построим несколько графиков плоских кривых

Пользуясь методом координат, построим графики функций, используя числа натурального ряда как показатели степени x: $y = x$ в первой степени, во второй, третьей и т.д.



Прямое и кривое – пара противоположностей, отмеченная еще пифагорейцами. Глядя на эти графики, мы можем убедиться в том, что $y = x$ КАЧЕСТВЕННО отличается от других графиков: один только график $y = x$ представляет собой ***прямую***. Все остальные графики – ***кривые***.

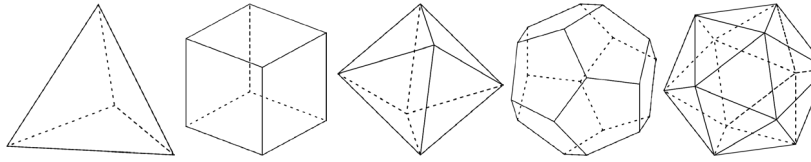
Единица играет совершенно особенную роль среди натуральных чисел: любое из них может быть представлено как сумма единиц.

* * *

Интересно подумать о том, что пространство двух измерений (плоскость) качественно отличается от пространства трех измерений: мы видели, что правильный плоский многоугольник может иметь произвольное (большее или равное трем) число сторон: эта бесконечная последовательность начинается с треугольника и стремится к окружности. В пространстве трех измерений дело обстоит ***совершенно иначе***:

существует ***только пять*** правильных выпуклых многогранников, гранями которых являются правильные треугольники, квадраты и пятиугольники. Их называют ***Платоновы тела*** (в честь древнегреческого философа Платона, который использовал их в своей космологии):

тетраэдр	куб	октаэдр	додекаэдр	икосаэдр
4-гранник	6-гранник	8-гранник	12-гранник	20-гранник



В четырехграннике, – тетраэдре, – три равносторонних треугольника встречаются в одной вершине; при этом их основания образуют новый равносторонний треугольник. Тетраэдр имеет наименьшее число граней среди Платоновых тел и является трехмерным аналогом плоского правильного треугольника, который имеет наименьшее число сторон среди правильных многоугольников.

Еще одно тело, образуемое равносторонними треугольниками, – восьмигранник, *октаэдр*. В октаэдре в одной вершине встречаются четыре треугольника; в результате получается пирамида с четырехугольным основанием. Если соединить две такие пирамиды основаниями, то получится симметричное тело с восемью треугольными гранями.

Из двадцати правильных треугольников можно построить *икосаэдр*.

Следующая правильная форма многоугольника – *квадрат*. Если соединить три квадрата в одной точке и затем добавить еще три, получим *гексаэдр* или *куб* .

Наконец, существует еще одна возможность построения правильного многогранника, основанная на использовании следующего правильного многоугольника – пятиугольни-

ка (*пентагона*). Если собрать 12 пентагонов таким образом, чтобы в каждой точке встречалось три пентагона, то получим еще одно Платоново тело, называемое *додекаэдром*.

Следующим правильным многоугольником является шестиугольник. Однако если соединить три шестиугольника в одной точке, то получим плоскую поверхность, то есть из шестиугольников нельзя построить объемную фигуру. Любые другие правильные многоугольники (у которых число сторон больше шести) не могут образовывать тел вообще. Из этих рассуждений следует, что **существует только пять правильных многогранников, гранями которых являются равносторонние треугольники, квадраты и пентагоны**.

Древние греки называли объективный мир – ***космос*** (слово, однокоренное со словом ***косметика***, – наука об украшении), – потому что видели этот мир прекрасным, гармоничным, «нарядным», «украшенным». Античная культура ***космоцентрична***[3].

Представление о гармонии бытия древние греки связывали с ее воплощением в Платоновых телах, а также в сфере и окружности (небесные тела имеют форму сферы, циклична античная концепция времени – время течет по окружности). Влияние Платона сказалось и на *Началах* Евклида. В этой книге, которая на протяжении веков была единственным учебником геометрии, дано описание «идеальных» линий и «идеальных» фигур. Самая «идеальная» линия – *прямая*, а самый «идеальный» многоугольник – *правильный многоугольник*, имеющий равные стороны и равные углы. Простейшим правильным многоугольником является *равносторонний треугольник*. Интересно, что *Начала* Евклида начинаются описанием построения *правильного треугольника* и заканчиваются изучением пяти *Платоновых тел*. Заметим, что *Платоновым телам* посвящена заключительная, то есть, 13-я книга *Начал* Евклида. Этот факт, то есть размещение теории правильных многогранников в заключительной (то есть как бы самой главной) книге *Начал* Евклида, дало основание древнегреческому математику Проклу, который был

[3] Пустовит А.В. История европейской культуры. – К., 2012, Гл.2.

комментатором Евклида, выдвинуть гипотезу об истинных целях, которые преследовал Евклид, создавая свои *Начала*. Согласно Проклу, Евклид создавал *Начала* не с целью изложения геометрии как таковой, а чтобы дать полную систематизированную теорию построения «идеальных» фигур, в частности пяти *Платоновых тел*, попутно осветив некоторые новейшие достижения математики!

Более двух тысячелетий математики, очарованные красотой Платоновых тел, изучают их.

Существуют удивительные геометрические связи между всеми *правильными многогранниками*. Так, например, *куб* и *октаэдр* дуальны, т.е. получаются друг из друга, если центры граней одного принять за вершины другого и обратно. Аналогично дуальны *икосаэдр* и *додекаэдр*. *Тетраэдр* дуален сам себе.

Тетраэдр можно разложить на вписанный октаэдр и четыре маленьких тетраэдра. Два тетраэдра можно соединить в фигуру, которая по латыни называется *stella octangula* (*звездчатый октаэдр*). Эту фигуру исследовал Кеплер: вершины двух тетраэдров задают куб, а их пересечение является октаэдром, грани которого лежат на тех же плоскостях, что и грани составляющих тетраэдров.

В икосаэдре и додекаэдре многообразно воплощается ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ (*см.* «Игра золотого сечения»), ведь грани додекаэдра – правильные пятиугольники, а икосаэдр и додекаэдр – дуальны.

Мы уже знаем, что золотое сечение многообразно воплощается в пентагоне и пентаграмме (*см.* эссе «Игра золотого сечения). Что касается трехмерных тел, то оно тесно связано с *симметрией пятого порядка*, наиболее известными трехмерными представителями которой и являются *додекаэдр* и *икосаэдр*. Можно сказать, что всюду, где в структуре проявляются додекаэдр, икосаэдр или их производные, там в описании будет появляться и золотое сечение.

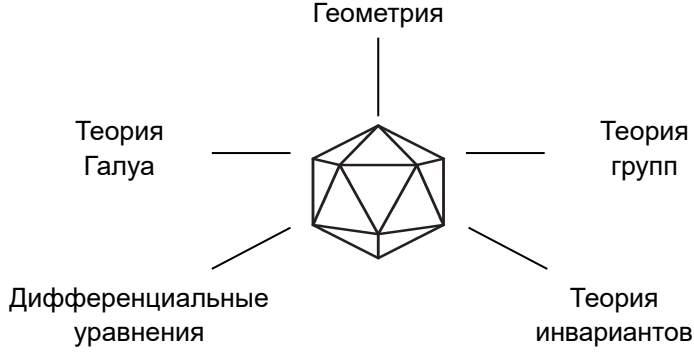
Как известно, *икосаэдр* (и дуальный к нему *додекаэдр*) занимают особое место в живой природе; форму икосаэдра имеют некоторые вирусы и радиолярии, то есть, икосаэ-

дральная форма и пентагональная симметрия являются фундаментальными в организации живого вещества.

Поэт и ученый Анри Волохонский (1936–2017) исследовал симметрии в живой и неживой природе. Согласно его логике тетраэдр находится в основе устройства атомных ядер, а икосаэдр является фундаментальной структурой устройства генетического кода (эссе «О симметрии атомных ядер» (1971 г.), «Расположение аминокислот на гранях икосаэдра» (1991 г.)).

В 1884 г. математик Феликс Клейн опубликовал книгу **«Лекции об икосаэдре и решении уравнений пятой степени»**. Это удивительно красивая партия Игры в бисер, замкнутая, правда, в пределах одной только математики, но убедительно объединяющая далекие друг от друга области этой науки. Вот как об этом пишет редактор русского перевода математик Андрей Николаевич Тюрин (1940–2002):

Среди пяти платоновых тел икосаэдр занимает особое «живое» место: в природе кристаллов в форме икосаэдра нет, но есть живые организмы (радиолярии)...Согласно Ф. Клейну, ткань математики широко и свободно разбегается листами отдельных теорий. Но есть объекты, в которых сходится несколько листов…Ф. Клейн трактует икосаэдр как геометрический объект, из которого расходятся ветви пяти математических теорий[4].



[4] Клейн Ф. Лекции об икосаэдре и решении уравнений пятой степени. – Пер. с нем. – Под ред. А.Н.Тюрина. – М., 1989. – с.3-4.

Сам факт существования ***всего пяти*** правильных многогранников удивителен – ведь правильных многоугольников на плоскости ***бесконечно много***!

* * *

Часто новое – это хорошо забытое старое. Полвека тому назад была опубликована ныне знаменитая книга Фритьофа Капры «Дао физики. Исследование параллелей между современной физикой и восточной философией», автор которой, – физик-теоретик, работавший в области квантовой механики, – с неотразимой убедительностью показал связи и параллели, существующие между древними концепциями восточного **мистицизма** (в частности, дзен-буддизма) и идеями неклассической физики XX века. Книга Капры посвящена Вернеру Гейзенбергу (*см.* «Игра смысла и бессмысленного»), высказывание которого вынесено в эпиграф:

Вероятно, в порядке общего предположения можно сказать, что в истории человеческого мышления наиболее плодотворными часто оказывались те направления, где сталкивались два различных способа мышления. Эти различные способы мышления, по-видимому, имеют свои корни в различных областях человеческой культуры, или в различных временах, в различной культурной среде... Если они действительно сталкиваются, если по крайней мере они так соотносятся друг с другом, что между ними устанавливается взаимодействие, то можно надеяться, что последуют новые и интересные открытия.

Именно это и случилось с самим Гейзенбергом! Еще в ранней юности он, сын профессора классической филологии, прочитал в подлиннике диалог Платона «Тимей». Конечно, космология Платона, изложенная в «Тимее», не является научной теорией. Ценность ее в том, что она предвосхищает идеи, находящиеся и сегодня на переднем крае научного мышления; по Платону основа всего – *не материя, а математический закон, симметрия*.

Выступая 25 апреля 1958 г. в Берлине с докладом «Открытие Планка и философские вопросы учения об атомах», он начал с изложения теории Платона:

«Платон воспринял существенные элементы учения об атомах. Четырем элементам – земле, воде, воздуху и огню – у него соответствовали четыре вида мельчайших частиц. Эти элементарные частицы являлись, по Платону, основными математическими структурами высшей симметрии. Мельчайшие частицы элемента земли изображались у него кубами, элемента воды – икосаэдрами, элемента воздуха – октаэдрами и, наконец, мельчайшие частицы элемента огня представлялись в форме тетраэдров. Но эти элементарные частицы не были, по Платону, неделимыми. Они могли разлагаться на треугольники и вновь создаваться из них…Сами треугольники не являлись материей, они были только математической формой. Следовательно, у Платона элементарные частицы не являлись просто чем-то данным, неизменным и неделимым; они требовали еще объяснения, и вопрос об элементарных частицах сводился Платоном к математике…Последней основой явлений была не материя, а математический закон, симметрия, математическая форма…».

Шесть лет спустя, 3 июня 1964 г., в Афинах, говоря о тех ответах, которые современная наука дала на «вопросы, сформулированные здесь несколько тысячелетий назад», Гейзенберг вновь подчеркивает ближайшую аналогию современной теории элементарных частиц с представлениями Платона.

Ход мысли Гейзенберга можно воспроизвести следующим образом. Суть искомого современной физикой универсального закона природы должна состоять в описании небольшого числа фундаментальных ***свойств симметрии***, определяющих спектр возможных элементарных частиц. Природа частицы (совокупность ее свойств) определяется и в известном смысле порождается формальными принципами симметрии. Поэтому то, что выявляется в форме элементарных частиц или полей, т.е. то, с чем привыкли связывать понятие материи, – не первично. Поскольку энергия, необходимая

для «расщепления» элементарных частиц, сравнима с массой покоя возникающих частей, и сам акт «расщепления» приводит к порождению частиц той же природы, что и сталкивающиеся частицы, «разумно вообще не делать никакого различия между элементарными частицами и составными системами». Каждая элементарная частица, следовательно, виртуально состоит из всех других элементарных частиц. Никакие из них нельзя считать, собственно, элементарными, а та «фундаментальная субстанция», возможными состояниями или формами которой являются элементарные частицы, задается как ***структура потенций***. Только известные законы сохранения и определяющие их симметрии уравнения «фундаментальной субстанции» (группы преобразований) имеют характер чего-то первичного.

«Эта ситуация, – отмечает Гейзенберг, – сразу же напоминает нам симметричные тела, введенные Платоном, чтобы представить основополагающие структуры материи. Платоновские симметрии еще не были правильными, но он был прав, когда верил, что ***в средоточии природы, где речь идет о мельчайших единицах материи, обретаются, в конечном счете, математические симметрии***»[5].

Действительно, тетраэдр, октаэдр и икосаэдр могут быть построены из правильных треугольников непосредственно (каждая их грань есть правильный треугольник). Грани куба – квадраты; квадрат можно построить из правильных треугольников, соединив в одной точке вершины четырех треугольников (основание правильной четырехугольной пирамиды – квадрат).

Грани додекаэдра – пятиугольники; правильный пятиугольник можно построить, соединив в одной точке вершины пяти треугольников (пятиугольник будет основанием правильной пятиугольной пирамиды). Я бы сказал, что квадрат и пятиугольник – это ***события*** в мире ***правильных*** треугольников, а платоновы тела – вариации на тему правильного треугольника.

[5] Ахутин А.В. Вернер Гейзенберг и философия. – В кн.: Гейзенберг В. Физика и философия. Часть и целое. Пер. с нем. М., – 1989. – С.370 – 373.

Гейзенбергово увлечение математической красотой теории Платона легко понять! Это и в самом деле очень красиво, удивительно и необычно – построить весь мир из правильных треугольников! Альберт Эйнштейн некогда сказал о теории атома водорода, построенной Нильсом Бором (вспомним о том, что Бор был наставником Гейзенберга): «Это наивысшая музыкальность в области мысли». Теорию Платона тоже можно назвать ***музыкальной***. «Из одной главной мысли развивать все последующее – вот самая прочная связь», – пишет один из наиболее выдающихся композиторов XX в. Веберн[6].

Эта ***музыкальность*** не могла не произвести впечатления на музыкально одаренного, – владевшего фортепиано и виолончелью, – Гейзенберга. Я бы сравнил теорию Платона с величественным циклом вариаций на тему правильного треугольника (музыкальный аналог – тридцать три вариации Бетховена на вальс Диабелли). Примечательно, что и другие создатели квантовой механики обладали музыкальным талантом: Альберт Эйнштейн играл на скрипке и боготворил Моцарта, Макс Планк был музыкальным вундеркиндом и в юности долго выбирал между физикой и музыкой.

В книге «Часть и целое», написанной как творческая автобиография, Гейзенберг размышляет о двух линиях в истории европейской культуры – линии Демокрита и линии Платона[7], – и отдает предпочтение второй.

Он пишет: «В начале была симметрия» – идея, безусловно, более правильная, чем демокритовский тезис «в начале была частица».

Впрочем, ***более правильная*** – не значит ***вполне правильная***!

Надо быть справедливым: неоспоримо, что все тела состоят из атомов, а атомы состоят из электронов, протонов и нейтронов. Таким образом, электроны, протоны и нейтроны действительно являются ***первичными частицами*** в демокритовском смысле.

[6] Веберн А. Лекции о музыке. Избранные письма. – М., 1975. – С. 48.

[7] См. например: Любищев А.А. Линии Демокрита и Платона в истории культуры. – СПб., 2000.

Правда, эти три типа ***элементарных частиц*** не исчерпывают их список: существует много других, которые действительно превращаются друг в друга при взаимодействиях, и законы этих превращений определяются симметриями. Таким образом оказывается, что Платон и Демокрит одинаково правы.

* * *

Что есть симметрия? – Неизменность при некоторых преобразованиях. Например, если повернуть правильный треугольник вокруг его центра на 120, 240 или 360 градусов, то он перейдет в себя (треугольник, получившийся в результате такой операции симметрии, будет неотличим от исходного). Отметим, что это самосовмещение произойдет не при любом угле поворота, а только при вышеуказанных. В математике симметрия описывается с помощью теории групп.[8]

Что есть ***группа***? – Это некоторое (конечное или бесконечное) множество объектов (природа их может быть самая разная), на котором определена ***операция умножения***, то есть определен закон, сопоставляющий любой паре элементов этого множества некий элемент этого же множества, называемый ***произведением***. Операция умножения должна удовлетворять следующим условиям:

1. Условие ассоциативности: $(a \times b) \times c = a \times (b \times c)$

2. Условие существования нейтрального элемента: среди элементов множества имеется элемент, называемый нейтральным и обозначаемый символом 1, такой, что

$$a \times 1 = 1 \times a = a$$

3. Условие существования обратного элемента к каждому данному элементу. К каждому элементу a множества можно подобрать элемент b того же множества, такой, что

$$a \times b = b \times a = 1$$

Элемент ***b*** называется обратным к элементу ***a***.

Вот такое множество с определенной в нем операцией ум-

[8] Изложение основ теории групп взято из книги: Александров П.С. Введение в теорию групп. – М., 1980

ножения, удовлетворяющей перечисленным трем условиям, называется группой.

Примером группы может служить группа подстановок. Пусть имеем три числа – 1, 2, 3. Они могут быть расположены в разном порядке: 123, 132, 213, 231, 312, 321

Переход от одного порядка к другому называется подстановкой. Подстановка записывается так: в верхнем ряду – первоначальный порядок, в нижнем – переставленный. Из трех чисел можно сделать следующие подстановки:

$$\begin{pmatrix}1&2&3\\1&2&3\end{pmatrix},\begin{pmatrix}1&2&3\\1&3&2\end{pmatrix},\begin{pmatrix}1&2&3\\2&1&3\end{pmatrix},$$

$$\begin{pmatrix}1&2&3\\2&3&1\end{pmatrix},\begin{pmatrix}1&2&3\\3&1&2\end{pmatrix},\begin{pmatrix}1&2&3\\3&2&1\end{pmatrix}.$$

Каждая подстановка заключается в том, что на место числа, стоящего в верхней строчке, ставится подписанное под ним число из нижней строки. Будем считать, что перемножить две подстановки значит последовательно произвести их одну за другой. Перемножим, например, подстановки

$$\begin{pmatrix}1&2&3\\2&1&3\end{pmatrix} \text{ и}$$

$$\begin{pmatrix}1&2&3\\3&2&1\end{pmatrix}$$

В силу первой подстановки единица заменится двойкой, в силу второй подстановки эта двойка останется на месте; итак, после последовательного совершения обеих подстановок единица перейдет в двойку. Точно так же после последовательного совершения обеих подстановок двойка перейдет в тройку, тройка перейдет в единицу.

Таким же точно образом можно перемножить любые две подстановки. Для того, чтобы удобно записать результаты всех этих перемножений, введем следующие обозначения:

$$P_0 = \begin{pmatrix} 1 & 2 & 3 \\ 1 & 2 & 3 \end{pmatrix}, P_1 = \begin{pmatrix} 1 & 2 & 3 \\ 1 & 3 & 2 \end{pmatrix}, P_2 = \begin{pmatrix} 1 & 2 & 3 \\ 2 & 1 & 3 \end{pmatrix},$$
$$P_3 = \begin{pmatrix} 1 & 2 & 3 \\ 2 & 3 & 1 \end{pmatrix}, P_4 = \begin{pmatrix} 1 & 2 & 3 \\ 3 & 1 & 2 \end{pmatrix}, P_5 = \begin{pmatrix} 1 & 2 & 3 \\ 3 & 2 & 1 \end{pmatrix}.$$

P_0… – тождественная подстановка.

Тогда имеем следующую ***таблицу умножения***:

первый множитель	второй множитель					
	P_0	P_1	P_2	P_3	P_4	P_5
P_0	P_0	P_1	P_2	P_3	P_4	P_5
P_1	P_1	P_0	P_3	P_2	P_5	P_4
P_2	P_2	P_4	P_0	P_5	P_1	P_3
P_3	P_3	P_5	P_1	P_4	P_0	P_2
P_4	P_4	P_2	P_5	P_0	P_3	P_1
P_5	P_5	P_3	P_4	P_1	P_2	P_0

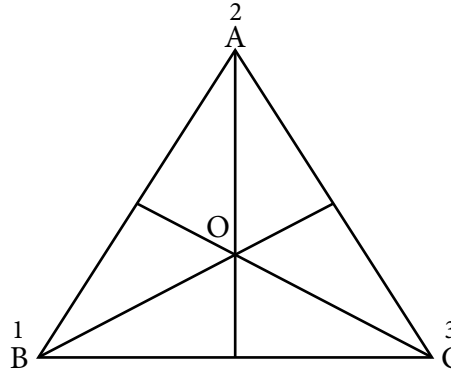
Для того, чтобы найти произведение двух подстановок, надо взять строчку, в заголовке которой («первый сомножитель») стоит первая подстановка, и столбец, в заголовке которого («второй сомножитель») стоит вторая подстановка. В пересечении выбранной строки с выбранным столбцом и будет стоять искомое произведение.

Тождественная подстановка – это в данном случае нейтральный элемент (1). Легко проверить, что к каждой подстановке имеется обратная к ней. Непосредственной проверкой можно убедиться в том, что наше умножение удовлетворяет ассоциативному закону. Следовательно, совокупность всех подстановок из трех элементов есть группа. Это ***конечная группа***, она состоит из шести элементов.

Рассмотрим теперь правильный треугольник ABC. У него есть центр симметрии (точка пересечения высот); через эту

точку перпендикулярно к плоскости чертежа проходит ось симметрии. Через эту ось и каждую из вершин (прямая и точка вне прямой определяют плоскость) проходят три плоскости симметрии. Треугольник переходит в себя при поворотах на 120, 240 и 360 градусов вокруг центра симметрии и при отражениях в этих плоскостях. Сопоставим вершинам треугольника числа 1, 2, 3.

Совокупность преобразований симметрии, совмещающих объект с самим собой, называется группой симметрии объекта. Группа симметрии равностороннего треугольника на плоскости состоит из тождественного преобразования, поворотов на 120 и 240 градусов вокруг центра треугольника и отражений относительно его высот. В этом случае группа симметрии состоит из шести преобразований, которые осуществляют все возможные перестановки вершин треугольника.



Повернув треугольник на 120 градусов по часовой стрелке, увидим, что вершина ***A*** перешла в ***C***, вершина ***C*** в ***B***, вершина ***B*** в ***A***.

Такой поворот соответствует подстановке P_3.

Отразив треугольник в плоскости ***A***, увидим, что вершина ***A*** осталась на месте, а вершины ***B*** и ***C*** поменялись местами. Это соответствует подстановке P_5. Легко проверить, что и каждый из оставшихся поворотов и отражений соответствует одной из подстановок.

P_0 – тождественное преобразование (поворот на 360°);

P_1 – отражение в плоскости OB

P_2 – отражение в плоскости OC

P_4 – поворот на 240 градусов по часовой стрелке

Каждая подстановка соответствует преобразованию симметрии, каждое преобразование симметрии – подстановке. Группа симметрии правильного треугольника и группа подстановок изоморфны.

Мы занимаемся сейчас группой самосовмещений правильного треугольника. Легко проверить, что ее таблица умножения совпадает с таблицей умножения группы подстановок из трех элементов. В таком случае констатируют изоморфизм двух групп:

группа самосовмещений правильного треугольника изоморфна группе подстановок из трех элементов.

Обе эти группы конечны, а, например, группа самосовмещений окружности бесконечна. Вспомним теперь об эпизоде из комедии Мольера (*см.* «Игра иронии и пародии»): не забавно ли, что его комизм имеет математическую природу?

* * *

В 1970 г. Вернер Гейзенберг произнес в Баварской Академии изящных искусств речь «Смысл и значение красоты в точных науках». Одна из главных мыслей выступления звучит в самом его начале: ***красота естественных наук – отражение красоты природы***.

Далее великий физик рассказывает историю о том, как он в детстве заинтересовался числами: «Приятно было, например, обнаружить, какие именно числа простые, какие нет, а также проверять, нельзя ли представить некоторые числа в виде, может быть, суммы квадратов либо прийти к выводу

о том, что простых чисел – бесконечное множество….поскольку мой отец полагал, что мои познания в латыни намного важнее моих арифметических увлечений, он решил както принести домой для меня из Национальной библиотеки трактат, написанный по-латыни математиком Леопольдом Кронекером. В трактате этом свойства всех чисел сопоставлялись с геометрической задачей подразделения круга на несколько равных частей. Не знаю, как пришло в голову моему отцу остановить свой выбор именно на этом исследовании XIX века. Во всяком случае, изучение труда Кронекера произвело на меня глубочайшее впечатление. Меня захватило ***чувство непосредственного контакта с прекрасным – от сознания того факта, что, исходя из задачи деления круга, простейшие случаи которой уже были, разумеется, мне известны по школьному курсу, оказалось возможным познать кое-что о задачах уже совсем иного рода*** – из элементарной теории чисел…Впечатление о чем-то восхитительно прекрасном было…совершенно непосредственным, не требующим ни оправданий, ни объяснений».[9]

Пушкин пишет о том, что ***следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная***. Попробуем следовать за мыслями юного Гейзенберга: может быть, и нас захватит чувство непосредственного контакта с прекрасным?

Я думаю, что все помнят школьный курс геометрии и задачи на построение, решаемые только циркулем и линейкой. Циркулем можно построить окружность определенного радиуса; при этом будет известен ее центр. При помощи линейки можно провести через центр окружности диаметр. Нетрудно разделить этот диаметр на две равные части, восставив к его центру перпендикуляр. Выполнив все это, мы нашли четыре вершины вписанного в окружность квадрата.

Понятно, что задача деления круга на несколько равных частей – это задача построения правильного n-угольника. Разделив круг на три равные части, находим вершины пра-

[9] Вернер Гейзенберг. Смысл и значение красоты в точных науках. – Вопросы философии, 1979, №12. – С.49–50.

вильного треугольника; на четыре – вершины квадрата; на пять – вершины пентагона и т.д.

Эта древняя задача была исчерпывающим образом решена К. Ф. Гауссом в его первой книге «Арифметические исследования» (1801). Деление круга на n равных частей или, что эквивалентно, построение правильного вписанного в круг n-угольника, алгебраически может быть описано как решение уравнения деления круга $x^n - 1 = 0$ на комплексной плоскости.

В современной математике используются числа разного вида: натуральные (целые положительные 1, 2, 3…), целые (.....–3, –2, –1, 0, 1, 2…), рациональные (которые могут быть представлены как отношение целого и натурального чисел), иррациональные (десятичное представление которых является бесконечной непериодической дробью), вещественные (которые могут быть представлены как точки числовой прямой). В XVII–XVIII вв. в математике возникла идея о необходимости использования комплексных чисел. Это числа вида $a + bi$, где a и b – вещественные числа, а i – мнимая единица, то есть число, для которого выполняется равенство $i^2 = -1$. Комплексные числа можно изобразить точками на комплексной плоскости (две взаимно-перпендикулярные оси, одна из которых называется действительной (*Re*), а другая – мнимой (*Im*)).

Вещественные числа можно рассматривать как частный случай комплексных, они имеют вид $a+0i$. Главное свойство множества комплексных чисел: в нем выполняется основная теорема алгебры, то есть любой многочлен степени n имеет n корней. Таким образом уравнение вида

$$x^n + a \cdot x^{n-1} + b \cdot x^{n-2} + \ldots dx + e = 0$$

имеет ровно n корней и может быть представлено в следующем виде:

$$(x - x_1) \cdot (x - x_2) \ldots (x - x_n) = 0$$

где $x_1, x_2 \ldots . x_n$ – корни уравнения.

Легко видеть, что такое уравнение не изменится при всех возможных перестановках корней – уравнение симметрично по отношению к этим перестановкам. Таким образом, у теории групп три исторических корня: теория алгебраических уравнений, теория чисел и геометрия.

Связь теории уравнений с геометрией можно показать очень наглядно, если рассмотреть простейшие уравнения вида … $x^n - 1 = 0$.

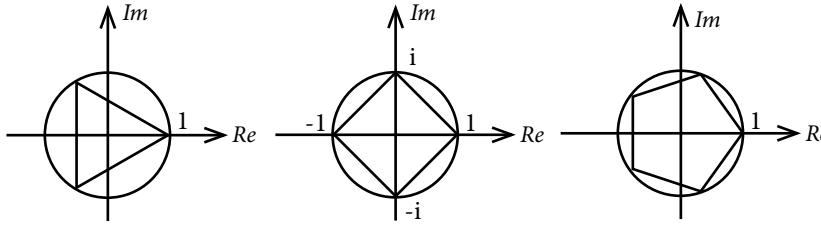
При $n = 1$ $x = 1$

При $n = 2$ $x_1 = 1; x_2 = -1$

При $n = 3$ $x_1 = 1; x_2 = -\frac{1}{2} + \frac{\sqrt{3}}{2} i; x_3 = -\frac{1}{2} - \frac{\sqrt{3}}{2} i.$

При $n = 4$ $x_1 = 1; x_2 = i; x_3 = -1; x_4 = -i.$

На комплексной плоскости корни этих уравнений лежат в вершинах правильного n-угольника.



Перестановки этих корней уравнения подобны операциям симметрии, при которых многоугольник переходит в себя.

* * *

Итак, еще раз: ***познание это сравнение*** (сопоставление, уподобление, «соображение», отыскание изоморфизма). Сравним три разных объекта: правильный треугольник, алгебраическое уравнение третьей степени $x^3 = 1$ и фразу Мольера о прекрасных глазах прекрасной маркизы. Объекты подобны друг другу в аспекте симметрии. Это еще раз свидетельствует о ***всеобщности*** законов симметрии, которые воплощаются как в области науки, так и в области искусства.

«Многообразные конкретные изучения текстов привели

меня к выводу, что в основе всякого произведения – и стихотворения, и поэмы – лежит симметричная структура», – пишет талантливый литературовед и выдающийся пушкинист Е. Г. Эткинд[10].

Это относится не только к литературе: принцип симметрии лежит в основе любой художественной композиции, – и музыкальной, и скульптурной, и архитектурной. В разделе «Додекафония, палиндромы, космология» шла речь о симметрии законов физики по отношению к обращению времени. В эссе «Игра сонатной формы» было сказано о чертах репризности (повторности) третьего раздела сонатной формы по отношению к первому ее разделу, экспозиции. В «Медном всаднике» и «Моцарте и Сальери» сопоставление зеркально симметричных эпизодов экспозиции и репризы – ключ к пониманию произведения: в «Игре золотого сечения» зеркально-симметричные эпизоды 2 и 3 были предсказаны теорией Розенова.

Интересно, что и «Моцарт и Сальери» и «Медный всадник» ***богаче симметриями, чем предсказывает теория Розенова***, – в них имеются симметричные эпизоды, которые эта теория не предсказывает!

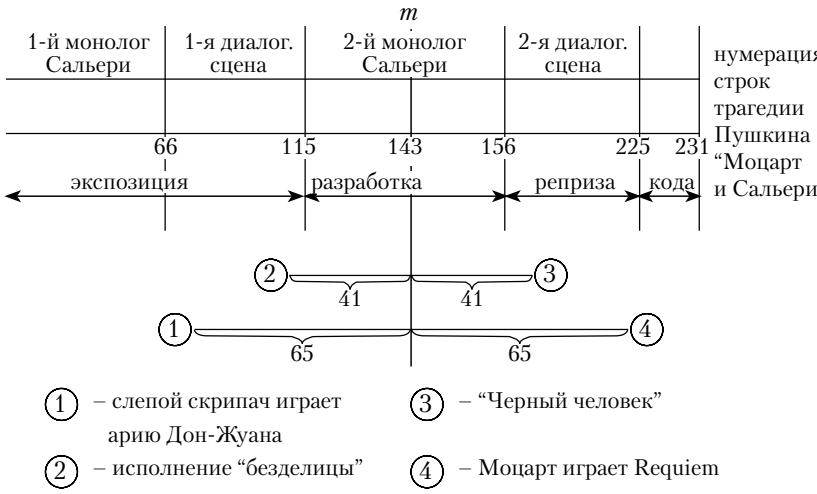
В «Моцарте и Сальери» относительно оси *m* имеется еще две пары симметричных эпизодов:

1. Исполнение Моцартом Requiem`а – отражение игры слепого скрипача.

2. Исполнение «безделицы» («незапный мрак») – отражение эпизода с «черным человеком» (*см. рис.*).

Более того, ось *m* – не единственное «зеркало» в структуре произведения! Положение еще одного «зеркала» легко определить, обратив внимание на знаменитую реплику Моцарта из сцены II: «...гений и злодейство – две вещи несовместные» (200–201 строки). Сальери повторяет эти слова (227–228 строки). Следовательно, можно предположить, что еще одно «зеркало» находится посредине, между этими эпизодами – 214 строка. Если это сделать, то становится понят-

[10] Эткинд Е.Г. Божественный глагол. Пушкин, прочитанный в России и во Франции. – М., 1999. -С.253-254.



но, что финальный вопрос Сальери о Бонаротти – отражение вопроса Моцарта «Ах, правда ли, Сальери, что Бомарше кого-то отравил?», а его здравица «За твое ***здоровье***, друг, за искренний союз, связующий Моцарта и Сальери, двух сыновей гармонии» – отражение его же реплики «Но я нынче ***нездоров***, мне что-то тяжело; пойду засну».

Наконец, третье «зеркало» находится точно посредине произведения, – знаменательно совпадение ключевых слов первого и третьего монологов Сальери, симметричных относительно кульминационного второго монолога:

Все говорят: НЕТ ПРАВДЫ на земле… ***Первый монолог***
Где ж ПРАВОТА, когда священный дар,
Когда бессмертный ГЕНИЙ – не в награду
любви горящей……МОЦАРТ, МОЦАРТ!

……Ты заснешь
Надолго, МОЦАРТ! Но ужель он ПРАВ,
Третий монолог
И я не ГЕНИЙ? ГЕНИЙ и злодейство
Две вещи несовместные. НЕПРАВДА!

Пушкин пишет о вдохновении и восторге («Возражение на статьи Кюхельбекера в «Мнемозине»): «*Вдохновение? есть расположение души к живейшему принятию впечатлений, следственно к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных. Вдохновение нужно в поэзии, как и в геометрии. Критик смешивает вдохновение с восторгом. Нет; решительно нет: восторг исключает спокойствие, необходимое условие прекрасного. Восторг не предполагает силы ума, располагающей част(и) в их отношении к целому*»[11].

Итак, восторг не предполагает силы ума, располагающей части в их отношении к целому, а вдохновение – предполагает! И «Моцарт и Сальери», и «Медный всадник» – произведения с глубоко продуманным, стройным планом (*«единый план «Ада» есть уже плод высокого гения»* – пишет Пушкин о Данте в той же заметке); оба произведения воплощают силу ума, располагающую части в их отношении к целому, – следовательно, мы с полным правом можем назвать их **вдохновенными**!

Как поэтическое, так и музыкальное произведение записывается при помощи знаков, то есть получает пространственный геометрический образ, части которого мы можем обозревать. Отсюда следует, что в аспекте симметрии возможны содержательные аналогии между композицией музыкальных и поэтических произведений (*см.* «Игра сонатной формы»). Эта проблема поставлена давно: уже почти столетие идет спор о возможности и правомерности применения музыковедческих концепций в литературоведении[12].

Может быть, план сочинения является вдохновенному поэту в творческом сне подобно тому, как он встает перед мысленным взором композитора? Известно, что у некоторых великих композиторов (например, у Бетховена и Чайковского) была привычка фиксировать течение музыки словесно. Кроме того, композиторы обладают способностью увидеть

[11] Пушкин А.С.Собрание соч: В 10 т. – М., 1974-1978. – Т. 6, с. 239.

[12] См. например: Кац Б.А. Об аналогах сонатной формы в лирике Пушкина. – Муз. академия. – 1995. – №1. – С. 151-158.

еще не записанное произведение в его целостности, охватить его единым «взглядом», как бы с птичьего полета. Это описано в известном (правда, документально не подтвержденном) письме Моцарта:

«...произведение становится в голове уже почти совсем готовым, так что я обозреваю его зараз в моем духе, как прекрасную картину или прекрасного человека, и не одно после другого, как это должно быть впоследствии, но все зараз. Это пир! Весь этот процесс происходит во мне, как в крепком сладостном сне». Имеются совершенно аналогичные (документально подтвержденные) свидетельства Бетховена, Шумана, Чайковского, Верди, Глинки, Онеггера, Хиндемита»[13].

Что касается «Медного всадника», то и в нем «зеркал» по меньшей мере два. Первое находится в точности посередине текста – последние строки поэмы, таким образом, сопрягаются с начальными – Петр уподобляется Богу. Об этом пишет в своем исследовании А. О. Панич: «Петр у Пушкина претендует не более и не менее чем на повторный акт сотворения мира, т. е. стремится выступить, в своей «земной» ситуации, в роли самого Бога, «Творца неба и земли»[14].

Второе «зеркало» – ось *m*, описанная в эссе «Игра золотого сечения». И в этом случае 2 и 3 – не единственные симметричные эпизоды.

Изоморфное расположение двух эпизодов в структуре произведения (в частности, зеркальная симметрия их относительно некоторой оси) указывает на необходимость их СОПОСТАВЛЕНИЯ. Ведь что такое ***понимание***? – Не что иное, как ***уподобление*** (Пушкин пишет «соображение»): «*Вдохновение есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно и объяснению оных*». Итак, ОБЪЯСНЕНИЕ достигается через СООБРАЖЕНИЕ (т. е. СРАВНЕНИЕ, СОПОСТАВЛЕНИЕ). Композиция поэмы указывает нам на объекты, которые необходимо сопоставить.

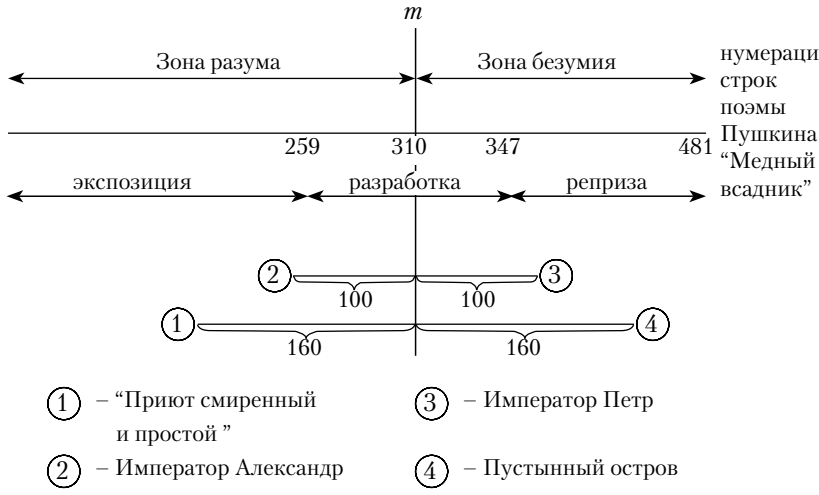
[13] Мальцев С. О психологии музыкальной импровизации. – М. – 1991. – С. 78–80.

[14] Панич А.О. «Медный всадник» А.С.Пушкина:от мифа к вымыслу. – Донецк, 1998. – С. 10,11.

Для понимания мощного и властного императора Петра (*Какая дума на челе! Какая сила в нем сокрыта!*) необходимо сравнить его со смущенным и скорбным императором Александром (*На балкон, печален, смутен вышел он и молвил: «С Божией стихией царям не совладеть»*). В самом деле, эти эпизоды симметрично удалены от оси m на сто строк (*см. рис.*)

«В какой мере можно раскрыть и прокомментировать смысл (образа или символа)? Только с помощью другого (изоморфного) смысла (символа или образа)», – пишет М. М. Бахтин[15].

Симметрия строк 150 и 470, удаленных на 160 строк от оси m, проясняет смысл слов Евгения о *«приюте смиренном и простом»*: им оказывается могила на *«пустынном острове»* (*см. рис.*).



Итак, зеркально симметричные эпизоды (отражения), подобно рифмующимся словам, должны быть сопоставлены в смысловом отношении друг с другом. Архитектоника (симметрия) произведения – ключ к его пониманию.

[15] Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 362.

* * *

«...единый план «Ада» есть уже плод высокого гения» – пишет Пушкин о Данте, отдавая должное его ***архитектоническому*** искусству, восхищаясь ***симметриями*** его Комедии. Сам Пушкин – сознательно или бессознательно – поступает так же. Вспомним о том, что греческое слово *«симметрия»* в буквальном переводе означает *соразмерность* – соответствие частей целому и целого – частям. Совершенное произведение искусства – шедевр – построено ***законосообразно*** (законов много – фрактальность, закон золотого сечения, различные симметрии). Если вспомнить теперь о том, что физический мир тоже подчиняется математическим законам («Книга Природы написана языком математики» – утверждает Галилей) и эти законы математически прекрасны, – получим еще одно подтверждение тезиса Аристотеля о том, что искусство – подражание природе.

Если, как уже было сказано, ***симметрия есть неизменность при некоторых преобразованиях,*** то выходит, что многое из рассмотренного в этой книге – проявления симметрии:

- изменения формы при неизменном смысле у Мольера (прекрасные глаза прекрасной маркизы);
- изменения смысла при неизменной форме (пародии – в частности, у Пушкина и у Кэрролла);
- проведение одной и той же темы в разных голосах (имитационная полифония – ***трансляционная симметрия*** в фуге) – *см.* «Сюжеты Шекспира и музыка его эпохи»;
- палиндромы и ракоходы (***зеркальная симметрия***);
- «Письмо Онегина» не изменяет своего смысла, если прочитать его задом наперед, с конца (см. «Парадокс романтической иронии»); если уподобить пародирование операции симметрии, то получится, что этот текст сохраняет свой смысл подобно тому как геометрический объект переходит в себя при операциях симметрии;

- фрактальность (*см.* "Игра бесконечности") родственна симметрии. Вспомним один из принципов диалектической логики Гегеля – принцип единства исторического и логического. Только образование и воспитание превращают неразумного младенца в человека разумного – но образование есть не что иное, как краткое проживание истории культуры в пределах отдельной жизни. Поэтому творческое развитие гения (Пушкин, Моцарт, Гёте) бывает кратким повторением истории соответствующей культуры[16].

Конечно, красота связана с симметрией! Идеально прекрасное требует совершенства пропорций. Карикатура отличается от идеально прекрасного облика тем, что пропорции искажены: слишком большой нос, слишком маленькие глаза (*см.* рисунки Леонардо на форзацах). Но вот о чем стоит задуматься: всегда ли ***более симметричное*** означает ***и более прекрасное***?

[16] Пустовит А.В. Пушкин и западноевропейская философская традиция. – К., Дух и Литера, 2021. – С. 259 – 266.

II

СКОЛЬКО?
Вариации на тему натурального ряда

Один, два, три...
Платон. Тимей

Что такое натуральные числа? – Это целые положительные числа, используемые при счете предметов:

1 2 3 4 5 6 7……

Этих чисел бесконечно много. Что представляет собой их последовательность – натуральный ряд? – Я бы сказал, что она представляет собой универсальную схему классификации.

Как можно классифицировать, например, атомы химических элементов? Как это сделано в таблице Менделеева?

H	He	Li	Be	B	C	N	O	F	Ne	Na	Mg	Al	Si	P	S	Cl	Ar…
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18…

Все существующие тела состоят из атомов. Атомы отличаются друг от друга строением, но все они состоят из протонов, нейтронов и электронов. Протоны заряжены положительно, электроны – отрицательно, а нейтроны не имеют электрического заряда. По абсолютной величине заряд электрона равен заряду протона. Неионизированный атом заряда не имеет, потому что количество электронов в нем равно количеству протонов. Самый легкий и наиболее просто устроенный атом, – атом водорода, – состоит из одного протона и одного электрона. Атом элемента, имеющего в таблице Менделеева номер два – атом гелия – имеет в своем составе два протона и два электрона. Элемент номер три – литий – три протона и три электрона и так далее.

Номер элемента в таблице совпадает с числом протонов в ядре атома (и числом электронов в этом атоме). Двигаясь от структуры с одним протоном (водород) к структуре с 92 протонами (уран) мы описываем все химические элементы, существующие в природе. Таким образом, ***удивительное разнообразие мира (ведь все материальные вещи состоят из атомов!) прямо связано с таким простейшим математическим объектом, как натуральный ряд – последовательность натуральных чисел!***

Основную часть вещества Вселенной составляет водород – около 75 процентов. На втором месте гелий – около 23 процентов. Итого 98 процентов – легкие атомы. Однако в космосе можно найти самые разнообразные химические элементы и даже сложные молекулярные соединения, включая органические. Итак, Вселенная состоит (главным образом) из легких атомов.Тяжелых – очень мало.

«Является ли человек тем, чем он кажется астроному, – крошечным комочком смеси углерода и воды, бессильно копошащимся на маленькой и второстепенной планете?» – вопрошает Б. Рассел во Введении к «Истории западной философии». – Тело взрослого человека состоит из кислорода (65 % массы), углерода (18 % массы), водорода (10 %), азота (3 %), кальция (1,5 %) и фосфора (1 %). Итак, тело человека состоит (главным образом) из кислорода, углерода и водорода (вернее, из углерода и воды), а также азота, кальция и фосфора; остальных химических элементов очень мало (1,5 %). В этом отношении человек подобен Вселенной – вспоминается древняя доктрина микрокосма и макрокосма.

* * *

В человеческой культуре наибольшую роль также играют ЧИСЛА, СТОЯЩИЕ В НАЧАЛЕ НАТУРАЛЬНОГО РЯДА.

Уже в таком весьма древнем тексте, как книга Екклесиаста (одна из книг Ветхого Завета Библии) находим первые три числа – 1, 2, 3:

.....

7 И обратился я и увидел еще суету под солнцем;

8 человек одинокий, и другого нет; ни сына, ни брата нет у него; а всем трудам его нет конца, и глаз его не насыщается богатством. «Для кого же я тружусь и лишаю душу мою блага?» И это – суета и недоброе дело!

9 Двоим лучше, нежели одному; потому что у них есть доброе вознаграждение в труде их:

10 ибо если упадет один, то другой поднимет товарища своего. Но горе одному, когда упадет, а другого нет, который поднял бы его.

11 Также, если лежат двое, то тепло им; а одному как согреться?

12 И если станет преодолевать кто-либо одного, то двое устоят против него: и нитка, втрое скрученная, не скоро порвется.

Одна из книг Ветхого Завета называется «Числа».

* * *

Пусть мы хотим систематизировать, например, наследие европейских композиторов, сокровища классической музыки. Один из способов такой классификации – опираться на количество музыкантов, необходимое для исполнения пьесы. Тогда в первую группу произведений попадут пьесы, написанные для одного инструмента, во вторую – дуэты (самой разной природы – пьесы для двух скрипок, двух фортепиано, двух флейт…, и пьесы для двух разных инструментов, например – скрипки и альта, скрипки и фортепиано), в третью – трио (фортепианные трио, струнные трио и, например, удивительное трио Вебера для флейты, виолончели и фортепиано), в четвертую – квартеты (здесь будет два подразделения, содержащие множество произведений – струнный квартет и фортепианный квартет, но будут и сравнительно экзотические сочинения, в которых одна из скрипок струнного квартета замещена гобоем или флейтой), в пятую – квинтеты и так далее.

Этот же принцип пригодится и для систематизации ***полифонических*** произведений: очень естественно разделить их на одноголосные, двухголосные, трех-, четырех-, пяти- и шестиголосные (и так далее). При этом трехголосие отличается от одноголосия не менее, чем литий от водорода. Музыкальное развитие такого великого гения, как Иоганн Себастиан Бах, совершается в пространстве, очерченном – с одной стороны – одноголосием (например, партита для флейты соло BWV 1013) или двухголосием (двухголосные инвенции, написанные в 1723 году), с другой – шестиголосием (знаменитый ричеркар из «Музыкального приношения» BWV 1079, 1747 год).

* * *

«Магия чисел» разнообразно воплощается как в музыке, так и в поэзии.

В русской поэзии имеется ДВА двусложных размера (ямб и хорей) и ТРИ трехсложных (дактиль, амфибрахий, анапест). Возможен и «односложный» размер, как в этом удивительном сонете Ходасевича:

Зимняя буря

Ост
Выл.
Гнил
Мост.

Был
Хвост
Прост,
Мил.

Свис
Вниз!
Вот

Врос
Пес
В лед.

Также и строфика соответствует натуральному ряду. Возможны ***одностишия***

И долго буду тем любезен я и этим…

В. Вишневский

или

Покойся, милый прах, до радостного утра

Н. Карамзин

двустишия, – рифмованные

Коль безрассуден ты и нерадив собою,
Фортуны, коей нет, не называй слепою.

Дионисий Катон. Перевод Ивана Баркова

и нерифмованные

Я понимаю, что вам нечем,
Но все ж попробуйте понять!

В. Вишневский

Трехстишия могут быть зарифмованы различно. Существуют трехстишия с единственной рифмой

L'amour est infatigable !
Il est ardent comme un diable,
Comme un ange il est aimable.

Verlaine

и терцины, в которых рифмуются первая и третья строки. Вторая строка рифмуется с первой и третьей строками следующей терцины. Так написана Commedia Данте. Если трехстишия первого типа как бы «замкнуты в себе», то терцины «разомкнуты в бесконечность». «Терцина….знак бесконечности, эти триады завершить невозможно. В каждой тройке шаг вперед (Гегель?)», – замечает О. А. Седакова.[1]

[1] Записи Владимира Бибихина, сделанные на семинаре Ольги Седаковой «Позднее искусство». – И слову слово отвечает. Владимир Бибихин – Ольга Седакова. Письма 1992 – 2004 годов. – СПб, 2019, с. 256

Четверостишия очень любимы поэтами разных эпох (см. «Игра иронии и пародии», VI).Еще один пример:

О Делия драгая!
Спеши, моя краса;
Звезда любви златая
Взошла на небеса;

Прекрасный образец ***пятистиший*** – лимерики (*см.* Игра смысла и бессмысленного. Поэзия нонсенса):

Однажды спросили Верлена:
Не правда ли, мыльная пена
Подобна сильфиде
И легкой обиде?
Верлен отвечал: Несомненно!

О. Седакова

Шестистишие – строфа, составленная из шести строк:

Квартирный куб закатом переполнен.
Гнездится на коленях теплый кот,
Хвостом укрывшись, словно одеяльцем.
Я слушаю подушечками пальцев,
Как в нем сверчок невидимый поет
И маленькое море катит волны.

Гаэтан

Септет (итал. *settetto*, от лат. *septem* – семь), семистишие – стихотворение (твердая форма), состоящее из семи строк, имеет две или три рифмы. Трехрифменная форма септета, состоящая из одного катрена и одного терцета, называется **полусонетом** (одна из строк терцета содержит одну рифму из катрена).

Септет – музыкальная пьеса для семи самостоятельных голосов или инструментов; так же называется ансамбль из семи музыкантов.

Семистишиями написано стихотворение Лермонтова. «Бородино».

Достоинством музыки традиционно считается поэтичность, а достоинством поэзии – музыкальность. В данном случае видим родство поэзии и музыки даже на уровне терминологии – музыкальная пьеса для семерых исполнителей и стихотворение называются одним и тем же словом!

Важную роль в судьбах европейской поэзии сыграла ***октава*** – строфа из восьми строк (*см.* «Сущность человека – движение» – об октавах Пушкина из поэмы «Домик в Коломне»). Октавами написаны великие поэмы Тассо, Ариосто и Марино. Если терцина разомкнута в бесконечность, то октава замкнута в себе: «...октавы; прелесть квантованной речи. Организация не только речи, но и содержания…Октава – антитерцина».[2]

Строфы и твердые формы, состоящие из большего количества строк, часто строятся из двустиший, трехстиший и четверостиший. Например, сонет содержит два катрена (четверостишия) и два терцета (трехстишия)(такие сонеты писал Петрарка), или три четверостишия и заключительное двустишие (такие сонеты писал Шекспир).

В завершающем разделе эссе «Игра бесконечности» уже шла речь об открытии пифагорейцев: совершенные консонансы возникают при простейших соотношениях длин струн – 2:1 (октава), 3:2 (квинта), 4:3 (кварта). В средневековых университетах музыку включали в квадривиум (***четыре науки о числе: арифметика, геометрия, астрономия, музыка***). В основе музыки – тоже счет, это хорошо известно каждому, кто обучался игре на музыкальном инструменте. Открывая ноты, мы видим ***размер*** – например, четыре четверти или три четверти (см. нотные примеры в главе «Игра иронии и пародии»). И в поэзии ***размер*** тоже определяет многое. Поэт Александр Кушнер беседовал однажды с Анной Ахматовой и в стихотворении «Отказ от поэмы» вспомнил ее реплику:

[2] Записи Владимира Бибихина, сделанные на семинаре Ольги Седаковой «Позднее искусство». – И слову слово отвечает. Владимир Бибихин – Ольга Седакова. Письма 1992 – 2004 годов. – СПб, 2019, с. 256

– Что важно выбрать для поэмы,
Помимо смысла, кроме темы,
Что кое-как умеем все мы? –
И важно молвила: – Размер.

Итак, и поэтические размеры, и музыкальный размер основаны на счете и связаны с натуральными числами. ***И музыка, и поэзия начинаются с ритма.***

Можно ли утверждать, что музыкальность поэзии и поэтичность музыки укореняются в математике?

Об изначальном единстве поэзии и музыки написал Осип Мандельштам в знаменитом стихотворении

Silentium

Она еще не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь.
Спокойно дышат моря груди,
Но, как безумный, светел день,
И пены бледная сирень
В черно-лазоревом сосуде.
Да обретут мои уста
Первоначальную немоту,
Как кристаллическую ноту,
Что от рождения чиста!

Останься пеной, Афродита,
И слово в музыку вернись,
И сердце сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито!

В этой ***первооснове*** слиты слово, музыка и число.

* * *

Что же представляет собою *натуральное число*? Если, на-

пример, спросить: что такое «три» (3)? – то дать отчетливый ответ будет нелегко.

«Три» – это три мальчика? – Нет.

Тогда, может быть, три *кота*? – Тоже нет. Мальчиков можно найти в школьном классе. Котов можно купить на рынке. А где найти число «три»? Каково его происхождение?

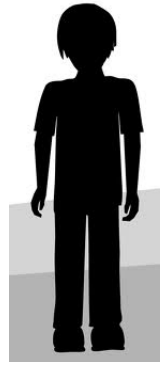
Отчетливое определение понятия натурального числа на основе понятия множества (совокупности предметов) было дано в 70-х гг. XIX в. в работах великого математика, создателя теории множеств Георга Кантора. Сначала он определяет понятие равномощности совокупностей. Именно, две совокупности называются *равномощными*, если составляющие их предметы могут быть сопоставлены по одному. Множество трех мальчиков и множество трех котов равномощны (каждому мальчику можно дать в руки по коту). Затем число предметов, составляющих данную совокупность, определяется как то общее, что имеет данная совокупность и всякая другая, равномощная ей совокупность предметов, независимо от всяких ***качественных*** особенностей этих предметов.

Итак, что есть число «три»? – Это то общее, что имеют между собой три мальчика и три кота.

Число «три» подобно ***форме****, отделенной от* ***содержания****: идет ли речь о мальчиках, котах, столах или апельсинах – в данном случае не имеет значения.*

Для того, чтобы прийти к понятию натурального числа, нам пришлось отвлечься (*абстрагироваться*) от *качественной* определенности множества и сосредоточиться только на его *количественной* характеристике: надо, так сказать, забыть о том, кто именно перед нами, – мальчики или коты, – и помнить только о том, что их три. В отличие от мальчиков, которые учатся в школах и котов, живущих у некоторых людей дома, числа представляют собою *формы, лишенные содержания, абстракции, то есть создания человеческого разума*.

Философ сказал бы, что мальчики и коты существуют на самом деле (принадлежат реальности), а натуральные числа люди придумали, – это *идеальные* объекты.





Мальчик

Кот

содержание	форма	содержание	форма
↓	↓	↓	↓
качество «мальчиковость»	количество один 1	качество «кошачесть»	количество один 1

Можно это изложить иначе. Что такое 3? 3=1+1+1. Что есть 1? То общее, что есть между мальчиком и котом. *Существует ли точка зрения, встав на которую мы не сможем отличить мальчика от кота? – Да, существует. Это точка зрения науки арифметики, отделяющей количество от качества, забывающей о качестве и помнящей только о количестве!*

2+3=5, – утверждает арифметика. Естественно поинтересоваться: два – *чего?* Три – *чего?* Два апельсина, два человека, два кота, два яблока? – Не важно *чего*, – отвечает арифметика, – важно, что *два*! Вот это и называется *отделить форму от содержания или мыслить абстрактно*.

– Что означает слово *абстрактный*? – В буквальном переводе с латинского *абстрактный* означает «разъединенный, расщепленный, от-влеч-енный». *Влечь* означает *тянуть*,

тащить (этим русским глаголам соответствует латинский traho), то есть самый смысл термина указывает на то, что мы разделяем единое, как бы растаскиваем его на части, в данном случае, – мысленно отделяем друг от друга *качество* и ***количество***, содержание и форму. Поступать так как раз и означает *мыслить* ***абстрактно***.

Абстрагирование – это слово можно было бы перевести на русский как *от-влечение* или *рас-таскивание.*

В первой сказке об Алисе имеется знаменитый эпизод: Алиса беседует с Чеширским Котом, которому свойственно внезапно исчезать и столь же внезапно появляться. Алиса говорит ему:

«А Вы можете исчезать и появляться не так внезапно? А то у меня голова идет кругом.

– Хорошо, – сказал Кот и исчез – на этот раз очень медленно.

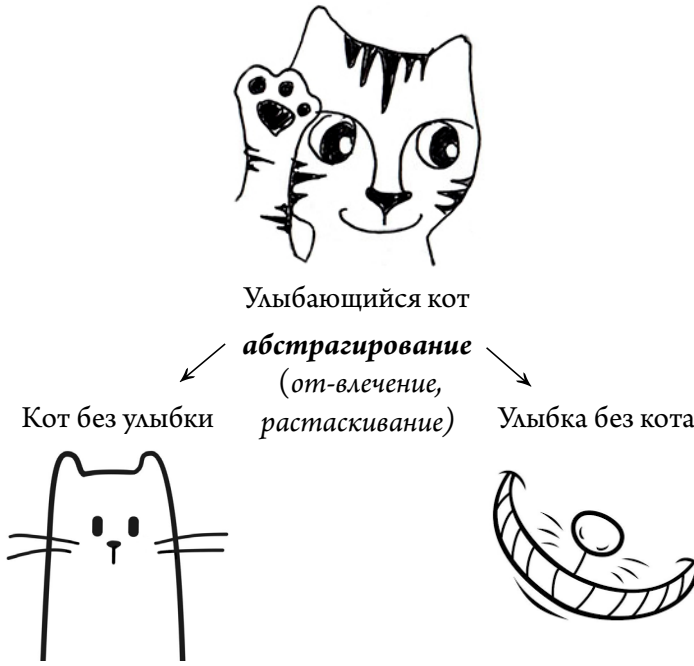
Первым исчез кончик его хвоста, а последней – улыбка; она долго парила в воздухе, когда все остальное уже пропало. – Д-да! – подумала Алиса. – Видала я котов без улыбок, но улыбка без кота! Такого я в жизни еще не встречала».

Эпизод обычно воспринимается читателем как *комический*; однако отделение улыбки от кота не более смешно, чем отделение качества от количества!

А ведь именно таким образом мы приходим к математическому понятию «единица» (1): мысленно ***разделяем*** чувственно воспринимаемый объект – например, кота, – на *количество* и *качество*, и благодаря этой операции получаем *абстрактные* понятия «единичность» и «кошачесть» (свойство быть котом).

Итак, мы абстрагируем, – т.е. растаскиваем, разделяем единичность и «кошачесть», кота и его улыбку. Поступив таким же образом с мальчиком, получим «единичность» и «мальчиковость» (свойство быть мальчиком).

Вернемся к ответу на вопрос о том, что такое *единица* (1): как уже было сказано, это то общее, что есть между мальчиком и котом. Натуральное число – чистая форма, *абстракция*



количества – без качества. Абстрактное мышление фиксирует только одну-единственную сторону изучаемого объекта.

Противоположность ***абстрактного*** – ***конкретное***. Латинское слово concretus означает «сросшийся, слежавшийся, слипшийся», т.е. «объединенный из многих частей воедино». *Конкретное* мышление, более зрелое и совершенное, чем абстрактное, учитывает сразу многие качества изучаемого объекта.

Великий русский поэт Александр Блок определял себя таким образом: «Я – сочинитель, человек, называющий все по имени, отнимающий аромат у живого цветка».

– Кто же такой *математик*?

