И.П.Савельева

ИДЕИ КОСМИЗМА В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Монография

Нижневартовск
2009

УДК 78.01
ББК 85.31
С 12

Рецензенты:

доктор культурологии, профессор,
заведующая кафедрой культурологии и философии
Нижневартовского экономико-правового института
(филиала) Тюменского государственного университета
З.Р.Жукоцкая;
кандидат культурологии,
доцент кафедры культурологии и философии
Нижневартовского государственного гуманитарного университета
М.М.Новикова

Савельева И.П.

С 12 **Идеи космизма в музыкальной культуре Серебряного века:** Монография. — Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гуманит. ун-та, 2009. — 127 с.

ISBN 978–5–89988–663–3

В монографии рассматривается феномен музыкального космизма с позиции культурологического подхода как целостное явление Серебряного века. Особое внимание уделено его эвристическому потенциалу в культуре XX столетия. Автор делает вывод о том, что в художественной картине мира, основанной на осознании музыки как живого космоса, открывается возможность постижения бесконечности микро- и макромира.

Монография предназначена для специалистов, изучающих историю русской философии, русского искусства, а также для широкого круга читателей, интересующихся культурой Серебряного века.

УДК 78.01
ББК 85.31

ISBN 978–5–89988–663–3

© Савельева И.П., 2009
© Издательство НГГУ, 2009

ВВЕДЕНИЕ

Уникальнейшее направление отечественной философии, науки, получившее название «русский космизм», осмыслило идею, рожденную в недрах сакральной мудрости человечества, — идею тождества человека как микрокосма Вселенной и макрокосму.

Под космизмом часто понимается целый поток русской культуры, включающий не только философов и учёных, но и поэтов, музыкантов, художников. В нём оказываются М.Ломоносов и Ф.Тютчев, Вяч. Иванов и А.Скрябин, Н.Рерих и М.Чюрлёнис. Ощущение глубинной причастности сознательного существа космическому бытию, мысль о человеке как микрокосме, вместившем в себя все природные, космические стихии и энергии, проходят через мировую культуру, как восточную, так и западную. В древнейших религиозных и мифологических представлениях человек уже прозревал соотношения и взаимосвязи между своим существованием и бытием Вселенной и эту свою интуицию претворял в различные, преимущественно образные формы.

Космизм в широком смысле как представление о мире в его целостности является национальной чертой русской философии. Знаменательно, что именно Россия стала родиной научного учения о биосфере и переходе ее в ноосферу, и открыла реальный путь в Космос. Русский космизм призывал взглянуть на культурно-исторический процесс с позиций космического измерения человеческого бытия.

В современной культуре мы имеем довольно целостное представление о философском и научном направлениях космизма; напротив, о художественном, в частности — музыкальном направлении, — этого сказать нельзя, хотя есть некие общные веяния, как для науки, так и для искусства, позволяющие «произвести» художника в космисты. Это проблемы Космоса и микрокосмоса, идея множественности миров, сакральные тайны мироздания. С особенной глубиной разрабатывается тема Софии как символа самобытной божественной красоты. В русской музыке звучат темы любви к Богу и Родине, обращение к Космосу Души, освобождение Духа перед лицом Вечности, активное интеллектуальное

начало (явление ноосферности). В художественных образцах это воплощение древнеславянских мифологических мотивов, пантеистическое восприятие природы, элементы пантеистического мистицизма, борьба двух космических начал — Добра и Зла, светлого и темного, проблема Судьбы и поиска смысла жизни, направление активного творчества на утверждение Добра, Истины и Красоты.

Музыкальный космизм представлен в творчестве композиторов: А.Н.Скрябина, С.В.Рахманинова, С.И.Танеева, А.К.Лядова, Н.А.Римского-Корсакова, Н.К.Метнера, М.К.Чюрлёниса. Это созвучие имен рассматривалось, до сей поры, в области отечественного музыковедения в отрыве от культурно-исторического контекста. В монографических работах внимание уделяется специфически музыкальным проблемам стиля, традиционному пониманию музыкального языка.

В эпоху Серебряного века в связи с появлением в художественном сознании новой картины мира, основанной на осознании музыки как живого космоса — рождается новое отношение к музыкальному звуку, который понимается, как индивидуальное, живое существо, обладающее началом телесным, душевным и духовным. Энергия музыкального звука, следовательно, есть точка пересечения культуры и музыки.

На музыкальный космизм особое внимание оказали новые представления о пространственно-временных свойствах мира, возникшие в контексте естественнонаучных открытий рубежа XIX—XX веков.

«Женское начало» как культурно-историческое явление проявилось во всех художественных сферах Серебряного века. Женские образы отечественного оперного наследия явились воплощением живого образа Всеединства, носительницами Вечной женственности. В композиторской трактовке они являли собой неразрывную связь между земным и Небесным.

Космизм и литургика объединились в духовном стремлении к обóжению мира, всеобщему Преображению и Воскрешению телесного и духовного начал, к прорыву в трансцендентное, вечное, к вертикали от земного к Небесному граду, соборному единению в Нем, рождающего Богочеловечество.

Синтез искусств эпохи Серебряного века стремился к абсолютному искусству, открывающему первообразы, коренящиеся в нем.

Таким образом, музыка Серебряного века и ее особый музыкальный порядок явилась сердцевиной, центром, связывающий внешний мир с его тайнами и внутренний мир души и духа, стремлением к постижению надвременных категорий, исканием абсолютной божественной правды.

Глава 1

КОСМОС В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Тема космоса, т.е. отношение человека и космоса всегда волновала умы людей. Изначально термин «космос» возник в древнегреческой философии для обозначения мира как структурно-организованного и упорядоченного целого. Существует мнение, что первым термин «космос» применительно к универсуму, исходя из наличествующего в нем порядка, употребил Пифагор. В рамках античного мира природа и космос ограничивались видимым небом; будучи телом, космос в пространственном отношении конечен, но обладает способностью воссоздаваться. Для древнегреческого восприятия космос был осуществлением предельной полноты бытия, а в эстетическом отношении мыслился совершенным.

Идея единства макро- и микрокосмоса зародилась еще в древнеегипетской философии. Она лежит в основе древнейших письменных памятников герметизма — «Книг Гермеса Трисмегиста», относящихся к II и III вв. н.э., из которых наиболее известны «Пимандр», «Асклепий», «Дева Мария» и «Разговоры Гермеса с Татом». В мифологии, искусстве, религии Египта, а также Индии, Ирана, Юго-Восточной Азии воедино слиты божество, космос, природа и человек, чувствующий свою неразрывную связь с органическим миром. Учение о единстве макро- и микрокосмоса находит выражение в космологической мифологеме «вселенского прачеловека» (индийский пуруша в Ведах, скандинавский Имир в «Эдде», китайский Пань-Гу).

Единство, тождество макро- и микрокосмоса, понимание человека как живой микроструктуры вселенной составляет основу космологического биоморфизма (Анаксимен, Диоген Аполлонийский, Гераклит), натуралистической антропологии Демокрита, у которого впервые встречается сочетание «человек — это малый мир», стоической концепции космоса как живого организма, платоновского «Тимея».

При восхождении от микрокосмоса к макрокосмосу нередко постулируются понятия «душа» и «ум» (Гераклит, Анаксагор, Платон, стоицизм), отождествляемые с имманентным панкосмическим богом («какое место в мире занимает Бог, такое в человеке — дух, какое в мире — материя, такое в нас — тело» — Сенека). Подобно тому, как Солнце является центром планет, — замечает современный немецкий астролог и философ Томас Шмидт, взявший за основу своего исследования учения Платона, Плотина и Аристотеля, — также и сердце человека — центр всей системы органов и его функция в микрокосмосе аналогична функции Солнца в макрокосмосе.

Согласно представлениям античных философов, основой взаимосвязи человека и космоса являются атомы — у Левкиппа, Демокрита, Лукреция; вода, воздух, огонь — у Гиппаса и Гераклита; стихии — у Эмпедокла; священные и вечные символы, имеющие идеальную природу, — числа — у пифагорейцев. Так, единство бога и человека выражает единица — символ обитания бога в человеческой душе; число четыре — основа мироздания, всего того, что в нем конкретно, телесно; цифра семь — символ души, строя божественного духа, она отражает подобие структуры космоса и человека: семь планет (Луна, Венера, Меркурий, Солнце, Марс, Юпитер, Сатурн) — семь климатических поясов — семь органов чувств — семь звуков в диатонической шкале.

Космоцентрическая концепция бытия отражена не только в философии античности (Сократ, Протагор), но и в искусстве. Древние эллины создали культ человеческого тела как культ божественного идеала соразмерности и гармонии. Эта философская концепция находит свое отражение и в музыкальном искусстве Древней Греции, а именно — в существовании в древнегреческих ладах гестот, или мес — своего рода опо́р, неизменных устоев, что связано с особым качеством — центростремительностью, являющейся аналогом земного притяжения, свойственного природным телам.

Античный космос мыслился гармоничным, но не был самой гармонией. По мнению отечественного исследователя А.Ф.Лосева «…греческая мифология завещала всей античности представление

о гармонии как о принципе космического упорядочения»[1]. В античной теории в области музыки термин «гармония» (единство противоположностей) получил главенствующее значение. Многие философы этого времени говорили о космическом дыхании; это значит, что космос мыслился как нечто живое. К этому времени относится момент зарождения мысли о том, «что космический ум обозревает весь космос сразу и мгновенно, тут же возвращаясь в ту точку, с которой он начинает рассмотрение космоса»[2]. У Ксенофана, Парменида и Мелисса космос «нестареющий, неуничтожимый, вечный»[3]. У Гераклита космос не создан никем из богов или людей, он есть и будет. Пифагор первым назвал окружение вселенной космосом благодаря порядку заключенному в последнем понятии. Причем, этот порядок пифагорейцы приписывали числам. У Аристотеля порядок, прежде всего, числовое понятие.

О порядке относительно всего космоса в целом говорил Анаксагор. Досократики утверждали, что порядок оказывается оформляющей и центральной силой всего космоса.

Платон говорил, что звук, который издается натянутой стрелой, имеется в виду как два звука, но данных не в отдельности, а в виде стремления одного звука к другому. Античная гармония по аналогии с гармонией музыкальной представлялась как консонанс. Чрезвычайно важным в древнегреческой музыке являлось употребление термина «гарм» в смысле лада. Так, в тетрахорде (последовательность из четырех звуков), звуки, разделенные между собой, образуют не только последовательность тонов во времени, но и разную структуру распределения этой последовательности (комбинация тонов и полутонов). Исходная античная интуиция — интуиция телесная и вещественная. «Космос с землей посредине и со звездным небом наверху мыслился идеально построенным раз и навсегда, с допущением круговорота вещества

[1] Лосев А.Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития: В 2 кн. Кн. 2. М., 1994. С. 12.

[2] Там же. С. 313.

[3] Там же.

в природе и вечными переходами от космоса к хаосу и от хаоса к космосу»[1].

Демокрит в работе «О природе космоса» рассматривает природу как объективное воплощение чувственно-материального космоса, состоящего из физических элементов. Природа, порождающая из себя бесконечные противоположности, всегда и обязательно остается цельной. Картина природы в платоновском «Тимее» возникает как диалектический синтез существенного ума и материальной необходимости.

Ритмы у Плотина не только прекрасны и не только исключают разногласие, но ритмы в музыке соответствуют умопостигаемым ритмам и ритмы в живом космосе тоже совершаются согласно разуму, так что все существующее включая ум, душу, живое и весь космос, есть качество, обладающее своими собственными гармонией и ритмом[2].

Стоики трактовали природу как тождество творящего и творимого, и это тождество ярче всего констатировалось в человеке. Теперь природа мыслилась как идеальная художница, которая в своих созданиях отождествляла Прекрасное и полезное. Природа у Плотина есть самосозерцание. У неоплатоников природа именуется душой. В Новое и новейшее время представление о границах природы расширялось — Вселенная «становилась» бесконечной. В античном представлении природа и Космос ограничивались видимым небом, представляющим собой материальную сущность, хотя и в виде эфира. Будучи телом, космос в пространственном отношении конечен. В Новое время небо как ограничивающая субстанция отсутствует. Во временном отношении античный Космос также конечен, но обладает способностью разрушаться и воссоздаваться по подобию прежнего. Античный космос мыслился зрительно и чувственно. Космические явления имели характеристику геометрических построений. Античный доклассический космос скульптурен и архитектурен.

В раннеклассический период, характеризуя космос, говорилось о его разнообразных смыслах: «нарядности» одежды (Демокрит), «красоты» оружия (Горгий), нравственного молчания

[1] Там же. С. 57.

[2] Плотин. Избранные трактаты. Мн.; М., 2000. С. 251.

(Биант), образования (Демокрит). Стыд и справедливость, по Протагору, являются космосом, то есть украшением государства. Космос по Демокриту есть государственный порядок. Досократики использовали термин «космос» в смысле «мирового целого» (Фалес, Анаксимандр). Демокрит не вкладывал в понятие «космос» философского значения, хотя в своих работах «Малый Диакосмос», «Космография», «О планетах», вероятно, он именовал «космосом» совокупность порядка, состоящего из связей атомов. Поэтому и человек у него назван «малым космосом».

Софийность в античности есть принадлежность каждой основной категории мышления и бытия. Развитое учение о Софии впервые находим в зрелой классике у Платона. Небесный свод трактуется философом как числовая устроенность, которой подражает то, что, находится внутри космоса. Эта числовая космическая устроенность, по Платону, есть последнее выражение Софии, ее пульсирующая структура. В работе Аристотеля «Метафизика» дается точное определение Софии. Он толкует Софию как первичное знание, самое достоверное, самое почтенное. И Платон, и Плотин именовали Софию «Небесной Афродитой» и по выражению С.Булгакова «она есть горний мир умопостигаемых, вечных идей»[1], в которой имеется свое собственное умопостигаемое становление. Именно в неоплатонизме учение о Софии получило свое окончательное завершение в виде категориально-систематической диалектики.

Для иудаистического персонализма характерно то, что в мудрости ценится не конструктивно-техническое мышление, а смиренное осознание ничтожества человека перед абсолютной личностью. И эта София обладает мировым значением, понимается как максимально существенная функция Бога. В христианском персонализме София мыслится богочеловечески через воплощение во Христа.

Именно, в период античности определяются традиции, связывающие музыку с космической реальностью, закладываются свойства музыки — в средствах музыкальной выразительности выражать все богатство звукового феномена универсума.

---

[1] Булгаков С. Свет невечерний: Созерцания и умозрения. М.; Харьков, 2001. С. 338.

Сущность специфики музыкального искусства состоит в полифункциональности, грани которой, в той или иной степени, проявляют себя в познавательной деятельности, ценностно-ориентированной, преобразующей, коммуникативной. Таким образом, музыкальное творчество изначально синкретично.

Музыка возникает из равновесия, из согласия мрачного и светлого, из смысла мира. Согласно древним мифам многих народов (древнегреческим, древнекитайским, монгольским, индейцев Южной Америки и другим) музыка исходит из Космоса.

Время — природная стихия музыкального искусства включает в себя области: ритма, метра, темпа. Наиважнейшее положение в данной иерархии занимает ритм — носитель динамики и экспрессии движения, воплощающий самые разные стороны музыкальной интонации, которая, в свою очередь, порождает смысл. Слово «ритм» греческого происхождения и в переводе обозначает «соразмерность, движение, течь»; в музыкальном же смысле «ритм» есть организованное во времени движение. Античная мысль относила «ритм» к философской категории, соотносимой с категорией числа и законами мирового порядка. Категория ритма имеет универсальный, пространственно-временной характер, как расчлененность времени, пространства, как организующий фактор, упорядочивающий движение. В музыке функция времени осуществляется посредством протяженности, сменой фактуры, тонального плана. Появление долгой длительности после краткой, либо наоборот, ладового неустоя после устоя, внезапное sforzando (в переводе с итальянского — «напрягать силы»), изменение в звуковысотном рисунке — обращают внимание слушателей и выражают временную категорию. Выше перечисленные компоненты являются опорными для восприятия слушателя. Такая единица как «акцент» (от латинского accentus — ударение), способна как оказывать сопротивление движению музыкальной ткани, так и организовывать ее в новом качестве при регулярной повторяемости.

Музыка способна описать и воплотить душевные состояния, их движения, метаморфозы, столкновения, но, кроме того, музыка наиболее глубоко, среди других видов искусства, проникает в глубины духа, царство идей. С древнейших времен музыка делится на человеческую, инструментальную и мировую (космическую). Музыкальные системы Востока (Древняя Индия, Китай)

строились как отражение всеобщего порядка. Так в Китае пять основных тонов музыки (пентатоника) соответствовали пяти первоэлементам (воздух, вода, земля, огонь и эфир). По выражению А.Ф.Лосева, музыка есть искусство становления: ее мелодическое движение непосредственно воспроизводит движение души.[1] Душа, настроенная на космический лад, способна улавливать ритмы Вселенской гармонии и созерцать сущность вещей земного плана. Еще Пифагор в VI веке до нашей эры говорил, что самое мудрое это число и все в мире можно описать через числовые соотношения. Так, например, в музыкальном звучании при переводе в числовые соотношения, мы наблюдаем пропорциональное соответствие между длиной музыкальных струн и высотой звука. Небеса, вращаясь, согласно числовой гармонии воспроизводят «божественную музыку сфер». Пифагорейцы верили в способность музыки организовывать ум и тело, приводить их к гармонии. Под гармонией они понимали соотношение чисел, пропорций и геометрических фигур. Орфей, ставший мифологическим обоснованием в европейской культуре, наделялся многими ипостасями: поэт, мудрец, музыкант. Кифара, струнный музыкальный инструмент, олицетворявший божественное вдохновение, была неизменным спутником Аполлона. Другой струнный инструмент — лира, — согласно легендам, под руками Орфея усмиряла диких животных, замирали деревья и птицы. Лира своей конструкцией воспроизводила гармонию планетной системы. В восточной мысли музыка представлялась не только как начало мудрости, но и как начало мира. Дыхание, лежащее в основе любого звука, молитвенного ли, музыкального ли, есть та общность, которая явлена нам во многих космогонических концепциях. Музыка подобно мифу преодолевает антиномию исторического, истекшего времени и перманентной структуры. Проблема времени с древнейших времен волновала умы мыслителей. Одной из сфер, где категория времени реализовалась наиболее, ярко стало музыкальное искусство. Те же пифагорейцы считали, что в результате движения планет возникает музыкальная гармония. Платоновское видение музыкального времени опиралось на организующую способность

[1] Лосев А.Ф. Основной вопрос философии музыки // Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 315—335.

музыкального ритма, который присутствует в микро- и макропространстве (от жизни человека до жизни Космоса). Гегель утверждал, что музыкальная материя, основанная на вибрации звучащего тела, проявляется как временная, а не пространственная идеальность. Шопенгауэровская система определяет музыку как чистое звучание, в котором познается время.

Античный «музыкальный космос» определяется понятием «Musica Mundana», что означает «мировая музыка». Согласно представлениям пифагорейцев, вследствие трения об эфир планеты издают звуки. В свою очередь вращение небесных тел рождает гармонию сфер, так как орбиты отдельных планет соответствуют длине струн, образующих созвучия. Сферическая гармония есть музыка, «мировая музыка», которая недоступна человеческому уху, но постижение, которой возможно благодаря интеллекту.

В основе христианства лежит теоцентрическая концепция бытия, согласно которой, человек создан по образу и подобию божьему и занимает подчиненное ему положение. Все стороны церковной и светской жизни иерархизируются. Создаются музыкальный, певческий, иконографический и др. каноны. Теоцентрическая концепция бытия отражена в музыкальной монодии, которая является основой псалмов, гимнов и заключает в себе идею единства всего существующего перед лицом Бога. Отделение музыки от земных страстей превыше всего ставил Августин, который воспринимал ее в духе аскетизма христианской морали.

Несмотря на существование в философии средневековья теории единства макро- и микрокосмоса, все же ведущей концепцией оставалась концепция теоцентризма, нашедшая отражение в музыкальном искусстве: в господстве внеличного начала в григорианском хорале, в «монолитном», линеарном голосоведении хорового христианско-католического пения, являющегося символом могущества и мощи Веры, дающей надежду мятущейся душе. Музыка как откровение святого отношения чисел репрезентирует мистический аналог всей действительности и, прежде всего аллегорию богочеловеческого мира. Наряду с господствующим теологическим характером церковной музыки, в нее проникали и светские влияния — гимны, секвенции, тропари, ритмизация мелодии.

Эпоха Ренессанса утверждает центральное положение человека во вселенной, а также узаконивает соотносимость красоты человеческой с красотой божественной. Гуманисты Возрождения полагали, что возможности человеческого познания беспредельны, что разум человека сопричастен божественному разуму и сам человек является как бы смертным богом. Учение о макро- и микрокосмосе распространяется не только на философию, но и на искусство, в частности на театральную драматургию английского писателя и поэта позднего Ренессанса У.Шекспира. С этим учением связана космичность символов — ветра, воды, огня, солнца, звезд. Винченцо Галилей возрождает античный эстетический принцип мимесиса — подражания природе. Для воплощения подобного принципа в искусстве, по замечанию Леонардо, наиболее подходит живопись.

Музыка способна подражать миру. Это подражание происходит благодаря строгой иерархии, соединяющей макро- и микрокосмос, «мировую» (mundana) и «человеческую» (humana) музыку. Многие барочные теоретики, и в первую очередь немецкие убеждены в том, что малый мир человека — уменьшенное повторение, миниатюрная модель мироздания. В философских системах немецкого барокко повторяются многие идеи средневековой мысли. При этом именно у мыслителей и художников, которым присущ известный традиционализм мышления, мы находим самые смелые идеи, самые дерзкие порывы в будущее.

Для многих деятелей немецкого барокко мир продолжает жить в одном ритме, объединяющим микро- и макрокосмос; по словам Я.Бёме: «Небеса, земля, камни, элементы — все в человеке, и нельзя назвать ничего такого, чего бы не было в человеке»[1]. Звезды, стихии, элементы — уподобляются частям человеческого тела. Закон аналогии, присущий средневековому взгляду на мир, действует в этом описании, повторяются даже сами сравнения.

Родство макро- и микрокосма — одновременно магическое и рациональное: магическое, поскольку, согласно Кирхеру между ними существует «симпатия»[2], рациональное — поскольку все

[1] Цит. по: Лобанова М. Западноеворпейское барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994. С. 120.

[2] См.: Лобанова М. Западноевропейское барокко… С. 120.

этажи мировой иерархии выстроены по одним законам, выраженным в числе. Земная музыка — зеркало, в котором отражается «большой мир». Она сродни миру созвездий. В описаниях теоретиков Бог, природа и человек подобны. Многие трактаты пронизаны глубокой верой в это внутреннее единство мира. Наглядно иерархическая зависимость Бога, природы и человека представлены на титульном листе трактата Кирхера «Musurgia universalis».

Земная музыка — несовершенное подобие небесной, ее «изображение», «фигура». Устремленность к гармонии неба порождает необычайную остроту чувствований, граничащую с визионерством. Эту напряженность ощущал и подчеркивал еще Лютер: для него земная музыка — «тень», «отражение» (фигура), «предвкушение нетленной, непреходящей музыки»[1]. Так же расценивает цели и назначение музыки Андреас Веркмайстер. Музыка и композитор не достигают цели в своем земном обличье. Даже если музыкант предается «истиной музыке», все равно, он может лишь «предвкушать небесную гармонию»[2].

