

ного аналитического ума ученого, исследователя – натуралиста и разума философа, мыслителя, создателя глобально–планетарной теории ноосферы.

Примером для Вернадского явился М.В. Ломоносов – «могучая и оригинальная фигура», не только великий русский ученый, «но и один из передовых творцов человеческой мысли». Ломоносов, по определению Вернадского, – борец, полный инициативы и начинаний, блестящий организатор, «плоть от плоти русского общества»; его творческая мысль стала неотъемлемой частью современной ему русской жизни.

В статье «Общественное значение Ломоносовского дня» автор утверждает общественную роль деятельности ученого. «Научное творчество нации», считает он, неразрывно связано с силой общества и мощью государства. Как бы отвечая на риторический вопрос, поставленный им в «Наброске речи...» о силе или бессилии личности перед уродливостями жизни, Вернадский примером Ломоносова утверждает как высокую нравственную ценность ученого его способность вести «работу в самой неблагоприятной обстановке, в борьбе за возможность научной работы» [9, с.540].

Одна из важнейших мировоззренческих идей выдающегося ученого – идея о единстве человека со всем человечеством, с Землей, Космосом, что явилось отражением идей русского космизма начала XX века. В письмах к невесте Вернадский рассказал о том, как в юности формировалось это убеждение не только в результате чтения книг, но и в общении с природой, когда Е.М.Короленко, родственник семьи Вернадских, раскрывал юноше таинства мироздания, «... на звездном мире старался ...сделать понятным единство, кое существует, которому он верил» [6, с.26].

Интересно сопоставить эти чувства, пробужденные в общении с природой, у юных Владимира Вернадского и Павла Флоренского. Известно, что они были духовно близки, сохранились свидетельства об их переписке.

В лирическом вступлении к труду «У водораздела мысли» Флоренский в ярких и живых образах описал свои чувства, рожденные музыкой Бетховена и картиной заката – звуками и красками уходящего дня: «Золото заката и набегающая живительная прохлада ночи, и смолкающие птицы, и вечерние пляски крестьян, и песни, и грустная радость благодатного вечера, и ликование сверкающего таинства–ухода – звучат в ней. ... И то и другое всегда звучит в моей душе» [7, с.19].

«Музыка сфер» звучала в душе будущих выдающихся мыслителей, рождала чувство глубокой связи «со всем человечеством, со всем земным шаром, а следовательно, и дальше, со всей вселенной» (В.И. Вернадский) [6, с.60], с «миром дольным» и «миром горним» (П.А.Флоренский).

Совершенно закономерным в творческом развитии В.И.Вернадского видится создание его основополагающей работы «Научная мысль как планетное явление».

Велико не только научное, но и нравственное воздействие личности Владимира Ивановича Вернадского. Его раздумья о добре и зле, о долге ученого, о роли творческой личности в обществе, его бескомпромиссность в борьбе за истинную науку, высокая порядочность и честность – все это оказывает влияние на личность и в наши дни, формируя духовный облик нашего современника, живущего в сложный, нестабильный период начала XXI века.

Как завещание великого мыслителя звучат сегодня его рассуждения о смысле жизни человека: «Жизнь святая – есть жизнь по правде. Это такая жизнь, чтобы слово не расходилось с убеждением, чтобы возможно больше, по силам, помогал я своим братьям, всем людям, чтобы возможно больше хорошего, честного, высокого я сделал, чтобы причинил возможно меньше, совсем, совсем мало горя, страданий, болезни, смерти. Это такая жизнь, чтобы умирая я мог сказать: я сделал все, что мог сделать. Я не сделал никого несчастным, я постарался, чтобы после моей смерти к той же цели и идее на мое место стало таких же, нет, лучших работников, чем каким был я» [8, с.72–73].

#### Источники и литература

1. Вернадский В.И. Научное мировоззрение и философия / Историко-биографический альманах. – М., 1988.
2. Вернадский В.И. Памяти академика К.М.Бэра/ Историко-биографический альманах. – М., 1988.
3. Вернадский В.И. Письмо В.В.Водовозову// Историко–биографический альманах. – М., 1988.
4. Вернадский В.И. Набросок речи...// Историко-биографический альманах. – М., 1988.
5. Саенко Г.Н. Владимир Иванович Вернадский, ученый и мыслитель. – М., 1988.
6. Вернадский В.И. Письма Н.Е.Вернадской 1886–1889. – М., 1988.
7. Флоренский П.А. Собр. соч. в 2 тт. – Т.2. – М.,1990.
8. Вернадский В.И. Философские мысли натуралиста. – М., 1988.
9. Вернадский В.И. Биосфера и ноосфера. – М.: Айрис – пресс, 2004.