– Человек, отнимающий единичность у живого кота. Поэт склонен забыть о количестве, помня о качестве. Математик

(вернее сказать, *арифметик*), – напротив, помня о количестве, забывает о качестве. И *поэтический*, и *арифметический* подходы к действительности страдают односторонностью.

Когда поэт говорит: «фонтан – хрустальное копье, вонзающееся в небо», то все понимают, что это не совсем правда. Важно, однако, понимать и то, что ***истины арифметики – тоже не совсем правда***. Современный исследователь пишет: «Есть две модели познания мира – ... поэтическая и научная. Обе модели имеют свои особенности, свои преимущества и недостатки, свои «условности», искажения «объективной реальности». Чтобы не быть обманутым этими условностями, надо ясно отдать себе в них отчет... То что поэзия – не совсем правда, это все понимают. Надо, однако, понять, что точность точных наук тоже искажает действительность... тоже основана на условном форсировании одного аспекта взамен всех остальных»[3].

Итак, правильное восприятие действительности предполагает некое равновесие между арифметикой и поэзией, наукой и искусством. Причиной многих бед современности стало нарушение этого равновесия в пользу науки. Действительно, ведь в основании ныне существующей цивилизации лежат достижения техники, обусловленные великими открытиями в области естественных наук. Эти достижения и открытия были бы немыслимы без высокоразвитого математического аппарата естествознания. Великий философ Кант когда-то заметил, что в любой науке ровно столько науки, сколько в ней математики. Этим и объясняется явное предпочтение, которое современная культура отдает математике перед поэзией, – при том, что математика все-таки не является истиной в последней инстанции.

КАК СТРАННО ВЫГЛЯДЯТ ОСНОВАНИЯ МАТЕМАТИКИ! Как это неестественно и дико – отделять единичность от «кошачести»! Поистине очень странно, непостижимо, что эта интеллектуальная игра может иметь какое-то отношение к реальности!

[3] Померанц Г. Выход из транса. – М., 1995. – стр. 53.

Не случайно выдающийся физик XX в., нобелевский лауреат Е. Вигнер называет один из разделов своей знаменитой книги «Этюды о симметрии» так: «***Непостижимая эффективность*** математики в естественных науках»[4] . Изложение начинается с анекдота. Встретились два приятеля, знавшие друг друга еще со студенческой скамьи, и разговорились о том, кто чем занимается. Один из приятелей стал статистиком и работал в области прогнозирования изменения численности народонаселения, то есть, в частности, пытался определить вероятность того, сколько в семье детей, – двое, например, или трое. Оттиск одной из своих работ статистик показал бывшему соученику.

– Что это за символ? – спросил тот.

– Число «пи», – ответил другой.

– А что оно означает?

– Отношение длины окружности к ее диаметру.

– Ну, знаешь, говори, да не заговаривайся, – обиделся приятель статистика. – Что же может быть общего между количеством детей в семье и отношением длины окружности к её диаметру?

Самое поразительное состоит, однако, в том, что какая-то связь между ними существует. Почему она существует – совершенно неизвестно. Эпиграфом к своей работе Вигнер ставит слова выдающегося логика XIX в. Ч. С. Пирса:

«...по-видимому, здесь есть какая-то тайна, которую нам еще предстоить раскрыть».

Итак, можно, пожалуй, согласиться с тем, что основания арифметики выглядят *комично* (чтобы не сказать *анекдотично*). Исток этого комизма – односторонность (этим же обусловлен комизм карикатуры), – преувеличение одной стороны объекта за счет всех остальных.

Не только арифметика, но и вся математика вообще основана на отделении формы от содержания, т.е. на человеческой способности мыслить абстрактно. «Выражение «улыбка без кота» представляет собой неплохое описание чистой ма-

[4] Вигнер Е. Этюды о симметрии. – М., 1971. – С. 182–197.

тематики», – пишет, комментируя сказку Кэрролла, замечательный американский математик Мартин Гарднер. Действительно, основания математики выглядят так же странно, как улыбка без кота: и эта улыбка и понятие натурального числа представляют собой результат абстрагирования.

Обилие анекдотов о математике и математиках не вызывает удивления. Совершенно поразительно, однако, то, что эта наука, основанная на таком диковинном образе мыслей и не умеющая отличить мальчика от кота, – имеет прямое отношение к реальности! Используя математику, люди строят мосты и самолеты, – и эти самолеты летают, а мосты не падают.

Великий физик XX в. А. Эйнштейн, впрочем, замечает: в той мере, в какой математика является бесспорной, она не относится к реальности, а в той мере, в какой она относится к реальности, она не является бесспорной. Некоторые ее особенности хорошо иллюстрирует старый анекдот. Летящие на воздушном шаре заблудились; им необходимо знать, где они находятся. Завидев человека внизу, они крикнули ему: «Где мы?». Спрошенный, – прежде чем ответить, – подумал. Подумав, он сказал: «Вы на воздушном шаре». Один из воздухоплавателей говорит другому:

«Ясно, что этот человек – математик. Во-первых, он подумал, прежде чем дать ответ. Во-вторых, его ответ был совершенно точен и совершенно бесполезен»[5].

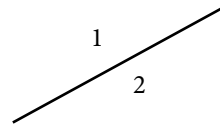
* * *

Существуют удивительно красивые математические задачи, в основе которых – движение по натуральному ряду. Эти задачи порождают мир форм, усложняющихся с увеличением n (метафора сотворения мира?). Одна из них – Kobon triangle problem (*см.* Эпилог). Другая – задача, исследованная одним из самых ярких математиков XX в. Владимиром Игоревичем Арнольдом (1937–2010):

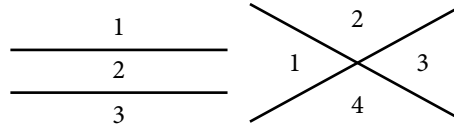
[5] Успенский В. А. Математичкское и гуманитарное: преодоление барьера. – М., 2011. – С. 11-12.

На сколько частей делят плоскость n прямых?[6]

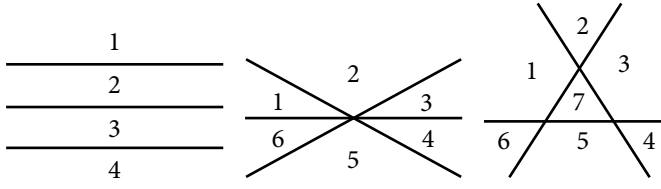
Понятно, что ***одна*** прямая делит плоскость на две части.



Две прямых делят плоскость на три части (если прямые параллельны) или на четыре (если прямые пересекаются).



Три прямые делят плоскость или на четыре части (если они параллельны), или на шесть (если пересекаются в одной точке), или на семь (если образуют треугольник).

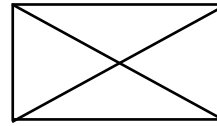


В этом ряду решений – 4, 6, 7 – есть одна ***дыра***: 5.

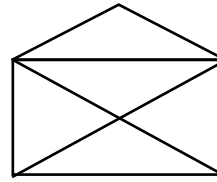
Невозможно разделить плоскость на пять частей тремя прямыми!

Для меня эти задачи о невозможном имеют особенное очарование! Невозможно, например, нарисовать не отрывая руки закрытый конверт

[6] Арнольд В.И. На сколько частей делят плоскость n прямых? – Математическое просвещение. Третья серия, вып.12. – М. : МЦНМО, 2008. – с. 95 – 105.



а открытый, –



можно.

Для ***четырех*** прямых получим другой ряд решений, но тоже с дырой: 5, 8, 9, 10, 11. Для ***пяти*** прямых в ряду решений уже две дыры: 6, 10, 12, 13, 14, 15, 16. Для ***шести*** – тоже две:

7, 12, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22.

В. И. Арнольд доказал теорему: плоскость нельзя разбить на M частей n различными прямыми, если M больше $n + 1$ и меньше $2n$, а также если M больше $2n$ и меньше $3n - 3$.[7]

О задаче в целом он пишет: «Получившуюся общую задачу я так и не решил: следовало бы описать все дыры при всех значениях n, а я даже третью дыру вычислил явно только при n большем или равном 14 (когда она становится стабильной)».

Таким образом, задача, условие которой формулируется очень просто, оказывается открытой проблемой современной математики!

* * *

Даглас Хофштадтер, автор бестселлера.«Гедель, Эшер, Бах» начинает Предисловие к своей книге с детского воспо-

[7] Арнольд В.И. Вещественная алгебраическая геометрия. Электронное издание. – М.: МЦНМО, 2014. – с. 80.

минания о том, как его поразило отличие двойки от тройки. Ведь 2+2 и 2 умножить на 2 и 2 в степени два равны между собой, а с тройкой – совсем иначе!

Это ГРОМАДНОЕ различие между двойкой и тройкой проявляется также и в исследованиях, связанных со знаменитой ***теоремой Ферма***. Она была сформулирована французским математиком Пьером Ферма в 1637 году.

Теорема утверждает, что для любого натурального числа

$$n > 2$$

уравнение

$$a^n + b^n = c^n$$

не имеет решений в целых ненулевых числах a, b, c

Это удивительно, потому что для n=2 решений бесконечно много (так называемые ***пифагоровы тройки***). Доказательство теоремы искали многие – долго и безуспешно. И только в 1994 году теорема была доказана английским математиком Эндрю Уайлсом с коллегами; публикация доказательства состоялась в 1995 году...

* * *

Исключительно одаренный индийский математик XX в. Сриниваса Рамануджан (1887–1920) (не получивший никакого систематического образования и до приезда в Европу изучивший только одну книгу по математике) относился к натуральным числам как к неповторимым индивидуальностям: он знал особенности каждого.

Его математические способности проявились в школьные годы. Знакомый студент из города Мадраса дал ему книги по тригонометрии. В 14 лет Рамануджан самостоятельно открыл формулу Эйлера.

В 16 лет в его руки попало двухтомное сочинение математика Джорджа Шубриджа Карра «Сборник элементарных результатов чистой и прикладной математики». В нем было помещено 6165 теорем и формул, практически без доказательств и пояснений. Юноша, не имевший ни доступа в вуз, ни общения с математиками, погрузился в общение с этим

сводом формул. Таким образом, у него сложился определенный способ мышления и своеобразный стиль доказательств.

В январе 1913 года Рамануджан написал письмо профессору Кембриджского университета, математику Годфри Харди (1877–1947). В письме Рамануджан сообщал, что он не оканчивал университета, а после средней школы занимается математикой самостоятельно. К письму были приложены формулы, автор просил их опубликовать, если они интересны, поскольку сам он беден и не имеет для публикации достаточных средств. Между кембриджским профессором и индийским клерком завязалась оживленная переписка, в результате которой у Харди накопилось около 120 формул, неизвестных науке того времени. По настоянию Харди Рамануджан приехал в Кембридж. Там он был избран в члены Английского Королевского общества и стал профессором Кембриджского университета.

Однажды Харди навестил его в больнице, приехав на такси с номером 1729, и заметил в беседе, что номер такси – скучный, бессодержательный. Рамануджан сразу возразил, что это ***удивительное*** число можно представить как сумму двух кубов, причем двояко: $10^3 + 9^3$ и $1^3 + 12^3$.

По словам Харди, «каждое натуральное число было личным другом Рамануджана». Многие математики считают Рамануджана гением, опередившим развитие науки на много десятилетий.

Английский литератор и ученый Ч.П. Сноу, которому выпало счастье общаться с Харди, вспоминает об этом так:

…своей дружбой с Харди я обязан тому, что в молодости не жалел времени на крикет. Не уверен, можно ли извлечь из этого некий урок, но точно знаю, что мне неимоверно повезло. В интеллектуальном плане дружба с ним стала самой ценной в моей жизни. Как я уже упоминал, этот человек обладал блестящим и пытливым умом: рядом с ним другие выглядели глупее, зауряднее, казались сбитыми с толку. Он не был гением, как Эйнштейн и Резерфорд. Сам Харди, с присущей ему безапелляционностью, говорил, что, если слово «гений»

вообще что-либо значит, он себя к таковым не причисляет. В лучшем случае, по его мнению, он мог претендовать на пятое место среди лучших мировых математиков-теоретиков. И поскольку красотой и прямотой отличался не только его ум, но и характер, Харди всегда подчеркивал, что его соавтор Литлвуд куда более сильный математик, чем он сам, и признавал в своем протеже Рамануджане гения от природы, подобного (хотя и не столь плодотворного) величайшим математикам в истории. По мнению некоторых, высказываясь так о своих друзьях, Харди умалял свои достоинства. Да, он был великодушен и совершенно чужд зависти, однако те, кто не согласен с его самооценкой, заблуждаются. Лично я верю его собственным словам в «Апологии математика», полным одновременно гордости и скромности: «Даже сейчас, когда находит уныние и мне приходится выслушивать помпезных докучливых людей, я говорю себе: «Зато мне выпало такое счастье, которое вам и не снилось: я практически на равных работал с Литлвудом и Рамануджаном»».

На склоне лет Харди написал книгу о ***математической красоте*** – «Апология математика». В ней он вспоминает о своей работе с Рамануджаном. О математике он пишет следующее: «Я убежден в том, что математическая реальность лежит вне нас, что наша функция состоит в том, чтобы открывать или обозревать ее, и что теоремы, которые мы доказываем и описываем как наши «творения», по существу представляют собой наши заметки о наблюдениях математической реальности».

Харди (подобно Платону) ценит математику не за полезность, а за красоту. Он иронически замечает: «Бесполезна ли математика? В определенном смысле, если сказать просто, конечно, небесполезна; например, она доставляет огромное удовольствие весьма большому числу людей…"

"…A mathematician, like a painter or a poet, is a maker of patterns. If his patterns are more permanent than theirs, it is because they are made with ideas.… ***The mathematician's patterns, like the painter's or the poet's must be beautiful***; the ideas

like the colours or the words, must fit together in a harmonious way. Beauty is the first test: there is no permanent place in the world for ugly mathematics".[8]

В книге «Апология математика» Харди предполагает, что красивое доказательство или результат должны обладать *«неожиданностью в сочетании с непреложностью и экономичностью»*. Неожиданность являлась важнейшим моментом многих математических результатов Рамануджана.

«Красота его результатов, единственных в своем роде, совершенно поразительна», – пишет о Рамануджане его современник, английский математик Дж. Литлвуд[9], коллега и соавтор Харди.

Вот некоторые из результатов Рамануджана:

$$1+\frac{1}{1\cdot 3}+\frac{1}{1\cdot 3\cdot 5}+\frac{1}{1\cdot 3\cdot 5\cdot 7}+\frac{1}{1\cdot 3\cdot 5\cdot 7\cdot 9}+\ldots+\cfrac{1}{1+\cfrac{1}{1+\cfrac{2}{1+\cfrac{3}{1+\cfrac{4}{1+\cfrac{5}{1+\ldots}}}}}}=\sqrt{\frac{e\cdot\pi}{2}}.$$

$$1-5\left(\frac{1}{2}\right)^3+9\left(\frac{1\times 3}{2\times 4}\right)^3-13\left(\frac{1\times 3\times 5}{2\times 4\times 6}\right)^3+\ldots=\frac{2}{\pi}$$

$$\sqrt{1+2\sqrt{1+3\sqrt{1+4\sqrt{1+\ldots}}}}=3.$$

* * *

Красоту математики Харди сравнивает с красотой шахмат, живописи и поэзии. Он особенно ценит красоту ***теории чисел***. Комментируя фразу Гаусса «Математика – царица наук, а теория чисел – королева математики», Харди утверждает, что основные понятия, составляющие теорию чисел, глубже и элегантнее по сравнению с любой другой областью математики.

[8] Математик так же, как художник или поэт, создает узоры. И если его узоры более устойчивы, то лишь потому, что они составлены из идей.… Узоры математика так же, как узоры художника или поэта, должны быть прекрасны; идеи так же, как цвета или слова, должны гармонически соответствовать друг другу. Красота есть первое требование: в мире нет места для некрасивой математики. – Годфри Харолд Харди, 1941

[9] Литлвуд Дж. Рецензия на Собрание сочинений Рамануджана. – Математическая смесь. – М., 1962, с.95.

Напомню основную теорему арифметики: ***любое натуральное число n>1 может быть представлено как произведение простых чисел.***

Простое число – это натуральное число, которое делится только на единицу и на себя. Например, 2 и 3 – простые числа, 4 – нет, потому что оно делится на 2 (4 = 2×2); 5 – простое число, 6 – нет (6=2×3), 7 – простое, 8 – нет и т.д. ***Простые числа, таким образом, играют особую, фундаментальную роль в теории чисел («непростые» числа строятся из простых).***

В **элементарной теории чисел** целые числа изучаются без использования методов других разделов математики. Некоторые теоремы элементарной теории чисел были доказаны уже в глубокой древности. Например, в «Началах» Евклида имеется доказательство того, ***что количество простых чисел бесконечно***. Красота этого доказательства так восхитила Дагласа Хофштадтера, что он привел его в своей знаменитой книге «Гедель, Эшер, Бах»:

Евклид показывает, что, какое бы число N мы ни взяли, всегда найдется бОльшее простое число. Перемножим все положительные целые числа, начиная с 1 и кончая N. Полученный результат N! = 1×2×3×4……×N делится на все числа, меньшие, чем N. Если прибавить к этому произведению 1, то сумма N! + 1 не будет делиться на 2 (так как при делении на 2 получится 1 в остатке);

не будет делиться на 3 (т. к. при делении на 3 получится 1 в остатке);

не будет делиться на 4 (т.к. при делении на 4 получится 1 в остатке);

……

не будет делиться на N (т.к. при делении на N получится 1 в остатке).

Итак, если N! + 1 и делимо на какое-то число, кроме самого себя и единицы, оно делимо только на числа, бОльшие, чем N. Следовательно, либо N! + 1 само простое число, либо его простые делители больше N. В любом случае, доказано,

что должно существовать простое число, бОльшее N, и что, следовательно, количество простых чисел бесконечно[10].

Это доказательство – пример упорядоченного процесса мысли. Каждое утверждение соотносится с предыдущим неоспоримым образом. Целью математики всегда являлось нахождение строгого доказательства какого-либо неочевидного утверждения, – и, тем самым, отыскание четкой границы между ***истиной*** и ***ложью***. Аксиомы и теоремы (то, что строго доказано) – это истина, все остальное – ложь. ***В какой еще области человеческой культуры имеет место такая великолепная ясность?*** – Таким образом, становится понятно, почему необходимо изучать математику в возможно более раннем возрасте: это школа различения истины и лжи.[11] Понятно также, почему упадок школьного математического образование – явление ***катастрофическое***.

* * *

Последовательность простых чисел начинается так:

2, 3, 5, 7, 11, 13, 17, 19, 23, 29, 31, 37, 41, 43……

Пары простых чисел, отличающихся на 2, – (3, 5), (11, 13), (17, 19).... называются ***близнецами***. Предполагают, что таких пар бесконечно много, но это не доказано.

Существуют простые числа – палиндромы. Их последовательность начинается так:

2, 3, 5, 7, 11, 101, 131, 151, 181, 191, 313, 353, 373, 383, 727, 757, 787, 797, 919, 929, 10301, 10501, 10601, 11311…

Неизвестно, бесконечно ли количество простых чисел-палиндромов.

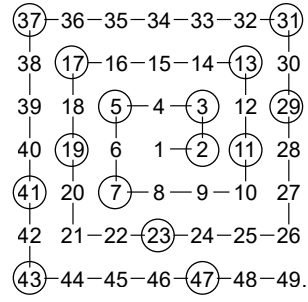
Математики давно занимаются проблемой распределения простых чисел в натуральном ряду. Удивительный результат получил польский математик Станислав Улам (1909–1984) в 1963 г.

---

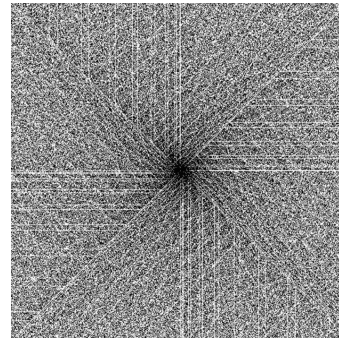
[10] Хофштадтер Даглас Р. – Гедель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда. – Издательский Дом «Бахрах-М». – 2001. – С.58-59.

[11] При входе в платоновскую Академию была надпись: "Не геометр да не войдет". Платон считал изучение геометрии подготовкой к изучению философии.

Скучая на семинаре, он стал записывать натуральный ряд в виде раскручивающейся спирали на листе бумаги в клеточку и обнаружил, что простые числа выстраиваются по прямым линиям («спираль Улама» или «скатерть Улама»).



Оказалось, что простые числа стали выстраиваться вдоль диагональных прямых. Это заинтересовало Улама, и позже он вместе с Майроном Л. Стейном и Марком Б. Уэллсом продолжил это исследование на ЭВМ MANIAC II Лос-Аламосской лаборатории, использовав магнитную ленту, на которой были записаны 90 млн простых чисел.



Скатерть Улама размером 377x377 (числа примерно до 142 тысяч)

* * *

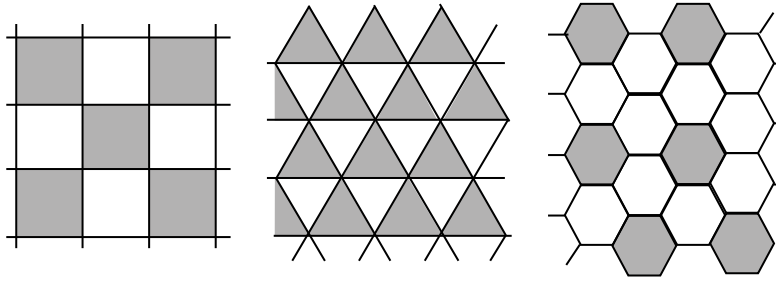
Коротко вспомним уже сказанное о первых числах натурального ряда: единица – фундамент, основание; любое

натуральное число может быть представлено в виде суммы единиц. Двойка отличается от единицы как плоскость (пространство двух измерений) отличается от прямой. С двойкой естественно ассоциировать бинарные оппозиции, антиномии, ситуации противостояния и борьбы, диалог, сонатную форму, гегелевскую диалектику (coincidentiae oppositorum). Тройка – пространство трех измерений, Платоновы тела, троичность единого Бога, гегелевская триада.

Вернемся еще раз к Kobon triangle problem (см. Эпилог). Мне кажется, что в ряду задач случай *пяти* прямых занимает особое место: это единственный случай, когда число прямых ***равно*** числу треугольников. Для трех (один треугольник) и четырех (два треугольника) прямых число треугольников МЕНЬШЕ числа прямых, для шести и более – БОЛЬШЕ. Только для 5 прямых число прямых РАВНО максимальному числу треугольников. Быть может, это как-то связано с алгебраическими. уравнениями – они ведь тоже разрешимы в радикалах в случае первой, второй, третьей и четвертой степени, а в случае. пятой степени и выше – уже не разрешимы.

Платоновых тел ТОЛЬКО ПЯТЬ!

Плоскость можно замостить правильными треугольниками, четырехугольниками и шестиугольниками, а ПРАВИЛЬНЫМИ ПЯТИУГОЛЬНИКАМИ – НЕЛЬЗЯ.



Тремя прямыми можно разделить плоскость на 4, 6 и 7 частей, а на пять частей – невозможно. Золотое сечение воплощается не в правильном треугольнике и не в квадрате, но в правильном пятиугольнике (*см.* эссе «Игра золотого сече-

ния»). Книга, которую Вы сейчас читаете, пронизана мотивами пятиугольника и пентаграммы – взгляните на страницы 15, 33, 65, 319, 324, 344, 392, 396, 455-461, 593.

* * *

В математике, – в частности, в арифметике, – есть нечто ВЕЧНОЕ (вневременное): если существуют

ВЕЧНЫЕ ИСТИНЫ, то одна из них – это 2+3=5. Поэтому неудивительно, что математику связывают с теологией (см. начало эссе «Игра бесконечности»), акцентируют ее ***божественность***. Если, как утверждает Галилей, «природа – книга, написанная на языке математики», то «автор» этой книги, Создатель природы – Бог – математик: «Прямой вывод отсюда – одновременно с Кантом! – сделал Новалис; из многочисленных фрагментов я цитирую решающий: «математика – жизнь Богов» (Свасьян К. А. Становление европейской науки. Ереван, 1990. – С. 315). «Натуральные числа создал Господь Бог. Все остальное – дело рук человеческих», – писал математик Леопольд Кронекер.

* * *

Мой друг, физик-теоретик Алексей Буров пишет о математике так:

1. Математика изучает универсальные структуры разума, допускающие абсолютно точные доказательства истинности самой по себе, независимо ни от чего. Математические истины имплицированы как истины во всех возможных мирах.

2. Доказательства, как модус математического мышления, были открыты не для практических нужд, а как форма религиозного эстетического созерцания и медитации.

3. Математики исследуют заданные структуры как объективные, чьи свойства уже есть, но их еще предстоит открыть и доказать. Математическое экспериментирование – важный инструмент на этом пути.

4. Случай Рамануджана показывает, что возможны чудеса в виде математических откровений – доступа к нетривиальным математическим истинам без доказательств и даже без понятия о доказательствах. Такие истины Рамануджану "приносила богиня". Достоверность случая Рамануджана подтверждается как его тетрадями, так и свидетельствами Харди, крупнейшего математика и воинствующего атеиста.

5. Начиная с Пифагора и далее, математика, на своих вершинах, понималась как искусство эстетического созерцания атемпоральных, потенциально бесконечных, универсальных, необходимых и небанальных узоров идей.

Умозрительный мир элегантных математических идей изучался и изучается как существующий сам по себе, независимо от человека, человечества, и даже Вселенной. Но он должен существовать где-то, к чему человек может иметь доступ. Таким образом математика имплицирует вечный совершенный божественный ум как свое вместилище, открытое человеку. Одно из двух: либо эта импликация указывает на высшую истину, либо в самом сердце математики лежит неустранимая иллюзия.

Таков математический аргумент бытия Бога.

* * *

Mathematics, rightly viewed, possesses not only truth, but supreme beauty – a beauty cold and austere, like that of sculpture, without appeal to any part of our weaker nature, without the gorgeous trappings of painting or music, yet sublimely pure, and capable of a stern perfection such as only the greatest art can show. The true spirit of delight, the exaltation, the sense of being more than man, which is the touchstone of the highest excellence, is to be found in mathematics as surely as in poetry.

Bertran Russell

Правильный взгляд на математику открывает не только истину, но и безупречную красоту – холодную и суровую, подобную красоте скульптуры, чуждую человеческих слабостей, лишенную вычурных уловок живописи и музыки – кристально чистую и безупречно совершенную как великое искусство. Высокое наслаждение, восторг, освобождение от бренной человеческой оболочки и приближение к сверхчеловеческому – все это критерии высшего совершенства, которыми математика обладает наравне с поэзией.

Бертран Рассел



III

МАТЕМАТИКА КРАСОТЫ

Лекция, прочитанная Александром Шнирельманом на прогулке около 10 лет тому назад

Я хочу поговорить о математической теории красоты, которая началась как-то незаметно и постепенно захватила почти всю математику. А началась эта теория страшно поздно, хотя объект был, вроде, очень древний, а именно орнаменты. Орнаменты всегда с нами были, во все времена и у всех народов, и никто их, собственно, не рассматривал как объекты научные. Отношение к ним, с интеллектуальной точки зрения, было всегда никакое. Ну что такое орнамент? Эстетически, конечно, орнаменты, особенно, по-видимому, у мусульман, вот у них мечети, и стены и потолки, покрыты орнаментами, причем замечательными, мозаиками. Причем бывают орнаменты как такая ... полоска, например, древнегреческий какой-нибудь фриз, или бывает орнамент по краю тарелки. А бывает большой, полноценный орнамент, который покрывает большую площадь, например купол. Конечно, замечательные орнаменты на средневековых соборах, или на гобеленах, вот эти гобелены мильфлер...

Очень поздно, в конце 19-го века, дошла до людей идея, что орнаменты тоже представляют из себя предмет для изучения. Ну, какой пример орнамента? Вот простой, но красивый орнамент, это пчелиные соты. Их можно нарисовать, вот эти одинаковые шестиугольники, сколько угодно, и они образуют красивый орнамент. Ну, в общем, довольно простой. Чем он хорош, у него есть одна шестиугольная ячейка, которая просто повторяется. Вот мы ее сдвигаем в соседнее положение (у нее есть 6 соседних положений), и она переходит в такую же ячейку.

Вообще, мы можем сдвинуть весь орнамент, все эти соты, и он перейдет сам в себя. И, по-видимому, наш глаз, который

все время шевелится и движется, сравнивает и подсознательно это фиксирует. Здесь такой рисунок, который состоит из одинаковых элементиков, и сам в себя переходит при сдвигах. Кстати, если взять такой узор, вот такой узор как у нас в ванной на полу. Эти гадкие старые грязные плиточки, вот они вот шестиугольные. И если поглядеть, немножко глаз расфокусировав, то получается странный эффект, как будто бы этот пол вдруг подскакивает и оказывается где-то на уровне подбородка.

А почему, потому что правый глаз и левый глаз смотрят на разные клеточки, тебе кажется, что они на одну смотрят, а на самом деле они смотрят на соседние клеточки. А иногда они смотрят еще дальше, так что между той клеточкой, на которую смотрит левый глаз, и той, на которую смотрит правый глаз, расстояние еще пара клеточек. Но, поскольку вся система не меняется от такого сдвига, то мы можем быть обмануты; нам кажется, что вся эта система, то есть пол, разделенный на одинаковые шестиугольные клеточки, находится гораздо ближе к нам, буквально где-то около подбородка. Кстати, аналогичная иллюзия бывает, скажем, с клавиатурой компьютера: если правый глаз и левый глаз смотрят на соседние клавиши, то кажется, что они смотрят на одну клавишу, но находящуюся на более близком расстоянии.

Возникает какое-то странное ощущение. Это все прямое следствие того, что называется сдвиговой симметрией: вся система переходит в себя при сдвиге. (Этот эффект используется в «стереограммах», т.е. таких сложных, приблизительно периодических рисунках, глядя на которые глаз может ошибиться, и в результате мозг получает впечатление какого-то объемного предмета, или сцены. Когда-то, лет 30 назад, была мода на стереограммы. Я сам видел в Нью-Йорке в витрине книжного магазина выставленные там крупные стереограммы; перед витриной стояла небольшая толпа дураков, пытавшихся что-нибудь на них увидеть. Когда я рассказывал об этом у нас на департменте математики, слушавший меня профессор К. флегматично заметил: «Я тоже был в той толпе...»).

В инвариантности орнамента при его сдвиге глаз (я имею в виду глаз вместе с мозгом) видит некую красоту. Почему это так, не знаю, может быть потому, что возможно такое сокращенное описание системы; вместо того, чтобы описывать каждый кусочек, мы можем описать только один элемент, а потом сказать «а дальше то же самое», т.е. такие же одинаковые шестиугольные кусочки. Получается очень сильная экономия описания, которую мозг воспринимает с удовольствием, потому что меньше ему работы. (Но, может быть, есть какие-то другие причины).

А теперь можно рассмотреть всякие вариации этого узора. Например, мы можем в каждом шестиугольнике нарисовать пчелу, например, головой вверх. Вот получается тоже такой узор, но он будет менее красивым, менее симметричным, и, как ни странно, менее интересным. А если подумать, почему он станет менее интересным, хотя мы, вроде, что-то добавили, то окажется ясно, почему. Потому что, если мы уберем пчел, то у нас орнамент, то есть просто соты, перейдет в себя не только при сдвиге, но и мы можем его повернуть на 120 градусов, даже не 120, а 60 градусов. Тогда каждый шестиугольник перейдет в какой-то другой шестиугольник (у каждого шестиугольника 6 соседей), а вся система шестиугольников перейдет сама в себя. То есть система имеет еще дополнительную, поворотную симметрию, которая дает дополнительную красоту. Значит, экономия места в мозгу для восприятия и запоминания будет еще больше, потому что есть еще больше движений (преобразований), которые переводят систему саму в себя. А может быть, удовольствие происходит от того, что это просто более интересно, что есть такая интересная возможность, и можно поиграть. И я думаю, что если бы у нас было не два глаза, а три глаза в вершинах равностороннего треугольника, и мы бы ими смотрели на такой узор, то мы бы получили особо острое удовольствие. А если мы возьмем такой узор, в котором в каждом шестиугольнике еще нарисовано по пчеле, которые все нарисованы головой вверх, то уже такой симметрии не будет, так как при пово-

роте на 60 градусов все пчелы повернутся, и в себя этот узор не переходит. Значит, это менее совершенная симметрия. Но можно ее поправить, можно в каждом шестиугольнике нарисовать пчелу, но в разных шестиугольниках они повернуты в разные стороны, каждая на свой угол, но так, что каждая пчела упирается головой в какую-то сторону своего шестиугольника. Всего возможны 6 положений пчелы, и мы можем чередовать эти 6 положений в разных шестиугольниках так, чтобы, если мы все это вместе повернем, то мы получим тот же самый узор, но только, может быть, немножко сдвинутый. Здесь немножко более сложная симметрия, симметрия поворота со сдвигом: если мы сдвинем всю систему, то это даст тот же эффект, что и поворот вокруг какой-то точки, а если мы повернем, то это будет эквивалентно сдвигу. И если мы мысленно, глядя на этот узор, поиграем этими поворотами и сдвигами, то, возможно подсознательно, мозг будет получать особое удовольствие, и даже остренькое, потому что менее тривиальное. Так вот, значит, получается, что орнаменты (можно разбирать и другие орнаменты) красивы, производят впечатление, это как-то связано с тем, что есть симметрия, а именно мы можем этот орнамент либо повернуть, либо сдвинуть, либо, может быть, отразить в зеркале, так чтобы правое с левым поменялись, и он переходит сам в себя. Или при одних преобразованиях переходит, а при других нет. И вот, играя в эти игры, мы получаем особенное удовольствие. При этом у нас могут быть самые разнообразные орнаменты, например, можно взять калейдоскоп, значит, что такое калейдоскоп, мы берем равносторонний треугольник, в нем рисуем все что угодно, а потом отражаем в одной стороне, потом то, что получилось, отражаем в другой стороне, и так последовательно отражаем во всех сторонах, и у нас эти треугольники, отраженные много раз, заполнят всю плоскость, и в каждом треугольнике будет повернутое или отраженное изображение того, что было в исходном треугольнике. Мы можем нарисовать, или положить цветные стеклышки в треугольнике, но сущность не меняется: те симметрии, ко-

торые есть у одной картинки, будут и у другой. Ну, это не совсем так, потому что могут быть картинки, у которых будет больше симметрии, например, если мы в середине исходного треугольника нарисуем кружочек, ровно в середине, то у нас симметрия будет другая: она будет менее интересная, но другая. И вот такая вот игра ... нужно было сформулировать понятие симметрии, преобразования, и в общем это то, что называется теория групп в математике, или групп преобразований. Потому что преобразования можно делать сперва одно, потом другое преобразование, т.е. получать произведение преобразований, можно преобразование в обратную сторону сделать, т.е. получить обратное преобразование, и вот все преобразования, которые так получаются, образуют группу, в данном случае группу движений плоскости, движений с отражениями. И опять же, все это такие забавные игрушки, казалось, скорее, это было как примеры интересных групп, довольно элементарных, а потом оказалось, что все это нужно, когда стали разбираться с устройством кристаллов. И тот же вопрос: а почему кристаллы красивые? Ведь кристаллы, например, кварца или драгоценных камней, несомненно красивы.

А в чем их красота? В чем, собственно, красота кристаллов? Ну вот, сначала смотрели на их огранку снаружи. Потом, как-то так получилось, был такой кристаллограф Гюи, где-то в районе 1800-го года, он сделал вот что: у всякого кристалла, как он обнаружил (может, и до него было известно), есть плоскость, по которой кристалл особо легко раскалывается. И вот, если раскалывать кристалл вдоль этих плоскостей, то в конце концов получается такая ячейка в виде косого параллелепипеда, которую он назвал «ядром кристалла»; из каждого кристалла разных минералов он добывал такие ячейки-параллелепипеды, тем самым губя исходную поверхность кристалла, ограненную естественно, за что его прозвали «кристаллокласт», то есть «разбиватель кристаллов». И стало примерно понятным людям, еще до того как это успели разглядеть непосредственно, что кристаллы устроены таким

образом, что там есть какая-то группа атомов, какая-то элементарная ячейка атомов, которая потом повторяется; много, много раз повторяется. И поэтому кристалл имеет тоже какую-то свою симметрию, кристаллы можно классифицировать по их группам симметрии, т.е. какие преобразования этого кристалла переводят его в себя. Поскольку атомы маленькие, а кристалл обычного размера, то можно считать, что по сравнению с атомом, кристалл практически бесконечный, значит все пространство занимает кристалл, состоящий из вот таких-вот одинаковых ячеек. И вот эти ячейки, соседняя получается одна из другой просто таким вот сдвигом.

Но у нас может быть сдвиг, а может быть еще поворот, может быть кристалл устроен таким образом, что его можно повернуть на какой-то угол, и тоже все перейдет в себя, каждый атом перейдет в атом того же элемента в другом положении. Может быть, можно отразить все в какой-то плоскости, и тоже все перейдет. И еще теоретически стали геометры, кристаллографы, думать какие бывают вообще такие кристаллографические группы. И там работали разные люди. Вроде бы приписывают авторство русскому Федорову и немцу Шенфлису: они составили полный список таких групп, оказалось их конечное число, а именно, кажется, 230 кристаллографических групп, и все кристаллы, в зависимости от того как они устроены, какая у них симметрия, принадлежат к одной из этих групп. Значит если кристалл представить как такой пространственный орнамент (он, собственно, ничем не хуже чем любой другой орнамент), то вот есть всего 230 возможных таких орнаментов. Но это было, скорее, теоретическое исследование, потому что как узнать про кристалл , какая у него на самом деле симметрия? А потом были открыты рентгеновские лучи, и оказалось, что когда они проходят сквозь кристалл, то они отклоняются этим кристаллом в зависимости от длины волны (только при определенной длине волны, на самом деле,) только в определенных направлениях. Значит если мы пропускаем пучок рентгеновских лучей через кристалл, и поставим за ним фотопластинку, если все пра-

вильно сделать, то на этой фотопластинке будут отдельные пятнышки, рентгеновский луч отклонится только в каких-то определенных направлениях. И оказывается, что углы, на которые луч отклонится, и количество рефлексов (которых могут быть сотни, или вообще тысячи), все это зависит от симметрии кристалла. И можно по этим рефлексам узнать, например, этот кристалл кубический, или пяти- или шестиугольный, какая у него элементарная ячейка, и какая симметрия. И все это открыл сначала Макс фон Лауэ; он, по-моему, первый исследовал кристалл поваренной соли, конечно, потому, что ясно, что это кубический кристалл, это и так видно снаружи. А он доказал, что там и симметрия кубическая, и что там кубическая решетка, где чередуются атомы хлора и натрия. В общем одна красота – орнамент, оказалось, отвечает за другую красоту – кристалл.

Теперь насчет цвета кристалла. От цвета кристалла зависит проходимость света, а рентгеновские лучи они другие, там сложнее: если длина волны рентгеновских лучей не такая, как надо, даже немножко отличается, то он просто не проходит. Поэтому, в своем роде, цвет в рентгеновских лучах намного более интенсивный, чем в световых лучах. Дело в том, что рентгеновский источник, рентгеновская трубка, какая б ни была, дает широкий спектр рентгеновских лучей, там нет единой длины волны, там смесь всех длин волн, а через кристалл проходят только нужные длины волн, остальные рассеиваются в стороны, или отражаются обратно, не проходят. Поэтому в рентгеновских лучах кристалл очень ярко и интенсивно окрашен, я бы сказал. Это еще одно следствие этой самой симметрии (и еще одна красота, к сожалению, глазом не видимая).

Но дальше, вернее, параллельно с этим и абсолютно независимо, были события еще более интересные. А именно, были тогда два молодых математика, Феликс Клейн и Анри Пуанкаре, которые занимались исследованием того, что потом стали называть автоморфными функциями. И они работали в некотором соревновании, которое, в конце концов,

Пуанкаре вчистую выиграл. Это сама по себе интересная история: Пуанкаре, собственно, почти не заметил, что он соревнуется с Клейном, а Клейн на этом нажил такое нервное расстройство, что в общем некоторое время почти не мог заниматься математикой. А вопросы они изучали, которые имели происхождение совсем разное.

Пуанкаре – некоторые вопросы теории дифференциальных уравнений. Существенно, что он обнаружил, что там есть некоторые преобразования, которые тоже геометрически такие движения, вроде бы, но не на обычной, евклидовой плоскости, а, как он сообразил, на плоскости Лобачевского. Тогда это была очень горячая тема. Евклид, когда формулировал свою систему геометрии, не придумал все свое, а скорее систематизировал, и наверное он систематизировал даже не первоисточники, а тогда были другие книги по геометрии, и он просто написал какой-то очень удачный сводный компендиум, такой курс геометрии, где он очень логично, с самого начала, основываясь на аксиомах, развил всю систему. И среди этих аксиом был т.н. пятый постулат (разница между аксиомами и постулатами не очень ясная – похоже, что аксиомы, это обще-логические требования, например, что если две величины порознь равны третей, то они равны между собой. Это совершенно универсальная аксиома. А постулаты – это были высказывания именно про геометрические фигуры.)

И вот, там был пятый постулат, номер пять, который звучал так: если две прямые пересечены третьей, и если сумма внутренних односторонних углов, которые образуют эти прямые, меньше, чем два прямых угла, то вот с этой стороны прямые, если их продложить, пересекаются. Он буквально так формулировал. Отсюда следует, что если есть прямая и точка вне нее, то можно через эту точку провести ровно одну прямую, которая ей параллельна. Все это следует из пятого постулата. Был предыдущий постулат, что через две точки проходит только одна прямая; это казалось ясным. А вот пятый постулат казался чем-то, по сравнению с другими, очень

сложным («а может быть, это можно доказать из других аксиом и постулатов»). Еще с древности начались попытки этого доказательства, и были, по видимому, очень хитрые доказательства, в которых потом обнаруживались ошибки либо принималось без доказательства что-нибудь как очевидное, что потом оказывалось эквивалентно этому пятому постулату. И тогда возникла идея, по-видимому не позже чем в восемнадцатом веке, что может быть и нету доказательства пятого постулата, что он-таки, на самом деле, независимая аксиома и не может быть доказан из других аксиом. Потому что, в попытке доказать – ну как доказать? Допустим, что это не так, что можно провести несколько прямых. Ну тогда сразу получалось, что их бесконечно много проводится. (Кстати, невежественные гуманитарии почему-то говорят, что в неевклидовой геометрии параллельные прямые пересекаются. Это полная чушь – параллельные прямые это по определению те, которые не пересекаются. А там наоборот- в неевклидовой геометрии через одну точку проходят несколько прямых, которые не пересекают данную.)

Лобачевский принялся за эту работу серьезно, он поверил в то, что это утверждение независимо от остальных аксиом и постулатов – а раз независимо, то можно построить геометрию, беря за основу вместо пятого постулата его отрицание, т.е. что через точку можно провести две прямые, параллельные данной. Но если есть две прямые, то любая прямая, которая проходит между ними, тоже годится, так что существует бесконечное число прямых, проходящих через точку и не пересекающих данную прямую. И он начал систематически разрабатывать это уже не в качестве положительного доказательства, что пятый постулат следует из остальных, а просто что это есть другая геометрия.

А что происходит на самом деле? Он сказал – может быть так, а может быть и так, мы не знаем, вообще это должно решаться экпериментом. И он написал несколько толстых книг, где очень последовательно разработал эту геометрию, и там интересно, что с самого начала появились, так сказать, неэ-

лементарные функции. То-есть первая задача была вот такая: если у нас есть точка, которая не лежит на прямой, и есть бесконечно много прямых которые не пересекают прямую, то среди них есть две «крайние» прямые, такие что если мы будем дальше поворачивать эту прямую, то она уже начнет пересекать данную фиксированную прямую. Так вот последняя, которая не пересекает, так что следующая будет пересекать, вот это будет прямая, которая, так сказать, самая крайняя параллельная вправо. И аналогично самая крайняя параллельная влево. И вот между ними есть какой-то угол. Угол зависит только от расстояния от точки до прямой. Так вот Лобачевский вывел формулу для этого расстояния. Я помню приблизительно эту формулу, там участвовал и арктангенс, и экспонента, в общем вполне себе формула для которой уже нужен анализ. Он значит использовал анализ для этого. То есть явно это совсем другая геометрия, где вот такие происходят штуки. Потом, когда он достаточно далеко это развил, он начал вычислять площади фигур и объемы тел, в этой геометрии.

Оказалось, что это очень нетривиальная задача, сводящаяся к каким-то ужасно хитрым интегралам, которые он изо всех сил брал. В общем, ясно, что это наука, которая довольно быстро становится крайне неэлементарной. И удивительно, что никаких там противоречий нету, и она ничуть не хуже чем евклидовая.

А в этой геометри был один параметр, одно число, которое ниоткуда нельзя было взять, оно могло быть любое (примерно как если бы это была геометрия на сфере, то это был бы радиус сферы). Мы можем тоже строить геометрию на сфере – в качестве прямых там большие круги и т.д.; эта геометрия с древности была известна, потому что это геометрия на небесной сфере.

Чтобы разбираться в том, что происходит на небе, где там какие звезды, какие между ними углы и т.д., была развита в древности еще сферическая геометрия и сферическая тригонометрия. Ну вот, это получилось нечто вроде бы ана-

логичное, но тоже совсем не то. Во всяком случае, внутри себя, наука крайне интересная и загадочная. И точку здесь поставили вот эти самые Клейн и Пуанкаре, потому что они сделали вот что: они придумали модели для геометрии Лобачевского внутри евклидовой геометрии. У Клейна это было так: возьмем внутренность круга, и назовем это плоскостью. То-есть, модель плоскости – это внутренность круга. Возьмем хорды этого круга, и назовем их прямыми. Теперь, если есть одна хорда и точка вне нее, то ясно что можно провести много хорд, которые не пересекают эту хорду, внутри круга. А вне круга мы не рассматриваем. И теперь Клейн придумал, что является аналогом расстояния между точками (это довольно хитрая формула. Ничего особенного, но в общем надо было догадаться), и что такое углы между прямыми. Они не такие как просто углы между хордами, там надо использовать какую-то неэлементарную формулу. И после этого оказалось, что если мы понимаем под прямыми хорды, а под расстояниями и углами то, что определяется введенными им формулами, то тогда выполняются все аксиомы неевклидовой геометрии. Вот это его открытие было. Независимо от Клейна, Пуанкаре придумал свою модель. А в модели Пуанкаре это выглядело так: плоскость Лобачевского тоже -- внутренность круга, но у него вместо прямых были дуги окружности, которые перпендикулярны границе этого круга: то есть либо диаметр, либо поменьше дуга, но она должна образовывать прямые углы в точке своего пересечения с границей круга. Тогда, в его модели, углы будут такие же, как углы между окружностями (т.е. углы между касательными в точке пересечения,) а расстояние тоже определяется по некоторой формуле. И оказалось, что и в этой модели тоже все выполняется. Значит, получается, что мы можем рассматривать геометрию Лобачевского как (очень маленькую) часть евклидовой геометрии. И все факты геометрии Лобачевского будут просто какими-то фактами для хорд, или для дуг окружностей, внутри круга. Это в одну сторону. А в другую сторону было так: евклидова геометрия, с другой стороны,

вкладывается целиком в геометрию Лобачевского, а именно, если мы возьмем, скажем, очень маленькие треугольнички, бесконечно малые треугольники Лобачевского, то они будут себя вести уже как евклидовы. И бесконечно малые окружности, и так далее. Значит, геометрия Евклида – это просто геометрия бесконечно малых кусочков плоскости Лобачевского, с одной стороны. А с другой стороны геометрия Лобачевского – это геометрия моделей Клейна или Пуанкаре на эвклидовой плоскости. Получается, что эти две системы, Евклида и Лобачевского, если одна непротиворечива (впрочем, никто в этом и не сомневался,) то и другая ничуть не хуже, потому что она просто вложена целиком внутри нее, изоморфна кусочку нее.

И в другую сторону. Такое было, совершенно классическое, доказательство логической даже не непротиворечивости, но одинаковой степени обоснованности той и иной геометрии; это две системы «равно-непротиворечивы».

Так вот, возвращаясь к симметриям. Пуанкаре рассматривал, в частности, орнаменты на плоскости Лобачевского. То есть, нечто вроде сот. Он брал многоугольники, которые сделаны из отрезков прямых на плоскости Лобачевского, (то есть на его картинке это были дуги окружностей), он брал эти многоугольники так, чтобы этим многоугольником можно было, отражая его от сторон, замостить без перекрытий всю плоскость Лобачевского. Оказалось, что таких мозаик бесконечное число. На плоскости, как я уже сказал, их конечное число (в пространстве их 230, а на плоскости гораздо меньше).

А там оказалось их бесконечное число. В частности, можно сделать, например, равносторонний n-угольник, для любого n можно замостить одинаковыми, равносторонними n-угольниками. Как-то странно. На плоскости мы можем взять треугольники, можно квадратами замостить, пятиугольниками нельзя, потому что не хватает угла: у них слишком острые углы, чтобы их три сошлось в одной вершине, и слишком тупые для четырех, значит уже не получается.

Значит равносторонними пятиугольниками замостить плоскость нельзя. Равносторонними шестиугольниками можно. Все, больше ничем нельзя. Значит могут быть только треугольники, квадраты и шестиугольники на плоскости Евклида. А на плоскости Лобачевского оказалось, что могут быть и пятиугольники, и семиугольники, и сколькоугодно-угольники, замощающие ее всю. Так, на Рис. 1 показано замощение плоскости Лобачевского правильными пятиугольниками. При этом в каждой вершине сходятся 4 стороны замощающих пятиугольников, так что все их углы – прямые. Вся конфигурация имеет поворотную симметрию 5-го порядка, что невозможно в эвклидовой плоскости.

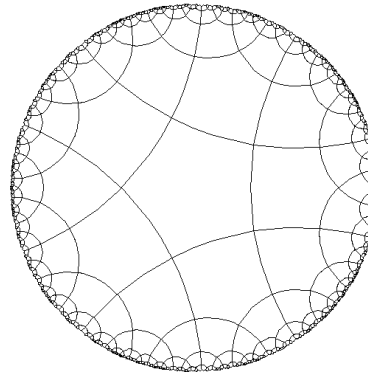


Рис.1

Но за этим последовали новые чудеса: оказалось, что можно делать эти многоугольники с разными длинами сторон и с разными углами, и там оказалось совершенно невероятное богатство этих мозаик, которые мостят, и если взять, скажем, картинки из ранних работ Пуанкаре в его собрании сочинений, и если взять последующие картинки, то это такая красота, какой вообще и представить себе нельзя.

А потом этот мир неевклидовых мозаик самостоятельно открыл для себя Эшер, который имел, наверное, самую большую силу воображения среди художников; и он открыл вот такие гиперболические орнаменты (гиперболические, потому что геометрия Лобачевского еще называется гиперболическая

геометрия), и его картинки, которые он сам сделал, просто точно повторяют картинки из книг по вот этому предмету, по автоморфным функциям. Правда, у Эшера это еще многоцветное, и вот он как раз сделал разные орнаменты из фигур, которые имели разные группы симметрии. В частности он делал эти орнаменты не просто деля на многоугольники, а именно орнаменты, которые имеют такую же симметрию, как мозаики из равных многоугольников, и на гиперболической плоскости у него появились какие-то рыбы или птицы, которые покрывают всю внутренность круга, и когда мы подходим к границе, они становятся все меньше и меньше. Вот такие вот орнаменты. И плюс еще повторяются разные цвета, тоже регулярно. Кроме того, можно в каждый многоугольник вставить изображение какого-нибудь существа, рыбы или птицы, еще и по-разному повернутое, и это делает картину более интересной, поскольку группа преобразований такой картины богаче, чем просто разбиения плоскости Лобачевского на конгруэнтные многоугольники. Подобная композиция изображена на Рис. 2.

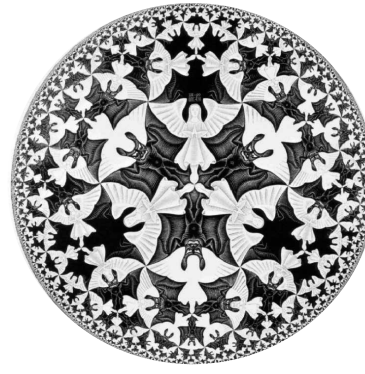


Рис.2

А потом Эшер познакомился с математиком Коксетером, и Коксетер был этим восхищен, ну и вот, потом они вместе как-то сотрудничали. Коксетер ему что-то объяснял. Надо сказать, что Эшер все-таки не сделал математических открытий, но он скорее увидел в этом великую красоту. А Коксе-

тер работал большую часть жизни в Торонто (он вообще из Кембриджа), и там он стал членом Королевского Общества, и у него была кафедра геометрии (а потом он стал очень старый и умер). Когда я был в Кембридже, я попал даже на его лекцию, когда он туда приехал из Торонто (повезло). Он был жутко старый и читал какую-то очень хитрую лекцию, про какие-то очень сложные комбинации шаров в трехмерном пространстве, которые касаются друг друга.

В общем он был такой очень геометрический геометр. В Торонто он много лет читал огромный курс геометрии. После его смерти этот курс перестал читаться, но теперь его подхватил мой товарищ Асик (Аскольд) Хованский. Так вот, оказалось, что такая неевклидова мозаика соответствует тому, что сейчас называют Римановы поверхности. То есть, не сейчас, а последние сто лет, даже больше. Самое красивое за последние сто лет, и, по-видимому, самое главное, это Римановы поверхности. И вот каждой Римановой поверхности соответствует такая мозаика, что тоже явно обнаружил Пуанкаре. И они не просто классифицируются по количеству сторон, эти многоугольники, но по отношению сторон, по углам, короче они образуют разнообразные семейства.

Потом появились мозаики и кристаллографические группы в многомерных пространствах, которые так и называются, группы Коксетера. Коксетер этим как раз и занимался. Потом, как развитие этого и обобщение, появилось то, что называется просто «дискретные подгруппы групп Ли», чем тоже занимается огромное количество людей. Большой кусок математики вращается вокруг этого, что, опять же, является продолжением изучения орнаментов.

А потом получилось вообще нечто совершенно неожиданное, а именно, я не знаю откуда именно это возникло, но один из виновников следующего развития был Роджер Пенроуз, который знаменит своими работами по Общей Теории Относительности. Пенроуз, наверно, самый большой фантазер среди математиков (напоминающий в чем-то Льюиса Кэрролла, самого большого фантазера среди логиков; общее

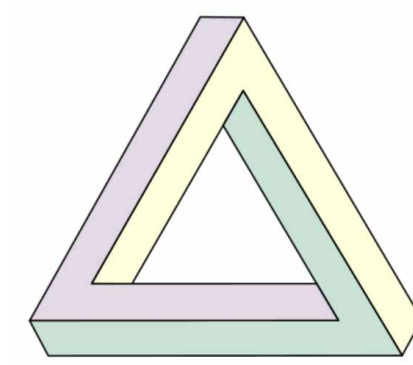


Рис.3

между ними, по-видимому, то, что оба они – англичане). Так, Пенроуз изобретал «невозможные фигуры», которые нельзя засунуть в наше трехмерное пространство (*см.* Рис. 3).

В частности, Пенроуз сделал такую, казалось бы, довольно невинную вещь.

Возьмем шестиугольный орнамент, сделанный из правильных шестиугольников, как соты. Его можно сложить и из одинаковых ромбов с углами 60 и 120 градусов. Больше из этих ромбов никаких интересных орнаментов не сложишь.

Но что будет, если использовать для мозаики два сорта ромбов, с разными углами? Пенроуз предложил использовать ромбы с одинаковыми длинами сторон, но у одного сорта ромбов (тонких) углы были 36 и 144 градуса, а у другого (толстых) – 72 и 108 градусов. Будем делать мозаики из этих ромбиков. Оказывается, что из этих ромбиков, чтобы они покрывали всю плоскость без перекрытий, получаются очень разнообразные мозаики, в частности совсем необязательно эти мозаики будут периодическими. Там есть некоторая свобода, из-за которой мы можем делать неповторяющиеся мозаики. Получается, с одной стороны, они сделаны из одинаковых кусочков, а с другой стороны непериодические. Так и называется, мозаики или орнаменты Пенроуза. Но при этом, мы можем сделать даже так, что они приблизительно повторяются, но у такого приблизительного повторения мо-

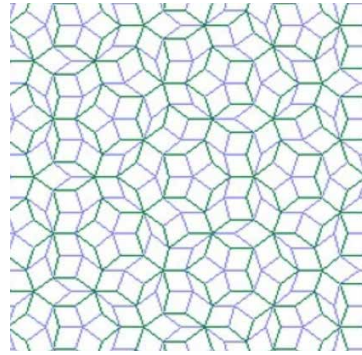


Рис.4

жет быть другая симметрия. Например вдруг появится симметрия пятого порядка, как будто повернешь на одну пятую, и все это приблизительно перейдет в себя (*см.* Рис. 4).

А потом произошло нечто совсем неожиданное: такие квази-симметрические кристаллы, которые так и назвали, квазикристаллы, были таки найдены в природе. Сначала их нашел один израильтянин, Дан Шехтман, профессор материаловедения из Техниона. Он занимался разными сплавами и всякой технологией их обработки, а потом смотрел с помощью дифракции электронов, какие получились кристаллы (сплав состоит из кристаллов,) какая у них симметрия. И вдруг обнаружил там кристаллы, судя по бликам, пятнышкам на рентгенограммах, что эти пятнышки явно пятиугольник образовали, или звезду, в общем у них явно симметрия была пятого порядка. Но никто никогда таких кристаллов не видел-нет таких кристаллов, у которых симметрии пятого порядка. Это запрещено тем самым списком Федорова и Шенфлиса. Не бывает этого! Но он говорит, «как же этого не бывает, а вот у меня видно?» Его статью не печатали, никто его не признавал, и даже великий химик Лайнус Полинг (он был тогда еще жив) сказал что «здесь проблема не с симметрией, а с мозгами этого автора». То есть что у него у самого мозги не той симметрии, что-то такого рода. Ну, он продолжал это дело пропагандировать, постепенно стали этому верить.

Прошло довольно много лет (он это, по моему, в 1982 году обнаружил,) постепенно об этих квазикристаллах заговорили, потом уже вовсю говорили, а в 2011 году ему дали Нобелевскую премию. Слава Богу, дожил. Он обнаружил в сплаве приблизительно орнаменты Пенроуза (только трехмерные). Почему-то эти атомы сами собой таким образом расположились. Почему им так понравилось? Я не знаю, известно ли это, наверное это самый интересный вопрос.

Но Шехтман работал со сплавами разных металлов, и получал (на самом деле, с большим трудом) крошечные кусочки квазикристаллов. А вот совсем недавно в России нашли прямо природные квазикристаллы. Где-то в Сибири, на Корякском плато, на месте падения древнего метеорита, нашли крошечные зерна какого-то минерала, который раньше был неизвестен, который оказался естественным квазикристаллом. Так что история с математикой красоты продолжается.

IV

ИСКУССТВО ЭШЕРА

Голландский художник Мауриц Корнелис Эшер (1898–1972) написал о себе: «Я часто ощущаю большую близость к математикам, чем к коллегам-художникам». Ему также приписывают слова: «Все мои произведения – это игры. Серьезные игры».[17]

Среди кристаллографов наибольшей известностью пользуются орнаменты Эшера, заполняющие всю плоскость. «*Иногда, когда я рисую, мне кажется,будто я медиум, находящийся во власти существ, порожденных моим же воображением,* – сказал как-то раз Эшер. – *Они словно сами избирают, в каком виде им появиться…Линия, разделяющая две смежные фигуры, выполняет двоякую функцию, и провести такую линию чрезвычайно сложно. По обе стороны от нее обретает зримую форму то, что ранее существовало лишь в воображении. Но ни человеческий глаз, ни человеческий разум не могут одновременно созерцать две вещи, поэтому происходит быстрое и непрерывное переключение внимания с того, что находится по одну сторону линии, на то, что находится по другую сторону от нее. Но, вероятно, именно в этой трудности и кроется движущая пружина моего упорства…Регулярное деление плоскости было рассмотрено теоретически, в математических кабинетах… Математики открыли ворота, ведущие на обширную территорию, но сами не ступили на неё. По своей природе они больше интересуются тем, как открываются ворота, чем садом, лежащим за ними……».*

Орнаменты Эшера и есть этот «сад».