Причастность музыки космологическому порядку, запечатленное в ней родство и подобие макро- и микрокосмоса, выстроенность мировой иерархии, ее организованность едиными законами — эти идеи оказываются константными для немецкой музыкальной эстетики. Мысли о связях между «земной» и «небесной» музыкой сохраняются романтиками, порывающими со старинным истолкованием «musica poetica». И.В.Риттер, словно повторяя Кирхера и Кеплера, связывает акустические закономерности, обертоны и вращения планет, причем земная музыка, в духе все той же космологической традиции, оказывается подобием небесной: «Тут получаешь представление о колоссальной музыке — наша малая — это наверняка лишь знаменательная аллегория той первой. Наверное, все мы, животные, растения, вся жизнь, все обнимается теми звуками. Наш звук — это умноженная или возведенная в степень, кратную числу 2, жизнь. Когда-нибудь будет представлять огромный интерес установление пропорции, образуемой между тонами, производимыми в нашем организме

[1] Там же.
[2] Там же С. 121.

глотанием, ударами пульса, а также и вольтовой дугой, и тем великим основным тоном или, по крайней мере, одним из них»[1].

Немецкие музыканты XVII в. убеждены в том, что существует «небесная капелла», в которой музицируют ангелы и святые. Земной музыкант стремится к ней, старательно музицируя, как делают это музыканты, окружающие Шютца в придворной дрезденской церкви. В проповеди на похоронах Шютца Мартин Гайерс говорил о небесной капелле, в которой приготовлено место для достойных. Она изображена на титульном листе Первой части «Маленьких духовных концертов» Шютца[2].

Отголоски этого вековечного чаяния доносятся до нас и из романтического века: немецкий исследователь И.Гёррес уподобляет систему мироздания одной огромной Эоловой арфе, а Музы у него, «восседая на тронах звезд, начинают упорядочивать ход небесных сфер и управлять теми вечными концертами, что внятны лишь для светлых и покойных душ мудреца»[3].

Памятуя об универсальной космологической связи, размышляя об эпохе барокко, мы не можем вырвать музыку из контекста мира. С идеей взаимоединства макро- и микрокосмоса связана идея диалектической связи бесконечного и конечного. И если исходным пунктом конечного выступает ограниченность, то за ключевую характеристику бесконечного часто принимают неограниченность. Идея бесконечности существует в человеческом мышлении как интуитивное представление об отсутствии границ у какого-либо объекта или процесса. Таким образом, бесконечное представляется в виде некоторого неограниченного процесса или последовательности. Это осознается уже в эпоху Возрождения, где бесконечность теряет свою негативную окраску, означая собой неизмеримое и неисчисляемое богатство реальности, неограниченную силу человеческого интеллекта. Бесконечный универсум не полагает границ человеческому разуму, напротив, он побуждает его к движению. Глубокий философский анализ идеи бесконечности принадлежит Гегелю, который связывал бесконечность с развитием и различал «истинную» (качественную)

---

[1] Цит. по: Музыкальная эстетика Германии XIX века. М., 1981. Т. 1. С. 332.

[2] См.: Лобанова М. Западноевропейское барокко… С. 121.

[3] Музыкальная эстетика Германии XIX века. С. 327.

и «дурную» (как непрестанное увеличение количества) бесконечность.

Следует отметить, что человеческий опыт всегда ограничен, он не может обнаружить бесконечное эмпирически. Для фиксации бесконечности к данным органов чувств следует присоединить еще и деятельность мышления. Бесконечное существует через конечные вещи, эту связь и последовательность, эту форму всеобщности конечных вещей, равную бесконечному, и выявляет человеческий интеллект.

Однако, именно то обстоятельство, что бесконечное нельзя охватить эмпирически, что человеческий опыт сталкивается только с миром конечных вещей, послужило основой идеалистического представления о бесконечности как о результате мыслительной деятельности. Идеалисты утверждают, что бесконечное — это мысль, и оно существует не в реальной природе, но лишь в мышлении, в духе. Бесконечное не имеет никакого объективного аналога. Английский субъективный идеалист Дж. Беркли, исходя из своего основного тезиса: существовать — значит быть воспринимаемым, заключает, что поскольку бесконечное чувственно не воспринимаемо, оно и не существует.

Неотомизм (Ж.Маритен, Э.А.Жильсон, Сертиланж), христианский экзистенциализм мистифицируют понятие бесконечности, приписывая ему сверхприродное, сверхразумное значение. Подлинная и высшая бесконечность заключена, по их мнению, лишь в божественном бытии, в потусторонней по отношению к чувственному миру трансценденции.

В неопозитивистской литературе проблема бесконечного и конечного сводится к анализу математических соотношений. В конечном и бесконечном видят выражение потребности человеческого мышления в ограничении предметов мысли, с одной стороны, а также в неограниченной свободе создания мысленных образов, с другой. Для неопозитивистской философии (М.Шлик, Р.Карнап, Л.Виттгенштейн) характерно стремление снять проблему отношения понятий конечного и бесконечного к реальности как псевдопроблему, и ограничиться выяснением значения терминов в том, или ином языке.

Действительно, обосновать онтологический статус бесконечного очень трудно. Достаточно сложно дать и определение бесконечным

сущностям. Материя, движение, пространство, время — все это характеристики всеобщего универсума, определение которых всегда представляло определенную проблему.

Трактовку бесконечности можно встретить в «Мыслях» Б.Паскаля. Актуальная бесконечность не увеличивается при прибавлении к ней любого числа и не уменьшается при его вычитании. Паскаль отождествлял актуальную бесконечность с идеей Бога — бездонного абсолюта, «неделимого и бесконечного Существа», а также с идеей божественной темноты. Ибо действительность, погруженная в непроглядный мрак бесконечности, многократно превосходит возможности человеческого понимания. Потенциальную бесконечность Паскаль считал всего лишь вариантом конечного.

Актуальная бесконечность имеет разновидности. Это «бесконечность в большом» — бесконечность универсума, и «бесконечность в малом», которая менее очевидна, но выдвигается в качестве реальной проблемы в связи с развитием научной мысли в направлении изучения микромира. Во времена Паскаля таковую представляли явления микроскопии. Актуальная бесконечность непостижима для конечного человеческого духа. Человек, по мнению Паскаля, с трудом удерживается на грани двух бездн — «бездны бесконечности и бездны небытия». Неисчерпаемость бесконечности обрекает человека на безмолвное созерцание.

С философской точки зрения бесконечность следует понимать как процесс, отрицающий границы конечного, переходящий через эти границы. Конечное же, выходя за свои пределы, отрицая свое отрицание, становится бесконечным. Познание конечного невозможно в отрыве от бесконечного. Конечное является формой или способом существования бесконечного; в этом диалектика.

Казалось бы, для бесконечного характерно отсутствие границ, т.е. безграничность, однако безграничность не следует отождествлять с бесконечностью. Так, например, взяв шар, и двигаясь по его поверхности, мы нигде не упремся в границу. Это нечто безграничное, но, в то же время конечное. Поэтому более существенными характеристиками бесконечного являются *неисчерпаемость и неопределенность*.

Неисчерпаемость материи вглубь охватывается представлением об интенсивной бесконечности. Существование интенсивной

бесконечности говорит о том, что в природе нет абсолютно элементарных, не имеющих внутренней структуры объектов. При изучении микрочастиц становится ясно, что интенсивная бесконечность не может рассматриваться просто как бесконечная делимость материи на все более мелкие части. Взаимопревращаемость частиц доказывает их более сложную природу. Экстенсивная бесконечность направлена вширь, за пределы объекта и зависит от системы взаимодействий с окружающими вещами.

В понимание конечного и бесконечного много нового внесла космология. Как научная дисциплина, космология исследует структуру и свойства Вселенной и ставит проблему пространственно-временной бесконечности. Веками и тысячелетиями складывались представления о бесконечности мира в пространстве и времени. Они уходили своими истоками в античную натурфилософию и космогонию. В базировавшейся на ньютонианской физике космологии XVIII в. были сформулированы веские теоретические обоснования идеи бесконечности. Появление теории относительности принципиально преобразовало космологическую проблематику. В возникшей в связи с общей теорией относительности в релятивистской космологии, бурное развитие которой датируется вторым десятилетием XX в., оказалось возможным строить как бесконечные, так и конечные в пространственно-временном отношении модели Вселенной.

Современный этап развития космологии характеризуется приоритетами релятивистской космологии. Релятивистская космология не претендует на законченное описание мира в целом, но исследует конечное и бесконечное применительно к нашей Вселенной со стороны ее физико-пространственной структуры. У истоков релятивистской космологии стоят А.Эйнштейн и А.Фридман. Свою релятивистскую модель Вселенной Эйнштейн строил на следующих предположениях:

1. Пространство Вселенной однородно и изотропно (от греческого «isos» — равный, однозначный и «thropos» — поворот, направление).

2. Вселенная стационарна, неизменна во времени. Мир Эйнштейна обычно называют «цилиндрическим», так как его можно представить в виде бесконечно протяженного четырехмерного цилиндра.

Более современное решение этой космологической проблемы было дано отечественным математиком А.Фридманом и развито бельгийским космологом М.Леметром. Фридман отказался от предложения о стационарности мира, сохранив постулат его однородности и изотропности.

Мнения ученых расходятся. Одни приняли гипотезу бесконечно расширяющейся Вселенной и считают, что, согласно концепции «большого взрыва», около 17—20 миллиардов лет назад Вселенная была сконцентрирована в ничтожно малом объеме в сверхплотном состоянии. Произошедший «Большой взрыв» послужил началом расширения Вселенной, в процессе которого плотность вещества изменялась. Другие считают, что на смену расширения снова придет сжатие и весь процесс повторится. На этом основании выдвигается гипотеза Пульсирующей Вселенной, в которой приблизительно каждые 100 миллиардов лет все начинается с «Большого взрыва». В одной из наиболее поражающих воображение гипотез предполагается, что в результате «начального» взрыва в гравитационном сверхпространстве возникла не одна наша Метагалактика, а множество метагалактик, каждая из которых может иметь самые разнообразные значения всех физических параметров: пространство особой топологии и свое космологическое время (возможно, неодномерное).

В современных концепциях «множественных миров» рисуется удивительная картина Вселенной. И это согласуется с основным положением фундаментальной философии, согласно которому пространственно-временную бесконечность материального мира следует понимать не в смысле метрической бесконечности, а как неисчерпаемое разнообразие пространственно-временных структур материи.

Таким образом, можно утверждать, что тема космоса проходит через всю западноевропейскую культуру, захватывая философию, науку, художественный мир. Именно сквозь призму неразрывного диалога культур тема космоса и будет нами рассмотрена в явлении русского космизма.

Глава 2

ИДЕЙНО-ФИЛОСОФСКИЕ ИСТОКИ МУЗЫКАЛЬНОГО КОСМИЗМА

Космизм в широком смысле как представление о мире в его целостности является национальной чертой русской философии. В XX веке древнейшая идея соотношения макро- и микрокосмоса получила новое звучание. Она становится центральной в философско-религиозных размышлениях, научных исследованиях, художественных творениях как идея соответствия между многомерностью человека и многомерностью мира, ибо человек обладает не только физическим телом, но и высшими духовными телами, которые воспроизводят иерархическую структуру Вселенной. В современном творческом сознании возрождается древняя символическая формула Изумрудной скрижали Гермеса Трисмегиста: «Как внизу, так и вверху»; она означает, что все законы космоса можно обнаружить в любом явлении — от атома до галактики, существующем как целое. Стремясь к познанию вселенной, человек должен начать с изучения себя, с понимания своих законов.

В религиозном сознании представителей русского космизма человек и Вселенная предстают как два равнозначных полюса творческого божественного откровения, образующих единый организм. Попытка создать «специальную науку о человеке» является главной задачей представителей естественнонаучной линии русского космизма. Во многих трудах русских мыслителей присутствовали идеи космизма.

В работах ученых прослеживается многогранность подходов к проблеме связи человека с Космосом, рассматриваемые в следующих теориях: космические эры и космическое бессмертие человечества (К.Э.Циолковский), эволюция биосферы в ноосферу (В.И.Вернадский), богочеловечество (Вл. Соловьев), регуляция природы и «патрофикация» — воскрешение (Н.Ф.Федоров), «пневмосфера» как часть биосферы, связанной с космосом (П.А.Флоренский), влияние Солнца на жизнь атмосферы (А.Л.Чижевский), осознание единства планетарной культуры (Н.К.Рерих), теософский

антропокосмизм (Е.П.Блаватская). Из множества подходов отечественный исследователь Б.В.Емельянов выявляет три основных направления русского космизма: культурно-философское, или художественно-поэтическое; философское; естественнонаучное, или сциентистское.

Знаменательно, что именно Россия стала родиной научного учения о биосфере и переходе ее в ноосферу, и открыла реальный путь в космос.

В отечественной культуре Серебряного века русская тема как символ самобытной национальной красоты разрабатывается с особенной глубиной; не менее актуально звучат темы любви к Богу и Родине, обращение к Космосу Души, освобождение Духа пред лицом Вечности, активное интеллектуальное начало (явление ноосферности). В художественных образцах это воплощение мифологических мотивов, пантеистическое восприятие природы, элементы пантеистического мистицизма, борьба двух космических начал — Добра и Зла.

Из обозначенных направлений русского космизма (естественнонаучное, философское и художественное), наиболее изученными являются первые два направления. В ряду философских умов стоят такие имена, как В.С.Соловьев, Н.Ф.Федоров, П.А.Флоренский, С.Н.Булгаков, Н.А.Бердяев — подвижники идеи софийности и философии «общего дела» — представители религиозно-философской мысли; А.В.Сухово-Кобылин, Н.А.Умов, К.Э.Циолковский, В.И.Вернадский, А.Л.Чижевский, В.Н.Муравьев, А.К.Горский, Н.Г.Холодный с идеями преодоления пространства и времени — представители научной мысли. Художественное направление представлено именами Ф.Тютчева и Н.А.Римского-Корсакова, Вяч. Иванова и А.Н.Скрябина, К.Бальмонта и М.А.Врубеля, Н.К.Рериха и М.К.Чюрлёниса, С.В.Рахманинова. Зачастую именно в музыкально-поэтических произведениях предопределена перспектива научных открытий. Замечательно точны слова К.Э.Циолковского: «Сначала неизбежно идут: мысль, фантазия, сказка. За ними шествует научный расчет, и уже в конце концов исполнение венчает мысль»[1].

[1] Цит. по: Семенова С.Г. Русский космизм // Русский космизм. М., 1993. С. 29.

Одну из наиболее ярких идей, сущность, которой, заключается в объединении людей посредством культуры, высказал русский художник и путешественник Н.К.Рерих. Мировоззрение Н.К.Рериха представляет собой сплав философских, эстетических, научных, художественных взглядов на человека и мир. Отечественный философ Б.В.Емельянов определяет «синтез… конструирующим принципом мировоззрения»[1] Н.К.Рериха. По мнению художника человек, ощущает свою причастность к Космосу через Дух.

Философское направление русского космизма вобрало в себя идеи славянофилов (соборность, всеединство), религиозно-философский космизм (Вл. Соловьев «Чтения о Богочеловечестве»). Идея Богочеловечества заключенная в осознании каждого отдельного человека как звена, входящего в универсальный организм всечеловечества, стала ведущей в философеме Вл. Соловьева. В «Чтениях» философом была заявлена идея двуединства божественного творящего Логоса и органического тела. Подобная слитность предполагает универсальность абсолютного человека, который есть и «организм всечеловеческий, вечное тело Божие и вечная душа Мира, София одновременно»[2]. В этой слитности как едином организме и пребывает каждый индивидуум.

В.С.Соловьев видел путь достижения этого всеединства посредством общественного служения, имеющего религиозный характер, в котором бы происходил процесс обóжения человека. Обóжение — сугубо индивидуальный акт, корни которого находятся в интенциональности к Добру, Истине и Красоте.

В русле христианского космизма значительная лепта была внесена Н.Ф.Федоровым. В своей основной работе «Философия общего дела» мыслитель предложил целую систему, подчиненную идее «патрофикации», которая предполагала воссоздание всех живших поколений, их преображение и возвращение к Богу: «патрофикация, т.е. отцетворение, должна быть не мыслью, а делом, воскрешением живущими всех умерших поколений для оживления, одухотворения ими всей <…> вселенной, для управления

[1] См.: Емельянов Б.В. Три века русской философии (XVII—XX вв.). Екатеринбург, 1995. С. 184.

[2] Там же. С. 70.

всемирною, слепою силою падения или разрушения»[1]. Считая, что человеческий разум призван для управления космосом, Федоров видел возможность регулировать силы природы средствами техники и науки, участвовать в освоении космоса, управлять космическими процессами: «При регуляции <…> метеорического процесса сила получается из атмосферы, т.е. каменный уголь заменяется тою самою силою, из которой образовался запас этой силы в виде каменного угля и к которой <…> нужно будет обратиться, так как запас каменного угля более и более истощается. Та же сила, получаемая из атмосферных токов, произведет, надо полагать, переворот и в добывании железа в металлическом виде. Регуляция необходима также для соединения мануфактурного промысла с земледелием, ибо избыток солнечной теплоты, действующий разрушительно в воздушных токах, в ветрах, ураганах, может употребляться на кустарное производство и даст возможность распределить его по всей земле <…> Регулятор обращает <…> земледелие из индивидуальной работы в коллективную»[2].

Христианское направление русского космизма разрабатывалось также П.А.Флоренским, С.Н.Булгаковым и частично Н.А.Бердяевым.

П.А.Флоренский, продолжая идеи всеединства, мыслит космос как некое живое целое, «многоединое существо» — «монаду»[3]. Философ убежден, что внутренняя бесконечность человека и природы как дольнего, так и горнего миров взаимно дополняют и пронизывают друг друга.

В естественнонаучном направлении русского космизма основной установкой было рационалистическое и технократическое «завоевание человеком Космоса при всепобеждающем активизме человека»[4]. Подобные идеи закладывались еще в утопических сочинениях В.Ф.Одоевского — роман-утопия «4338 год», А.В.Сухово-Кобылина — «Философия духа или социология (учение Всемира)». Представлялось, что достижение светлого будущего

---

[1] Федоров Н.Ф. Философия общего дела: В 2 т. М., 2003. Т. 2. С. 69.

[2] Федоров Н.Ф. Философия общего дела. Т. 1. С. 42—43.

[3] Цит. по: Зеньковский В.В. История русской философии. Харьков; М., 2001. С. 853.

[4] Емельянов Б.В. Этюды о русской философии. Екатеринбург, 1995. С. 73.

«наступит вместе с преодолением земного тяготения и выходом человека в Космос»[1]. В.Н.Муравьев видел подобное достижение через преодоление времени, К.Э.Циолковский — через преодоление пространства, через одновременное преодоление и времени и пространства — А.В.Сухово-Кобылин и Н.Ф.Федоров

В русской философии на смену антропоцентризму приходит антропокосмизм, в котором человек обретает ранее прерванные связи с природой и Космосом в целом. Русскими космистами впервые был поставлен вопрос о роли человеческого существования в структуре космических процессов. По мнению Б.В.Емельянова, наиболее интересную и законченную концепцию антропокосмизма дал Н.Г.Холодный в работе «Мысли натуралиста о природе человека» (1947). В противовес антропоцентризму, в котором центральная фигура мироздания — человек, Н.Г.Холодный выдвигает идею понимания человека как органической составной части всего мироздания и обозначает данную концепцию термином «антропокосмизм». Влияние на космос есть великая возможность для развития человечества, однако оно же налагает на человека колоссальную ответственность. «Ведь именно в человеке живая природа достигла той степени эволюции, на которой в ее жизни и дальнейшем развитии начинают приобретать главенствующее значение разум, свободная воля и нравственные идеалы»[2] — пишет ученый. Антропокосмизм — есть осознание человеком своей связи с природой на новом витке «винтовой спирали» эволюционного движения.

Русская философия начала XX века испытывала падение прежних идеалов. Поиск смысла жизни, преображения действительности, искания нового религиозного сознания занимали умы творческой интеллигенции. Они считали, что фундаментальной опорой русского человека может быть лишь духовное начало. Серебряный век вместил в себя антропокосмизм Н.А.Бердяева, В.С.Соловьева, Н.Ф.Федорова; символизм А.Белого, Вяч. Иванова; теософические взгляды Е.П.Блаватской; достижения европейской философии (А.Шопенгауэр, И.Г.Фихте, Ф.Ницше).

---

[1] Там же. С. 73.

[2] Холодный Н.Г. Мысли натуралиста о природе человека // Русский космизм: Антология философской мысли. М., 1993. С. 338.

Развитие немецкой философии XVIII—XIX веков имело огромное значение на дальнейшие пути духовно-культурного поиска. Антропоцентрический характер философии способствовал возрастанию общественного авторитета искусства.

Космологическое истолкование музыки, начиная от пифагорейцев, трактует музыкальный язык в эпоху романтизма как познающий глубочайшие тайны природы. Особое место в иерархии искусств занимает музыка у А.Шопенгауэра. Исследуя музыкальную гармонию, философ определяет низкие тона — как воплощение неорганической природы, планетарной массы; средние тона в синтезе с низкими образуют гармонию; мелодия, ведущая за собой все движение гармонии, отражает историю воли, ее побуждение, стремление. Таким образом, по Шопенгауэру, музыка отражает метафизическое. И миру философ давал мифологическое истолкование, интерпретируя его как музыкальное произведение, а музыку — как средство постижения мира[1].

Целостное выражение сущности мира находил в музыке Ф.В.Й.Шеллинг. По его мнению, целостный мир объемлет в себе мир идеальный и реальный (природа). Идеальный мир воплотился в словесных формах искусства, отражая идеи разума; а реальный выражается через музыку, живопись и пластику. Через слияние идеального и реального в звуке, по мнению Шеллинга, раскрывается сущность вечного, и музыка, таким образом, оказывается не чем иным, как услышанным ритмом и гармонией самого зримого универсума[2]. Итак, движения небесных тел воплощаются в музыкальной гармонии и ритме. А высший смысл ритма, гармонии и мелодии состоит в том, что они представляют собой чистейшие формы движения в универсуме. Таким образом, смысл музыки Шеллинг определяет в ее возможности «выражать чистую форму космических движений» и в «преодолении разомкнутости потока времени»[3].

В то же время Шопенгауэр определяет музыку как отражение самой воли, объектом которой служат и идеи. Близость шопенгауэровской системе отразилась в словах Р.Вагнера о мелодии:

---

[1] См.: Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. М., 1993. Т. 1. С. 268—371.
[2] См.: Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966. С. 192.
[3] Там же.

«мелодия — это освобождение бесконечно обусловленной поэтической мысли»[1].

Мифы многих народов повествуют о Космическом человеке, который есть начало и венец мироздания. Музыка есть своего рода озвученный, сублимированный портрет эпохи. Погружаясь в музыкальную ткань, слушатель проникает в глубинные пласты Вечности. В музыке такая модель получила название стационарного времени. Примером воплощения стационарного времени стал миф, лежащий в основе музыкальной драмы (Р.Вагнер «Тангейзер», «Лоэнгрин», «Тристан и Изольда», тетралогия «Кольцо Нибелунга»). Здесь время и пространство в совокупности воплощают мысль единения человека и Космоса, идею соборности. Подобные тенденции наблюдаются в творчестве А.Н.Скрябина, К.Дебюсси. Их композиторский мир звуков представляется кристаллом, вращающимся в пространстве.

Тема дионисийского начала — сквозная тема философских исканий Ф.Ницше. Исследуя генезис трагедии, Ф.Ницше выделяет у древних греков два диаметральных стремления — стремление к красоте и стремление к безобразному. Аполлоническое искусство — это искусство пластических образов, дионисийское — непластическое искусство музыки. Аттическая трагедия, происхождение которой исследует Ф.Ницше, есть результат взаимодействия двух противоположных начал. Своим основанием аполлоническое искусство исходит из мировой иллюзии, сновидений, через покрывало майи. Аполлоническое искусство и в целом вся аполлоническая культура связаны с принципом явленности олимпийских богов. Дионисийское начало воплотилось в философской системе Шопенгауэра. В музыке через соприкосновение с набором звуков, диссонирующих и консонирующих, осуществляется прорыв к мировой воле.