#### Бобовникова И.А.

### КОМПОЗИТОР-СЛУШАТЕЛЬ: ТЕХНОЛОГИЗАЦИЯ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ

Самодостаточность феномена искусства, верифицируемая его исторической судьбой, гарантированно обеспечивает последнему статус «вечной ценности», а значит – перманентный исследовательский интерес. Иначе говоря, внимание к проблемам искусства как «автопортрету культуры» (по М. Кагану) всегда сохраняется, в том числе и в данной статье, свою актуальность.

Заданный М. Каганом культурологический формат предоставляет возможность, с одной стороны, «занять» качественную «точку вневходимости» (М. Бахтин) и, как следствие, увидеть новые смысловые горизонты начавшегося тысячелетия, с другой – сохранить ранее казавшееся избыточным «слишком челове-

ское» (Ф. Ницше), ибо только нахождение в ценностном поле культуры позволяет сбыться духовному предназначению человека.

Методологический взгляд на вышеуказанный формат позволяет зафиксировать следующую тенденцию: интеграция (или даже – конвергенция) гуманитарного и естественнонаучного знания, обозначившаяся в последней трети ушедшего века, способствует «сгущению» аналитических сценариев (стратегий и практик) в «науках о духе» и, вполне закономерно, стимулирует интенсивный терминологический обмен. В сфере искусства данный процесс объективирован как синтез достигнутого в различных областях знания (философия искусства, социология искусства, психология искусства и некоторых других) и, следовательно, как поиск оснований выхода за пределы собственного предмета. Иначе говоря, культурологический контекст рассмотрения проблем искусствознания позволяет, в первую очередь, адекватно анализировать метаморфозы самого носителя «вечных ценностей», ибо «...на смену человеку переживающему приходит человек манипулирующий, основополагающим модусом существования которого является уже не способность переживать, но способность манипулировать» [4, с. 15–16].

Другими словами, современное искусство, как часть семиотического пространства культуры, генерирует *иную* квазиреальность, не «подающуюся» традиционным схемам (способам) изучения и, с данной точки зрения, вполне естественно маркируемую как «кризисная», «переходная» и т. п. Его складывающийся новый топос бытия обуславливает применение *иных* стратегий и практик. Поэтому цель предлагаемой статьи ограничивается рассмотрением специфики намеченной выше проблематики в музыке как виде искусства и составной части культуры (музыкальная культурология, или музыкология), а задача, её (цель) реализующая, состоит в анализе трансформаций традиционной, онтологически–укоренённой схемы музыкальной коммуникации: композитор → произведение («opus») → исполнитель → слушатель.

Специфика феномена музыки, намеренно суженная в рамках статьи до некоторых аспектов, может быть отмечена определёнными параметрами: наличием, *во-первых*, некоего посредника (музыканта–исполнителя), необходимость в котором возникла с появлением авторской музыки («*res facta*», или «музыка как вещь сделанная»), обусловившей рождение (настоящий переворот!) системы нотной записи. В культурологическом контексте – это факт превращения сакрального пространства (существующего вне и помимо человека, поэтому музыка есть событие пребывания в сакральном) в пространство искусства (реальное пребывание в сакральном заменяется переживанием последнего). Изобретение печатного станка вызвало к жизни «opus» – музыке («как вещь опубликованную»): выведение произведения (opus'a) в реальность публичного существования обусловило постепенное возникновение пространства производства и потребления (филармонии, критика, публика, учебные заведения и многое другое). Так складывалась и впоследствии отшлифовывалась классическая коммуникативная схема бытования музыки.

*Во-вторых*, временное измерение (имманентное для данного вида искусства) предопределяет художественно–эстетическую специфику (реконструкция образа мира музыкальным – не всяким! – звуком) и, как следствие, экстраординарную сложность опредмечивания смысла. Последнее «провоцирует» поиск внемузыкальных и даже внехудожественных источников артикулирования.

*В-третьих*, подчеркнём неотделимость человека–в–бытии (духовная практика) от музыкально–звукового пространства вообще. Фигурально выражаясь, жизнь субъекта культурного процесса выглядит как «движение» от колыбельной к траурному маршу. Иными словами, перефразируя Б. Спинозу, можно говорить, что музыка для человека – это «фигура, центр которой везде, а окружность нигде».

Перечисленные выше специфические черты музыкальной культуры (музыкологии) имеют ярко выраженный характер взаимообусловленности и взаимоувязанности как структурные уровни единой системы. С необходимостью отметить также, что «историческое время», трансформирующее любую систему, в сфере музыки проявляется в переакцентуации её составляющих.