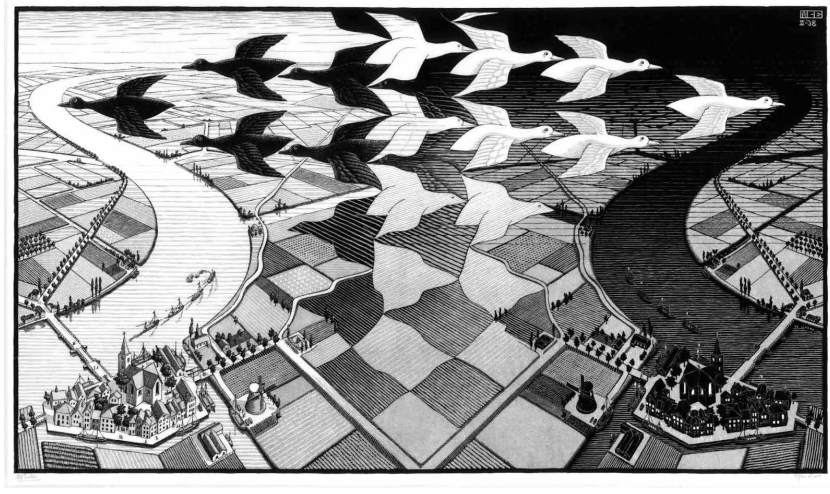
О том, сколь многими способами фантастические орнаменты Эшера иллюстрируют различные аспекты симметрии, теории групп и кристаллографических законов, написана

[17] см. Мартин Гарднер. Математическое искусство Морица Эшера. – в кн.: Мартин Гарднер. Математические новеллы. – М., 1974. – С. 136 – 147.

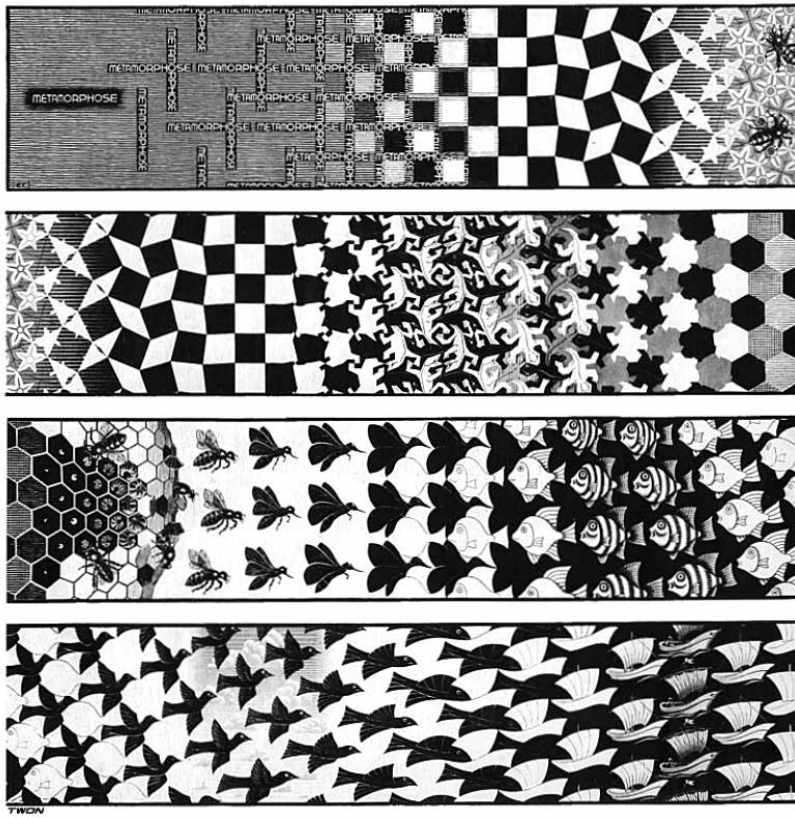
целая книга. Она называется «Симметрийные аспекты периодических рисунков М. К. Эшера»; ее автор – Каролина Макгиллэври из Амстердамского университета.

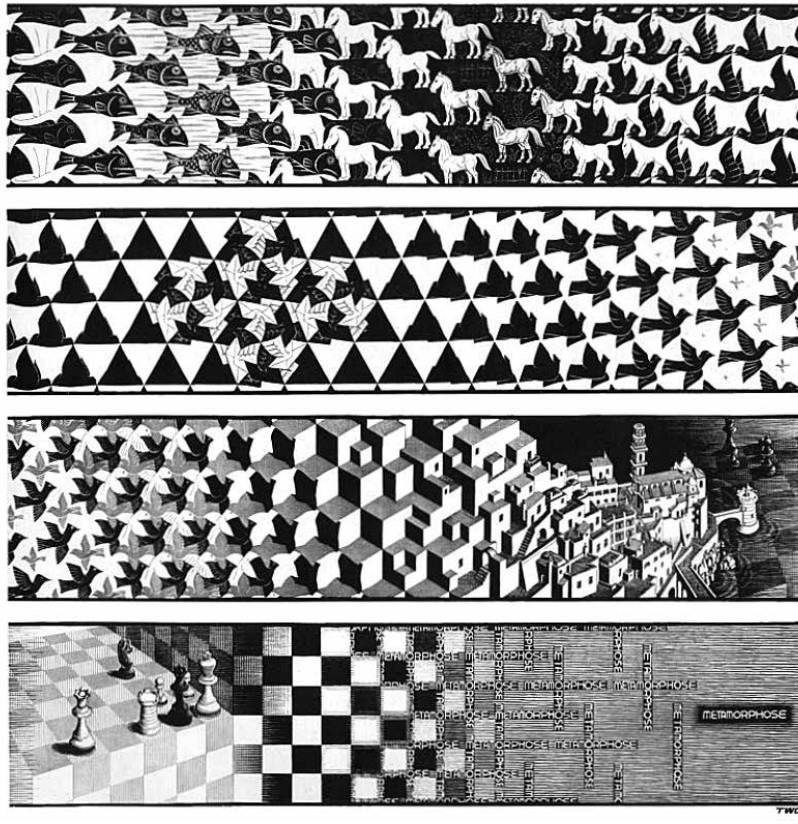
Во многих картинах Эшера запечатлено чувство восхищения формами правильных тел. «Среди окружающего нас нередко хаотического мира, – писал Эшер, – они служат непревзойденным по своей выразительности символом извечного стремления человека к гармонии и порядку. В то же время их совершенство вызывает у нас ощущение собственной беспомощности. Правильные многогранники совершенно лишены человеческого элемента. Их нельзя считать изобретениями человеческого разума, ибо они существовали в земной коре в виде кристаллов задолго до того, как на сцене появилось человечество. Что же касается сферических форм, то разве сама Вселенная не состоит из сфер?»

На литографии Эшера «Порядок и хаос» (см. титульный лист этого эссе) изображен малый звездчатый додекаэдр, описанный Кеплером. На гравюре «День и ночь» правая и левая части композиции не только зеркально симметричны, но и как бы служат «негативами» одна другой.



Мауриц Корнелис Эшер – День и ночь


METAMORPHOSE
TWON



Маурицц Корнелис Эшер – Метаморфозы III, 1968

Работы Эшера были одним из источников вдохновения автора книги «Гёдель, Эшер, Бах» Д. Хофштадтера, создателя концепции Странной Петли[18].

В этой книге Хофштадтер исследует природу разума, сознания и самореферентности через параллели в творчестве математика Курта Гёделя, художника М. К. Эшера и композитора И. С. Баха.

Автор рассматривает самореференцию и петли обратной связи: книга показывает, как самореферентные структуры – когда система ссылается на саму себя – являются фундаментальными для понимания сознания и мышления, как в математике (теорема Гёделя о неполноте), так и в искусстве (бесконечные отражения Эшера) и музыке (полифония Баха). Хофштадтера интересует, как из формальных правил и «бессмысленных» элементов (буквы, ноты) могут возникать сложные системы, обладающие смыслом.

Почему «Гёдель, Эшер, Бах»?

Гёдель:

его теорема о неполноте показывает, что любая достаточно богатая формальная система содержит утверждения, которые нельзя ни доказать ни опровергнуть внутри самой системы, демонстрируя самореферентный характер математики.

Эшер:

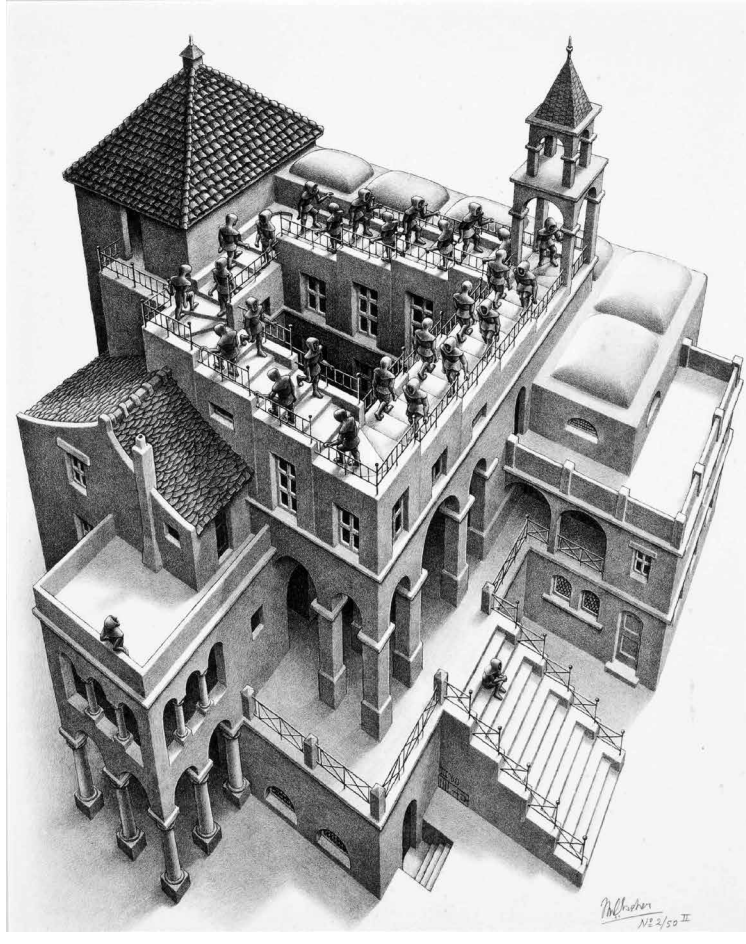
его работы, такие как «Руки, рисующие руки» (см. титульный лист эссе «Игра игр»), наглядно иллюстрируют парадоксы самореференции и бесконечных циклов.

Бах:

в его канонах и фугах прослеживаются сложные структуры, основанные на повторяющихся темах, которые можно рассматривать как форму самореференции и рекурсии.

Хофштадтер отметил, что его книга – не о математике, искусстве или музыке, а о том, как появляется сознание на основе хорошо скрытых нейронных механизмов.

[18] Хофштадтер поясняет: «Странная Петля» получается каждый раз, когда, двигаясь вверх или вниз по уровням иерархической системы, мы неожиданно оказываемся в исходном пункте» и приводит в качестве примера «Canon per tonos» из «Музыкального Приношения» Баха. – Хофштадтер Д. Гёдель, Эшер,Бах: эта бесконечная гирлянда. – Самара, 2001. – С.11.



Мауриц Корнелис Эшер – Восхождение и спуск, 1960

Примером самореферентной структуры, – Странной Петли, – может служить знаменитый парадокс лжеца, нарушающий обычное представление о том, что все суждения делятся на истинные и ложные. Рассмотрим высказывание ***Это высказывание – ложь***; если оно истинно, то ложно, а если ложно, то истинно. Хофштадтер утверждает, что знаменитая теорема Гёделя является переводом этого парадокса на язык математики, а некоторые из работ Эшера – его переводом на язык зрительных образов.

«...рисунок Эшера представляет собой нечто гораздо большее, чем только лишь симметрию или определенную структуру, – пишет Хофштадтер. – Часто в его основе лежит некая идея, представленная в художественной форме. В частности, Странная Петля – одна из наиболее часто повторяющихся в работах Эшера тем….В работах Эшера встречаются различные типы Странных Петель:они могут быть расположены по порядку в зависимости от того, как туго они «затянуты». Литография «Восхождение и спуск», на которой монахи плетутся по лестнице, навсегда уловленные Петлей, является самой свободной версией, так как Петля здесь содержит множество ступеней….Если затянуть Петлю туже, мы получим замечательную картину «Рисующие руки» (см. титульный лист эссе «Игра игр» – А.П.)...двухступенчатая Странная Петля.

Наконец, самая тугая Петля представлена в «Картинной Галерее»: это картина картины, содержащей саму себя. Или это картина галереи, содержащей саму себя? Или города, содержащего самого себя? Или молодого человека, содержащего самого себя?» ….В концепции Странных Петель скрыта идея бесконечности, ибо что такое Петля, как не способ представить бесконечный процесс в конечной форме? Бесконечность играет важную роль во многих картинах Эшера. Копии какой-либо «темы» часто «вставлены» друг в друга, создавая зрительные аналогии с канонами Баха. Несколько таких структур можно увидеть на знаменитой Эшеровской гравюре «Метаморфозы III». Она немного напоминает «Естественно Растущий Канон» (одна из пьес «Музыкально-

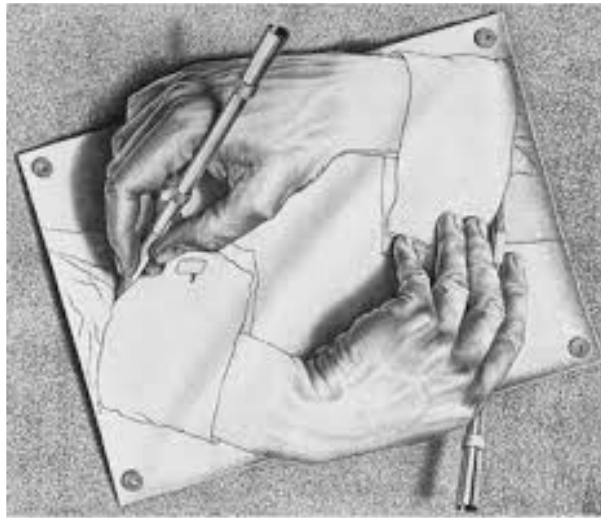
го Приношения» И. С. Баха – А.П.): уходя все дальше и дальше от начального пункта, мы внезапно возвращаемся обратно к началу».[19]



Маурц Корнелис Эшер – Картинная галерея, 1956

[19] Хофштадтер Д. Гёдель, Эшер,Бах: эта бесконечная гирлянда. – Самара, 2001. – С.11-16.

ИГРА ИГР ИЛИ МЕТАИГРА: ЧТО ЕСТЬ ИГРА В БИСЕР?





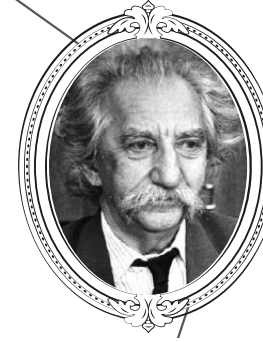
Освальд Шпенглер
1880–1936



Эрих Фромм
1900–1980



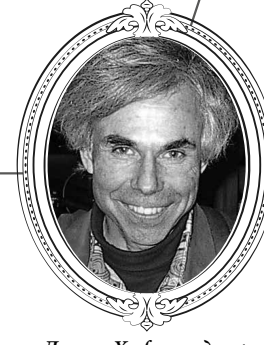
Герман Гессе
1877–1962



Юрий Лотман
1922–1993



Йохан Хейзинга
1872–1945



Дуглас Хофштадтер
1945 г.р.

Человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет.

Ф. Шиллер. Письма об эстетическом воспитании человека

I

НЕЧТО О ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ПРИРОДЕ

Что отличает человека от растений и от животных, что есть только у него, но отсутствует у них? – Разум, – утверждает Аристотель.

Что есть разум? Вопрос очень трудный и далекий от окончательного разрешения. Коснемся только некоторых аспектов проблемы. Известно, что человеческий младенец, вырастающий среди зверей, вне человеческого общества, не только не научается мыслить и говорить, но даже не осваивает прямохождение – передвигается на четвереньках (сказка Киплинга о Маугли – это именно сказка).

Итак, мы можем уточнить мысль Аристотеля. Ребенок в момент рождения – не человек, а только «кандидат в человеки». Он обладает не разумом, а только способностью к нему. Эта способность может реализоваться или не реализоваться. Реализуется она только в том случае, если ребенок вырастает в *социальной среде* – в человеческом обществе. Почему это необходимо? ***Что получает ребенок, вырастающий среди людей*** (в отличие от того, кто вырос среди волков)? – **Образование и воспитание.** Только они превращают несмышленого младенца в полноценного человека. Воспитание и образование позволяют приобщить ребенка к культуре.

Аристотель называет человека политическим (общественным) существом (греч. *zoon politikon*). ***В самом деле, вне***

общества человек не только не может жить – он не может даже стать человеком.

В классическом определении культуры, принадлежащем Эдварду Тайлору (1832–1917), акцентирована ***социальность*** человека: «Культура, или цивилизация, понимаемая в широком этнографическом смысле, – это то сложное целое, которое включает в себя знания, верования, искусства, мораль, законы, обычаи и любые иные способности и привычки, ***приобретаемые человеком как членом общества***»[1] (курсив мой. – А.П.).

Итак, кое-что в человеке – от природы, кое-что – от культуры. То, что в человеке от культуры (разум, по Аристотелю), должно быть получено им извне, от общества; способ передачи культуры каждому следующему поколению людей – образование и воспитание. **Культура принадлежит скорее человеческому обществу в целом, чем отдельному человеку, она *социальна. Отдельные люди умирают, но их достижения становятся достоянием человеческого общества и сохраняются: накапливаясь, они меняют жизнь людей.***

Взрослея, человек становится носителем соответствующей культуры и, – если он стоит «в просвещении с веком наравне», – имеет шанс сделать шаг вперед и обогатить эту культуру, внести в ее сокровищницу нечто новое. Культура создает человека, люди создают и хранят культуру (см. рисунок на титульном листе этого эссе).

Именно наличие культуры отличает людей от животных. Будущее поведение животного в своих главных чертах генетически запрограммировано. Например, если взять у кошки совсем маленького, еще слепого котенка и вырастить его среди людей, то вырастет вполне полноценный кот, который будет уметь ловить мышей и птичек, хотя никто его этому не учил. Индивидуальное научение обеспечивает лишь адаптацию генетических программ к конкретным условиям обитания.

В отличие от этого, человеческое поведение генетически не предопределено, – видовой опыт человека зафиксирован во

[1] Тайлор Э. Первобытная культура. – М., 1989. – С. 18.

внешней форме – во всей совокупности предметов материальной и духовной культуры. Каждый человек может стать представителем своего вида – вида *Homo sapiens*, – только если он усвоит (в определенном объеме) и *воспроизведет* в себе этот опыт[2].

Что же должно быть усвоено? Что есть образование? Чему учат, например, в средней школе? Математике, физике, химии, истории, языкам и многому другому. Какое самое древнее человеческое знание, все еще присутствующее в школьной программе? Может быть, арифметика? Складывать и вычитать натуральные числа – 2 + 3 = 5 – умели еще обитатели Древнего Египта (не менее четырех тысяч лет тому назад). Геометрия Евклида, тоже все еще изучаемая в школе, приобрела законченный вид в III в. до н. э. – около двух тысяч трехсот лет назад. Есть, конечно, и более новые знания, например, в области физики – законы классической механики, сформулированные Ньютоном (XVII в.), в области химии – таблица Менделеева (XIX в.), информатика (XX в.) и т. д. Итак, содержание образования – это самые ценные знания и умения (навыки), добытые человечеством в продолжение его *истории*.

Гегель в своем труде «Феноменология духа» (1807) пишет о том, что ***образование – это проживание истории соответствующей культуры в пределах отдельной человеческой жизни.*** Биологическим аналогом этой идеи Гегеля может служить биогенетический закон, сформулированный немецким естествоиспытателем Эрнстом Геккелем (1834–1919) в 1866 году. Геккель исследовал внутриутробное развитие организмов и пришел к следующему выводу: *онтогенез* (развитие отдельного организма) *повторяет филогенез* (история развития вида, к которому принадлежит организм). Например, зародыш человека на раннем этапе своего развития имеет жаберные щели, ибо жизнь первоначально зародилась в море и предками млекопитающих (в том числе и человека) были рыбы.

Подобно тому, как каждый отдельный человеческий организм, развиваясь от момента зачатия до момента рождения,

[2] Гиппенрейтер Ю.Б. Введение в общую психологию. Курс лекций. – М., 2002. – с. 220.

повторяет всю историю развития вида *Homo sapiens*, так и каждый человек, получая образование, должен ***кратко повторить историю соответствующей культуры.***

Что значит *соответствующей*? Дело в том, что на земном шаре существует множество культур, например, японская, монгольская, культура эскимосов. Существует и европейская культура, которую должен освоить европеец. Каждый из ныне живущих европейцев – уникальное, единственное в своем роде собрание феноменов европейской культуры: один любит Моцарта, другой – Малера, – и это ***разные*** люди. У одного любимая книга – «Приключения бравого солдата Швейка», у другого – «Доктор Фаустус», и это тоже ***разные*** люди. У каждого из ныне живущих европейцев – свои «вечные спутники», каждый, получая образование, сделал свою, единственную, уникальную выборку из пантеона великих европейцев.

Идеалом классицистов была античность, но уже романтики выдвигают идеал **универсальной** образованности. Вот что пишет немецкий романтик Вильгельм Генрих Вакенродер (1773–1798): «Нам, сыновьям века нынешнего, выпало на долю счастье – мы стоим как бы на высокой горной вершине, а вокруг нас и у наших ног, открытые нашему взору, расстилаются земли и времена. Будем же пользоваться этим счастьем, и с радостью оглядывать все времена и все народы...»[3]

Воплощение гегелевской концепции образования – творческое развитие Пушкина. Действительно, в сознании поэта жил целостный космос европейской культуры, присутствовали все эпохи – от античности до XIX века, он в полной мере воспользовался **счастьем ...с радостью оглядывать все времена и все народы**. В этом нетрудно убедиться, просмотрев оглавление труда, который может быть назван своеобразной «пушкинской энциклопедией»[4].

Выпишем некоторые (далеко не все!) имена и названия:

АНТИЧНОСТЬ: Гомер, Анакреон, Цезарь, Вергилий, Гораций, Овидий, Тацит, Ювенал.

[3] Вакенродер В.Г. Фантазии об искусстве. – М., 1977. – с. 58.

[4] Путеводитель по Пушкину. СПб., 1997. – с. 28–31.

СРЕДНЕВЕКОВЬЕ: Библия, Данте .

ВОЗРОЖДЕНИЕ: Петрарка, Боккаччо, Сервантес, Тассо, Шекспир, Макьявелли.

XVII в.: Людовик XIV, Буало, Корнель, Расин, Мольер, Кромвель.

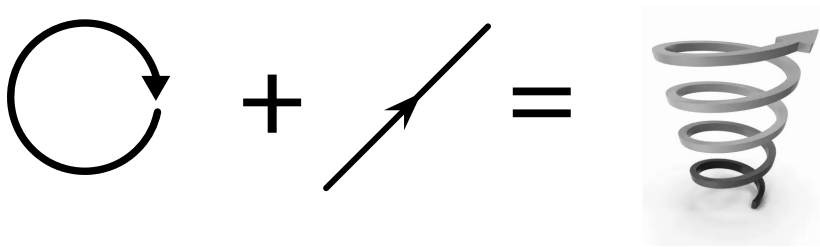
XVIII в.: Вольтер, Монтескье, Мирабо, Робеспьер, Глюк, Моцарт.

XIX в.: Наполеон, Байрон, Гете, Бальзак, Мюссе, Гюго, Вордсворт.

Все эти сокровища европейской культуры непринужденно живут в его произведениях; для понимания пушкинских текстов нужна энциклопедическая образованность. Например, читатель «Моцарта и Сальери» должен быть хорошо знаком со всеми эпохами европейской культуры: в тексте встречаются отсылки к античности (Ифигения), средневековью (Данте, Requiem), Возрождению (Рафаэль, Бонаротти), XVIII веку (Глюк, Гайдн, Пиччини, Бомарше), упоминаются оперы Моцарта («Свадьба Фигаро», «Дон Жуан») и опера Сальери «Тарар». Весь курс истории европейской культуры можно построить как комментарий к одной-единственной пушкинской трагедии!

А что есть история? Это тоже, подобно культуре, нечто такое, что присуще только людям. Только люди, в отличие, например, от львов, орлов или куропаток, способны сохранять и накапливать достижения. Поэтому каждое следующее поколение людей знает и умеет больше, чем предшествующие, и живет *иной* жизнью – достаточно сравнить условия человеческого существования, например, в 1824 и в 2024 годах – какая огромная разница! Удивительные достижения науки, техники, медицины кардинально изменили жизнь человека 2024 г. по сравнению с жизнью человека 1824 года.

История – это накопление достижений; ***культура существует в истории – она исторична***. У диких животных нет истории: белые медведи, например, живут в XXI веке точно так же, как и в XVIII в. (разве что Северный Ледовитый океан стал более загрязненным).



Итак, для диких животных время течет по окружности; их существование циклично.

Для людей эта окружность размыкается в спираль (знаменитая гегелевская концепция спиралеобразного развития, – закон отрицания отрицания): у людей есть однонаправленная история.

Ю.М. Лотман пишет о том, что, предположительно, пред-человек выжил в борьбе с хищниками, превосходившими его силой и ловкостью, потому, что обладал творческой способностью:

«Животное обучается системе ритуального поведения. Превосходство достигается силой, скоростью осуществления тех или иных жестов, но никогда – изобретением нового, неожиданного для противника жеста. Животное можно сопоставить с танцором, который способен усовершенствовать па танца, но не может резко и неожиданно заменить сам танец чем-либо другим. Поведение животного ритуально, ***поведение человека тяготеет к изобретению нового, непредсказуемого*** для его противников. С точки зрения человека, животному приписывается глупость, с точки зрения животного, человеку – бесчестность (неподчинение правилам). Человек строит свой образ животного как глупого человека. Животное образ человека – как бесчестного животного»[5].

Мамонт значительно сильнее человека, и человеку невозможно победить его в поединке. Но люди, объединив свои усилия, могут вырыть яму, на дне ее врыть в землю острый кол, загнать мамонта в эту яму и таким образом его умертвить.

[5] Лотман Ю.М. Культура и взрыв. – М., 1992.

Но прежде чем ***осуществить*** эту новую, небывалую стратегию, ее надо ***придумать***. Способность человека изобретать новое связана с воображением и фантазией, с ***игрой ума***.

Что есть творчество? Об этом пишет Платон в диалоге «Пир»: ***творчество – это то, что вызывает переход из небытия в бытие.***

Сопоставим уже известные нам мысли Аристотеля и Шиллера:

Отличительное качество человека – разум.

Человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет.

Не следует ли отсюда, что суть человечности – игривая разумность или разумная игривость?

Итак, органически присущая человеку способность к творчеству («изобретению нового, непредсказуемого»), по мнению Ю.М. Лотмана, способствовала выживанию пред-человека, окруженного хищниками, превосходившими его силой. Замечательный мыслитель современности В. В. Налимов, исследуя человеческое сознание, формулирует идеи, подобные лотмановским. Одну из своих книг он называет «Спонтанность сознания». «Спонтанный» – означает «возникающий вследствие внутренних причин, без воздействия извне» (от латинского spontaneus – произвольный). В этой связи стоит вспомнить концепцию трансценденции, сформулированную другим выдающимся мыслителем XX в. Э. Фроммом. Приведем небольшой отрывок из его книги «Искусство любить».

Трансценденция: творчество или разрушение

Другим аспектом человеческой ситуации, тесно связанным с потребностью в связанности, является то, что, будучи созданием, человек испытывает потребность трансцендировать, превзойти свое положение пассивного создания. Человек брошен в этот мир без его ведома, согласия и помимо его воли

и покидает его опять же без согласия и помимо воли. В этом отношении он не отличается от животного, растения или от неорганической материи. Но, будучи наделен разумом и воображением, он не может довольствоваться пассивной ролью создания, ролью игральной кости, брошенной из стаканчика.

Им движет желание выйти из роли создания, трансцендировать случайность и пассивность своего существования, став «создателем». Человек может творить жизнь. Это чудесное свойство, которое в действительности объединяет его со всеми живыми существами, но с тем отличием, что он один сознает себя и созданием, и создателем. Человек, точнее, женщина может творить жизнь, рождая ребенка и заботясь о нем до тех пор, пока он не вырастет достаточно, чтобы самому заботиться о собственных потребностях. Человек – мужчина или женщина – может творить, сея семена, создавая материальные объекты, творя искусство, рождая идеи, любя другого. В акте творения человек трансцендирует, преодолевает пределы самого себя как создания, поднимаясь над пассивностью и случайностью своего существования к царству целеустремленности и свободы. В потребности человека трансцендировать свои пределы лежит один из корней любви, а также искусства, религии и материального производства.

Творчество предполагает активность и заботу. Оно имеет предпосылкой любовь к тому, что человек создает. Но как тогда решает проблему трансценденции самого себя человек, не способный творить, не могущий любить? Есть другой ответ на потребность трансценденции: если я не способен творить жизнь, я могу разрушать ее. Разрушение жизни позволяет мне также трансцендировать, преодолеть ее. Действительно, то, что человек может разрушить жизнь, столь же сверхъестественно, как и то, что он может творить ее, так как жизнь и есть чудо, она необъяснима. В акте разрушения человек ставит себя над жизнью; он трансцендирует самого себя как создание. Таким образом, основной выбор для человека, поскольку он стремится к трансценденции, заключается в том, создавать или разрушать, любить или ненавидеть.

Вспомним первый раздел эссе «Игра иронии и пародии» (Небо и Земля в средневековой картине мира): Земля не что иное как ***пародия*** Неба, дьявол – обезьяна (пародия) Бога, его образ – искажение, искривление образа Бога (отражение в кривом зеркале)[6].

Человек находится в центре, на границе Неба и Земли, между ангелами и животными. Верно ли будет сказать о нем, что он – ***нерасчленимая смесь*** ангела и животного, прекрасного и отвратительного, трагического и комического, воплощение противоречия, *пародия*, неотличимая от оды?

* * *

Может ли человек быть ***прекрасным***? Возможно ли это и при каких условиях? Уже великие скульпторы Древней Греции воссоздали красоту человеческого ***тела***, облагороженного гимнастикой. Необходимое условие этой красоты – пропорциональность (см. раздел «Эстетика» в эссе «Игра бесконечности»). Вспомним также о том, что уже в глубокой древности было осознано единство добра, истины и красоты. Итак, может ли человек быть прекрасным и добрым? Как служить истине? Может ли человеческая жизнь быть прекрасной? Тождественна ли **прекрасная** жизнь **счастливой** жизни?

Обо всем этом размышлял еще Аристотель. Вспомним некоторые положения его этики[7].

Аристотель определяет этику как ***философию, касающуюся человека*** и вводит понятие высшей цели: эта цель – счастье. Нельзя сказать: «Я хочу быть счастливым для того, чтобы...». **Счастье – это последняя, высшая цель человеческой деятельности, высшее благо.**

Счастье предполагает наличие внешних благ, благосклонность судьбы, но решающим образом зависит от совершен-

[6] Карасев Л.В. Философия смеха. – М., 1996. – С.116–117. Вспомните также начало сказки Андерсена «Снежная Королева» (зеркало тролля).

[7] См. Пустовит А.В. Этика и эстетика. Наследие Запада. История красоты и добра. – К., 2006, с. 50 – 58.

ства души. Человек – разумное существо, мера совершенства его деятельности зависит от меры ее разумности: «***Благо есть то, что соответствует указаниям разума; для каждого отдельного человека благо то, что ему указывает разум относительно каждого частного случая;*** *благо – нечто такое, присутствие чего делает человека спокойным и самоудовлетворенным...*» (Аристотель. Риторика, 1362а, 23).

Человеческая душа, однако, не тождественна разуму. Она имеет еще и неразумную часть. Поэтому Аристотель не согласен с Сократом и Платоном в том, что добродетель тождественна знанию. «...*Сократ полагал, что добродетели суть качества разума (ибо все они знания), мы же полагаем, что они сопряжены с разумом.*» [8]

Он указывает на то, что многие люди творят зло, несмотря на то, что могут отличить добро от зла. Характер человека может быть добродетельным, если разумная часть души господствует над неразумной, в противном случае он порочен.

Поскольку нравственное действие опирается на разум, оно подразумевает свободный выбор между добром и злом: «*В нашей власти добродетель, точно так же, как и порок, ибо мы властны действовать во всех тех случаях, когда мы властны воздержаться от действия*» (Никомахова этика, III, 7, 1113b). Введя понятие свободного выбора (*proairesis*), Аристотель открывает первую страницу длительного спора о свободной воле. Нравственные добродетели возникают как результат взаимодействия разумной и неразумной частей души; они являются специфической мерой человеческого бытия. Животные и боги непричастны к ним, так как первым для этого недостает разума, а вторые лишены аффектов, неразумных страстей. Животные ниже добродетелей, боги выше их.

Поскольку душа состоит из разумной и неразумной частей, Аристотель говорит о добродетелях двоякого рода. Во-первых, о добродетелях разума в собственном смысле слова как высшего, повелевающего начала в человеке; это **дианетические** (мыслительные) добродетели (мудрость, со-

[8] Чанышев А.Н. Аристотель. – М., 1987. – С. 158.

образительность, рассудительность). Они приобретаются благодаря обучению.

Во-вторых, о добродетелях повинующегося разума, т. е. разума в его соотнесенности с неразумной частью души; они называются **этическими** (нравственными) и приобретаются благодаря правильным поступкам. Таковы, например, щедрость, мужество, справедливость. Эти добродетели представляют собой своего рода навык, возникают благодаря привычке. В самом деле, люди становятся справедливыми, действуя справедливо, и мужественными, поступая мужественно, – они **приучаются** к справедливости и мужеству. Нельзя стать мужественным, прослушав лекцию о мужестве; для этого необходим практический опыт действий в трудных, опасных условиях. Аристотель пишет: «*Справедливым человек становится, творя дела справедливости, а умеренным – поступая с умеренностью, а без подобной деятельности пусть никому и в голову не приходит стать хорошим человеком*».

Этические добродетели обозначают такое соотношение разума и аффектов, когда последние подчиняются первому подобно тому, как ребенок следует указаниям отца. Далее, они являются **серединой между порочными крайностями:** «*Как в страстях, так и в поступках пороки переступают должное либо в сторону избытка, либо в сторону недостатка, добродетель же умеет находить середину и ее избирает*» (Аристотель. Никомахова этика, II, 6, 1107а).

Например, мужество – середина по отношению к двум крайностям: трусости и безумной отваге (безрассудству). Щедрость находится между скупостью и расточительностью, стыдливость – между застенчивостью и наглостью, правдивость – между иронией и хвастовством (хвастун преувеличивает, ироничный человек умаляет), любезность – между грубостью и льстивостью[9].

«*Каждый знающий избегает излишества и недостатка, ищет среднего и стремится к нему, и именно среднего не по*

9 Чанышев А.Н. Аристотель. – М., 1987. – С. 157.

*отношению к делу, **а к себе самому***» (Аристотель. Никомахова этика, II, 5, 1106в)[10].

В этом рассуждении Аристотель близок Сократу: ведь для того чтобы отыскать *среднее по отношению к себе самому*, надо **знать себя**. Таким образом, **добродетель – это мера.** Вспомним высказывание Демокрита: **«Прекрасна во всем соразмерность; излишек и недостаток мне не нравятся».** Если соотнести это с пифагорейским и платоновским определением красоты как соразмерности, то мы увидим, **как тесно связаны между собой прекрасное и добродетель: в основе того и другого лежит правильная мера.** Платон в диалоге «Протагор» пишет о том, что на стене дельфийского храма Аполлона рядом со знаменитой надписью «Познай себя» была еще одна – «Ничего слишком», и упоминает о превозносимом мудрецами древнем изречении «Трудно быть хорошим»[11].

Вспомним и о диалоге «Гиппий больший», который завершается пословицей: «прекрасное – трудно». ***«Добродетель необходимо есть прекрасное»***, – пишет Аристотель (Риторика, 1366а, 35)[12].

Итак, для Аристотеля добро (благо) и красота (прекрасное) тождественны. Добродетель – это своего рода совершенство, и она трудна, потому что ошибаться можно различно, а верно поступать можно лишь единственным образом; легко промахнуться, трудно попасть в цель. Если перенести это рассуждение в область эстетики, можно было бы сказать: трудно создать идеально прекрасный облик, потому что он должен быть строго соразмерен (пропорционален). Трудно найти единственно правильное решение. Легко создать карикатуру, потому что для этого надо всего лишь преувеличить или преуменьшить одну из черт. Их несколько, соответственно, карикатуры могут быть различными, общее между ними только

[10] Легко проиллюстрировать это на примере щедрости. Представим себе двух людей: один живет на зарплату, у другого – миллион в швейцарском банке. Оба могут проявить щедрость, но при этом будут потрачены **разные** суммы.

[11] Фрагменты ранних греческих философов. Часть 1. От эпических теокосмогоний до возникновения атомистики. – М., 1989. – С.92.

[12] Античные риторики. – М., 1978. – С. 43.

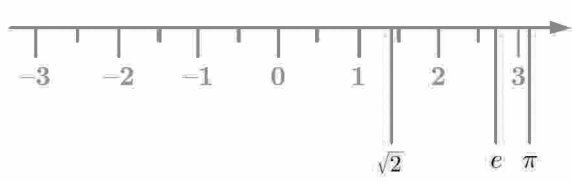
то, что ни одна не прекрасна. Итак, и **античная пластика, и античная нравственность основаны на чувстве меры**.

Вспомним еще раз мысль Н.Я.Берковского, изложенную в эссе «Игра иронии и пародии»: истина лежит между нарушениями меры, между преувеличением и преуменьшением, между «одой» и «пародией». «Ода» и «пародия» огораживают истину подобно тому, как карикатуры огораживают прекрасный облик (см. титульный лист эссе «Игра иронии и пародии»), а пороки огораживают добродетель: например, ***добродетель*** щедрости огорожена ***пороками*** скупости (недостаток) и расточительности (избыток), добродетель мужества – пороками трусости и безрассудства. Следует ли из этого, что ***соответствующие пороки суть пародии друг друга (а добродетель совершенна, прекрасна и не может быть спародирована)***? – Скупость есть пародия расточительности, а расточительность – пародия скупости, трусость – пародия безрассудства и т.д.? Если да, то сближение «оды» и «пародии» до неразличимости (см. эссе «Игра иронии и пародии») есть совершенство.

При пародировании "ода" переходит в "пародию", трагедия в комедию, карикатуры – одна в другую (одно искажение в другое искажение). Но совершенство симметрично, оно переходит в себя. то есть не изменяется. Бог поругаем не бывает – пародировать его невозможно[13].

Итак, повторим. «Как в страстях, так и в поступках пороки переступают должное либо в сторону избытка, либо в сторону недостатка, добродетель же умеет находить середину и ее избирает» (Аристотель. Никомахова этика, II, 6, 1107a). Естественно предложить простейшую математическую аналогию к этой классификации пороков и добродетелей: это будет числовая ось (числовая прямая).

13 Вспоминается Цицерон: O magna vis veritatis qui facile se per se ipsa defendat. – О великая сила истины, которая легко сама себя собою защищает. – Может быть именно поэтому сфера кажется идеально прекрасной?



Можно ассоциировать «избыток» с положительными числами, «недостаток» – с отрицательными. Тогда нуль будет областью совершенства. Вспомните рассуждение С. Великовского о поэзии Малларме: «Мираж чистого «ничто», идеального отсутствия, в котором мнится возможный корень всего налично сущего» (*см.* четвертый раздел эссе «Игра смысла…»).

Ничто диалектически связано с ***все***. Богослов В. Лосский называет Бога: «Поэт неба и земли». Бог – творец, он творит мир из ничего, ex nihilo. Атрибут Бога – бесконечность (*см.* эссе «Игра бесконечности»), а оборотная сторона бесконечности – ноль, ничто. Ноль и бесконечность неразрывно связаны друг с другом: величины, обратные бесконечно малым – бесконечно велики.

Один из христианских мистиков, немец Ангелус Силезиус, утверждает: «Бог есть ничто; Он не представляет собою ни Теперь, ни Здесь; И чем больше ты стараешься уловить его, тем больше Он ускользает от тебя». Другой немецкий мистик, Якоб Беме, пишет: «Любовь представляет собою Ничто, потому что, когда ты совершенно удалишься от того, что сотворено, от того, что видимо, когда сделаешься Ничем по отношению к природе и сотворенным существам, тогда ты обретешь себя в том вечном едином, которое есть сам Бог и почувствуешь внутри себя высочайшую добродетель любви... Величайшее сокровище для души – это перейти от Чего-то к тому Ничто, из которого могут родиться все вещи ...Только когда мы становимся ничем, Господь может войти в нас...»[14]

Современный автор пишет: «Аналогами ноля в философии, религии являются Брахман, Дао, Великая пустота, Ве-

[14] Джеймс У. Многообразие религиозного опыта. – М., 1993. – С. 325-326.

ликое молчание, Абсолют. Большинство философий сходятся в том, что ноль и бесконечность – только разные грани одного и того же – абсолютной бесконечности... творящие начала – это ноль и бесконечность (что в сущности одно)»[15]

Время расцвета в жизни взрослого мужчины греки называли «акме» (по представлениям того времени это был возраст около сорока лет – полнота творческих и физических сил). Если так, то юность и старость оказываются временами несовершенства и пародиями друг друга (пословицы разных народов сближают детей и стариков).

В XV в. один из мыслителей итальянского Возрождения, – Леон Баттиста Альберти, – писал: «Красота есть строгая соразмерная гармония всех частей, объединяемых тем, чему они принадлежат, – такая, что ни прибавить, ни убавить, ни изменить ничего нельзя, не сделав хуже. Великая это и божественная вещь...». Очевидно, что аристотелевская добродетель подобна красоте.

Добродетель – мера, и она противостоит безмерности – пороку: зло беспредельно и безобразно, а добро ограничено и прекрасно (вспомните об античном «страхе бесконечности»). Избыток и недостаток – принадлежности порока и карикатуры, середина – принадлежность добродетели и красоты. Поэтому, тонко замечает Аристотель, совершенные люди однообразны, порочные – разнообразны (сравните это со словами Л. Толстого о том, что все счастливые семьи счастливы одинаково, а каждая несчастливая – несчастлива по-своему (начало романа «Анна Каренина»).

Позднее римский поэт Гораций напишет:

Мера должна быть во всем и всему есть такие пределы
Дальше и ближе которых не может добра быть на свете.

Добродетели ведут к счастью и одновременно составляют его основное содержание. **Гармоничное сочетание счастья и**

[15] Войцехович В.Э. Бесконечность и Абсолют. Бесконечность в математике: философские и исторические аспекты. – М., 1997. – С. 393-394.

добродетели – нельзя быть счастливым, не будучи добродетельным, – важная черта этики Аристотеля. Добродетельность человека возможна только в перспективе его стремления к высшему благу, счастью. Вместе с тем счастье присутствует в самой добродетели, ей присуще особое удовольствие самодостаточности, которое является специфическим признаком счастья. «***Счастливая жизнь и счастье состоят в том, чтобы жить хорошо, а хорошо жить – значит жить добродетельно***» (Аристотель. Большая этика)[16].

Очень своеобразно мнение Аристотеля о высшем счастье, доступном человеку. Является ли счастьем **обладание** добродетелью или ее **применение**? Как на Олимпийских играх награждаются не самые сильные и красивые, а самые сильные и красивые из числа тех, кто принимал участие в состязаниях, так и **добродетель раскрывает себя в деятельности**, в ходе применения. «***Прекрасного и благого достигают те, кто совершает правильные поступки***» (Никомахова этика, I, 1, 1099а).

Итак, **счастье есть деятельность**. Какая? Соответствующая человеческой природе. Какова же природа человека? Отвечая на этот вопрос, Аристотель указывает на то, что жизнь, рассмотренная в аспекте питания и роста, роднит человека с растениями. Жизнь, рассмотренная в аспекте чувств, роднит его с животными. И только деятельная разумная жизнь, поскольку она зависит от правильных суждений, свойственна одному человеку. **Разум – вот что есть только у человека.** «*Назначение человека – деятельность души, согласованная с суждением*» (Никомахова этика, I, 6, 1098а).

Счастье – не что иное, как совершенная деятельность или, иными словами, деятельность, сообразная с добродетелью, а если добродетелей несколько, то с самой лучшей из них.

Уже было сказано о том, что в соответствии с разделением души на разумную и неразумную части Аристотель различает мыслительные и нравственные добродетели. В согласии с этим возможны два уровня счастья[17].

[16] Аристотель. Сочинения. В 4 т. – М., 1977 – 1983. – т.4. – с. 303.

[17] Далее в тексте этого раздела цитаты из Аристотеля даются по редкому изданию: Аристотель.

Этические (нравственные) добродетели, например, мужество и справедливость, ведут к счастью, связанному с государственной деятельностью; они необходимы полководцу и законодателю. Но это счастье – не самая высокая ступень доступного человеку счастья. Осуществление этических добродетелей требует многого: «*...щедрый нуждается в деньгах, чтобы творить дела щедрости, справедливый – чтобы воздавать (ибо одних добрых намерений недостаточно...), мужественный нуждается в силе, если он желает совершить что-либо сообразное своей добродетели... каким образом иначе он или остальные проявят себя?*».

Итак, «действие нуждается во многом», так что этические добродетели, практическое мышление, рассудок, практичность с ее изобретательностью – все это и трудно, и низменно, ибо ограничено человеком и человеческим. «*….Хотя нельзя отрицать, что добродетельная деятельность – политическая и военная – выдается над другими по красоте и величию, но все же она лишена покоя, стремится всегда к известной цели и желательна не ради ее самой. Созерцательная деятельность разума, напротив, отличается значительностью, существует ради себя самой, не стремится ни к какой [внешней] цели и заключает в себе ей одной свойственное наслаждение... если она, сверх того, является самоудовлетворенною, заключающею в себе покой и лишенною треволнений, насколько это возможно человеку... то она-то и есть совершенное блаженство человека, если оно продолжается всю жизнь, ибо ничто неполное не свойственно блаженству*» (Никомахова этика, X).

Выше практичности – мудрость. Наиболее высокое счастье сопряжено с мыслительными (дианетическими) добродетелями. Этические добродетели, как уже было сказано, являются серединой между двумя порочными крайностями; к дианетическим (мыслительным) добродетелям это не относится. **Мудрости не может быть слишком много!**

Уже само определение счастья как того, что само по себе делает жизнь желанной и ни в чем не нуждающейся, данное

Этика / Пер. Э. Радлова. – СПб., 1908. Они взяты из книги: Чанышев А. Н. Аристотель. – М., 1987.

в кн. I «Никомаховой этики», предполагает, что счастье не может быть достигнуто на пути практической деятельности, потому что человек, преследующий практические, а тем более политические цели, нуждается во многом: *«Если счастье есть деятельность, сообразная с добродетелью, то, конечно... с важнейшею добродетелью, а эта присуща лучшей части души».*

Эта добродетель – мудрость. «Никомахова этика» заканчивается описанием самого высокого счастья, которое Аристотель находит в созерцательной («теоретической») деятельности (смысл греческого слова «теория» лучше всего можно передать русским словом «умозрение»; от этого же корня происходит слово «театр» – «зрелище»)[18].

Теоретическая, созерцательная деятельность более независима, чем деятельность нравственно-политическая; она самая приятная, ибо, «*по общему признанию, созерцание истины есть самая приятная из всех деятельностей, сообразных с добродетелью*». Житейские нужды в одинаковой степени тяготят как мудреца («теоретика», созерцателя), так и праведника, человека, ведущего нравственную жизнь. Праведник сверх того нуждается в людях, относительно которых и вместе с которыми он станет поступать справедливо, а мудрец может предаться созерцанию («теории») и сам с собою, и тем лучше, чем он мудрее.

«Мы считаем богов наиболее счастливыми и блаженными; но в какого рода действиях они нуждаются? Неужели же в справедливых? Не покажутся ли они смешными, заключая союзы, выдавая вклады и делая тому подобное? Или же в мужественных, причем они станут переносить страшное и опасное, ибо это прекрасно? Или же в щедрых? Но кого же они станут дарить? К тому же нелепо думать, что у них есть долги или нечто подобное. Или же, может быть, в делах благоразумия? Но не будет ли обидной похвалою сказать, что они не имеют дурных страстей? Если мы пройдем всю область действия, то она окажется мелкою и недостойною богов. Однако все приписывают им жизнь, а следовательно, и деятельность... Но если

[18] Гаспаров М. Л. Занимательная Греция. Рассказы о древнегреческой культуре. – М., 2000. – С. 370.

отнять у живого существа не только деятельность, но в еще большей мере и производительность, то что же останется за исключением созерцания. Итак, деятельность Божества, будучи самою блаженною, есть созерцательная деятельность, а следовательно, и из людских деятельностей наиболее блаженна та, которая родственнее всего божественной... Блаженство простирается так же далеко, как и созерцание; и чем в каком-либо существе более созерцания, тем в нем и более блаженства...»[19]

Ценя созерцательное блаженство, Аристотель превозносит и философию в целом как наиболее умосозерцательную и наименее полезную науку, если под полезностью понимать служение внешней цели, что, по его мнению, подобает лишь несвободной науке: «*Как свободным называем того человека, который живет ради самого себя, а не для другого, точно так же и эта наука единственно свободная, ибо она одна существует ради самой себя... **все другие науки более необходимы, нежели она, но лучше – нет ни одной***».

В соответствии с различением двух уровней счастья Аристотель пишет о bios politicos (политическая, полисная, общественная жизнь) и bios theoretikos (созерцательная жизнь), отдавая решительное предпочтение второй.

Позволю себе ***странное сближение***: одно из поздних стихотворений Пушкина – об этом же.

Не дорого ценю я громкие права,
От коих не одна кружится голова.
Я не ропщу о том, что отказали боги
Мне в сладкой участи оспоривать налоги
Или мешать царям друг с другом воевать;

И мало горя мне, свободно ли печать
Морочит олухов, иль чуткая цензура
В журнальных замыслах стесняет балагура.

[19] Чанышев А.Н. Аристотель. – М., 1987. -С. 165- 167. Аристотель. Сочинения. В 4 т. – М., 1977 – 1983. – т.1. – с. 69-70.

Все это, видите ль, *слова, слова, слова* [1].
Иные, лучшие, мне дороги права;
Иная, лучшая, потребна мне свобода:
Зависеть от царя, зависеть от народа —
Не все ли нам равно? Бог с ними.
Никому
Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;
По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданьями искусств и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья.

Вот счастье! вот права.

5 июля 1836

1) Hamlet. (Прим. Пушкина.)

II

НЕЧТО О ПРИРОДЕ ИГРЫ

Я сличил то и то – вот и отличился!

Д. Авалиани

Влечение к игре, потребность играть, – одно из проявлений ***творческой природы человека***. Что же такое игра? – Дать исчерпывающий ответ на этот вопрос трудно, потому что игра многолика. Это феномен, имеющий много аспектов. Философы часто определяют понятия через противоположность. Чтобы определить ***добро***, надо вспомнить о ***зле***. Чтобы определить ***жизнь***, надо вспомнить о ***смерти***. Антоним к слову ***игра – серьезность***. Однако очень легко обнаружить сомнительность этого противопоставления. Музыка *играет*. В театре играют. Великий актер и великий пианист всю жизнь только и делают, что *играют*, и это не мешает им быть людьми серьезными и трудолюбивыми.

Впрочем, словарь предлагает и другие антонимы к слову «игра»: работа, жизнь, обязанность (долг), реальность. Попробуем подобрать антоним к каждому из этих слов: серьезность – шутка, работа – забава (развлечение), жизнь (реальность) – воображаемое (фантазия, мечта), обязанность (долг, принудительность) – свобода.

Ф. Шиллер пишет: «Человек серьезен, когда он имеет дело с благим, истинным и полезным; но с красивым он играет». Й. Хейзинга замечает: «Всякая игра есть в первую очередь свободное действие. Игра по принуждению не может оставаться игрой, разве что вынужденным воспроизведением».

Теперь можно видеть, что родственно игре:

шутка красота
воображение, фантазия ИГРА ***забава, развлечение***
свобода

Найдем антонимы к словам. ***убийственная серьезность***: получится ***воскрешающая игра***. Некоторые из смыслов слова «игра» становятся понятными, если вспомнить фразеологизмы: *азартная игра; большая игра; делать хорошую мину при плохой игре; игра в одни ворота; игра не стоит свеч; опасная игра; включиться в игру; быть вне игры.* Вспомним раздел «Бесчестит ли пародия?» из эссе «Игра иронии и пародии»: не сказать ли, что священное – это то, что должно быть ***вне игры***?

Уже в эстетике Канта (1724–1804) важное место занимает понятие ***«свободная игра».*** Бодрствующий живой организм не может находиться в пассивном состоянии. Когда его активность не направлена на воспроизводство и обеспечение жизни, она обращена на самое себя. Это и есть ***игра*** *– деятельность как таковая, лишенная посторонней цели, но протекающая по определенным правилам.* Подлинная игра – самоцель. Игра поощряет чувство здоровья, повышает «всю жизнедеятельность», освежает «душевную организацию». Игра непринужденна. Она развивает общительность и воображение, без которых невозможно познание.

Человек, по Канту, – дитя двух миров, чувственного и умополагаемого, феномен и ноумен одновременно, он как бы постоянно пребывает в двух сферах. Игра содержит в себе противоречие: играющий все время как бы пребывает в двух сферах – условной и действительной. ***Играющий придерживается определенных правил, но никогда не забывает об их условности. Умение играть заключается в овладении двуплановостью поведения.*** В искусстве – та же двуплановость. При самой правдоподобной картине действительности зритель или читатель ни на секунду не забывает, что перед ним все же условный мир. Когда человек теряет из виду один из планов искусства, он оказывается вне сферы его действия. Наслаждение искусством – соучастие в игре[20].

Идеи Канта развил Фридрих Шиллер. Ему принадлежит знаменитый афоризм, вынесенный в эпиграф к этому эссе. Шиллер пишет: «Эстетическое творческое побуждение незаметно строит посреди страшного царства сил и посреди

[20] Гулыга А. Эстетика Канта. – в кн.: Кант И. Критика способности суждения. – М., 1994. – С. 21–25.

священного царства законов третье веселое царство игры и видимости, в котором оно снимает с человека оковы всяких отношений и освобождает его от всего, что зовется принуждением, как в физическом, так и в моральном смысле»[21].

Шиллера занимают вопросы целостности человеческой природы, он размышляет об отрицательных последствиях цивилизации. Интенсивное развитие производства ведет к дифференциации функций, превращает человека в придаток машины. Индивид в современном мире более не способен выступать как свободное и самодеятельное существо: «Вечно прикованный к отдельному малому обломку целого, человек сам становится обломком; слыша однообразный шум колеса, которое он приводит в движение, человек не способен развивать гармонию своего существа»[22].

Искусство, воспроизводящее мир в его целостности, способно дать человеку то, чего он лишен в реальной жизни; погружаясь в мир художественного творчества, человек способен компенсировать ущербность собственной натуры. Шиллер впервые в истории обосновал положение о том, что красота спасет мир[23].

В 1938г. нидерландский историк и культуролог Йохан Хейзинга публикует трактат «Homo ludens» (Человек играющий). Автор пишет: ***«Цель настоящего исследования – показать, что возможно рассматривать культуру sub specie ludi (лат. – под видом игры)… мы хотели бы показать, что истинная, чистая игра сама по себе выступает как основа и фактор культуры».***

Математик играет с числами, композитор – со звуками, поэт – со словами, художник – с красками и формами. Человеческая мысль, играя, создает математику, литературу, живопись, музыку и многое другое, и в истории культуры с неизбежностью наступает момент, когда словно бы изобретают зеркало и мысль обращается к самой себе. Возникают, например, мысль о мысли – логика, и литература о литературе – поэтика и рито-

[21] Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. – М., 1959. – Т.6. – с.355.
[22] Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. – М., 1959. – Т.6. – с.265–266.
[23] Кривцун О.А. Эстетика. – М., 1998. – С. 94–95.

рика (литература – «инобытие» мысли в слове). В истории европейской культуры это происходит одновременно, во времена античности (*см. С. С. Аверинцев. Древнегреческая поэтика и мировая литература*). Знаменитый завет древнегреческой мудрости, – Γνῶθι σεαυτόν – Познай себя, – тоже в определенном аспекте может быть понят как повеление: «Взгляни в зеркало» (или предложение поиграть с собою самим).

Поставлена задача особенной сложности. В науках о природе объект познания и его субъект (человек) разделены и противопоставлены. В задаче самопознания они слиты. Вот как об этом пишет Гете:

– Познай себя. – Просил бы разъяснений!
– Извольте: надо быть и вместе с тем – не быть.
– Да, этот афоризм создал, бесспорно, гений:
Так коротко, а может с толку сбить!

Математика родилась в глубокой древности, ***метаматематика*** – не ранее XX века. Метаматематика – это наука о том, как устроена математика (в частности, о том, что есть доказательство), так сказать, ***теория математики:*** самым ярким ее результатом является знаменитая ***теорема Геделя о неполноте*** (1931).

Естественные языки, – древнегреческий, латынь, английский, французский, украинский, – описывают реальность. На каждом из этих языков существует художественная литература реалистического толка.

«Рыбкин, сотрудник газеты «Начихать вам на головы!», человек обрюзглый, сырой и тусклый, стоял посреди своего номера и любовно поглядывал на потолок, где торчал крючок, приспособленный для лампы», – так начинает один из своих рассказов А. П.Чехов, с удивительным искусством воссоздавая одной фразой облик живого человека.

Существует, однако, и художественная литература иного рода, – литература, укорененная не в реальности, но в литературе, – так сказать, ***металитература***. Например, уже в античности возник ***центон***, – стихотворение, целиком составленное из стихотворных строк других авторов.

Известен принадлежащий литературоведу и пушкинисту Н.О. Лернеру центон, строки которого взяты из стихотворений четырех поэтов XIX века:

Лысый с белой бородою (*И. Никитин*)
Старый русский великан (*М. Лермонтов*)
С догарессой молодою (*А. Пушкин*)
Упадает на диван. (*Н. Некрасов*)

В разделе «Додекафония, палиндромы...» уже шла речь о феномене *палиндрома*. Другим примером лингвистической игры является ***анаграмма*** – литературный приём, состоящий в перестановке букв определённого слова (или словосочетания), что в результате даёт другое слово (или словосочетание). Некоторые анаграммы отличаются удивительным глубокомыслием –

приказ – каприз

некоторые просто очень красивы: *апельсин – спаниель*.

Великий мастер палиндрома Дмитрий Авалиани (1938–2003) создавал также и анаграмматические стихотворения:

Аз есмь строка, живу я, мерой остр.
За семь морей ростка я вижу рост.
Я в мире – сирота.
Я в Риме – Ариост.

Вторая строка является анаграммой первой, четвертая – анаграммой третьей. Анаграмма родственна палиндрому.

В конце XX в. оформился еще один вид комбинаторной поэзии, не уступающий по красоте и сложности палиндромам – гетерограммы – тексты, отличающиеся друг от друга лишь расстановкой пробелов:

Нас искушали,
Нас и скушали,
Азам учили,
А замучили
Пока лечили -
Покалечили

Сергей Федин

Д. Авалиани тоже писал гетерограммы:

Заказ и нож дали
За казино ждали

Жил, ища
Жилища

Небо ль
не боль?

Обед не ешь –
Обеднеешь[24]

Возможны тексты, обратное прочтение которых осмысленно, но (в отличие от палиндромов) принципиально отличается по смыслу от прямого:

Я ударю дядю, тётю радуя – Я ударю тётю, дядю радуя

Сергей Гайдаров.

Пример из английского языка: *LIVE – EVIL*

Одним из главных принципов постмодернизма стала «культурная опосредованность», или, если говорить кратко, цитата. «Мы живем в эпоху, когда все слова уже сказаны», – как-то обронил С.С. Аверинцев; поэтому каждое слово в постмодернистской культуре – это цитата.

Стихотворение И. Иртеньева, – образец поэзии постмодернизма, – адресовано очень эрудированному читателю: оно представляет собой игру с чужими текстами и содержит отсылки к трем популярным песням советской эпохи, – «Катюша» (Расцветали яблони и груши, Поплыли туманы над рекой, Выходила на берег Катюша, На высокий берег на крутой), «Широка страна моя родная» (Широка страна моя родная, Много в ней лесов, полей и рек, Я другой такой страны не знаю, Где так вольно дышит человек), «Три танкиста» (На границе тучи ходят хмуро, Край суровый тишиной объят….В эту

[24] Новая антология палиндрома. Авторы-составители Горобец Б.С.,Федин С.Н. – М., 2008.

ночь решили самураи Перейти границу у реки) и к нескольким хрестоматийно известным шедеврам русской поэзии. Предполагается, что читатель помнит стихотворения М. Лермонтова «Выхожу один я на дорогу…», С. Есенина «Письмо к матери» (…в старомодном ветхом шушуне) и Б. Пастернака, – «Гамлет» (…на меня наставлен сумрак ночи тысячью биноклей на оси).

И. Иртеньев

Выхожу один я на дорогу
В старомодном ветхом шушуне,
Ночь тиха, пустыня внемлет Богу,
Впрочем, речь пойдет не обо мне.

На другом конце родного края,
Где по сопкам прыгают сурки,
В эту ночь решили самураи
Перейти границу у реки.

Три ложноклассических японца –
Хокусай, Басе и Як-Цидрак
Сговорились до восхода солнца
Наших отметелить только так.

Хорошо, что в юбочке из плюша,
Всем известна зренья остротой,
Вышла своевременно Катюша
На высокий на берег крутой.