Эти философские идеи стали определяющими в музыке А.Н.Скрябина. В скрябинском космогенезисе Космос и Хаос представляются неразрывными частями Единого. Циркулируя, Вселенная вечно переходила от Хаоса к всеобщему оформлению, к космосу и от него вновь к Хаосу. Хаос, обладая творческим потенциалом, имея непредсказуемый характер, синонимичен случайности.

[1] Вагнер Р. Кольцо Нибелунга: Избранные работы. М.; СПб., 2001. С. 605.

Понятие «Хаос» привлекало внимание многих философов. Процесс оформления Космоса из Хаоса есть процесс Хроноса, порождающего форму, ритм. Одной из ярчайших черт музыкального времени А.Н.Скрябина было то, что его музыкальная ткань всегда пребывает только в процессе становления и никогда в состоянии завершенности. Понятие «майя», как божественная игра Духа, используется композитором в трактовке причин мироустройства, заключенного в условиях свободы и радости жизни.

Скрябинская концепция мира заимствована из индийской философии ведийского периода и заключена в том, что основа мира есть Ничто. В унисон с ведийской философией композитор трактует и сознание, главный принцип которого заключен в Универсальности Сознания самосуществующегося и самораскрывающегося. Согласно концепции Н.А.Бердяева, Универсальное сознание и есть порождающий Дух. Скрябинский творящий Дух проявляется как потаенная активность, бесконечное творческое движение, свобода, восходящая к Хаосу. В Хаосе, основе первожизни, совершается динамика полета. Соглашаясь с мнением Н.А.Бердяева, композитор утверждает: «Все есть единая деятельность духа»[1]. Ницшеанские идеи игры мировой воли (космической игры) увлекли Скрябина. В проявлении творчества Духа выражается игра композитора. По мнению композитора динамика деятельности Духа имеет две стороны. Одна из них — нисхождение Духа в мир, есть момент объективации этого Духа в материальной множественности мира. Другая проявляется в моменте восхождения, который и есть творческий порыв, преодолевающий косность, фиксированность. И философы, и поэты-символисты сходились во мнении, что природный мир, истинная жизнь, вмещающая всю полноту бытия, познаются лишь в Духе. Сам процесс жизни Скрябин видит как восхождение Духа, как преодоление материального.

Взгляд Вл. Соловьева на восхождение имеет иные черты. Истинное познание и действительный космос, по мнению философа «доступен нам чрез внутренний и внешний опыт»[2]. Скрябинское

[1] Цит. по: Апрелева В.А. Философские и эстетические проблемы в творчестве русских композиторов. Екатеринбург, 2001. С. 12.

[2] Соловьев В.С. Избранные произведения. Ростов-н/Д, 1998. С. 66.

познание по своей сути можно назвать выразителем познания символистов: познание Единого не имеет завершения; оно (познание) есть бесконечный динамический процесс, неограниченный никакими рамками, так как творчество не имеет предела. Вершиной творческого познания композитор определяет любовь. Любовь и творчество в глубоком синтезе определяют вершину бытия, мистерию Духа.

Мысли Ф.Ницше позднего периода о творчестве, суть которых состоит в том, что все существование человечества оправдывается лишь творчеством, не только отразились на сочинениях Скрябина, но и прошли в них «красной нитью». Наложили отпечаток на воззрения композитора и соловьевские мысли о том, что искусство есть путь достижения Всеединства как абсолютной красоты.

Философы Серебряного века утверждали, что мир есть самообнаруживающееся творчество. Особая роль в вечном проявлении творчества отводилась музыке «ибо именно здесь нам открывается сверхвременное созерцание временной последовательности»[1]. Музыкальные звуки, по мнению мыслителя, сменяясь не исчезают, «они как будто вытесняют друг друга, но вместе с тем образуют целое»[2]. Сакральный смысл музыкального откровения заключается в том, что в звуках покой и мятежность не просто сменяют друг друга, не уносятся движением — они включены в единый божественный комплекс, а вечный покой и вечное движение в космическом масштабе тождественны. «Творческий акт человека», — как пишет русский религиозный философ Е.Трубецкой в своей работе «Смысл жизни», — «не только вечно древнее, но и вечно новое»[3]. По мнению одного из глашатаев Серебряного века А.Блока, «музыка…самое совершенное из искусств» и «каждый оркестровый момент есть изображение системы звездных систем — во всем ее мгновенном многообразии и текучем»[4].

[1] Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. М., 2000. С. 181.
[2] Там же.
[3] Там же. С. 183.
[4] Блок А. Записные книжки. М., 2000. С. 54.

«Музыка творит мир. Она есть духовное тело мира — мысль (текучая) мира»[1] — писал поэт.

Одной из наиболее ярких идей Серебряного века была идея соборности. Философема соборности восходит к фундаментальной христианской традиции социально-культурной интерпретации учения апостола Павла о церкви. В рамках этой интерпретации происходило противопоставление общественного и индивидуального. Понятие «соборности» как самостоятельного определения, вводится А.С.Хомяковым, одним из основателей славянофильства. В его системе воззрений соборность осмысливается как особый род человеческой общности, характеризуемый свободой, верой, любовью. Имея мистическую природу, соборность познается не извне, а изнутри, в единстве индивидуального и общного. Идея соборности дает представление об органически-цельном характере человеческого бытия, где социальное первично над индивидуальным. Социально-культурный смысл соборности у Вл. Соловьева аналогичен концептуальному смыслу Софии. Следуя мотивам всеединства Соловьева, С.Н.Трубецкой считал соборность определяющей характеристикой русского национального сознания. Сознание есть связующая нить между структурой личности и общим первоначалом. Соборность как один из элементов мирового органического единства проявляется в самом бытии (одушевленность космоса), в человеке (всеединство сознания), в культуре (проявление красоты и блага, воплощающихся в творчестве). Соборность несет в себе мотив избранности русской культуры, судьбы русского народа. Возрождение идеи соборности было порождено острой неудовлетворенностью «современной души», жаждавшей иных «измерений», устремлением к бесконечному, желанием приобщиться к этой бесконечности путем интуитивного опыта.

Бесконечность мира, мысль о всеединстве сущего была для символико-космистов и романтической мечтой, и наитием, и восторгом, и философской доктриной, духовным отцом которой был Вл. Соловьев. Многих творцов рубежа XIX—XX веков (Вл. Соловьев, Е.Трубецкой, А.Н.Скрябин) объединяла космическая тема: солнце, звезды, луна, небесная лазурь — для них есть символы

[1] Там же. С. 55.

божественного света, способные преодолевать время и суету. Мифологизированный, надындивидуальный, «соборный» дух обрядовых действий явно проявился и в балетах И.Ф.Стравинского «Весна Священная», «Свадебка».

Но наряду с ренессансным ощущением в музыкальной культуре Серебряного века ярко проявилась эсхатологическая острота переживаний. Таким образом, мы можем говорить о так называемой полярности. На одном полюсе располагаются статические символы: молчание, сон, смерть, небытие; динамические символы проявляют другой полюс: звон колоколов, пророческие сигналы труб. Общая тенденция поляризации не обошла даже А.Лядова, названного Б.Асафьевым «тишайшим музыкантом». В его музыкальных сочинениях, связанных с темой Апокалипсиса, присутствуют и тот и другой полюсы (симфоническая картина «Из Апокалипсиса»): грозные «взрывы» медных духовых инструментов соседствуют с хоралом деревянных духовых, тремоло струнных и валторн — все это подобно тому «как весть о конце света вызывает мысль о грядущей смерти, реакцию мистического трепета, панической жути»[1].

Во многих сочинениях композиторов — космистов реализуется общая образная антитеза: неистовый порыв и сковывающая сила молчания, смерти, небытия (оркестровые поэмы «Аластор» Н.Я.Мясковского, «Остров мертвых» С.В.Рахманинова, «Сад смерти» С.Н.Василенко). Средства музыкальной выразительности в полной мере отражают процессы, происходящие в микро- и макропространстве: статика — динамика, камерность — туттийность, тематическая разреженность-концентрированность, тезисность. В той или иной мере, девиз «высшая утонченность — высшая грандиозность» отражал строй мыслей всех космистов, в том числе и А.Н.Скрябина.

Наиболее существенные черты символизма, отражающие тему космоса, проявились и в музыке Серебряного века: эстетизм, самоуглубленность, уход в «иные миры», эмоциональная предельность. Образы тишины, безмолвия в русской музыке предстают нам в двух качествах: тишина духовно насыщенная таинством

[1] Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М., 1991. С. 29.

дум и другая, лишенная духовности становится зловещей, превращается в пустоту, в небытие. Первое качество явлено нам в «Волшебном озере» и «Скорбной песне» А.Лядова — примеры оркестровых произведений, почти полностью выдержанных в динамике pianissimo (очень тихо). Сам композитор выражал намерение изобразить природу «без людей». Подобная символика сна содержится во многих сочинениях тех лет: «Кикимора» А.Лядова, «Кащей бессмертный» Н.А.Римского-Корсакова, «Колыбельная» из балета «Жар-птица» И.Стравинского. Тишина природы у Н.Я.Мясковского означает недобрый покой как прообраз небытия.

Тишину как вслушивание в «сверхчувственное», в тайны жизни и смерти трактовал К.Дебюсси. Своеобразно ощущение «инобытия», полета в бесконечность, неприятия конца, отрицание абсолютного безмолвия выражено скрябинскими паузами. В творчестве Скрябина были попытки воссоздать «ничто», пустоту как тишину. Таков хорал в среднем разделе траурного марша из Первой сонаты, где автор выставляет ремарку «как бы ничто». Смерть как инобытие, растворение в бескрайнем пространстве космоса отражена в поздних сочинениях композитора (Десятая соната) посредством приглушенной динамики с эффектом красочного, непрерывно вибрирующего пространства (ремарка, используемая композитором — «трепетно светясь»).

Опера «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н.А.Римского-Корсакова отвечала мифотворческим исканиям символистов, а мотивы нравственные и религиозно-философские придавали сочинению черты мистерии. Многим сочинениям С.В.Рахманинова свойственна тенденция символического истолкования классических тем как носителей вечного, надвременного смысла, где явлены: полнота и яркость бытия (тема 24-го каприса Паганини), тема судьбы (La folia в варианте 12 скрипичной сонаты на тему Корелли), тема смерти (средневековая секвенция Dies irae).

На рубеже XIX—XX веков русские философы осознают сверхприродный антропоцентризм человеческого Духа, не замкнутой планетной системы, а всего бытия, всех миров. К мифу, как концентрации сверхвременного, обращались Платон и Плотин, Ф.В.Шеллинг и Н.Гартман, Н.А.Бердяев и др. Миф для А.Скрябина это

один из путей познания. В русском символизме природа мифа теснейшим образом сплетается с природой символа. Миф есть своего рода мост, связывающий два мира. В своей работе «Философия свободного духа» Н.А.Бердяев определяет назначение мифа: «миф изображает сверхприродное в природном, сверхчувственное в чувственном, духовную жизнь в жизни плоти»[1]. Мифология зародилась на заре человеческого сознания, «когда дух был погружен в природу, когда природный мир не был еще таким затверделым и границы двух миров не были ясно намечены»[2]. Арийский миф о Прометее, символизирующий вечное начало духовной природы человека завладел мыслями Скрябина и был воплощен в мистериальной «Поэме огня». Образ Прометея здесь — символ всеочищающего, всепобеждающего Духа. Сам композитор так определял содержание «Прометея»: «Прометей есть символ… Это — активная энергия вселенной, творческий принцип, это огонь, свет, жизнь, борьба, усилие, мысль»[3].

Чрезвычайно интересным видится созвучие идей О.Шпенглера и идей русского космизма. В своей работе «Закат Европы», говоря о музыке как искусстве трансцендентного порядка, философ выделяет деятельность творца: «художник… закрывает глаза и замирает в области бестелесной музыки, где гармония и полифония ведут к созданиям высочайшей «потусторонности», превосходящим все возможности оптического порядка»[4]. По мнению философа, музыкальные средства выразительности находятся за пределом «светомира», который издавна считался равнозначным миру вообще. Музыка же способна выстраивать из звуковых впечатлений и визуальные.

В начале XX века идея мистерии овладела умами многих мыслителей: А.Н.Скрябина, Ф.Ницше, А.Белого, Вл. Соловьева, Ф.Сологуба и др. По выражению А. Белого «мистерия есть богослужение»[5]. В мистериях Древнего Египта, посвящаемый должен был

---

[1] Бердяев Н.А. Диалектика божественного и человеческого. М., 2003. С. 84.

[2] Там же. С. 86.

[3] Цит. по: Никитина Л.Д. История русской музыки. М., 2000. С. 198.

[4] Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность. М., 1998. С. 237.

[5] Белый А. Символизм и философия культуры // Белый А. Символизм как миропонимание. С. 130.

себя пересоздать для того, чтобы иметь право заниматься астрономией, математикой, магией и др. Мистериальный акт есть процесс умирания с последующим перерождением. Со стороны формы мистерия представляет собой синтез искусств, включающий как элементы: пластические искусства, музыку, поэзию, живопись. Мыслители, творцы Серебряного века полагали, что для сохранения истинного живого смысла мистерии необходимо выйти за пределы искусства, «она должна быть для всех»[1].

Многие были увлечены поиском формы, в которой посредством синтеза искусств осуществился бы показ целостности жизни Космоса, его многообразия. Тема Апокалипсиса, мистического страха завершения рождала попытки личности вырваться из ограниченного бытия, соединиться со всем человечеством, с Космосом. Одним из наиболее действенных путей в достижении этих целей А.Н.Скрябин видел религиозную направленность. Подобные решения в достижении приобщения в Всеединому были у Вл. Соловьева, С.Л.Франка, П.А.Флоренского, С.Н.Булгакова. Значительное влияние на создание скрябинской Мистерии, отражающей процесс космической эволюции, оказало знакомство с трудами Е.П.Блаватской «Тайная доктрина» и «Ключ к теософии». И, как результат глубоких философских размышлений композитор изрекает: «История вселенной есть рост человеческого сознания до всеобъемлющего божественного сознания — она есть эволюция Бога (бытия в целом) до обнаружения Абсолюта»[2]. По Скрябину, эволюция раскрывается в вечном отрицании прошлого, в неутомимом стремлении к новым переживаниям, в неудовлетворенности уже достигнутым.

Поиски соединения божественного с человеческим воплотились в скрябинской «Поэме экстаза», где жажда неизведанного и желание творить встречаются с сомнением, отчаянием и достигают освобождения в любви. Мгновение Скрябина близко в трактовке мгновению Бердяева, заключенному в единстве и неделимости, совмещающем в себе и прошлое, и будущее, которое возникает в результате длящегося гармонического комплекса. И это мгновение способно сохраниться посредством созерцания,

[1] Там же. С. 143.
[2] Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. М., 2000. С. 314.

сосредоточенности, погруженности в звуковой комплекс. Скрябин создает свое «остановленное мгновение» выстраивая в музыке пространственно-временной контекст подобно кристаллу. Эта система используется композитором в 60—70-х опусах (1910—1913 гг.). В поэме «Маска» (опус 63 № 1) Скрябин применяет разные типы пространственной структуры, которые раскрывают присутствие «тонких миров». Существование «тонких миров» или «мира идей», как называли его философы, в настоящее время уже доказано академиком РАН Г.И.Шиповым. Более того, эти «тонкие миры» имеют многослойную структуру. Скрябин, используя в своих сочинениях не только ладогармонические приемы, но и сочетание цвето-гармонии, стремился проникнуть в эти «тонкие миры». Подобное воплощение «тонких миров», остановленного времени, можно видеть в живописных работах М.К.Чюрлёниса. В его цикле «Сотворение мира» (1905—1906), состоящем из тринадцати картин, отражен мир иной реальности. Две темы присутствуют в данном цикле: тема «неживого космоса» и тема «живого мира», сотворенного в этом космосе. Желание художника создать цикл из ста картин осталось не реализованным, но мистериальный замысел прослеживается в исполненных работах, и надпись «Да будет!» на одной из них, возможно, и есть ветхозаветное «В начале было слово».

Скрябинская звуковая ткань дает описание новой Реальности, а само музыкальное произведение есть проводник из микро- в макропространство. Время Космоса слагается из совокупности прошлого, настоящего и будущего. Такое отражение реальности есть воплощенная Вечность.

В сочинениях (1903—1913 гг.) композитора (Четвертая соната, «Поэма экстаза», Третья симфония, «Поэма огня», замысел Мистерии) прослеживается мировоззренческая связь с идеями индийской религиозной философии, которая заключена в синонимичности буддийского понятия самадхи (экстаза) и понятия катарсиса, свойственного искусству. В частности в «Поэме экстаза» катарсический путь достижения вершины слагается из нескольких тем-этапов: «темы томления», «темы тревоги», «темы мечты», «темы воли», «темы возникших творений», «темы протеста», «темы самоутверждения», «темы полета». В индийской музыке путь достижения самадхи складывается из «бесконечной» мелодии,

нерегулярного ритма. Скрябин пользуется несколько иными средствами выразительности: конфигурации триолей, квартолей, квинтолей, что создает ощущение ускорения, сжатия времени в пространстве, прорыва к Вечному. Анализируя и сопоставляя самадхо-катарсические проявления в скрябинской и индийской религиозной музыке, В.А.Апрелева указывает, что «состояние самадхи… открывает бездны времени и бесконечность пространства»[1]. Исследователь выявляет глубинные аспекты воплощения содержания самадхи в скрябинской музыке: «Во-первых, через экстаз композитор мыслил овладение единым временем человечества, когда прошлое, настоящее и будущее раскрываются во всей их полноте. Во-вторых, обнаружится внутренняя неисчерпаемость собственного времени человечества, его бесконечность. Таким образом, по Скрябину, полное овладение властью над временем можно лишь через приобщение человечества как «всеединой личности» к Вечности»[2].

Все творчество Скрябина отличала устремленность в бесконечное, которое композитор пествовал в себе готовясь к созданию Мистерии. С.Н.Булгаков в своей работе «Свет Невечерний» писал о том, что религиозный мистериальный культ «вообще есть колыбель культуры, вернее ее духовная родина»[3]. Искусство, творческий порыв, по мнению мыслителя, должно стремиться к мистериальности, ведь стремясь «в божественной отваге себя перерасти», оно является «вестью горнего мира, обетованием Красоты»[4]. Символистская мистерия во многом смыкается с литургическим действом и синтезом литургического типа. Как писал Н.А.Бердяев в своей работе «Самопознание»: «мистерия творчества… есть… момент духовного пути.., акт мистической драмы»[5]. Творческий поиск, по мнению философа, есть *полет* в бесконечность, трансцендирование. Творческий же экстаз, как указывает Бердяев, «есть прорыв в бесконечность»; «творческий акт происходит вне времени»[6]. Сергей Булгаков определяет время как «синтез

[1] Апрелева В.А. Музыка как эстетическая реальность. С. 230.
[2] Там же. С. 231.
[3] Булгаков С.Н. Свет Невечерний: Созерцания и умозрения. М., 2001. С. 585.
[4] Там же. С. 600.
[5] Бердяев Н.А. Самопознание. М., 2001. С. 458.
[6] Там же. С. 458, 472.

бытия и небытия, бывание»[1]. Сопоставляя время и вечность мыслитель приводит формулу Св. Максима Исповедника: «Вечность есть время, когда останавливается в движении, а время есть вечность, когда умеряется как выражающееся в движение, так что можно определить вечность как время, лишенное движения, а время как вечность, измеряемую движением»[2].

Микро- и макроформы Скрябина создавались зачастую рационалистическим путем, заключенном в тщательном математическом расчете ладогармонических опо́р, ритмическом поиске, что наводит на мысль о пифагорейской трактовке числовой гармонии. Скрябин облекает свое музыкальное видение времени в символические фигуры — круг и спираль. Первый являет собой образ бесконечности, а второй символизирует «кривую времени человеческого бытия»[3]. Начальное ядро темы подобно «шарообразному уплотнению космических туманностей»[4]. В античности получило распространение учение, согласно которому космос должен обладать формой шара.

Идеи Скрябина о времени предвосхитили появление научной гипотезы о времени как двигателе Вселенной. Можно предположить, что композитор, посредством мистериального акта, интуитивно, резонансно-голографическим путем постиг модель Вселенной. Скрябин предполагал включить в свои Мистерии все природные реалии и безграничное расширение синестезийного комплекса («симфонии ароматов и осязаний»). Идея Мистерии предстает как способ мышления художника, а не только как мифологическая картина. Вероятнее всего, идея Мистерии увлекла композитора под влиянием изучения метафизики Древней Греции.

Сближение с соборностью можно наблюдать в поздних опусах Скрябина — эскизах его будущих Мистерий. Мистерии композитора служат цели «ускорить разрушительную и возродительную катастрофы мира». Скрябин стремился воплотить в мистерии идею расширения границ искусства, объемлющем

---

[1] Булгаков С.Н. Свет Невечерний. С. 312.

[2] Там же. С. 314.

[3] Апрелева В.А. Музыка как эстетическая реальность. С. 233.

[4] Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. С. 70.

в себе синтетическое, соборное, теургическое. По мнению Т.Левой, скрябинская интерпретация идеи соборности заключалась в «объединяющей способности искусства, соучастия в нем множества людей»[1]. Мистериальный акт по Скрябину должен был стать началом некоего всеобщего духовного переворота. Композитор желал участия в мистерии всего человечества, которое не будет ограничено пространственно-временными рамками; где храм, в котором будет разворачиваться действие, есть лишь алтарь по отношению к истинному храму — всей земле. Символом соборности в Первой симфонии, «Поэме огня» выступает хор. Скрябинская колокольность есть еще один способ воплощения единения множества — функция соборности.

Постоянной темой произведений Скрябина был теургический акт, сущность которого заключена в стремительно растущем творческом самосознании духа, в победе духовного начала над косной материей. Идея становления мировой гармонии из хаоса была осмыслена композитором как творческое дерзновение, внутренний закон музыки. Символистское мироощущение сказалось не только на идейном уровне, но и обусловило многие свойства его музыкальной ткани: ее горизонталь и вертикаль, ее время и пространство.

Для художников-символистов и для Скрябина в том числе, характерной особенностью было присутствие чувства бесконечности, таинственной непостижимости бытия. Композитора постоянно волновала мысль о возможности охватить посредством музыки неизмеримые временные глубины, о чем он излагал в своих записях: «Формы времени таковы, что я для каждого данного момента создаю бесконечное прошлое и бесконечное будущее»[2]. Скрябинскую эволюцию от шестичастной Первой симфонии к одночастной «Поэме огня» можно расценивать как прогрессирующее сжатие музыкальных событий во времени, что придает ей качество одномоментности, сиюминутности.

Тема Апокалипсиса прозвучала в творениях многих художников и музыкантов. Так, например, в Шестой симфонии Мясковского происходит «объективация библейской первоосновы

[1] Там же. С. 60.
[2] Там же. С. 65.

(революционные темы — символы неумолимого движения времени)»[1]. Вступительный элемент главной партии в первой части симфонии, подобен дамоклову мечу, а скорбные стенания молитвенному трансу; эти символы являют воплощение основных полюсов. Как и многие композиторы Мясковский использовал в своем произведении символику русского духовного стиха, звучащего как мольба целого народа, целого человечества о пощаде.

Эсхатологическую концепцию мира отражает «дионисийская» символика, воплощенная в таких образах, как: вьюга («Снежная маска» А.Блока, скерцо в Шестой симфонии Н.Мясковского, соната ми-минор Н.К.Метнера с эпиграфом из Ф.Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной…»); огонь (миф о Прометее у Вяч. Иванова и А.Скрябина, его же «Мрачное пламя», третья часть рахманиновских «Колоколов»); дьявольские стихии («Демон» М.Врубеля, черт у Д.С.Мережковского, «Альфа и Омега» В.И.Ребикова).

В опере Ребикова «Теа» на текст поэмы А.Воротникова (1904) героиня и ее возлюбленный Гейос выступают символами души и материи. В другой опере композитора на собственный текст «Альфа и Омега» мужчина олицетворяет жажду познания и власти, а женщина — робость и красоту. Замысел оперы отражает апокалипсические настроения эпохи: Люцифер, искушая властью над миром, показывает бренность и ничтожность земного бытия.