Глобальные преобразования Новейшего времени, символом которых можно считать четвёртого всадника Апокалипсиса (его имя Смерть), в определённой мере отрефлексированы учёными–гуманитариями: востребованность приставки «post» (постклассический, постмодернистский и т. д.), хайдеггеровская «нетость» Бога, констатация летального исхода (человека, автора, письменности, искусства и, наконец, истории), заявления о банкротстве или исчерпанности системы ценностей вообще и т. д. В музыкологии – это блестящая монография Владимира Мартынова «Конец времени композиторов»: «...ныне фигура композитора напоминает фигуру какого–нибудь потомка славной и великой королевской или царской фамилии, некогда правившей всем миром. Он живёт весьма скромно среди людей, чьи предки были слугами или даже рабами его великих предков. Многие из этих потомков слуг и рабов добились больших успехов..., а наш герой не может... потому, что... то, к чему призван и для чего рождён, больше не имеет места в этом мире» [3, с. 268]. Достаточно пространная цитата (метафора исчезновения авторской музыки) в полной мере, на наш взгляд, редуцируемая к обозначенной в статье проблеме, высвечивает сущностные изменения самой музыки во 2-й половине XX в., гениально предвосхищённые французским поэтом Полем Валери (1871 – 1945): «Стихотворение, подобно музыкальной пьесе, представляет собою лишь текст, который является, строго говоря, лишь чем–то вроде рецепта; повару, приготовляющему по рецепту, принадлежит главная роль» [цит. по 2, с. 131]. Иными словами, «метаморфозы» музыкального искусства Новейшего времени привели к изменениям самой его (искусства) системы, выразившимся в смещении акцентирования структурных уровней (девальвация роли автора произведения) и отразившимся, соответственно, в трансформации классической коммуникативной схемы, обозначенной в заглавии статьи как «технологизация взаимоотношений».

Следует отметить, что подчеркивание видовой специфики музыки имеет длительную, исторически–укоренённую традицию. Так, хорошо известно античное понимание под термином «музике» образования и общей культуры в целом. Позднеантичное и ранневизантийское музыкознание предполагало не только исто-

рический аспект («совершенный мелос»), но и способность к его практическому применению. Сошлёмся, для примера, на Аристидида Квинтилиана: «...Музыка – это наука, в которой существует истинное и непогрешимое знание. <...> Однако мы назвали бы её по праву и искусством, (τέχνη – «технэ»), так как она – система восприятий..., тренируемых на точность..., и, как узрели древние [мужи], она необходима для жизни. <...> Считается, что она бывает теоретическая и практическая... Когда она рассматривает свои собственные части и определяет разделение и технологию [музыки], то говорят, что она теоретизирует. Когда же она действует сама по себе..., то считается, что она практикует» [цит. по 1, с. 53–54]. Иными словами, дифференциация феномена музыки на науку и искусство («технэ») закреплена многовековым опытом и, на наш взгляд, не утратила актуальности.

Подчеркнём, однако, некоторые объективнообусловленные особенности трансформации понятий. Их схематичное изложение может иметь следующий вид:

– «технэ» как «искусно сделанное»: «...Аристотель (Politica VIII, 1339a 5) был уверен, что музыку лучше исполняют те, кто избрал её своим «делом и ремеслом»...» [цит. по 1, с. 55];

– «технэ» как «искусно делаемое» и потому отделяемое от знания (науки): поздеантический теоретик Аристид Квинтиллиан;

– отождествление «технэ» и «искусства», например: заглавия ранневизантийских трактатов («Введение в искусство музыки» Бакхия, «Музыкальное искусство» Анонима);

– смешение «технэ» на «второй план» в связи с жёстким регламентом музицирования (средневековая западноевропейская практика) и церковной монополией на музыкальную науку;

– дифференциация музыки на две самостоятельные области: искусство («технэ» как «musica res facta») и науку: «это время окончания духовной гегемонии монастырей...» [3, с. 224];

– формирование пространства «технэ» как монополии *opus*–музыки: создаваемая (автор) → воспроизводимая (исполнитель) → воспринимаемая (слушатель) → и анализируемая/комментируемая (музыковед/критик).

Заключительный пункт приведённой выше схемы фиксирует, на наш взгляд, музыкальную практику (коммуникативные взаимоотношения) Нового времени.