И направив прямо в сумрак ночи
Тысячу биноклей на оси,
Рявкнула Катюша что есть мочи:
– Ну-ка брысь отседа, иваси!

И вдогон добавила весомо
Слово, что не с ходу вставишь в стих.

Это слово каждому знакомо,
С ним везде находим мы родных.

Я другой такой страны не знаю,
Где оно так распространено.
И упали наземь самураи,
На груди рванувши кимоно.

Поделом поганым самураям,
Не дождется их япона мать.
Вот как мы, примерно, поступаем,
Если враг захочет нас сломать.

1996[25]

Поэзия о поэзии не всегда юмористически окрашена, – достаточно вспомнить о таких шедеврах О. Мандельштама, как «Батюшков», «Стихи о русской поэзии», «Дайте Тютчеву стрекозу…». Есть у него и прекрасный образец поэзии о живописи – «Импрессионизм».

Возможна также музыка о музыке – ***метамузыка***. Пианист и композитор Леопольд Годовский (1870–1938) в начале XX века создает транскрипции этюдов Шопена, объединяя два этюда в единый текст и создавая тем самым едва ли не самые виртуозные произведения из всех, когда-либо написанных для фортепиано. Фортепианные миниатюры ныне живущего украинского композитора Валентина Сильвестрова собраны в циклы: «Посвящение Перселлу», «Посвящение Шуберту», «Моменты Моцарта». Выдающийся композитор современности не цитирует великих предшественников, но воссоздает характерные особенности их музыкального стиля; это взгляд современного музыканта на Перселла, Шуберта и Моцарта, – инобытие их музыки в XXI веке. Особняком стоят «Моменты Шопена», – «ремейк» трех мазурок великого польского композитора. Это тоже не цитаты, но именно переработки, – Шопен глазами Сильвестрова.

[25] Антология сатиры и юмора России XX века. Игорь Иртеньев. – М., 2000. с. 214 – 215.

Возможна живопись, не столько подражающая природе, сколько ориентированная на игру с уже существующими произведениями. Например, в 1940 г. С. Дали (1904–1989) создает картину «Рынок рабов с явлением незримого бюста Вольтера» (см. завершение этого раздела). На картине две женщины, одетые в костюмы XVII века, формируют лицо бюста Вольтера работы французского скульптора Жана-Антуана Гудона (1741–1828). Ныне живущие украинские художники Анатолий Тартаковский и Александр Жолудь создают свои работы, играя и полемизируя с образами кисти великих художников прошлого. В беседе с Д.-А. Канвейлером Пикассо как-то сказал: «Что такое в сущности художник? – Коллекционер, который собирает для себя коллекцию, сам рисуя картины, понравившиеся ему у других. С этого именно начинаю и я, а потом получается что-то новое». У самого Пикассо такие произведения многочисленны: он вдохновлялся искусством братьев Ленен, Кранаха, Пуссена, Веласкеса[26].

Примечателен феномен ***финальных шедевров***, когда большой мастер в позднем творчестве предсказывает будущее своего искусства. Это можно видеть как в области музыки («Атональные багатели» Ф. Листа (1811–1886), написанные в 1885 г., задолго до Шенберга и Веберна, – или вступление к «Сотворению мира» Й. Гайдна (1732–1809), написанное в 1798 г., но звучащее почти как поздний Вагнер), так и в области живописи. Рассмотрим «Менины» Веласкеса (1656 г., создана за четыре года до смерти мастера) и «Вывеску Жерсена» Ватто (1721 г., последняя работа великого живописца). В обеих картинах присутствует важная деталь – ***картина, повернутая к зрителю тыльной стороной***. Мне кажется, что такая картина является аналогом знаменитого «Черного квадрата» Малевича (см. четвертый раздел эссе «Игра смысла и бессмысленного»), – высказывания предельно содержательного (или, если угодно, совершенно бессмысленного).

Как возможны такие прозрения? Попробуем это объяснить, обратившись к двум гегелевским концепциям, – ***концепции***

[26] А.А. Бабин. Вариации Пикассо на темы старых мастеров. – Панорама искусств. 8. Сост. Радченко Ю.М. – М., 1985, с. 93 – 108.

единства логического и исторического (развитие мышления отдельного человека повторяет историю развития мышления человечества) и концепции образования (образование – краткое проживание истории культуры в пределах отдельной жизни). Великий человек (живописец, композитор, скульптор), получая вовремя, смолоду, полноценное образование, становится «в просвещении с веком наравне», находится на переднем крае достижений своей эпохи. Поэтому в конце жизни, – в позднем творчестве, – он может заглянуть в будущее.

Культурно-историческую ситуацию конца XIX века очень точно охарактеризовал Андрей Белый:

«Философия предопределила познание творчеством; прислушались к голосу творчества, но слов не оказалось:

запела музыка, все смешала; распалась связь, прикрепляющая слова, имена, образы к тому или иному содержанию: вместо жизни – кинематограф, вместо чувств – хаос, вместо идей – мелодия, вместо истории – стиль:

все только музыка, подслушать ее – понять все, но понять – сотворить; изучение эпохи стало формой творческой импровизации, история перестала существовать. Единое, звучащее как ритм во времени, как тональность в пространстве, как мелодия в причинности – вот настроение первых символистов конца XIX столетия, запела краска, полетела линия, рассеялись мысли; стали мыслить витражами XIII века и орнаментом, научная методология стала символикой, религиозные догматы превратились в творческие лейтмотивы...

...Краски запели, у Рембо звуки стали красками, у Верлена – слова звуками...все времена, все пространства – превратились в ноты одной гаммы, но тональностью гаммы оказалась блаженная страна, растворенная в лазури:

страна, где небо и земля – одно, и пока сознавалась эта страна как мечта, где в будущем воскресает прошлое, а в прошлом живет будущее, но где нет настоящего, символическая картина Ватто. «Отплытие на остров Цитеру» стала девизом творчества и XVIII век в утопиях ожил опять»[27].

[27] Марсель Пруст. Портреты художников и музыкантов. Вступит. статья, перевод и примечания Н.Стрижевской. – Грааль, 2000. – С.83–84. – Об искусстве Ватто и конкретно о картине. "От-

После Первой мировой войны в интеллектуальных кругах некоторую популярность имел сюжет о гибели античного мира. Целостное осмысление явления возможно только после того, как оно уйдет в прошлое, завершится. В начале XX века европейская культура казалась многим умирающей, приближающейся к завершению. В 1918 г. вышел первый том книги О. Шпенглера «Закат Европы» (автор выбрал название, увидев в магазине труд О. Зеека «Закат античного мира»).

Культура каждой из эпох европейской истории представляет собой сложное целое, единство в многообразии. В основании всех областей человеческой деятельности, всех одновременных феноменов культуры лежит нечто общее, некий «первофеномен», который не осмыслен еще должным образом и называется у разных авторов по-разному: «дух эпохи» (Г. В. Ф. Гегель), «склад мышления» (А. Швейцер), «стиль творчества» (М. Борн), «душа культуры» (О. Шпенглер). Легче ощутить, чем сформулировать то, что объединяет архитектуру и литературу, драматургию и живопись, математику и музыку определенной эпохи. «...***понимание*** никогда не может быть чем-то иным, кроме как осознанием связей, то есть объединяющих особенностей либо признаков родства в данной области исследований», – пишет В. Гейзенберг.[28]

Шпенглер предпринимает попытку осмыслить европейскую культуру в ее целостности, постигнуть ее душу: он пишет о математике и о музыке, о литературе и о живописи, – в их взаимосвязях:

«...математика, доступная во всей своей глубине очень немногим, сохраняет единственное в своем роде положение среди всех творений духа. Она есть наука строжайшего стиля, как и логика, но более масштабная и гораздо более содержательная; в том, что касается необходимости ведущего вдохновения и больших конвенций формы в ее развитии, она представляет собою наряду с пластикой и музыкой настоящее искус-

плытие на остров Цитеру" – см. Пустовит А.В. История европейской культуры. – К., 2012. – Гл.5. Примечания.

[28] Гейзенберг В. Смысл и значение красоты в точных науках. – Вопросы философии. – 1979. – № 12. – С.50.

ство... ***Каждая философия росла до сих пор в связи с соответствующей математикой.***

Сродство форм … математики с языком форм соседних больших искусств не подлежит... никакому сомнению. Ощущение жизни у мыслителей и художников весьма различно, но средства выражения их бодрствования внутренне обладают одинаковой формой. ***Чувство формы у ваятеля, живописца, композитора является по сути математическим.*** В геометрическом анализе и проективной геометрии XVII столетия обнаруживается тот же одухотворенный строй *бесконечного* (мир античности был конечным и замкнутым. – *А. П.*) мира, который силится вызвать к жизни, охватить, проникнуть одновременная музыка путем развитой из искусства генерал-баса гармонии, этой геометрии звукового пространства, и родственная ей масляная живопись посредством принципа известной *только Западу* перспективы, этой прочувствованной геометрии образного пространства... На вершине каждой культуры возникает зрелище великолепной *группы больших искусств*, хорошо упорядоченных и соединенных лежащим в их основе прасимволом. *Аполлоническая группа* (речь идет об античной культуре. – *А. П.*), к которой принадлежат вазовая роспись, фреска, рельеф, архитектура ордеров, аттическая драма, танец, имеет своим средоточием скульптуру обнаженной статуи. *Фаустовская группа* (речь идет о новоевропейской культуре. – *А. П.*) формируется вокруг идеала чистой пространственной ***бесконечности***. Ее средоточием предстает инструментальная музыка»[29].

В XX в. к проблеме ***целого, являющегося истиной частей,*** обратился великий физик Нильс Бор (работа 1954 г. «Единство знаний»). К началу XXI века европейской культурой накоплены почти необозримые сокровища духа – достижения наук и искусств. Возможно ли, хотя бы ценою грубых упрощений, рассматривать все это с единой точки зрения? Может быть, следует обратить внимание не столько на конкретные факты, произведения, теории, сколько на самый метод рассуждения о

[29] Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. – М., 1993.

вещах, т. е. на логику, которая является наукой о правильном рассуждении?

С этой точки зрения история европейской культуры представляет собой арену противоборства двух взаимоисключающих и дополнительных (по Бору) принципов – закона исключенного третьего (tertium non datur), на котором основана классическая (Аристотелева) логика, и принципа совпадения противоположностей (principium coincidentiae oppositorum), восходящего к Гераклиту и всесторонне разработанного, в частности, Николаем Кузанским, Джордано Бруно и Гегелем, создателем диалектического метода. ***В первом случае противоречие запрещается, во втором – воплощается.***

Со времен античности культура разделяется на науку и искусство. Наука должна следовать законам классической логики и быть непротиворечивой; противоречивая аксиоматика не может быть основой содержательной теории (см. «Что есть истина?», – первый раздел эссе «Игра движения и противоречия»). Искусство и родственная ему философия, наоборот, способны воплотить противоречие, движение, становление. «Создание Гегелем логики становления явилось наивысшим достижением западной философии», – отмечает А.Ф. Лосев в работе «О диалектике как таковой». Наука, во всяком случае, классическая наука, как правило, пользуется аналитическим методом – изучаемый объект разделяют на части, свойства целого сводят к свойствам частей (редукционизм). Однако разделение целого на части – это умерщвление; знание, полученное таким путем, – это знание не о живом, а о мертвом. Искусство способно воссоздать явление или человека в его жизни и целостности (холизм).

В современном мире никто не сомневается в полезности и необходимости науки. Как обстоит дело с искусством? Ю. М. Лотман пишет о том, что из всего созданного человеком самое живое – художественный текст. В записанном в конце жизни цикле бесед о культуре[30] он обосновывает необходи-

[30] Вот одна из них – «Значение искусства в жизни человека».

мость искусства, в частности, тем, что искусство способно нести человечеству истины особого рода, – истины, отличные от научных, непротиворечивых (например, математических) истин тем, что они воплощают противоречие (*см.* эссе «Игра движения и противоречия» – «Истины противоречивые и непротиворечивые»). Эти «противоречивые» истины более «человечны», чем научные (если можно так сказать). Кое-что из того, что может сделать человеческий мозг, может сделать и компьютер. Со сложением, умножением и выполнением логических операций компьютер справляется много лучше, чем живой человек. Но этические проблемы (например, проблема справедливости и милосердия – *см.* «Глубокие истины Нильса Бора») едва ли могут быть решены компьютером.

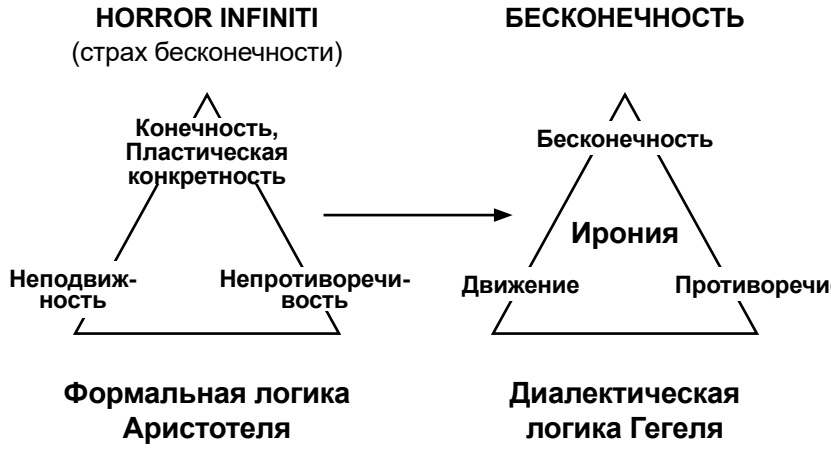
Значительная часть этой книги посвящена воплощениям противоречия: ведь и движение, и абсурд, и пародия, и ирония суть не что иное, как различные воплощения противоречия. Я думаю, что изучение противоречия во всех его воплощениях важно для постижения человеческой природы: сведи человеческий ум к классической логике – и человек сравняется с компьютером.

И «поэтический» и «арифметический» подходы к действительности страдают односторонностью; ***односторонность есть пагуба мысли***; следовательно, правильное, адекватное восприятие действительности предполагает некое равновесие между арифметикой и поэзией, наукой и искусством. Причиной многих бед современности стало нарушение этого равновесия в пользу науки.

Истины классической науки и истины искусства относятся друг к другу, как знание о мертвом и знание о живом[31].

Для полноценного восприятия окружающего пространства, – для бинокулярного зрения, – человеку необходимы два глаза. В человеческом мозге два полушария, – левое («логическое», «научное») и правое («образное»). Есть две модели познания мира – поэтическая и научная, – и обе имеют свои

[31] Например, поэты иногда прибегают к ***метафоре*** . Вот что пишет о ней выдающийся современный писатель М. Кундера: «…суть того или иного человека можно выразить лишь метафорой. Высвечивающей вспышкой метафоры» (Кундера М. – Бессмертие. – СПб., 2003. – С. 399).



особенности, преимущества и недостатки. Ни одна из них не совершенна. Истина науки и истина искусства дополнительны (по Бору – *см.* «Глубокие истины Нильса Бора»). Для адекватного восприятия реальности необходимы обе. Принцип дополнительности Бора обусловлен функциональной асимметрией полушарий головного мозга. Так же дополнительны трагедия и комедия (*см.* «Игра иронии и пародии»).

«Противоречие – вот что на самом деле движет миром», – пишет Гегель, и утверждает, что противоречие есть критерий истины, а отсутствие противоречия – критерий заблуждения. Разработанная им диалектика (учение о единстве противоположностей, о противоречии) – это «теоретическая душа» новоевропейской антропоцентрической художественной культуры, для постижения которой исключительно важны взаимосвязанные категории единства противоположностей (противоречия), движения и бесконечности[32] (*см.* Пустовит А. В. История европейской культуры. – К., 2012. – Глава 5).

Историю европейской культуры можно изложить как историю постижения движения (или противоречия) (*см.* «Игра движения и противоречия») и историю европейской культуры

[32] «Собственно диалектика, – не что иное, как упорядоченный, методически разработанный дух противоречия», – говорит Гете. – Эккерман И.П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. – Ереван, 1988. – с. 547.

можно изложить как историю постижения бесконечности. ***Движение от античности к современности*** можно осмыслить как переход от одного триединства к другому, ***от формальной логики Аристотеля к диалектической логике Гегеля.***

Например, евклидова геометрия с ее пластической конкретностью и очевидностью (одна из аксиом – ***целое больше своей части***) является идеальным воплощением аристотелевой логики с ее неподвижностью и непротиворечивостью. Неизменны (равны себе, sibi constet – пишет Гораций в «Науке поэзии») персонажи гомеровских поэм и статуи древнегреческих скульпторов.

Изменчивы и противоречивы персонажи Пушкина и Гете, диалектичны сонаты Бетховена и Листа.

Есть два способа мыслить о вещах. Вот перед нами яблоко. Спросим: что это такое? Ответ: яблоко. Что есть яблоко? Ответ Аристотеля, основанный на одном из законов его логики, на законе тождества: яблоко есть яблоко. Аристотель мыслит вещи в их неподвижности и определенности. Его логика обездвиживает умопостигаемый мир. Гегель судит о вещах иначе: для него яблоко – один из этапов процесса. Из зерна выросло дерево – яблоня, зацвела, на месте цветков образовались завязи, со временем завязь превратилась в спелый плод – яблоко. Завтра из этого яблока сварят компот. Таким образом, яблоко – это то, что бывает после цветка и до компота. Именно так смотрят на вещи Гамлет и Дон Карлос (*см.* «История европейской культуры: постижение движения»). Этот второй способ смотреть на вещи не только сложнее, но и много печальнее первого. Размышляя так, нам придется вспомнить о собственной смерти. Вспоминают, что Пушкин на вопрос. «Что будет?» отвечал так: «А вот то и будет, что нас не будет».

«В чем смысл диалектики? – В целостности. Тут нет отдельных определений, как нет и отдельных доказательств. Что же есть? – Есть все нарастающий клубок нити созерцания, сгусток проникновений, все уплотняющийся, все глубже внедряющийся в сущность исследуемого предмета; диалектика – совокупность процессов мысли, взаимно друг друга укрепляющих и оправдывающих. Это – как бы луковица, в которой каждая

оболочка есть слой живой…» – пишет П. Флоренский в работе «Разум и диалектика».

Знание о мире и о себе самом, которое человек добывает, взаимодействуя с миром, неизбежно зависит от языка, на котором изложено постигнутое. Таких языков много – это, в частности, философия, математика, музыка, поэзия, живопись. Различные языки позволяют сказать о различных свойствах единой реальности[33], и, тем самым, оказываются тесно связанными между собой; некоторые из этих связей и соответствий находятся в центре внимания автора этой книги.

Универсального языка не существует, необходимы они все. То, что может быть сказано на языке математики, не может быть выражено на языке музыки; верно и обратное. Повторим еще раз: ***истинное – это целое***. Отдельные науки и искусства занимаются фрагментами действительности, философия пытается осмыслить ее как целое.

Целое есть истина частей. Стремление достичь единства знаний, декларированное Бором, становится отличительным качеством нашего времени. Впрочем, еще Платон в диалоге «Софист» писал: «Все отделять друг от друга – есть неискусный способ рассуждения неразвитого, нефилософского сознания. Заставить все распадаться, это ведь – полнейшее исчезновение мысли, ибо мысль как раз и есть соединение идей».

При таком рассмотрении становится понятно, что такие, казалось бы, далекие друг от друга комплексы явлений, как кантовские антиномии чистого разума, диалектика Гегеля и принцип дополнительности Бора, мажоромінорная ладогармоническая система в европейской музыке XVII–XIX вв. и сонатная форма, противоречивость поэтического текста и множественность его интерпретаций, ирония как характерная черта творческого метода многих незаурядных людей искусства – все это родственные, связанные между собой фе-

[33] Вот как об этом пишет Д. Хофштадтер в «Праздничном предисловии автора к русскому изданию книги «Гедель,Эшер,Бах»: …..в 1958-1959 я научился бегло говорить по-французски и жгуче заинтересовался загадкой невинной на первый взгляд фразы «думать по-французски»....я обнаружил, что, когда я «думаю по-французски» мне в голову приходят совсем иные мысли, чем когда я «думаю по-английски»!

номены. В основе этой связи – принцип совпадения противоположностей (воплощение противоречия).

Принципом средневекового мировоззрения был *теоцентризм*. Небесно-земная иерархия имела два полюса, один из которых – Бог, а другой – его антипод, диавол. Бог есть Истина, Добро и Красота. Чем ближе к Богу, тем их больше. Антипод Бога есть само Зло, Безобразие и Ложь. В *средневековой теоцентрической картине мира Добро и Зло, Прекрасное и Безобразное, слезы (трагическое) и смех (комическое) отчетливо разделены,* противопоставлены и иерархически соподчинены: первое – выше (лучше), второе – ниже (хуже) (*см*. первый раздел эссе «Игра иронии и пародии»).

Как только с приходом эпохи Возрождения принципом мировоззрения становится не теоцентризм, а *антропоцентризм* (основа гуманистического мышления – центральность человека во Вселенной), проблема усложняется. Диалектическое мышление романтиков сближает Добро и Зло, Прекрасное и Безобразное, трагическое и комическое. «Зло стали рассматривать как диалектический момент добра или, во всяком случае, как момент общего развития, снимающего противопоставление добра и зла (мысль, заложенная в «Фаусте» Гете, а впоследствии с необычайной энергией развитая неоромантиком Ницше»[34].

Противоречиями человеческой жизни упивались романтики. Смысл ***романтической иронии***[35] можно уловить, только имея в виду эту романтическую игру противоречиями.

«Я могу жить только двумя противоположными жизнями или ни одной», – писал Ф. Шлегель Шлейермахеру в 1802 г. Человек – средоточие антропоцентрической культуры – существо противоречивое; его свобода позволяет ему творить как добро, так и зло. Это сосуществование противоположных начал в человеке, динамизм и изменчивость его внутреннего мира позволяют охарактеризовать его как ***существо ироническое*** (вспомните о том, что ирония близка к смешному, комическому, а ***человек – единственное существо, умеющее***

[34] Зенкин С. Писатель в маске монстра // Иностранная литература, 1993, No1. – С. 140.

[35] Пустовит А.В. История европейской культуры. – К., 2012, гл. 8.

смеяться!) Автор «*Homo ludens*» Хейзинга даже определяет человека как *animal ridens* – смеющееся животное. Чрезвычайно показательна эта громадная роль категории смешного в новоевропейской антропоцентрической культуре.

«Вдохновение есть расположение души к живейшему принятию впечатлений, следственно к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных. Вдохновение нужно в поэзии, как и в геометрии», – пишет А. Пушкин, сближая, подобно Шпенглеру, искусство поэзии и науку геометрию. Таким образом, объяснению понятий способствует их соображение (говоря современным языком, сопоставление, сравнение, соотнесение). «Понимание есть, в сущности, не что иное, как уподобление. То, что ни на что не похоже, тем самым непостижимо», – утверждает П. Валери.

Материал книги излагается в соответствии с этой давно известной истиной: ***понимание – это уподобление***. Разделение, дробление целого на части, таким образом, может препятствовать пониманию. Разделение на части и исследование каждой части в отдельности, – анализ, – является необходимым этапом на пути к истине, но ни в коем случае не может считаться окончательным результатом: истинное – это целое, поэтому нужен еще и синтез – объединение. «Как прекрасно почувствовать единство целого комплекса явлений, которые при непосредственном восприятии казались разрозненными», – пишет современник и оппонент Нильса Бора, другой великий физик XX в. Альберт Эйнштейн.

Целое как истина частей – эта идея одушевляет одно из величайших произведений художественной литературы XX века – роман нобелевского лауреата Г. Гессе «Игра в бисер». Герман Гессе (1877–1962) был внимательным читателем Шпенглера. Для Игры в бисер нужен язык, «слова» которого – произведения искусства и научные теории, философские концепции и физические законы, – принадлежат самым разным областям человеческой культуры.

В 1979 г. была впервые опубликована книга Д. Хофштадтера «Гедель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда»: я думаю, что она представляет собой прекрасный образец Игры в бисер.

А.П. Чехов, пользуясь русским языком, одной фразой воссоздает облик живого человека. Игрок в бисер, сопоставляя трагедию Пушкина и сонату Бетховена, исследует сонатную форму. Вспомним мысль Д. Хофштадтера: ***изоморфизмы порождают смысл***. Познание – это сравнение. Сравнивая трагедию и сонату, мы лучше понимаем ту и другую, потому что логическая форма их одинакова: трагедия и соната ***изоморфны***. Сонатная форма – инвариант, – то, что остается неизменным при переходе от сонаты к трагедии. Вместе с тем ***сонатная форма*** является воплощением двух законов диалектики – закона единства и борьбы противоположностей и закона отрицания отрицания. Еще раз: «Как прекрасно почувствовать единство целого комплекса явлений, которые при непосредственном восприятии казались разрозненными».

Сравнивая развитие живописи, поэзии и музыки в XVII–XX веках, в их движении от классицизма (или барокко) через импрессионизм к символизму и модернизму, мы начинаем лучше понимать, что есть ***смысл*** и что такое ***абсурд*** (бессмысленное). У этих искусств – общий вектор движения: от жизнеподобия (аристотелевский мимесис, ограничивающий искусство подражанием природе) – ко все большей свободе (абстрактная живопись, поэзия абсурда) и бесконечности смысла. Интересно, что в этом же направлении движется и математика: от античного horror infiniti (страх бесконечности) – к теологическим созерцаниям Николая Кузанского (XV век), исчислению бесконечно малых (XVII век), теории множеств Кантора и фракталам (XX век). Повторю: ***всю историю европейской культуры можно изложить как историю постижения бесконечности***.

В истории культуры можно увидеть проявления фрактальности (*см.* «Игра бесконечности»). Движение от односторонней серьезности и односторонней шутливости классицизма (в его жанровой иерархии противопоставлены трагедия и комедия) к романтической иронии можно уподобить творческому пути великого писателя. Байрон эволюционирует от «Паломничества Чайльд Гарольда» к ироническому «Дон Жуану», Пушкин – от трагедии «Борис Годунов» – к шуточному стихотво-

рению «От меня вечор Леила...». Ту же закономерность видим в истории европейской музыки – движение от мажоро-минора к додекафонии.

Напомню определение Игры, данное Германом Гессе:

«***...правила, язык знаков и грамматика Игры, представляют собой некую разновидность высокоразвитого тайного языка, в котором участвуют самые разные науки и искусства, но прежде всего математика и музыка (или музыковедение), и который способен выразить и соотнести содержание и выводы чуть ли не всех наук. Игра в бисер – это, таким образом, игра со всем содержанием и всеми ценностями нашей культуры...***» [Гессе Г. Игра в бисер. – М., 1991. – С. 80. – Пер. С. Апта].

На естественных языках и на языках математики, музыки, живописи можно говорить о реальности, – о природе и о жизни. На языке Игры в бисер – о явлениях культуры, – например, об ***иронии***. Сравнивая, сопоставляя поэму Пушкина «Домик в Коломне», оперу Моцарта «Так поступают все женщины» и картину Ватто «Капризница», мы начинаем лучше понимать, что есть ирония.

Язык представляет собой систему знаков, используемую для целей коммуникации (связь или общение) и познания. Существует множество различных языков: помимо так называемых *естественных* языков (украинский, английский, французский и т.д.), имеются также *искусственные* и *частично искусственные*. Естественные языки складываются стихийно и постепенно. История каждого такого языка неотделима от истории народа, владеющего им.

Искусственные языки сознательно создаются людьми для каких-либо специальных целей. Таковы, например, языки математики, математической логики, шифры, языки программирования. Ю.М. Лотман отмечает: «... Мы можем говорить как о языках не только о русском, французском или хинди..., не только об искусственно создаваемых разными науками системах, употребляемых для описания определенных групп явлений (их называют «искусственными» языками, или метаязыками данных наук), но и об обычаях, ритуалах, торговле, религиозных представлениях. В этом же смысле можно гово-

рить о «языке» театра, кино, живописи, музыки и об искусстве в целом как об особым образом организованном языке»[36].

Язык представляет собой необходимое условие существования мышления. Кто бы ни мыслил, – композитор, живописец, математик, балетмейстер, поэт, философ, – только соответствующий язык обеспечивает мысли человека реальное существование. Мысль одного человека может быть воспринята другими людьми только в том случае, если она будет воплощена в соответствующем языке.

Математик и логик Альфред Тарский (1902–1984) ввел понятие ***метаязык***. Он предложил расслоить язык на два уровня: язык первого уровня используется для того, чтобы рассуждать о мире (о реальности). Язык второго, более высокого, уровня, – для того, чтобы рассуждать о языке первого уровня. Если так, тогда ***язык Игры в бисер*** есть метаязык особого рода.

Если метаматематика – это математика о математике (теорема Геделя), а метапоэзия (например, «Поэтическое искусство» Буало) – поэзия о поэзии, то Игра в бисер – это музыка о философии и математика о живописи.

Ныне живущий поэт Юлия Пикалова создает лаконичную и удивительно глубокомысленную партию в бисер, сопрягая трактат Николая Кузанского «Берилл» (XV век), Divina Commedia Данте (Ад, Песнь XVI) (XIV век) и наше время, XXI век: *поэт издалека заводит речь, поэта далеко заводит речь*.

БЕРИЛЛ
кристалл
берилл
изумрудное зренье
зарю
озаренье
зачем дарил?

[36] Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970. – с. 13–14.

чем теперь виновата?

отдай

отдай!

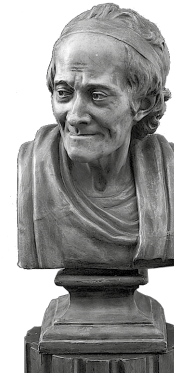
cosi gridai

colla faccia levata

Николай Кузанский пишет в трактате «Берилл»:

Кто прочтет написанное мной в разных книжках, заметит, что я очень часто занят совпадением противоположностей и постоянно пытаюсь прийти в итоге к интеллектуальному видению, превосходящему силу рассудка. Чтобы возможно яснее раскрыть читателю свою мысль, к сказанному раньше прибавлю здесь некое зеркало и символический намек, могущий послужить шаткому уму каждого человека помощью и руководством на крайнем пределе познаваемого. Я потом приведу некоторые важнейшие суждения и мнения ученейших мужей о трудных предметах, чтобы, применив это зеркало и этот символический намек, ты в интеллектуальном видении мог судить, как близко каждый из них подходит к истине. И хоть эта книжка покажется короткой, она даст достаточный навык того, как переходить от символа ко всей глубине видения. В силах каждого будет, распространяя нижеследующий метод, прилагать его вообще к любому вопросу. …. если тебе сначала все покажется пустым бредом, знай, что причиной твоя слабость и что стоит немного поупорствовать с максимальной жаждой знания и поучиться навыку медитации у кого-нибудь, способного разъяснить тебе символы, – и ты начнешь ничего не ценить выше этого озарения и порадуешься найденному духовному сокровищу, причем придешь к этому за очень недолгое время.





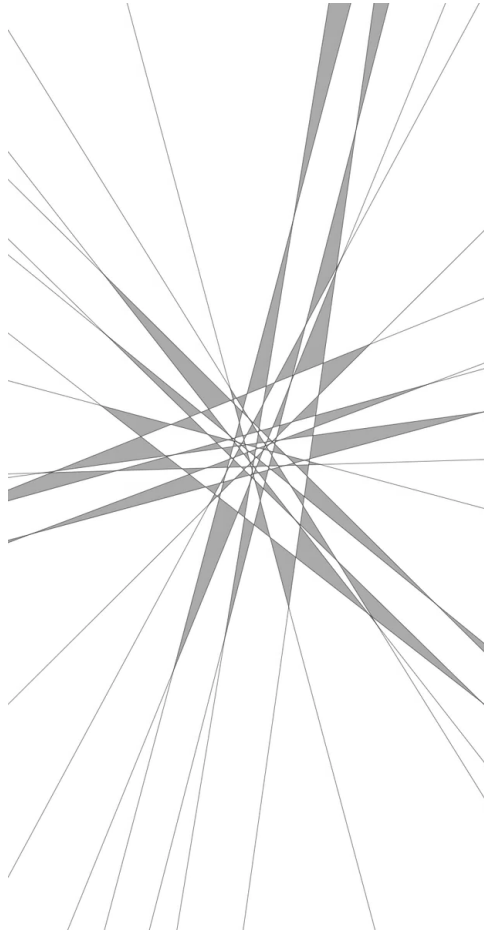
Гудон.
Бюст Вольтера



Веласкес.
Менины
1656



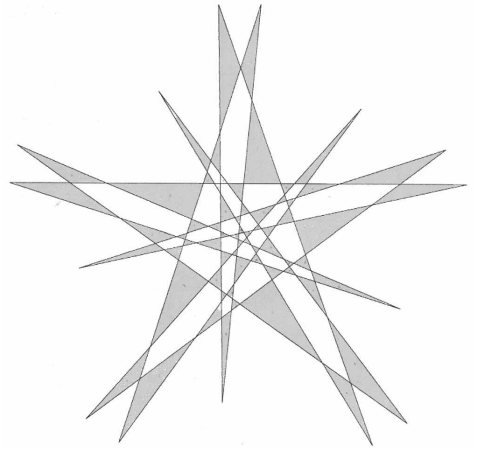
Пикассо.
Менины (по Веласкесу)
1957



n = 21

Эпилог

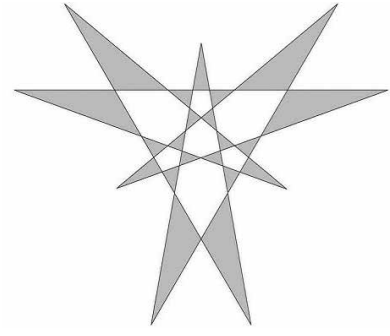
Kobon triangle problem и история европейской культуры



– Это была шутка, – сказала она наконец, –
клянусь вам! это была шутка!
Пушкин. Пиковая дама



***n* = 8**

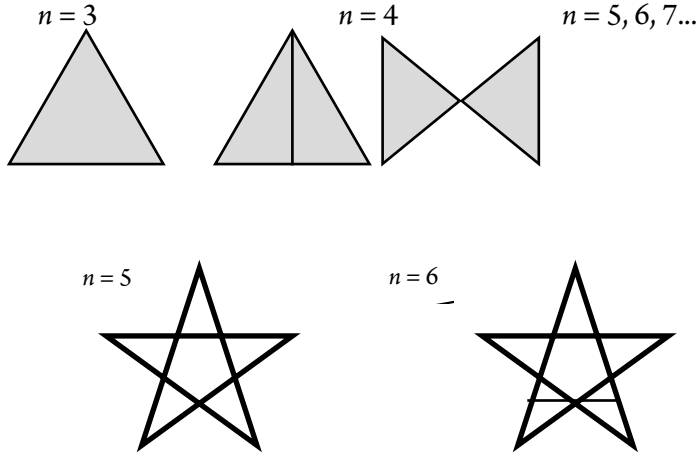


***n* = 9**

В октябре 1973 года мне исполнилось 17 лет. Я учился на первом курсе физического факультета Киевского государственного университета и выписывал научно-популярный физико-математический журнал «Квант».

В двенадцатом, декабрьском, номере этого журнала за 1973 г. была опубликована задача, которая мне очень понравилась.

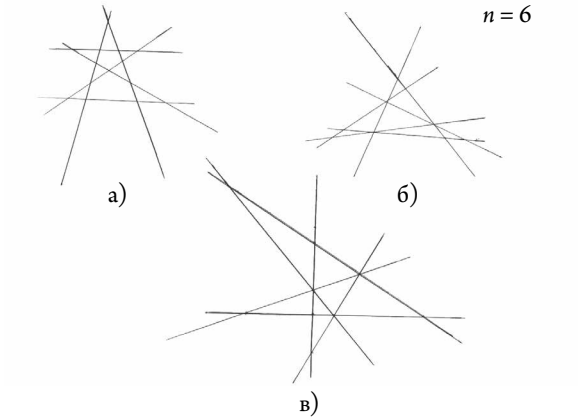
Требуется определить, какое максимальное число непересекающихся треугольников можно получить в результате пересечения n прямых линий.



Эта задача представляет собой пример проблемы, которая легко формулируется, но общее решение которой до сих пор не найдено. Для $n = 3, 4, 5, 6$ можно, перебирая все возможные варианты, получить соответственно 1, 2, 5 и 7 треугольников.

Выдающийся математик XX в. В.И. Арнольд пишет: «... Пуанкаре делил все проблемы на два класса: бинарные и интересные. Бинарная проблема – это проблема, допускающая ответ «да» или «нет» (как, например, вопрос Ферма). А интересные проблемы – это те, в которых ответ «да» или «нет» недостаточен, в них нужно исследовать какой-либо вопрос, двигаясь вперед».[1]

Таким образом, перед нами,— по классификации великого математика Пуанкаре,— ***интересная*** проблема. При удивительной простоте формулировки задача обладает поразительным разнообразием и порождает целый мир форм, который быстро усложняется по мере увеличения числа прямых. Иногда решение единственное (например, случай трех прямых – треугольник; пяти прямых – пентаграмма), иногда – множественное (случай четырех прямых – два решения; случай шести прямых (семь треугольников) – не менее трех различных решений (звездчатые треугольник, четырехугольник, пятиугольник).

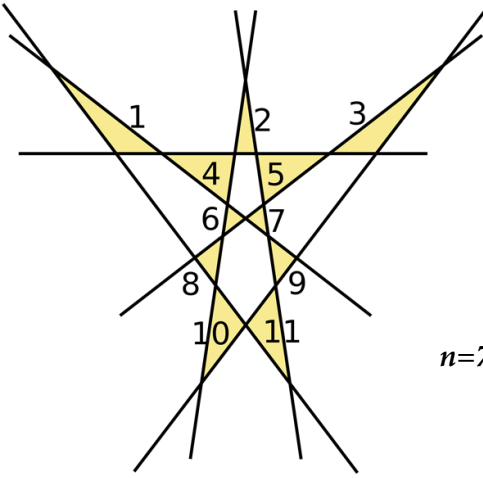


[1] Арнольд В.И. Экспериментальное наблюдение математических фактов. – М., 2006. – с. 3.

Если пару пересекающихся прямых условно назвать «крестом», то случаи с четным числом прямых можно рассматривать как наложения двух, трех и более «крестов». Легко заметить, что два решения для случая n = 4 получаются при вращении одного «креста» относительно другого.

Оптимальное решение для случая пяти прямых, – пентаграмма (пять треугольников) – единственное, но уже для случая шести прямых (семь треугольников) существует не менее трех различных вариантов.

Я долго думал о случае семи прямых – у меня получалось не более десяти треугольников. Я ошибался. В журнале был ответ – одиннадцать.



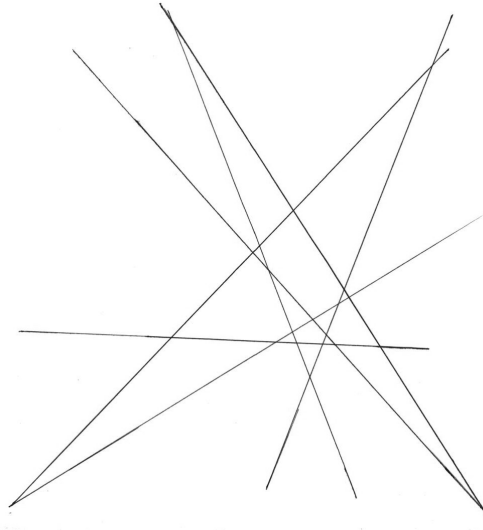
n=7

В современной математике задача называется **Kobon triangle problem** (по имени японского математика Фуджимуры Кобона, поместившего эту задачу в сборник задач, изданный им в 1978 г.).

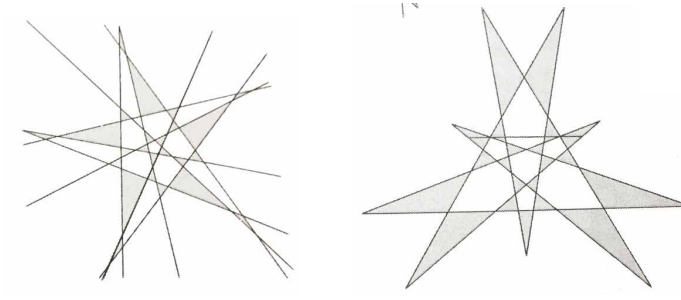
Рассмотрим внимательнее случай семи прямых. Максимальное число треугольников, – одиннадцать, – получается в том случае, если на пентаграмму наложить крест! Это решение символично. ***Оно выглядит, как наглядная иллюстрация синтеза двух эпох в истории европейской культуры***

– античности и средневекового христианства. Пентаграмма – символ, любимый еще пифагорейцами (см. Пролог), крест – символ христианства. Эпоха Возрождения, – фундамент позднейшей европейской культуры, – синтез или диалог античности и христианства.

Для случая семи прямых возможно и несимметричное построение.

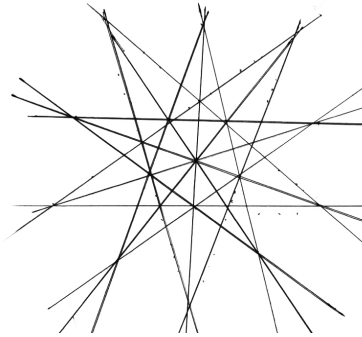


Интересен случай десяти прямых[2].



[2] https://www.mathpuzzle.com/MAA/45-Kobon/mathgames_02_08_06.html

Я рассматривал также случай n = 15 и построил 50 треугольников.



Однако оказалось, что это совсем не оптимум! В этом случае можно построить 65 треугольников (*см. рисунок на титульной странице этого раздела*).

С увеличением числа прямых количество и разнообразие решений растут. Очень часто (в особенности в том случае, когда число прямых кратно пяти – 5, 10, 15) основной мотив решения – пентаграмма. Впрочем, пентаграмма присутствует и при n = 6, 7.

В настоящее время известны решения для n = 7, 8, 9, 13, 15, 17. Результаты самого последнего времени могут быть найдены в Интернете.

Еще несколько штрихов: любопытно, что число треугольников для случая трех, четырех, пяти, шести и семи прямых дается ***простым числом:*** 1, 2, 5, 7, 11. Дальше – уже нет. Для 8 прямых – 15, для 9 – 21. Для 21 прямой возможно построить 133 треугольника (см. рисунок на странице, предшествующей. титульному листу этого. эссе).

Мне кажется, что в ряду задач случай ***пяти*** прямых занимает особое место: это единственный случай, когда число прямых равно числу треугольников. Быть может, это как-то связано с алгебраическими. уравнениями – они ведь тоже разрешимы в радикалах в случае первой, второй, третьей и четвертой степени, а в случае. пятой степени и выше – уже не разрешимы.[3]

[3] Ссылка в Википедии: Kobon Triangle Problem https://en.wikipedia.org/wiki/Kobon_triangle_problem

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

А. С. Пушкин

МОЦАРТ И САЛЬЕРИ

СЦЕНА I

Комната.

С а л ь е р и

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет — и выше. Для меня
Так это ясно, как простая гамма.
Родился я с любовию к искусству;
Ребенком будучи, когда высоко
Звучал орган в старинной церкви нашей,
Я слушал и заслушивался — слезы
Невольные и сладкие текли.
Отверг я рано праздные забавы;
Науки, чуждые музыке, были
Постылы мне; упрямо и надменно
От них отрекся я и предался
Одной музыке. Труден первый шаг
И скучен первый путь. Преодолел
Я ранние невзгоды. Ремесло
Поставил я подножием искусству;
Я сделался ремесленник: перстам
Придал послушную, сухую беглость
И верность уху. Звуки умертвив,
20[1] Музыку я разъял, как труп. Поверил
ЯЯ алгеброй гармонию. Тогда
Уже дерзнул, в науке искушенный,
Предаться неге творческой мечты.
Я стал творить; но в тишине, но в тайне,
Не смея помышлять еще о славе.

Нередко, просидев в безмолвной келье
Два, три дня, позабыв и сон и пищу,
Вкусив восторг и слезы вдохновенья,
Я жег мой труд и холодно смотрел,
Как мысль моя и звуки, мной рожденны,
Пылая, с легким дымом исчезали.
Что говорю? Когда великий Глюк
Явился и открыл нам новы тайны
(Глубокие, пленительные тайны),
Не бросил ли я все, что прежде знал,
Что так любил, чему так жарко верил,
И не пошел ли бодро вслед за ним
Безропотно, как тот, кто заблуждался
И встречным послан в сторону иную?
Усильным, напряженным постоянством
Я наконец в искусстве безграничном
Я наконец в искусстве безграничном
Достигнул степени высокой. Слава
Мне улыбнулась; я в сердцах людей
Нашел созвучия своим созданьям.
Я счастлив был: я наслаждался мирно
Своим трудом, успехом, славой; также
Трудами и успехами друзей,
Товарищей моих в искусстве дивном.
Нет! никогда я зависти не знал,
О, никогда! — ниже *, когда Пиччини
Пленить умел слух диких парижан,
Ниже, когда услышал в первый раз
Я Ифигении начальны звуки.
Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
Когданибудь завистником презренным,
Змеей, людьми растоптанною, вживе
Песок и пыль грызущею бессильно?
Никто!.. А ныне — сам скажу — я ныне
Завистник. Я завидую; глубоко,

* ниже – даже тогда... – *А. П.*

Мучительно завидую. — О небо!
Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений — не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан —
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?.. О Моцарт, Моцарт!

Входит М о ц а р т.

М о ц а р т

Ага! увидел ты! а мне хотелось
Тебя нежданной шуткой угостить.

Сальери

Ты здесь! – Давно ль?

М о ц а р т

Сейчас. Я шел к тебе,
Нес кое-что тебе я показать;
Но, проходя перед трактиром, вдруг
Услышал скрыпку... Нет, мой друг Сальери!
Смешнее отроду ты ничего
Не слыхивал... Слепой скрыпач в трактире
Разыгрывал voi che sapete [1]. Чудо!
Не вытерпел, привел я скрыпача,
Чтоб угостить тебя его искусством.
Войди!

Входит слепой старик соскрипкой.

Из Моцарта нам что-нибудь!

Старик играет арию из Дон-Жуана;
Моцарт хохочет.

Сальери

И ты смеяться можешь?

[1] ...о вы, кому известно (*итал.*)

М о ц а р т

Ах, Сальери!
Ужель и сам ты не смеешься?

С а л ь е р и

Нет.
Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля,
Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери.
Пошел, старик.

М о ц а р т

Постой же: вот тебе,
Пей за мое здоровье.

Старик уходит.

Ты, Сальери,
Не в духе нынче. Я приду к тебе
В другое время.

С а л ь е р и

Что ты мне принес?

М о ц а р т

Нет — так; безделицу. Намедни ночью
Бессонница моя меня томила,
И в голову пришли мне две, три мысли.
Сегодня их я набросал. Хотелось
Твое мне слышать мненье; но теперь
Тебе не до меня.

С а л ь е р и

Ах, Моцарт, Моцарт!
Когда же мне не до тебя? Садись;
Я слушаю.

М о ц а р т

(за фортепиано)

Представь себе... кого бы?
Ну, хоть меня – немного помоложе;
Влюбленного – не слишком, а слегка —
С красоткой, или с другом – хоть с тобой,
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое...
Ну, слушай же.

(Играет.)

С а л ь е р и

Ты с этим шел ко мне
И мог остановиться у трактира
И слушать скрыпача слепого! – Боже!
Ты, Моцарт, недостоин сам себя.

М о ц а р т

Что ж, хорошо?

С а л ь е р и

Какая глубина!
Какая смелость и какая стройность!
Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь;
Я знаю, я.

М о ц а р т

Ба! право? может быть...
Но божество мое проголодалось.

С а л ь е р и

Послушай: отобедаем мы вместе
В трактире Золотого Льва.

М о ц а р т

Пожалуй;
Я рад. Но дай схожу домой сказать
Жене, чтобы меня она к обеду

Не дожидалась.

(Уходит.)

С а л ь е р и

Жду тебя; смотри ж.
Нет! не могу противиться я доле
Судьбе моей: я избран, чтоб его
Остановить — не то мы все погибли,
Мы все, жрецы, служители музыки,
Не я один с моей глухою славой...
Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;
Оно падет опять, как он исчезнет:
Наследника нам не оставит он.
Что пользы в нем? Как некий херувим,
Он несколько занес нам песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь!
Так улетай же! чем скорей, тем лучше.

Вот яд, последний дар моей Изоры.
Осьмнадцать лет ношу его с собою —
И часто жизнь казалась мне с тех пор
Несносной раной, и сидел я часто
С врагом беспечным за одной трапезой,
И никогда на шепот искушенья
Не преклонился я, хоть я не трус,
Хотя обиду чувствую глубоко,
Хоть мало жизнь люблю. Все медлил я.
Как жажда смерти мучила меня,
Что умирать? я мнил: быть может, жизнь
Мне принесет незапные дары;
Быть может, посетит меня восторг
И творческая ночь и вдохновенье;
Быть может, новый Гайден сотворит

Великое — и наслажуся им...
Как пировал я с гостем ненавистным,
Быть может, мнил я, злейшего врага
Найду; быть может, злейшая обида
В меня с надменной грянет высоты –
Тогда не пропадешь ты, дар Изоры.
И я был прав! и наконец нашел
Я моего врага, и новый Гайден
Меня восторгом дивно упоил!
Теперь – пора! заветный дар любви,
Переходи сегодня в чашу дружбы.

СЦЕНА II

Особая комната в трактире; фортепиано.
М о ц а р т и С а л ь е р и за столом.

С а л ь е р и
Что ты сегодня пасмурен?

М о ц а р т
Я? Нет!

С а л ь е р и
Ты, верно, Моцарт, чем-нибудь расстроен?
Обед хороший, славное вино,
А ты молчишь и хмуришься.

М о ц а р т
Признаться,
Мой Requiem меня тревожит.

С а л ь е р и
А!
Ты сочиняешь Requiem? Давно ли?.

М о ц а р т

Давно, недели три. Но странный случай...
Не сказывал тебе я?

С а л ь е р и

Нет.

М о ц а р т

Так слушай.
Недели три тому, пришел я поздно
Домой. Сказали мне, что заходил
За мною кто-то. Отчего – не знаю,
Всю ночь я думал: кто бы это был?
И что ему во мне? Назавтра тот же
Зашел и не застал опять меня.
На третий день играл я на полу
С моим мальчишкой. Кликнули меня;
Я вышел. Человек, одетый в черном,
Учтиво поклонившись, заказал
Мне Requiem и скрылся. Сел я тотчас
И стал писать – и с той поры за мною
Не приходил мой черный человек;
А я и рад: мне было б жаль расстаться
С моей работой, хоть совсем готов
Уж Requiem. Но между тем я...

С а л ь е р и

Что?

М о ц а р т

Мне совестно признаться в этом...

С а л ь е р и

В чем же?

М о ц а р т

Мне день и ночь покоя не дает
Мой черный человек. За мною всюду

Как тень он гонится. Вот и теперь
Мне кажется, он с нами сам-третей
Сидит.

С а л ь е р и

И, полно! что за страх ребячий?
Рассей пустую думу. Бомарше
Говаривал мне: «Слушай, брат Сальери,
Как мысли черные к тебе придут,
Откупори шампанского бутылку
Иль перечти «Женитьбу Фигаро»».

М о ц а р т

Да! Бомарше ведь был тебе приятель;
Ты для него «Тарара» сочинил,
Вещь славную. Там есть один мотив...
Я все твержу его, когда я счастлив...
Ла ла ла ла... Ах, правда ли, Сальери,
Что Бомарше кого-то отравил?

С а л ь е р и

Не думаю: он слишком был смешон
Для ремесла такого.

М о ц а р т

Он же гений,
Как ты да я. А гений и злодейство —
Две вещи несовместные. Не правда ль?

С а л ь е р и

Ты думаешь?

(Бросает яд в стакан Моцарта.)

Ну, пей же.

М о ц а р т

За твое
Здоровье, друг, за искренний союз,

Связующий Моцарта и Сальери,
Двух сыновей гармонии.

(Пьет.)

С а л ь е р и

Постой,
Постой, постой!.. Ты выпил!.. без меня?

М о ц а р т

(бросает салфетку на стол)
Довольно, сыт я.

(Идет к фортепиано.)
Слушай же, Сальери,
Мой Requiem.

(Играет.)

Ты плачешь?

С а л ь е р и

Эти слезы
Впервые лью: и больно и приятно,
Как будто тяжкий совершил я долг,
Как будто нож целебный мне отсек
Страдавший член! Друг Моцарт, эти слезы...
Не замечай их. Продолжай, спеши
Еще наполнить звуками мне душу...

М о ц а р т

Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии! Но нет: тогда б не мог
И мир существовать; никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни;
Все предались бы вольному искусству.
Нас мало избранных, счастливцев праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.

Не правда ль? Но я нынче нездоров,
Мне чтото тяжело; пойду засну.
Прощай же!

С а л ь е р и

До свиданья.

(Один.)

Ты заснешь
Надолго, Моцарт! Но ужель он прав,
И я не гений? Гений и злодейство
Две вещи несовместные. Неправда:
А Бонаротти? или это сказка
Тупой, бессмысленной толпы — и не был
Убийцею создатель Ватикана?

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

«ТАЙНЫ ГЕНИЯ»: В ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ ПУШКИНА





Мишель
де Монтень
1533–1592



Франсуа
де Ларошфуко
1613–1680



Джордж Гордон
Байрон
1788–1824



Альфред де Мюссе
1810–1857



Джоаккино Россини
1792–1868

1. ОТКУДА ВЫРОС «ГРАФ НУЛИН»?

Всем памятны знаменитые строки из стихотворения А.А. Ахматовой «Мне ни к чему одические рати...» (второе стихотворение цикла «Тайны ремесла»):

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда...

Рискнем оспорить утверждение великого поэта, рассмотрев обстоятельства возникновения поэмы Пушкина «Граф Нулин».

I

Шекспир. Лукреция

М.Н. Виролайнен пишет о пушкинском «табу на самокомментирование».[8]

Тем удивительнее казус «Графа Нулина»: болдинской осенью 1830 г. Пушкин написал заметку о поэме (не опубликованную при жизни поэта).

«В конце 1825 года находился я в деревне. Перечитывая «Лукрецию», довольно слабую поэму Шекспира, я подумал: что если б Лукреции пришла в голову мысль дать пощечину Тарквинию? быть может, это охладило б его предприимчивость и он со стыдом принужден был отступить? Лукреция б

[8] Виролайнен М.Н. Речь и молчание. Сюжеты и мифы русской словесности. – СПб., 2003. – с. 443.

не зарезалась. Публикола не взбесился бы, Брут не изгнал бы царей, и мир и история мира были бы не те.

Итак, республикою, консулами, диктаторами, Катонами, Кесарем мы обязаны соблазнительному происшествию, подобному тому, которое случилось недавно в моем соседстве, в Новоржевском уезде.

Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась. Я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть.

Я имею привычку на моих бумагах выставлять год и число. «Граф Нулин» писан 13 и 14 декабря. **Бывают странные сближения**».

В заметке есть описка. Вместо «Публикола» надо было написать «Коллатин» (Тарквиний Коллатин – так звали мужа Лукреции)]. Итак, один из истоков поэмы – желание пародировать историю Рима и трагическую поэму Шекспира, в основе сюжета которой – происшествие, случившееся во время войны римлян с городом Ардеей, изложенное римским историком Титом Ливием. Сын римского царя Луция Тарквиния Гордого Секст Тарквиний изнасиловал Лукрецию, супругу полководца Тарквиния Коллатина.

«Здесь, в лагерях, как водится при войне более долгой, нежели жестокой, допускались довольно свободные отлучки, больше для начальников, правда, чем для воинов. Царские сыновья меж тем проводили праздное время в своем кругу, в пирах и попойках.Случайно, когда они пили у Секста Тарквиния, где обедал и Тарквиний Коллатин, сын Эгерия, разговор заходит о женах и каждый хвалит свою сверх меры. Тогда в пылу спора Коллатин и говорит: к чему, мол, слова – всего ведь несколько часов, и можно убедиться, сколь выше прочих его Лукреция. «Отчего ж, если мы молоды и бодры, не вскочить нам тотчас на коней и не посмотреть своими глазами, каковы наши жены? Неожиданный приезд мужа покажет это любому из нас лучше всего». Подогретые вином, все в ответ: «Едем!» И во весь опор унеслись в Рим. Прискакав туда в сгущавшихся сумерках, они двинулись дальше в Коллацию, где

поздней ночью застали Лукрецию за прядением шерсти. Совсем не похожая на царских невесток, которых нашли проводящими время на пышном пиру среди сверстниц, сидела она посреди покоя в кругу прислужниц, работавших при огне. В состязании жен первенство осталось за Лукрецией. Приехавшие муж и Тарквиний находят радушный прием: победивший в споре супруг дружески приглашает к себе царских сыновей. Тут-то и охватывает Секста Тарквиния грязное желанье насилием обесчестить Лукрецию. И красота возбуждает его, и несомненная добродетель. Но пока что, после ночного своего развлечения, молодежь возвращается в лагерь.

Несколько дней спустя втайне от Коллатина Секст Тарквиний с единственным спутником прибыл в Коллацию. Он был радушно принят не подозревавшими о его замыслах хозяевами; после обеда его проводили в спальню для гостей, но, едва показалось ему, что вокруг достаточно тихо и все спят, он, распаленный страстью, входит с обнаженным мечом к спящей Лукреции и, придавив ее грудь левой рукой, говорит: «Молчи, Лукреция, я Секст Тарквиний, в руке моей меч, умрешь, если крикнешь».

В трепете освобождаясь от сна, женщина видит: помощи нет, рядом – грозящая смерть; а Тарквиний начинает объясняться в любви, уговаривать, с мольбами мешает угрозы, со всех сторон ищет доступа в женскую душу. Видя, что Лукреция непреклонна, что ее не поколебать даже страхом смерти, он, чтобы устрашить ее еще сильнее, пригрозил ей позором: к ней-де, мертвой, в постель он подбросит, прирезав, нагого раба – пусть говорят, что она убита в грязном прелюбодеянии. Этой ужасной угрозой он одолел ее непреклонное целомудрие. Похоть как будто бы одержала верх, и Тарквиний вышел, упоенный победой над женской честью. Лукреция, сокрушенная горем, посылает вестников в Рим к отцу и в Ардею к мужу, чтобы прибыли с немногими верными друзьями: есть нужда в них, пусть поторопятся, случилось страшное дело... Лукрецию они застают в спальне, сокрушенную горем. При виде своих на глазах женщины выступают слезы; на во-

прос мужа: «Хорошо ли живешь?» – она отвечает: «Как нельзя хуже. Что хорошего остается в женщине с потерею целомудрия? Следы чужого мужчины на ложе твоем, Коллатин; впрочем, тело одно подверглось позору – душа невинна, да будет мне свидетелем смерть. Но поклянитесь друг другу, что не останется прелюбодей без возмездия. Секст Тарквиний – вот кто прошлою ночью вошел гостем, а оказался врагом; вооруженный, насильем похитил он здесь гибельную для меня, но и для него – если вы мужчины – усладу». Все по порядку клянутся, утешают отчаявшуюся, отводя обвинение от жертвы насилия, обвиняя преступника: грешит мысль – не тело, у кого не было умысла, нету на том и вины. «Вам, – отвечает она, – рассудить, что причитается ему, а себя я, хоть в грехе не виню, от кары не освобождаю; и пусть никакой распутнице пример Лукреции не сохранит жизни!». Под одеждою у нее был спрятан нож, вонзив его себе в сердце, налегает она на нож и падает мертвой. Громко взывают к ней муж и отец.

Пока те предавались скорби, Брут, держа пред собою вытащенный из тела Лукреции окровавленный нож, говорит: «Этою чистейшею прежде, до царского преступления, кровью клянусь – и вас, боги, беру в свидетели, – что отныне огнем, мечом, чем только сумею, буду преследовать Луция Тарквиния с его преступной супругой и всем потомством, что не потерплю ни их, ни кого другого на царстве в Риме». Затем он передает нож Коллатину... Они повторяют слова клятвы, и общая скорбь обращается в гнев, а Брут, призывающий всех немедленно идти войною на царскую власть, становится вождем... Когда вести о случившемся дошли до лагеря и царь, встревоженный новостью, двинулся на Рим подавлять волнения, Брут, узнав о его приближении, пошел кружным путем, чтобы избежать встречи... Перед Тарквинием ворота не отворились, и ему было объявлено об изгнании; освободитель Города был радостно принят в лагере, а царские сыновья оттуда изгнаны... Секст Тарквиний, удалившийся в Габии, будто в собственное свое царство, был убит из мести старыми недругами, которых нажил в свое время казнями и грабежом.

Луций Тарквиний Гордый царствовал двадцать пять лет. Цари правили Римом от основания Города до его освобожденья двести сорок четыре года.»[9]

Известно, что первоначально Пушкин хотел назвать поэму «Новый Тарквиний». Это заглавие написано карандашом в черновой рукописи.

Там же имеется и собственноручная дата – Михайловское, 13 декабря 1825.[10]

14 декабря 1825 г. произошло восстание декабристов, участником которого поэт вполне мог стать, и не стал по чистой случайности (в беседе с императором в 1826 г. Пушкин признался, что скорее всего был бы вместе со своими друзьями на Сенатской площади).