Метафизика Скрябина испытала на себе влияние идей Вл. Соловьева (учение об Абсолюте как о «всеединстве»). Итак, осознавая совокупность жизни Духа как свободы, творчества, любви Скрябин в своем философском видении отводит человеку центральное положение в системе бытия. Человек есть микрокосм, голографическая модель целой Вселенной. Подобная концепция содержится у И.Г.Фихте, в которой философ утверждает, что индивидуальное «Я» тождественно абсолютному «Я» (абсолютное «Я», по Фихте, есть Бог).

Ницшеанская модель устремления к Сверхчеловеку состоит не в преобразовании эволюционной динамики всего общества, а в личном самосовершенствовании.

Таким образом, к наиболее ярким философским идеям, которые прозвучали в музыке Серебряного века относятся: соборность,

[1] Там же. С. 30.

теургия, софиология, единство мифологического и художественного сознания, эсхатологичность. 1917 год можно условно определить как рубежный момент, как начало нового века, когда исчезли целые пласты музыкальной культуры: были разрушены храмы и церкви, а вместе с ними и хоровая литургическая музыка, сопровождавшая всю историю русской культуры и ее бурный расцвет в эпоху русского духовно-культурного ренессанса. Однако музыкальные тенденции композиторов Серебряного века, периодически возрождались в новых, неожиданных контекстах. Таким наследием стали сочинения Н.Я.Мясковского, в которых под влиянием поэзии символизма состоялась цитатная эмблематика и самоанализ. На творчество С.С.Прокофьева несомненное влияние оказали петербургские театральные традиции. Осмысление глобальной философской сути Добра и Зла, обращение к «дионисийско-аполлоническому» миру состоялось в опусах Д.Д.Шостаковича. Во второй половине XX века происходит осмысление опыта И.Ф.Стравинского, А.Н.Скрябина. Из двух полюсов творчества Скрябина («высшей утонченности» и «высшей грандиозности») современникам более созвучно первое, так как композиторская степень самопогружения и самососредоточения отвечает духу медитативной рефлексии, столь популярной в указанный период.

Глава 3

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИСТОКИ МУЗЫКАЛЬНОГО КОСМИЗМА

На пороге XX столетия в России назрел культурно-художественный бум, выразившийся в «небывало интенсивной переводческой деятельности литераторов, во множестве разнонаправленных группировок, в большом количестве периодических изданий, синтетический характер которых (журналы «Мир искусства», «Золотое руно», «Аполлон» и др.) отразил динамику параллельного обновления и контактирования различных видов искусства»[1]. Как пишет, рассуждая о судьбах русской культуры, А.Блок в работе «Судьба Аполлона Григорьева»: «лишь в XX веке положено начало пониманию русского зодчества, русской живописи, русской философии, русской музыки и русской поэзии»[2].

В 1907 году В.Брюсовым было организовано «Общество свободной эстетики», сплотившее художников разных специальностей. В «Обществе» велись оживленные дискуссии, устраивались премьеры — литературные, музыкальные, театральные, — так или иначе связанные с символистским направлением. Посещали и активно участвовали в «Обществе» такие музыканты, как: А.Т.Гречанинов, А.А.Сац, Н.К.Метнер, А.Ф.Гедике, С.Н.Василенко, А.А.Архангельский, Л.А.Сабанеев, А.Н.Скрябин и другие. В 1906—1907 гг. С.И.Танеев, Н.Я.Мясковский, М.Гнесин и др. создают романсы на стихи поэтов-символистов; А.Скрябин пишет «Поэму экстаза» и Пятую сонату; С.Рахманинов задумывает создание оперы «Монна Ванна» по Метерлинку; В.Ребиков пишет оперу «Бездна» по рассказу Л.Андреева, реализуя в ней черты андреевской плакатной символики; С.Василенко создает симфонические картины «Сад смерти» по О.Уайльду и «Полет ведьм» по Д.Мережковскому; Н.Римский-Корсаков заканчивает «Золотого петушка», тогда же ставится его «Китеж». Уже сами названия

[1] Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. С. 9.

[2] Блок А. Собр. соч. Л., 1980. Т. 4. С. 196.

данных произведений позволяют судить о символистских пристрастиях авторов. Главные звуковые символы эпохи, — тишина, колокольность, «трубный глас», — получили универсальный характер, который зиждился на древнейших народных и христианских традициях.

К 1910 году в рамках импрессионизма произошло перерождение символистской образности в качественно иную. Причина этого кроется в том, что символизм перестает быть центром художественных пристрастий. Композиторов нового поколения все больше привлекает поэзия сказки и экзотики, нежели психологические изыски. Музыканты, как и художники переходного периода, тяготели к сказочной фантастике, волшебству и красоте «иных миров».

Театр мистерий становится воплощением социальной утопии русских символистов. Символистское переживание бесконечности, основанное на чувстве всеединства, предполагало неразрывную связь частного и общего, одномоментного и протяженного, мгновенного и вечного. Такая взаимосвязь определяла мотивы творчества символистов (характерный пример — стихотворение Вяч. Иванова «Вечность и Миг»).

Новая русская музыка в 1910-е годы актуализировала векторность, сиюминутность, дискретную многоплановость временного потока. Данные характеристики указывают на возросшую роль в ней фактора времени. В сочинениях же А.Скрябина самодовлеет фактор пространства. Материализация времени, связанная с апологией движения, реализуется в музыке посредством темповых, ритмически-акцентированных, либо же напротив, остинатных характеристик, политонального наслоения.

Таким образом, знаковыми феноменами русского духовно-культурного ренессанса стали: мифотворчество символистов, синтетический театр мирискусников, языковые прозрения художников авангарда.

Завоевания «Серебряного века» во многом определили дальнейшие пути искусства XX столетия. И в настоящее время большой интерес вызывает та питающая среда и реальная жизнь, которая именуется «Серебряным веком». К указанному периоду сложилось двоякое отношение: с одной стороны его называют декадансом, который трактуется как упадок, закат, а с другой —

он получил название культурного ренессанса. Декаданс проявлялся скорее как мироощущение эсхатологической окраски, как поиск новых художественных форм, путей далеких от рационализма. Одним из таких путей был символизм, который возвел в абсолют следование внутренней интуиции, базирующейся на фундаменте знания, веры и чувства. По мнению А.Белого символическое искусство «по существу не отличается от приемов вечного искусства; в одном случае в новых течениях встречаемся <…> с возвратом к забытым формам немецкого романтизма; в другом <…> воскресает пред нами Восток; в третьем <…> видимое возникновение новых приемов», которые «при <…> внимательном рассмотрении оказываются <…> сочетанием старых приемов или их большей детализацией»[1]. Изначально символ — особый знак, представляющий собой чувственную или духовную реальность, которая понимается в общем смысле. Слово «символ» происходя от глагола (бросаю, соединяю), уже само по себе предполагает некий синтез. Символ есть проявление единства формы и содержания. В символизме указанного периода реальная связь находится за пределами видимости. В то же время символ есть еще и образ, получивший претворение через переживание. Музыка является идеальным выразителем символа и поэтому символ всегда музыкален. Символ, по выражению А.Белого, пробуждает музыку души.

В музыкальной культуре наиболее ярким выразителем символизма был А.Скрябин, но все русские композиторы, так или иначе, ощутили на себе влияние нового движение, «ибо символизм был состоянием умов, а не только школой»[2]. Музыканты вовлекались в него, главным образом, через сюжеты, литературные программы и поэтические тексты своих произведений. Символизм проявился у музыкантов в нескольких ипостасях: 1) как тенденция культуры; 2) как поэтика (через непосредственную связь с поэтическим словом в вокальных жанрах; 3) как философия (высшая ипостась, предполагающая в себе предыдущие).

---

[1] Белый А. Символизм и философия культуры // Белый А. Символизм как миропонимание. С. 25.

[2] Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. С. 15.

Печать тревоги лежала на всех явлениях духовной жизни начала XX века. Общее состояние «вслушивания» активизировало интуитивные способности творческой и научной интеллигенции. Самоуглубленность, уход от внешней жизни были в высшей степени показательны для символистской культуры. И поэзия, и проза, и драматургия являли собой торжество лирики как способа высказывания. У композиторов рубежа XIX—XX веков (А.Скрябина, Н.Метнера, С.Рахманинова) лиризм приобрел многозначность и недосказанность символа. Например, шесть романсов С.Рахманинова (опус 38) иллюстрируют стилистические переклички музыкально-выразительных средств и поэзии символистов: недосказанность, разомкнутость образов, пластичную смену настроений.

Тенденция фиксировать при помощи звуков тончайшие нюансы душевных движений приобретала порой значение манифеста. Таковы «психографические» теории и музыкальные опыты русского композитора В.Ребикова, в которых нельзя не видеть соприкосновений с апологией внутренней жизни. А.Лядов, обращаясь к драмам М.Метерлинка («Сестра Беатриса» и «Аглавена и Селизета»), воплощает в музыке потребность современной души к самоуглублению, погружению в микромир; герои драмы следуют за внутренним голосом, зовущим их на подвиг любви, и умирают в мистическом экстазе, поглощенные своими душевными переживаниями. В то же время усиливаются лирико-психологические мотивы в музыке А.Лядова, С.Танеева, А.Глазунова, Н.Мясковского. В произведениях этих авторов проявилась так же и поляризация, характерная для данной эпохи. Так, на пике одного полюса царствует призрачность, хрупкая недосказанность; противоположный же полюс являет нам макропространство — космическую масштабность, патетику, стихийную заклинательную силу (кантата С.С.Прокофьева «Семеро их» на слова К.Бальмонта).

В результате «гиперконтрастности», свойственной данному времени вообще, в музыке проявилась также и жанровая поляризация, наглядным примером которой может служить позднее творчество А.Н.Скрябина. Наблюдалось противоречие между жанром и типом высказывания, точнее, — между крупномасштабным замыслом и изощренной техникой детали. Иллюстрациями подобных проявлений служат: «кристаллическая» живописная манера

фресок М.Врубеля, «аккорды-кристаллы» А.Н.Скрябина; детальнейшая психологическая нюансировка образов поэтов-символистов, с одной стороны, а с другой — выстраивание стихов в крупный монолитный цикл «симфонического» типа.

Центральная ось символизма — идея взаимоединства микрокосмоса человеческой души с мировой «целокупностью» воплотилась в поздних сонатах А.Н.Скрябина, его «Поэме огня». В музыкальном космогенезисе Скрябина оформление Космоса из Хаоса, творение бытия из небытия связано с динамичным течением времени: время становится средством измерения музыкального бытия, где «каждый элемент сопряжен с другими, с последующим и предыдущим звучанием, обуславливая дальнейшее развитие»[1]. Временной процесс находится в состоянии становления и развития, устремленности от начального «зерна» к кульминации и обобщению.

Шпенглер, говоря о символе, отмечал его неделимость, характеризуя его как обладающим внутренней информативной достоверностью, которая не может быть сообщена рассудочным путем. Число есть знак, то есть символ, и именно отсюда мечтательное мышление наделяет невыразимым значением треугольник, круг, спираль, числа три и семь. Таким образом, идея макрокосма есть совокупность различных символов, соотнесенных с конкретной душой. Философ считал, что символы есть нечто осуществленное и тем самым относятся к сфере протяженного, подчиненного законам пространства, в котором сама жизнь, «ведомая судьбой, ощущается … как прочувствованная глубина»[2]. «Только глубина»,— отмечает мыслитель,— «есть действительное измерение…, нечто протягивающее»[3]. Именно в сочинениях творцов-космистов наблюдается поиск непостижимой глубины, способной вывести человека на новый «виток» сознания.

Все космическое, по мнению мыслителя, содержит периодичность, то есть такт. Космический такт по Шпенглеру — «это все, что описывается направлением, временем, ритмом, судьбой, стремлением: от цокота копыт упряжки рысаков… до такта …

[1] Апрелева В.А. Музыка как эстетическая реальность. С. 215.
[2] Шпенглер О. Закат Европы. Т. 1. С. 329.
[3] Там же. С. 330.

общества, внятного одному только чувству»[1]. Все микрокосмическое непременно полярно. Микрокосм по отношению к макрокосму свободно движется. «В микрокосмическом имеется напряжение»[2] — писал мыслитель. Осознание космического такта философ называл «чувствованием», а осознание микрокосмических напряжений «ощущением».

Оперный жанр также не избежал влияния символистских веяний. Психологическая опера 1900-х годов обратилась к произведениям М.Метерлинка, О.Уайльда, Л.Андреева, А.Блока, В.Брюсова и др. В результате влияния символистских текстов опера приобрела лаконизм композиторского письма, некоторый застой действия, большую речитативность вокальных партий, использование прозаического текста, калейдоскопичность (быстро меняющиеся сценические ситуации). Наиболее выпукло эти качества проявились в опере В.Ребикова «Бездна».

Символизм как некое увеличительное стекло выявил в отечественной художественной культуре отражение назревших тенденций философии и науки: идеи русского космизма. Символистская поэзия привнесла в поздние сочинения С.В.Рахманинова (опус 38) черты импрессионизации: размывание четких контуров образа, углубление его смыслового пространства. Изображение в музыке композитора замкнутого круга человеческой жизни (от нежного позванивания сонных колокольчиков и «золотого» свадебного звона, до грозного набата и скорбного ритуала похорон) также достигло значения символа (кантата «Колокола» на текст Э.По).

Для всех художников-космистов было свойственно чувство бесконечности, таинственной непостижимости бытия. Так, в «Поэме огня» Скрябин воссоздал образ самого Космоса: протяженная неизменная гармония дает ощущение застывшего гудящего пространства, бескрайнего, пронизанного гигантским, волевым напряжением. В Четвертой сонате композитора главную тему (Звезды) можно рассматривать по аналогии с «солнцем любви» Вл. Соловьева или «светилом вечным» Вяч. Иванова.

Во многих сочинениях Скрябина, в частности в «Причудливой поэме» (опус 45), сочетание миниатюрной формы, стремительного

[1] Там же. С. 7.
[2] Там же. С. 6.

темпа создает впечатление полета, самоутверждения духа, а выставленные в конце произведения паузы, предоставляют возможность домыслить образ, почувствовать его бесконечную перспективу, где паузы воспринимаются как «шлейф» от пролетевшей кометы. Таким образом, осуществляется выход за рамки реального, физического времени.

В сочинениях композитора позднего периода полная событийность сжимается до мига, превращается в намек, снимок. Наглядно выражают диалектику протяженности и одномоментности «гармоние-мелодии» Скрябина. Это понятие, которым пользовался сам композитор, подразумевает структурное тождество горизонтали и вертикали. Таким образом, происходит перевод времени в пространство. Музыкальные темы подвергаются «свертыванию» мелодической горизонтали в сложную кристаллоподобную вертикаль. Результатом данного процесса становится микрообраз достигнутого Всеединства.

Явления, создающие своим звучанием ощущение бесконечности, актуализируют в музыке фактор пространства. Черты непрерывно меняющейся атмосферы, пульсирующей, взбудораженной реализует богатая динамическая амплитуда, сложные ритмические конфигурации. Некоторые исследователи, например К.Мелик-Пашаев, в свете перевода формы в пространство, проводят взаимосвязь с традициями французской культуры и К.Дебюсси.

По мнению Т.Левой, скрябинскому хроносу свойственен некоторый уход от векторности в сферическое пространство, которое символизирует самоцельность движения как такового. В качестве этих центростремительных сил, как отмечает исследователь, «выступает все тот же образ бесконечного и единого мига»[1]. С другой стороны, остинатность (стабильность) гармонии и ритма способствуют воплощению космической беспристрастности, размеренности, где время как бы останавливается. Та же остинатность в комплексе с импульсивной фактурой и ритмом, полигармонией приобретает демонический оттенок (кода-кульминация Девятой сонаты или «Мрачного пламени»).

[1] Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. С. 68.

В скрябинской символике бесконечного центральное положение занимают круг и спираль. Эти символы сопоставимы с геометрическим символом бесконечности. Круговая символика содержится у многих поэтов: З.Гиппиус «Круги на песке», «Страна уныния», А.Блока «Чертя за кругом плавный круг». Следуя геометрическим канонам, круговая символика соответствует актуальной бесконечности, выраженной в бесконечном количестве точек на окружности. В противоположность ей существует потенциальная бесконечность, выраженная в бесконечном количестве точек на прямой.

Скрябин определял форму произведения как шар. Так, в его прелюдии № 1 (опус 67) непрерывное мелодическое кружение на остинатном гармоническом фоне создает образ таинства, ворожбы. Зарождение многих тем его сочинений «можно уподобить шарообразному уплотнению космических туманностей»[1]. Его симфонические произведения «Поэма экстаза» и «Поэма огня» обладают очевидными признаками круговой симметрии.

Выразителем сферической замкнутости, принципа всеединства является дважды-ладовая основа скрябинской гармонии: одна доминанта бесконечно «перетекает» в другую. «Круг отрицает мгновение,— писал А.Белый,— эволюция свернута внутри круга из мысли.., правда спирали соединяет круг с линией»[2]. Изощренность композиторской мысли проявилась и на уровне микроединиц музыкальной ткани: крайняя рафинированность его тактовой метрики, разнообразие временных делений, предпочтение музыкальных микроразмеров (однодольные такты в Пятой сонате).

Исследователь В.Каратыгин, отмечая сложность микро- и макроформ композитора, писал о том, что Скрябин «смотрел одним глазом в какой-то чудесный микроскоп, другим — в исполинский телескоп, не признавая зрения невооруженным глазом»[3].

1913 год стал кульминационным в развитии русского кубофутуризма: появилась футуристическая опера «Победа над солнцем» М.Матюшина. В основе либретто находится сюжет драмы

---

[1] Там же. С. 70.

[2] Белый А. Символизм и философия культуры. С. 286.

[3] Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. С. 72.

А.Крученых, эскизы декораций выполнил К.Малевич. В духе времени герой оперы — Путешественник — странствует через столетия на самолете (своего роде машине времени). Музыкальная ткань произведения насыщена диссонирующими элементами, создающими впечатление тональной дезориентированности — свободы от законов всемирного тяготения.

Протест футуристов против геоцентрического образа мира перекликался с идеями русского философа Н.Федорова, который первым в истории эстетики заключил, что органическое, замкнутое в себе произведение искусства есть преодоление силы земного тяготения и потому его ликвидация. Пример открытия нового понимания связей между явлениями мира, выхода в космическое пространство демонстрировали и другие художники (К.Петров-Водкин с его «сферической перспективой).

Музыканты экспериментировали в глубинах самой музыкальной ткани: наряду с желанием охватить макроуровни разрабатывали сферу микроинтервалики, которая предполагала расщепление музыкального тона на четверти тона, а не на традиционные полутона (И.Вышнеградский, А.Лурье, Н.Рославец, М.Матюшин и др.)

Скрябинские приемы рассредоточенно-пульсирующей фактуры применил в своем фортепианном цикле «Синтезы» А.Лурье. В фортепианном цикле «Формы в воздухе», посвященном П.Пикассо, нотная запись принимает вид «расчлененных и разновысотных фрагментов нотных станов…Эти фрагменты фиксируют то, что звучит; паузы же, разрежающие фактуру, становятся воздухом»[1].

Идея движения весьма показательно воплотилась в сочинениях И.Ф.Стравинского «Весна священная» и «Скифская сюита», что в некотором роде объясняется хореографической природой. «Великая священная пляска», завершая балет «Весна священная», являет собой апофеоз движения, достигающего полного самоисчерпания. Воплощение идеи движения в «Шествии солнца» достигается путем нарастания смены эпизодов, где лавинообразное триольное движение уступает место скандированной поступи («марш солнца»), после чего снова волна нарастания и блестящая

[1] Там же. С. 151.

кода, олицетворяющая испепеляющую мощь светила. В целом, музыке балета «Весна священная» свойственно векторное ощущение времени, отражающее непрерывное поступательное движение.

С материализацией движения связано, и ощущение физической пульсации времени, и главной формообразующей функцией здесь выступает акцентированный ритм, в котором достигается высокая степень насыщенности «сиюминутного» временного тока. Остинатное движение предполагает внутреннее сопротивление материала, дает ощущение «продолженного настоящего»[1]. И это «продолженное настоящее» фиксирует совокупность мгновений. На смену символистского недифференцированно-бесконечного «времени-пребывания», где отождествляются миг и вечность, пришло физически-осязаемое, дискретное, «квантующееся» время.

Символическое искусство имело обращенность к будущему; предвосхищение, предчувствование было основной формой познания: «мы подслушиваем в себе трепет нового человека»[2] — писал А.Белый. Таким образом, рубеж XX столетия был отмечен как период активной художественно-эстетической деятельности: поэты и музыканты, философы и живописцы, единые в своем устремлении поиска иной реальности обращались к мировому культурному наследию — античности, Востоку, к формам немецкого романтизма, французского импрессионизма, к древнерусскому зодчеству, живописи, западноевропейской и отечественной философии, русской музыке и поэзии. Эстетика символизма определила круг жанров и направлений, в которых образы-символы зазвучали почти манифестом. Символисты улавливали главные символы эпохи: тишину и колокольность, небытие и апокалиптический глас, обращенность к Мистерии на основании древнего мистериального действа и теургического акта. Диапазон воплощения тенденций эпохи «простирался» от тончайшей нюансировки в миниатюрных формах (романсы С.Рахманинова опус 38) до космической масштабности в крупных сочинениях (кантата

[1] Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. С. 157.

[2] Белый А. Символизм и философия культуры. С. 255.

С.Прокофьева «Семеро их»). В художественных приемах, используемых в искусстве, наблюдается преемственность. Например, «аккорды-кристаллы» А.Скрябина, «кристаллическая» манера фресок М.Врубеля и поэтическое слово как импрессионистическая «краска-мазок». Во всех сочинениях Серебряного века прослеживается идея единства макро- и микропространства, их тождество. Космический такт объемлет в себе все, от биения сердца до космической музыки сфер. Космос человеческой души уподобляется Космосу Вселенной. Символ пронизывает эпоху, обнаруживается во всем: в числе, в геометрических фигурах, в слове, в звуке, жесте, в направленности движения, в стремлении расширить пространство, даже тишина трактуется как символ. Поскольку, именно музыка наиболее полно выражает символ, все композиторы-космисты явились выразителями идей, укладывающихся в рамки космизма: образы бесконечности (Девятая соната А.Скрябина), психографические опыты В.Ребикова, самоуглубленность (Н.К.Метнера, С.В.Рахманинова, А.Н.Скрябина), символ замкнутого круга человеческой жизни (кантата «Колокола» С.В.Рахманинова), образы Космоса (Четвертая соната А.Скрябина) и др.

Глава 4

ЕСТЕСТВЕННОНАУЧНЫЕ ОТКРЫТИЯ И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ХУДОЖНИКОВ-КОСМИСТОВ

В мировой истории зафиксированы три научных революции, в результате которых происходила смена научной парадигмы: аристотелевская, ньютоновская, эйнштейновская. Понятие «парадигма» возникло в современной науке, введенное американским ученым Т.Куном и означающее особый способ организации научного знания, задающий то или иное видение мира и соответственно модели постановки и решения исследовательских задач.

Прежде чем обратиться к отражению естественнонаучных открытий в художественной культуре Серебряного века, рассмотрим суть изменений, заслуживших право именоваться научными революциями.

VI—IV вв. до н.э. — время осуществления первой революции в познании мира, в результате которой наука определилась в своей идентификации от других видов познания. Аристотелем был выведен инструментарий и метод систематизации знаний (формальная логика, т.е. учение о доказательстве), разработан категориально-понятийный аппарат, утвержден канон организации научного исследования (постановка проблемы, аргументы «за» и «против», обоснование решения), предметно дифференцировал само научное знание, отделив науки о природе от метафизики, математики. Аристотелевские нормы научности, образцы объяснения действовали более тысячи лет, а законы формальной логики, например, действуют и сейчас. Геоцентрическое учение о мировых сферах стало важнейшим ядром научной картины античности.