Социокультурные преобразования Новейшего периода истории, в первую очередь, появление средств массовой информации, обусловили *нивелирование* места и роли автора в пространстве музыки тиражируемой (потребляемой, продаваемой: *opus* есть продукт) и *гипертрофирование* значения (значимости) исполнителя, претендующего на «со-авторство». Данная тенденция объективирована в трансформации системы нотной записи: *от* необходимости специальных авторских разъяснений, без которых исполнение произведений невозможно (например: вербальное приложение к опусу К. Штокхаузена «Gruppen», написанному для трёх оркестров, где каждый из них – одновременно! – под руководством отдельного дирижёра создаёт самостоятельный звуковой пласт; или его же «Klavierstück XI», исполнение девятнадцати фрагментов которого, записанных на одном листе, может начаться с любого, первым попавшегося на глаза; или «Mosaic Quartet» Г. Кауэлла, где в предисловии указано, что пять частей квартета могут быть сыграны в произвольном порядке и с произвольным же количеством повторений и многое другое) – *до* исчезновения нотной записи вообще: непревзойдённым образцом «вербальной» (состоящей только из словесных предписаний) партитуры считается «Aus den Sieben Tagen» К. Штокхаузена (р. 1929). Таким образом, нотная запись (партитура), традиционно *предваряющая* и *предопределяющая* звучание и, как музыкальный текст, являющаяся предметом анализа, становится побочным продуктом, получаемым *post factum*. Следовательно, претензии на со-авторство музыкантов-исполнителей, воспроизводящих не *opus* (не текст!), а некие «авторские указания» к предпологаемому звучанию, вполне, на наш взгляд, справедливы. Иными словами, отношения соподчинённые (композитор → исполнитель) преобразуются в равноправно-конвенциональные: автор ↔ со-автор. Согласимся с композитором В. И. Мартыновым, называющим такую музыкальную данность «зоной *opus posth*» и вынесшим эту характеристику в заглавие своей пятой книги [см. 4].

В контексте складывающейся по-новому коммуникативной схемы переакцентирована и роль слушателя (реципиента), естественным образом включаемого в процесс «творения» музыкального артефакта: из традиционного «свидетеля» рождающейся звуковой реальности он превращается в активного со-участника её создания. Констатируем, с очевидностью, изменение (абсолютно невозможное в ситуации слушания классической музыки!) поведенческой модели, обусловленной «зоной *opus posth*», например: «...зал, обшитый серым сукном, погружался в сумрак. Слушатели сидели, лежали, вставали, выходили, входили, снова устраивались в статичных позах...» [3, с. 282]. Приведённый выше факт, разумеется, предельно демонстративен, но использован для иллюстрации следующего положения: «со-участвующий» в *posthopus*–звуковом пространстве, с культурологической точки зрения, получает возможность свободного «здесь–бытия» в музыке, избавляясь от имманентной ей императивности времени.

Таким образом, новая звуковая реальность объективирует процесс размывания/стирания граней между субъектами классической коммуникативной схемы бытования музыки. Иными словами, человек *любой* профессиональной ориентации, по воле случая оказавшийся «включенным в процесс», становится со-участником со-творения артефакта искусства. Или, как зафиксировал В. Мартынов, «времена, когда композитор наподобие Вагнера или Верди мог стать национальным героем и провозвестником национального духа, ушли в безвозвратное прошлое. <...> А потому можно утверждать, что прошло время композиторских и художественных школ, настало время домов мод... время портных и парикмахеров» [3, с. 270].

Знаменует ли всё изложенное выше – осуществление гегелевского («Для нас искусство уже перестало быть наивысшим способом, в каком истина обретает своё существование» и «Во всех отношениях искусство

со стороны величайшего своего предназначения остаётся для нас чем-то уже пройденным» [цит. по 3, с. 6]) приговора?

Думается, что время фатально-окончательного (неизбежно-финитного, летального) ещё не наступило, если предположить, что размывание границ традиционного, онтологически-укоренённого является следствием превращения «линии» как разделительной черты в «линию», образованную множеством точек соприкосновения. В сфере музыкальной коммуникации – это утрата исключительной компетентности автора, обернувшаяся на практике вовлечённостью всех субъектов бытия-в-музыке в процесс «технэ»-творения, или, иначе, технологизацией взаимоотношений.

В заключение экстраполируем «взгляд изнутри» В. Мартынова – композитора, прошедшего испытания всеми авангардными и поставангардными увлечениями [«Об авторе». Послесловие Т. Чередниченко. См. 3, с. 275–286] и считающего музыку «opus posth» фактом «рождения новой реальности» – в культурологический контекст. Такой формат музыкальной «внеаходимости» позволяет утверждать, что данная реальность «уже родилась», свидетельством чему служат упоминаемые в монографии *opus`ы*. В настоящий же момент, по нашему твёрдому убеждению, выкристаллизовываются – в опоре на интегративные интенции гуманистики – новые аналитические стратегии и практики (в исследуемой сфере – музыкалогические), обеспечивающие плодотворность поиска смыслополагания человека в реалиях «скоростных» метаморфоз окружающего мира, поиска основ со-пряжённости со «своим» историческим временем.