«Заметка о поэме «Граф Нулин» написана пять лет спустя, болдинской осенью 1830 г.. Ситуация, о которой размышляет Пушкин, действительно необычна: поэт пишет комическую поэму, желая пародировать трагическую поэму Шекспира и историю Рима. В то самое время, когда он пишет эту поэму, история России, как бы желая пародировать поэта, разыгрывает трагедию подавления декабрьского возмущения. **«Странное сближение»** – это совпадение даты создания поэмы и даты восстания: 14 декабря 1825 года. «Нужно признаться, многозначительная недоговоренность заметки Пушкина порождает предположение: не заключена ли здесь возможность метафоры, не ассоциировалось ли в поэтическом воображении автора выступление декабристов с насильственными намерениями Тарквиния? …а пощечина с тем отпором, который оказало заговорщикам российское самодержавие?», – спрашивает современный исследователь.[11]

Давно известно, что одно и то же событие (явление, качество) может быть представлено как в комическом, так и в трагическом роде. Примеры этому можно видеть, в частности, в пушкинских произведениях болдинской осени 1830 г.

[9] Тит Ливий. История Рима от основания города. Т.1. – М., Наука, 1989. – С. 60-63.
[10] Гершензон М.О. Статьи о Пушкине. – М., 1926, с.44.
[11] Есипов В.М. О замысле «Графа Нулина». – Московский пушкинист. – М., 1996. – с.26.

За драматическими произведениями, законченными в Болдине, закрепилось название «маленькие трагедии», однако у Пушкина есть и другие варианты названия цикла: «драматические изучения», «опыты драматических изучений». Что же поэт «изучает»? Один из возможных ответов таков: ситуацию, которая может разрешиться как трагически, так и комически. Скупость – тема двух произведений болдинской осени 1830 г.: завершенной в конце октября маленькой трагедии «Скупой рыцарь», и шутливой «Сказке о попе и о работнике его Балде», написанной в сентябре.

«Соблазнительное происшествие» – сюжет как комического «Графа Нулина», так и трагической «Лукреции». Правда, в первом случае «происшествие» разрешается в ничто, все остается как было, во втором – трагическая смерть героини приводит к эпохальным изменениям в судьбах государства.

С.Г. Бочаров пишет о «Графе Нулине»: «Заметку о «Графе Нулине» Пушкин писал для нас, оставил нам – чтобы мы знали,какое «величие замысла» стояло за этой шуткой…Он полностью скрыл величие замысла. Скрыл его таким образом,что перевел в несоизмеримые масштаб и материал. Сократил мировую историю до провинциального анекдота, свел историю в точку, затерянную в российской глуши, свел ее «к нулю». Гора родила мышь – он этого и хотел. Но затем своим комментарием в шутку тоже, но эту гору восстановил. Гора – это мысль о том, как происходит история».[12]



[12] Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. – М., 1999. – с. 47 – 48.

II

Байрон. Беппо

Литературовед В.М.Жирмунский, автор монографии «Байрон и Пушкин. Из истории романтической поэмы», пишет о «романтической революции в творчестве молодого Пушкина, связанной с интенсивным увлечением поэзией Байрона».[13]

Пушкин в юности, по собственным его словам, от Байрона «с ума сходил». 1820–1823 годы были для него годами Байрона. «Кавказский пленник» и «Бахчисарайский фонтан» – байронические поэмы. Поэт упоминает Байрона около 170 раз.[14]

К концу своего творческого пути мрачный Байрон стал ироником (поэма «Беппо», роман в стихах «Дон Жуан»). Пушкин хорошо знал и ценил оба произведения. О «Беппо» он упоминает в предисловии к первому изданию (1825) первой главы «Онегина»:

«Первая глава представляет нечто целое. Она в себе заключает описание светской жизни петербургского молодого человека в конце 1819 года и напоминает «Беппо», шуточное произведение мрачного Байрона». В письме П.А.Плетневу (март 1826 г.) он сравнивает «Графа Нулина» с «Беппо»: «… в собрании же моих поэм для новинки поместим мы другую повесть вроде Верро, которая у меня в запасе».

Что же представляет собой эта поэма Байрона? – Она была написана в октябре 1817 г. в Венеции. Состоит из девяноста девяти октав. Героиня поэмы – венецианка Лаура, супруг которой Джузеппе (Беппо) – купец, – шесть лет назад пропал без вести. Истосковавшись в одиночестве, красавица стала возлюбленной некоего графа, «знатока балета, скрипки и стиха». Их роман длится шесть лет. Поэма начинается описанием венецианского карнавала.

[13] Жирмунский В.М.Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. – Л., Наука, 1978. – С. 366.
[14] Вольперт Л.И. Пушкинская Франция. – Тарту, 2010.-с.38.

Лаура и граф отправляются на маскарад, где некто, одетый турком, не сводит с нее глаз, а после провожает до самого дома. Граф требует дерзкого к ответу: выясняется, что незнакомец – супруг Лауры, Беппо, возвратившийся в Венецию после многолетнего отсутствия[15]:

И в чем бедняге юность отказала,
Все получил он в зрелые года.
С женой, по слухам, ссорился немало,
Но графу стал он другом навсегда.
Листок дописан и рука устала.
Пора кончать. Вы скажете: о да!
Давно пора, рассказ и так уж длинен.
Я знаю сам, но я ли в том повинен!

«... в эволюции Пушкина, написавшего «Графа Нулина» как своего рода противоположность исчерпанным формам своих «южных поэм», это произведение заняло такое место, которое в значительной мере аналогично месту «Беппо» в творческой биографии Байрона. В «Графе Нулине» есть и сюжетные переклички с «Беппо»: здесь и там оказывается предуготовленной, но не осуществленной ситуация «любовного треугольника», с традиционным для этой коллизии условием развязки – «возвращением мужа» – пишет Ю.М. Прозоров в работе «Поэма А.С.Пушкина «Граф Нулин». Художественная природа и философская проблематика».[16]

«Как и «Беппо», «Граф Нулин» – это рассказ о несостоявшемся событии, – читаем мы в одной из новейших работ о Пушкине, – сюжет развивается так, чтобы создать впечатление обманутого ожидания: ни адюльтера Натальи Павловны с Нулиным, ни ссоры графа с Беппо, которых можно было ожидать, не происходит. Обе поэмы в основе сюжета содержат некое происшествие в отсутствие мужа: у Байрона он отправляется в плавание, у Пушкина – на охоту».[17]

[15] Левик В. Избранные переводы. В 2 т. – М., 1977. – Т. 2. – с. 288–289:
[16] http://pushdom.ru/wp-content/uploads/2018/02/RL-1994-3_44-63.pdf
[17] Кибальник С.А. Художественная философия Пушкина. – СПб., 1998. – с. 138.

III

Россини. Турок в Италии

Пушкин любил музыку Россини. Доказательство тому – знаменитая строфа из «Евгения Онегина»:

Но уж темнеет вечер синий,
Пора нам в оперу скорей:
Там упоительный Россини,
Европы баловень – Орфей.
Не внемля критике суровой,
Он вечно тот же, вечно новый,
Он звуки льет – они кипят,
Они текут, они горят,
Как поцелуи молодые,
Все в неге, в пламени любви,
Как зашипевшего аи
Струя и брызги золотые...
Но, господа, позволено ль
С вином равнять do-re-mi-sol?

Летом 1825 г. Пушкин упоминает Россини в письме П.А. Вяземскому. Он просит друга писать чаще: «*Твои письма гораздо нужнее для моего ума, чем операция для моего аневризма. Они точно оживляют меня, как умный разговор, как музыка Россини; как похотливое кокетство итальянки*».[18]

Удивительный, останавливающий внимание и наводящий на размышления перечень вещей, которые **оживляют**: музыка Россини – в его центре, между умным разговором и женским кокетством!

Филолог Антония Глассэ посвятила обширное исследование доказательству того, что одним из источников «Графа Нулина» является опера Россини «Турок в Италии».[19]

[18] Пушкин А.С. – Собр. соч. – В 10 т. – М., 1974-1978. – Т. 9. – с. 181.

[19] Антония Глассэ. «Граф Нулин». – в кн.: Пушкин А.С. Граф Нулин / Худ. Э.Насибулин. – Псков, 2004. – С. 96-130.

Во-первых, она пишет о том, что байронисты не заметили влияния «Турка в Италии» (1814) на «Беппо» (1817), написанного в Венеции, где Байрон жил в 1816-1818гг. Опера Россини ставилась в этом городе; «Беппо», по словам исследовательницы, «изобилует реминисценциями из «Турка»».

Во-вторых, описывает пушкинское пребывание в Одессе в 1823-1824 гг. и его знакомство с операми Россини, составлявшими основу репертуара одесской оперы («Танкред», «Итальянка в Алжире», «Золушка», «Турок в Италии»).

В-третьих, коротко останавливается на «некоторых моментах в «Графе Нулине», в которых Пушкин разрабатывал возможности передачи оперных зрительно-музыкальных приемов и «россинианских ключей» в поэзии», в частности, сближает арию Дона Джеронио из второго акта «Турка в Италии» с описанием багажа Графа Нулина (*«С запасом фраков и жилетов, Шляп, вееров, плащей, корсетов…с мотивами Россини, Пера»*). В этом перечне, как видим, упомянуты и мотивы Россини.

А. Глассэ пишет, что первая же строка поэмы: «***Пора, пора! Рога трубят…***» звукоподражательна и напоминает начало (первый раздел) увертюры к «Турку в Италии» (Adagio; соло валторны).

Позволю себе добавить еще одно наблюдение. Второй, быстрый, раздел увертюры, Allegro, начинается многократно повторяемой темой, по своей ритмической структуре совершенно идентичной полноударному четырехстопному ямбу.



Ведь первая строка поэмы – идеальный образец такой структуры: восемь стоп с ударениями на четных.

Поэма «Граф Нулин» возникла на пересечении литературных влияний и музыкальных впечатлений. История Рима, Шекспир, Байрон, Россини – разве это сор? Итак, стихи не всегда растут из сора.



СКОЛЬКО ЛЕТ «ЕВГЕНИЮ ОНЕГИНУ»?

«Евгений Онегин» создавался в течение семи лет.
Это так. Но его подготовили и сделали возможным
столетия (а может быть, и тысячелетия).

М.М. Бахтин

Хорошо известно, что французский был вторым родным языком Пушкина, французская литература сыграла определяющую роль в становлении его творческой индивидуальности, а его библиотека состояла преимущественно из французских книг. «Классики XVII в. были той школой литературы, на которой вырос Пушкин, и это отражалось на его творчестве во все стадии его жизни», – утверждает Б.В. Томашевский.[20]

В материалах к «Пушкинской энциклопедии» имеются статьи о семнадцати французских писателях, родившихся в XVII веке: Буало, Данжо, Корнель, Кребийон-старший, Лабрюйер, Лафонтен, Лесаж, Мариво, Мольер, Паскаль, Прадон, Расин, Жан-Батист Руссо, мадам де Севинье, Фенелон, Фонтенель, Шаплен.[21]

Имя Франсуа де Ларошфуко в этом перечне отсутствует. Между тем трудно себе представить, чтобы Пушкин, так хорошо знавший французскую литературу XVII столетия, мог не прочитать знаменитые «Максимы»!

Поэт нигде не упоминает этого автора, но в библиотеке Пушкина имелись три издания произведений Ларошфуко: том сочинений Лабрюйера, Ларошфуко и Вовенарга (парижское издание 1826 г.), отдельное издание «Максим и моральных размышлений» (Париж, 1802 г.) и том мемуаров Ларошфуко (Париж, 1804 г.).[22]

[20] Томашевский Б.В. Пушкин и Франция. – Л., 1960. – с.106

[21] Пушкин. Исследования и материалы. XVIII-XIX. Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии». – СПб., 2004.

[22] Модзалевский Б.Л. Библиотека А.С.Пушкина (Библиографическое описание). – СПб., 1910. – Репринт: М., 1988. – С.264, 268.

Все три книги разрезаны. Вероятно, впервые Пушкин прочитал Ларошфуко еще в ранней юности, поскольку библиотека его отца «наполнена была французскими классиками XVII века».[23]

В Царскосельском лицее литературу учили по Лагарпу, и многое юный Пушкин черпал из его «Лицея…». В стихотворении «Городок» (1815 г.) поэт вспоминает об этом учебнике.[24]

В десятом томе шестнадцатитомника Лагарпа (Siecle de Louis XIV – Век Людовика XIV) двадцать (!) страниц посвящены максимам Ларошфуко.

Пушкинскому роману в стихах «Евгений Онегин» предпослан французский эпиграф:

Pétri de vanité il avait encore plus de cette espèce d'orgueil qui fait avouer avec la même indifférence les bonnes comme les mauvaises actions, suite d'un sentiment de supériorité, peut-être imaginaire.

Tiré d'une lettre particulière

Проникнутый тщеславием, он обладал сверх того еще особенной гордостью, которая побуждает признаваться с одинаковым равнодушием в своих как добрых, так и дурных поступках, – следствие чувства превосходства, быть может мнимого.

Из частного письма

Ключевые слова пушкинского эпиграфа – **vanité** (тщеславие) и **orgueil** (гордость). Четырнадцать максим Ларошфуко трактуют о тщеславии, двадцать – о гордости (см. Приложение). «Ларошфуко выводит поведение из единого, основного мотива, называя его гордыней (orgueil), – замечает Л.Я. Гинзбург.[25]

В максиме 33 присутствуют и тщеславие, и гордость, – совсем как в пушкинском эпиграфе!

---

[23] Анненков П.В. Материалы для биографии А.С.Пушкина. – М., 1984, с.41.

[24] Laharpe J.F. Lycee ou Cours de litterature ancienne et moderne. – Paris, 1800. – Жан-Франсуа Лагарп. Лицей, или Курс древней и новой литературы.

[25] Гинзбург Л.Я. Человек за письменным столом. – Л., 1989, с.337.

33

L'orgueil se dédommage toujours et ne perd rien lors même qu'il renonce à la vanité.

Гордость всегда возмещает свои убытки и ничего не теряет, даже когда отказывается от тщеславия.

Перечитывая недавно «Характеры» Лабрюйера, я обратил внимание на следующую фразу: **«Un homme vain trouve son compte à dire du bien ou du mal de soi : un homme modeste ne parle point de soi».**

Человек тщеславный равно получает удовольствие, говоря о себе как хорошее, так и дурное; человек скромный просто не говорит о себе.[26]

Итак, у Лабрюйера речь идет об очень важном моменте пушкинского текста, – о равнодушии тщеславного к доброму и дурному.

Вышеприведенная фраза взята из Главы XI («О человеке»). Вот фрагмент Главы XI, представляющий собою как бы отграниченный от остального текста главы краткий трактат о тщеславии, проливающий новый свет на пушкинский эпиграф.

> *Les hommes, dans leur coeur, veulent être estimés, et ils cachent avec soin l'envie qu'ils ont d'être estimés ; parceque les hommes veulent passer pour vertueux, et que vouloir tirer de la vertu tout autre avantage que la vertu même, je veux dire l'estime et les louanges, ce ne serait plus être vertueux, mais aimer l'estime et les louanges, ou être vain : les hommes sont très vains, et ils ne haïssent rien tant que de passer pour tels.*
>
> *Un homme vain trouve son compte à dire du bien ou du mal de soi : un homme modeste ne parle point de soi.*
>
> *On ne voit point mieux le ridicule de la vanité, et combien elle est un vice honteux, qu'en ce qu'elle n'ose se montrer, et qu'elle se cache souvent sous les apparences de son contraire.*

[26] Ларошфуко. Максимы. Паскаль. Мысли. Лабрюйер. Характеры. – М., 1974. – С. 383.

La fausse modestie est le dernier raffinement de la vanité ; elle fait que l'homme vain ne paraît point tel, et se fait valoir au contraire par la vertu opposée au vice qui fait son caractère : c'est un mensonge. La fausse gloire est l'écueil de la vanité ; elle nous conduit à vouloir être estimés par des choses qui, à la vérité, se trouvent en nous, mais qui sont frivoles et indignes qu'on les relève : c'est une erreur.[27]

В глубине души люди желают, чтобы их уважали, но тщательно скрывают это свое желание, ибо хотят слыть добродетельными, а добиваться за добродетель иной награды (я имею в виду уважение и похвалу), чем сама добродетель, – значит признать, что вы не добродетельны, а тщеславны, ибо стремитесь снискать уважение и похвалы. Люди весьма тщеславны, но очень не любят, когда их считают тщеславными.

Человек тщеславный равно получает удовольствие, говоря о себе как хорошее, так и дурное; человек скромный просто не говорит о себе.

Смешная сторона тщеславия и вся постыдность этого порока полнее всего проявляются в том, что его боятся обнаружить и обычно прячут под личиной противоположных достоинств.

Ложная скромность – самая утонченная уловка тщеславия. С ее помощью человек тщеславный кажется нетщеславным и завоевывает себе всеобщее уважение, хотя его мнимая добродетель составляет противоположность главному пороку, свойственному его характеру; следовательно, это ложь. Ложное чувство собственного достоинства – вот камень преткновения для тщеславия. Оно побуждает нас добиваться уважения за свойства, действительно присущие нам, но неблаговидные и недостойные того, чтобы выставлять их напоказ; следовательно, это ошибка.

[27] Les Caracteres de Labruyere. – Paris, 1834.-Tome deuxieme. – p. 149–150.

Пушкин познакомился с книгой Лабрюйера еще в Лицее. Имя Лабрюйера упомянуто в незаконченном произведении 1829 г. «Роман в письмах», книга его была в пушкинской библиотеке. «Пушкин хорошо знал «Характеры», – отмечает литературовед Л.И. Вольперт.[28]

«Максимы» Ларошфуко были впервые изданы в 1665 г. Первое издание «Характеров» Лабрюйера вышло в 1688 г. Лабрюйеру была известна книга Ларошфуко.

Лабрюйер продолжает традиции французской моралистики, опираясь на опыт Паскаля и Ларошфуко. В речи о Теофрасте Лабрюйер сам говорил об этом, отмечая, что ему «не хватает возвышенности первого и тонкости второго»[29], и указывая на своеобычность своих «Характеров», которые совсем не похожи ни на «Мысли» Паскаля, ни на «Максимы» Ларошфуко. Лабрюйер противопоставляет Паскаля, стремящегося указать путь к истинной вере и добродетели, и воздающего должное человеку-христианину, – Ларошфуко, изображающему человека мира сего и пишущему о человеческой слабости и порочности, обусловленной себялюбием (своекорыстием, amour-propre) и гордостью. Это противопоставление христианской морали нравам реального мира воплотится у Пушкина в «Евгении Онегине»: христианка Татьяна, которая «молитвой услаждала тоску волнуемой души» и гордый, тщеславный, себялюбивый Онегин, скептик и едва ли не атеист.

Ларошфуко пишет о том, что истинным признаком христианских добродетелей является смирение (humilité):

> *L'humilité est la véritable preuve des vertus chrétiennes : sans elle nous conservons tous nos défauts, et ils sont seulement couverts par l'orgueil qui les cache aux autres, et souvent à nous-mêmes.*

[28] Вольперт Л.И. Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы. – М., 1998. – С.19-33.

[29] Бахмутский В. Французские моралисты. – В кн. Ларошфуко. Максимы.Паскаль. Мысли. Лабрюйер. Характеры. – М., 1974. – С.24

Истинный признак христианских добродетелей – это смирение; если его нет, все наши недостатки остаются при нас, а гордость только скрывает их от окружающих и нередко от нас самих.

Смирение присуще пушкинской Татьяне. Вот несколько фрагментов восьмой главы «Евгения Онегина»:

…Та девочка, которой он
Пренебрегал в смиренной доле

(XX)

…Мечтая с ним когда-нибудь
Свершить смиренный жизни путь!

(XXVIII)

Онегин, помните ль тот час,
Когда в саду, в аллее нас
Судьба свела, и так смиренно
Урок ваш выслушала я?
Сегодня очередь моя.

(XLII)

Не правда ль? Вам была не новость
Смиренной девочки любовь?

(XLIII)

Даже гордый Онегин, полюбив Татьяну, становится не чуждым смирению:

Боюсь, в мольбе моей смиренной
Увидит ваш суровый взор
Затеи хитрости презренной,

– пишет он возлюбленной, но это потому, что любовь изменяет человека в то, что он любит (говорит о природе любви Мейстер Экхарт, следуя слову Дионисия Ареопагита). Нельзя не заметить, что и Татьяна-княгиня приобретает (по крайней мере внешне) нечто от онегинского светского лоска:

Кто б смел искать девчонки нежной
В сей величавой, в сей небрежной
Законодательнице зал?

(XXVIII)

Уже было сказано о том, что ключевые слова пушкинского эпиграфа – vanité (тщеславие) и orgueil (гордость). Вспомним о том, что книга Лабрюйера была написана как дополнение к сочинению ученика Аристотеля, греческого писателя IV в. до н.э. Феофраста «Характеры». Первоначально Лабрюйер предполагал ограничиться переводом греческого автора, присоединив лишь несколько характеристик своих современников. Текст Феофраста состоит из тридцати небольших разделов, из которых XXI озаглавлен в переводе Лабрюйера «De la sotte vanite», а XXIV – «De l`orgueil» : « ***Il faut definir l`orgueil: une passion qui fait que de tout ce qui est au monde l`on n`estime que soi***».[30]

В русском переводе книги Феофраста этот раздел назван «Высокомерие» : «Высокомерие – это какое-то презрение ко всем остальным людям кроме себя».[31]

Лабрюйер переводит несколько иначе. В его тексте фигурирует не высокомерие, но гордость: «***Надо определить гордость: это страсть, которая заставляет ценить ниже себя все что ни есть на свете***», – т.е. возвышает гордеца (по крайней мере в его собственном мнении) над всеми остальными людьми. Это и в самом деле черта характера Евгения Онегина; о присущем ему «чувстве превосходства» (sentiment de supériorité) сказано в эпиграфе. Высокомерие и гордость сближены у Ларошфуко в максиме 568:

> *L'orgueil, comme lassé de ses artifices et de ses différentes métamorphoses, après avoir joué tout seul tous les personnages de la comédie humaine, se montre avec un visage naturel, et se découvre par la fierté ; de sorte qu'à proprement parler la fierté est l'éclat et la déclaration de l'orgueil.*

[30] La Bruyere. Les Caracteres de Theophraste traduit du grec avec Les Caracteres ou Le Moeurs de ce siecle. – Paris, 1844. – P.50

[31] Феофраст. Характеры. Пер. Г.А.Стратановского. – Л., 1974. – С.32

Гордость, сыграв в человеческой комедии подряд все роли и словно бы устав от своих уловок и превращений, вдруг является с открытым лицом, высокомерно сорвав с себя маску: таким образом, высокомерие – это в сущности та же гордость, во всеуслышанье заявляющая о своем присутствии.

Vanité (тщеславие, суетность) и **orgueil** (гордость) Онегина упомянуты и в последней, восьмой, главе романа в стихах:

Что с ним? в каком он странном сне!
Что шевельнулось в глубине
Души холодной и ленивой?
Досада? суетность? иль вновь
Забота юности – любовь?

(XXI)

Я знаю: в вашем сердце есть
И гордость и прямая честь.

(XLVII)

Ключевые слова пушкинского эпиграфа – **vanité** (тщеславие) и **orgueil** (гордость) звучат также и в заключительной главе, свидетельствуя о стройности пушкинской композиции.

Следует, наверное, согласиться с мнением С.Г. Бочарова об эпиграфе к «Онегину». Исследователь сближает Онегина с главным героем романа Б. Констана «Адольф» и предполагает, что «прямые источники пушкинской мнимой французской цитаты …вероятно, не будут найдены», а «французский эпиграф… ко всему роману был для Пушкина опытом в духе «метафизического языка», опытом отточенного психологического афоризма… Ближайшим и особенно вдохновлявшим образцом такого аналитического языка был «Адольф», но та культура выражения, pastiche которой создан в этом пушкинском тексте, конечно, шире «Адольфа». Быть может, даже шире вообще французских XVIII-XIX веков, а восходит к семнадцатому столетию!

«Литературные пристрастия Пушкина… целиком принадлежат французскому XVII, а не XVIII столетию», – пишет Л.И. Вольперт.[32]

Итак, Пушкин создает эпиграф к «Онегину», используя опыт двух выдающихся французских писателей XVII столетия – Ларошфуко и Лабрюйера. Первый создает афоризмы, но не характеры. Второй создает характеры, но воплощает их в более или менее пространных текстах. Пушкин синтезирует достижения обоих, воплощая характер главного героя своего романа в блистательном афоризме.

С.Г. Бочаров утверждает: «Евгений Онегин» был не только энциклопедией русской жизни, но и энциклопедией европейской культуры…Пушкин имел дело …с суммарным опытом европейского романа как исходным пунктом романа собственного»).[33]

Действительно, культура выражения, pastiche которой создан в пушкинском эпиграфе, предельно широка: она восходит и к семнадцатому (Ларошфуко, Лабрюйер), и к восемнадцатому (Лакло)[34], и к девятнадцатому (Шатобриан,Констан, Байрон, Метьюрин) векам. «…все эти пласты европейской литературы в структуре пушкинского романа присутствуют, выражаясь гегелевским языком, в снятом виде», – пишет С.Г. Бочаров.

Впрочем, если вспомнить о том, что в «Опытах» Монтеня (1533–1592), хорошо известных Пушкину и любимых им, имеется обширная глава «Sur la vanité» (книга третья, глава IX)[35], то к этим трем векам французской литературы придется добавить еще и шестнадцатый. Эпиграф синтезирует (*снимает*, нем. Aufheben) высказывания французских скептиков XVI – XIX вв.

---

[32] Вольперт Л.И. Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы. – М., 1998. – С.216.

[33] Бочаров С.Г. Французский эпиграф к «Евгению Онегину» (Онегин и Ставрогин). – Московский пушкинист. I. – М., 1995. – с.213–214.

[34] Арнольд В.И. Об эпиграфе к «Евгению Онегину». – Известия АН. Серия литературы и языка. – 1997. – Том 56. №2.– с.63.

[35] Essais de Montaigne. Nouvelle edition par Pierre Villey. Tome III. – Paris, 1923. – p.214 – 293

Перед нами конкретный пример того всеобъемлющего пушкинского ***синтеза***, о котором пишут многие исследователи.[36]

Отметим, что в первом издании первой главы «Онегина» (1825 г.) русский перевод французского эпиграфа отсутствует. «…французский язык эпиграфа …является знаком связи с европейской традицией, культурным ориентиром», – отмечает С.Г.Бочаров.

И Лабрюйер, и Монтень опираются на античных авторов (первый, как уже было сказано – на ученика Аристотеля Феофраста (IV в. до н.э.), второй – на римлян). Следовательно, необходимо согласиться с М.М. Бахтиным:

«Евгений Онегин» создавался в течение семи лет. Это так. Но его подготовили и сделали возможным столетия (а может быть, и тысячелетия).[37]

Скорее тысячелетия, чем столетия: от Феофраста до Констана – двадцать два века.



[36] Пустовит А.В. Пушкин и западноевропейская философская традиция. Гл.4. – К., 2015.
[37] Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – с.345

ПРИЛОЖЕНИЕ

ФРАНСУА ДЕ ЛАРОШФУКО МАКСИМЫ

vanité (тщеславие)

16

Cette clémence dont on fait une vertu se pratique tantôt par vanité, quelquefois par paresse, souvent par crainte, et presque toujours par tous les trois ensemble.

Хотя все считают милосердие добродетелью, оно порождено иногда тщеславием, нередко ленью, часто страхом, а почти всегда – и тем, и другим, и третьим.

24

Lorsque les grands hommes se laissent abattre par la longueur de leurs infortunes, ils font voir qu'ils ne les soutenaient que par la force de leur ambition, et non par celle de leur âme, et qu'à une grande vanité près les héros sont faits comme les autres hommes.

Когда великие люди наконец сгибаются под тяжестью длительных невзгод, они этим показывают, что прежде их поддерживала не столько сила духа, сколько сила честолюбия, и что герои отличаются от обыкновенных людей только большим тщеславием.

137

On parle peu quand la vanité ne fait pas parler.

Люди охотно молчат, если тщеславие не побуждает их говорить.

200

La vertu n'irait pas si loin si la vanité ne lui tenait compagnie.

Добродетель не достигала бы таких высот, если бы ей в пути не помогало тщеславие.

232

Quelque prétexte que nous donnions à nos afflictions, ce n'est souvent que l'intérêt et la vanité qui les causent.

Чем бы мы ни объясняли наши огорчения, чаще всего в

их основе лежит обманутое своекорыстие или уязвленное тщеславие.

263

Ce qu'on nomme libéralité n'est le plus souvent que la vanité de donner, que nous aimons mieux que ce que nous donnons.

В основе так называемой щедрости обычно лежит тщеславие, которое нам дороже всего, что мы дарим.

388

Si la vanité ne renverse pas entièrement les vertus, du moins elle les ébranle toutes.

Если тщеславие и не повергает в прах все наши добродетели, то, во всяком случае, оно их колеблет.

389

Ce qui nous rend la vanité des autres insupportable, c'est qu'elle blesse la nôtre.

Мы потому так нетерпимы к чужому тщеславию, что оно уязвляет наше собственное.

425

La pénétration a un air de deviner qui flatte plus notre vanité que toutes les autres qualités de l'esprit.

Проницательность придает нам такой всезнающий вид, что она льстит нашему тщеславию больше, чем все прочие качества ума.

443

Les passions les plus violentes nous laissent quelquefois du relâche, mais la vanité nous agite toujours.

Даже самые бурные страсти порою дают нам передышку, и только тщеславие терзает нас неотступно.

446

Ce qui rend les douleurs de la honte et de la jalousie si aiguës, c'est que la vanité ne peut servir à les supporter.

Стыд и ревность потому причиняют нам такие муки, что тут бессильно помочь даже тщеславие.

467

La vanité nous fait faire plus de choses contre notre goût que la raison.

Тщеславие чаще заставляет нас идти против наших склонностей, чем разум.

483

On est d'ordinaire plus médisant par vanité que par malice.

Люди злословят обычно не столько из желания навредить, сколько из тщеславия.

609

Nous n'avouons jamais nos défauts que par vanité.

Мы сознаемся в своих недостатках только под давлением тщеславия.

orgueil (гордость)

33

L'orgueil se dédommage toujours et ne perd rien lors même qu'il renonce à la vanité.

Гордость всегда возмещает свои убытки и ничего не теряет, даже когда отказывается от тщеславия.

34

Si nous n'avions point d'orgueil, nous ne nous plaindrions pas de celui des autres.

Если бы нас не одолевала гордость, мы не жаловались бы на гордость других.

35

L'orgueil est égal dans tous les hommes, et il n'y a de différence qu'aux moyens et à la manière de le mettre au jour.

Гордость свойственна всем людям; разница лишь в том, как и когда они ее проявляют.

36

Il semble que la nature, qui a si sagement disposé les organes de notre corps pour nous rendre heureux; nous ait aussi donné l'orgueil pour nous épargner la douleur de connaître nos imperfections.

Природа, в заботе о нашем счастии, не только разумно устроила органы нашего тела, но еще подарила нам гордость, – видимо, для того, чтобы избавить нас от печального сознания нашего несовершенства.

37

L'orgueil a plus de part que la bonté aux remontrances que nous faisons à ceux qui commettent des fautes; et nous ne les reprenons pas tant pour les en corriger que pour leur persuader que nous en sommes exempts.

Не доброта, а гордость обычно побуждает нас читать наставления людям, совершившим проступки; мы укоряем их не столько для того, чтобы исправить, сколько для того, чтобы убедить в нашей собственной непогрешимости.

225

Ce qui fait le mécompte dans la reconnaissance qu'on attend des grâces que l'on a faites, c'est que l'orgueil de celui qui donne, et l'orgueil de celui qui reçoit, ne peuvent convenir du prix du bienfait.

Ошибки людей в их расчетах на благодарность за оказанные ими услуги происходят оттого, что гордость дающего и гордость принимающего не могут сговориться о цене благодеяния.

228

L'orgueil ne veut pas devoir, et l'amour-propre ne veut pas payer.

Гордость не хочет быть в долгу, а самолюбие не желает расплачиваться.

234

C'est plus souvent par orgueil que par défaut de lumières qu'on s'oppose avec tant d'opiniâtreté aux opinions les plus suivies: on trouve les premières places prises dans le bon parti, et on ne veut point des dernières.

Люди упрямо не соглашаются с самыми здравыми суждениями не по недостатку проницательности, а из-за избытка гордости: они видят, что первые ряды в правом деле разобраны, а последние им не хочется занимать.

281

L'orgueil qui nous inspire tant d'envie nous sert souvent aussi à la modérer.

Гордость часто разжигает в нас зависть, и та же самая гордость нередко помогает нам с ней справиться.

450

Notre orgueil s'augmente souvent de ce que nous retranchons de nos autres défauts.

Наша гордость часто возрастает за счет недостатков, которые нам удалось преодолеть.

462

Le même orgueil qui nous fait blâmer les défauts dont nous nous croyons exempts, nous porte à mépriser les bonnes qualités que nous n'avons pas.

Гордость, заставляющая нас порицать недостатки, которых, как нам кажется, у нас нет, велит нам также презирать и отсутствующие у нас достоинства.

463

Il y a souvent plus d'orgueil que de bonté à plaindre les malheurs de nos ennemis; c'est pour leur faire sentir que nous sommes au-dessus d'eux que nous leur donnons des marques de compassion.

Сочувствие врагам, попавшим в беду, чаще всего бывает вызвано не столько добротой, сколько гордостью: мы соболезнуем им для того, чтобы они поняли наше превосходство над ними.

472

L'orgueil a ses bizarreries, comme les autres passions; on a honte d'avouer que l'on ait de la jalousie, et on se fait honneur d'en avoir eu, et d'être capable d'en avoir.

У гордости, как и у других страстей, есть свои причуды: люди стараются скрыть, что они ревнуют сейчас, но хвалятся тем, что ревновали когда-то и способны ревновать и впредь.

585

L'aveuglement des hommes est le plus dangereux effet de leur orgueil: il sert à le nourrir et à l'augmenter, et nous ôte la connaissance des remèdes qui pourraient soulager nos misères et nous guérir de nos défauts.

Самое опасное следствие гордыни – это ослепление: оно поддерживает и укрепляет ее, мешая нам найти средства, которые облегчили бы наши горести и помогли бы исцелиться от пороков.

589

Les philosophes, et Sénèque surtout, n'ont point ôté les crimes par leurs préceptes: ils n'ont fait que les employer au bâtiment de l'orgueil.

Философы и в первую очередь Сенека своими наставлениями отнюдь не уничтожили преступных людских помыслов, а лишь пустили их на постройку здания гордыни.

601

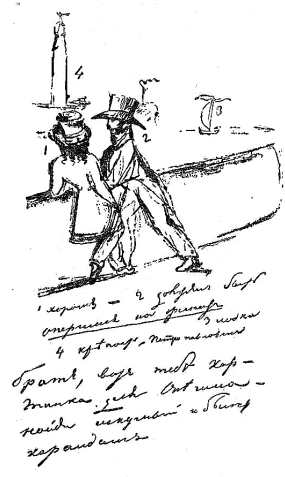
On ne fait point de distinction dans les espèces de colères, bien qu'il y en ait une légère et quasi innocente, qui vient de l'ardeur de la complexion, et une autre très criminelle, qui est à proprement parler la fureur de l'orgueil.

Люди не задумываются над тем, что запальчивость запальчивости рознь, хотя в одном случае она, можно сказать, невинна и вполне заслуживает снисхождения, ибо рождена пылкостью характера, а в другом – весьма греховна, потому что проистекает из неистовой гордыни.

628

La magnanimité est un noble effort de l'orgueil par lequel il rend l'homme maître de lui-même pour le rendre maître de toutes choses.

Великодушие – это благородное усилие гордости, с помощью которого человек овладевает собой, тем самым овладевая и окружающим.



РАСИН, МОЦАРТ, МЮССЕ В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ ПУШКИНА БОЛДИНСКОЙ ОСЕНЬЮ 1830 г.

Односторонность есть пагуба мысли.
Пушкин

Известно, как строго судил Пушкин современных ему французских писателей:

«...хочется мне уничтожить, показать всю отвратительную подлость нынешней французской литературы. Сказать единожды вслух, что Lamartine скучнее Юнга, а не имеет его глубины, что Berange не поэт, что V. Hugo не имеет жизни, то есть истины...» (письмо Михаилу Погодину, сентябрь 1832 г.).

Тем поразительнее исключительно доброжелательный тон заметки об Альфреде де Мюссе, написанной болдинской осенью 1830 г.:

> *«Между тем как сладкозвучный, но однообразный Ламартин готовил новые благочестивые «Размышления» под заслуженным названием Harmonies réligieuses, между тем как важный Victor Hugo издавал свои блестящие, хотя и натянутые «Восточные стихотворения» (Les Orientales), между тем как бедный скептик Делорм воскресал в виде исправляющегося неофита, и строгость нравов и приличий была объявлена в приказе по всей французской литературе, вдруг явился молодой поэт с книжечкой сказок и песен и произвел ужасный соблазн. Musset взял, кажется, на себя обязанность воспевать одни смертные грехи, убийства и прелюбодеяние. Сладострастные картины, коими наполнены его стихотворения, превосходят, может быть, своею живостию самые обнаженные описания покойного Парни. О нравственности он и не думает, над нравоучением издева-*

ется и, к несчастию, чрезвычайно мило, с важным александрийским стихом чинится как нельзя менее, ломает его и коверкает так, что ужас и жалость.... Как же приняли молодого проказника? За него страшно. Кажется, видишь негодование журналов и все ферулы, поднятые на него. Ничуть не бывало. Откровенная шалость любезного повесы так изумила, так понравилась, что критика не только его не побранила, но еще сама взялась его оправдывать, объявила, что «Испанские сказки» ничего не доказывают, что можно описывать разбойников и убийц, даже не имея целию объяснить, сколь непохвально это ремесло – а быть между тем добрым и честным человеком; что живые картины наслаждений простительны 20-летнему поэту, что, вероятно, семейство его, читая его стихи, не станет разделять ужас газет и видеть в нем изверга, что, одним словом, поэзия – вымысел и ничего с прозаической истиной жизни общего не имеет. Слава Богу! давно бы так, м. г. Не странно ли в XIX веке воскрешать чопорность и лицемерие, осмеянные некогда Молиером, и обходиться с публикой, как взрослые люди обходятся с детьми; не дозволять ей читать книги, которыми сами наслаждаетесь, и впопад и невпопад ко всякой всячине приклеивать нравоучение. Публике это смешно, и она своим опекунам уж, верно, спасибо не скажет.

Итальянские и испанские сказки отличаются, как уже мы сказали, живостию необыкновенной. Из них «Porcia», кажется, имеет более всего достоинства: сцена ночного свидания; картина ревнивца, поседевшего вдруг; разговор двух любовников на море – все это прелесть. Драматический очерк «Les marrons du feu» обещает Франции романтического трагика...»

Еще в июле 1824 г. Пушкин пишет Вяземскому из Одессы: *«Вспомни мое слово: первый гений в отечестве Расина и Буало ударится в такую бешеную свободу, в такой литературный*

карбонаризм, что что твои немцы – а покамест поэзии во Франции менее, чем у нас».

Кто же этот гений? Уж не Мюссе ли? Много позже, в январе 1836 г., Вяземский пишет А.И. Тургеневу:

«Альфред Мюссе решительно головою выше в современной фаланге французских литераторов. Познакомься с ним и скажи ему, что мы с Пушкиным угадали в нем великого поэта, когда он еще шалил и faisait ses farces dans "Les contes espagnols"...»

Итак, «чрезвычайно мило», »живость необыкновенная», «прелесть». Что же именно так пленило Пушкина в дебютной книге девятнадцатилетнего французского поэта?

Заметка о Мюссе написана за десять дней до завершения работы над трагедией «Каменный гость» (4 ноября 1830 г.). На связь этой трагедии с оперой Моцарта указывает эпиграф, взятый из либретто Лоренцо да Понте:

Leporello.
O statua gentilissima
Del gran` Commendatore!...
...Ah, Padrone!
Don Giovanni

О любезнейшая статуя великого командора!...Ах, хозяин!
Дон Джованни

Реплика Лепорелло взята из второго акта оперы Моцарта – из дуэта Лепорелло и Дона Джованни (сцена приглашения статуи). Только в этой сцене трагедии текст Пушкина похож на текст Да Понте. Сравним:

ДА ПОНТЕ.

Duetto
LEPORELLO

O statua gentilissima

del gran Commendatore...
Padron! Mi trema il core,
non posso terminar.

DON GIOVANNI
Finiscila, o nel petto
ti metto questo acciar!

LEPORELLO (a parte)
Che impiccio, che capriccio!

DON GIOVANNI (a parte)
Che gusto! Che spassetto!

LEPORELLO
Io sentomi gelar!

DON GIOVANNI
Lo voglio far tremar!

LEPORELLO
O statua gentilissima,
benché di marmo siate...
Ah padron! Padron mio! Mirate
che seguita a guardar!

DON GIOVANNI
Mori, mori!

LEPORELLO
No, attendete!
Signor, il padron mio,
badate ben, non io,
vorria con voi cenar!
Ah, che scena è questa!
O ciel! Chinò la testa!

DON GIOVANNI
Va là, che sei un buffone!

LEPORELLO
Guardate ancor, padrone!

DON GIOVANNI
E che degg'io guardar?

LEPORELLO, poi con DON GIOVANNI
Colla marmorea testa,
ei fa così, così!

DON GIOVANNI (alla statua)
Parlate, se potete,
verrete a cena?
LA STATUA
Sì!

LEPORELLO
Mover mi posso appena,
mi manca, o Dei, la lena!
Per carità, partiamo,
andiamo via di qua!

DON GIOVANNI
Bizzarra è in ver la scena,
verrà il buon vecchio a cena.
A prepararla andiamo,
partiamo via di qua!
(Partono.)

ПУШКИН КАМЕННЫЙ ГОСТЬ

ЛЕПОРЕЛЛО
Прекрасная, преславная статуя!
Мой барин Дон Гуан покорно просит
Пожаловать...Ей-богу, не могу,
Мне страшно.
ДОН ГУАН
Трус! Вот я тебя!

ЛЕПОРЕЛЛО
Позвольте.
Мой барин Дон Гуан вас просит завтра
Прийти попозже в дом супруги вашей
И стать у двери...
Статуя кивает головой в знак согласия
Ай!

ДОН ГУАН
Что там?

ЛЕПОРЕЛЛО
Ай, ай!...
Ай, ай... Умру!

ДОН ГУАН
Что сделалось с тобою?

ЛЕПОРЕЛЛО (кивая головой)
Статуя...ай!...

ДОН ГУАН
Ты кланяешься!

ЛЕПОРЕЛЛО
Нет,
Не я, она!

ДОН ГУАН
Какой ты вздор несешь!

ЛЕПОРЕЛЛО
Подите сами.
ДОН ГУАН
Ну смотри ж, бездельник.
(Статуе)
Я, командор, прошу тебя прийти
К твоей вдове, где завтра буду я,
И стать на стороже в дверях. Что? будешь?
Статуя кивает опять
О боже!

ЛЕПОРЕЛЛО
Что? Я говорил...

ДОН ГУАН
Уйдем.

В конце октября 1830 г. Пушкин завершает трагедию «Моцарт и Сальери», в которой, – в Сцене I, – есть ремарка о слепом скрипаче: *Старик играет арию из Дон-Жуана; Моцарт хохочет.*

Трагедия о Дон Жуане обдумывалась долго – еще в 1826 г. Погодин записал в дневник слова Веневитинова, сообщившего ему о существовании этого пушкинского замысла. В творческом сознании Пушкина присутствовали несколько произведений о Дон Жуане: не только опера Моцарта, но и высоко им ценимый роман в стихах Байрона, итоговое произведение этого великого поэта, и комедия Мольера.

К этому перечню можно добавить и драматический очерк Мюссе «Les marrons du feu» (Каштаны из огня). Главный герой этой короткой пьесы похож на Дона Жуана: это юный аристократ, Рафаэль Гаручи, который бросает влюбленную в

него танцовщицу Камарго и уступает ее аббату Дезидерио. Чтобы обмануть Камарго, он отдает аббату свой плащ и сообщает ему место и время свидания. Точно так же поступает моцартовский Дон Джованни с Донной Эльвирой – он отдает ее Лепорелло самым предательским образом (правда, почти что против воли самого Лепорелло, который не сразу входит во вкус игры), заставив слугу переодеться в свой плащ и отдав ему шляпу с перьями. Донна Эльвира оказывается обманутой, Камарго – нет. Оскорбленная танцовщица приказывает аббату умертвить Гаручи, тот выполняет ее приказ, является к Камарго – но та его отвергает.

В Сцене VIII Мюссе отсылает своего читателя к опере Моцарта. Хитростью обезоружив сержанта полиции, Рафаэль бьет его и прогоняет, произнося: «Ей-богу, мой маневр достоин Дон-Жуана». В самом деле, эта сцена воспроизводит речитативный диалог между Доном Джованни и Мазетто из Сцены V второго действия оперы Моцарта.

Кроме того, **«Каштаны из огня» (1829) – пародия великой трагедии Жана Расина «Андромаха» (1667)**. Это было очевидно уже современникам Мюссе, – в частности, Дюма.[38]

Mesdames et messieurs, c'est une comédie..., – так начинает Мюссе свою пьесу. Комедия, правда, СТРАННАЯ, с двумя убийствами, – но все-таки **комедия**. Впрочем, и Моцарт называет свою оперу dramma giocoso, ВЕСЕЛАЯ драма (в этой опере тоже два убийства). Тут необходимо вспомнить еще один эпизод из Пролога пьесы Мюссе:

N'en ayez peur aucune;
Nous savons nous tuer, personne n'en mourra.

Спокойствие, сеньоры:
На сцене «умерщвлять» не значит «умертвить».

Мюссе безжалостно СНИЖАЕТ статус героев и накал страстей: в образцово классицистической трагедии Расина действуют властители – царь Пирр, сын царя Орест, дочь царя

[38] Musset: «Un romantique ne classique»? – Entretien avec Frank Lestringant // Litteratures/ Annee 2009 /61/, p.145.

Гермиона и вдова великого героя Андромаха. У Мюссе – юный гуляка Рафаэль Гаручи, аббат Аннибал Дезидерио и танцовщица Камарго. Любовный треугольник Пирр – Орест – Гермиона соответствует треугольнику Рафаэль – Аннибал – Камарго, но самый возвышенный персонаж трагедии Расина, – Андромаха, – не имеет аналога в пьесе Мюссе.

Гаручи – юный ветреник и капризник, – говорит о себе так:

Que voulez-vous ? moi, j'ai donné ma vie
À ce dieu fainéant qu'on nomme fantaisie.

Я посвятил себя божку, чье имя – Прихоть.

Это могло быть близко самому Пушкину, который в сентябре 1830 г., завершая «Евгения Онегина», так писал о своей юности (третья строфа главы VIII):

И я, в закон себе вменяя
Страстей единый произвол…

Быть может, именно АВТОБИОГРАФИЗМ «Каменного гостя», о котором так подробно и доказательно писала в специальном исследовании А. А. Ахматова, стал причиной того, что Пушкин отказался его печатать?

В конце октября 1830 г., почти одновременно с заметкой о Мюссе, Пушкин пишет заметку о своей поэме «Граф Нулин», написанной в декабре 1825 г.: «*Мысль пародировать историю и Шекспира мне представилась. Я не мог воспротивиться двойному искушению и в два утра написал эту повесть*».

Пушкин хорошо знал трагедии Расина (в частности, «Андромаху», сцены из которой переводил его добрый знакомый Н. И. Гнедич), которого числил среди «истинно великих» писателей («*О ничтожестве литературы русской*»). Таким образом, острая пародийность комедии Мюссе, вероятно, бросилась Пушкину в глаза и не могла не позабавить.

Итак, Мюссе пародировал Расина и Моцарта, Пушкин – историю и Шекспира. Он признается в этом пять лет спустя, размышляя о «Графе Нулине», написанном в расцвете молодости, в 25-летнем возрасте.

Я вспомнил....о той поре, когда я был моложе,

– пишет он в поэме «Домик в Коломне» (поэма написана в начале октября 1830 г.).

Однако уже в следующем, 1826, году, завершая шестую главу «Онегина», поэт прощается с юностью:

Ужель мне скоро тридцать лет?
.....
Но так и быть: простимся дружно,
О юность легкая моя!

Теперь, осенью 1830 г., ему в самом деле за тридцать. Быть может, Пушкин увидел в юном Мюссе сходство с собою, 25-летним?

«Влечение к пародии было у Пушкина чрезвычайно сильно. Пародийные задания и приемы наблюдаются в огромном количестве его произведений. Он сам признавался, что написал «Графа Нулина» потому, что не мог противиться двойному искушению – «пародировать историю и Шекспира». «Домик в Коломне» есть пародия «Уединенного домика на Васильевском». Пародийная природа «Истории села Горюхина» несомненна. «Гробовщик» – пародия легенды о Дон-Гуане вообще и пародия пушкинского «Каменного Гостя» – в частности» – пишет В.Ф Ходасевич (О Пушкине. Глава «Кощунства»).

«Если пародией трагедии будет комедия, то пародией комедии может быть трагедия», – поясняет Ю.Н.Тынянов. В самом деле, среди произведений болдинской осени 1830 г. можно видеть «трагедии» и «комедии».

комедии	**трагедии**
«Выстрел»	«Моцарт и Сальери»
«Гробовщик»	«Каменный гость»
«Сказка о попе и о работнике его Балде»	«Скупой рыцарь»

Двадцатипятилетний Пушкин пародировал историю и Шекспира. Тридцатилетний Пушкин пародирует сам себя.

– Зачем? – Почвенный для Пушкина литературный стиль – французский классицизм XVII–XVIII вв. с его жанровой иерархией – разделением на высокие (трагедия, ода) и низкие (комедия, басня) жанры – предрасположен к пародии просто вследствие дуалистической структуры: один и тот же сюжет может быть воплощен как в высоком, так и в низком жанре.

«***Односторонность есть пагуба мысли***», – пишет Пушкин Катенину в феврале 1826 г. Следовательно, полноценная, СВОБОДНАЯ ОТ ПАГУБЫ мысль должна быть МНОГОСТОРОННЕЙ, парадоксально объединяющей противоположности в единство: «*Гений, парадоксов друг*».

Я полагаю, что констатируемая В.Ф. Ходасевичем любовь Пушкина к пародии проистекает отсюда – от стремления ПРАВИЛЬНО МЫСЛИТЬ. Об этом же пишет и Н.Я. Берковский, – о том, как, условно говоря, «одой» и «пародией» Пушкин огораживает пространство обитания истины (см. первый раздел эссе «Игра иронии и пародии»).

Трагическое («ода») и комическое («пародия») ***дополнительны*** в духе принципа дополнительности Бора. Поставленные рядом, воспринятые одновременно, они позволяют достигнуть объективности, которая иронична.



ПРИЛОЖЕНИЕ 3

ОБЕЩАННАЯ СКАЗКА С ПРЕДИСЛОВИЕМ, ПОСВЯЩЕНИЯМИ, ЭПИГРАФАМИ И МОРАЛЬЮ.

В двух частях.

Вадиму Шаншейну

У граций в отпуску и у любви в отставке.

А.С.Пушкин.
Красавице, которая нюхала табак

И сели на лужок под липки
Пленять своим искусством свет.

И.А. Крылов. Квартет

ПРЕДИСЛОВИЕ

Друг милый, а равно и прочие лица!
Какие для вас я сплету небылицы!
Такие, как перья хвостатой жар-птицы,
Как самый прелестный из снов кружевницы…
Пушистый и рыжий, как хвост у лисицы,
Сверкающий, будто колье у царицы,
Бездумный и звонкий, как песенка птицы,
Вам сон мой приснится.
Он будет клубиться, и длиться, и литься,
Покуда вам спится,
Когда же настанет пора пробудиться,
И ваши зеницы
Увидят сияние некой денницы,
То все испарится.

ПОСВЯЩЕНИЕ 1

Не мысля гордый свет забавить,
А только одного тебя,
Писанье слишком возлюбя,
Ленясь хоть что-нибудь исправить, -
Прошу тебя мне предоставить
Часа два-три, не больше; но,
Хоть вздор писать немудрено,
Значительно трудней лукавить
И притворяться, что смешно.

ПОСВЯЩЕНИЕ 2

Как, милый друг, я для тебя старался!
И сколько раз закончить собирался
Весь этот бред! Не знал я, как мне быть:
Тебя хотел я прозой усыпить
То в форме переписки персонажей,
То от лица дворцовой кошки (даже!)
Но получалось слишком уж убого,
И я решил, что если будет много
Трескучих рифм, то будет веселей
(Ты здесь найдешь и ямбы, и хорей,
И стих александрийский величавый,
Возвышенный – покрытый вечной славой!)
К тому же глупость в прозе – просто вздор,
А вздор в стихах есть вздор замысловатый.
Его ты, так и быть, перепечатай,
Переплети (как будто и не вздор)
И вышли мне свой мягкий приговор.



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ.

ОН

Моцарт
Ах, Сальери! Ужель и сам ты не смеешься?

Сальери
Нет. Мне не смешно…

А. С. Пушкин. Моцарт и Сальери

НАЧАЛО ПОВЕСТВОВАНИЯ

В одной волшебной стороне
Когда-то жил, – знакомый мне, –
Печальный принц, худой и бледный.
С трудом страною правил бедной,
Порой отчаянно скучал
И ничего не обещал
Ему в грядущем рок суровый.
Устал он волочить оковы
Верховной власти; наконец
Решился он сложить венец,
О доле странника мечтая,
И тайно, не предупреждая
Из приближенных никого,
Бежал из края своего.

ПЕРВОЕ НЕЛИРИЧЕСКОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ

Бежал! Один! Не пообедав!
Без свиты! Без пажа! Куда?!
Натяжка! Вздор! Белиберда!
Да это слыхано ль когда
Чтоб августейшие особы
Пускались в вояжи одни!
Ведь все-таки богам сродни!
– Ах, успокойся, мой ругатель!
Во-первых, принц ведь мой приятель,
И, стало быть, мне лучше знать.
А во-вторых, легко понять
Блажного юношу, который
Соскучился, затосковал,
Хирел, бледнел, изнемогал,
Вздыхал, худел, дремал, зевал,
На балах еле танцевал,
Утратил вкус к шелкам и бантам,
Не пожелал сразиться в фанты,
И (прежде яркие) таланты
Как будто все порастерял.
Ругатель скажет: Ну, нахал!
(Куда деваться от похвал?)
Ты б, милый друг, очки втирал
И врал кому-нибудь другому.
Но я-то знаю что к чему,
И как, и где, и почему
В волшебных сказках (в толстом томе),
А здесь, – ни черта не пойму, –
(И горе моему уму!)
И если это, – как бы строже?, –
Не легкомыслие, – то что же?

ИНФАНТИЛИЗМ ТОГДАШНЕЙ МОЛОДЕЖИ,
Да и теперешней…

ВТОРОЕ ОТСТУПЛЕНИЕ – ЛИРИЧЕСКОЕ

Известно, что у принцев в сказках
(Верхом, в плащах, при шпагах, в масках,
Иные – в шелковых подвязках),
Всего и мыслей, что о НЕЙ.
Побеги, хлопоты, невзгоды,
Драконы, чудища, уроды,
Безропотные жертвы моде –
Чтоб только отыскать скорей,
И преклонить пред ней колени,
И ждать дальнейших повелений.
А вот об авторе, – злодей, –
Не вспоминает! Так обидно!
Ему пророчишь пост завидный,
Ему готовишь брак солидный,
Поешь о нем высоким слогом,
Его равняешь чуть не с богом,
Ведешь его по всем дорогам,
Всегда приходишь на подмогу, –
А благодарность? – Прохиндей,
Повеса, франтик, шут альковный
С сомнительною родословной!
Все августейшие особы
Писателям готовят гробы,
Сживают со свету. Давно
Так между ними решено.
Что делать – ясно; ясно, – но,
Приходится беречь повесу
Из авторского интереса.
Чуть что – истории конец,
Но уж конец-то я устрою
На страх любовникам-героям!

ИНТЕРМЕЦЦО

Взяв Буало за образец,
Я думал труд создать почтенный,
Отменно длинный, вдохновенный,
На удивление Вселенной,
Чтоб вечности самой резец…
Все,все! Не будет больше бредней,
Не засыпай!

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПОВЕСТВОВАНИЯ

Итак, намедни
Оставил принца я в пути.
Его немудрено найти,
Он у Дракона. Сей Дракон
Между Драконов отличен.
Он был отъявленный гурман,
Библиофил и меломан.
Играл на флейте менуэты
И несравненные котлеты
Умел он жарить как никто.
Хвала и честь ему за то.
Он принцу предложил ночлег
И ужин.

Дерзостный побег
Такие всюду вызвал толки!
Его Высочество ведь не иголка!
Посыльные вернулись с полпути
В притворной скорби, и, слегка рыдая,
Сказали: «Ах! Его нам не найти!
Владения короны объезжая,
Перчатку государя мы нашли,
Перчатку, – левую!И всю в пыли!
Должно быть, он упал с коня, убился,
Монарший труп, как видно, испарился,
И ангелы одежды унесли,
Оставив нам перчатку. Нам внемли,
О небо, в нашей скорби беспримерной!»
Бог памяти, лукавый и неверный!
На третий день забыл его народ,
А на четвертый – весь дворцовый сброд.



ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ОНА

Довести до кипения, но не кипятить.
Из правил приготовления кофе

Познакомимся же с нею,
С кем? – С принцессою моею
(Я, как Лермонтов, люблю
Рифмы влажные на «ю»).
Эти замки, эти парки,
Этот май, еще не жаркий,
Щеголи и кавалькады,
Скал искусственных громады,
Предвкушенье – нынче бала,
А назавтра – карнавала,
Эти фрейлины-плутовки,
Этот паж, лихой и ловкий,
Обольстительные франты
(Эполеты, аксельбанты,
Кружева, жабо, манишки),
Книжки – лишь для шалунишки
Восемнадцати годов,
Писанные без трудов,
Изданные in-octavo
(Куртуазные забавы,
Вздохи избранных сердец,
И, естественно, конец
Несколько однообразный),
Обольщенья неги праздной, –
Это все ее владенья, –
Истинное загляденье!
Там злодеев не бывало,
Если ж кто-нибудь на бале
Вел себя не так как надо, –

Не был полном при параде,
Или весел не вполне,
Или слишком, или не
Угодил своей принцессе,
Или очень куролесил,
Или, – боже сохрани!, –
Смел перевирать Парни,
Или ошибался в танце,
Или не было в нем глянца
Светского…не глянца, – лоска!
(Вот досадная загвоздка!
Нет, – досадная обмолвка, –
Трудно здесь добиться толка!)

То такой бывал наказан,
Путь ему бывал указан
И тернистый – к искупленью.
Вот предмет для размышленья:
Как его нам наказать?

* *

В стране, где принцесса царила моя
Любили искусства так сильно, как я
Люблю их, и тешили чувства
Всечасно посредством искусства.
Желая забавам придать остроту,
Однако не переступая черту
Дозволенного и благого,
И не потрясая основы,
Принцесса решила, что следует всех,
На ком тяготеют проступки и грех,
Не смертный, а менее тяжкий,
Отнюдь не морить в каталажке!
Что следует к ним благосклонной пребыть,
Что их прегрешения можно забыть

В том случае, если злодеи
Измыслят смешные затеи.
И по воскресеньям, пораньше, с утра,
В присутствии черни, вельмож и двора
Злодеи искали прощенья.
Какие бывали решенья
Преневероятные……

(тут в рукописи пропуск из цензурных соображений)

……
……

Во дни, когда не было жарко,
Аллеями шествуя парка,
Читали «Охоту на Снарка»:

«Капитан был сокровище, истинный клад, –
Величавый, изящный, солидный,
И на первый, пусть даже единственный, взгляд
Всю премудрость его было видно.

Он купил превосходную карту морей,
Без малейшего признака суши,
Угодил через меру команде своей,
И команда развесила уши:

– Ни к чему нам ни тропик, ни меридиан, –
Их значенье сокрыто во мраке,
Мы прекрасно без них бороздим океан,
Это просто условные знаки!»

……
……

Дядя часто твердил, чтобы я не забыл:
«Хорошо, когда СНАРК – ЭТО СНАРК!
Ты его добывай, и с пюре подавай,
И огонь от него зажигай.

Запасешься наперстками и торжеством,
Приготовишь надежды и вилки,
Испугаешь железнодорожным путем,
Расплывешься, как мыло, в ухмылке…»

– Да, вот именно так!, – Капитан закричал, -
Как звучал баритон его яркий!,
– Да, вот именно это и я бы сказал, -
Только так добываются Снарки!