Переход от геоцентрической модели мира к гелиоцентрической произошел в XVI—XVIII вв. и ознаменовал собой наступление ньютоновской научной парадигмы. В указанный период происходит становление классического естествознания, в русле которого признаны: Н.Коперник, Г.Галилей, И.Кеплер, Р.Декарт,

И.Ньютон. Основные отличия нового взгляда на мир состоят в следующих моментах:

— в античной науке применение математики ограничивалось «идеальными» небесными сферами, считая, что объяснение земных явлений возможно только нематематическим путем; в рамках новой парадигмы математические закономерности получили распространение и на характеристики земных тел (форма, величина, масса, движение);

— античное отношение к природе имело характер созерцания и умозрительного воспроизведения; классическое естествознание нашло опорные моменты в методах экспериментального исследования со строго контролируемыми условиями, в результате чего отношение к изучаемой природе приобрело характер активного наступательного движения;

— в античном представлении космос выглядел как вполне завершенный, гармоничный мир; в новоевропейской науке зародилась концепция бесконечной Вселенной;

— фундаментальным основанием классического естествознания стала механика; все знания о природе сводились к принципам механики; утвердилась механистическая картина мира;

— идеал научного знания приобрел четкие контуры: сформировалась истинная картина природы, которая может корректироваться лишь в деталях; предполагалась строгая разделенность объекта и субъекта познания.

Почти до конца XIX века в рамках ньютоновской научной картины действовал механистический подход на базе экспериментально-математического естествознания.

На рубеже XIX—XX вв. произошла третья научная революция, идеи которой развивает современная наука. В этот период произошла целая серия открытий в физике (открытие сложной структуры атома, явлений радиоактивности, дискретного характера электромагнитного излучения и др.). Наиболее яркими теориями, которые составили основу новой парадигмы научного знания, стали теория относительности и квантовая механика. Теория относительности квалифицируется как теория пространства, времени и тяготения. В рамках теории квантовой механики был обнаружен вероятностный характер законов микромира.

Результатом эйнштейновской теории стал отказ от какого-либо центризма вообще; любое утверждение имеет смысл только, будучи соотнесенным с какой-либо системой отсчета, а это значит, что все наше представление о научной картине мира релятивно, т.е. относительно. Новая картина мира дала результаты переосмысления исходных понятий пространства, времени, причинности, непрерывности. Соотношение субъекта и объекта как противопоставления было отвергнуто, а на смену ему пришло понимание зависимости от «состояния движения систем отсчета при признании постоянства скорости света; способа наблюдения (класса приборов) при определении импульса или координат микрочастицы и пр.»[1]. Стало ясно, что «единственно верную» картину мира воссоздать не удастся никогда, так как любая из них обладает лишь относительной истинностью. Однако уже в рамках классического естествознания появилась, а затем и утвердилась идея принципиального единства всех явлений природы.

Идея глобального эволюционизма, уходящая корнями в XIX век, и утвердившаяся по сей день, означает, что Вселенная в целом и во всех своих элементах не может существовать вне развития.

Идеи развития вселенной получили свое яркое воплощение в естественнонаучном направлении русского космизма. Согласно Н.А.Умову, жизнь возникла во Вселенной случайно, но, возникнув, человек способен при помощи технического прогресса и естествознания управлять энергией, временем и пространством. Н.А.Умов — один из основателей экологической проблематики русского космизма. В своей статье «О задачах развития техники в связи с истощением природных ресурсов» (1913 г.), ученый излагает проблемы выживаемости человеческой цивилизации. Осознавая ничтожно малую вероятность возникновения жизни во Вселенной, мыслитель убежден, что важнейшая задача человека состоит в «охранении, утверждении жизни на Земле»[2].

К.Э.Циолковский — автор «космической философии» и «астросоциологии» вошел в историю как «отец» русской космонавтики. Специфической чертой философско-мировоззренческой концепции ученого стала идея неизбежности космического будущего

[1] Концепции современного естествознания. М., 2000. С. 71.
[2] Умов Н.А. Роль человека в познаваемом мире // Русский космизм. С. 128.

человечества. Безусловно, что данный подход возник под впечатлением идей «философии общего дела» Н.Ф.Федорова. Циолковский глубоко убежден, что человек не есть случайное явление во Вселенной, — по всей вселенной распространена органическая жизнь и «человек включен в космическую жизнь Вселенной, человеческая цивилизация зависит от эволюции Космоса»[1].

Вершиной творчества В.И.Вернадского стало учение о биосфере как области взаимодействия планетных и космических сил с живым веществом. Согласно этому учению живые организмы активно преображают окружающую среду. Таким образом, вся область жизни — биосфера — представляет собой своеобразный космический организм. Английский океанолог Дж. Меррей в начале XX века определял биосферу следующим образом: «БИОСФЕРА. Где только существует вода или, вернее, где вода, воздух и земля соприкасаются и смешиваются, обыкновенно можно найти жизнь, в той или иной из ее многих форм. Можно даже всю планету рассматривать как одетую покровом живого вещества. Давши нашему воображению немного больше свободы, мы можем сказать, что в пределах биосферы, у человека, родилась сфера разума и понимания, и он пытается истолковать и объяснить космос; мы можем дать этому наименование ПСИХОСФЕРЫ»[2]. Несколько позднее Э.Ле Руа и П.Тейяр де Шарден предложили термин, получивший распространение, — «ноосфера» (от греческого «нус» — разум). Предлагая такое определение, исследователи опирались на предположения об одухотворенности и наделенности разумом не только человека, но и всего живого вещества. Однако Вернадский трактовал ноосферу как область проявления научной мысли и технической деятельности: «человечество, взятое в целом, становится мощной геологической силой. И перед ним, перед его мыслью и трудом, становится вопрос о *перестройке биосферы в интересах свободно мыслящего человечества как единого целого.* Это новое состояние биосферы, к которому мы, не замечая этого, приближаемся и есть «ноосфера»[3].

---

[1] Емельянов Б.В. Этюды о русской философии. С. 76.
[2] Цит. по: Вернадский В.И. Биосфера и ноосфера. М., 2004. С. 15.
[3] Там же. С. 480.

Открытие расширения Вселенной в начале 20-х гг., т.е. ее нестационарность, совершило переворот в научных кругах. Хотя, следует отметить, что еще Плотин, размышляя о присутствии души во всех существах мира, интуитивно предчувствовал нестационарность Вселенной: «она (душа), не будучи телесной, все же расширяется, распространяется *совместно* и сообразно с величиной тела вселенной»[1].

В классической науке XIX века существовало мнение, согласно которому материи, изначально присуща тенденция к разрушению упорядоченности, т.е. стремление к хаосу. Размышляя в данном направлении, мыслители конца XIX века задались вопросом: если Вселенная имеет тенденцию эволюционировать к хаосу, то, как стала возможной ее организация до нынешнего упорядоченного состояния? Однако в начале XIX века вопрос о нестационарности Вселенной не обсуждался. На сегодняшний день глобальный эволюционизм — это признание невозможности существования Вселенной вне развития, эволюции. Эволюционирующий характер Вселенной свидетельствует о принципиальном единстве мира.

Открытия в области науки не могли не оказать влияние на сферу искусства, и, так или иначе, нашли свое выражение в литературных, музыкальных и живописных приемах.

Механистическая концепция И.Ньютона постулирует равномерное прямолинейное движение, в рамках которого время едино и универсально. А.Койре считал, что у Ньютона речь идет о времени как длительности Бога, что это время осуществляется последовательностью божественных мыслей[2]. Такая концепция времени отражена в музыкальном творчестве И.Баха, Й.Гайдна, В.А.Моцарта, Л. ван Бетховена, М.И.Глинки. На рубеже веков исследуемого периода, в частности в творчестве А.Н.Скрябина, процесс становления приобретает иные черты: «сплетение» равномерности и неравномерности, дискретности и континуальности, возникновения и уничтожения создает совершенно новое временное пространство. Музыкальное время становится динамичным

[1] Плотин. Избранные трактаты. Мн.; М., 2000. С. 144.

[2] См.: Койре А. Ньютон и Декарт // Очерки истории философской мысли. М., 1985. С. 238.

потоком, элементы которого — «звуковые кристаллы» — ясно обозначены. Каждый элемент относительно замкнут и живет своей самостоятельной жизнью[1]. Процессуальность, по Скрябину, структурирует, оформляет Бытие Вселенной, порождает его многоуровневость и многоформенность[2]. Релятивистская физика, показавшая зависимость пространственно-временных свойств от структуры и движения физических систем, утвердила множественность пространств и времен. Именно такая структура многообразия временных форм Бытия используется композитором.

В сонатном творчестве Скрябина динамичность музыкального бытия выражается через соотношение двух фундаментальных принципов создания процессуальности: отношение тождества и контраста. Контраст мотивов, настроений от сферы личностного к сфере мистических форм (Пятая соната), от «нежности» к «повелительной суровости» рождает высший синтез нового мира.

О соотношении времени и пространства в истории философии существуют две полярных точки зрения: теории объединяющие пространство и время, и теории, считающие недопустимым их сближение. Так, А.Бергсон выступал против единения времени и пространства, а отечественный исследователь Г.Минковский напротив, объединял их и едва ли не отождествляет время с четвертым измерением пространства[3]. Скрябину близка точка зрения Минковского и время-пространство композитора всегда неоднородно, сжимается и расширяется, испытывает так называемую пульсацию.

Статическая модель времени, согласно которой одновременно сосуществуют прошлое, настоящее и будущее, принадлежала средневековой философии, но нашла свое новое рождение в творчестве Р.Вагнера. В его музыкальных драмах («Лоэнгрин», «Тангейзер») синтез времени и пространства воплощает идею соборности, «со-бытия человеческой личности и Космоса»[4]. Родство творческих устремлений в области создания статической

---

[1] См.: Там же.

[2] См.: Рубцова В.В. Александр Николаевич Скрябин. М., 1989. С. 382.

[3] См.: Минковский Г. Пространство и время. Принцип относительности. М., 1973. С. 167.

[4] Рубцова В.В. Александр Николаевич Скрябин. С. 392.

модели времени вызывало у Скрябина неугасающий интерес к музыке Вагнера на протяжении всей жизни.

Искусство звуков в скрябинском понимании представляет собой не просто «новое описание» мира, а некую глобальную Реальность, в объеме которой физическая вселенная занимает только часть. При этом музыкальное произведение является своего рода «тоннелем» в космическое пространство звездных миров.

В воплощении статической модели времени в музыке Скрябина особая роль отводится категории «настоящего», которое наделяется символистской остротой ощущения мгновения как бесконечности. Таким образом, мгновение обретает характер «бесконечного настоящего». В музыкальном бытии прошлого уже нет, будущего еще нет, существует только мгновенное настоящее, которое сменяется вновь и вновь последующими мгновенными настоящими состояниями. Из таких «мгновенных настоящих» и слагается время Космоса. Подобный синтез и есть Вечность. Настоящее, обращенное к Вечности, становится в музыке Скрябина символом преодоления текучести и невозвратности времени, противостояния разрушению и смерти, и обретает в силу этого особую ценность. В поздний период творчества в своих сочинениях Скрябин воплощает конструктивные принципы строения пространственно-временного континуума Вселенной. Анализ геометрического воплощения в музыке Скрябина космических процессов напрямую относится к решению проблемы времени. Нет времени, которое существовало бы само по себе, оно всегда связано с явлениями, которые происходят в мире, в том числе с динамической жизнью кристаллоподобных тел неба и земли. Многоформенность и многокачественность времени у Скрябина, по выражению В.А.Апрелевой, «была… необходимым условием воплощения Единства человеческого (или точнее, Бого-человеческого) бытия, создавшего «многоцветные кристаллы жизней» — индивидуальных миров»[1].

Музыкальное время в контексте Вечности это лишь мгновение, выделенное из временного потока, оно не расчленяется на прошлое, настоящее и будущее, это длящийся миг. В масштабах Космоса миг, мгновение смыкается с ритуальным, сакральным

[1] Апрелева В.А. Музыка как эстетическая реальность. С. 237.

временем, отражающим Вечность, оно не проходит, не течет. У Скрябина остановленное мгновение, запечатленное в музыкальном созвучии, есть момент созерцания, прикосновения к Вечности. Категория Вечности практически во всех случаях характеризуется как пространство. Таким образом, в музыкальной ткани сочинений мы можем наблюдать процесс слияния времени и пространства.

Согласно современным исследованиям в области физики «плотность времени — это эффект его воздействия на вещество за одну секунду. В пространстве (по Козыреву[1]) плотность времени не равномерна и зависит от места, где происходят процессы»[2]. Таким образом, вычленяя в музыкальной ткани Скрябина время, сгущающееся и время разреженное, осуществляется движение в космическом пространстве.

Архетипическая концепция К.Юнга раскрыла новую грань музыкального движения. Воплощая различные эмоциональные состояния — гнев или радость, восторг или меланхолию, печаль либо тревогу — музыка раскрывает их посредством множества нюансов, осуществляя непрерывное движение в мире подсознательного. Концепция К.Юнга расшифровывает образы-символы Р.Вагнера: Зигфрид («Кольцо Нибелунга») — символ возрожденной германской империи; его путешествие — духовный поиск, трансценденция освобождения; птица и ее пение — олицетворение интуиции; животные (медведь, дракон) — обитатели коллективного подсознательного, возвращающие человека к единству с Матерью-Землей.

Юнговская концепция синхронности органично раскрывается в музыке: сопоставляются далекие тональности (проявление импрессионистичности), создаются звуковые пятна, кластеры (в переводе с английского «гроздь звуков»). В результате возникает эффект наложения «далеких горизонтов» на уже существующую действительность. Подобную модуляционную[3] игру обнаруживаем

---

[1] Козырев Н.А., профессор, защитил докторскую диссертацию на тему «Источники звездной энергии и теория внутреннего строения звезд»; в 1970 году награжден золотой медалью Международной астрономической федерации.

[2] Тихоплав Т.С., Тихоплав В.Ю. Жизнь напрокат. СПб., 2002. С. 106.

[3] Модуляция — переход в новую тональность, в новую систему соразмерности.

в сочинениях Н.Метнера, где два слоя реальности вступают в контрапунктическую[1] борьбу (пьеса «Танец с пением» опус 40 № 1).

Путь музыкального космогенезиса А.Н.Скрябина (от космического времени до Вечного Абсолюта) не представляет собой законченную систему, но имеет некие опорные моменты. Начальный этап этой системы — мир абсолютного покоя, где царит вечность, в котором происходит погружение в скрытые смыслы, поиск бесконечных глубин. Уже в ранних сочинениях (Соната № 1 опус 6) композитор не замыкается в устойчиво-драматической форме: основная тема психологически разомкнута, стремительно-взлетного характера. Пожалуй, основная черта скрябинской бесконечности проявляется в неисчерпаемости музыкальных тем, их открытости, как бы незавершенности. Гармоническая незавершенность в теме или более крупном построении (Поэма фа-диез мажор опус 32 № 1) создает эффект многоточия, то есть бесконечности. Еще одной особенностью его композиторского стиля, и даже более того, «визитной карточкой» является гаммообразный взлет мелодического построения, который сам композитор однажды назвал не иначе, как след «серебряной пыли». Такие легкие звуковые «россыпи» в дальнейшем часто встречаются в сочинениях Скрябина как символ движения без конца, исчезающего подобно млечному пути.

Четвертая соната композитора являет нам посредством музыкальных структур Вечный Космос, бесконечную Вселенную, которые запечатлены в неизменности главной темы — темы Звезды. Медленные темпы, избираемые композитором, создают объем безграничности, «озвученной Вечности». Но использует Скрябин и быстрые темпы (prestissimo volando — очень быстро, полетно), которые часто встречаются сразу после медленных. Таким образом, концентрированное и разреженное время как бы встречаются у «временной воронки». Вечность композитора проступает в единстве бытия и небытия; Вечность и пространство демонстрируют Абсолютное начало. Подобная трактовка существует в живописи Н.К.Рериха.

---

[1] Контрапункт — взаимодействие развитых и автономно движущихся мелодий.

Прозрения великого композитора являются доказательством того, что музыка есть полнота мира в своем проявлении. Музыкальная гармония, опирающаяся на интервальные соотношения, основана на числовых рядах. Звук не только результат колебаний воздуха, но и спектральное проявление. Анализируя звук математическим методом, можно сформулировать открытые в космосе процессы и, следовательно, предвосхитить научные открытия. Комплекс музыкальных составляющих (мелодия, гармония, ритм) создают порядок, аналогичный вселенскому. Философия мистерии явилась выразителем основных проявлений активно-эволюционного направления философского и научного космического поиска в России начала XX века. Данное направление представлено именами Вл. Соловьева, Н.Ф.Федорова, В.И.Вернадского, К.Э.Циолковского, Н.А.Умова, А.Л.Чижевского, В.Н.Муравьева, Н.Г.Холодного и др. Основная идея заключена в осознании восходящего характера эволюции, увеличения в ней сознательно-активного компонента, связанного с потоком жизни и сознания. Это идеи о биосфере и переходе ее в ноосферу Вернадского. (Ноосфера — греч. «ноос» — разум, «сфера» — оболочка Земли). Вернадский называет ноосферу зоной духовного бытия. Религиозное направление русского космизма предполагает трансцендирование, культивируется идеал обожения. Русские религиозные мыслители развили учение о богочеловечестве как соборном, всечеловечески-космическом обожении. Основателем активно-эволюционной космической мысли был Н.Ф.Федоров с его учением «Общего дела». «Долг сынов и дочерей… — пишет философ, — не имеет пределов и границ; вся вселенная служит ему поприщем… это — участие во всеобщем… деле, всех сближающем и связывающем взаимным познаванием»[1]. Так и С.С.Прокофьев прямо выразил космическое существование человека и его «скифство в космосе» с Природой, единение и с ее первичными веществами[2].

Идея движения весьма показательно воплотилась в сочинениях И.Ф.Стравинского «Весна священная» и «Скифская сюита», что в некотором роде объясняется хореографической природой.

[1] Федоров Н.Ф. Философия общего дела. М., 2003. Т. 2. С. 371.
[2] Апрелева В.А. Музыка как эстетическая реальность. С. 139.

«Великая священная пляска», завершая балет «Весна священная», являет собой апофеоз движения, достигающего полного самоисчерпания. Воплощение идеи движения в «Шествии солнца» достигается путем нарастания смены эпизодов, где лавинообразное триольное движение уступает место скандированной поступи («марш солнца»), после чего снова волна нарастания и блестящая кода, олицетворяющая испепеляющую мощь светила. В целом, музыке балета «Весна священная» свойственно векторное ощущение времени, отражающее непрерывное поступательное движение.

С материализацией движения связано, и ощущение физической пульсации времени, и главной формообразующей функцией здесь выступает акцентированный ритм, в котором достигается высокая степень насыщенности «сиюминутного» временного тока. Остинатное движение предполагает внутреннее сопротивление материала, дает ощущение «продолженного настоящего»[1]. И это «продолженное настоящее» фиксирует совокупность мгновений. Концепция «круго-линии», то есть спирали, выявляется и на композиционно-драматургическом уровне. В «Поэме экстаза» и Пятой сонате можно выявить модификацию сонатной формы, превращение ее в многофазную композицию; где вступление, экспозиция, разработка, реприза и кода уподобляются виткам спирали. Таким образом, тематический первообраз угадывается на каждом витке, в каждой фазе своего развития.

В Шестом квартете С.И.Танеева обнаруживаем не просто краткость, но лаконичность выражения, которая почти граничит со схематизмом. Совмещение гармонической вертикали с мелодической горизонталью демонстрирует зависимость индивидуальной интонации, но благодаря ритму мелодия сохраняет самостоятельное значение. Подобные размышления позволяют провести взаимосвязь микро- и макропространства, которые сосуществуют, гармонично взаимодействуют и вместе с тем параллельно развиваются. Идея временного ускорения подспудно заложена в разработках крайних частей Шестого квартета: вычленяется краткий мелодический мотив и при многократном повторении ускоряется

[1] Левая Т. Русская музыкальная культура начала XX века в художественном контексте эпохи. С. 157.

ритмическая пульсация. В подобных случаях «средством ускорения оказывается ритмическое уменьшение мотива»[1].

Микротематизм стал одним из знаковых компонентов символизма («Остров мертвых», «Колокола» С.В.Рахманинова). Сама микротема при всей своей обособленности обладает концентрированной образно-эмоциональной значимостью, тем самым, приобретая значение символа. В данном направлении увеличивается нагрузка на гармонию, тембр, метроритм, но именно мелодика остается главной носительницей художественного содержания музыки С.В.Рахманинова.

Балет «Весна священная» И.Ф.Стравинского имеет двухчастную форму («Поцелуи Земли», «Великая жертва»), сочетающей в себе черты одночастности и цикличности. Единство развитию внутри частей придает исполнение эпизодов без перерыва, но еще больше придает неразрывную цельность тематическое и интонационное родство эпизодов.

Итак, музыка, разворачиваясь во времени, обладает собственной временной организацией, она есть квинтэссенция Времени, ключ эпохи. На протяжении XIX века в творчестве русских композиторов в основном отражалась линеарная концепция времени. На рубеже XIX—XX веков возникает стремление композиторов, в частности А.Н.Скрябина, воплотить различный взгляд на время: образы бесконечности, процессуальности, «цельности и безграничности мироздания; тип Хроноса, который утверждает в некоем сферическом пространстве самоцель движения; модель музыкального времени, характерными чертами которого становятся произвольность, парадоксальность, случайность; музыкальную драматургию формы — процесса, где время есть средство измерений музыкального бытия»[2]; модель трансформации времени в пространство посредством гармоние-мелодий. Скрябинское композиторское письмо отражает существование высшей Реальности, куда физическая вселенная входит как неотъемлемая часть.

---

[1] Савоскина Г. Заметки о стиле Шестого квартета С.И.Танеева // Страницы истории русской музыки. Статьи молодых музыковедов. М., 1973. С. 58.

[2] Апрелева В.А. Музыка как эстетическая реальность. С. 303.

Глава 5

ФЕНОМЕН МУЗЫКАЛЬНОГО КОСМИЗМА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Общие тенденции рубежа XIX—XX веков «проникнуть» в «глубинные пласты» существования, прикоснуться к «началам начал», к истокам бытия получили выражение и в отечественной музыкальной культуре. Обусловлена эта тенденция стремлением к полному обновлению посредством переосмысления духовного опыта цивилизации. Этот процесс получил самое разноплановое преломление. Особый интерес вызывали явления, выходящие за пределы привычных параметров существования. Устремление достичь категорий всеприродного и надвременного (восхождение к макрокосмосу) выразилось в музыкальных сочинениях русских композиторов (симфоническая картина А.К.Лядова «Волшебное озеро», Десятая соната А.Н.Скрябина, вступление к балету И.Ф.Стравинского «Весна священная»). Творческая интуиция приближалась к мысли о взаимосвязанности всего сущего, о включенности человеческого бытия в общий поток мироздания. В русское искусство вошел образ Вселенной — необъятной зовущей, пугающей.

Художники, поэты, музыканты стремились приоткрыть завесу вечной тайны мироздания и, ощутив невозможное, — свободу человеческого Духа перед лицом Вечности, — выразить посредством кисти, звука или слова в своих творениях.

«Постижение надвременных категорий, восхождение к непреходящему, извечному, сосредоточение на сокровенных думах о высоком, отвергающее бренность житейских волнений и суеты»[1] — это то общее, что объединяет духовные интенции многих композиторов Серебряного века. Это тема божественного света и достижения горнего мира, где сияет истинная красота. В бреде

[1] Апрелева В.А. Философские идеи в русской музыке «серебряного века» // Апрелева В.А. Философские и эстетические проблемы в творчестве русских композиторов. Екатеринбург, 2001. С. 113.

