

Кульбижек Виктор Николаевич

### **МАТЕРИАЛЬНЫЙ СТАТУС ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА**

Музыкальные категории, являющиеся материальными составляющими музыкального образа, рассматриваются в статье как аргументы, обосновывающие логические связи искусственной музыкальной формы и универсума в целом. Тем самым подчеркивается близость процессов, протекающих в природе и в эстетике, что позволяет говорить об общности научного и художественного мышления, об аналогичности процессов, происходящих в природе и музыке.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2015/6-2/26.html](http://www.gramota.net/materials/3/2015/6-2/26.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2015. № 6 (56): в 2-х ч. Ч. II. С. 100-103. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2015/6-2/](http://www.gramota.net/materials/3/2015/6-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

Противоположная картина сложилась с производством бумаги. В 1940 г. Карелия занимала 4-е место среди северо-западных регионов по этому показателю (48,2 тыс. тонн), а к 1970 г. (694,7 тыс. тонн) она стала абсолютным лидером (для сравнения: у Архангельской области в 1970 г. было 2-е место и 221,7 тыс. тонн). Такое безусловное лидерство Карелии по производству бумаги было достигнуто уже в 1950 г. [Там же, с. 104].

В 1980-е гг. КАССР сохранила абсолютное лидерство в производстве бумаги среди регионов северного экономического района: в 1980 г. производилось 1001,2 тыс. тонн, в 1985 г. – 1218,3 тыс. тонн, в 1989 г. – 1244,1 тыс. тонн [4, с. 361]. Другими словами, в 1980 г. 22,44% всей бумаги в РСФСР производилось в КАССР и 59,68% по Северному экономическому району. В 1990 г. эти показатели стали, соответственно, 23,28 и 54,17% [Там же].

Таким образом, в течение 1940-х – 1970-х гг. Карелия сформировала и закрепила моноотраслевой характер реализации своего производственного потенциала. Республика была ориентирована на интенсивное развитие низкотехнологичных подотраслей ЛПК (вывозка древесины, производство пиломатериалов без глубокой обработки древесины). Единственным «козырем» Карелии стало интенсивное производство бумаги, имевшей большой спрос как внутри, так и вне страны.

#### Список литературы

1. **Народное хозяйство РСФСР в 1956 году:** статистический ежегодник. М.: Государственное статистическое издательство, 1957. 366 с.
2. **Народное хозяйство РСФСР в 1970 году:** статистический ежегодник. М.: Статистика, 1971. 686 с.
3. **Народное хозяйство РСФСР в 1980 году:** статистический ежегодник. М.: Финансы и статистика, 1981. 406 с.
4. **Народное хозяйство РСФСР в 1989 году:** статистический ежегодник. М.: Республиканский информационно-издательский центр Госкомстата РСФСР, 1990. 692 с.
5. **Народное хозяйство РСФСР в 1990 году:** статистический ежегодник. М.: Республиканский информационно-издательский центр, 1991. 592 с.
6. **Народное хозяйство СССР в 1965 году:** статистический ежегодник. М.: Госстатиздат ЦСУ СССР, 1966. 911 с.
7. **Промышленность СССР:** статистический сборник. М.: Госстатиздат, 1957. 447 с.

#### TIMBER PROCESSING COMPLEX AS FACTOR OF IMPLEMENTATION OF REGION INDUSTRIAL POTENTIAL IN THE 1940-1980S (BY THE MATERIALS OF THE REPUBLIC OF KARELIA)

**Kulagin Oleg Igorevich**, Ph. D. in History  
Petrozavodsk State University  
olkulagin@yandex.ru

The article analyses the role of the Soviet timber processing complex as one of the main factors of the formation, implementation and transformation of the industrial potential of the Republic of Karelia in the 1940-1980s. The author comes to the conclusion that during the examined period the economy of the region turned into monosectoral one having implemented its industrial potential one-sidedly. By the end of the Soviet period Karelia was mainly oriented towards the active development of the low-tech subsectors of timber processing complex and had fewer prospects for successful development in the conditions of the beginning of market relations than the neighboring regions.