– Но, племянник, увы! – не избегнешь ты бед,
Если СНАРК твой – БУДЖУМ! вероятно,
Что внезапно и мягко сойдешь ты на нет,
И уже не вернешься обратно…

……
……
(здесь рукопись пострадала от воды)
……
……
Вернули слову НАСЛАЖДЕНЬЕ
Первоначальный яркий смысл
И наслаждались. И кондитер
В том королевстве как Юпитер
Могущественный, некий бог
Цукатов, крема и бисквита
Им угодить не часто мог.
Его эклеры знамениты
На весь подлунный были свет…
……
(по-видимому, несколько страниц
были измазаны кремом и их съели мыши)
……
Я сижу под кустом,
Размышляю о том
Как варить суп с котом, –

Без хвоста или с хвостом?
Если, например, с хвостом, –
Надо с лавровым листом.
Если можно без хвоста, –
Может, можно без листа?
О, усилия тщета!
Как ты ни вари кота, –
Хоть с хвостом и без листа,
Хоть с листом и без хвоста, –
Все на свете суета!

Такую песенку пел Принц, приближаясь к владеньям Принцессы. К несчастью, Кот его подслушал.

Вот
Кот,
Который появился в самый ответственный момент.
Да, вкратце вот его карьера:
Он начал с должности курьера
При Людоеде; но потом –
(Он был талантливым котом!)
Не вдруг, не сразу, постепенно
Необходим стал совершенно
В дипломатических делах
И принят был при всех дворах.
У всех бывал он на примете,
Втирал очки и тем, и этим
(На всякий случай здесь отметим
Сию приятную черту –
Кошачьих нравов простоту).
Теперь же, утолив желанья,
Потребности и притязанья,
В покое сладостном живет
Великолепный этот кот.
И над «Историей злословья»

Своей, – нет, – вражескою, – кровью
Написанной, – трудИтся он.
Вам, кстати, от него поклон.
В ближайшее же воскресенье
Прошу ко мне на суп с котом –
Да, с этим самым. И потом, –
После прекрасного обеда,
Где будет суп, и антрекот,
И несравненный этот кот
(Среди гостей, а не на блюде, –
Как склонны к кривотолкам люди!),
Он, может быть, кой-что прочтет
(Из первого тома «Истории злословия»).

КОТ явился к Принцессе
И сказал, слова свои взвесив:

«Любезная моя Принцесса,
Вниманья Вашего прошу:
Я Вам подробно опишу
Характер Принца: он повеса,
Невежда, враль, нахал и мот.
Вы с ним хлопот не оберетесь,
Вы зря словам моим смеетесь, –
Ужасен безрассудства плод!»

И Принцесса сделала соответствующие выводы.

* *

Итак, теперь я опишу
Явленье моего героя
Сему блестящему двору
(И летописцам нос утру!)
Тебя, читатель, успокою, –
Зане теперь к концу спешу.

Героя принимали пышно,
Героя угощали вишней,
Трубили в медные фанфары,
В литавры били – три удара!
К герою были справедливы,
Герою пели – инвективы,
Но он, по простоте своей,
Внимал им, будто пенью фей.
И после этого всего, –
Из деликатности! – его
Оставив tete a tete с Принцессой,
Решили прогуляться лесом.

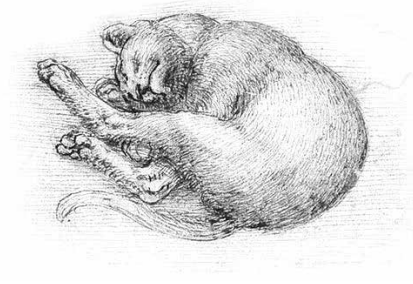
А Принц ведь был слегка повеса,
И стал готовить комплимент.
И вот, – трагический момент,
И драматичный самый-самый
Во всей печальной этой драме!
По простоте ль своей души, –
Иль по другой какой причине, –
Он, обратясь к своей богине,
Сказал: «МоцАрта слаще, Вы…»

ЭТО ПРОСТО ЦИТАТА ИЗ «ПИКОВОЙ ДАМЫ»
ЧАЙКОВСКОГО (БАЛЛАДА ТОМСКОГО),
НО ВСЕ БЫЛО КОНЧЕНО!

«МоцАрта слаще?! Как Вы смели!
О Принц! Вы, верно, обалдели
Или объелись белены!
Как Ваши все слова полны
Преступной дерзостью! Увы мне!
Хотела Вас я славить в гимне!»

И ПРИНЦЕССА ЗАГОВОРИЛА ОТ ВОЗМУЩЕНИЯ
АЛЕКСАНДРИЙСКИМ СТИХОМ:

«Ах, Вы бы не могли меня больней обидеть!
Ух, как я с этих пор Вас буду ненавидеть!
Мой оскорбили слух, и дух, и взор. И двор
В смятенье привели! О горе! О позор!
Когда б не доброта моя, что так безмерна,
Клянусь венцом моим! Вы кончили бы скверно.
Ступайте же отсель».
Здесь кончим наш рассказ.



МОРАЛЬ

Я вот что, милый друг, скажу:
Коты – лукавые созданья!
На них я злобы не держу
И вот что, милый друг, скажу:
Я в глубине души твержу,
Что золото – мое молчанье.
Тебе я только и скажу:
Коты – лукавые созданья!

1981–2011



ПОСЛЕСЛОВИЕ: ТРИДЦАТЬ ЛЕТ СПУСТЯ

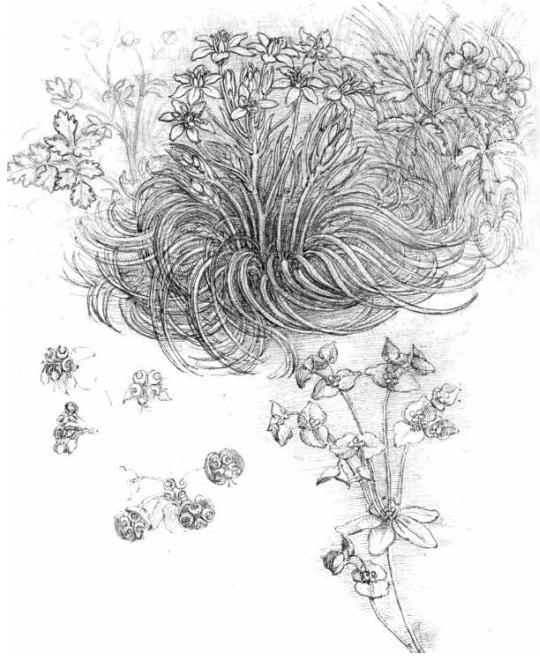
Эта маленькая шутливая поэма была написана очень давно. Автор о чем-то спорил со своим старинным другом (о чем, – не могу вспомнить), проиграл и должен был написать эту поэму, которая потому и называется «Обещанная…». По условиям спора, поэма должна была быть во-первых, шуточной, во-вторых, сказочной, в-третьих, дидактической, учительной – то есть должна была содержать образцы разных стихотворных размеров (как двусложных, так и трехсложных) и поэтических структур (монорим).

Двадцатипятилетний автор мало знал о поэзии, никогда не изучал теорию литературы, но любил Пушкина и Кэрролла. Эта привязанность сохранилась надолго. В поэме воплотилось многое из того, что впоследствии стало предметом теоретической рефлексии и ученых штудий автора.

Некоторая живость ума, вообще свойственная юному возрасту, вдохновила автора на различного рода пародии: пародируются общие места и поэзии классицизма (обращение к Буало, александрийский стих), и поэзии романтизма (несчастная любовь, поэтика фрагмента, остранение). Кот должен напомнить о гофмановском коте Мурре и о многих других литературных котах (от Кота в Сапогах до поэтических котов XX века).

Поэма была написана в то далекое время, когда автор впервые прочитал знаменитую поэму Кэрролла «Охота на Снарка» в подлиннике и был увлечен ею так сильно, что даже попытался перевести. Литература абсурда, одним из классиков которой является Кэрролл, пытается убедить читателя в том, что она «ни о чем». Но противоположности совпадают, бесконечность есть оборотная сторона нуля, «ничто» смыкается с «все», и на самом деле, быть может, поэзия нонсенса – обо всем.

Впрочем, размышляя о поэзии нонсенса, можно вспомнить и мысль Гете: «...чтобы писать прозой, надо иметь, что сказать, а кому сказать нечего, тому остается сочинять стихи и рифмы, где за одним словом тянется другое и в конце концов выходит нечто, по существу не представляющее собой ничего, но имеющее такой вид, будто оно есть нечто».



ПРИЛОЖЕНИЕ 4

ИСТОРИЯ МОИХ КНИГ

Автобиографические записки

Необычайное удовольствие, с которым мы говорим о себе, должно было бы внушить нам подозрение, что наши собеседники его отнюдь не разделяют.

Ларошфуко

- Лилета ужасть как мила!
- … Была.

Старинная эпиграмма

I

Весной 1973 г. мне было 16 лет. Я заканчивал киевскую среднюю школу №71.

Классный руководитель нашего 10В (математического класса!), историк Илья Александрович Полонский, умный и добрый человек, который хорошо ко мне относился, написал мне характеристику:

«Александр Пустовит занимается в средней школе №71 с 1971 года. Все десять лет занимается на «5» и «4». Ученик больших способностей и наклонностей к различным областям знаний. Предпочтение отдает физике, хочет стать физиком-теоретиком. Рассуждения его отличаются большой глубиной, логикой, убедительностью, аналитическим подходом, эрудицией. Это относится не только к точным наукам, но и к литературе, истории, обществоведению. Дополнительно занимался английским языком. В течение двух лет изучал курс математического анализа и программирования, ему присвоена квалификация программиста-вычислителя. Участник районных и городских олимпиад.

В 1973 году на районной олимпиаде по истории и обществоведению занял 2-е место.

За особые успехи в изучении ряда предметов награжден Похвальной грамотой. Проявил незаурядные познания в музыке. С большим желанием руководил музыкальным лекторием в классе и сумел увлечь музыкой многих своих товарищей. Принимал активное участие в общественной жизни школы и класса, всегда добросовестно выполнял все комсомольские поручения. Успешно сдал Ленинский зачет.

На воскресниках, субботниках и во время летней практики никогда не отставал от других, хотя иногда бывало и трудно.

Мягкий, добрый, прекрасный товарищ, всегда готовый помочь другому, Саша пользовался большой любовью и авторитетом среди товарищей и учителей.

Педагогический совет средней школы №71 рекомендует Пустовита Александра для поступления в вуз.

Директор школы Л. Климентьева
Классный руководитель 10 В класса И.Полонский
Июнь 1973 г.

В конце июня был выпускной вечер. Я пришел в черном костюме и белой нейлоновой рубашке с кружевным жабо, высоким стоячим воротником и кружевными манжетами (эта рубашка до сих пор висит у меня в шкафу, но – увы! – пожелтела и жабо потеряно). Увидев меня в таком виде, наш великолепный математик Ростислав Иванович Шиманский не мог скрыть изумления. Всем классом мы поднялись под звуки полонеза на четвертый этаж в актовый зал. Так как среди мальчиков я был одет наиболее элегантно (ни у кого больше не было такой рубашки!), то меня поставили в первой паре со столь же хорошо одетой Наташей Герасюк. Мы с мамой подарили Илье Александровичу огромный роскошный букет алых гладиолусов, – с тех пор я ни разу не видел подобных.

Теперь, 40 лет спустя (сейчас январь 2014), мне захотелось написать о том, какое развитие имели все эти способности и наклонности. Итак: «Ученик больших способностей и наклонностей к различным областям знаний». Сразу надо сказать, что добрый Илья Александрович ошибся, – в первой части утверждения. Наклонности к ***различным*** областям знаний у меня действительно есть, – и к физике, и к математике, и к музыке, и к поэзии, и к философии, и к иностранным языкам. Но ***больших*** способностей нет.

Действительно, если бы они были, то, вероятно, я достиг бы больших успехов в какой-нибудь из этих областей: стал бы выдающимся физиком, или настоящим писателем, или поэтом, или пианистом. Но ничего подобного не случилось.

«Живопись, поэзия, музыка, игра живого ума, устремленного ко всему утонченному и изящному, – вот единственное достойное содержание мимолетной жизни…», – эта фраза из романа А. Толстого «Петр Первый», прочитанного мною в ранней юности, многое определила в моей жизни. Только я изменил бы последовательность, поставив **музыку** на первое место, а **живопись** – на третье. **«Музыка, поэзия, живопись, игра живого ума, устремленного ко всему утонченному и изящному, – вот единственное достойное содержание мимолетной жизни».**

В самом деле, – я длительно, всю жизнь, занимаюсь и науками, и философией, и музыкой, и поэзией. Как именно это происходило, и что из этого вышло? Вспоминая прошлое, могу сказать, что через всю мою жизнь прошли два феномена: музыка и физика (может, вернее было бы сказать «математика»? Впрочем, теоретическая физика и математика – очень близкие, родственные науки).

МУЗЫКА

Когда мне было лет четырнадцать, я случайно попал в Киевскую филармонию. В программе этого концерта был только Моцарт – мотет Exsultate, jubilate – виртуозная пьеса для сопрано и оркестра, концерт для флейты и арфы с оркестром и знаменитая соль- минорная симфония.

Впечатление было ***ошеломляющим***. Вся моя жизнь переменилась (с этих пор мне стали понятны некоторые эпизоды художественной литературы, – например, первая встреча Иозефа Кнехта с магистром музыки («Игра в бисер» Гессе) или обращение Савла (который стал апостолом Павлом).

Надо сказать, что это не был ***первый*** мой филармонический концерт. До этого мы с мамой были в другом, в программе которого были «Фантастическая симфония» Берлиоза и Рихард Штраус, – этот концерт не произвел на меня впечатления. Когда мне было лет 12-13 (в 6-7 классах средней школы) я очень любил фантастику (в частности, Беляева), – и увидел афишу, на которой было написано – «Фантастическая симфония». Я настолько ничего не понимал в классической музыке, что решил, будто это имеет какое-то отношение к фантастическим романам....

Итак, мой путь к классической музыке начался с Моцарта. Сейчас у меня есть двадцать MP3 дисков (на каждом 7-8 часов музыки) – это почти полное собрание моцартовских произведений (почти – потому что нескольких дисков все же не хватает). Эти диски лежат у меня уже несколько лет и я все-таки не прослушал ***их все*** (очень уж много – 200 часов музыки!). В эпоху грампластинок я покупал и слушал все моцартовские записи, какие только мог отыскать, и к концу этой эпохи (приблизительно – рубеж тысячелетий, 2000г.) мне казалось, что я прослушал почти все из Моцарта. ***Как же я ошибался!***

И на сегодняшний день не могу сказать, что прослушал ***всего Моцарта*** хотя бы по одному разу, но зато кое-что (симфонии, квартеты, квинтеты, концерты (особенно фор-

тепианные), сонаты фортепианные и скрипичные и наиболее великие оперы, т.е. «Фигаро», «Дон Жуан», «Волшебная флейта», «Идоменей», – и особенно «***Так поступают все***»), – прослушал многократно и в разных исполнениях. Хорошо помню то время, когда мог воспринимать только ***раннего*** Моцарта (сочинения его юности); поздний открывался мне ***очень постепенно и в продолжение многих лет.*** Впрочем, так было не только с Моцартом, – с Шуманом и особенно с Брамсом, – тоже. Некоторые композиторы до сих пор не звучат для меня, – например, Рахманинов (за исключением, может быть, романсов).

По моей настоятельной просьбе (я сказал: «если у нас не будет проигрывателя, то я умру!»), родители купили проигрыватель (радиола Rigonda) и я начал собирать грампластинки. Первой из них была запись великого пианиста Григория Гинзбурга; он играл до-минорную фантазию и ля-минорную сонату Моцарта, «К Элизе» Бетховена, «Блестящее рондо» Вебера и три прелюдии Гершвина. Гершвин совсем мне не понравился. От прочего я был ***в восторге.***

В самом деле, без преувеличения! Восторг мой был так силен, что я с трудом удерживался от желания выбежать на улицу, схватить за рукав первого встречного и притащить его к проигрывателю, чтобы он разделил мое счастье.

Этим желанием поделиться, разделить счастье объясняется возникновение того музыкального лектория, о котором пишет в характеристике Илья Александрович.

Подумать только! У нас был ***математический*** класс (нам преподавал знаменитый учитель математики Ростислав Иванович Шиманский; помимо обычной школьной математики (алгебра, геометрия) он прочитал нам курс математического анализа, аналитической геометрии и линейной алгебры (то же самое читали потом мне на первом-втором курсе университета, но далеко не так подробно); в программе Ростислава Ивановича присутствовали даже такие экзотические темы, как цепные дроби и диофантовы уравнения; мои одноклассники были сосредоточены на поступлении в вуз и учились

изо всех сил (балбесов у нас в классе почти не было)) – и вот в таком-то классе я прочитал мои первые музыкальные лекции (их было три – о Моцарте, Бетховене и Гайдне) ***И они имели успех!***

Впрочем, класс у нас был своеобразный. До сих пор помнится удивительный случай. Весной, месяца за полтора до окончания 10 класса, мы писали сочинение по русской литературе на какую-то совершенно советскую, ура-патриотическую тему, – и несколько человек, ***не сговариваясь***, написали его ***в стихах!*** На меня это произвело такое впечатление, что и я написал (правда, для себя и никому об этом не сказав, кроме мамы) что-то подобное классицистической оде:

О вы, прекрасные, как знамя!
В величье дерзостном веков
Живет содеянное вами,
Сияет вольно – нет оков и проч.

Стихи, конечно, оставляют желать..., – но вдохновение было настоящее.

Итак, с четырнадцати лет главным нервом моей жизни стала музыка, – прежде всего Моцарт (к шестнадцатилетию родители подарили мне двухтомник фортепианных сонат Моцарта (редакция Бартока); за многие годы я прослушал все эти сонаты в различных исполнениях многократно, а кое-что пытался сыграть сам; моя любимая соната – фа мажорная, по Кехелю номер 332; только в прошлом году я, наконец, услышал исполнение, которое меня вполне удовлетворило – француз Жан Бернар Помье. Лет двадцать пять подряд я покупал ***все*** моцартовские пластинки, какие только мог найти). Ярким событием стало приобретение полного собрания клавирных сонат Моцарта в исполнении двух венгерских пианистов – Деже Ранки и Золтана Кочиша.

Впрочем, не только Моцарт, но также и другие композиторы. Попробую перечислить только тех, которых слушал систематически, целенаправленно, в продолжение многих лет (могу назвать их *вечными спутниками*): Моцарт (Вольфганг,

а не Леопольд), Иоганн Себ. Бах (но также его сыновья: Иоганн Кристиан, «лондонский», – самый любимый, и Филипп Эммануэль, «берлинский»; с недавних пор также и самый старший, Вильгельм Фридеман), Гайдн (Йозеф, конечно, – но отчасти и его брат Михаэль), Бетховен, Гендель, Перселл, Шуберт, Шуман, Шопен, Лист, Вебер, Россини, Доницетти, Брамс, Чайковский, Боккерини, Пуленк, Веберн, Дебюсси, Равель, Лютославский, Сильвестров. Каждое из этих имен я могу развернуть в длинный сюжет, – рассказать, с чего начинал, как продолжал и каково положение на сегодняшний день, – но это долго и вряд ли интересно кому-нибудь, кроме меня самого.

За свою жизнь я посетил, конечно, не менее нескольких сотен концертов (а может быть, больше тысячи), – так что мне невозможно припомнить всех выдающихся музыкантов, которых я имел счастье слышать ***в концерте*** (записи – совсем другое дело!).

Вспомню хотя бы некоторых, – о которых ***невозможно забыть.*** Святослава Рихтера я слышал в концерте только однажды – и к тому же в экзотическом репертуаре (он играл Хиндемита – Вторую сонату и Ludus tonalis). Это был утренний бесплатный концерт весной 1985 г. Мы с моей женой Юлей (которая ждала Машу) попали чудом, – кто-то открыл дверь в зал филармонии со стороны парка, и мы вошли (так что наша дочь слышала великого пианиста незадолго до рождения, – Маша родилась 2 мая 1985 г.). Впечатление было очень яркое (после Рихтера трудно было слушать других пианистов), – но скорее болезненное, чем отрадное (т.е. это не было ***наслаждением***, – Рихтер был ***так сосредоточен***, – и, соответственно, требовал такой же сосредоточенности от слушателя, – что в этом было нечто тягостное; он ***постоянно*** пребывал в таких сферах, куда другие пианисты если и подымались, то редко и ненадолго). Мастерство было ослепительное, – особенно меня поразило ***владение тембрами,*** – казалось, что время от времени он просто ***садится к другому инструменту.***

Однажды слышал Эмиля Гилельса (правда, во дворце «Украина» – там ужасная акустика) и смог оценить его знаменитый «золотой» металлический тембр. Слышал Шопена в исполнении Рудольфа Керера и знаменитого Пауля Бадуру-Скоду. Григория Соколова с поздними сонатами Бетховена (помню 32-ю в Большом зале Киевской консерватории – в Ариетте казалось, что открываются небеса).

Слышал многих молодых пианистов (в частности, победителей конкурса им. Чайковского), – Андрея Гаврилова, Николая Луганского и несравненного Михаила Плетнева (неоднократно; помню «Детский альбом» Чайковского и четыре последние сонаты Моцарта – выше всяких похвал). Постоянно ходил на конкурсы им. Горовица, где тоже бывало много интересного (один только Алексей Гринюк чего стоит!)

Из скрипачей помню Кирилла Шарапова,Олега Кагана, Игоря Ойстраха, Татьяну Гринденко, Гидона Кремера, Сергея Стадлера и Владимира Спивакова (его помню и в качестве руководителя оркестра). Удалось мне слышать клавесиниста Ганса Пишнера, с которым великий Давид Ойстрах записал сонаты Баха. Помню флейтистов – французов Жака Ле Троке (с клавесинисткой Бриджит Одбур) и Стефано Рети (незабываемый концерт Моцарта!), Альгирдаса Визгирду из Прибалтики и солиста нашей филармонии Юрия Шутко.

Виолончелистов Наталию Гутман, Ивана Монигетти, Ивана Кучера, Дениса Северина, Юрия Погорецкого. Гениального трубача Тимофея Докшицера и не менее гениального альтиста Юрия Башмета. Сопрано Евгению Мирошниченко (изумительно пела и очень хорошо играла – до сих пор помню знаменитую сцену безумия в «Лючии ди Ламмермур» (дирижировал Стефан Турчак, и непонятно было куда смотреть – то ли на певицу, то ли на дирижера – это было ***одинаково интересно!***) и Викторию де Лос Анхелес и еще многих, многих, многих...

Вообще еще в ранней юности я решил познакомиться с классической музыкой возможно лучше и много лет усердно

слушал что мог (часто ходил в концерты, бывал и в опере, и слушал многие из появлявшихся пластинок – их было не так много, две-три в месяц).

Получив (за много лет) некоторое представление об академической музыке XVII, XVIII, XIX и XX веков, я смог понять, что самая милая мне эпоха – моцартовская (вторая половина XVIII века) и ранний романтизм (Шуберт, Вебер, Мендельсон, Данци). Разумеется, «сердце красавицы склонно к измене»; я часто совершаю экскурсы в другие времена – то к нововенцам (атональная музыка), то во вторую половину семнадцатого века (Перселл), то даже в XVI (Палестрина), то в XX–XXI (Сильвестров). Забавно: и сейчас, по прошествии стольких десятилетий, я совершаю для себя открытия. Вот сейчас готовлюсь к лекции об украинской музыке XVIII в. и слушаю хоровые концерты Березовского и Бортнянского. Нельзя сказать, что я их ***совсем*** не знал, – кое-что слышал, но очень давно и очень мало. Насколько иначе звучат они для меня сейчас!

Лет шесть тому назад я познакомился с человеком, который умел записывать диски из интернета и благодаря ему прослушал много музыки моцартовской эпохи: Боккерини, И.К. Бах, Ваньхал, Вагензайль, К.Ф.Э. Бах, Паизиелло, Клементи, Бенда, М.Гайдн, Чимароза, Гретри и т.д. Чем больше я их слушаю (а одно время я слушал их ***очень много***), тем больше убеждаюсь в несравненном величии Моцарта! Вообще не понимаю, как можно оценить величие гения, если не сравнивать его творчество с творчеством не столь великих современников.

Музыкальная жизнь у меня делится на эпохи: иногда увлекаюсь инструментом (я вовсе не являюсь фанатичным поклонником одного только фортепиано; бывали у меня эпохи флейты, арфы, гитары, гобоя, кларнета, фагота, виолончели, клавесина и т.д.), иногда – композитором (года два много слушал Боккерини; прошедшим летом было увлечение поздним Бетховеном – последние квартеты и сонаты, багатели 126 опуса, Торжественная месса, Диабелли-вариации; вообще-то всю жизнь любил музыку молодого, веселого, не глухого Бет-

ховена, а тут вдруг открылся поздний, – и это случилось после погружения в атональную музыку). От каждой эпохи в фонотеке остается след: иногда 4-5 дисков, а иногда – больше (Боккерини – более 90 дисков). Фонотека у меня большая: несколько сотен грампластинок и множество CD дисков.

Сны я вижу не очень часто, – но некоторые запоминаю. В реальности – я никогда ***не плакал*** от музыки. А во сне однажды – плакал (это было очень давно). Этот сон был такой: я слышу, как поют реквием (может быть, даже руковожу исполнением?) Музыка – моя, и поют ***так красиво***, что я плачу.

Не так давно, вспоминая прошлое, я осознал, насколько важным для меня было увлечение игрой на фортепиано в дуэте – в 4 руки. Я женился на девушке, с которой играл. Другая моя партнерша, профессиональная пианистка, познакомила меня с Андреем Иосифовичем Корженевским, профессором Киевской консерватории, который создал отделение музыкальной педагогики (ныне не существующее) и пригласил меня читать курсы поэтики и истории художественной культуры (это был мой первый опыт преподавания гуманитарных дисциплин в вузе). Позднее еще один мой партнер, Валерий Евгеньевич Дорошенко, химик, мой коллега по Институту коллоидной химии, пригласил меня преподавать в негосударственный вуз (некоторое время он занимал там должность проректора). Я был принят на должность доцента кафедры истории, философии и культурологии с обязательством написать учебники по тем курсам, которые буду преподавать. Так были изданы все мои книги (кроме монографии о Пушкине – у нее другая история), каждая из которых явилась итогом многократного чтения соответствующего курса. Кстати, признаюсь, что мои книги только ***имеют вид*** учебников. На самом деле это ***очень личные*** тексты, отражающие мои собственные вкусы и проблемы, – особенно «Этика и эстетика» и «Введение в логику». В «Этике и эстетике» и в «Истории европейской культуры» имеются хрестоматийные фрагменты (чужие великие тексты). Некоторые из них

известны мне с давних пор; иные (например, Китс и Ларошфуко) прошли через всю мою жизнь.

Когда-то мой коллега по Институту коллоидной химии (я работал там более десяти лет), которому я подарил экземпляр «Этики и эстетики», сказал, что, ***когда он читал текст, то будто бы слышал интонации моего голоса.*** На прошлой неделе на зачете по этике и эстетике дословно то же сказала одна из прилежных студенток, которая читала учебник перед зачетом (она имела в виду параграф об Аристотеле). Может быть, это действительно так? – Трудно поверить, но если это так, то ***это меня радует.***

Почему я не стал профессиональным музыкантом? (Я думаю, это было к лучшему, потому что теперь-то я твердо знаю, что способности к музыке у меня средние. Кроме того, профессия – это всегда ***обязанности***. А так я всегда играл что хотел, как хотел и сколько хотел, – а уж слушал и подавно. «Все почаще пускай вспоминают – где нет свободы, быть не может любви» – поет Герцог в «Риголетто» Верди (он, правда, чудовище)). Так что музыка для меня не профессия, а ***область свободы***, – в ней для меня никогда не было ничего принудительного.

В 14 лет поздно было начинать профессионально заниматься на фортепиано (о других инструментах речь не шла). Поступать в вуз надо было непременно. Поэтому мы с мамой подумали и решили, что я буду поступать на физический факультет Киевского университета. Осенью 71-го года, будучи учеником 9 класса, я перешел из 142-ой школы в 71-ую, в ***математический*** класс.

ФИЗИКА

Как это случилось? В 8-м классе я учился в школе № 142, – учился лениво и беззаботно, получая свои четверки и пятерки. Физику нам преподавала мама моего школьного друга Вадима Шаншейна – Евгения Марковна. Она была хорошей, но ***строгой*** учительницей, и в первой четверти я получил по физике тройку. Это было потрясение!

Я взялся за ум и стал учить физику изо всех сил. Мы занимались по учебнику братьев Кикоиных «Механика». Братья Кикоины были физики-теоретики, и учебник отличался ***математической красотой*** изложения. Евгения Марковна требовала, чтобы мы работали так: прочитав соответствующий параграф, откладывали книгу в сторону и писали конспект. (Конспекты проверялись, за них ставили оценки). ***Я так и делал, не подозревая, что никто из моих соучеников так не поступает!*** Все, конечно, конспектировали по книге.

Благодаря таким моим усилиям (внимательное чтение, а потом еще письменное изложение тезисов) я ***воспринял*** учебник братьев Кикоиных и математическая красота классической механики меня пленила. («Физический закон должен обладать математической красотой» – сказал великий физик-теоретик XX в. Поль Дирак).

Я всегда понимал, что для творческой математики способностей у меня недостаточно, трудные задачи я решал плохо, но восхищаться тем, что уже сделано другими, я умел. И ведь ***восхищаться*** так ***приятно***! (А вот обижаться, завидовать, ненавидеть и презирать – напротив того, ***неприятно***!, – поэтому я стараюсь этого не делать). А я ведь гедонист, на многое готов ради наслаждения! И наслаждений на свете много – математика, физика, поэзия, музыка, прогулки, закаты, пирожные, коты и т.д. Надо только внимательно следить за тем, чтобы они не утомляли чрезмерно, – и вовремя переходить от одного наслаждения к другому. Как в фортепианной игре, – каждый звук должен прозвучать ровно столько, сколько необходимо, – и смениться другим.

Я много упражнялся в этом, начиная с самых ранних лет. Отдыхал от наук, занимаясь музыкой, удалялся от музыки для занятий науками, наслаждался общением и наслаждался одиночеством, гулял в Политехническом парке, созерцая краски заката и оттенки листвы, и много читал.

Что мне нравится? – Мыльные пузыри, фейерверки, ирисы, бабочки, Уайльд, коты – моя жена говорит, что этот перечень вполне меня характеризует. «Самое лучшее для человека – провести жизнь возможно более благодушествуя и как можно менее печалясь; и он достигнет этого, если не будет искать наслаждения в том, что смертно», – с этих слов Демокрита начинается вторая, хрестоматийная часть моего учебника этики и эстетики. Вот я и старался избирать ***наслаждения, связанные с бессмертным. «Счастье – это устоявшееся наслаждение»***, – пишет один из моих любимых французов XVIII века Станислав де Буфлер (в моей «Истории европейской культуры» 2004 г. в качестве одного из хрестоматийных материалов присутствует статья А.К. Якимовича о Ватто; в этой статье Якимович цитирует высказывания о счастье многих французов восемнадцатого века – Сент-Эвремона, Фонтенеля, Скюдери, Деланда; все эти тексты мне ***очень нравятся***; я ввел в текст Якимовича цитату из Буфлера и нигде этого не отметил, – очень надеюсь, что Александр Клавдианович меня простит).

В моей «Этике и эстетике» (в главе об Эпикуре) присутствует еще одна заповедь, которой я всегда старался следовать: «***Не портить то, что есть, желанием того, чего нет***». И в этом ***трудном*** искусстве я тоже стараюсь упражняться постоянно.

Кстати о Буфлере. Это французский писатель и остроумец второй половины XVIII века, ныне почти забытый. Когда я учился в десятом классе (а может, в девятом?) у нас в доме появились три толстых зеленых тома из восьмитомного собрания сочинений Анатоля Франса, – первый, второй и восьмой. В восьмом была литературная критика, – я до сих пор люблю ее перечитывать (очерки о Маргарите Наваррской, Расине,

Скарроне, Прево).После этого чтения я понял, что мне ***необходимо*** выучить французский, два года усердно учился на городских курсах и был вполне вознагражден – смог прочитать великих французских поэтов в подлиннике, – Верлена, Малларме, Мюссе, – но прежде всего Расина! Моя любимая трагедия – «Андромаха».

Так что для меня Франс – прежде всего критик (ни «Театральный роман», ни «Остров пингвинов», ни «Суждения господина аббата Жерома де Куаньяра», ни новеллы, ни стихотворения, ни даже «Пчелка» не затмили для меня этих очерков). Одна из его статей называется «Сказочники Франции», – и вот в ней я впервые нашел упоминание о Буфлере и о его философской сказке «Алина, королева Голконды», в которой находится процитированная Франсом сентенция о счастье и наслаждении. Два или три года спустя, году в 1976, мы совершали байдарочный поход по Карелии, и я случайно купил в каком-то сельском киоске один из номеров питерского журнала «Аврора». В этом номере было завершение повести Евгения Богата «Письма из Эрмитажа» (письмо пятое «Отплытие»). Письмо начинается повествованием о живописи Ватто, далее речь идет о других великих людях эпохи , в частности, об аббате Прево, авторе «Манон Леско» и приводится любовное письмо шевалье де Буфлера. Понятно, что, увидев тогда уже знакомое мне имя Буфлера в тексте Богата (а его тексты мне всегда очень нравились, а этот ***особенно*** понравился!) я взволновался и написал Богату благодарственное письмо, адресовав его в редакцию «Литературной газеты» (Богат часто публиковал свои очерки именно там). Письмо было короткое – в нем были комплименты и выражение уверенности в том, что Богату известно, как Франс ценил Буфлера. Каковы же были мои удивление и восторг, когда недели через две я получил письмо в конверте со штампом «Литературной газеты» (почтальон принес его нам прямо в квартиру)! Конверт содержал книгу повестей Богата «Золотое весло» с его дарственной надписью и письмо, отпечатанное на машинке. Богат благодарил меня за добрые слова и

дарил мне книгу, так как понял из моего письма, что я читал лишь один очерк и что всей повести у меня нет. Кроме того, он признавался, что не знал об упоминании Буфлера у Франса и просил меня написать ему, где именно это упоминание находится. Я, конечно, с восторгом написал, но на это второе письмо ответа уже не получил.

Много позже, на последнем курсе университета, я смог записаться в Центральную научную библиотеку. Это был праздник! Однажды в иностранном отделе я решил поискать в каталоге Буфлера – ***и нашел!*** Через полчаса мне принесли небольшой изящный коричневый томик, изданный в Париже во второй половине XIX в. – собрание произведений Буфлера (сказка «Алина, королева Голконды», стихотворения, афоризмы) со вступительной статьей Арсена Уссэ (какая яркая была у Буфлера жизнь!). Я не очень хорошо знаю французский, но кое-что все-таки разобрал, – кое-что из вступительной статьи, несколько афоризмов и стихотворений. Например, вот это:

La clarte du style est un premiere indice et le plus sure garant de celle de l`esprit, «***Ясность стиля есть первый и самый верный признак ясности духа***». И маленькое стихотворение об изменении вкусов с возрастом: наслаждение – это счастье безумцев, а счастье – наслаждение мудрецов.

On passe par differents gouts
En passant par differents ages:
Plaisir est le bonheur des fous,
Bonheur est le plaisir des sages.

Или стихотворение о том, кто лучше ведет к счастью – Сердце или Разум? Ни первое, ни второй: разум уводит слишком далеко, а сердце ведет налево. Или максима о женщинах: о них всегда можно будет сказать что-то новое, даже если на всей земле останется лишь одна.

Кто-то из великих сказал, что человек за свою жизнь должен прочесть ***несколько*** книг, но, чтобы их найти, приходится прочесть великое множество. Среди этого великого мно-

жества особенно важными для меня оказались Пушкин (все; собрание сочинений в десяти томах) и Гессе («Степной волк» и «Игра в бисер»). Десятитомник Пушкина родители выписали, наверное, в 1973г. Первый том пришел, когда я заканчивал первый курс – весной 1974г., а последний – в 1978 г. Каждый том я прочитывал от начала до конца; это было мое первое знакомство с Пушкиным. Память у меня в юности была хорошая; не знаю как, но «Моцарта и Сальери» я запомнил наизусть целиком. Однажды в новогоднюю ночь я прочитал эту пьесу собравшимся вслух от начала до конца.

Первым прочитанным мною романом Гессе был «Степной волк». Помню, как я обрадовался этой книге: наконец-то я читаю роман о человеке, главным содержанием жизни которого являются книги и музыка (совсем как у меня)!«Степной волк», напечатанный в «Иностранной литературе» в 1976 г. (мне было 20 лет), послужил для меня введением в «Игру в бисер». Идея Гессе очень мне понравилась. Показалось интересным найти связи между математикой, музыкой, поэзией, философией (и тем интереснее, чем шире становились мои математические, философские и т.д. горизонты). Вдохновляющим примером для меня стало знакомство с «Закатом Европы» Шпенглера. Мой учебник «История европейской культуры. Введение в культурологию» (2012 г.) – поздний плод размышлений в духе Шпенглера и Гессе (я честно пишу об этом во Введении, упоминая «Игру в бисер»). Каждая моя книга, – и «Этика и эстетика» (2006), и «Введение в логику» (2013), и особенно «История европейской культуры» 2012 г. – не что иное, как партия в бисер (если, конечно, понимать ее так, как понимал Гессе), – то есть попытка отыскать связи между философией, математикой и художественной культурой каждой из эпох европейской истории. Поэтому книга и получилась достаточно трудной для чтения: она требует от читателя знакомства с самыми разными материями, – поэзией, архитектурой, музыкой, математикой, философией, – а ведь это ТРУДНО! Обычно ведь как бывает: тот, кто понимает в музыке и поэзии, не понимает в математике, и наоборот.

Тем не менее я не раскаиваюсь в том, что сделал: во-первых, книга, надеюсь, получилась ***оригинальной***, не дублирующей уже существующие многочисленные учебники культурологии, во-вторых, я верю в то, что человеческая культура ***едина*** и никаких китайских стен между ее отдельными областями не существует. Более того: самое интересное всегда происходит ***на границах***, вернее, – в пограничных областях, как бы это ни коробило высоких профессионалов (слабое место которых неизменно состоит именно в их профессиональной ***ограниченности***, иногда, – увы!, – доходящей до крайних степеней, т. е. до профессионального кретинизма).

Вообще читать я любил в детстве и юности настолько, что испортил зрение и всю жизнь ношу очки (у меня довольно сильная близорукость – особенно плохо видит правый глаз). Помню времена, когда должен был ограничить себя двумястами страниц в день (как-то запомнилась эта цифра). Иногда прочитывал целое собрание сочинений, – например, Куприна. Мама дразнила меня, читая вслух стихи Наталі Забіли:

Хто не знає нашу Люду?
Це ж усім відома річ,
Що читає наша Люда
Цілий день і цілу ніч.
За обідом, за сніданком,
Пізно ввечері і ранком,
На уроці і в трамваї, –
Все читає і читає!
– Вийди, Людо! – кличуть діти,
– Ми ж тут граємось весь час!
– Ні, не вийду!, – каже Люда,
– Що цікавого у вас?
– Що мені, роботи мало?
– Сім книжок я прочитала!

Частенько мне снилось, что я читаю, – вижу во сне открытую книгу с текстом и читаю, – причем иногда даже

стихи. И всегда – ***очень интересно!*** Причем читаю не читанное наяву, а что-то другое. Но проснувшись, не помню ни слова.

Хорошо помню, что эта страсть к чтению началась летом в Дубечне, на Десне (лет пятнадцать подряд мои родители и мамины сестры снимали целый деревенский дом на три летних месяца, – и все дети с бабушкой там жили; еще там жили, – в других домах, – семьи маминых коллег-медиков. Помню дубечанскую библиотеку и некоторые книги оттуда, – например, собрание сочинений Жюля Верна (вот с него-то все и началось! – «Таинственный остров», «Двадцать тысяч лье под водой» и т.д. – с этого началась любовь к фантастике) и книгу ленинградской писательницы Лидии Дилакторской «Упрямая луковица», с которой началось мое детское увлечение ботаникой. Я года два ходил в кружок цветоводства при Доме пионеров. Занятия происходили в Центральном ботаническом саду им. Фомина – hortus botanicus fominianus и сопровождались любовью к латыни. Некоторые латинские названия цветов помню до сих пор: Лютик едкий – Ranunculus repens. Ну и, конечно, крылатые выражения: Credo quia absurdum est (эти слова я даже выцарапал на столе, за которым сидел в кабинете физики),

Gutta cavat lapidem non vis sed saepe cadenda, Homo sum et nihil hominum a me alienum puto, Homo hominis lupus est. Все это еще и сейчас помню – но не больше. Вообще латинский язык удивительным образом и тогда имел и теперь имеет для меня таинственное очарование. Одно время я хотел его выучить, но сложность латинской грамматики меня отпугнула.

Что касается фантастики, то много фантастических романов я прочитал в библиотеке киевского Дома Ученых, где учил английский. Хорошо помню эту библиотеку, – две большие смежные комнаты и небольшой шкаф у самого стола библиотекаря (в этом шкафу стояла именно фантастика – книги повышенного спроса). Помню как после английского занятия иду по Прорезной вниз, – в одной руке открытая книга, в другой – мороженое (***счастье!***) Остается загадкой,

каким образом, читая на ходу, я не сбивал с ног прохожих, – наверное, они меня обходили…

Однажды в Дубечню на лето мы взяли с собой книгу Куна «Легенды и мифы Древней Греции». Книга знаменитая, хорошо написанная, – и довольно страшная (по крайней мере, для ребенка, – а мне было лет десять). Помню, как меня поразил рассказ о Медузе Горгоне, – в частности, такая подробность: Персей положил отрубленную голову Медузы в мешок и полетел; из мешка капала ядовитая кровь, и там, куда попадали эти капли, возникали пустыни, кишащие змеями. Наверное, я рассказал взрослым о своих страхах, потому что книгу у меня забрали и положили высоко – на печь (эта печь занимала половину дома). Помню, как я снизу смотрю на эту книгу, – и хочется ее достать и читать дальше, – и страшно.

В старших классах средней школы я ***очень*** любил читать о трудных подростках и о малолетних преступниках (наверное, потому, что сам был безобидным домашним ребенком, – да еще к тому же очень занятым: школа, английский, музыка, – а бывало, что и какой-то спорт, – например, фехтование, – но со спортом, честно говоря, не складывалось). До сих пор помню повесть Владимира Амлинского «Мальчишки без девчонок» – о заключенных в колонии. В пору сильной любви к музыке я даже написал в какие-то инстанции (совершенно не помню, ***куда*** было адресовано это письмо) послание самого поразительного содержания: я писал о том, что в тюремных камерах должна непрерывно звучать классическая музыка, – это-де быстро исправит самых закоренелых злодеев (это же надо!)

Еще в средних классах средней школы я стал читать поэзию. В школьном курсе литературы ведь часто задают выучить наизусть какое-нибудь стихотворение, – я обычно не учил специально, а произносил то, что запомнилось само собой, – и, как я только теперь понимаю, часто ставил в трудное положение учительницу. Например, читаю стихотворение Ломоносова о кузнечике (6–7 класс):

Кузнечик дорогой, сколь много ты блажен,
Сколь много пред людьми ты счастьем одарен!
Препровождаешь жизнь меж мягкою травою
И наслаждаешься медвяною росою…

Хотя у многих ты в глазах презренна тварь,
Но в самой истине ты перед нами царь:
Ты ангел во плоти, иль лучше – ты бесплотен,
Ты скачешь и поешь, свободен, беззаботен,

Что видишь – все твое; везде в своем дому, -
Не просишь ни о чем, не должен никому.

Или стихотворение Фета о бабочке:

Не спрашивай, откуда появилась,
Куда спешу,
Здесь на цветок я легкий опустилась,
И вот – дышу.

Надолго ли, без цели, без усилья
Дышать хочу?
Вот-вот, сейчас, сверкнув, раскину крылья-
И улечу!

Конечно, в советской школе такие стихи звучали как-то странно. Особенно неловкая ситуация возникла, когда мы изучали символизм (это уже в 10 классе). Я прочитал стихотворение Брюсова, обращенное к юному поэту:

Юноша бледный со взором горящим,
Ныне даю я тебе три завета:
Первый прими – не живи настоящим,
Только грядущее – область поэта.

Помни второй – никому не сочувствуй,
Сам же себя полюби беспредельно,
Третий храни: поклоняйся искусству,
Только ему, безраздумно, бесцельно…

Так что учительницы русской литературы относились ко мне настороженно и в аттестате по русской литературе у меня «четыре». Сочинения я писал всегда сам, никогда не списывал у профессиональных критиков (как иные прочие). Правда, иногда писал слишком цветисто. Например, о Пугачеве: «материальный сгусток зла». Или такая фраза (мне было лет одиннадцать-двенадцать): «На черном бархате неба бриллиантами сверкали звезды» (фраза произвела фурор; учительницы недоумевали – где ребенок мог видеть бриллианты?, – я их, конечно, не видывал – это был литературный штамп).

Я учился в трех киевских школах, – 182-ой (с первого по пятый класс), 142-ой (с шестого по восьмой), 71-ой (девятый-десятый). В школе 142 русский язык и литературу нам преподавала Инна Александровна (фамилию не помню). Она же была наш классный руководитель. Она была строгий преподаватель и, входя в класс, приказывала закрыть книги и учебники: «Здесь вам не изба-читальня!» Из-за моей нелюбви к общественной работе (сбор металлолома и макулатуры) она относилась ко мне иронически: «Оставьте ребенка в покое! Он пришел в школу учиться!»

Она признавала за моими сочинениями некоторые достоинства, но, впрочем, говорила о них так: «***Мне это как-то ни к чему!***» Мне самому всегда казалось, что если в моих сочинениях что и есть, так только ясность, логическая связность, последовательность изложения и некоторая доказательность (на большее я не претендовал). Суждение Инны Александровны показательно. Мне кажется что и сейчас многие филологи склонны воспринимать мои работы о Пушкине именно так: вроде бы все правильно и возразить нечего, но – КАК-ТО НИ К ЧЕМУ. Настолько ни к чему, что трудно отреагировать хоть как-то – хоть похвалить, хоть поругать.

Но вернемся к физике. Я благополучно закончил восьмой класс, на экзамене по физике получил пятерку, а осенью этого же (1971) года перешел из 142 школы в 71 школу, в математический класс, где преподавал математику несравненный Ростислав Иванович Шиманский. У него была совершенно особенная метода преподавания. Мы не занимались по учебнику; Р.И. диктовал нам конспект (квинтэссенцию многих учебников) и задавал контрольные во множестве. Учиться у него было ***очень*** интересно, – хотя я не принадлежал к числу лучших учеников. Р.И. часто говорил слово «есть» (А есть В; дуга не есть хорда и т.д.). Мы сочинили дразнилку: «То не есть то! То есть не то!»

Преподаватель физики Яков Семенович Расин был, наверное, хороший учитель, но лично меня ничему научить не смог, – в десятом классе по физике у меня был репетитор (хороший), – Виктор Владимирович, молодой выпускник физфака. Когда я однажды спросил его, что буду делать после окончания университета, он сразу весело ответил: «Волам хвосты крутить!» По математике тоже был репетитор, – но, благодаря Р.И., – это было почти излишне.

Вообще-то в детстве я экзаменов боялся, но единственные по-настоящему важные экзамены в моей жизни – вступительные в университет, – почему-то совсем меня не страшили (наверное, по недомыслию). Помню, как накануне первого экзамена – по физике, – я говорил маме: «Вот увидишь, все удивятся тому, насколько хорошо я знаю физику». Действительно, мне повезло, – билет попался нетрудный, я хорошо ответил и правильно решил задачу (тоже нетрудную, но громоздкую). Времени для подготовки у меня было много и, решив задачу и обдумав все три вопроса билета, я сидел за партой, – старинной, высокой, с отделением для портфеля), ничего не делая. Один из экзаменаторов подошел ко мне и поднял крышку парты, видимо, думая найти там в ящике шпаргалки. Их у меня не было и мне повезло, – в парте их ТОЖЕ НЕ БЫЛО (а могли бы остаться от прежних абитуриентов!) Вообще в школе я шпаргалками никогда не пользовался (в университете – другое дело!)

Экзаменаторов было двое – Доценко и Верлан (после оба нам преподавали). Верлан был человек страстный и увлекающийся, он с кем-то из абитуриентов спорил о чем -то до хрипоты и меня не слушал. Когда я отвечал по билету, слушал меня только Доценко, – спокойно и не перебивая. Верлан пришел только когда я уже закончил рассказывать. Доценко сказал ему обо мне: «Он отвечал безукоризненно и на хорошем языке» (!). Я торжествовал и, получив пятерку, вышел из красного корпуса, где проходил экзамен, очень довольный и веселый. При входе ко мне бросилась толпа родителей абитуриентов и стала меня расспрашивать.

По письменной математике и по сочинению я получил четверки, а по устной математике – пятерку, но при самых драматических обстоятельствах. Дело в том, что мне досталось тригонометрическое уравнение, которое не имело решения. К счастью, оно было простое – синус чего-то плюс косинус чего-то равно двум. Ясно, что уравнение распадается на систему из двух уравнений (синус равен единице и косинус равен единице), каждое из них решить было легко, но полученные серии решений не совпадали. Когда я сказал экзаменаторам, что уравнение не имеет решения, они ответили, что таких уравнений среди заданий НЕТ, но, – к счастью, – МНЕ УДАЛОСЬ ДОКАЗАТЬ, ЧТО Я ПРАВ (математика ведь точная наука! – а случай был очень прозрачный и спорить с очевидностью не приходилось). Только позже я понял, как мне повезло. Одному из моих одноклассников в такой же точно ситуации поставили тройку, – ему досталось СЛОЖНОЕ уравнение (видимо, с ошибкой) и он не смог ясно показать, что оно не имеет решения.

Осенью 1973 г. я начал учиться на первом курсе физического факультета Киевского университета, в третьей группе. Память на лица у меня ОЧЕНЬ ПЛОХАЯ, и несколько недель я узнавал свою группу по одному-единственному человеку, лицо которого мне удалось запомнить (только потому, что у него была длинная, хоть и жидкая, бородка).

Помню, как я тогда одевался, – очень мрачно! К окончанию школы родители сшили мне черный костюм (ткань была

в мелкую клеточку: клеточки были или совсем черные или блестящие) и серый свитер- гольф с высоким воротом. Итак, молодой человек в черном и сером. И к тому же – в очках! На первом курсе начал носить очки – не видел ничего на доске, даже сидя в первом ряду.

Единственным игривым моментом в этом мрачном облике был маленький круглый значок на лацкане пиджака – улыбающийся кот-пират с повязкой на глазу. Но значок был маленький и в глаза не бросался.

Среди наших преподавателей были настоящие ученые и хорошие лекторы. Мне кажется, что самым крупным ученым (и самым хорошим лектором) был выдающийся физик-теоретик, академик Соломон Исакович Пекар, который читал нам курс квантовой механики. До сих пор жалею, что потерял этот конспект! Пекар объяснял все словами, «на пальцах», почти не писал формул на доске, и слушать его было ОЧЕНЬ интересно. Иногда лекции читала доцент кафедры теоретической физики Оксана Федоровна Томасевич, – она, напротив того, исписывала всю доску, но мне было непонятно и скучно.

Некоторые курсы были хорошей иллюстрацией французской максимы «Понять – значит привыкнуть». Хорошо помню первое впечатление от знакомства с тензорным анализом (Я ЭТОГО НЕ ПОЙМУ НИКОГДА! ЭТО ВООБЩЕ НЕ В ЧЕЛОВЕЧЕСКИХ СИЛАХ!).

Что же? – Прошло два-три года – и стало легче. Может быть, лучший способ освоиться с ошеломительно новыми, непонятными материями – РАБОТАТЬ с ними. (Это же относится и к квантовой механике).

На третьем курсе нам начали читать философию, – диалектический материализм, исторический материализм, этику, эстетику. Пришлось читать и конспектировать Ленина – «Материализм и эмпириокритицизм». До сих пор помню ЯРЧАЙШЕЕ впечатление от субъективного идеализма Беркли, которого Ленин критикует в самом начале книги. Беркли показался мне неотразимо убедительным! А ленинские «Фи-

лософские тетради» (прекрасно помню этот толстый синий том – восемнадцатый из ленинского собрания сочинений) впервые познакомили меня с философией великого Гегеля и с его диалектикой. Помню, что моя тетрадь философских конспектов открывалась эпиграфом из Ларошфуко: «Философия торжествует над горестями прошлого и будущего, но горести настоящего торжествуют над философией».

Однажды я пришел в читальный зал университетской библиотеки на ул. Владимирской, чтобы конспектировать Гегеля. Гегель показался мне очень трудным и непонятным, зато от этого визита осталось ярчайшее АРХИТЕКТУРНОЕ впечатление – великолепный высокий старинный зал с белоснежными стенами! Как жаль, что мы учились в новом корпусе физического факультета на выставке, – я думаю, что ежедневное общение с великой старинной архитектурой сказалось бы на мне благотворно!

Еще только один раз я видел в Киеве столь же впечатляющий интерьер – зал нотного отдела Центральной научной библиотеки. Когда-то давно он располагался на Подоле, в одном из старинных корпусов Киево-Могилянской Академии (здание семнадцатого века). Этот зал тоже высокий, с белоснежными стенами, – а окна в нем расположены высоко, под самым потолком, так что свет падает сверху. Эта особенность освещения придает интерьеру удивительное величие.

Впрочем, не буду жаловаться на недостаточное общение с настоящей архитектурой, – во-первых, я несколько раз побывал в Питере, а во-вторых, всю жизнь живу рядом с Политехническим парком, – а это одно из немногих мест в Киеве, где можно почувствовать, что такое архитектура, – два старинных корпуса и четыре жилых дома очень хороши.

То, что я поступил на ФИЗИЧЕСКИЙ факультет, совсем не означало, что я удалился от художественной литературы и, в частности, от поэзии. Как-то раз на первом курсе, будучи в гостях у однокурсника, я вынул из книжного шкафа нарядную книгу, – книга была в черной блестящей суперобложке с изображением золотой розы. Это оказалась антология ан-

глийской поэзии. Раскрыв ее наугад, я наткнулся на подборку стихотворений Джона Китса, которая начиналась знаменитым фрагментом из «Эндимиона»:

The thing of beauty is a joy for ever:
Its loveliness increases; it will never
Pass into nothingness; but still will keep
A bower quiet for us; and a sleep
Full of sweet dreams, and health, and quiet breathing…

Стихи так мне понравились, что я захотел их перевести:

Высокой прелести исполнено, созданье
Дарует радость, и очарованье
Его все возрастает; никогда
Реки забвенья темная вода
Его не скроет; но всегда хранит
Оно для нас гармонию, и спит
Наш разум, в грезы сладкие влюбленный,
Очарованья вздохом упоенный.

Через некоторое время я увидел перевод Бориса Пастернака:

Прекрасное пленяет навсегда.
К нему не остываешь.Никогда
Не впасть ему в ничтожество.Все снова
Нас будет влечь к испытанному крову
С готовым ложем и здоровым сном…

– И СРАЗУ ПОНЯЛ, ЧТО ТАКОЕ НАСТОЯЩАЯ ПОЭЗИЯ! (А еще понял, что у меня нет поэтического дарования, – а в лучшем случае некоторая сноровка и вкус к версификации!)

ПРЕКРАСНОЕ ПЛЕНЯЕТ НАВСЕГДА, – звучит великолепно, – но неправда, потому что вкусы могут измениться с возрастом (и действительно иногда меняются). Я смог прочитать Китса в подлиннике потому, что с шести лет бабушка

водила меня в Дом Ученых (на ул. Владимирской) в кружок английского языка (я ходил туда почти все школьные годы, – не помню точно как долго, но самое меньшее лет семь). Одно время в моей первой школе, – в школе № 182, – занятия проходили во вторую смену, и мне приходилось из-за английского систематически опаздывать на уроки. На меня нарисовали карикатуру в школьной стенгазете и подписали внизу: «А что будет, ЕСЛИ ВСЕ БУДУТ ХОДИТЬ НА АНГЛИЙСКИЙ?» (это было потрясение, – меня высмеяли в прессе!)

Помню, что в Доме Ученых мы учили наизусть знаменитый фрагмент из байроновского «Чайльд-Гарольда» Adieu, adieu, my native shore…, а однажды ставили на сцене фрагмент пьесы Шоу «Пигмалион» (у меня была роль Фредди).

Итак, я неплохо знал английский еще до поступления в университет, поэтому естественно, что из всех европейских литератур наиболее доступной для меня оказалась английская. Кое-что из высокой английской литературы я прочитал еще до поступления в университет, – например, Стивенсона: «Дом на дюнах», «Ночлег Франсуа Вийона», «Книги , которые на меня повлияли», стихотворения, – и даже пытался переводить кое-что из прочитанного с английского. На первом курсе прочитал «Ромео и Джульетту» Шекспира в подлиннике (и доныне это единственная его пьеса прочитанная мною по-английски целиком, а когда зимой этого года мы с мамой поехали в Карпаты кататься на лыжах, то я взял с собой том Шекспира из Библиотеки Всемирной Литературы (почему-то лучше всего помню «Антония и Клеопатру»).

Сейчас для меня самый любимый из английских поэтов – Китс (правда, я читал не так уж много, – Байрона, Шекспира, Стивенсона, Киплинга, Милна, Уайльда, Суинберна – вот, пожалуй, и все, – да к тому же из каждого совсем понемногу). Если бы меня спросили, какой английский текст из прочитанных мною кажется мне самым блистательным, – я мог бы ответить совершенно точно, – конечно, комедия Уайльда «The importance of beeing earnest»! И конечно, невозможно не вспомнить о трех великих детских книгах, которые я имел

счастье прочитать по-английски (все-таки в переводах они блекнут!): «Алиса» Кэрролла, «Винни Пух» Милна и сборник сказок Киплинга « Just so stories».

На последних курсах я занимался на кафедре теоретической физики и писал диплом в Институте коллоидной химии и химии воды АН УССР, в лаборатории квантовой химии, которой руководил Юрий Владимирович Шулепов. Туда же я попал по распределению (начал там официально работать осенью 1979 г. – в должности инженера). Сотрудников было четверо, – заведующий лабораторией Юрий Владимирович, его правая рука Евгений Владимирович Аксененко, вычислитель Валентина Васильевна Кулик и я, Александр Витальевич Пустовит. У всех отчество на «в»!

Работать было приятно! В нынешнюю эпоху (2014 г.) трудно представить себе атмосферу советского академического института (особенно ТЕОРЕТИЧЕСКОГО подразделения). Основными орудиями труда у теоретиков были ручка и бумага. Бумаги требовалось много, – писали мы на обратной, чистой стороне тех бумажных рулонов, которые использовались для распечатки результатов ЭВМ. Если вычисление было громоздким, длинным (а это бывало часто), мы с Юрием Владимировичем вычисляли независимо друг от друга и сравнивали результат, – он должен был совпасть. Время от времени я переживал инсайты (озарения) и прибегал к Шулепову сообщить о новых результатах. Реакция была, как правило, двоякая: «Саша, Вы меня пугаете!» или «Саша, Вы меня обманываете!»

На ЭВМ считать тоже приходилось, но это у меня получалось совсем плохо, – этот род занятий требует СОВЕРШЕНСТВА, – одна запятая в программе не на месте, и программа не работает!

Проблема, которую дал мне Юрий Владимирович, обладала математической красотой, – я занимался некоторыми аспектами эффекта Яна-Теллера. Речь шла о высокосимметричных системах (тетраэдр, октаэдр) и математическим аппаратом была теория групп и квантовая механика. Сам

Ю. В. Шулепов занимался главным образом РЕШЕТОЧНЫМ ГАЗОМ, эффект Яна-Теллера для него был занятием побочным.

Теория групп совершенно очаровала меня еще в университете (до сих пор помню, с каким восторгом составлял таблицу умножения для группы тетраэдра!) Соображения симметрии играли в задаче важную роль, – и это было красиво! Я работал в Институте коллоидной химии и химии воды тринадцать лет, – с 1979 по 1992 годы, – и все это длительное время занимался КРАСИВЫМИ ТЕОРИЯМИ! Отсюда – прямой путь к моим работам о Пушкине, лучшие из которых тоже трактуют о симметрии.

Вокруг меня были физики-теоретики, – интеллектуалы высокого уровня, – а это ОЧЕНЬ ПОЛЕЗНО для головного мозга. Работал я не слишком напряженно (одна статья в год – не так уж обременительно), никто никуда не спешил, времени хватало на все: и на то, чтобы почитать Бунина, и на то, чтобы поиграть в буриме.