Ивана Карамазова у Ф.М.Достоевского есть мотив, в котором за одно мгновение такой радости стоит пройти «квадриллион километров во мраке». Указанные тенденции это символы русской культуры, сущность которых кроется в желании постичь невидимую и великую красоту, даже если для этого придется пожертвовать всем.

Художественная культура Серебряного века вместила сознание западноевропейского человека и сознание человека восточных культур. И на Западе, и на Востоке музыка считалась тем проводником, который сопутствует путешествию в трансцендентное. Исследуя границы музыки и мифа, мы можем утверждать тождество мифологического и музыкального времени, и определять их как актуальную бесконечность, где «становление и самоприсутствие есть одно и тоже»[1]. Музыка есть отражение состояния культуры, и одно без другого не мыслится — они неразрывны. Таким образом, музыка, как явление культуры, по своей сути, и есть сама культура. Музыка более чем символична. В музыкальной культуре Серебряного века мы видим отражение поиска равновесия, единства, цельности человека в микро- и макрокосме.

Идея единства макро- и микрокосмоса становится одной из главных и в современном музыкальном искусстве; она находит выражение на концептуальном уровне, в таких произведениях, как «Макрокосмос» Б.Бартока, «Пространства сна» В.Лютославского, «Макро» и «Мантра» К.Штокхаузена, «Макрокосмос» Дж. Крама, а также отражает различные закономерности организации «музыкального космоса».

Андрей Белый выделял музыкальное искусство как имеющее особые качества: «в музыке мы имеем комбинацию всех возможных действительностей. Объем музыки — безграничен. Содержание ее — наиболее глубокое содержание»[2]. Музыка как источник, вызывающий в нас сложнейшие образования души, глубже всего того, что она в нас рождает.

Основным качеством музыкального звука является его организованность, упорядоченность, которая складывается из интонационности, метричности, ритма и тембральной окрашенности.

[1] Апрелева В.А. Музыка как эстетическая реальность. С. 84.
[2] Белый А. Символизм и философия культуры. С. 103.

Пожалуй, последнее качество определяет духовное наполнение музыки. Человеческий голос являет максимальную полноту, а музыкальные инструменты лишь ему подражают, с большим или меньшим успехом. Звук, обретая духовную определенность, возвышается до музыки. По мнению Ф.В.Шеллинга, звук «есть чистая неразличимость обличения бесконечного в конечное»[1]. Оформленный звук (организованный) распознается при условии наличия многообразия в едином.

Зная, что звук есть волна, смеем утверждать, что буквально все издает звуки. Пифагорейское учение и по сей день продолжает оказывать влияние на современное европейское видение мироустройства. Пифагорейская числовая гармония объединяла религию, науку, математику, медицину, музыку и т.д. Числовые соотношения в музыке проявлялись не только в интервальном составе (расстояние от одного звука до другого), но в ритмической организации (чередование временных периодов), метре (музыкальная мера, упорядочивающая художественное изложение в музыке), в организации частей (соотношение).

Определенные планы вселенского порядка отражены в китайской музыкальной системе, где за каждым из двенадцати полутонов зафиксирован час дня и месяц года. Китайская пентатоника содержит представление о цветосимволах (черный, фиолетовый, желтый, белый, красный), сторонах света (Север, Восток, Центр, Запад, Юг) и основных планетах (Меркурий, Юпитер, Сатурн, Венера, Марс). Восточное мировоззрение вычленяет в музыке не просто изобразительные, символические значения, но и свойства текучести, изменчивости. Все эти свойства, например, присущи звучанию колоколов, которые используют практически повсеместно. Колокольный звон наполнен движением, в нем нет завершенности.

Ритм, как упорядочивающая модель, пронизывает все стадии нашей земной и небесной жизни: смена времен года, смена времени суток, поэзия, музыка, живопись, архитектура, дыхание, пульс, ходьба, бег. Ритм есть чередование соразмерностей. В ритме следует различать дискретность (прерывность) и континуальность (непрерывность). Ритм способен оказывать воздействие:

[1] Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М., 1994. С. 250.

либо подавляющее, угнетающее; либо стимулирующее; либо фиксирующее.

Символическим изображением ритма является рисунок волны; бесконечность волны отражает циклическое движение. Подобное циклическое движение может быть изображено в виде спирали, круга, сферы. Символ круга, использованный многими народами (колесо Фортуны, в танце — хоровод, движения которого также совершались по кругу), запечатлел ритм «космического танца».

Универсальный порядок имеет много аспектов, один из которых «музыкальный микрокосм», дает в малом представление о целом. Пифагорейский космос являл собой гармоничное целое. Соотношение частей целого, производя вибрации, создают музыкально звучащее целое. И как результат: движение планет создает музыку сфер. Однако лишь немногие способны слышать эту сферическую музыку, но, не смотря на это, движениями звуковых волн небесная музыка незримо живет в человеке.

Во второй половине XIX века звуковые, интонационно-гармонические, формообразующие моменты в музыке М.П.Мусоргского предвосхитили музыкальные тенденции Серебряного века. Как отмечает отечественный исследователь В.Белев: «ему было внутренне присуще расширенное понимание тональности, ставившее его впереди своего века. Основой его гармонии была настоящая двенадцатиполутоновая гамма»[1]. М.П.Мусоргский предвосхитил додекафонное направление в культуре XX века. У него, так же как у Н.А.Римского-Корсакова и других композиторов, помутнение сознания Бориса, а затем и смерть — есть акт освобождения Души от бренного бытия, невозможности как-либо иначе разрешить ситуацию. В отличие от Н.А.Римского-Корсакова, обладавшего острым «цветным» слухом, М.П.Мусоргский руководствовался экспрессивно-выразительными ресурсами той или иной тональности. Музыка у него выходит за рамки слова, ситуации, вообще конкретики контекста. Так, всем известно, что колыбельная в творчестве композитора не была нейтральной, она двухполюсна. Один полюс — средоточение светлого начала (Добра), а другой — трагического (Зла). Процесс взаимопроникновения

[1] Белев В. Опыт тематического и теоретического разбора «Бориса Годунова» в кн. «Борис Годунов» // Музыкальная академия. 1993. № 1. С. 187—188.

этих двух начал в одной колыбельной — и есть космическое, неразрывное единение. Таким образом, яркий, образный музыкальный язык композитора не только тяготеет к философским обобщениям, но и дает уникальную интерпретацию сложнейших проблем духовности, бытия и Космоса.

Античный идеал в музыке Серебряного века постигался через лирику, «содержащую прямые или косвенные переклички с древними поэтическими образцами»[1]. Скульптурная статика образа «находит здесь отклик в проясненной и одновременно импрессионистически изысканной звуковой палитре, нередко с элементами стилизации»[2]. В подобном стилевом ключе создавалась музыка «нового русского балета», ориентировавшегося на эллинское пластическое искусство («Нарцисс» Н.Черепнина, «Дафнис и Хлоя» М.Равеля, «Аполлон Мусагет» И.Стравинского). На рубеже веков происходила смена не просто отдельных тенденций и направлений, но культурно-исторических эпох. Полярность аполлонического и дионисийского типов приняли особо острые, «программные» формы.

Ярким примером космизма в музыке служит творчество великого русского композитора Н.А.Римского-Корсакова. В своей четырнадцатой опере «Сказание о невидимом граде Китеже» (1904), Римский-Корсаков вновь творит глобальную картину мира, основой которой выступает мифологическая поэтика. Ранее, в творчестве композитора, эта поэтика сочеталась со сказочно-фантастическими сюжетами и основывалась на древнеславянской мифологии. В «Китеже», при сохранении черт языческого космопантеизма, очевидна иная модель. Она заключается в сопоставлении «Сказания» с Откровением Иоанна Богослова. В структуре сюжета катастрофа — чудесное спасение — инобытие в невидимом граде. Пророчества в опере и Апокалипсисе совпадают, по сути, имеют глобальный космический смысл. Множеством иносказательных граней пронизаны все сцены оперы. Так вражеское нашествие в «Китеже» трактуется как вселенская катастрофа. Гибель Китежа — мистерия смерти, новое рождение и преображение,

[1] Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. С. 79.

[2] Там же.

повторенное в судьбе Февронии, устанавливает духовную связь, происходит уподобление «райски-космическому» Успению Богородицы в русских духовных стихах. Сама идея службы Успения — преодоление смерти, а сквозное понятие заключено в слове «Радуйся!». Образ Февронии является центральной осью нравственного космоса, просветления всей человеческой природы.

В «Китеже» присутствует образ пустыни — место абсолютного духовного пространства. Этой пустынью представлена жизнь леса — образа безначального и бесконечного бытия природы. Все главные темы оперы — «леса—пустыни», града Китежа и его колокольного звона — выступают образами макромира и одновременно являются духовными символами. В процессе развития они перемещаются из внешнего пространства во внутреннее, а затем и в идеальное духовное пространство невидимого Китежа. Помимо отражения идей русского космизма, «религия без церкви».., внехрамовой литургии и соборности символистов, учений «общего дела» Федорова, спасения и духовного возрождения русских религиозных философов и ряда других современных ему философских и художественных тенденций, в «Сказаниях о невидимом граде Китеже»… очевиден диалог с соловьевской концепцией всеединства, изложенном в капитальном труде «Оправдание добра»[1] (1887). Концепция «Китежа» гармонично подтверждается мыслью Соловьева о совершенстве Добра как нераздельной организации триединой любви: «Любви восходящей — совершенству Творца и Творения, любви равной — к людям, ближним и дальним, и любви нисходящей — ко всей материальной природе»[2]. Глубина воплощений психологизма образов в «Китеже» может быть сравнима с образом Бориса М.П.Мусоргского. Сама Феврония, писал Вл. Соловьев — «то самое безусловное значение человеческого существа (его способность быть носителем вечной жизни и причастником божественной полноты бытия)»[3].

Свое личностное отношение к миру как к целому Н.А.Римский-Корсаков отразил в основных образах своих произведений.

---

[1] Серебрякова Л. «Китеж»: откровение Откровения // Музыкальная академия. 1994. № 2. С. 90—106.

[2] Соловьев В.С. Оправдание добра // Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 546—547.

[3] Там же. С. 498.

Так, образы Снегурочки, Волховы, Царевны Лебедя, Нимфы — не что иное, как мертвая душа. Это вселенское чувство проявляется у него в трех формах: апофеоза природы и любви (Весна), апофеоза художественного творчества (Лебедь) и апофеоза морального героизма (Феврония). Условно оперы «Снегурочка» (1881), «Садко» (1896), «Китеж» можно определить как трилогию по пантеистическому настроению, по нравственному самоотречению во имя человечества. Наиболее ярким образцом космического чувства слияния с природой является «Снегурочка», где момент смерти-таяния есть акт восторженного слияния Души с Космосом. О самом моменте смерти, сумасшествии во всех произведениях можно говорить как о процессе освобождения Души, переходе ее в иную ипостась, выхода в запредельность. Композитор в своем акте творения подобен Зодчему. Он посредник между Космосом и человеком. Таким же посредником является персонаж Садко из одноименной оперы. И в народной былине, и в оперном либретто Садко изображается и певцом, и моряком. А море и небо чаще всего есть символы бесконечного Космоса.

Два типа символов-образов чаще всего встречаются в истории искусств: первый представляет собой образ светлого Гелиоса (Солнца), озаряющего природу, второй — образ музыканта Орфея, который способен своим творчеством создавать то, чего нет в природе. Природа для творца есть воплощение символа, погружаясь в который художник углубляет спектр видимости, после чего, соединяет почерпнутое в различных природных формах. Художником движет природа его сознания — волшебница Лорелея.

Сравнивая различные концепции времени, следует отметить, что русское композиторское видение в XIX веке определяло ведущей линеарную концепцию, в музыкальных драмах конца XIX — начала XX вв. (М.П.Мусоргский «Хованщина», «Борис Годунов») преобладало историческое время. Скрябинская концепция времени отразила символистское понимание музыки как высшего искусства, в котором происходит становление мировой гармонии (Космоса) из хаоса; и это есть высший закон музыки.

Для античного космогенезиса циклическая связь Космоса и Хаоса была исходной интуицией. В скрябинском космогенезисе Космос и Хаос сосуществуют, являют собой две стороны «одной медали». Хаос обновляет Космос, вносит креатив. Так,

К.Э.Циолковский в своей статье «Вечная деятельность Вселенной» (26 декабря 1933 г.), рассуждая, доказывает, что Вселенная вечно юна, вечно жива; также бесконечны, непрерывны и вечны материя, время и пространство[1].

Магистральное направление в период русского духовно-культурного ренессанса занимает поиск новых форм выражения музыкальных идей. Особое место в этих исканиях занимает трактовка времени в музыке. В формообразующих моментах скрябинского музыкального языка мы можем наблюдать, как время и пространство, то сжимаются, то расчленяются, как одновременно сосуществуют настоящее, прошлое и будущее. Медленные темпы, избираемые композитором, вызывают ощущение озвученной Вечности. «Задание всякого творческого акта»,— писал Бердяев,— «создание иного бытия, иной жизни. Прорыв через «мир сей» к миру иному, от хаотически-тяжелого и уродливого мира к свободному и прекрасному Космосу. Задание творческого художественного акта — теургическое»[2].

Скрябинская концепция музыки объединяет опыт и музыки, и живописи, и светоиндустрии. Идея синтезирования во единое творение концепции музыкального времени и цветопредставления владела композитором на протяжении всей его жизни. В своих сочинениях А.Н.Скрябин воспроизводил разные формы времени: предельно сжатого, уплотненного, или наоборот — «разреженного», замедленного, статичного. По мнению немецкого философа Т.Адорно, традиционное музыкальное искусство заключено в том, что « музыка должна звучать так, будто она существовала с начала времен»[3]. Таким образом, поиск новых форм выражения есть реставрация мифологического образа Вечности.

Категория времени в творчестве русского композитора И.Стравинского есть воплощение устойчивости, упорядоченности, а также и хаотичности. Категорию настоящего в Хроносе композитор определяет как тождественную Вечному. Следовательно, Вечное уподобляется длящемуся настоящему. Такое настоящее,

---

[1] См.: Циолковский К.Э. Космическая философия. С. 376—377.

[2] Бердяев Н.А. Смысл творчества // Бердяев Н.А. Философия творчества и искусства. М., 1994. С. 218.

[3] Адорно Т. Философия новой музыки. М., 2001. С. 231.

данное в отступлении от человеческого времени, свойственное древнегреческому мировосприятию, воплотилось в опере-оратории «Царь Эдип», либретто которого написано на сюжет драмы Софокла. Например, в балете «Весна Священная» отражено мифо-языческое время. Концепция движения времени воплощается путем использования акцентов, концентрируя их, организуя. Т.Ф.Адорно, анализируя композиторские пристрастия И.Стравинского, считает, что стиль письма (балет «Петрушка») демонстрирует пространственное мышление: «…гармония Стравинского постоянно висит в воздухе, освобождая от притяжения ступенчато выстраиваемого движения аккордов»[1].

К ярким образцам теургического искусства можно отнести кантаты «По прочтению псалма» С.И.Танеева и «Всенощное бдение» С.В.Рахманинова. В них заключена целостная концепция мира и человеческого бытия в нем. Вселенское звучание перекликается со скрябинскими мистериями и «Колоколами» С.В.Рахманинова. Классические архитектурные формы сообщают сочинениям космическую полноту и целостность, звучащую софийность материи. Особенно близки были С.И.Танееву идеи «всеобщего единства» Вл. Соловьева, и весьма распространенная в то время в отечественной литературе нравственная трактовка духовных истин. Работая над кантатой «Иоанн Дамаскин», композитор обращался к первоисточникам, стремился к предельному обобщению, символизации основных понятий («путь», «братья», «надежда», «любовь»). Здесь взгляды С.И.Танеева созвучны взглядам Вл. Соловьева и Н.К.Толстого в том, что обретение духовной общности человека с миром происходит через постижение идеала братской Любви, любви к «ближнему» своему. Используя текст тропаря, сочиненного святым Иоанном (VII—VIII века), композитор усекает его для воссоздания двух основных этапов инобытия: страдания и очищения:

«Иду в незнаемый я путь,
Иду меж страха и надежды…»

Приближение к духовному пространству происходит через сферу души. Для художника душа, прежде всего, — средоточие творческих сил человека. Характерная черта мышления Танеева,

[1] Там же. С. 231.

по определению Б.Асафьева, звучит следующим образом: «Мир — всё для Танеева, сам он только отражение. Зачем упорствовать и гордиться своим «я», когда оно подчиненно неизбежному и неизбытному. Ради общей гармонии, ради победы над хаосом личность должна смириться перед законами космоса, а в себе самой, внутри себя признать власть разума»[1].

Одним из наиболее глубинных воплощений у С.В.Рахманинова темы космоса является «Литургия Святого Иоанна Златоуста» (1910 г.). Музыкальная концепция данного произведения обусловлена религиозно — мистическим содержанием литургического обряда. Масштабность, этико-философская значимость Литургии несет в себе сакральный смысл. При написании партитуры композитор не обращался к аутентичным старинным песнопениям, но воспроизвел черты знаменной мелодики, ее ладово-интонационный строй и метроритм. Безусловно, наличие генетической национальной памяти, ощущение себя в этом мире как неотъемлемой частицы мирозданья. Эпическая направленность хорового цикла, масштабность, глубина наводят нас в памяти на слова Н.Ф.Федорова: «Ширь Русской земли способствует образованию подобных характеров; наш простор служит переходом к простору небесного пространства, этого нового поприща для великого подвига»[2]. Эпический облик сочинения обогащен колокольностью.

Таким образом, тема космоса занимает ведущее положение в философии, науке, искусстве. Различные концепции космизма отличаются самобытностью и разнообразием. Явление же русского космизма вобрало в себя античную мифологию и взгляды возрожденческих мыслителей и философов Нового времени, идеи византийской патристики, философию всеединства, софиологию, религиозный персонализм Н.А.Бердяева, «философию общего дела» Н.Ф.Федорова, научно-теоретические идеи Н.А.Умова, К.Э.Циолковского, А.Л.Чижевского, Н.Г.Холодного, ноосферное направление В.И.Вернадского, художественные традиции Золотого века русской культуры, древней Руси (язычество, скоморошество, иконопись, духовные песнопения). В частности, музыкальный космизм находится в общем русле идей философии, науки

[1] Глебов И. Романсы С.И.Танеева // Музыкальная академия. 2000. № 1. С. 114.
[2] Цит. по: Русский космизм. Антология философской мысли. С. 69.

и культуры: связь Космоса и Хаоса, трактовка времени, пространства, светоцветовые ощущения, космический символизм (М.К.Чюрлёнис).

Основными чертами космизма эпохи Серебряного века стали:

— нравственно-преобразующая ориентация — Богочеловечество, восхождение человека к сверхсознанию;

— активно-эволюционное преобразование земли, биосферы, космоса и одухотворение человека, стремление к преодолению Зла и обретению бессмертия;

— единство всего человечества в достижении прогресса («целокупное человечество») и его неуклонное нравственное созидание.

Глава 6

ЖЕНСКОЕ НАЧАЛО КАК КОСМИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ В КУЛЬТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Женщина-творец — это особый мир, образно-эмоциональный строй, отношение к жизни, ее восприятие. Как встраивается в Мироздание феномен природы — женщина? Никто не станет отрицать, что, все к чему не прикоснулась бы женщина, наполняется особым теплом, особым смыслом. Художественная культура Серебряного века вобрала в себя наследие Библии, античную мифологию, опыт мировой литературы, европейской философии; напитана русским фольклором, с его песнями, частушками, плачами, сказаниями. Вся мировая культура наполнена прекрасными женскими образами. Это и множество музыкальных сочинений вдохновленных женщиной и посвященных ей, и Мадонны Рафаэля, и сонеты Петрарки. И наконец, воплощение Софии — Премудрости Божией, как символа вечной женственности, которая была открыта в «Трех видениях» поэту-философу Владимиру Соловьеву, чье мощное дионисийство и поиск вечной женственности как воплощение добра, истины и красоты не только сформировали его собственную аллегорическую лирику, но и проложили дорогу выдающимся последователям Вяч. Иванову, А.Блоку, А.Белому. В своих стихах Вл. Соловьев как бы закодировал тенденции литературно-философского направления: поэтика намека, иносказания, эстетизация смерти как живого начала, креативная сила «безумья». Еще одна важнейшая черта художественной культуры конца XIX — начала XX вв. — апология мига, сиюминутности, в которых отражается Вечность, — отчетливо звучит в соловьевских строках: «Подвиг сердца женского, / Тень мужского зла, / Солнца блеск вселенского / И земная мгла… / Что разрывом тягостным / Мучит каждый миг — / Все ты чувством благостным / В красоте постиг.»

«…Обращаясь, наконец, к художественному творчеству, — писал Вл. Соловьев, — мы находим, что хотя субъект его, несомненно, есть лицо художника, но, с другой стороны, для истинного творчества необходимо, чтобы художник не оставался при своем

ясном и раздельном сознании, а выходил бы из него в экстатическом вдохновении, так что, чем менее личной рефлексии в произведении, тем выше его художественное достоинство»[1]. Основная сфера человеческого бытия — сфера чувства — выражается в творчестве. По этому поводу мыслитель так определяет духовное наполнение в различных сферах творчества: «Ваяние есть самое материальное искусство; … живопись уже более идеальна, в ней нет вещественного подражания, тела изображаются на плоскости; еще более духовный характер имеет музыка, которая воплощается уже не в самом веществе и не на нем, а только в движении и жизни вещества — в звуке; наконец, поэзия… находит свое выражение только в духовном элементе человеческого слова»[2]. Особую роль в воплощении духовности Соловьев отводит красоте. «…Истинная, цельная красота может, очевидно, находиться только в идеальном мире самом по себе, мире сверхприродном и сверхчеловеческом. Творческое отношение человеческого чувства к этому трансцендентному миру называется мистикою»[3]. Мистическая цель, по мнению Соловьева, заключается в общении с высшим миром путем внутренней творческой деятельности. Этой цели так же служит искусство, источником которого является вдохновение. Под «вдохновением» Соловьев понимает «действие идеальных существ, производящее умосозерцательное познание (и творчество) их идеальных форм и идей».

Как одно из космических проявлений Вл. Соловьев рассматривает свет: «Свет или его невесомый носитель — эфир есть первичная реальность идеи.., и в этом смысле он есть первое начало красоты в природе»[4]. Материя же, по мнению Соловьева, становится носительницей красоты под действием светового начала, которое сначала озаряет, а затем и внутренно проникает в нее.

В трех видах рассматривает Соловьев небесный свод как образ вселенского единства, победы светлого начала над хаосом смятения:

— Мировое всеединство и его физический выразитель — свет в своем… активном средоточии — солнце. Солнечный восход —

[1] Соловьев В. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 6.
[2] Там же. С. 151.
[3] Там же. С. 152.
[4] Там же. С. 353—354.

образ… торжества светлых сил: «По всей / Неизмеримости эфирной / Несется благовест всемирный / Победоносных солнечных лучей» Ф.Тютчев.

Полуденное солнце — уже достигнутое торжество света — в неподвижном покое: «В полуденных лучах такою негой жгучей / Сходила благодать сияющих небес, / И блеску тихому несли привет певучий / И вольная река, и многошумный лес» Вл. Соловьев.

— Мировое всеединство со стороны воспринимающей его природы, свет отраженный — женская красота лунной ночи. Как естественный переход от солнечного света к лунному — вечернее небо озаряемое лучами заходящего солнца: «И небо высилось ночное / С невозмутимостью святой / И над любовию земною, / И над земною суетой…» Вл. Соловьев.

— Мировое всеединство в своем расчленении на множественность самостоятельных средоточий — красота звездного неба: «Небесный свод, горящий славой звездной, / Таинственно глядит из глубины, — / И мы плывем, пылающею бездной / Со всех сторон окружены» Ф. Тютчев.