*Key words and phrases:* timber processing complex; industrial potential; The Republic of Karelia; monosectoral character; the second half of the XX century.

УДК 85.31

#### Философские науки

*Музыкальные категории, являющиеся материальными составляющими музыкального образа, рассматриваются в статье как аргументы, обосновывающие логические связи искусственной музыкальной формы и универсума в целом. Тем самым подчеркивается близость процессов, протекающих в природе и в эстетике, что позволяет говорить об общности научного и художественного мышления, об аналогичности процессов, происходящих в природе и музыке.*

*Ключевые слова и фразы:* музыкальный художественный образ; эстетические категории; логические связи; фактура; фрактал.

**Кульбижеков Виктор Николаевич**, к. филос. н.  
г. Красноярск  
oolam@yandex.ru

#### МАТЕРИАЛЬНЫЙ СТАТУС ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА<sup>©</sup>

Проанализируем материальные характеристики музыкального художественного образа. Прежде всего, выделим такие эстетические категории, как «рельеф – фон», принцип константности, принцип изолирующей абстракции и принцип фрактала.

Одной из главных материальных составляющих художественного образа является «*рельеф – фон*». Как в изобразительном искусстве, в музыке это соотношение представлено наглядно. Наше сознание при восприятии музыкальных произведений одни элементы музыкальной ткани выносит на первый план, а другие оставляет на втором. В гомофонно-гармоническом стиле мелодия представляет собой рельеф, а аккомпанемент – фон. В полифонической фактуре тема представляет рельеф, а интермедии – фон. Подобный принцип действует на всех уровнях музыкальной ткани, от микроуровня до макроуровня. Так, в отдельно взятом аккорде наиболее важным является верхний голос и бас, что обусловлено акустическими и функциональными особенностями восприятия гармонических созвучий. На макроуровне одни разделы формы имеют более действенное значение, другие – созерцательное, что не может не приводить к сгущению – разрежению напряжения, что по аналогии с изобразительным искусством также возможно квалифицировать, как соотношение «рельеф – фон».

*Принцип константности.* При всем многообразии выразительных средств в музыке существуют такие построения, которые не дают распасться отдельным элементам в дискретные, ничем не связанные образования. Элементами, связывающими всю структуру музыкального сочинения, являются лейттема, лейтмотив, ритмическая остиная фигурация, повторное проведение отдельных мелодических формул в разных частях музыкального произведения и т.д. По мнению С. Лангер [5], принципу константности весьма близок принцип изоморфизма, то есть некой общности средств выразительности. Этот принцип действует как в достаточно ранних образцах музыкального искусства, так и в музыке XX века (додекафония).

*Принцип изолирующей абстракции.* Действие данного принципа заключается в том, что обычные характеристики пространства, времени, тяготения, напряжения в музыке приобретают совершенно особое качество, присущее только художественному произведению. Например, темп (скорость движения в музыке) не идентичен объективному времени. Художественное время всегда протекает иначе: быстрее, медленнее, возможна зеркальная инверсия времени [1]. Фактура как пространство, в пределах которого происходит активизация музыкального образа, в разные исторические эпохи также обладает собственной спецификой.

Согласно историческим сведениям, в музыке шло постепенное освоение пространства. Значительное «расширение» музыкального пространства связано с возникновением многоголосия, вначале в его архаических формах в народном искусстве, а затем и в профессиональной музыке. Дальнейшее развитие музыкального искусства повлекло за собой не только расширение звукового диапазона, но и максимально-эффективное использование существующего объема. То есть происходил процесс насыщения музыкального пространства различными функциональными, логико-гармоническими, интонационными связями.

Понятия тяготения и напряжения в музыке также имеют свою специфику. Напряжение, как правило, связано с использованием диссонирующих созвучий, различных хроматизмов, альтераций, эллипсисов (цепочкой неразрешенных аккордов). Нагнетания напряжения возможны как в быстром, так и в умеренном и даже медленном темпе. При этом главной целью всех технических средств музыкальной выразительности является создание определенного представления у слушателя.