Помню начало одного из стихотворений

Не съевши хлеб, не пей воды,
А то далеко ль до беды
В любви на чувства не скупись
Не говори любимым: Брысь!
(2-я и 4-я строки – мои)

И на то, чтобы заварить чай, и, конечно, на то, чтобы поиграть в пинг-понг. Чего НЕ СТОИЛО делать – так это опаздывать утром и уходить раньше времени вечером. Помню лозунг советского времени:

КОЖНУ РОБОЧУ ХВИЛИНУ – СПРАВІ.
У меня получалось иначе:
КОЖНІЙ СПРАВІ – РОБОЧУ ХВИЛИНУ

В 1980 г. в наш Институт приехал на стажировку американский ученый Ричард, очень приятный и симпатичный

молодой человек, который старательно учил русский язык и очень хотел разговаривать с нами, молодыми учеными, по-русски. Удавалось это плохо, – как он ни старался, понять его русскую речь было почти невозможно. Но читал Ричард по-русски совсем неплохо и имел вкус к литературе и к поэзии, – как русской, так и английской. В 1978 г. была издана книга Topsy-Turvy World. English Humour in Verse (Мир вверх тормашками. Английский юмор в стихах), – сборник английской юмористической поэзии, в который вошли произведения двух классиков поэзии нонсенса – Эдварда Лира и Льюиса Кэрролла (в частности, его поэма «Охота на Снарка»). Мне удалось купить эту книгу и я был от нее в восторге. Пользуясь присутствием Ричарда, который любезно разъяснял мне трудные места текста, я прочитал «Охоту на Снарка» целиком и попытался перевести ее на русский язык. Некоторые строфы из этой поэмы я включил в «Обещанную сказку….». Лимерики Лира понравились мне ЧРЕЗВЫЧАЙНО, – и, конечно, я тоже попробовал сочинять такие стихи:

Молодая вдова из Толедо
Продавала фиалки по средам.
Накопила мильон,
Села в спальный вагон
И отправилась к новым победам.

Много лет спустя я познакомился с киевским поэтом Владимиром Верлокой, который тоже любил писать лимерики. Однажды он написал мне:

По весне господин Пустовит
Обретает прекраснейший вид,
Но по осени он,
Странной мыслью пленен,
Неожиданно вдруг деловит.

Верлока был меломан, как я, но наши вкусы не сходствовали, – он любил барокко, а я рококо (это были годы моего сильного увлечения музыкой Боккерини, ради которого я на время забыл даже Моцарта). Мы иногда спорили о достоинствах разных композиторов, поэтому я ответил ему так:

Переводчик Владимир Верлока,-
Меломан, бонвиван, лежебока, -
Не любя рококо
(Это слишком легко!)
Отдавал предпочтенье барокко.

Поэзия нонсенса нравится мне до сих пор. За многие годы я даже собрал маленькую библиотеку – у меня есть «Книга бессмыслиц» Лира, полное собрание стихотворений Кэрролла, собрание переводов «Алисы в Стране Чудес», томик поэта Олега Григорьева, произведения Хармса и Олейникова, и восхитительная монография Евгения Клюева RENYXA: литература абсурда и абсурд литературы.

Год спустя Ричард вернулся в Америку и прислал нам в подарок великолепные книги: мне – книгу стихотворений Вильяма Блейка(с его же иллюстрациями), а Коле Жарких – великолепное издание «Винни Пуха» с картинками.

В последние годы моей преподавательской работы мне иногда приходилось жестоко скучать на заседаниях кафедры философии; чтобы не умереть от скуки, я принимался сочинять абсурдные стихотворения. Вот два из них:

ТРАКТАТ О ЖЕНСКОМ МНОГОСЛОВИИ И МУЖСКОЙ РЕЛИГИОЗНОСТИ ИЛИ О ПОЛЬЗЕ ИСЛАМА

… но ответил Людоед:

НЕТ!

К. ЧУКОВСКИЙ

Говорила Маня Ване
О папане на диване
(Меломане и гурмане,
Бонвиване и тиране),
О соседке Марианне,
Вечно плавающей в ванне,
О тромбоне, барабане,
О тюльпане в икебане,
О варане в чемодане,
Кинофестивале в Канне,
Композиторе Дюране
И его сердечной ране, -
Говорила на прощанье,-
Чем нежней, тем филигранней,-
О фонтане в Индостане,
О нирване в балагане,
О Верлене, Сент-Амане,
О Расине, о Лакане, -
Но ответил Ваня Мане:
НЕТУ ЭТОГО В КОРАНЕ!

ВЕРЕНИЦА ПЕРСОНАЖЕЙ

Книжка с картинками

Это приятный Том,
Который с набитым ртом
Рассказывает о том,
Как лучше играть с котом.

Это унылый Ник,
Язвительнейший старик,
Который брюзжать привык
Над грудами старых книг.

Это румяный Сэм,
Автор многих поэм,
Нежно любящий джем,
Который не делит ни с кем.

Это веселый Джо,
Который, когда свежо
Ездит лишь на пежо
И обожает боржом.

Это счастливый Пит,
Который прекрасно спит,
Но только громко храпит
И этим супругу злит.

Это милая Энн,
Сердца берущая в плен,
Которая тем, кто влюблен
Отвешивает поклон.

Это грозная Кэт,
Которая не поэт,
Не повар, не логопед,
А кто же? – Востоковед!

Это прекрасный Джим,
Который всеми любим
Настолько, что каждый Джим
Хотел бы сделаться им.

Это голодный Джек,
Который ест чебурек
Без радости. Ведь навек
Пленил его жареный хек.

Это великий Рэй,
Укротитель зверей,
Просто маг, ей-же-ей!
И совсем не злодей.

Ищу художника-иллюстратора, чтобы издать книжку с картинками. Дорогие читатели, – если среди вас есть художники, которых этот текст вдохновляет, – напишите мне, пожалуйста по адресу pustovitav@gmail.com.

* * *

Недавно, просматривая Дневник 1974-1978 гг., я нашел несколько маленьких стихотворений, о которых совершенно забыл, – и увидел, что склонность к поэзии нонсенса и вкус к словесной игре были у меня еще до знакомства с Кэрроллом и Лиром. Вот например:

Будем веселиться!
Не к лицу нам злиться.
Злоба как темница.
Будем веселиться!

С дураками драться -
В дураках остаться.
Стоит ли стараться?
Глупо огорчаться.

Письмо от Евгения Богата (о котором я писал выше) так меня вдохновило, что я решил еще раз написать в редакцию «Литературной Газеты» – на этот раз в юмористический отдел «Клуб 12 стульев». Там была рубрика «ФРАЗЫ» – и я сочинил несколько фраз:

Одним – львиные доли, другим – лошадиные дозы.

Что Вы читаете, принц? – Фразы, фразы, фразы.

Чтобы отражать жизнь, надо быть блестящей личностью.

Детских книг так много, а детских лет так мало!

Природа и мир часто зло шутят с людьми, предоставляя им необходимое, но лишая достаточного.

Не во всех людях 70% воды; в некоторых – гораздо больше.

Я даже послал эти фразы в редакцию и получил отказ от самого Бориса Брайнина, постоянного автора рубрики:»-Мы публикуем оригинальные мысли, а Вы просто играете словами!»

Вспоминаются еще два случая. Однажды меня спросили, нет ли у меня с собой чего-нибудь острого. Я ответил: «Ничего, кроме языка». В другой раз я сидел в кино, а позади меня сидела девушка невысокого роста, которой я заслонял экран. Она говорит мне: СНИМИТЕ ГОЛОВУ! Я (не оборачиваясь): С КОГО?

СНОВА МУЗЫКА

Все это время – и в студенческие годы, и на работе, – я много ходил в концерты и ежедневно слушал пластинки. В 1982 г. я почувствовал, что мне УЖЕ МАЛО только слушать музыку. Мне захотелось играть самому. Надо сказать, что в школьные годы я раза три начинал заниматься на фортепиано (инструмент был куплен, когда мне было лет семь), но все как-то неудачно. Первая учительница (мне было лет восемь) была юная сказочная красавица (косы ниже колен), занятия начались очень хорошо, но спустя недолгое время прекратились (не помню почему). Вторая (года три спустя) была дама средних лет и очень неуравновешенная (то целовала мне руки, то била меня по рукам), и занятия тоже как-то не шли (они происходили в так называемой «Комнате школьника» при нашем доме, – что-то вроде детского клуба); с этой учительницей я расстался с удовольствием. Наконец, третья учительница, – пианистка Раиса Марковна Гринберг, жившая в нашем доме (Политехническая, 5) в другом парадном (мне было лет тринадцать) была всем хороша и я делал некоторые успехи, но надо было готовиться к поступлению в университет и для музыки не оставалось времени.

Таким образом, когда в 1982 г., в возрасте 26 лет, я пришел в вечернюю муз. школу для взрослых, в класс пианистки Ольги Ароновны Ходорковской, то играл я неважно, – на уровне 3-4 класса детской муз. школы. Ольга Ароновна очень любила свою работу и относилась к своим великовозрастным и в профессиональном отношении бесперспективным ученикам внимательно и сердечно. Мне она сразу дала достаточно трудную программу – Аллеманду из второй французской Сюиты Баха (это трехголосие; у меня было очень смутное понятие о полифонии, – благодаря Ольге Ароновне я многое понял), ноктюрн Шопена, прелюдию Шостаковича (24-ю из 34 опуса).

Первое время мне было УЖАСНО СТРАШНО выходить на сцену (играть академконцерт), но постепенно я привык.

В музыкальной школе я тоже временами устраивал лекции-концерты (рассказал, в частности, об опере Моцарта «Идоменей»).

Кажется, в 1981 г. супруга научного руководителя моей жены Владимира Николаевича Шилова, замечательная, высокоталантливая учительница физики в школе-гимназии № 136 на Русановке Лариса Ивановна Сологубовская пригласила меня прочитать лекцию о Моцарте для ее учеников (будущих физиков; очень многие ученики Ларисы Ивановны сильно увлеклись физикой и избрали ее своей профессией). Я сказал, что ОДНУ лекцию прочитать не могу, а разве что цикл. Не помню, сколько именно лекций я прочитал Ларисиным детям (впрочем, среди слушателей были и взрослые – мои коллеги из Института), – важно, что лекции имели успех. Лариса Ивановна иногда встречается с выпускниками прежних лет и говорила мне, что слушатели моих лекций вспоминают их как САМОЕ ЯРКОЕ СОБЫТИЕ ВСЕЙ СВОЕЙ ШКОЛЬНОЙ ЖИЗНИ (для меня это поистине удивительно!)

Кажется, в 1981 же году я написал для моего школьного друга Вадима Шаншейна (сына учительницы физики Евгении Марковны) пародийную поэму, в которой играл с разными стихотворными размерами (см. далее). Написал я ее, гуляя по Политехническому парку, – брал с собой бумагу и карандаш и записывал то, что приходило в голову. Наверное, именно тогда я впервые почувствовал, КАК ЭТО ПРИЯТНО – ПИСАТЬ! До сих пор некоторые светлые мысли приходят ко мне во время прогулок, так что вполне понимаю философов-перипатетиков. Место нашего жительства в Киеве благоприятствует прогулкам, – совсем рядом три парка, – Политехнический, Пушкинский и зоопарк.

Важную роль в этой поэме играет Кот, – и это не случайно! Котов я всю жизнь люблю. Когда я был старшеклассником (не помню точно, когда именно, – восьмой это был класс или девятый?), – мы завели сиамского кота Маркиза. Его подарила моей маме наша знакомая по Дубечне. У них было два кота, – мама Маркиза, Туся и он, – и глава семейства возражал

против такого избытка котов. Маркиз в молодости был СКАЗОЧНО КРАСИВ (голубые глаза, морда, лапы и хвост шоколадные, а тело цвета кофе с молоком; шерсть недлинная) и имел мягкий характер (что необычно для кота этой породы). Любил забираться в угол пододеяльника и там спать; бывало, стелишь постель, – а одеяло тяжелое. Значит, там Маркиз!

Он особенно любил мою маму, – но и ко всем другим людям относился неплохо. Прожил он лет тринадцать, и после него кота у меня долго не было. Второй наш кот, – Кузя, – беспородный, рыжий с белым, – появился у нас только году в 1996, когда мы уже жили не на улице Политехнической, 5, а в переулке Ковальском (где живем и сейчас), – по другую сторону от Политехнического парка. Его нам подарила во младенчестве моя двоюродная сестра Катя. Дело в том, что в квартире завелась мышь!

Кузя был такой крошечный, что первое время его приходилось поить молоком из пипетки; но уже в возрасте месяцев двух он доблестно поймал и умертвил эту самую мышь, – и с тех самых пор я всегда начинаю курс культурологии с рассуждения о том, чем люди отличаются от животных. Вот, говорю я студентам, если взять маленького, еще слепого котенка у мамы кошки и вырастить его среди людей, – вырастет кот, который умеет делать все то, что необходимо коту (в частности, ловить мышей), – ХОТЯ НИКТО ЕГО ЭТОМУ НЕ УЧИЛ (у животных значимые механизмы поведения закодированы генетически). Если же человек вырастает среди волков, то из него получается волк (правда, плохой, неудачный). Отсюда необходимость образования и воспитания и т. д. (*см.* «Историю европейской культуры» – 2012, гл. 1).

Действительно, даже для того, чтобы сформировать мою скромную персону, понадобилось МНОГО ярких людей: математика у меня – от Ростислава Ивановича Шиманского, английский – от Евгении Александровны Друяновой, физика – от Евгении Марковны Куперман, Соломона Исаковича Пекара и Юрия Владимировича Шулепова, музыка – от Бога (при посредстве Ольги Ароновны Ходорковской, Риты Се-

меновны Донской и Юрия Петровича Глущенко), история искусств – от Андрея Иосифовича Корженевского, и так далее... (читатель, вспомнил ли ты соответствующий пассаж из Марка Аврелия?)

Третий наш кот, – ныне здравствующий Саид (самый, пожалуй, лучший; его портрет – на обложке этой книги) был подарен в 1999 г. моим коллегой психологом Игорем Маниловым, с которым мы вместе работали в одной из киевских школ (вернее, его супругой Светой). Он ориентал, черный (с возрастом скорее темно-шоколадный), очень худой и грациозный, с длинными лапами и длинным носом и яркими зелеными глазами. Смолоду он был диковат и однажды так сильно поцарапал мне нос, что до сих пор видно, – но с возрастом поразительно очеловечился. У меня и вообще-то кошачья натура (эгоизм, любовь к комфорту, зябкость, ненависть к резким звукам и движениям и т. д.), но с этим котом я чувствую особенное сродство. В первый раз я увидел его в гостях у психолога (я был один, без жены). Когда она спросила меня, каков кот, я ответил: «Представь себе, что я превратился бы в кота, – вот он таков».

Поскольку всю жизнь меня сопровождают коты, то я и литературой о котах очень интересуюсь. Люблю стихотворение Ходасевича о Коте Мурре и помню его наизусть, люблю и сам роман Гофмана о Коте Мурре (последнее его произведение, оставшееся незаконченным). И, конечно, подлинный шедевр, – сказка Киплинга о Коте, который гулял сам по себе. Года три тому назад мы подарили нашей дочери Маше в день рождения роскошно изданную и богато иллюстрированную английскую книгу о котах в истории живописи.

Поэма о коте, конечно, пародийная (см. Приложение), – это, в лучшем случае, ироническая поэзия (а скорее, вообще никакая не поэзия). Только однажды (совершенно не помню, когда и при каких обстоятельствах, – но очень давно) довелось мне написать пять строк, которые, может быть, по-настоящему поэтичны:

И опьянею без вина,
И дотянусь до звезд небесных,
И ослепительных, безвестных
Чудес душа моя полна,
И музыкой звучит она…

Закончил вечернюю музыкальную школу я в 1986 (чернобыльском) году (учился четыре года, а не пять, потому что меня приняли сразу на второй курс). Этот год был для меня замечателен во многих отношениях: был Чернобыль; мне исполнилось 30 лет; я закончил музыкальную школу и защитил в Донецком университете диссертацию «Вибронные эффекты в Т-термах координационных соединений с учетом спин-орбитального взаимодействия» (в Донецком физико-техническом институте работали экспериментаторы, с которыми я сотрудничал как теоретик; потом я подсчитал, что всех моих визитов в Донецк, – от самого первого до приезда на защиту, – было ДЕСЯТЬ; как хороши были донецкие магазины нот и грампластинок! То, что в Киеве мелькало и исчезало, – там лежало годами).

Кстати, защита моя прошла достаточно драматично; ученый совет разделился на две партии, которые чуть не подрались между собой; мне пришлось их мирить; мне задали 18 (!) вопросов, ответы на которые я главным образом начинал словом «НЕТ» (это я заметил после по стенограмме); за присуждение мне ученой степени проголосовали НЕ ЕДИНОГЛАСНО (один голос был против). От одного из моих оппонентов, бывшего научного руководителя моей жены Юли, Валентина Вихнина, я получил комплимент: «Никогда еще не видел, чтобы диссертант держался с таким хладнокровием!» (а мне и в самом деле почему-то совсем не было страшно, – не то, что на концерте в музыкальной школе!).

Таким образом, я работал над диссертацией семь лет, – с 1979 по 1986, – работал не спеша, с удовольствием (временами даже с восторгом, – бывало, приходили светлые мысли). Собственно текст работы писал от руки (персональных

компьютеров тогда еще не было) на бумаге веселого желтого цвета; установил себе норму – три рукописных страницы в день. Бывало, напишу их быстренько, – и гуляю смело. Диссертация получилась не очень длинная, – около ста печатных страниц, – и ее текст был написан приблизительно за год.

Правда, уже тогда я отчетливо понял, что не обладаю выдающимися способностями к физике. Через коридор от нашей лаборатории квантовой химии располагался теоретический отдел, которым руководил Станислав Самойлович Духин. В этом отделе работали моя жена Юля Борковская и наш однокурсник Коля Жарких. Коля был звезда нашего курса; он человек поистине выдающихся дарований. Он стал одним из создателей ЯЧЕЕЧНОЙ МОДЕЛИ, имя его вошло в историю коллоидной химии. Однажды я обратился к нему с математическим вопросом, над которым раздумывал уже недели две, – он ответил совершенно правильно и СРАЗУ!

Весной этого года благодаря моему коллеге Александру Юрьевичу Тоцкому я познакомился с пианистом Юрием Петровичем Глущенко и поступил в народную консерваторию к нему в класс.

Народная консерватория более не существует. Это было учебное заведение, располагавшееся в том же здании, что и Киевская государственная консерватория (ныне – Национальная Академия музыки) и призванное обеспечить студентам государственной консерватории педагогическую практику. Поступать туда могли все желающие, но надо было сыграть программу. Со мною вместе на фортепианное отделение поступали еще трое, – приняли только меня. Остальные были приняты на отделение хорового дирижирования. Преподавать должны были студенты, но мне повезло, – я попал к Ю.П., который был лауреатом международного конкурса и концертирующим пианистом.

Хорошо помню первую встречу с Ю.П. Я сыграл ему мазурку Шопена и Ю.П. сказал: «Вы, наверное, хорошо играете Шостаковича?» (помню, как я удивился этому вопросу, но, впрочем, сыграл 24-ю прелюдию Шостаковича из 34 опуса,

за которую меня и в школе хвалили). Узнав, что мне 30 лет, Ю.П. сказал: «Ну что ж! Вы еще можете КОЕ-ЧТО УХВАТИТЬ!» и заметил, что я играю БЕССТИЛЬНО, плохо представляю себе особенности пианизма Баха, Моцарта, Шопена и т.д. (как я только сейчас понимаю, именно поэтому, слушая моего Шопена, он вспомнил о Шостаковиче).

Ю.П., в отличие от Ольги Ароновны, совсем не занимался ремеслом, – гаммы, арпеджио, трели и т.д. его не интересовали, – а интересно ему было поговорить об общекультурном контексте исполняемой музыки, – то, что сейчас называется КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ. Кроме того, у Ю.П. был вкус к математике. Ю.П. преподавал общее фортепиано вокалистам, композиторам, духовикам, дирижерам и т.д., – и, конечно, все эти студенты ходили очень плохо. Помню, как ни приду (уроки бывали раз в неделю), – Ю.П. сидит один и играет Шенберга. Поэтому наши уроки бывали длинными, – бывало, что и часа два с лишним. Я много с ним играл в 4 руки и на двух роялях. По моей просьбе Ю.П. играл с листа все, что я приносил (а приносил я много; в те времена на Крещатике был магазин «Ноты», в котором букинистические издания лежали огромной грудой; я заходил туда еженедельно и перебирал эту груду от самых верхних тетрадок до самых нижних и обычно что-нибудь покупал; стоили ноты ОЧЕНЬ ДЕШЕВО, так что постепенно у меня образовалось неплохое нотное собрание (особенно хороша коллекция фортепианных дуэтов), которым я пользуюсь и сейчас.

Однажды был забавный случай. В магазине стояло хорошее пианино, на котором можно было поиграть понравившуюся музыку. Среди новых поступлений я нашел сборник нетрудных танцевальных пьес Баха и Генделя венгерского издания и стал их наигрывать. Фактура была прозрачная, звучало неплохо и я не остановился, пока не сыграл все до конца. Несколько раз ко мне подходили покупатели и спрашивали, что это я играю. Когда я закончил и решил эту тетрадку купить, – на мою долю достался единственный экземпляр, по которому я играл, – с испачканной и мятой обложкой. Все остальные были куплены!

У Ю.П. я играл и полифонию (Баха), и классику (Моцарт, Бетховен), и романтиков (Шуман), но особенно важны два момента: во-первых, он заставил (именно ЗАСТАВИЛ, потому что я сопротивлялся!) меня выучить опус 19 Шенберга (шесть маленьких фортепианных пьес) и тем приобщил меня к атональной, додекафонной музыке (нововенцы), во-вторых, мы с ним выучили ЦЕЛУЮ ПРОГРАММУ ФОРТЕПИАННЫХ ДУЭТОВ – «Матушку-Гусыню» Равеля (целиком, все пять пьес – до сих пор приятно вспомнить, как Ю.П. говорил, что мы играем это не на пятерку, а на шестерку), «Этюды в форме канона» Шумана (в переложении Дебюсси для двух ф-но, – тоже все шесть) и фа-минорную фантазию Моцарта. Кроме того, Ю.П. как-то незаметно научил меня неплохо читать с листа (если, конечно, фактура не слишком сложная); с тех пор я очень люблю читать с листа СОВЕРШЕННО НЕЗНАКОМУЮ музыку. Читать ее глазами я не могу (слух плохой), – и бывает, что музыка поражает меня своей новизной и необычностью. Так случилось у меня, например, с семнадцатой сонатой Бетховена. Удивительно, но мне, – к тому моменту, когда я купил ноты, – ни разу не пришлось прослушать эту сонату, – ни в концерте, ни в записи. Когда я начал ее играть, то музыка настолько меня ПОРАЗИЛА, что я с трудом продолжил чтение. После этого я поверил тому автору, который написал о первой оркестровой репетиции пятой симфонии Бетховена, – будто бы у оркестрантов падали из рук смычки. ОЧЕНЬ МОЖЕТ БЫТЬ!

На первом году обучения у Ю.П. я защитил диссертацию в Донецке (в октябре 1986 г.). На Ю.П. это произвело впечатление (он, наверное, думал, что защититься – это Бог знает как трудно). Года три спустя он тоже написал диссертацию об импровизации, в которой были МАТЕМАТИЧЕСКИЕ ЭПИЗОДЫ! На правах кандидата физико – математических наук я написал ему отзыв и получил от него в подарок автореферат с лестной надписью (храню до сих пор!) Ю.П. – самый усердный и благодарный читатель моих книг; читает он удивительно вдумчиво и при этом быстро.

У Ю.П. огромный репертуар: весь фортепианный Шенберг, этюды Шопена, этюды Листа, современные украинские композиторы (Сильвестров, Годзяцкий, Грабовский), некоторые сонаты Бетховена и т.д. Я как-то спросил у него, как ему удается не забыть все это. Он рассказал мне, что у него есть программы, каждую из которых он повторяет в соответствующем месяце: Шопена – в январе, Листа – в феврале и т.д. Мне понравилась эта идея, и я тоже разделил свой репертуар на программы (это ксерокопии, потому что сами ноты надо беречь – нотный магазин давно закрылся, и они очень подорожали) и время от времени вспоминаю то одну, то другую. Мои программы таковы: «Юный Бетховен», «Французские клавесинисты», «Моцарт: лондонская тетрадь», «Бах и его сыновья», «Ваньхал», «Бенда», «Итальянцы в России» (Чимароза и Паизиелло), «XX век», «Три детских альбома» (Чайковский, Шуман, Григ), «Диабелли», «Три века танца», – ну и кое-что еще .

Занятиям в народной консерватории благоприятствовало одно счастливое обстоятельство: у нас в институте был конференц-зал, который почти всегда стоял пустой (изредка там происходили заседания ученого совета). В зале стояло прекрасное чешское пианино «Петроф». Мне удалось добыть ключ от этого зала, и практически ежедневно я там занимался. В качестве новогоднего подарка к 1986 году я написал для моей жены Юли небольшую фортепианную пьесу.

За сценой была небольшая комната, в которой стоял очень хороший электроорган с двумя клавиатурами. Этот инструмент был куплен нашим месткомом, когда в конце какого-то года оказалось, что необходимо потратить на что-то общественные деньги. Орган был сделан в Прибалтике и настраивать его приехал мастер с завода.

В отделе адсорбции на минеральных сорбентах (году в 1982 наша лаборатория квантовой химии вошла в него в полном составе) работал химик Валерий Евгеньевич Дорошенко. Он года на два меня старше, тоже пианист-дилетант и закончил Народную консерваторию на несколько лет рань-

ше, чем я (его преподавателем была пианистка по фамилии Холодная, – я ее уже не застал). Занимаясь в Киевском политехническом институте, он пел там в вузовской хоровой капелле. Когда мы познакомились, Валера играл много лучше, чем я, и мне было очень приятно, что он согласился играть со мной в четыре руки. С ним мы несколько лет подряд играли на фортепиано дуэты (и даже давали концерты), а когда купили орган, то стали играть и на органе.

Я купил в «Нотах» на Крещатике «Восемь маленьких прелюдий и фуг» Баха (так сказать, школа начинающего органиста). Ноты для органа пишутся на трех строчках –правая рука, левая рука и педаль (ножная клавиатура). На нашем органе педали не было, поэтому мы с Валерой поделили фактуру между четырьмя руками. Мастер-настройщик объяснил нам, что инструмент был спроектирован для классической музыки (а не для эстрадной, как йоника). Действительно, Бах звучал на нем ПРЕКРАСНО! Оказалось, что играть Баха на органе – это способ помедитировать и мощная психотерапия.

Иногда я устраивал концерты один – играл и рассказывал. Темы были разные – «Музыка Моцарта-ребенка», «Славянская душа» (фортепианные миниатюры русских композиторов), «Предшественники Шопена» (Огиньский, Шимановская, Фильд), «Современники Моцарта» (Паизиелло, Чимароза, Бортнянский, Ваньхал) и т.д. Однажды я устроил цикл лекций об опере Моцарта «Дон Жуан». У меня был клавир, купленный в Москве в 1984 г., и комплект пластинок. Мы слушали сцену за сценой, – но перед прослушиванием я переводил текст слово в слово (это ОЧЕНЬ ВАЖНО для правильного восприятия Моцарта) и объяснял драматическую ситуацию. Состоялось лекций шесть и, кажется, мы не дошли даже до финала первого действия.

Я работал в институте до 1992 г., с тех пор прошло много лет, но до сих пор помню, как мне было хорошо в этом зале! У меня был ключ от маленькой двери, которая вела прямо на сцену. В зале было пусто и темно, только с потолка кое-где падали лучи света (зал располагался в двухэтажной пристрой-

ке между двумя корпусами института – и над ним ничего не было). Отсутствие людей, темнота, тишина и предчувствие музыки, – почти счастье!

После защиты я стал лектором общества «Знание». Поскольку я был кандидатом наук, то мне платили за лекцию 10 руб. (это был неплохой заработок, – столько же стоил мой урок, когда я занимался с абитуриентами физикой или математикой, а занимался я в 80-е и 90-е годы довольно много – особенно летом). Я читал лекции-концерты всюду, где был инструмент, – в школах, в санаториях и т.д. В обществе «Знание» у меня была наставница – приятная дама средних лет, опытный лектор. Послушав меня однажды, она заметила, что я слишком часто говорю «вот». Я постарался СОВСЕМ исключить это слово из лексикона, и, послушав меня еще раз спустя некоторое время, она удивилась: «В первый раз такое вижу! Ни одного «вот»!»

Эта дама работала на каком-то заводе, где рабочий день начинался в девять утра. Поэтому лекции работникам можно было читать только В ВОСЕМЬ УТРА! Как ни странно, я их читал! Причем однажды это была лекция-концерт «Современники Моцарта» (Паизиелло, Чимароза, Ваньхал, Мысливечек). В актовом зале завода стояло пианино и я играл и рассказывал. Мне вежливо поаплодировали, и только одна слушательница РОБКО заметила: «Мы и самого Моцарта НЕ ТАК ХОРОШО ЗНАЕМ... Может, в следующий раз поговорим о самом Моцарте?» Но это как-то не вышло.

В 1989 г. был всеукраинский конкурс лекторов. Я подготовил лекцию-концерт «Рок-музыка в контексте европейской музыкальной культуры». По ходу изложения должны были звучать фортепианные миниатюры разных эпох (мне сказали, что в зале есть рояль). Однако рояля НЕ БЫЛО!

Поэтому мое выступление имело самый комичный вид: я говорю-говорю, потом произношу: «В этом месте звучит маленькая прелюдия Баха ми минор», – и говорю дальше. Тем не менее, – довольно многочисленное жюри, в которым были профессионалы (в частности, дикторы радио), присудило

мне второе место (и даже маленький радиоприемник в качестве награды)[4].

Первое отдали ветерану афганской войны, так что я был доволен. Эта лекция звучала в разных аудиториях несколько раз. Кто-то из слушателей спросил меня: «За что Вы так не любите рок?» Я изумился. Я действительно ОЧЕНЬ его не люблю, но не позволил себе в лекции ни одного оценочного эпитета. Видно, шило в мешке не утаишь.

Мне кажется, что и сейчас, в мои 57 лет, если я что и умею, – так это читать лекции. Правда, у меня было много времени, чтобы усовершенствоваться, – и широкие возможности для экспериментов. Мне доводилось читать лекционные курсы по высшей математике, культурологии, философии, этике, эстетике, логике, поэтике, истории искусства (и многократно).

В этом же 1989 году (до конкурса лекторов) произошло еще одно примечательное событие. Выступая с лекцией-концертом в санатории «Перемога» под Киевом, я познакомился с дамой по имени Маргарита, в обязанности которой входила организация досуга отдыхающих. Дама была по образованию театральный режиссер и неплохо пела. Она предложила мне участвовать в создании спектакля, сюжет которого, – классический любовный треугольник, – воплощался в серии романсов и стихотворений. Участников было четверо, – Маргарита, два актера и я – за роялем. Мне надо было аккомпанировать поющим и исполнять музыкальные фрагменты, на фоне которых звучали стихотворения (мелодекламация). Один только раз я вставал из-за инструмента, – для того, чтобы прочитать французское стихотворение в подлиннике.

Еще в 1979 г. я закончил двухлетние курсы французского при Киевском Доме учителя. Мне повезло, – у нас была хорошая учительница; первые полгода мы занимались только фо-

[4] С этим жюри связан комический эпизод. Они меня о чем-то спросили, и я ответил. Один из членов жюри изумленно воскликнул: «Смотрите! Он отвечает!» Наверное, другие участники конкурса в этой ситуации МОЛЧАЛИ? –

нетикой (французские «р» и «н», дифтонги, скороговорки и т.д.). Фонетика во французском трудная, но, – когда выучишь и если получается, то – ОЧЕНЬ КРАСИВО И ИЗЫСКАННО.

Французский я учил для того, чтобы читать великих поэтов, – прежде всего Расина, – в подлиннике. Читать трагедии Расина (я читал фрагменты «Федры», «Андромахи» и «Береники») оказалось совсем нетрудно, – очень ограниченный словарь (высокий стиль). Звучит ИЗУМИТЕЛЬНО КРАСИВО и действительно непереводимо (впрочем, как любая великая поэзия). Читал я, конечно, не только Расина, но и Шенье, Верлена, Рембо, Гюго, Малларме, Мюссе (до сих пор считаю, что лучший способ изучить иностранный язык – это читать великих поэтов в подлиннике).

Этой мыслью я много лет терроризировал преподавателей иностранных языков. Спрашиваю у них, – «Вы используете при преподавании стихи великих поэтов?» – а они говорят «Нет». – «Почему? Ведь великая поэзия – это самое яркое воплощение языка!». – В ответ – гордое молчание.

Только недавно я получил вразумительный ответ, – правда, не от филолога, а от нашей с Юлей однокурсницы, которая выучила испанский. Она сказала, что ведь обычно язык изучают с утилитарной целью (общение на бытовом уровне) и поэзия тут совершенно ни при чем.

–Ты выучила испанский, теперь, наверное, читаешь Гонгору и Лорку?

– Да нет, я его учила, чтобы уметь спросить, где тут ближайшее кафе.

Я понял! (В таких случаях мне всегда вспоминается фраза Шахразады из «1001 ночи»: «Дошло до меня, о великий царь...»). Вот и до меня – дошло.

Итак, после знакомства с великой РУССКОЙ и не менее великой АНГЛИЙСКОЙ поэзией, я познакомился с великой ФРАНЦУЗСКОЙ. Откуда у меня эта галломания? – Я уже писал об истории с Франсом и Буфлером. Но первыми были не они. Когда я учился классе в седьмом или в восьмом, мама

как-то принесла домой один из выпусков серии «Литературные памятники»: Франсуа де Ларошфуко. Мемуары и максимы. Книга была чужая, взята была ненадолго, – и прочесть ее надо было быстро. Мемуары не произвели на меня особенного впечатления, но максимы! – ПРОИЗВЕЛИ ОЧЕНЬ СИЛЬНОЕ. Люблю их до сих пор и даже поместил подборку в мой учебник «История европейской культуры».

Итак, с давних пор неизменно люблю Ватто, Куперена, Мюссе, Мериме, Гюго, Стендаля, Рамо, Сен-Санса, Пуленка: может быть, переселение душ все же существует и в прошлой жизни я был французом? Да и Пушкина люблю оттого, что он воплотил в русском языке прелесть французского! Одно из недавних ярких впечатлений от французского языка – фрагмент «Характеров» Лабрюйера в подлиннике («Ирина, не считаясь с расходами, приезжает в Эпидавр и отправляется в храм Эскулапа…») (глава XI «О человеке», фрагмент 35). Перевод очень хороший, но подлинник БЛИСТАТЕЛЕН! Никогда я не слышал такой МУЗЫКИ ПРОЗЫ! Не зря Пушкин так любил французских писателей семнадцатого века (именно семнадцатого, а не восемнадцатого, – тех называл пигмеями и грибами, выросшими у корня дубов).

В Маргаритином спектакле я читал две строфы из длинного ФРАНЦУЗСКОГО стихотворения, которое является частью АНГЛИЙСКОЙ трагедии Суинберна «Шателяр» (первая часть драматической трилогии, посвященной Марии Стюарт; две другие части называются «Босуэл» и «Мэри Стюарт»).

Романсы подбирала Маргарита (все это были русские романсы XIX века, – мне надо было только выучить аккомпанементы, – иногда приходилось транспонировать), музыку для мелодекламаций подбирал я. Актеры и Маргарита приходили и уходили, я был весь вечер на сцене.

Спектакль принимала какая-то комиссия, у которой возникли претензии. В частности, было сказано следующее: «У вас как будто спектакль из жизни аристократов? Певица и пианист еще как-то на них похожи, но актеры – СОВСЕМ НЕТ!»

Похвастаюсь: студенты моего вуза преподнесли мне диплом, в котором написано:

ДИПЛОМ
за перемогу в конкурсі студентських симпатій в номінації
НАЙАРИСТОКРАТИЧНІШИЙ ВИКЛАДАЧ

И подбирать музыку для мелодекламаций, и репетировать было ОЧЕНЬ ИНТЕРЕСНО! Но когда начались собственно спектакли (иногда два-три в неделю), я почувствовал, что моя любовь к музыке подвергается серьезному испытанию, – иногда СОВСЕМ НЕ ХОЧЕТСЯ в энный раз исполнять даже и хорошо выученное. К счастью, все кончилось довольно быстро, – нам не выплатили обещанной зарплаты и спектакли прекратились.

В этом же 1989 г. я закончил народную консерваторию. На выпускном экзамене сыграл шесть пьес Шенберга (опус 19), первую часть 28-й сонаты Бетховена и этюды-каноны Шумана (в ансамбле с Ю.П., на двух роялях). Ю.П. оказался прав: мне действительно удалось КОЕ-ЧТО УХВАТИТЬ. После народной консерватории я стал играть существенно лучше, чем играл после школы. Наизусть я учу пьесы ОЧЕНЬ ПЛОХО, однако и Бетховена и Шенберга играл на экзамене наизусть (теперь, конечно, не помню уже; а то, что тогда выучил – самому удивительно).

С Шенбергом случилась удивительная история. Учить его мне было ОЧЕНЬ трудно, музыка казалась (мягко говоря) совсем некрасивой, но Ю.П. настаивал и пришлось выучить. Сыграл на экзамене и отложил на много лет. Всю жизнь я пытаюсь проникнуть в музыку позднего Бетховена (конкретно – услышать поздние квартеты – пять последних). Много лет мне это СОВСЕМ не удавалось. Сижу, слушаю – как горохом об стену. НИЧЕГО не слышу. Несколько лет тому назад решил послушать нововенцев, – и недели две слушал Шенберга, Веберна, Берга. Достал опус 19 и стал вспоминать

первую пьесу. И вдруг поймал себя на том, что эта музыка кажется мне ВОЛШЕБНО КРАСИВОЙ! Я удивился, нашел запись этой пьесы в исполнении хорошего пианиста, – впечатление сохранилось. Так что прекрасное пленяет не навсегда – вкусы меняются.

НОВЫЕ ВРЕМЕНА

В 1991 г., как известно, распался Советский Союз. Я уже писал о том, что защитился в 1986. В эти пять лет, – с 1986 по 1991, – мои научные дела шли все хуже и хуже. Наступали новые времена. Эффект Яна-Теллера, по которому я защитился, никому особенно не был интересен. Чистая наука отходила на второй план, надо было заниматься более насущными вещами, – очисткой воды, например.

Еще году в 1982 лаборатория квантовой химии, в которой я работал, вошла в полном составе в отдел адсорбции на минеральных сорбентах, которым руководил доктор химических наук Юрий Иванович Тарасевич. У Юрия Ивановича были коллеги в Донецком физико-техническом институте, в декабре 1983 г. он в первый раз послал меня в командировку в Донецк. Удивительным образом в Донецке нашлись экспериментаторы, которые тоже занимались эффектом Яна-Теллера (года через два у нас вышла совместная работа в англоязычном журнале). Таким образом защищался я в Донецком университете, а ведущая организация у меня была в Кишиневе, – теоретический отдел Института химии Молдавской Академии Наук.

Настоящий теоретический отдел, в котором работали главным образом евреи. Руководителем его был Исаак Борухович Берсукер, крупнейший советский специалист по теории эффекта Яна-Теллера, а его правой рукой – Виктор Зигфридович Полингер, похожий на викинга рыжеволосый гигант грозного, воинственного вида . Защита прошла благополучно, но после защиты мне пришлось заниматься проблемами очистки воды, – это была скорее химия, чем физика, а если теоретическая физика, то очень сложный ее раздел – теория жидкости. Мне не удавалось эту теорию освоить.

Пришлось считать на ЭВМ, – а с машинным счетом у меня всегда было туго. Поэтому я постепенно пришел к решению переменить работу. Конечно, страшно было оставить престижное место научного сотрудника в НИИ и уйти в школь-

ные учителя, но я это сделал. До сих пор у меня хранится приказ по Институту коллоидной химии и химии воды им. А.В.Думанского АН УССР:

Пустовіта Олександра Віталійовича, наукового співробітника відділу № 15 звільнити з роботи з 9 березня 1992 р. по переводу в школу-гімназію № 136 згідно п.5 ст.36 КзпП України.

Школа-гимназия № 136 на Русановке была та самая школа, где лет десять назад я удачно читал лекции о Моцарте для учеников учительницы физики Ларисы Ивановны Сологубовской. Теперь эта гимназия объявила конкурс преподавателей авторских курсов. Я предложил администрации школы курс истории классической музыки. Вернее было бы назвать этот курс «Искусство слышать музыку». В школе меня помнили и я был принят. Мне создали прекрасные условия для работы. У меня был отдельный большой кабинет, немецкое пианино и хороший проигрыватель.

Однако проблемы были. Выяснилось, что я могу преподавать только ученикам младших классов, – первый, второй, третий класс. С более старшими детьми контакта у меня не было, – а преподавать приходилось всем! Поэтому довольно быстро, – года полтора спустя, – я перешел в школу-лабораторию Академии педагогических наук Украины. Эта школа № 312 находилась на Троещине, на ул. Каштановой, и была начальной, – в ней были только первые три класса. Попал я туда случайно.

Вот как это было. В школе на Русановке имел место какой-то педагогический семинар и каждый преподаватель должен был показать фрагмент урока. Я минут двадцать рассказывал о Григе и играл две его фортепианные пьесы, – «Песню жениха» и какую-то еще. Среди слушателей была директор троещинской школы-лаборатории. Ей понравился мой урок и она пригласила меня к себе в школу. Я, конечно, сказал, что мне нужен кабинет, фортепиано, проигрыватель, но она ответила, что все будет, – лишь бы я согласился работать в ее

школе. Все это было весной, а осенью она позвонила и сказала, что все готово, – и кабинет, и пианино, и проигрыватель.

Таким образом я стал работать на Троещине. РАБОТА МНЕ ОЧЕНЬ НРАВИЛАСЬ! Маленькие дети были ФАНТАСТИЧЕСКИ ВОСПРИИМЧИВЫ к музыке! В программу каждого из моих уроков входило слушание музыки (кое-что играл я сам, кое-что воспроизводилось на проигрывателе, – я разработал систему заданий, которые должны были активизировать внимание детей), рисование под музыку, слушание музыкальной сказки (у меня был целый запас музыкально-литературных композиций великолепного качества, – «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Карлик Нос», «Буратино» и т. д. – в советской стране была очень высокая культура музыкально-литературных композиций и они издавались на пластинках массовыми тиражами).

Одно из заданий, – рисование под музыку, – было такое: я просил детей сесть поудобнее, закрыть глаза и внимательно прослушать маленькую пьесу, которую я сыграю, – а потом нарисовать то, что им вообразится. Года за два у меня составилась великолепная коллекция таких музыкальных рисунков; рисунки в самом деле были ОЧЕНЬ интересные, свидетельствующие об удивительно ярком воображении (взрослые люди, как правило, к этому уже неспособны). До сих пор жалею о том, что эта коллекция пропала, – я хранил ее в школе и кто-то, наверное, просто взял ее себе.

От природы ладовое чувство у человека отсутствует. Многие современные люди не способны отличить мажор от минора. Я придумал для детей упражнения, которые должны были способствовать формированию ладового чувства. Сначала я играл им маленькие одночастные пьесы, написанные или целиком в мажоре или целиком в миноре. После прослушивания просил их нарисовать квадратик и раскрасить его каким-нибудь цветом. Чаще всего мажор ассоциировался с теплыми цветами (красный, оранжевый, желтый), а минор – с холодными (голубой, синий, лиловый). После этого я играл им пьесы, написанные в простой трехчастной форме АВА

(первая и третья части – в мажоре, средняя – в миноре, – например, вальс из Детского альбома Чайковского; или, наоборот, первая и третья – в миноре, а средняя – в мажоре, – вальс Грига). Эти пьесы изображались последовательностью трех квадратиков, из которых второй отличался цветом от двух других. Далее наступала очередь рондо АВАСА (в частности, «К Элизе» Бетховена). Таким образом у детей создавалось некоторое представление о ФОРМЕ музыкального произведения.

Много внимания уделялось инструментам классической музыки, – струнным, деревянным духовым, медным духовым. Однажды мне случилось быть в Москве, в гостях у Вадима Шаншейна. Я запасся официальным письмом из троецинской школы и пришел в штаб-квартиру программы «Трансформация гуманитарного образования в России». Там мне сказали, что, вообще говоря, они с Украиной не сотрудничают, но сжалились и бесплатно выдали те учебники по музыке, которые к тому времени уже были изданы. Среди них были курс Т. Чередниченко «Музыка в истории культуры» (лекции, прочитанные профессиональным музыковедом для студентов МФТИ, – блестящие, но весьма трудные, – не потому, что речь шла о музыковедении, а потому, что были рассчитаны на интеллектуалов, – физиков-теоретиков), курс для малышей «Искусство слышать» и курс под названием «Современный оркестр». К этому курсу прилагались две кассеты с записью инструментов оркестра в разных сочетаниях, – они мне очень пригодились.

Каждая из моих книг была написана вследствие многолетнего чтения соответствующего курса. Курс восприятия музыки тоже был прочитан многократно, но учебник по этому курсу написан не был (хотя был начат). Причин – две. Во-первых, этот учебник вряд ли был бы издан (непонятно, КТО мог бы его издать; и это было бы трудно технически – пришлось бы приложить к нему нотный сборник и CD-диск с записями), во-вторых (и это важнее!) мне представляется, что моя попытка научить детей слушать классическую музы-

ку ОКАЗАЛАСЬ НЕУДАЧНОЙ! Вынужден признать, что те самые дети, которые в пять-шесть лет проявляли чудеса восприимчивости, годам к четырнадцати совершенно отворачивались от классической музыки. Было ли это результатом воздействия агрессивной звуковой среды (радио, телевизор, музыка в автомобиле) или результатом резкого несоответствия моих наставлений повседневному жизненному опыту (вероятно, НИКТО из моих учеников НИКОГДА не видел человека, который бы просто сидел и сосредоточенно слушал музыку), или мой курс был построен неудачно? – Не знаю, но факт остается фактом.

В троещинской школе все было хорошо, кроме маленьких заработков, – приходилось проводить всякого рода дополнительные занятия. Одним из таких дополнительных платных курсов был «Музыкальный английский» – курс для малышей, составленный из английских стихов и песенок, которым я собственноручно аккомпанировал на металлофоне.

Году в 1990 я случайно познакомился в концерте пианиста Алексея Любимова с профессиональной пианисткой из Броваров Ларисой Евгеньевной Ужвий. С нею мы много играли в четыре руки и это тоже было способом заработать. Мы выучили несколько музыкально-литературных программ, – «Матушка Гусыня» Равеля (литературная часть – сказки Перро), «Спящая красавица» и «Щелкунчик» (с музыкой Чайковского) и ходили с этими программами по школам. Иногда к нам присоединялся ее знакомый, тенор, – в этом случае программы были сборные, – кое-что для фортепиано в две руки, кое-что – в четыре руки, и несколько вокальных номеров (вокалист мог петь и тенором, и контртенором).

Пианистка познакомила меня с профессором Киевской консерватории пианистом Андреем Иосифовичем Корженевским, который году в 1996 организовывал в консерватории отделение музыкальной педагогики. Корженевский предложил мне читать для студентов этого отделения два курса – курс поэтики и курс истории художественной культуры. В консерватории я преподавал десять лет – с 1996 по

2006 год. Курс поэтики иногда длился один семестр, иногда – два. Мы слушали записи великих чтецов (Смоктуновский, Юрский, Яхонтов); студенты по моему заданию писали сонеты, анализировали строение великих стихотворений (ритмика, строфика, эвфония), и конечно, мы много читали вслух сами, – и студенты, и я.

Курс истории художественной культуры был много длиннее курса поэтики, – ЦЕЛЫХ ЧЕТЫРЕ СЕМЕСТРА (два года – по одной паре в неделю). А.И. Корженевский, – широко образованный и очень эрудированный человек, – руководил мною в составлении программы этого курса. Он начинался античностью и завершался XX веком. Позже этот консерваторский опыт преподавания позволил мне преподавать в других вузах. Один из моих учебников, – «История европейской культуры», – суммирует многолетний опыт преподавания этого курса. Собственно, учебников с таким названием у меня вышло три. Первые два, – издания 2002 г. и 2004г., – представляют собою просто компиляции (составлены из фрагментов текстов других авторов) (правда, и в издании 2002 г. и в издании 2004 г. имеется авторское Введение, а в издании 2004 г. еще и обширное Математическое приложение). Многие мои слушатели упрекали меня за пристрастие к цитированию и говорили, что не стоит так обильно цитировать других, а лучше пересказывать материал своими словами.

Поэтому в учебнике «История европейской культуры» 2012 г. текст сильно отличается от прежнего, – собственно говоря, прежним осталось только название книги (текст совершенно новый). Давно известно, что законы устной и письменной речи очень различны, тем не менее в этом третьем варианте я постарался максимально приблизить письменный текст к тому, что реально звучит в аудитории. Любопытно сравнить письменный текст с моими лекциями, которые с недавних пор имеются в Интернете, – они были записаны в 2012 г. благодаря замечательной актрисе Ларисе Парис, хозяйке театрального зала на ул. Гарматной (увы, этот зал более не существует).

И в школе 136 на Русановке, и в школе 312 на Троещине мне довелось работать рядом с психологом Любавой (фамилию, к сожалению, не помню), – удивительно энергичным и динамичным человеком. Любава быстро переходила с одной работы на другую и часто увлекала за собою некоторых коллег, рекомендуя их новой администрации самым неотразимым образом. Во многом благодаря ей я за три года сменил три разных школы и осенью 1995 г. начал работать в дорогой частной школе «Лесная сказка» (Святошино).

В этой школе я проработал наиболее долго, – лет шесть-семь. С 1995 г. по 1999 г. она была основным местом моей работы. В 1998 г. Валерий Евгеньевич Дорошенко (с которым мы столько лет играли в 4 руки), покинул Институт коллоидной химии и стал работать в МАУПе проректором. МАУП – это Межрегиональная Академия Управления Персоналом, – самый большой негосударственный украинский вуз, созданный в 1989 г. . Валера пригласил меня поработать в этом вузе почасово (преподавать надо было культурологию, – курс, который я уже приготовил для консерватории, – но только, конечно, значительно более краткий, чем консерваторский). В это время, в 1998 г., МАУП располагался в центре города, на ул. Артема, в здании средней школы сталинских времен. Год спустя, в 1999 г., этот вуз переехал на ул. Фрометовскую, 2 (и поныне там находится). В этом, 1999, году МАУП очень увеличился; теперь он занимает обширную территорию, на которой расположено более десятка корпусов; понадобились преподаватели и меня взяли на постоянную работу (доцент кафедры гуманитарных дисциплин). С тех пор я там работаю; нынешний семестр (сегодня – 6 июня 2014 г.) у меня юбилейный – тридцатый (теперь моя должность называется профессор кафедры философии).

Первый же вопрос, который мне задали на собеседовании при приеме на постоянную работу, был: «Будете ли Вы писать учебники?». Я ответил утвердительно, и, в самом деле, за десять лет работы написал три учебника. В МАУПе были такие правила: преподаватели пишут учебники, их издают и

раздают студентам (бесплатно). Теперь другие, трудные времена, – но и теперь учебники все еще издают, – хотя далеко не так много и не такими большими тиражами, как лет 10–15 назад.

Каждый из трех моих учебников возник как результат многократного чтения соответствующего курса. В процессе преподавания выясняется, в каком порядке следует излагать материал, какие можно предложить практические задания и т. д., – и все это определяет структуру будущей книги.

Оказалось, что писать книги ОЧЕНЬ ПРИЯТНО! Когда я писал первую из них, – «Историю европейской культуры» 2002 г, – вернее сказать, не писал, а составлял из фрагментов других книг, – мне казалось, что фрагменты чужих текстов, расположенные в нужном порядке, вполне воплощают МОЮ СОБСТВЕННУЮ мысль. Ведь это и есть ИГРА В БИСЕР, – составляешь текст не из слов, а из явлений, концепций, теорий. Новая мысль рождается как СОЕДИНЕНИЕ давно известного, но разнородного.

Например: что такое СОНАТНАЯ ФОРМА – давно известно и исследовано. Трагедия Пушкина «Моцарт и Сальери» – тоже хорошо известна и исследована вдоль и поперек. А вот сказать, что «Моцарт и Сальери» написан в сонатной форме – вот это НОВО! Мне тогда казалось, что СВОИХ СЛОВ совсем не нужно, – вполне достаточно выстроить чужие фрагменты в нужном порядке.

Кажется, великий художник Делакруа когда-то писал о таком занятии: разложить на яркой бархатной скатерти друг возле друга прозрачные сверкающие драгоценные камни и следить, как они отражаются друг в друге и какие тени отбрасывают на скатерть. Поистине, занятие, достойное великого художника!

Теперь я больше не считаю, что самому писать не стоит (очень уж приятно!), но пристрастие к цитатам сохранилось. Когда пишу книгу, то стараюсь писать каждый день, – понемногу. Помногу не получается, – то, что мне хочется изложить, как правило удается написать не более чем за час. Я всегда

удивлялся людям, пишущим за компьютером часами, – откуда у них это непрерывное вдохновение?

Первый мой семестр в МАУП был осенью 1999г. Работы было ОЧЕНЬ МНОГО, – до сих пор помню день, когда мне пришлось провести СЕМЬ ПАР ПОДРЯД (причем все это были лекции)! Но уже следующей семестр – зима и весна 2000г., – оказался совсем ненагруженным (занят был только один день в неделю). Коллеги пожалели меня и уделили, помимо курса культурологии, еще курс этики и эстетики. Я был мало знаком с этими дисциплинами и в первый раз преподавал курс, опираясь на прекрасную книгу Эриха Фромма «Психоанализ и этика» (это сборник; я обратился к одной из работ – «Человек для самого себя»).

Вообще надо сказать, что я так и не нашел НИ ОДНОГО учебника под названием «Этика и эстетика». Учебников по этике – великое множество, по эстетике – тоже, но я не нашел ни единого курса, в котором проблема добра (этика) рассматривалась бы в связи с проблемой прекрасного (эстетика). Поэтому пришлось мне написать такой учебник самому. В последние годы, правда, и в учебных планах МАУП эти две дисциплины разделили и преподается отдельно этика и отдельно эстетика.

Итак, получается, что самыми РАБОЧИМИ, трудовыми годами в моей жизни были последние годы второго тысячелетия и первые годы третьего. В это время я, бывало, работал на трех работах сразу, – в школе, консерватории и МАУПе. Последние лет шесть-семь я работаю уже только в МАУПе.

В 2001 или 2002 году я окончательно простился с «Лесной сказкой» и начал почасово преподавать в «Институте подготовки кадров», – маленьком вузе третьего уровня аккредитации, расположенном на улице Металлистов, – в одном квартале от нашего дома в переулке Ковальском. Эту работу я получил тоже благодаря Валере Дорошенко, который поступил туда работать раньше, чем я. Особенность преподавания в этом вузе состояла в том, что мне позволили вести одновременно два курса – высшей математики (по вторни-

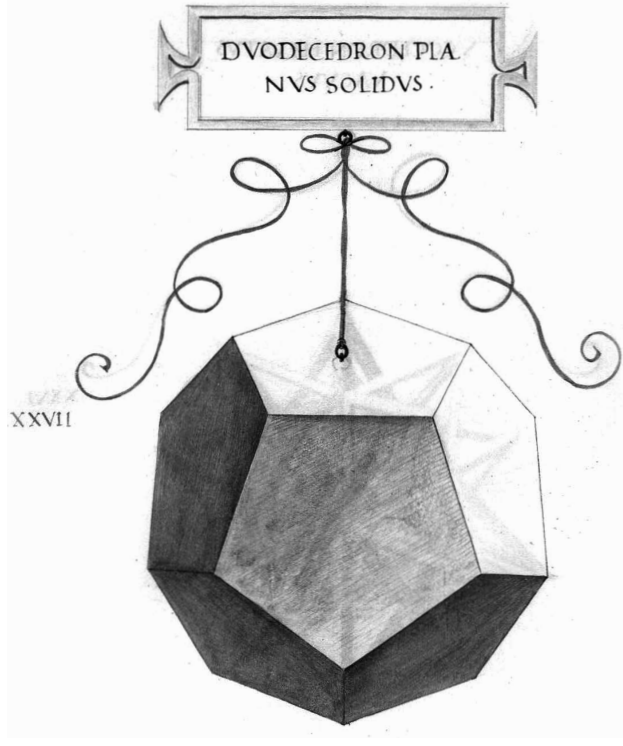
кам) и философии (по пятницам). ВОТ ЭТО БЫЛО ПО-НАСТОЯЩЕМУ ИНТЕРЕСНО!

Ведь математика и философия действительно очень тесно связаны между собой, – об этом написал еще Шпенглер в «Закате Европы». Например, концепция БЕСКОНЕЧНОСТИ, – ведь она играет огромную роль в философии! А как можно объяснить, что такое бесконечность, не обращаясь к математике? – Не знаю; мне кажется, что единственный способ рассказать о бесконечности – это изложить некоторые математические рассуждения. Первым это сделал Николай Кузанский 500 лет назад. Почти все математические эпизоды в моей «Истории европейской культуры» 2012 г. возникли в результате этого одновременного преподавания математики и философии ОДНИМ И ТЕМ ЖЕ СТУДЕНТАМ! Причем студентам это понравилось, – я до сих пор храню фотографию этой студенческой группы с надписью «любимому преподавателю математики и философии».

В этом же вузе я впервые (году в 2005) прочитал курс логики. Пожалуй, сейчас я читаю этот курс с наибольшим удовольствием (культурологию, этику, эстетику читаю уже так давно, что они несколько надоели, а этот курс все еще сравнительно новый). Позднее я читал этот курс и в МАУП. Мой учебник «Введение в логику» вышел в прошлом, 2013, году. Я пытался написать его как можно короче, проще и веселее. Действительно, он получился самым кратким из всех (в «Истории европейской культуры» 2012 г. 423 с., в «Этике и эстетике» 680 с., во «Введении в логику» всего лишь 200 с.). Удивительно, что при этой краткости он стоил мне наибольших усилий, – лет пять текст менялся, дополнялся, перерабатывался. Задачи тоже были найдены в продолжение многих лет (оказалось, что ОЧЕНЬ ТРУДНО найти логическую задачу, которая бы легко формулировалась, была бы достаточно интересной, нетривиальной (но и не запредельно сложной) и при этом иллюстрировала бы некоторые механизмы человеческого мышления). Поэтому задач в книге всего лишь тридцать две.

Я думаю, что с образованием мне (в целом, в масштабе всей жизни) очень повезло: я двигался в правильном направлении, – от простого к сложному, от математики и физики к философии и культурологии.

2014



II

Судьба глядит, мы вянем; дни бегут…

А. Пушкин

Сейчас июль 2025 года. Готовя четвертое, дополненное издание «Игр в бисер», я решил добавить кое-что и в этот раздел.

В сентябре 2014 г. умер наш любимый кот Саид. Пятнадцать лет его жизни с нами – целая эпоха в моей жизни. Он лежал на всех моих рукописях (говорят, что есть такое поверье, – если кот полежит на рукописи, то ее издадут). Действительно, за время его жизни у меня вышло пять книг: первая – в 2002г. («История европейской культуры»), последняя – в 2013 г. («Введение в логику»). Книга о Пушкине и «Игры в бисер» вышли уже без него.

Кот вспоминается часто и с грустью.

БЕЗ КОТА
ЖИЗНЬ НЕ ТА

Бывало, я играю на пианино, а он вспрыгивает мне на колени, – чувствуешь себя Орфеем! Он любил музыку, – приходил и на звук фортепиано, и на звук проигрывателя. Если ночью кто-нибудь не спал, Саид обязательно к нему приходил и мурлыкал (коты ведь ночные животные – «для них ни тишина, ни мрак ночной не тяжки»). Помню, в последние годы, я, бывало, ночью не сплю, встану – Саид приходит, мурлычет; я его глажу и думаю: «Вот, мы еще вместе – он жив и я жив». А теперь его нет.

Вот это поэтический букет для его надгробия. С тех пор, как он умер, эти стихи звучат для меня иначе, – наполнились новым содержанием.

Помню наизусть стихотворение Кушнера о воробышке:

А теперь он идёт дорогой тёмной
В ту страну, из которой нет возврата,
Было сказано с жалобою томной
Про воробышка, сдохшего когда-то.

Плачьте, музы! Но, может быть, дороги
Той не следует нам бояться слишком,
Если даже воробышек убогий
Проскакал раньше нас по ней вприпрыжку.

Проскакал – и назад не оглянулся,
Тенью стал – и мы тоже станем тенью.
Мне хотелось бы, чтобы улыбнулся
Тот, кто будет читать стихотворенье.

Это стихотворение предполагает знание стихов древнеримского поэта Катулла о воробье:

Плачь, Венера, и вы, Утехи, плачьте!
Плачьте все, кто имеет в сердце нежность!
Бедный птенчик погиб моей подружки,
Бедный птенчик, любовь моей подружки.
Милых глаз её был он ей дороже.
Слаще мёда он был и знал хозяйку,
Как родимую мать дочурка знает.
Он с колен не слетал хозяйки милой,
Для неё лишь одной чирикал сладко,
То сюда, то туда порхал, играя.
А теперь он идёт тропой туманной
В край ужасный, откуда нет возврата.
Будь же проклята ты, обитель ночи,
Орк, прекрасное всё губящий жадно!
Ты воробушка чудного похитил!
О, злодейство! Увы! Несчастный птенчик,
Ты виной, что от слёз, солёных, горьких
Покраснели и вспухли милой глазки.

Этого воробья вспоминает и Ходасевич в стихах о коте Мурре.

Памяти Кота Мурра.
В забавах был так мудр и в мудрости забавен -
Друг утешительный и вдохновитель мой!
Теперь он в тех садах, за огненной рекой,
Где с воробьем Катулл и с ласточкой Державин.