Таким образом, из всех трех видов неба звездное являет собой наибольшую степень красоты. К световому прекрасному принадлежит и красота моря как спокойного, так и в своем бурном волнении: «Зыбь ты великая, зыбь ты морская! / Чей это праздник так празднуешь ты! / Волны несутся, гремя и сверкая, / Чуткие звезды глядят с высоты» Ф.Тютчев.

Не менее пленительно выглядят спокойные воды рек и озер. Источник с чистой незамутненной водой в народном сознании обычно связывается с женской ритуальностью, а в христианской символике он получает дополнительное значение Богоматери.

Хаос, который шевелится, есть необходимый фон всякой земной красоты. Звуки также приобретают свойство красоты, поскольку природа, поглощая свет, претворяет его во внутреннее движение и сообщает это движение внешней среде. Бушующее море, также, являет собой проявление воли через шум волн: «Ты волна моя морская, / Своенравная волна, / Как, покоясь иль играя, / Чудной жизни ты полна! / Ты на солнце ли смеешься, / Отражая неба свод, / Иль мятешься ты и бьешься / В одичалой бездне вод.» Ф.Тютчев.

В некоторых случаях именно безмолвие в природе носит магнетический характер, отражает зиждительное начало Вселенной: «Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья, / И в оный час явлений и чудес / Живая колесница мирозданья / Открыто катится в святилище небес. / Тогда густеет ночь, как хаос на водах, / Беспамятство, как Атлас, давит сушу; / Лишь музы девственную душу / В пророческих тревожат Боги снах!» Ф.Тютчев.

Порывы стихийных сил порождают красоту, становясь материалом для выражения идеи всеединства. В царстве флоры светлое начало озаряет вещество и сообщает ему движение. И здесь единство вселенной объемлет все зримые и незримые формы: «И связь всеобщую вещей / Открыв, легко мы подытожим: / Когда касаемся цветка / Звезду далекую тревожим!» Дж. Томсон.

По мнению Соловьева женская сторона, в качестве мировой основы, «материально-пассивна», а мужская — «активно-хаотична». Космический ум творит сложное и великолепное тело нашей вселенной. Именно женщины, обладающие «непосредственно — природной чистотой», нежели духовно-нравственным характером, являются идеальными, положительными типажами. На женщину возложено вечно возрождающееся, животворящее начало. Огюст Конт считал, что идея человечества заключена в религии мудрости, могущества, которая имеет один постоянный признак: она есть существо женственное. Совершенно естественно возникает параллель между Контовой религией человечества и средневековым культом Мадонны. На Руси же в XIV в. это был образ Софии Премудрости Божией — не что иное как образ человечества, живая душа природы и вселенной. Конт понимал под «человечеством» существо становящееся абсолютным через всеобщий прогресс, вселенскую теургию. Соловьев склонялся к той же точке зрения и своими трудами дал старт для «духовного взлета» целой культурной общности творцов, как создатель новаторской философии и родоначальник экуменизма, как исследователь и, одновременно, предтеча.

Мифопоэтическим осмыслением образа Земли-прародительницы проникнуты соловьевские строки, написанные в мае 1886 г.: «Земля-владычица! К тебе чело склонил я, / И сквозь покров благоуханный твой / Родного сердца пламень ощутил я, / Услышал трепет жизни мировой».

По мнению Андрея Белого, образ Софии-Премудрости есть некая символическая эмблема теургии. Символически религиозный символ спасителя отображается в образе Аполлона; «образ же Софии-Премудрости отражается в виде Музы; отношение Музы к Аполлону в эстетике есть отношение женственной стихии теургического творчества (Софии) к мужскому (Лику Логоса)»[1].

Н.А.Римский-Корсаков свой Китеж трактовал, в одной из ипостасей, как символ Святой Руси, символ Мировой Души, страстно тоскующей в объятиях Хаоса и пребывающей в тайном союзе с «космическим умом».

Два начала — мужское и женское — в системе мирозданья символизируют Дух и Материю. Дух есть Отец всего существующего, а Материя есть Мать всего существующего. Вселенная является результатом слияния Отца-Духа с Матерью-Материей. И слияние этих двух начал есть основной закон мирозданья, действующий на всех планах Бытия. «Закон этот есть основа всякого творчества и залог бесконечности и непрерывности жизни»[2]. Космическое стремление, направленное к бесконечной жизни, основано на равенстве и гармоничном сотрудничестве. История развития человечества дает нам различные примеры доминирования того или иного начала. Лишь равновесие этих начал создает великие цивилизации. Порабощение женского начала ведет к регрессу и упадку. «Женщина, которая есть олицетворение самопожертвования и вечного даяния на пути тяжкой эволюции человечества, в неискаженных религиях ставилась очень высоко. В древнем Египте, при храмах, были верховные жрицы, передававшие веления Богов и Богинь Иерофантам. Будда высоко ставил женщину и утверждал, что женщина, наравне с мужчиной, может достичь высших ступеней Архатства. Также истинный Зороастр высоко ставил женское Начало, и в Его Заветах можно найти замечательные намеки на величие космической любви…»[3].

Как Человек уже давно назван микрокосмосом, или малым космосом, отражением Вселенной, так и союз двух начал есть малая вселенная, в которой происходит все то, что и в великой

---

[1] Белый А. Символизм и философия культуры. С. 65—66.

[2] Клизовский А.И. Основы миропонимания Новой Эпохи. М., 2000. С. 362.

[3] Цит. по: Клизовский А.И. Основы миропонимания Новой Эпохи. С. 366.

Вселенной. Э.Леви, как и Соловьев, говорит о женщине, как о Премудрости в своей сущности. Роль женщины в мироздании высока и почетна. Это и возложенная на нее священная задача продолжения рода, роль матери как воспитательницы сознания народов. Она источник творческого вдохновения, источник красоты, мудрости, света, истины. Природа премудрости раскрывается в книге притч Соломона:

«Ибо премудрость подвижнее всякого движения
и по чистоте своей сквозь все проходит и проникает…
Она есть отблеск вечного света…
Она … может все,
и, пребывая в самой себе, все обновляет»[1].

Женские Божества, типажи, являясь женским началом, символизируют Творящий Логос, а может ли энергия быть пассивной? Только в обыденном языке существует стереотип пассивности как бездеятельности. Но в высших планах существования, где зарождаются идеи и прообразы будущей эволюции человечества, творчество осуществляется совместно активным и пассивным началами. Нельзя недооценивать роль женщины. Еще в древних еврейских писаниях женщина называлась Айша, что значит — Душа. Женщина есть Душа человека, Душа народа. Какова женщина — душа народа, таков народ. Спасение человечества — трудная возможность и великая роль женщины.

Жизнь в мироздании и эволюция человечества развиваются красотою. Красота в своих проявлениях беспредельна. Она не ограничивается внешними проявлениями материи, — она содержится в проявлениях человеческого духа, так называемого велико-душия. Сущность красоты заключается в гармонии, ее составляющих, во всем, что ее окружает. Зачастую искусство выступает как посредник между человеком и красотой. Это и поэзия, и музыка, и архитектура, танец и др. Язык искусства интернационален и потому, именно оно играет объединяющую, общечеловеческую роль «всеединства».

Весь Серебряный век прошел под эгидой поклонения вечной женственности. Так, для А.Блока музой-вдохновительницей была Л.Д.Менделеева. Идея Девы Радужных ворот, Прекрасной Дамы

[1] Книга притч Соломона. М., 2003. С. 256.

буквально пронизывала настроение Серебряного века. И находила выражение в поэтических, живописных, музыкальных претворениях. Переплетаясь меж собой, они дополняли и обогащали облик Прекрасной Дамы. Так, всем известная картина М.Врубеля «Царевна Лебедь» написана в 1900 г. В тот же год на сюжет А.Пушкина Римским-Корсаковым была завершена опера «Сказка о царе Салтане». Мир Царевны Лебеди нереален, фантастичен. Мы можем сопоставить, как живописный образ Лебедя дополняет музыкальный. Картина Врубеля выдержанная в лиловатой, жемчужно-серой и пепельно-серой гамме, вполне соотносима с чуть холодноватым звучанием флейты, кларнета и гобоя, которым поручена тема Лебедя. Вокальная партия Лебедя исполняется колоратурным сопрано, для которого свойственно легкое, серебристозвонкое звучание. Как правило, в оперной практике голоса этого типа воплощают образы, принадлежащие к миру «иному», «горнему», не отягченному земным бременем.

София, Премудрость Божия для А.Белого, как и для Вл. Соловьева — лестница Иакова, которая соединяет небесное с земным, духовное с телесным. В германской саге о «Кольце Нибелунгов» эта роль отводится радуге, которая как мост «перекинутый с неба на землю и соединяющий ее с жилищем богов — Валгалою»[1]. Это органичное слияние есть живой образ всеединства: проникая в текучую влагу, солнечный свет не уносится ее движением. Напротив, свет приобщает это движение к покою небесных сфер. Такой сублимацией обладает образ Волховы. Волхова — чаровница водных волшебств, синтетична за счет выхода в «воздушное пространство». Образ Снегурочки также обладает двойственной составляющей. Снегурочка — холодная душа — заключает в себе божественное, неземное происхождение. По Юнгу, Снегурочку можно отнести к Аниме — снежной деве, которая представляет собой «инстинктивную первую ступень… колдовского женского существа, которую мы называем Анимой», а «связь с Анимой является пробой мужества и огненной ордалией для духовных и моральных сил мужчины»[2]. Снегурочка сочетает в себе женщину-ребенка и женщину-правительницу. Вочеловечивание

[1] Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. М.; Харьков, 2000. С. 171.
[2] Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 118.

Снегурочки происходит посредством жертвы, заключенной в законе «все — или ничего», трансформация «из зоны божественного снежного порядка в зону растительного, питаемого Солнцем Хаоса»[1]. Обрядом инициации Снегурочки осуществляется единение двух ипостасей: земной и небесной. Мать-Весна одаривая Снегурочку венком и окропляя озерной водой совершает своего рода «крещение». Каждый из цветов венка несет свой символический сакральный смысл: ландыш — символ чистоты, мак — усыпляет рассудок, хмель — кружит голову. Новая сущность дочери способна к восприятию мира в его полноте.

Весна — женщина-правительница, хозяйка мира. Это — архетип Женщины, пол которой «разлит по всей плоти организма, по всему полю души»[2]. Образ Весны можно сопоставить с образом женщины XIX века, который Лотман охарактеризовал, как «беззаконная комета», «смело разрушающая все условности»[3]. В своем последнем появлении в опере Весна предстает в отчетливо осязаемом духовно-реальном образе — одухотворенная летучесть, ясный разум — влажная текучесть, чувственная зыбкость, легкость воздуха — расплывчатость воды. Вне творчества Римского-Корсакова с этим образом соотносимы: богомольная Марфа из «Хованщины» Мусоргского и графиня из «Пиковой дамы» Чайковского.

В отличие от западной (католической) культуры, которую принято определять как «рождественскую», русская (православная) культура по своей сути тяготеет к таинству Пасхи. На примере оперных сочинений Глинки, Бородина, Римского-Корсакова, Мусоргского наблюдается восхождение к храмовой системе музыкального языка и образности. Еще до «Китежа» главной особенностью русской оперы является литургичность, а сам «Китеж» — литургическая опера. В настоящее время понятия «Матерь-Русь» и «Китеж-град» стали тождественны. Роль Римского-Корсакова в создании «Китежа» еще тем весомее, что миф о Китеже и сказание о Февронии были соединены впервые в либретто В.И.Бельского.

---

[1] Парин А. Хождение в невидимый град: парадигмы русской классической оперы. М., 1999. С. 205.

[2] Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 407.

[3] Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. СПб., 1994. С. 65.

Феврония и Гришка Кутерьма, как две противоположности Святой Руси и Руси тления отражают язычески — христианскую Русь. Феврония, она же «Вечная Жена», София, Земля-Заступница. Феврония вобрала в себя миф о Святой Руси, Богородице сошедшей на грешную землю. Так же, как и в «Снегурочке», в «Китеже» мистико-символическая роль отведена воде. Вода — темное, влажное, женское начало, она же вода Крещения, она же Мировая Душа, обволакивающая вселенную.

В XIX веке русский космизм начинает поиски пространства, соразмерного душе человека, он ищет определение внешней величины, с которой сопряжена внутренняя жизнь людей. Отражение этого поиска свойственно образу Татьяны в «Евгении Онегине» П.Чайковского. В частности, сцена письма Татьяны это своего рода вечно расширяющаяся вселенная. Оркестровое вступление к письму напоминает «неудержимый бег, размыкающий душевное пространство, делающий его все шире и шире,- поле, гладь озера, морской простор»[1]. Чайковский в музыкальных образах словно вырвался за пределы своего времени. В Татьяне, учитывая ее сакрально-архаическое нутро, прорыв в запретное пространство происходит не на внешнем уровне, а на глубинном. В момент наивысшего откровения письма: «Кто ты, мой ангел ли хранитель… Обман неопытной души…» струнные и валторны в сочетание друг с другом словно парят. Тембр валторн, как группы духовых инструментов, соединяет в себе языческое чувство природы и христианское благоговение перед Святым Духом. Завершается письмо звуком гобоя, который знаменует собой деревенское архаическое пространство. Сцена начинается и заканчивается элементом образа няни. Таким образом, няня становится для Татьяны символом духовной опоры. Можно предположить, что образ Татьяны вырастает в символ Святой Руси, хранящей свою цельность в любых ситуациях. Также и Феврония в «Китеже» становится воплощением мистической России, которую не дано постичь.

На пороге XX века все символисты пережили мистический опыт — всходила Заря. Изменилась атмосфера сознания, описать которую невозможно. Остается изъясняться символами, жестами,

[1] Парин А. Хождение в невидимый град. С. 369.

намеками: «свет борется с тьмой», «что-то звучит». «Свечение» атмосферы первоначально было воспринято музыкально, и из музыки родились «Стихи о Прекрасной Даме». Зори разгорающиеся прошли лейтмотивом почти у всех символистов: З.Гиппиус писала о зорях; Э.К.Метнер прослеживал тему зари в музыке от Бетховена до Шумана; его брат композитор выражал ту же тему в своей первой до-минорной сонате; А.Белый работал над своей первой «Симфонией»; в трех видениях Вл. Соловьеву было дано откровение божественного единства Вселенной, единства Космоса. «Душа мира» есть личный образ — Вечная Женственность. Она — Царица, от века воспринявшая силу Божества и нетленное сияние красоты; она — София, Премудрость Божия.

По мнению Соловьева истина о Софии Премудрости Божией была открыта религиозному вдохновению русского народа еще в XI веке. Образ Софии в новгородском соборе заимствован из Греции, однако, именно в русском народе он вызвал мистическое миросозерцание.

Женское начало, по мнению Шпенглера ближе космическому: «оно глубинным образом связано с Землей и непосредственно включено в великие кругообращения природы»[1]. Женщина есть и судьба, и время, и логика становления. С древнейших времен женщина еще и провидица, она и есть оракул, а жрец лишь истолковывает. По мнению философа «мужчина делает историю, а женщина же и есть история»[2].

[1] Шпенглер О. Закат Европы. Т. 2. С. 340.
[2] Там же. С. 341.

Глава 7

КОСМИЗМ И ЛИТУРГИЙНОСТЬ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Церковное богослужение с раннехристианского времени составляло духовную основу и главное содержание общественной и личной жизни христиан. В Византии оно приобрело свое окончательное для православного ареала формы, превратившись в храмах в мистериальное действо, в котором фактически была сосредоточена вся сущность христианства, христианской культуры, и в организации которого видное место занимали все виды византийского культового искусства. С VI века усиливается внимание византийцев к церковному искусству. Возникает самобытная архитектура с акцентом на внутреннем пространстве, начинает формироваться система росписей. На время с VI по IX в. приходится расцвет византийской церковной поэзии (Роман Сладкопевец, патриарх Сергий, Софроний Иерусалимский, Андрей Критский, Иоанн Дамаскин).

Сакрально-художественный синтез достигал в богослужении столь высокого уровня, а богословские размышления о богослужении приобрели столь развернутый характер, что вполне закономерно говорить о самобытной эстетике богослужения в Византии, или о литургической эстетике, ибо центральное место в богослужении занимает Литургия.

Сакральным ядром Литургии является Евхаристия — акт причащения верующих, в результате которого верующий достигает мистического единения с Богом, Его познания. К этому великому таинству ведет глубоко продуманная и прочувствованная в течение многих веков система храмового богослужения, в котором литургическая эстетика играет одну из главных ролей.

По мнению византийских мыслителей, богослужение являет собой реальное бытие вечной вневременной жизни (инобытие) внутри нашей, преходящей. Многочисленные молитвы, песнопения и гимны часто в художественной форме поясняют и иллюстрируют основные догматические формулы. Так, Патриарх Герман

Константинопольский (VIII в.) в своем «Сказании о Церкви и рассмотрении таинств» (нач. XIII в.), трактуя Трисвятую песнь, относит слова «Святый Боже» к ипостаси Бога-Отца, «Святый Крепкий» — к ипостаси Сына, а «Святый Бессмертный» — к ипостаси Св. Духа»[1]. Кадило у Германа символически означает человеческую природу Христа, а присутствующий огонь в нем — «Его Божество»; благовонный дым есть благоухание Духа Святого. Таинство крещения в литургической системе символизирует первоначальный, божественный свет. Литургия, как таинство собрания, есть отображение божественной вечери. Помазание миром дарует человеку вселение богоначального духа, символом которого является благоухание миры. Псевдо-Дионисием благоухание рассматривается как особый вид чувственно воспринимаемой информации о духовных сущностях и ставится почти на один уровень со светом, как носителем духовного знания. Ареопагит заключает: «символический состав мира, как изображение неизобразимого, начертывает нам самого Иисуса — богатую источную сокровищницу божественных благоуханий, — подающего боговиднейшим умам в богоначальной соразмерности божественные благоухания, которыми, приятно услаждаясь и преисполняясь в священных восприятиях, они питаются как духовною пищею при вхождении в них благоуханных даров по мере божественного причастия»[2].

Следует отметить, что практически вся словесная информация богослужения, как поэтическая, так и прозаическая, претворялась в музыкальную напевно-мелодическую форму. Литургическое действо было пронизано пением. Византийцы всегда понимали, что музыка мощный фактор воздействия, ориентирующий на восхождение в небесные сферы.

Литургическая символика складывалась в систему символического восприятия на протяжении длительного времени. Так, храм есть путь горнего восхождения, в котором весь процесс богослужения это внутреннее движение. Существует несколько объяснений того, что есть алтарь, но все они сходятся в определении

---

[1] См.: Бычков В.В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica: В 2 т. Т. 1. Раннее христианство. Византия. М.; СПб., 1999. С. 547.

[2] Цит. по: Бычков В.В. 2000 лет христианской культуры. С. 559.

алтаря «как мира невидимого»[1]. Евангелие есть и крест, несомый Христом, и пришествие Христа в мир сей. Моменты закрытия царских врат и возглашения Символа веры означает окончание чувственного и наступление духовного мира. Иконостас — алтарная стена, разделяющая два мира: мир видимый и мир невидимый. В иконостасе все иконы, собранные в единую картину мироздания, не оставляют ощущения пестроты, все образы подчинены единому ритму, единому «звучанию». Что же представляет собой икона? «Икона — не портрет, а прообраз грядущего храмового человечества. И, так как этого человечества мы пока не видим в нынешних грешных людях, — писал Е.Трубецкой — а только угадываем, икона может служить лишь символическим его изображением. Что означает в этом изображении истонченная телесность? Это — резко выраженное отрицание того самого биологизма, который возводит, насыщение плоти в высшую и безусловную заповедь. Ведь именно этой заповедью оправдывается не только грубо-утилитарное и жестокое отношение человека к низшей твари, но и право каждого данного народа на кровавую расправу с другими народами, препятствующими его насыщению. Изможденные лики святых на иконах противополагают этому кровавому царству самодовлеющей и сытой плоти не только «истонченные чувства», но прежде всего — новую норму жизненных отношений. Это — то царство, которого плоть и кровь не наследуют»[2]. Таким образом, икона напоминает о некоем *первообразе,* пробуждает духовное видение, которое дает возможность осознания собственного подобного опыта. Приобщением к таинству становится свет видения духовного открытия иконы. И как бы ни была расположена икона она всегда «высится», а для молящегося она «окно» в иную реальность. Аскетизм русской иконы органически связан с архитектурным замыслом храма. Каждая икона имеет свою особую внутреннюю архитектуру, которая наблюдается и вне непосредственной связи ее с церковным зданием. Этот архитектурный замысел прослеживается и в отдельных иконах,

[1] Флоренский П.А. Иконостас // Флоренский П.А. Христианство и культура. М.; Харьков, 2001. С. 541.

[2]Трубецкой Е. Этюды по русской иконописи // Избр. произв. Ростов-н/Д, 1998. С. 349.

и в их группах: неподвижный божественный покой складывается из застывших фигур, иногда чересчур прямолинейных, иногда неестественно изогнутых, повторяющих линии храмового свода; «подчиняясь стремлению вверх высокого и узкого иконостаса, эти образы иногда чрезмерно удлиняются»[1]. Симметрия иконы подчиняется соборному плану, утверждающему преобладание вселенского над индивидуальным.

Два плана существования при помощи символики цвета отражены в иконе: потусторонний и здешний. Множество оттенков голубого (темно-синий цвет звездной ночи, и яркое дневное сияние голубой тверди, и множество бледнеющих к закату тонов светло-голубых, бирюзовых и даже зеленоватых) и пурпурных тонов (пурпур зари, и пурпур ночной грозы, и пурпуровое зарево пожара, и многоцветная радуга, и, наконец, яркое золото полуденного, достигшего зенита солнца) находим мы в их символическом, потустороннем применении[2]. Но руководящая нить заключается в подчинении всех цветов золотому, так как «иконописная мистика — прежде всего *солнечная* мистика в высшем, духовном значении этого слова»[3]. Золотой цвет символизирует *центр* божественной жизни, а остальные цвета выражают свою природу только при воздействии источника царственного света. Божественный свет в иконописи имеет название — «ассиста», предполагающий как бы эфирную, воздушную паутинку золотых лучей, исходящих от Божества. Именно употребление ассиста разграничивает мир запредельного и мир здешнего.

Основным структурообразующим противоречием богослужения выступает проблема времени. Весь ход богослужения ориентирован на линеарное приближение и свершение завещанного второго пришествия Христа, завершающего всякое время вообще. В то же время центральные моменты богослужения — таинства — являют собой прорывы феноменов вечности на уровень богослужебного времени. Таким образом, в результате получается «противоречивое единство сложной многоуровневой циклической замкнутости времени и его эсхатологической устремленности

[1] Там же. С. 354.
[2] См.: там же. С. 380.
[3] Там же.

к конкретному концу»[1]. В структуре богослужения мы видим воплощение антиномии времени — «единство циклического и линеарного времен»[2]. Современный отечественный исследователь В.В.Бычков отмечает, что для древнееврейского (ветхозаветного) менталитета характерно обостренное переживание времени, «ощущения себя как находящегося в потоке времени, истории»[3], а для древнегреческого самоощущения наиболее важно ощущать себя помещенным в определенную точку пространства, т.е. тенденция переживания пространства.

Главным путем проникновения в сакральное пространство богослужения является молитва, различные формы которой и формируют духовную ткань богослужения. По мнению архиепископа Симеона Солунского (XV в.), молиться это значит непрестанно носить Христа в сердце своем[4]. В основе молитвы находится призывание Христа путем называния его имени. Симеон видит в самом имени Христа сакральную силу, Его энергию. На этом понимании будет основываться имяславие, получившее широкое распространение в начале XX века на Афоне, а затем и в России. Некоторые молитвы, например «Господи, помилуй!», «Символ веры» исполняются всеми присутствующими в храме, таким образом, богослужение достигает своего апогея — происходит в полном смысле соборное единение всех участников сакрального действа. Согласно мнению Симеона Солунского, во время Литургии священник «мысленно созерцает небесную службу», а земная Литургия реально сливается с небесной и совершается одновременно «как горе, так и долу»[5].