Понятие напряжения неотделимо от понятия музыкального тяготения. Г. М. Коган пишет: «Яворский прав: основа всей музыки, да и всей жизни, всего мироздания – тяготение» [2, с. 161]. Явления тяготения существуют:

- в метре (слабые доли тяготеют к сильным долям);
- в ладу, который и является системой взаимосвязей устойчивых и неустойчивых звуков. Явление ладового тяготения распространяется на линейные взаимосвязи в мелодии, связи между аккордами (тоника – субдоминанта – доминанта – тоника), и, наконец, тональные связи;
- тяготения возникают между частями формы и внутри музыкальной формы. К примеру, доминантовый органн пункт в конце разработки сонатной формы несет в себе функцию напряженного ожидания нового раздела формы, представляет собой узловую точку сильного ладового тяготения и одновременно логического перехода к новому разделу формы, после которого изменяется фактура, то есть музыкальное пространство и музыкальное время. Здесь вводится новый тематический материал или происходит возвращение к тематическим элементам (измененным или неизменным). Аналогичным образом в естествознании на долю тяготения в его обычном понимании и приходится главная роль, определяющая даже законы пространства и времени. А. Эйнштейн писал, что «поле тяготения деформирует твердые тела и изменяет ритм часов» [7, с. 191], и подчеркивал, что геометрические свойства пространства не самостоятельны, но обусловлены материей;
- ритмическая взаимосвязь звуков в мелодии, а также рисунок нотного письма в качестве пространственного компонента наглядно демонстрируют и некоторые содержательные черты музыкального образа. Так, если характер музыкального образа спокоен, созерцательно-поэтичен, то и мелодический рисунок, выражающий это состояние, будет соответствующим, например, плавное поступенное восходящее либо нисходящее движение, многочисленные остановки, опевания опорных звуков, «раскачивающийся» тип фигураций и т.д.

Отсюда следует, что музыкальный рисунок имеет собственную, четко очерченную обусловленную музыкальным содержанием логику, которая сама является продуктом музыкального мышления.

*Принцип фрактала.* Музыкальный художественный образ строится по принципу фрактала (самоподобия уровней). Выдвинем предположение, согласно которому, принцип фрактала лежит в основе музыкальной конструкции, генерирующей музыкальный художественный образ. Поясним, что имеется в виду под фрактальным строением художественного образа. В музыкальном образе так же, как и в мире природы, все уровни организации обладают в определенном смысле самоподобием. Так, тема и тематическое развитие

самоподобны. К примеру, в V Сонате Л. Бетховена конфликтное, «взрывчатое» развитие во многом обусловлено контрастом уже на уровне темы главной партии, состоящей из двух контрастных элементов. Очень ярко эту мысль подтверждает то, что зачастую основная идея художественного образа становится очевидной буквально по двум-трем мотивам, но главным образом по музыкальной теме, являющейся носителем образности. Иными словами, в музыкальной теме, как в зародыше, содержится весь музыкальный образ, характерные черты всего музыкального произведения, разумеется, в свернутом, не проявленном до конца состоянии. Более того, «элементарные уровни» организации произведения в скрытом виде управляют более масштабными построениями, то есть играют смыслообразующую роль.

Данное положение является одним из аргументов, обосновывающих логические связи «искусственной» музыкальной формы и Универсума в целом, так как процесс кристаллизации, структуризации музыкального второприродного материала и процесс организации в живой и неживой природе осуществляются во многом по сходным принципам. Одним из них является как раз фрактальный принцип организации музыкального художественного образа, то есть так же, как и в природе, данный принцип является основой структурирования материи. Кроме того, принцип симметрии, который является частным случаем фрактального строения материи (природной и художественной), позволяет выявить схожие структурные элементы, наблюдающиеся в различных видах искусства и на разных уровнях создания художественного образа.

Фрактальный принцип является в некотором смысле всеобщим, так как характеризует создание музыкального произведения не одного какого-то стиля, направления, не одну эпоху, пусть и значительную. Так, средневековый изоритмический мотет и додекафония XX века строятся из одного тематического зерна, «зародыша», который тождественен фрактальному строению в живой и неживой природе.