### Источники и литература

1. Герцман Е. Византийское музыкознание. – Л.: Музыка, 1988. – 256 с.
2. Корыхалова Н. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. – Л.: Музыка, 1979. – 208 с.
3. Мартынов В. И. Конец времени композиторов / Послесл. Т. Чередниченко. – М.: Русский путь, 2002. – 296 с.
4. Мартынов В. И. Зона *opus posth*, или Рождение новой реальности. – М.: Классика – XXI, 2005. – 288 с.
5. Москаленко В. Музичний твір як текст // Київське музикознавство. – К., 2001. – Вип. 7. – С. 3–10.
6. Самойленко А. Игровые интенции музыкального текста: к проблеме неоклассицистского диалога // Музичний твір: проблема розуміння. Збірка статей / Науковий вісник. – Вип. 20. – Київ, 2002. – С. 51–60.
7. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: Монография. – Одесса: Астропринт, 2002. – 244 с.

Галина В.Д.

### Н. БЕРДЯЕВ: ОТ ТЕХНОКРАТИЗМА КУЛЬТУРЫ К ПНЕВМАЦЕНТРИЗМУ

Феномен культуры, как и всякую символическую реальность, можно рассматривать с двух сторон – внутренней и внешней. Под *внешней* формой культуры понимается ее объективация в виде предметов, событий, процессов, в которых воплощается, застывает внутренняя форма культуры. *Внутренний* аспект культуры есть ее духовная сторона, сфера внутреннего опыта, наиболее глубоких состояний человеческого бытия – экзистенциалов, которые всегда фундируют и превышают любую свою внешнюю представленность в культуре. Вектор динамики культуры есть движение от внутреннего к внешнему – стремление к максимально адекватному и исчерпывающему выражению духовного содержания во внешних культурных формах. Чем дальше, тем больше внутренний дух культуры подвергается рефлексии, рационализируется, технизируется, находит массовое распространение и потребление. В этом отношении чрезвычайно любопытно усвоение культурой инновационных форм при тотальном господстве еще старых средств. Новая культурная эпоха, как показывает история, осуществляется через разрушение традиционных готовых рационализаций культуры, устремляясь к поиску и артикуляции новых, обращая сознание к первоистокам бытия, чтобы из них выплавить новый образ мира. Поистине мир должен «носить в себе хаос, чтобы родить танцующую звезду» (Ф. Ницше). Устаревший рационализм культурных форм – прежде всего мыслей, категорий мирообъяснения, языка и т. д. – возвращается в иррациональную стихию на протоформическую стадию созерцания первообраза мира, который подвергается переосмыслению. Таким образом, готовый символизм культуры должен быть преодолен для порождения нового – культура развивается в преодолении себя.

Николай Бердяев жил в эпоху смены культурных парадигм. Философ остро чувствовал пульсацию культуры и ее возвращение к хаотическим первоистокам: «старый мир новой истории (он-то, именующий себя все еще по старой привычке «новым», состарился и одряхлел) кончается и разлагается, и нарождается неведомый еще новый мир» [1, с. 408]. Свою эпоху философ называл «новым средневековьем», подразумевая под этим «ритмическую смену эпох, переход от рационализма новой истории к иррационализму или сверхрационализму средневекового типа» [1, с. 411]. Свой способ мышления и текстотворчества философ относил к реальности уже нового мира, стремился преодолеть традиционные стереотипы мышления старой культуры и создать новые формы, более адекватные современности. «Мысли мои часто совершенно превратно понимают и из них делают совершенно неправильные выводы. Я объясняю это тем, что мой образ мыслей истолковывают в категориях новой истории, что его хотя бы отнести к одному из направлений новой истории, в то время как существо моей мысли в том и заключается, что все категории мысли новой истории, все ее направления кончены и начинается мышление иного мира, мира нового средневековья. Духовные начала новой истории изжиты, духовные силы ее истощены. Рациональный день новой истории кончается, солнце его заходит, наступают сумерки, мы приближаемся к ночи. Все категории пережитого уже солнечного дня непригодны для того, чтобы разобратся в событиях и явлениях нашего вечернего исторического часа» [1, с. 408–409]. Проект модернизации