О, хороши сады за огненной рекой,
Где черни подлой нет, где в благодатной лени
Вкушают вечности заслуженный покой
Поэтов и зверей возлюбленные тени!

Когда ж и я туда? Ускорить не хочу
Мой срок, положенный земному лихолетью,
Но к тем, кто выловлен таинственною сетью,
Все чаще я мечтой приверженной лечу.

И верится тогда: под элизейской сетью
Дерев невянущих – мы встретимся опять,
Два друга любящих, две тени, чтобы третью,
Равно нам милую, любовно поджидать.

И еще это стихотворение Жуковского:

Воспоминание

О милых спутниках, которые наш свет
Своим сопутствием для нас животворили,
Не говори с тоской: их нет;
Но с благодарностию: были.

16 февраля 1821 г.

И, конечно, знаменитый сонет Бодлера «Коты»:

Les Chats

Les amoureux fervents et les savants austères
Aiment également, dans leur mûre saison,
Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,
Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.

Amis de la science et de la volupté
Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres;
L'Erèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,
S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.

Ils prennent en songeant les nobles attitudes
Des grands sphinx allongés au fond des solitudes,
Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin;

Leurs reins féconds sont pleins d'étincelles magiques,
Et des parcelles d'or, ainsi qu'un sable fin,
Etoilent vaguement leurs prunelles mystiques.

Любовник пламенный и тот, кому был ведом
Лишь зов познания, украсить любят дом,
Под осень дней, большим и ласковым котом,
И зябким, как они, и тоже домоседом.

Коты – друзья наук и сладостных забав,
Для них ни тишина, ни мрак ночной не тяжки,
Эреб избрал бы их для траурной упряжки,
Когда бы им смирить их непокорный нрав.

Покоятся они в задумчивой гордыне,
Как сфинксы древние среди немой пустыни,
Застывшие в мечтах, которым нет конца;

Крестец их в похоти магически искрится,
И звездной россыпью, тончайшей, как пыльца,
Таинственно блестят их мудрые зеницы.

Перевод И.Лихачева

* * *

В 2015 г. умерла Рита Семеновна Донская, пианистка, учительница музыки. Моя дочь Маша училась в ее классе с 1991 по 2000 год. Рита Семеновна была выдающийся музыкант и незаурядный педагог: она воспитала многих лауреатов международных конкурсов и самого яркого из ныне живущих украинских пианистов – Антония Барышевского. Под руководством Риты Семеновны Маша уже на втором году обучения стала лауреатом городского конкурса пианистов, а в 1995 г. – лауреатом международного конкурса пианистов Cava dei Tirreni (Италия).

Быть родителем талантливой ученицы, делающей быстрые успехи под руководством выдающегося наставника, ежедневно общаться с незаурядным музыкантом и выполнять его указания – это настоящее счастье. Машина многолетняя учеба у Риты Семеновны быстро стала центром всей нашей жизни. Это хорошо видно из воспоминаний, которые мы – Маша, моя жена Юля и я, – написали для книги о Рите Семеновне.

Мы называли ее – Рита. Без отчества. Может, потому что человеку такого масштаба длинное имя было ни к чему? Не знаю. Или потому что Ее в наших маленьких жизнях было так много? Рита была молодая. Она всегда была молодая, подвижная и как-то в курсе жизни. Диссертация по творчеству Шумана не мешала ей разбираться в политике, моде и интересоваться всем новым. Авантюризм и даже некоторое озорство шли в комплекте с этой молодостью. Рита была элегантная. И очень женственная. В ней было что-то среднее между кокетством и застенчивостью, что делало ее неот-

разимой. Никому бы и в голову не пришло назвать ее тетушкой или бабушкой. Потому что она была Дама. Строгая и величавая. Рита была веселая. Мы знали, что существует реальная возможность спастись от праведного гнева – вовремя ее рассмешить. Помню, мне было лет восемь и надо мной нависла серьезная угроза разгрома. Ноты в меня еще не полетели, но судя по всему, до этого было недалеко. – Я на уроке все выстраиваю, собираю, а ты потом берешь и ломаешь. Вот как по-твоему, кто из нас зло, а кто добро? Ответ был очевиден. И я совершенно искренне ответила: – Но ведь зато Вы победите. – Рита захохотала, разгром не состоялся. Хохотала она всегда от души, от смеха колотила по роялю рукой, и даже, бывало, вытирала слезы. Рита была актриса. Она могла станцевать руками менуэт ("Менуэт танцуют медленно, в длинных платьях, а то наступят, упадут и убьются!"), сыграть в лицах историю барышни и хулигана. Малыша могла увести из класса в таинственный мир лесных эльфов и горных троллей, а подростка – в мир борьбы и бушующих стихий. Спокойных пейзажей в наших странствованиях не было никогда. Рита была решительная. Боюсь, что у всякого ее решения была своя история, уходящая корнями в бессонные ночи, но внешне даже смена программы за неделю до конкурса выглядела так убедительно, что вопросов не вызывала. У Риты была своя система рисков на сцене, по возрастающей – "авантюра", "афера", и "криминал". И если авантюра с аферой имели отношение к уровню ученика и сложности исполняемого произведения, то криминал был у каждого свой. Кто знает, тот поймет. Рита была Учитель. Она шла к нам в любую погоду. Мы ее вдохновляли. Радовали, печалили, доводили до белого каления. Но всегда увлекали. Она придумывала новые и новые способы передать нам свое мастерство, свое видение, свой талант. Она верила в нас. Она засиживалась с нами до поздней

ночи, пока в дверях не появлялась голова Ильи Борисовича: - Кисонька... Рита делала свирепое лицо. Голова тут же исчезала. Зато перед нами открывалась перспектива выйти из класса в обозримом будущем. Или не выйти. Ходила легенда, что кто-то когда-то заночевал в школе. На фоне поздних занятий, эта легенда выглядела удивительно правдоподобной. Да, Рита была легендарная. Ее все знали. Соглашались или не соглашались. Приветствовали и любили. Обсуждали и осуждали. Подражать, правда, не пытались – не хватало сил. Рите, как и обычно в таких случаях, было не до того – она воспитывала нас. Интересовалась, вникала и находила решения. Выстраивала стратегии и анализировала результаты. Радовалась самым незначительным, на первый взгляд, успехам. Расцветала от успехов, назвать незначительными которые не мог и самый рьяный недоброжелатель. Потому что успехи у Риты были ого-го. А знаете, как можно подсчитать или взвесить этот успех? Правильно – никак. Потому что принощение себя в жертву часто оборачивается пустым звуком, а случайно оброненное слово прорастает в поколениях. И не нам об этом судить. Мы можем лишь бережно хранить те крупицы, мгновения, моменты истины и прочие драгоценности, которые достались нам в наследство. Вы храните? Я храню.

Мария Пустовит, ученица Р. С. Донской, Магистр фортепианного искусства (НМАУ им. П. И. Чайковского, 2008, класс Ю. Н. Кота)

P.S. Мой папа, Александр Витальевич Пустовит, любит музыку больше всего на свете. Поэтому в шесть лет я уже училась в классе Риты Семеновны. В первые годы обучения папа часто присутствовал на уроках и теперь тоже считает себя ее учеником. Свою изданную в 2015 году книгу о Пушкине он посвятил светлой памяти Риты Семеновны.

В 2015 г. моя книга «Пушкин и западноевропейская философская традиция» вышла первым изданием (в 2019 и 2021 издательство «Дух и Литера» осуществило исправленные и дополненные второе и третье издания). Книга посвящена светлой памяти музыкантов, которых я считаю своими наставниками: это Рита Семеновна Донская и Андрей Иосифович Корженевский.

ВОТ ВОСПОМИНАНИЯ МОЕЙ ЖЕНЫ ЮЛИ, МАШИНОЙ МАМЫ.

Пятая музыкальная школа была видна из нашего окна. Днем Маша ходила туда учиться к Рите Семеновне, а вечером, укладываясь спать, видела два школьных окна, в которых не гас свет. Это был класс Риты Семеновны. Потом мы (родители) ложились спать, а свет часто все еще горел.

Когда возникли первые трудности, мы впервые проговорили полночи – стоит ли ребенка учить музыке, если это так нелегко , достаточно ли способностей? Решили, что стоит, хотя бы потому, что нам посчастливилось встретить такого самоотверженного учителя, который научит работать, достигать цели.

И мы всей семьей, вместе с бабушками и дедушками, тётями и дядями , влились в команду учеников Риты Семеновны. Все ученики и их родители были одной семьёй, готовой на многое для Риты Семёновны, для всех наших детей.

В первые годы обучения кто-нибудь из родителей должен был присутствовать на уроках Риты Семеновны в школе, чтобы помочь ребенку дома воплотить задуманное. У нас это был папа. Но я тоже бывала. Это было замечательно интересно, вдохновляюще. Трудности забывались.

Потом наступил момент, когда Рита Семеновна сказала, что пора «отнимать ребёнка от груди», и папа был освобождён. Рита Семеновна все время придумывала что-то новое. Дети приходили в школу, по-

жалуй, каждый день. Занимались самостоятельно в разных классах. Занимались друг с другом, старшие с младшими. Рита Семеновна как капитан корабля держала под контролем весь процесс.

Рита Семеновна не допускала, что можно учить музыке, не воспитывая. Она вникала в подробности характера каждого ученика. Ученики под её руководством читали стихи, описывали события прошедших каникул. Она писала подробные указания ученикам в дневниках, часто очень страстные. Она могла позвонить ночью, чтобы обсудить что-то очень важное в обучении, в поведении ребёнка. Ей можно было позвонить в любое время, разговоры могли затянуться до поздней ночи.

При подготовке к музыкальным конкурсам Рита Семеновна выстраивала план жизни ученика на год, месяц, неделю до события. Она интересовалась, как ребенок будет одет, обут, что он съест накануне, а что в день выступления. Тут не было мелочей. И наступал момент наивысшей сосредоточенности: подготовленный , вдохновленный, с теплыми руками, уверенный в поддержке учителя ученик смело выходил на сцену и играл. После выступлений Рита Семеновна учеников только хвалила. Иногда маленьким дарила чупа-чупс.

Не теряла Рита Семеновна интереса и к тем ученикам, которые не собирались после школы заниматься музыкой. Она одобряла их выбор. И выпускники, ставшие и не ставшие музыкантами, оставшиеся в Киеве и разлетевшиеся по всему миру, звонили ей. И в этом, помимо выдающихся достижений некоторых её выпускников, была её радость и награда. Ведь надо сказать, что Рита Семеновна занималась с нашими детьми, во всяком случае с Машей , в десять раз больше, чем полагалось по расписанию, совершенно бесплатно. Тогда это казалось естественным. Такой большой вдохновенный труд не мог быть оплачен деньгами. Только усердием, самоотверженностью, любовью.

Рита Семеновна Донская была увлекающимся педагогом. Нельзя сказать, что это было просто для неё, для учеников, для родителей. Но это было искренне, это была жизнь.

Такой осталась Рита Семеновна в моей памяти.

Юлия Борисовна Борковская (научный сотрудник, кандидат физико-математических наук) – мама Маши Пустовит, поступившей в класс Риты Семеновны в 1991 году, выпускницы 2000 года.

А это мои воспоминания о Рите Семеновне, написанные в январе 2016.

ВОСПОМИНАНИЯ О Р. С. ДОНСКОЙ

Сильные страсти – редкость. Человек, отмеченный ими – человек незаурядный. У Риты Семеновны Донской таких страстей было две – Музыка и Педагогика. Мне приходилось бывать на уроках Риты Семеновны.

КАК ЭТО БЫЛО ИНТЕРЕСНО!

В 1986 году я закончил вечернюю музыкальную школу для взрослых (занимался у пианистки Ольги Ароновны Ходорковской), а в 1989 – народную консерваторию по классу Юрия Петровича Глущенко, преподавателя кафедры общего фортепиано. Таким образом, я знал кое-что о фортепианном искусстве, – но как много нового открыла мне Рита Семеновна! Конечно, она занималась не со мной, а с Машей, но НЕ НАУЧИТЬСЯ БЫЛО ПРОСТО НЕВОЗМОЖНО! С тех пор я считаю себя ее учеником (правда, Рита Семеновна никогда так не считала).

Р.С. не просто любила свою профессию, – музыкальная педагогика была главным содержанием ее жизни. Совсем недавно, уже после ее кончины, я услышал ее интервью, помещенное в интернете. Р. С. рассказывала, в частности, о своем отце-металлурге, который буквально сгорел на работе – в первые годы войны налаживал работу домны, трудясь днем и ночью, пренебрегая своим здоровьем и не оставляя себе

времени для лечения. Совершенно так же работала и Р.С. – отдавала себя любимому делу щедро и бескорыстно. От своих учеников она требовала серьезности и ответственного отношения к обучению. Помню, с каким возмущением говорила она мне об ученике, который не пришел на урок потому, что сломал палец.

Я: Но разве можно играть со сломанным пальцем?
Р.С.: Александр Витальевич, это был палец на ноге!

Моя мама, Светлана Семеновна Пустовит, была хирургом, и относилась к своей работе с таким же увлечением, как Р.С. – к своей. Они подружились и очень хорошо понимали друг друга. Светлана Семеновна не раз говорила, что нет в нашей жизни более важного дела, чем Машины занятия музыкой.

У Р.С. был безупречный вкус – она никогда не шла на компромисс. Мне случалось увлекаться композиторами второго ряда, – например, Огиньским или Фильдом, – и я показывал их сочинения Р.С. в надежде, что она оценит эту забытую музыку. Но Р.С. всегда давала детям для разучивания только произведения самой высокой пробы – Чайковского, Бетховена, Моцарта, а также особенно ею любимого Шумана. Совсем недавно Антоний Барышевский прекрасно сыграл в концерте, посвященном памяти Р.С., вторую сонату Шумана.

Многие пианисты считают игру в четыре руки второсортным видом музицирования, полагая, что в ансамбле играют те, которые не в состоянии хорошо играть сольно. Р.С. никогда так не считала. Она хорошо знала ансамблевый репертуар (однажды мне посчастливилось помочь ей в составлении каталога фортепианных ансамблей) и безошибочно выбирала истинные шедевры. Маша Пустовит и Оля Муха много лет играли в четыре руки и побеждали в конкурсах, как городских, так и международных.

Многие педагоги очень настороженно относятся к современной музыке и неохотно разучивают с учениками сочинения композиторов XX и XXI веков. Р.С. и в этом отношении была отрадным исключением, – ее ученики впечатляюще

играли Равеля, Пуленка, Скрябина, Шостаковича, Прокофьева, Мясковского, Ряэтса, Станковича. Уже на втором году обучения Маша выучила атональную пьесу Станковича «Сказочка феи» – и завоевала призовое место в городском конкурсе пианистов.

Маша закончила музыкальную школу в 2000 году. С тех пор, – более десяти лет, – мы общались с Ритой Семеновной уже не как родители ученицы, а просто как добрые друзья и поклонники блестяще одаренного, талантливого музыканта. Мне случалось копировать для нее записи выдающихся пианистов, встречать ее в филармонических концертах, обсуждать книги. Суждения Р. С. были проницательными, верными, глубокими и очень независимыми, – ни мода, ни распространенные заблуждения никогда на них не влияли. Она любила не только музыку, но и словесное искусство, – всегда рада была меткому афоризму, умела оценить блестящее выражение, сама писала стихи. Я храню множество тетрадей – дневники Машиных занятий за много лет. Записи Р. С. красноречивы. Если бы их издать, какая бы получилась прекрасная школа фортепианной игры, – не только высокопрофессиональная, но и хорошо написанная!

Р. С. была человек щедрый – когда-то она подарила мне большой том избранных произведений Марины Цветаевой, – в те времена, когда такая книга была сокровищем! Она любила цветы и ароматы: помню, я принес ей стебелек мяты – Р. С. вдохнула запах и лицо ее как будто осветилось.

Когда умер друг Моцарта граф Хатцфельд, Вольфганг Амадей сказал о нем так: « Я сожалею не о нем, но вполне искренно о себе и всех тех, кто знал его столь же хорошо, как я».

Вечная память...

Александр Витальевич Пустовит, кандидат физико-математических наук, профессор кафедры философии Межрегиональной Академии Управления Персоналом (МАУП)

Некоторое время я думал, что Маша попала в класс к Рите Семеновне случайно. Дело было так. В первой половине

1991 г. я с Юрием Петровичем Глущенко сыграл ансамблевую программу в пятой музыкальной школе города Киева: фантазию фа минор Моцарта, шесть этюдов в форме канона Шумана, «Матушку-Гусыню» Равеля. Слушателей было мало – главным образом мои знакомые. Изредка заходили- очень ненадолго! – какие-то педагоги из школы – и тут же снова уходили.

Но когда вскорости после концерта я пришел в эту школу, чтобы договориться о том, к кому в класс пойдет Маша, все педагоги там уже знали, что я играю в ансамбле.

Сначала я пришел к пианистке, которую мне рекомендовала добрая знакомая. Та сначала сразу согласилась взять Машу, но дня через два позвонила и сказала, что класс у нее переполнен, Машу она взять не сможет, но порекомендует ее коллеге. Коллега тоже сначала согласилась, а потом отказалась – и рекомендовала своей подруге. Подруга тоже отказалась!

Осенью я узнал, что Маша зачислена в класс к Р.С. Донской. Маленькая Маша любила рассказывать эту историю с таким легендарным финалом:

Когда папа удивился и спросил: КТО ТАКАЯ РИТА СЕМЕНОВНА ДОНСКАЯ? – то все учителя сразу встали и хором ответили: ЭТО НАША САМАЯ ЛУЧШАЯ УЧИТЕЛЬНИЦА!!!

Итак, я считал, что Маша попала к Р.С. случайно, – до тех пор, пока Р.С. сама не сказала мне (совсем не сразу – после 3-4 лет занятий), что она взяла Машу к себе в класс просто потому, что все другие педагоги отказались это сделать, – ИЗ ОПАСЕНИЯ, ЧТО Я БУДУ ВМЕШИВАТЬСЯ В ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС.

* * *

Моя книга «Пушкин и западноевропейская философская традиция», вышедшая первым изданием в 2015 году, сложилась из статей, опубликованных в продолжение многих лет (2002-2013). Руководство МАУП предложило мне защитить докторскую диссертацию и это стало поводом к написанию

монографии (ведь для защиты докторской необходима монография). Кроме того, мне хотелось собрать воедино мои (к 2014 г. уже многочисленные) работы о Пушкине. Когда я принес работу в Институт философии, то сотрудники Института удивились и сказали: «Зачем Вы пришли к нам? Ведь это работа по филологии!».

Когда я пришел в Институт филологии, то сотрудники Института удивились и сказали: «Зачем Вы пришли к нам? Ведь это работа по философии!» Так что докторскую защитить не удалось, но книга мне до сих пор нравится.

Я уже писал о том, что мое знакомство с Пушкиным началось в 1974 г., когда мои родители выписали собрание его сочинений в десяти томах. Для меня в поэзии всегда было важно ***как***, а не ***что*** (*см.* «Нечто о живописности и поэтичности»). Поэзия – язык в его наивысшем выражении, «цветение языка», – и я не знаю среди русских поэтов ни одного, кто сочетал бы слова воедино с таким искусством, как Пушкин. Мне кажется, что он самый поэтичный из всех русских поэтов.Еще в юности мне было это ясно интуитивно; книга выросла из желания осознать эту интуицию и уложить ее в слова.Мой родной язык – русский; поэзию я люблю; естественно было заняться именно Пушкиным, – самым великим из поэтов русского языка.

Мне свойственно размышлять о предметах, которые меня интересуют, очень долго – десятилетиями, едва ли не в продолжение всей жизни. Я полжизни играю одни и те же фортепианные пьесы (изредка разучивая новые). Я уже писал о том, что однажды в новогоднюю ночь (1980? 1981?) обнаружил (именно обнаружил, неожиданно для себя самого), что помню «Моцарта и Сальери» наизусть. Лет двадцать пять спустя эта трагедия Пушкина стала предметом моего пристального исследования и основным, ключевым материалом курса «Этика и эстетика».

Интересно, что первые заметки, относящиеся к этому произведению, я недавно обнаружил в том старом Дневнике

1974–1978, о котором уже упоминал. Текст называется

Об эволюции души Сальери

Вначале его душа – уязвленная и страждущая, мучимая презрением к себе («Кто скажет, чтоб Сальери гордый был, Когда-нибудь завистником презренным….А ныне…»). Появление Моцарта уязвляет ее еще больше – вот оно, доказательство неправоты небес.

Само существование Моцарта зачеркивает и музыку Сальери и весь его способ служения искусству. Душа Сальери доходит до предела страданий, мучимая завистью и сознанием собственного ничтожества. Ослепленный, «обезумленный» мучениями (его квазилогичные рассуждения – просто бред безумца, способ убедить себя самого), он решает достигнуть избавления, умертвив Моцарта, – «преклоняется на шепот искушенья», – переживает краткое блаженство («Друг Моцарт, эти слезы…»; мертвый Моцарт – друг, живой – враг («И наконец нашел я моего врага…»), – и, наконец, осознает весь ужас своего положения («Иль это сказка…»).

Он был НЕСЧАСТЕН, а стал – ВИНОВЕН, был ЗАВИСТНИКОМ – стал УБИЙЦЕЙ. Как Дориан Грей, он убил себя. Как известно, когда люди получают желаемое, боги смеются.

Мой комментарий к трагедии (в учебнике «Этика и эстетика» он занимает 50 печатных страниц) был напечатан в 2006 г. Итак, 28 (!) лет прошло от того момента, когда я начал размышлять об этом тексте (не позднее 1978 г.), – до того момента, когда смог сказать о нем нечто вразумительное.

В начале этих записок я уже писал о том, что моя любовь к музыке началась с Моцарта. Соединившись с моей любовью к поэзии (которая началась с Пушкина), она привела меня к теме «Пушкин и Моцарт». Именно так называлась моя первая работа о Пушкине, написанная в 1999г. Понятно, что в центре этой темы – трагедия «Моцарт и Сальери».

От «Этики и эстетики» (2006) до «Пушкина…»(2015) прошло целых девять лет. В монографии речь идет, конечно, не

только о «Моцарте и Сальери». Я перечитал заново почти все, написанное Пушкиным, и постарался изучить работы выдающихся пушкинистов (Благой,Бонди, Лотман, Бочаров, Вольперт и многие другие).

Самым трудным для меня было определить форму будущей книги. Как известно, риторический канон предусматривает три этапа работы над произведением: изобретение (inventio) – поиск и отбор материала, расположение (dispositio) – структурирование этого материала (последовательность эпизодов), и произнесение (actio) – собственно устное выступление (или готовый текст книги, который, конечно, можно и произнести вслух). У меня всегда больше всего трудностей с расположением.

После нескольких попыток текст выстроился так: первая глава – история интеллектуального развития поэта («от французского скептицизма к немецкому идеализму»), вторая – «Пушкин и классическая немецкая философия» (три раздела – «Пушкин и Кант»; «Пушкин и Шеллинг»; «Пушкин и Гегель»); третья – «Пушкин и Гёте»; четвертая – «Пушкин и прошлое» (античность, Данте, Монтень, Шекспир и т.д.); пятая – «Пушкин и будущее». Получилась партия в бисер, – очень, правда, длинная.

Конечно, мне хотелось пообщаться с филологами-пушкинистами, но в Киеве нет ни одного. Поэтому общение происходило в письмах. От всей души благодарю всех моих корреспондентов за вдохновляющее внимание к моим работам!

Вот что написал мне о моей книге харьковский пушкинист, автор книги «Семинарий по Пушкину», доктор филологических наук Леонид Генрихович Фризман:

Дорогой и глубокоуважаемый Александр Витальевич!

Прежде всего хочу низко Вам поклониться и от всей души поблагодарить за то удовольствие, которое мне доставило чтение Вашей книги. Я ее «выпил», как бутылку отменного вина. Я изначально знал, что не компетентен выступать ее критиком, поскольку никогда не занимался Пушкиным в

таком аспекте. Думаю, понимали это и Вы, обратив внимание на отсутствие этого направления в моем «Семинарии». Если Вам попадались на глаза какие-нибудь из моих статей о Пушкине, они могли только укрепить Вас в этом убеждении. Так что я был не более, чем заинтересованным читателем, который почерпнул из Вашей книги бездну интересного материала и ярких, оригинальных мыслей и наблюдений.

Как объяснил нам Бюффон, «стиль – это человек», и Ваша книга подтверждает истинность этого афоризма не в том смысле, в каком его обычно употребляют, а в первозданном, бюффоновском. Я, никогда Вас не видевший, узнал Вас по этой книге как человека. Вы человек не просто эмоциональный, а страстный и, наверное, сильный полемист.

Кроме того меня очень затронуло в Вашей книге все, что связано с музыкой. Я ведь из музыкальной семьи. Моя мама была таким хормейстером, что и сейчас, через 13 лет после ее смерти (она умерла в 96, а работу оставила в 82-83), о ней и ее работах печатаются статьи в музыковедческих изданиях, да такие, что я в них ничего не понимаю. Поскольку она окончила консерваторию дважды: по классу фортепиано и дирижирования, то она часто проводила занятия дома, под собственный аккомпанемент. Ну, а о том, что у меня и сейчас в фонотеке сотни пластинок, я и говорить не буду.

Одним словом, несмотря на всю мою бесполезность для Вас, я смею надеяться, что посланный мне экземпляр попал в правильные руки и что Вы и писали свою книгу для таких читателей, как я.

Преодолевая расстояния, крепко, дружески Вас обнимаю и шлю самые добрые пожелания!

Ваш Л.Фризман

* * *

Самым внимательным из читателей моей книги о Пушкине стала поэт Юлия Пикалова. Я познакомился с нею благодаря Михаилу Семеновичу Казинику и являюсь счастливым обладателем ее книги «Первая», изданной в 2020 г. В книге

500 стихотворений, о которых Михаил Семенович пишет: «... настоящая Вселенная, подлинная Космогония». И великолепная партия Игры в бисер, – добавил бы я, – потому что это не просто стихотворения, а «пласты мировой культуры, воспринятой как факт своей биографии».

Юлия не только поэт, но и концертирующая пианистка, и трудно решить, какая музыка пленительнее – музыка ее стихов или звуки ее рояля. Поэт судит о поэзии совсем иначе, чем литературовед – поэтому мнения Юлии для меня драгоценны; благодарю любимицу Муз за отрадное общение в письмах!

* * *

Автор моих любимых книг, – документальных повестей о музыке и музыкантах («Сыновья своего отца» – о детях И.С. Баха; «Отец своего сына» – о Леопольде Моцарте), и удивительной, единственной в своем роде книги о поэзии Осипа Мандельштама («Полон музыки, музы и муки»), – Борис Аронович Кац, – музыковед по образованию, посвятивший много исследований музыкальным формам в русской поэзии, внимательно прочитал мою работу о сонатной форме у Пушкина и прислал рецензию, которая очень мне пригодилась.

Благодарю за ободрение и поддержку Ольгу Александровну Седакову, прочитавшую книгу в рукописи. Работы Ольги Александровны «Поэзия, разум и мудрость: мысль Александра Пушкина» и «Ноль, единица, миллион. Моцарт, Сальери и случай Оболенского» восхитили меня до глубины души.

Профессор кафедры всемирной литературы отделения античной и романской филологии Тартуского университета, коллега Юрия Михайловича Лотмана, автор блистательной монографии «Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по моделям французской литературы» Лариса Ильинична Вольперт написала мне глубокомысленное и очень содержательное письмо о моем исследовании, предметом которого был французский эпиграф к «Евгению Онегину». Лариса Ильинична обратила мое внимание на то, что французский эпи-

граф к «Онегину» стал темой работы великого математика Владимира Игоревича Арнольда (1997 год). Арнольд прекрасно владел французским и возвел пушкинский эпиграф к роману Шодерло де Лакло «Опасные связи» (фрагмент одного из писем госпожи де Турвель). Конечно, роман Лакло, хорошо известный Пушкину и любимый им, послужил одним из источников пушкинского эпиграфа: я только не могу согласиться с тем, что «Опасные связи» – ***единственный*** источник его (см. «Сколько лет «Евгению Онегину»?).

Должно быть, сам Владимир Игоревич Арнольд высоко ценил эту свою единственную (сколько мне известно) литературоведческую работу. Надпись на его могильной плите (фрагмент этой работы), – свидетельствующая о том, что он был самым настоящим игроком в бисер! – такова:

Будучи по профессии математиком, я вынужден в своей работе постоянно опираться не на доказательства, а на ощущения, догадки и гипотезы, переходя от одного факта к другому при помощи того особенного вида озарения, который заставляет усматривать общие черты в явлениях, быть может, кажущихся вовсе не связанными между собой постороннему.

Бросается в глаза структурное подобие этого текста пушкинскому эпиграфу:

Проникнутый тщеславием, он обладал сверх того еще особенной гордостью, которая побуждает признаваться с одинаковым равнодушием в своих как добрых, так и дурных поступках, – следствие чувства превосходства, быть может мнимого.

Работа о пушкинском эпиграфе (целый месяц счастья!) мне особенно дорога, потому что работать было исключительно интересно!

Много раз я беседовал о романе Пушкина с самыми разными слушателями и ни разу не встретил читателя, который обратил бы внимание на французский эпиграф. Между тем

эпиграф великолепен: он воплощает характер главного героя с исчерпывающей полнотой.

Однажды во время летнего отдыха я читал Дневники Лидии Яковлевны Гинзбург (см. «История европейской культуры: постижение движения»), которая посвящает моему любимому Ларошфуко целую страницу. В частности, она замечает: «Ларошфуко выводит поведение из единого основного мотива, называя его гордыней (orgueil)».

Французский эпиграф к «Онегину» я помню наизусть. Прочитав слова Гинзбург, я вспомнил о том, что orgueil – одно из ключевых слов эпиграфа. Другое ключевое слово – vanite (тщеславие). Невозможно предположить, что Пушкин, так хорошо знавший французскую литературу XVII и XVIII веков, не читал максим Ларошфуко!

Я отправился в Центральную Научную библиотеку и отыскал там «Лицей» Лагарпа 1800 года издания – шестнадцатитомный курс истории литературы, – учебник, по которому занимались учащиеся в Царскосельском Лицее. Можете себе представить, что я почувствовал, когда взял в руки десятый том («Век Людовика XIV») и увидел целую главу, посвященную максимам Ларошфуко! Пушкин, упомянувший учебник Лагарпа в стихотворении «Городок» (1815 г.), наверняка читал эту главу. Из книги Б.Л. Модзалевского о библиотеке Пушкина я узнал, что в его библиотеке были три издания сочинений Ларошфуко.

Я выписал максимы Ларошфуко о тщеславии (их оказалось четырнадцать) и о гордости (их семнадцать) – и получил два лаконичных, но глубокомысленных трактата о гордости и тщеславии. Придумалось двустишие:

Коротко и глубоко -
Будет как Ларошфуко.

Целую главу своей книги Лариса Ильинична посвятила знаменитым «Характерам» Лабрюйера (этот текст тоже имеет самое прямое отношение к пушкинскому эпиграфу). Лабрюйер хорошо знал «Максимы» Ларошфуко, а свою соб-

ственную книгу – «Характеры» – задумал как дополнение к сочинению ученика Аристотеля Феофраста.

К Ларошфуко, Лабрюйеру и Теофрасту надо добавить тех французских авторов, которые тоже писали о гордости и тщеславии (и, – как показывает Лариса Ильинична, – наверняка были прочитаны Пушкиным): это – как минимум – «Опасные связи» Шодерло де Лакло и «Адольф» Бенжамена Констана. Если вспомнить о том, что Пушкин внимательно читал также и «Опыты» Монтеня, то станет понятно, что французский эпиграф к «Евгению Онегину» – поздний плод традиции, идущей от Теофраста – через Монтеня, Ларошфуко и Лабрюйера – к Лакло и Констану.

Вспоминается книга Г.В. Чичерина о Моцарте и его определение: Моцарт – узловой пункт в развитии музыки. ***Узловой пункт исторического развития*** (термин из гегелевской теории развития) включает и синтез прошлого и охват будущего, причем это есть органически нечто единое. Итак, новое как синтез противоположностей, взятых из прошлого и современности – в этом Пушкин подобен Моцарту (и Гёте).

В этих воспоминаниях я уже писал об искусствоведе и культурологе Александре Клавдиановиче Якимовиче. В незапамятные времена, в прошлом тысячелетии, в самом конце XX века, готовя вместе с Андреем Иосифовичем Корженевским курс «История художественной культуры», я впервые прочитал его блистательную статью «Об истоках и природе искусства Ватто». Это исследование так мне понравилось, что я включил его в мой учебник «История европейской культуры» в качестве одного из хрестоматийных материалов по культуре XVIII в., знакомые отвезли экземпляр в Москву и презентовали Александру Клавдиановичу.

Таким образом мы познакомились (увы, увидеться не довелось). С тех пор я с великим наслаждением и пользой для себя читаю все книги А.К. Якимовича, которые только могу отыскать, а когда вышла моя книга о Пушкине, то я послал ему экземпляр первого издания и получил в ответ письмо:

Дорогой и уважаемый коллега, Ваша книга о Пушкине сопровождает меня дома, в саду на даче, в метро и в других антуражах. Читаю понемногу, поскольку основное время жизни уходит на то, чтобы работать над своими собственными книгами. В этом году я ставлю рекорд по количеству законченных, начатых, редактируемых и переделываемых книг.

Читаю Вашу работу с удивлением и недоверием. То есть глазам своим не верю. До сих пор мне приходилось иметь дело с книгами, ограниченными своими дисциплинарными рамками. Иногда философы (самые разносторонние из гуманитариев) пытаются действовать в области филологии, культурологии, и даже искусствоведения. Обычно это не удается. Знатоки литературы чаще всего некомпетентны и мало убедительны на полях философии или исторической науки. Ваша работа отличается как раз тем, что она говорит о компетентности автора в истории литературы, в стиховедении, в истории философии, в науке логики (если таковая существует), и прочее. Меня обнадеживает эта междисциплинарная многогранность методов. Я с давних пор надеюсь на то, что узкая специализация в области гуманитаристики сменится, наконец, на более полнокровные, то есть универсальные методы исследования и интерпретации искусств. Возможно, что Ваша работа является одним из симптомов будущего поворота нашего знания о творческих началах. По этой причине я с вниманием и одобрением вчитываюсь в Ваши рассуждения о пушкинской перемене курса, то есть его сближении с германским философским мышлением в зрелые годы. Господа Шеллинг и Гегель, при всех своих контрах, сумели отрефлексировать и облечь в отвлеченные формулы то самое ощущение "нового противоречия", которое я, как историк искусства, связываю с большим антропологическим кризисом эпохи Революции и наполеоновских войн. С этим свойством художественного мышления мне приходится иметь дело при попытках описать состояние ума и души художника Гойи от последних лет 18 века до двадцатых годов 19 века, когда старый художник создал свои последние вещи.

Чтобы жизнь не казалась Вам безоблачной, перейду к замечаниям и возражениям. Ваша работа сугубо академична в высоком смысле слова. Научный аппарат в порядке, цитирование и опора на источники работают безупречно. Тут я должен заметить, что ученые наших дней вообще пишут как бы не своими словами. Я часто упрекаю в том своих коллег. Возникает ощущение, что междисциплинарная свобода дыхания и вольный полет познания среди могучих утесов разных наук (красиво сказал!) входят в противоречие с академическими ограничениями. Ученый, который все время говорит не от себя, все время говорит словами то Гераклита, то Пушкина, то Шеллинга, то Киреевского, то Лотмана, то еще кого-нибудь -- он помещает сам себя в искусственно ограниченное пространство. Он ускользает из тупика специализации. Но он не хочет говорить сам, он говорит устами других, он прячется за мыслями других. Мне думается, что настоящая широта мышления и новое качество анализа и теоретизирования при этом ограничены и скованы. Это противоречие надо как-нибудь разрешить.

Таковы мои первые, неполные впечатления и отклики на Вашу выдающуюся работу о Пушкине в контексте мировой культуры его эпохи (которая и сама находится в контексте мировой истории).

Желаю Вам здоровья и сил для дальнейшей работы.

26 августа 2017
А.К.Якимович

В 2011г. я получил приглашение выступить на заседании Пушкинской комиссии Института мировой литературы (ИМЛИ). Председательствовать должен был выдающийся пушкинист Валентин Семенович Непомнящий, работы которого я очень ценил. К несчастью, накануне заседания Валентин Семенович попал по скорой помощи в больницу, так что поговорить с ним мне не удалось. Тема моего доклада была «Пушкин и классическая немецкая философия». Пушкинисты выслушали меня внимательно, но согласиться не

спешили. После того, как я закончил говорить, прозвучало возражение: «Вы слишком нагрузили Пушкина! Он был картежник и бабник. При чем тут немецкая философия?»

Я очень удивился и смутился. Возражения такого рода не приходили мне в голову. Я начал говорить (наверное, не слишком убедительно) о том, что идеи носятся в воздухе, что пристрастие к картам не мешает глубокомыслию и т.д. Вдруг поднялась дама очень почтенного возраста, патетически воздела руки и громко сказала: «Вы подумайте, что происходит! Иностранец защищает нашего Пушкина от русских людей!»

В первом ряду сидел седовласый господин самого аристократического вида и внимательно смотрел на меня. Когда заседание закончилось, он подошел ко мне, поблагодарил и сказал: «Вам надо написать книгу об этом». Потом спросил: «Откуда Вы?» Я сказал, что из Киева. «Никогда не думал, что это придет из Киева», – ответил он и ушел.

Сотрудники Института сказали мне, что это – литературный критик Петр Васильевич Палиевский, а дама – бандитка. Я говорю: «Почему же бандитка? Очень почтенная дама!» Они в ответ: «Не бандитка, а бОндитка! Вы же знаете, кто такой Бонди?» – Конечно, я читал выдающегося пушкиниста Сергея Михайловича Бонди (умершего в 1983 году). – Это его всегдашняя слушательница и поклонница!

В 2011 г. еще был жив великий режиссер Петр Фоменко. Нам с Юлей повезло – мы попали в его театр на пушкинский спектакль: «Граф Нулин», «Каменный гость», «Сцена из Фауста». «Сцена…» мне не очень понравилась, но первые два – выше всяких похвал! Актеры этого театра – великие виртуозы не только в плане собственно актерского мастерства (движение, пластика, дикция и т.д.). Очевидно было, что у них у всех есть вкус к поэзии и музыке: когда они поют хором, то можно разобрать каждое слово (не в каждом профессиональном хоре такое услышишь!)

В «Каменном госте» была ВИРТУОЗНО использована музыка из оперы Моцарта «Дон Жуан» (эпиграф к «Камен-

ному гостю» – цитата из либретто этой оперы). В антракте мы увидели Петра Фоменко в фойе в окружении коллег. Мне очень хотелось подойти к нему спросить, – КТО это придумал так содержательно вплести моцартовские музыкальные цитаты в ткань пушкинской пьесы – он сам – или у него был музыкальный консультант, и – если был, – то кто же? Но я не решился. Мне всегда казалось, что маленькие трагедии Пушкина (при всей моей пожизненной любви к ним) – НЕСЦЕНИЧНЫ.Фоменко показал мне, как сильно я ошибался.

Это был последний мой приезд в Москву.

* * *

Не помню когда – очень давно, но уже в эпоху интернета, – я купил у букиниста книгу Арнальдо Фраккароли «Россини». Это подробная и увлекательная биография великого композитора с упоминанием всех его опер в хронологическом порядке. Музыка Россини мне всегда очень нравилась, – но оказалось, что я имел о нем очень неполное представление: в репертуаре Киевской оперы был только знаменитый «Севильский цирюльник».

Теперь, читая книгу, я решил слушать все оперы Россини, о которых упоминал Фраккароли (все они есть в интернете) – и был сразу вознагражден за свою решимость. Все оперы Россини – даже самые ранние, написанные для маленьких провинциальных театров, – имеют достоинство. Что уж говорить о написанных для прославленных больших театров – например, для театра «Ла Скала» (первая из них – «Пробный камень»)!

Знакомясь таким образом с операми Россини, я дошел до «Турка в Италии» – и оказалось, что эта опера имеет прямое отношение к Пушкину! Живя в Одессе, Пушкин ее слышал, – в Одессе была итальянская оперная труппа.

Однажды ко дню рождения я получил от старшего брата моей жены Аркадия Борковского драгоценный подарок – роскошное издание «Графа Нулина» с иллюстрациями художника Энгеля Насибулина и статьей американской славистки

Антонии Глассэ, трактующей о связях поэмы Пушкина с оперой Россини. Такова предыстория моей работы «Откуда вырос «Граф Нулин»?»

* * *

Несколько лет тому назад я познакомился (благодаря интернету) с физиками-теоретиками Алексеем Буровым и Алексеем Цвеликом, авторами книги «Пифагорейский аргумент и его критика». Переписка с Алексеем Буровым была очень содержательной и я с удовольствием предлагаю вниманию читателей один из ее фрагментов.

А.П.: Здравствуйте, дорогой Алексей!

Позвольте поблагодарить Вас за беседу «Рождение математики». Ваши мысли мне очень близки, а интуиция математической красоты, о которой Вы говорите, мне знакома со школьных времен – я учился когда-то в 8-м классе по учебнику братьев Кикоиных «Механика». Много позднее в области физики моя тема была – эффект Яна-Теллера – тоже очень красивая.

Отдельное спасибо за БЕСКОНЕЧНОСТЬ и все, что с нею связано. Триединство бесконечность – движение – противоречие – сердцевина моего учебника «История европейской культуры». Очень надеюсь, что он Вам пригодится (или уже пригодился?) и буду рад, если поделитесь впечатлением от чтения.

А.Б.: Спасибо, дорогой Александр! Вашу книгу я внимательно читаю, благодарно принимая к сведению, соглашаясь, а иной раз и споря. Вот например, цитируя Шпенглера, вы пишете: «В высшей степени показательно отсутствие в античной математике нуля и бесконечности».

С одной стороны, это бесспорный факт. Но с другой – неявно, бесконечность мощно присутствует во всех теоремах античной математики, как я попытался показать в этой беседе на примере арифметической теоремы Пифагора. Это неназываемое присутствие бесконечности очень важно в плане религиозной заряженности теорем, их красоты. Вот здесь я немного подробнее высказался о математике:

https://snob.ru/profile/27355/blog/164499/. Был бы признателен за любые комментарии, сколь угодно критические!

А.П.: Дорогой Алексей, я прочитал Вашу работу, спасибо! Многие Ваши мысли мне очень близки; мне отрадно встречать их в Вашем тексте. Мне кажется, что Вам интересно было бы прочитать «Диалог о сущности математики» А.Реньи. Он включен в качестве Приложения в мой учебник логики, который у Вас есть. Там трактуются те же проблемы, но несколько иначе.

Кант утверждает: «В каждой науке ровно столько науки, сколько в ней математики».

Шеллинг: «В каждой науке ровно столько науки, сколько в ней искусства».

Вывод: математика – искусство.

Но только, я бы сказал, очень эзотерическое искусство, вроде поздних квартетов Бетховена.

А.Б.: Да, дорогой Александр, и мне отрадно видеть, что наши взгляды во многом резонируют! Спасибо за подсказку насчет «Диалога» Реньи – до вашей «Логики» я еще не дошел, но этот «Диалог» прочту не медля.

……

Думаю, что «Диалог» Реньи хорош для начала размышления о том, что такое математика, дорогой Александр. Но он должен быть дополнен той критикой математизированного и универсалистского мировоззрения, которую дали Паскаль, Кьеркегор, Достоевский, Шестов. Всевластие математики и логики уничтожает индивидуальное, личность.

А.П.: Но, дорогой Алексей, насколько я понял, Вы пишете о вечных, вневременных, сверхчеловеческих свойствах математики как об одном из аспектов божественного.

Наверное, следует согласиться с тем, что в Боге есть ПОСТИЖИМЫЕ (математика) и НЕПОСТИЖИМЫЕ (личностная уникальность – ведь люди тоже Его создание) аспекты.

Противоречия здесь нет. Но, как всегда, ОДНОСТОРОННОСТЬ ЕСТЬ ПАГУБА МЫСЛИ (Пушкин).

ВСЕВЛАСТИЕ вообще УНИЧТОЖАЕТ.

Всякая власть развращает, но абсолютная власть развращает абсолютно.

Со времен Аристотеля известно, что УНИКАЛЬНОЕ, НЕПОВТОРИМОЕ – непостижимо. Помните, как прекрасно С.С.Аверинцев процитировал кого-то из древних – о сущности ИНДИВИДУАЛЬНОГО стиля: «Трудно отыскать ее, а, отыскав, трудно сказать о ней что-то определенное».

Область науки – объективные, ПОВТОРЯЮЩИЕСЯ явления (крайне желательно – воспроизводимые в эксперименте).

Следует ли из этого, что ТЕОЛОГИЯ КАК НАУКА невозможна?

Для меня это совсем не риторический вопрос.

Внеличностная математика как отблеск божественного величия и личностная уникальность как ДРУГОЙ отблеск божественного величия.

А.Б.: Совершенно с этим согласен, дорогой Александр. Задача в том, чтобы ни одна из этих дополнительных сущностей не оказалась в нашем представлении затенена другой. Если бы решение этой задачи было просто, то не было бы ни восстания Паскаля против «Бога философов», ни борьбы с ним Кьеркегора, Достоевского и Шестова. Не было бы и религиозного обскурантизма.

Думаю, что теология есть одна из составляющих философии. Здесь нет и не может быть научного «наблюдателя», тупо фиксирующего воспроизводимые факты, нет границы между теорией и наблюдением, и ценности прочно вплетены в ткань понимания.

А.П.: Дорогой Алексей, – как бы Вы в кратких словах определили отличие Бога Авраама, Исаака и Иакова от Бога философов и ученых?

Признаться, у Паскаля это различение для меня неясно.

АБ: Бог философов и ученых, от которого отрекался Паскаль и шедшие вслед за ним экзистенциалисты, есть Бог универсалий и только универсалий. Я для него могу существовать лишь как продукт массового производства человеков, никак не особая личность, которую Он мог бы любить, с которой Он мог бы вести глубокий личный диалог, и спасение которой было бы предельно значимо для Него. Бог философов конкретного уникального меня не любит, ему не может быть до конкретного меня дела. Именно к такому безличному Богу подводит разум, оперирующий универсалиями, и раскладывающий все индивидуальное по базису универсальных категорий. «Часами» оказывается не только Вселенная, но и человек. Вот против этого и восставал Паскаль и шедшие за ним. Весь Шестов об этом и только об этом.

Не знаю, насколько понятно мне удалось ответить на Ваш вопрос, дорогой Александр.

А.П.: Спасибо Вам, дорогой Алексей! Да, теперь я понимаю.

* * *

В 2016 г. я по достижении 60-летия вышел на пенсию и предполагал провести остаток жизни главным образом играя на фортепиано – или слушая музыку. Коллеги отговаривали меня: «Вы же будете скучать! Чем можно заняться на пенсии?» Я отвечал, что эмблема моей жизни, – томик поэзии нонсенса, заложенный билетом в филармонию, так что занятия у меня есть, а кроме того…

Когда-то в незапамятные времена (решительно не могу вспомнить, когда же это было!) в раннем стихотворении Евгения Баратынского я встретил прекрасную формулу жизни:

...По воле шалости младой
Разнообразить наслажденья.

Примером этого трудного искусства РАЗНООБРАЗИТЬ НАСЛАЖДЕНЬЯ может служить хорошо проведенное утро.

Насладиться сном и встать выспавшимся, бодрым. Потянуться, насладиться тем, что ничего не болит (ЕСЛИ НИЧЕГО НЕ БОЛИТ!)

Умыться и отдать должное теплой воде, прохладной воде и их восхитительному чередованию.

Прогуляться по Политехническому парку и насладиться свежим воздухом, видом неба, деревьев, старых зданий.

Смолоть кофе и НЕ УМЕРЕТЬ ОТ НАСЛАЖДЕНИЯ, вдыхая его аромат.

Заварить его в любимой белоснежной чашке и ВНИМАТЕЛЬНО ПОСМОТРЕТЬ на эту чашку, вновь оценив ее изысканную красоту. Полюбоваться пенкой на кофе. Влить сливки и внимательно посмотреть, как кофе из черного превращается в светло-коричневый, и как красиво над ним вьется пар!

«*Над черным кофием летучий, легкий пар*».

У меня не над черным, а над светло-коричневым.

Аккуратно, не спеша, острым ножом отрезать два ДОСТАТОЧНО ТОНКИХ ломтика черного хлеба и подсушить в тостере (НА ЧЕТВЕРКЕ! Если тройка – недостаточно подсохнет, если пятерка – подгорит! Если ломтик толстый – не выйдет! Достигается упражнением!)

О ТОСТЕР! СОВЕРШЕННЕЙШИЙ ИНСТРУМЕНТ НАСЛАЖДЕНИЯ, превращающий обыкновенный ломтик хлеба (даже черствого) в изысканное лакомство!

Если бы я был поэтом, я бы воспел тостер!

Дать хлебу чуть остыть (иначе масло растечется) и намазать его маслом. Положить сверху ломтик сыра. Жевать тщательно и долго, СОСРЕДОТОЧИВШИСЬ, иначе вкус не будет оценен как должно. Запивать кофе, чтобы насладиться двумя вкусами в сопоставлении.

Не стоит включать к завтраку ВЕЛИКУЮ музыку – отвлекает! К завтраку лучше подходит музыка композиторов второго ряда.

Сварить геркулес, тщательно отмерив количество крупы и воды (иначе каша получится или слишком жидкой, или слишком крутой). Не отходить от кастрюли и не спускать глаз, а то подгорит и станет горчить!

По возможности СОВЕРШЕННУЮ кашу выложить в тарелку, чтобы остывала, а тем временем помыть и обдать

кипятком восхитительный сладкий чернослив и отборные грецкие орехи. Съесть кашу с черносливом и орехами, не забывая добавлять к орехам немножко меда (орехи, конечно, и сами по себе неплохи, но с медом...о!)

Почистить зубы после завтрака и насладиться ощущением свежести во рту.

Перейти к наслаждениям дня – музыка, чтение, преподавание и т. д.

…Все это я рассказывал тем, которые уверяли, что на пенсии скучно – и что же? – Мне не верили!

– Вы же всю жизнь живете возле Политехнического парка! Неужели прогулка по нему Вам все еще интересна? – Я отвечаю: Конечно! -

Собеседник спрашивает: Как это возможно? -

Я отвечаю (была весна): «Вот каштаны только зацветают, вот они в полном расцвете, вот отцвели. Как по-разному выглядят деревья на каждом этапе! Как хороши весной клены! У нас в округе есть несколько прекрасных кленов – я хожу от одного к другому и любуюсь. Вы же помните стихи Гумилёва:

Колокольные звоны,
И зелёные клёны,
И летучие мыши,
И Шекспир, и Овидий –
Для того, кто их слышит,
Для того, кто их видит.
Оттого всё на свете
И грустит о поэте.

А сейчас в полном расцвете шиповник, жасмин и розовые беспородные розы. Они не так красивы, как породистые – но зато какой аромат!

Цветущий куст шиповника изумительно красив – я думаю, лучшего узора для ковра не придумаешь! Я хотел бы иметь ковер с изображением цветущего шиповника. Еще

сейчас в полном расцвете ирисы. В юности я больше всего любил нарциссы – самые простые, непородистые, белые, с маленькой короной и горьким ароматом. Теперь мои любимые цветы – ирисы. В них есть нечто чудовищное (монструозное), какая-то роскошная чрезмерность…

Вы замечали, что ирисы разного цвета пахнут по-разному? Мне наиболее нравится аромат пурпурных. Гуляя по парку, я хожу от жасмина к шиповнику и обратно, любуюсь и сравниваю ароматы…»

В этот момент мне кажется, что иные из моих собеседников начинают раздражаться, подозревая, что я их дурачу, рассказывая небылицы. Дорогой читатель, замечали ли Вы удивительную психологическую закономерность? Когда рассказываешь чистую правду, она всегда звучит совершенно неправдоподобно! То ли дело выдумки!

Впрочем, моим музыкальным планам суждено было осуществиться только отчасти.

Еще в годы моей работы в Киевской консерватории мой коллега Валерий Валентинович Коростелев рекомендовал меня руководству Института св. Фомы Аквинского в качестве преподавателя курса «Эстетика».

Институт святого Фомы Аквинского в Киеве – это филиал Папского университета св. Фомы в Риме. Мой учебник «Этика и эстетика», опубликованный в 2006 г., был одобрен руководством Института. Я преподавал в Институте много лет – и это была прекрасная работа! Мои студенты – разумные, взрослые люди, – учились старательно, внимательно слушали лекции и очень творчески выполняли домашние задания. После прослушивания курса «Эстетика» полагалось выполнить два задания: самостоятельно найти произведение искусства, воплощающее закономерность золотого сечения и написать эссе на тему «Может ли человеческая жизнь быть произведением искусства?»

Тема эссе связана с высказыванием французского мыслителя XVII в. Сент-Эвремона: «Счастливый человек – это вир-

туоз, который не просто проживает свою жизнь, но создает ее, как художник создает произведение искусства». Значит, – рассуждал я, желая помочь студентам, – несчастный человек – это тот, кому недостает виртуозности? Он не создает свою жизнь, а живет, как придется? Верно ли это? и т.д.

Среди студентов Института был Влад Кава, создатель сайта «Белый Кофе». Влад стал снимать мои лекции и выкладывать их в сеть. Моя аудитория расширилась: меня стали приглашать с чтением лекций в философские сообщества и клубы. Апогеем моей лекторской деятельности стал 2019 год: в этом году я был приглашен в Одессу, Харьков, Днепр и Львов.

В 2022 году я получил очень содержательное письмо от слушателя моих интернет-лекций по логике математика Александра Шнирельмана. Он окончил механико-математический факультет Московского Государственного Университета в 1969 году. Среди его учителей были выдающиеся математики Марк Иосифович Вишик, Владимир Игоревич Арнольд, Яков Григорьевич Синай... Александр Шнирельман преподавал в Тель-Авивском Университете, а также в университете Халла (Англия). В настоящее время он работает в университете Конкордия (Монреаль). Помимо собственно математических проблем, он интересуется нетривиальными приложениями математики в искусстве (т.е. в живописи, музыке, поэзии и т.д.).

Завязалась переписка, мы подружились и в этом, четвертом, издании книги я с удовольствием представляю вашему вниманию эссе моего друга «Математика красоты» (см. «Игра чисел»).

Еще один мой добрый друг и долголетний корреспондент, художник-абстракционист Александр Беридзе (среди ценителей его искусства – математик Григорий Перельман) подарил мне несколько своих работ для второго издания учебника «Введение в логику».

В прошлом году я получил драгоценный подарок от композитора и музыковеда Алексея Войтенко. Алексей тоже

учился у Юрия Петровича Глущенко, – только значительно позже, чем я, – в самом начале XXI века. Его монография о теоретических основах двенадцатитоновой серийной композиции очень помогла мне в понимании творчества Шенберга и Веберна.

С философом Андреем Олеговичем Баумейстером я познакомился много лет назад, когда начал преподавать курс эстетики в Институте св. Фомы Аквинского. Однажды, прослушав его лекцию о книгах, которые необходимо прочесть каждому образованному человеку, я сказал ему, что ведь еще существует великая музыка, которую тоже должен услышать образованный человек. Андрей Олегович согласился со мной, и мы записали беседу об этом. Тема оказалась очень глубокой и в продолжение года мы записали еще несколько диалогов: о романах Гессе «Степной волк» и «Игра в бисер», о Бахе и о Моцарте, о романтизме и о романе Т.Манна «Доктор Фаустус». Иногда к нам присоединялся Михаил Семенович Казиник.

В прошлом году Андрей Олегович открыл философскую школу. Я очень признателен ему за то, что в нынешнем, 2025 году, он предоставил мне счастливую возможность прочитать для учащихся курс по моей книге «Игры в бисер». Вопросы и замечания слушателей, чтение финальных эссе вдохновили меня на создание многих новых эпизодов, вошедших в состав этого, четвертого, издания моей книги. Один из слушателей, профессиональный и творчески работающий математик Андрей Смородин, прислал мне удивительно содержательную математическую финальную работу в сопровождении письма, которое начиналось так:

Уважаемый Александр Витальевич!

Я очень благодарен лично Вам за то, что вы существуете. Мне уже почти 52 года и за свою жизнь я практически не видел людей не только Вашей эрудиции, но и Вашего умения замечать и находить связи между прекрасным. Особенно это ценно для тех, кто любит

математику и занимается математикой. Она сильно изменилась за последнее время и сосредоточилась на поисках связей (посмотреть хотя бы на теорию категорий)...

Это письмо не только очень обрадовало меня (потому что я действительно люблю математику и ценю одобрение профессиональных математиков), а еще и напомнило замечательный эпизод из «Алисы в Зазеркалье» (глава VII, Лев и Единорог).

Единорог, никогда не видевший детей и убежденный в том, что дети – это просто сказочные чудища, видит Алису. Алиса тоже никогда не видела живого единорога и убеждена в том, что единороги – просто сказочные чудища.

Что ж, теперь, когда мы увидели друг друга, – предложил Единорог, – можем договориться: если ты будешь верить в меня, я буду верить в тебя! Идет?

Да, если Вам угодно, – согласилась Алиса.

Так мы и сделали. Благодарю Андрея за то, что он любезно согласился прочитать новый раздел «Игра чисел» и исправил несколько ошибок.

* * *

В 2018 году Маша начала писать тексты о великих композиторах и выкладывать их в фейсбук. Тексты имели большой успех, их распространяли и переводили на разные языки. Вскорости вышла Машина первая книга «Сам ты Гендель».

Предисловие к ней написал – со свойственным ему блеском – Михаил Семенович Казиник. Когда он посетил Киев, мы встретились и подружились.

«Он вдохновен был свыше», – написал некогда Пушкин о Мицкевиче. Это же можно сказать и о Михаиле Семеновиче, который вдохновил меня на создание этой книги.

Октябрь 2025

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ 5

Пролог. **ИГРА ЗОЛОТОГО СЕЧЕНИЯ** 9

ИГРА БЕСКОНЕЧНОСТИ 35

ИГРА ДВИЖЕНИЯ И ПРОТИВОРЕЧИЯ 67

I.Что есть истина? 69

Гераклит и Парменид 69

Истины противоречивые и непротиворечивые 79

Глубокие истины Нильса Бора 87

II. История европейской культуры:
постижение движения 94

III. Галилей и Шекспир 111

IV. Глобальный эволюционизм 121

ИГРА ИРОНИИ И ПАРОДИИ 127

I. «Quelle chimère est-ce donc que l'homme» 129

II. «Гений, парадоксов друг» 133

III. Парадокс романтической иронии 147

IV. Еще об иронии в музыке 169

V. Математика смеха 171

VI. Серьезность математики 177
VII. Пушкин-пародист 182
VIII. Бесчестит ли пародия? 190

ИГРА СМЫСЛА (SENSE) И БЕССМЫСЛЕННОГО (NONSENSE) 195
I. Нечто о живописности и поэтичности 197
II. Поэзия нонсенса 203
III. Додекафония, палиндромы, космология: Примеры симметрии 225
IV. Fin de siècle: поэзия, живопись, музыка 240
V. Неклассическое: логика, физика, этика 257

ИГРА СОНАТНОЙ ФОРМЫ 265
I. Что есть сонатная форма? 267
II. О смысле сонатной формы 273
1. Бетховен и Гегель 273
2. «Вечные противуречия существенности» 284
3. Сюжеты Шекспира и музыка его эпохи 296

ИГРА СИНЕСТЕЗИИ 305

ИГРА ЧИСЕЛ О МАТЕМАТИЧЕСКОЙ КРАСОТЕ 319
I. Интродукция и вариации на тему правильного треугольника 321
II. СКОЛЬКО? 352
Вариации на тему натурального ряда 352

III. МАТЕМАТИКА КРАСОТЫ 380
IV. ИСКУССТВО ЭШЕРА 398

ИГРА ИГР ИЛИ МЕТАИГРА:
ЧТО ЕСТЬ ИГРА В БИСЕР? 407
I. Нечто о человеческой природе 409
II. Нечто о природе игры 429

***Эпилог.* KOBON TRIANGLE PROBLEM И ИСТОРИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ** 455

***Приложение 1.* А. С. ПУШКИН. МОЦАРТ И САЛЬЕРИ** 462

***Приложение 2.* «ТАЙНЫ ГЕНИЯ»: В ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ ПУШКИНА** 473
Откуда вырос «Граф Нулин»? 475
Сколько лет «Евгению Онегину»? 486
Приложение.
ФРАНСУА ДЕ ЛАРОШФУКО МАКСИМЫ 496
Расин, Моцарт, Мюссе в творческом сознании Пушкина болдинской осенью 1830 г. 502

***Приложение 3.* ОБЕЩАННАЯ СКАЗКА С ПРЕДИСЛОВИЕМ, ПОСВЯЩЕНИЯМИ, ЭПИГРАФАМИ И МОРАЛЬЮ.** 513

***Приложение 4.* ИСТОРИЯ МОИХ КНИГ** 531

Автор заранее благодарен читателям, которые напишут о впечатлениях по адресу pustovitav@gmail.com



Автор выражает
искреннюю признательность
Ярославу Леви
за создание обложки

и благодарит Елену Криворучко
за творческую работу
над текстом и создание верстки