Л. А. Мазель пишет: «Более низкие формы организации элементов и средств музыки, когда они включаются в более высокие, хотя и подчиняются им, не полностью растворяются, умирают в них, а продолжают восприниматься и воздействовать также и сами по себе... Например, те или иные мелодические или ритмические соотношения... Войдя в сложный жанрово-тематический комплекс, хотя и подчиняются ему и реализуют, прежде всего, те выразительные возможности, какие определяются всем комплексом, но не теряют при этом и своего относительно самостоятельного эффекта. Не будь этой закономерности нерастворения... низшего в высшем, нельзя было бы говорить о неоднородности системы музыкальных средств и многослойности их воздействия, теснейшим образом связанных с самой природой искусства» [6, с. 123].

Тематическое развитие, трансформацию музыкальной темы и, следовательно, музыкального художественного образа можно уподобить процессам, протекающим в *мысленном эксперименте* [3]. Наглядные примеры преобразования музыкального тематизма, когда музыкальная тема проводится в увеличении, уменьшении, ракоходе, инверсии, дает искусство контрапункта. Нельзя не заметить, какое значение имеет интеллектуальный, рациональный аспект в построении музыкального художественного образа в подобных композициях [4].

С другой стороны, мысленный эксперимент, несмотря на то, что в нем оперируют не реальными, а идеализированными объектами, всегда воплощается в определенных моделях, зачастую имеющих наглядный, зрительно осязаемый характер. Аналогичным образом все преобразования музыкального художественного образа и его основного носителя (в классической традиции – тематизма) осуществляются не исключительно умозрительно, но всегда воплощаются в определенной знаковой системе, имеющей материальный статус – нотный текст.

В естествознании и компьютерных технологиях в настоящее время большое значение имеют процессы так называемого «сжатия данных». Известно, что по любой части голограммы можно воссоздать ее целостный облик. Характерно, что и в эстетике музыкального творчества существуют подобные процессы. Сжатие информации в музыке происходит посредством лейттемы и лейтгармонии. Лейтмотивы содержат в себе музыкальный образ как бы в концентрированном виде. Именно благодаря этому свойству лейтмотивов в сознании слушателя, даже при кратком их прослушивании, возможно воссоздание целостного музыкального художественного образа.

Несмотря на все несоответствие процессов, протекающих в эстетике художественного творчества и в естественных науках, невозможности свести все многообразие художественного содержания к определенным схемам и формулам, пусть и обнаруживающим некие существенные связи и отношения, целесообразно проследить возникновение, становление и функционирование ряда процессов, непосредственно относящихся к получению определенного художественного, эстетического результата. Так выявляются связи музыкальной эстетики и некоторых принципов современного естествознания.

#### Список литературы

1. Гончаренко С. С. Зеркальная симметрия в музыке. Новосибирск: Изд-во НГК, 1993. 231 с.
2. Коган Г. М. Избранные статьи. М.: Советский композитор, 1985. 183 с.
3. Кульбижеков В. Н. Рациональные основания музыкального творчества. Механизмы мысленного эксперимента в западноевропейской музыке Нового времени. М.: Либроком, 2013. 200 с.
4. Кульбижеков В. Н. Становление логических функций в музыкальном искусстве // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 10 (48). Ч. 3. С. 116-118.
5. Лангер С. Философия в новом ключе. М.: Республика, 2000. 287 с.
6. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. М.: Музыка, 1978. 352 с.
7. Эйнштейн А., Инфельд Л. Эволюция физики. М.: Наука, 1965. 328 с.

**MATERIAL STATUS OF ARTISTIC IMAGE**

**Kul'bizhekov Viktor Nikolaevich**, Ph. D. in Philosophy  
City of Krasnoyarsk  
oolam@yandex.ru

In the article music categories being material components of music image are considered as arguments, which ground the logical connections of artificial music form and the universe as a whole. Thereby the closeness of the processes occurring in nature and aesthetics is emphasized and this allows speaking about the community of scientific and artistic thinking, about the analogousness of processes in nature and music.

*Key words and phrases:* musical artistic image; aesthetic categories; logical connections; texture; fractal.

УДК 93/94

**Исторические науки и археология**

*В статье рассматривается начало миссионерской работы в Японии представителя Русской Православной Церкви, иеромонаха, а в дальнейшем архиепископа Николая (в миру Ивана Дмитриевича Касаткина), содержится материал, показывающий особенности русской миссионерской деятельности среди местного населения в Японии, говорится о том, что успехи этой деятельности были менее впечатляющи, чем успехи западных миссий, так как русская миссия исполняла роль своеобразного «проводника» религиозно-культурного влияния и не стремилась вмешиваться во внутренние дела этой страны.*

*Ключевые слова и фразы:* христианство; миссионерство; Церковь; культура; религиозность; духовность.

**Курбатов Олег Анатольевич**, к.и.н.

Военно-космическая академия имени А. Ф. Можайского  
kurbatvolog@rambler.ru

**ОСНОВАНИЕ РУССКОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ДУХОВНОЙ МИССИИ В ЯПОНИИ<sup>©</sup>**

Как известно, Русская духовная миссия, основанная в Японии во второй половине XIX в., сыграла важную роль в деле налаживания и укрепления российско-японских отношений, ее деятельность послужила сближению соседних народов, установлению дипломатических отношений и развитию культурных связей. В свою очередь, история миссии неразрывно связана с именем «Апостола Японии» – архиепископа Николая (в миру Ивана Дмитриевича Касаткина).

Будущий святитель родился 1 августа 1836 года в селе Березы Бельского уезда Смоленской губернии в семье диакона. Как и большинство детей духовенства, он получил религиозное образование (в 1857 году окончил Смоленскую духовную семинарию, а в 1860 году – Санкт-Петербургскую академию, по окончании которой стал кандидатом богословия). 24 июня 1860 года И. Д. Касаткин был пострижен в монашество, 29 июня возведен в сан иеродиакона, а 30 июня – иеромонаха. Затем проявлявший интерес к миссионерскому служению иеромонах, Николай был назначен настоятелем русской консульской церкви в Японии [4, с. 146].

В то время Япония была практически неизвестна (и недоступна) европейцам. Японцы не доверяли иностранцам, порой демонстрировали свою ненависть к ним. Сохранились сведения о том, что европейцы нередко становились жертвами нападений японских «ревнителей», которые бросали в иноверцев камни и даже рубили их саблями [Там же, с. 147].

Иеромонах Николай начал свою деятельность в Японии в период правления династии Токугава, когда православная евангелизация в стране была немиссия. В то время молодой священник много занимался изучением Японии: ее языка, литературы, жизни и традиций народа, истории и верований.

Запрет «нечестивой христианской веры» стал ослабевать лишь после буржуазной революции 1868 года, когда правительство Мэйдзи обратилось «лицом к Западу» и император Мутсухито, годом раньше вступивший на японский престол, проявил дружелюбное отношение к европейцам. Впрочем, и после 1868 года вооруженные нападения на христиан в Токио, Йокогаме, Киото были частым явлением [3, с. 10].

Занимаясь в архивах и изучая сочинения японских писателей XVII века, епископ Николай пришел к выводу, что вся вина за гонения на христиан падает исключительно на них же самих, а точнее, на европейцев. Западные миссионеры заводили политические интриги, смеялись над бонзами, называя их не иначе как дьяволами, проповедовали против них насилие, вырубали священные рощи буддистов. Подобные поступки дискредитировали христианство в глазах японцев [6, с. 71], а японское правительство ставили в условия, при которых ему не оставалось иного выхода, как только лишь истреблять своих подданных, принявших другую веру [Там же].

Громадный вред установлению христианства в Японии принесли и европейцы-коммерсанты: португальцы, испанцы, англичане и голландцы. Они наживали себе за счет туземцев огромнейшие богатства и в то же время относились к населению с презрением и высокомерием [Там же, с. 72].