Художественная система, созданная Византией, — монументальное зодчество, хоровая музыка, храмовая поэзия, философская живопись — на русской почве расцвела «пышным цветом». Вместе с православием древняя отечественная культура приняла представления о божественной природе красоты. Основную храмовую идею отечественного древнего религиозного искусства,

---

[1] Там же. С. 549.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] См.: там же. С. 551.
[5] Цит. по: Бычков В.В. 2000 лет христианской культуры… С. 553.

господствовавшего и в архитектуре, и в живописи Е.Н.Трубецкой определял как «собор всей твари», «как грядущий мир вселенной, объемлющий и ангелов, и человеков, и всякое дыхание земное»[1].

На протяжении всего средневекового периода Руси (с конца X по конец XVII в.) храмовое искусство не меняло своих устоев, воплощая идеальные образы «горнего мира». Гармония «стройности и порядка» в храмовом искусстве достигалась путем следования нормам и правилам. Закономерности храмового художественного творчества слагаются из трех основных понятий — «каноничность», «соборность» и «символичность».

Канон являл собой систему устоявшихся норм и предписаний. В частности в храмовом пении существуют закрепленные в каноне «модели» песнопений, т.е. устойчивых музыкальных формул-попевок. В художественной культуре Древней Руси изначально отсутствовало авторское начало и православие продолжило эту традицию.

В приверженности канону, коллективности, монолитности ярко выразилось соборное начало отечественной культуры. В целом, по мнению П.А.Флоренского, «Чем устойчивее и тверже канон, тем глубже и чище он выражает общечеловеческую духовную потребность: каноническое есть церковное, церковное — соборное, соборное же — всечеловеческое»[2].

Размышляя о сущности образа мира, отечественный религиозный мыслитель Е.Н.Трубецкой выражал мнение о том, что «сама вселенная должна стать храмом Божиим»[3]. Само храмовое действо Флоренский называл «синтезом искусств», неотъемлемый компонент которого составляют духовные песнопения.

С древнейших времен хор отождествлял собой национальный дух и всеобщее человеческое участие. По своей сути хоровое пение предполагает главенство коллективного начала. Подобная слитность есть наиболее яркое выражение соборности, которая является одной из важнейших ментальных особенностей русской нации. В контексте богослужения хоровая музыка составляла эмоционально-образную основу, способствующую ориентации

[1] Трубецкой Е.Н. Избр. произв. С. 346.
[2] Флоренский П.А. Иконостас. С. 562.
[3] Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках // Избр. произв. С. 342.

пространственно-временной оси храмового действа в область трансцендентного. Характерной чертой русской культуры Б.В.Асафьев считает «то активно-хоровое, своеобразно-ценное и богатое возможностями в русском быту использование музыки, которое с давних времен проявлялось в народе в неизбывном стремлении к пению вместе — семьей, артельно, массой — и служило выражением отклика на жизнь и приветом жизни»[1]. Асафьев обнаруживает один из источников русского мелоса, хоровой по своей природе, в сокровищнице знаменного роспева.

Однако, западноевропейская духовная музыка, как отмечают современные исследователи, в частности В.Л.Марченков, черпает проявление коллективной личности в полифонической музыке. По его мнению, именно полифония отражает христианское понимание отношений человека и Бога.

В древнейших одноголосных мелодиях проявлялась задача человеческой личности слиться с Космосом. Религиозное понимание проявлено в трактовке григорианского хорала как гласа, внушенного ангельскими голосами; дискант же (дискант — высокий детский голос), в качестве подголоска, как нововведение, был именно «голосом человеческим, отличным от Божественного, но в то же время соединенным с ним прочной, неразрывной связью»[2]. В полифоническом изложении осуществляется выход личностного начала за пределы мира; голос как бы «кружит около него, но не сливается с ним»[3]. «Полифония есть прорыв за пределы мира, преодоление его — она есть множественность, дробление бытия»[4] на многочисленные уровни, планы, которые будучи неоднородными все же объединены в гармоничное единое целое. Монофония же есть единство мировой жизни при полной включенности в нее человека. И в том, и в другом случае идея единства сохраняется; однако, в полифоническом мирочувствовании личность имеет возможность слышать себя как «саморазличествующее тождество»[5]. В музыке XX столетия в полифоническом

[1] Асафьев Б.В. О хоровом искусстве: Сб. ст. Л., 1980. С. 94.

[2] Марченков В.Л. Монофония, полифония и личность: мечта о русском многоголосье // Евразийское пространство: звук, слово, образ. М., 2003. С. 421.

[3] Там же.

[4] Там же. С. 422.

[5] Там же.

изложении связи между голосами ослабли настолько, что наиболее верно говорить о полном расслоении целого. Однако в литургических сочинениях, в силу их концептуального значения, гармоничная связь между голосами всегда сохранялась.

В хоровых произведениях, как самостоятельных, так и входящих в более крупные (оперу, кантату), конца XIX века Б.Асафьев выявляет элементы фресковой композиции. Тем самым происходит показ неразрывного синтеза всех видов искусства: живописи, литературы, музыки, архитектуры. Оперные действия музыкально-фрескового стиля («Хованщина», «Борис Годунов», «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии») являют собой воплощение соборности, и находят свои оперные корни еще в сочинениях М.И.Глинки («Иван Сусанин»). Фресковое сознание пронизывают русскую оперную музыку: сцена торга в опере «Млада» Римского-Корсакова, финал оперы «Руслан и Людмила» Глинки, его же «Иван Сусанин», сцена восставших крестьян под Кромами в «Борисе» Мусоргского, стрелецкая слобода в «Хованщине», пролог к опере Бородина «Князь Игорь», сцена ночного стояния Китежа и «Сеча при Керженце» в «Граде Китеже», сцена веча и восстания псковской вольницы в «Псковитянке» Римского-Корсакова. Богатейшая фреска воплощена в сцене торга и народного схода у пристани в Новгороде в опере Римского-Корсакова «Садко». Как пишет Б.В.Асафьев: «В чередовании сольных выступлений, малых ансамблей и пышных по звучности хоров, в пестрой смене колоритных по стилям звеньев музыкальной цепи арий, песен, романсовых эпизодов (гость из славного города Веденца), былинных сказов и причетов, духовного стиха, нищих и наглых издевательских скоморошин раскрывается жизнь цветущего древнерусского города»[1]. По подобию древненовгородского уклада соседствует в опере подводное царство. Таким образом, фресковые сцены различные по стилю и темпераменту, масштабам звукозодчества и динамике музыки, едины в создании звукописи русского народа о земле, родине и воплощают идею коллективной личности — идею всеединства.

Композиторы Серебряного века, в частности А.Лядов и Н.Мясковский, использовали в своих произведениях символику

[1] Асафьев Б.В. О хоровом искусстве. С. 44—45.

русского духовного стиха, «звучащего как мольба целого народа о пощаде: в сочинении Лядова процитирована мелодия «Страшного суда», а у Мясковского — «Расставание души с телом»[1]. Широко использовался символистами образ тишины, «священного безмолвия». Тишина как благость, как откровение души наполняет многие творения символистов. Это молчание духовно насыщено «таинством волшебных дум».

Своеобразно трактует образ тишины С.В.Рахманинов: композитор воспринимает тишину как смерть, причем, с позиции оставшегося в живых — поэтому так мрачен колорит многих его произведений. Секвенция Dies irae (День гнева), традиционный символ смерти и Страшного суда в классическом музыкальном наследии, использовалась композитором часто («Остров мертвых», «Колокола», Третья симфония, «Симфонические танцы», «Рапсодия на тему Паганини» и др.) В своей Шестой симфонии Н.Мясковский использует секвенцию Dies irae на протяжении всего произведения. Образ смерти во многих случаях смыкается с колокольностью. Колокольность как апофеоз звучания использовалась многими композиторами и по-прежнему вызывает интерес современных авторов. В произведениях Рахманинова, Скрябина, Метнера, Мясковского имитация колокольного звона была олицетворением тревоги, вселенским взыванием ко всем живущим. В подобной трактовке колокольность сближается с идеями соборности.

К колокольным звонам примыкает символика трубного гласа (труба Архангела — символ апокалиптической музыки). Сопоставляя трубный глас с романтической фанфарностью, в звуках валторны выявляется отражение архаически-ностальгического оттенка. Грозно-пророческий, повелевающий характер в начале симфонической картины А.Лядова «Из Апокалипсиса» олицетворяет тот самый «Архангельский глас».

Ф.Ницше в своей работе «Рождение трагедии из духа музыки» рассуждая о генезисе трагедии, находит его истоки в хоре: «Трагедия возникла из трагического хора и первоначально была только

[1] Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. С. 30.

хором, и не чем иным как хором»[1]. Хор в его понимании есть некое «материнское лоно», на фоне которого разворачивается действие. Функция хора заключена в преображении зрителя, создании в нем духовидца. Хор показывает настоящему зрителю его собственные переживания в музыкальном выражении, и, таким образом, вводит слушателей в область размышлений. С античности и до настоящего времени хор есть символ мыслящего зрителя, выражающий глас творца произведения.

А.В.Шлегель видел хор как экстракт толпы, как «идеального зрителя».

Шиллер рассматривал хор как «живую стену, воздвигаемую трагедией вокруг себя, чтобы начисто замкнуться от мира действительности и тем сохранить себе свою идеальную почву и свою поэтическую свободу»[2]. Следуя шлегелевской мысли о хоре как «идеальном зрителе» Ницше называет хор, на его примитивной ступени в первобытной трагедии, «самоотражением дионисического человека»[3]. Хор есть воплощение природы; сострадая ей, Дионис проявляет мудрость, которой пронизана вся Вселенная.

Известный отечественный филолог Ю.В.Манн говорил о хоре как о «персонифицированном зрителе». Анализируя «Русские ночи Одоевского, мыслитель отмечает место и роль хора в древнем театре: «Хор — <…> давал <…> некоторый простор <…> естественному влечению человека принимать личное участие в том, что перед ним происходит»[4].

В конце XIX — начале XX веков одним из направлений получивших расцвет стала культовая хоровая музыка, обратившаяся к древнерусским традициям, особенностям старинного церковного пения (знаменный роспев); наметилось использование фольклорных элементов, привнесение светского начала в религиозную музыку.

Уже в русском фольклоре, к которому обращается художественное сознание Серебряного века, мы можем ощутить идею единства космоса и человека. В сказание о Голубиной книге на

[1] Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. СПб., 2000. С. 84.
[2] Там же. С. 87.
[3] Там же. С. 94.
[4] Цит. по: Манн Ю.В. Русская философская эстетика. М., 1998. С. 184.

первых страницах излагается о «вселенском человеке, чье тело соткано из звезд, солнца, чье дыхание — ветер»[1]. «В Голубиной книге не только космос — человек, но и наоборот: человек тоже является космосом, обособленным от него в силу своего земного существования. А оно понимается как вывернутость космоса в результате рождения человека. Поэтому космос есть внутренняя суть человека, а сутью космоса остается человек…»[2]. Как отмечают современные исследователи, Голубиная книга хорошо известная творцам-космистам Серебряного века, питала и вдохновляла их на создание духовных сочинений.

Традиции духовных песнопений проникали в светскую культуру, в результате чего роль слова отошла на второй план, а музыкальная сторона заняла первенствующее положение, но все это не сказалось на глубине отражения духовного космоса. К наиболее ярким музыкальным образцам данного направления принадлежат: «Литургия Иоанна Златоуста», «Всенощное бдение», «Херувимская» П.И.Чайковского, кантаты «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма» С.И.Танеева, симфонизированная хоровая поэма «Колокола», «Всенощная» и «Литургия св. Иоанна Златоуста» С.В.Рахманинова, литургическая опера «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н.А.Римского-Корсакова.

Софиологические идеи Серебряного века наиболее ярко высвечиваются в «Граде Китеже» Н.Римского-Корсакова. Центральное положение образа Февронии в опере Римского-Корсакова воплощает духовно-нравственное начало, а в ее характеристике композитор отказывается от сказочности. Сопоставляя тексты оперного либретто и древнерусской повести XVI века о Петре и Февронии Муромских, мы можем видеть, как при пропуске сказочно-легендарных мотивов сохраняются вещие свойства девы исцелять физически и духовно, усилен мотив слияния героини с природным космосом (Всеединство), ее одухотворяюще-преображающей силы. По замечаниям исследователей муромского краеведческого музея на трех житийных иконах 1618, 1640—1660, 1669 гг. изображения Февронии имеют общие черты: белый цвет

[1] Цит. по: Полищук В.И. Мировая и отечественная культура. Екатеринбург; Нижневартовск, 1993. Ч. 2. С. 174.

[2] Там же.

одеяний — знак причастности к небесной жизни; умиротворенная самоуглубленность и несуетность, подобная тихим ангелам А.Рублева, умиленно-радостное просветление.

Все темы оперы сгруппированы в два полярных комплекса: Феврония и мир Всеединства, тема зла и духовной тьмы. Первый комплекс характеризуется: восходящей направленностью мелодического рисунка, устремленного к «божественным вершинам»; доминирование песенно-распевного начала, диатоничности и светлых мажорных тональностей; тематическое, интонационное, жанровое единство. Темы всеединства начинают и завершают «Сказание», образуя некую светлую духовную ауру, исходящую от «Китежа». Второй комплекс связан с «большой эсхатологией» (образы нашествия татар) и «малой эсхатологией» (мир Гришки Кутерьмы), и имеет следующие черты: инструментальность, подчеркивающая механический характер; нисходящий вид мелодического движения; минорное ладовое наклонение.

Темы, наделенные духовной символикой (леса-пустыни, птиц, Февронии, озера Светлояра, больших и малых китежских колоколов, Великого Китежа, спасения и Преображения града) в своем истоке имеют кварто-квинтовое соотношение, которое имитирует колокольный звон. На основании этого мы можем говорить о создании картины мира прекрасного Всеединства, гармонии Февронии с природным космосом.

Темы восходяще-терцового движения, имеющие в основе знаменный распев (Великого Китежа, службы воскресной и радости, из которых в конце оперы вырастают темы Преображения, Вхождения в град), связаны с раскрытием духовных, этических, нравственных понятий, обращенных к вершинам человеческого духа, к совершенству, Богу-Свету.

В опере присутствует цитированный духовный напев «Се жених грядет», смысловое наполнение которого в преддверии светозарного града обретает сакральное значение и раскрывает Божественную сущность Невидимого града. Таким образом, указывается претворение в музыкальном материале идей Соборности, вселенской теократии путем синтезирования в финале важнейших тематических оборотов — попевок мира духовного света, звучавших ранее рассредоточено и разрозненно, а здесь сливающихся в единое славление. Это символизирует воссоединение

и сублимирование разорванного Бытия в цельный духовный организм.

Темы Хаоса (образ Гришки и мир нашествия татар) отмечены податливостью хроматическим интонациям, целотоники и «бессистемности», олицетворяющей распад сознания Кутерьмы, кульминацией которого является сцена безумия. Тематизм Кутерьмы демонстрирует искажение интонации в сторону диссонирования, связанной с линией Антихриста. Образы нашествия представляют эсхатологическое преломление как создание картины Страшного суда.

Следует отметить символическое значение темы скачки, экспонирующей образ татар и ассоциирующейся с появлением Апокалиптических всадников, провозвестников конца света.

Существуют три версии спасения града Китежа: сокрытия под землей (Китяжский «Летописец», старообрядцы), на дне Светлояра и мистическая, избираемая авторами либретто — чудесно преображенный Китеж (П.Мельников-Печерский, В.Короленко). Отдельные линии «Сказания» объединены общей направленностью — восхождение к Спасению — Невидимому граду. Характеристика Града Невидимого совпадает с духовными стихами о рае, Страшном суде (апокалиптические мотивы). Образы райских птиц раскрываются в сравнении с духовными стихами, Голубиной книгой, апокрифами, мотивами мифологии, картиной В.Васнецова.

В творчестве М.В.Нестерова вместе с «Христовой невестой», «Девушкой-нижегородкой» впервые в русской живописи родилась тема мятущейся души, которая стремится скрыться от тревог в тихой обители. Литургийный настрой проходит в живописи М.В.Нестерова «красной нитью» («Под благовест», «Пустынник», «Видение отроку Варфоломею»). Литургическое направление в художественной жизни Серебряного века отражает единство человеческой души с суровой русской природой, покорность и благоговение перед Космосом. Проявленными чертами литургийности стали: поэтизация русской природы, архаичность в поиске духовно-нравственного идеала. Персонажи картин Нестерова пребывают в гармонии с суровой природой и излучают тайный свет. Деревья и фигуры людей на полотнах художника хрупки, небо безмятежно вне зависимости от того пасмурно оно или ясно. Напев русской тихой мелодии пронизывает многие работы художника.

В числе работ живописца есть произведения философски-религиозной тематики: «Философы» (изображены П.А.Флоренский и С.Н.Булгаков), «Мыслитель» (портрет И.А.Ильина). По словам самого художника в работах «Святая Русь», «Юность преп. Сергия» он изобразил «странствующую Русь, ищущую со страстью и надеждой своего Бога»[1]. Нестеров отмечал, что религиозная живопись «церковная и нецерковная… неудовлетворительна по существу», а литургическая музыка гораздо счастливее живописи: «Музыка горячо откликается на все моменты жизни. Она с нами радуется и плачет, она утешает нас в минуты скорби, тогда как живопись в названные моменты, за весьма редким исключением, остается равнодушной и бесстрастной»[2].

Мыслеформа «Невидимого града» в эпоху духовно-культурного ренессанса «витала в воздухе», воплощаясь в конкретные сочинения или желая воплотиться. А.Белый планировал написать роман «Невидимый град», но, развивая контуры этой идеи, переключился на создание автобиографической повести «Котик Летаев». Однако и здесь град Невидимый ассоциируется с градом Небесным, или как его еще называют с градом Китежем. Невидимый град возможно постичь только «духовным зрением, мистическими чувствами, развитыми антропософской, оккультной практикой»[3].

Образ святости для русского религиозного сознания есть, прежде всего, красота, но он и нечто большее, чем просто красота. Этот образ, излучающий сияние, вызывает у страждущего не эстетический восторг, а мистический трепет. Литургика, по словам отечественного философа Б.П.Вышеславцева, «есть цепь образов, символов и видений.., и потому она обладает сублимирующей силой»[4]. Апокалипсис в своем окончании воссоздает видение «Нового Иерусалима и жены, облеченной в солнце, видением, которое, прежде всего, хочет… сублимировать душу и преображать космос»[5]. Для сублимирования хаоса русской ментальности

[1] Нестеров М.В. Письма. Избранное. Л., 1988. С. 207.

[2] Там же. С. 208.

[3] Спивак М.Л. Звукообразы Невидимого града (Андрей Белый в работе над трилогией «Восток или Запад») // Евразийское пространство. С. 232.

[4] Вышеславцев Б.П. Этика преображенного Эроса. М., 1994. С. 67—68.

[5] Там же. С. 68.

всегда были чрезвычайно важны образы Христа воскресшего и града Китежа.

Таким образом, космизм и литургика объединяются в духовном стремлении к обожению мира и человека, всеобщему Преображению и Воскрешению телесного и духовного начал, к прорыву в трансцендентное, вечное, к той вертикали русской души — от земного к Небесному граду, соборному единению в Нем, рождающего Богочеловечество.

Глава 8

СИНЕСТЕЗИЯ И СИНТЕЗ ИСКУССТВ КАК ВЫРАЖЕНИЕ ИДЕЙ КОСМИЗМА

Изначально термин *«синестезия»* (от греческого synaisthesis — соощущение) обозначает межчувственную связь. Наиболее ярко синестезия проявилась на рубеже конца XIX — начала XX веков. Так, в литературе она присутствовала как основание межчувственных переносов: «флейты звук зорево-голубой, звук литавр торжествующе-алый» у К.Бальмонта. В музыкальном искусстве при восприятии звуков у слушателей возникают зрительные образы: произведения К.Дебюсси, Н.А.Римского-Корсакова, А.Н.Скрябина. Трактуя синестезию, часто в нее включаются не только музыкальное искусство, но и живописное (программная музыка, светомузыка, творчество М.К.Чюрлёниса, В.В.Кандинского). В современный период синестезия заявляет о себе в новых видах искусства, связанного с техническими средствами, которые применяются в киноискусстве, телевидении.

Говоря о *синтезе искусств* (от греческого synthesis — соединение, сочетание) предполагается органическое единство художественных средств различных видов искусства. Традиционно сложились три основных формы синтеза искусств. Основу синтеза пластических искусств составляют: архитектура, скульптура, живопись, декоративное искусство. В результате комплексного воздействия всех направлений пластических искусств возникает единый законченный стиль. Театральный синтез искусств возникает при участии актерского исполнения сценического произведения, декораций, костюмов, пантомимы, хореографии, музыки, света. Кинематографический синтез искусств связан с развитием киноискусства и кинообразов. В этом направлении синтез возникает на основе монтажных принципов, полифонии.

В конце XIX — начале XX веков в поиске новых средств выразительности синтез искусств стремился к абсолютному искусству[1],

[1] Абсолютное искусство (от латинского absolutus — неограниченный, безусловный) трактуется как самоценное, самодостаточное, а также имеет обращенность к «посвященным», т.е. сближается с теорией «искусства для искусства».

открывающего первообразы, коренящиеся в абсолютном, или же создание «музыкальной драмы» (мистерии) объединяющей все искусства (Р.Вагнер, А.Н.Скрябин).

Литературность как характерная черта символистской культуры стала одной из знаковых граней эпохи, в которой произошло стирание границ между искусствами и готовность их к синтезу. Данная тенденция наблюдалась еще у романтиков. Символы перекочевывали из жизни в произведения искусства и обратно. Эпоха Серебряного века мыслила цветовыми, звуковыми символами. Подобно тому, как цветовые символы фигурировали в поэзии и в музыке («Темное пламя» Скрябина, его же определение Седьмой и Девятой сонат как «белой» и «черной» месс), звуковая символика проникала в поэзию и в живопись (М.К.Чюрлёнис). В поэтических строках поэтов зачастую употребляются в качестве символов слышимые образы природы (волна, вьюга), голоса призрачных существ, колокольный звон, тишина. Систему музыкальных символов не обошла эсхатологическая острота переживаний, отмеченная выше полярность.

Влияние символистской эстетики способствовало развитию таких жанров как: «стихотворение с музыкой»; программная симфоническая поэма, сочетающая в себе живописность оркестровых красок со стремлением проникнуть в глубины подсознания; утонченный «эскиз-настроение» в фортепианной музыке; музыкальный театр, балет. Различные формы искусства способны до некоторой степени сливаться друг с другом, проникаться духом близлежащих форм. Как писал А.Белый «элементы более совершенной формы, проникая в форму менее совершенную, одухотворяют ее, и обратно»[1].

Символ взаимопроникал в прозу, поэзию, музыку, живопись. Наряду с геометрическими архетипами круга, спирали символы сети или креста также имели место быть, но их роль была подчиненной. Так, символ *креста* нес христианско-дионисийскую характеристику распятия как места «жертвы» и смерти. Символ *змеи* или змееглавости в двойном образе *«косы»* — косы как прически (символ женской эротики), и как орудия смерти использовался в гротескно-гиперболическом контексте.

[1] Белый А. Символизм и философия культуры. С. 94.

Ткань (или плетение) земного мнимого мира, подобно покрывалу Майи, «вечной ткачихи обманчивого чувственного мира» наиболее заметна в вечерней и утренней сумеречности, когда контуры текстуры мира «просвечиваются»[1]. *Нить* судьбы, словно путеводная золотая нить Ариадны, служит для ориентации в лабиринте чувственного мира. Таким образом, прослеживается связь сплетения множества нитей в упорядочивающем символе косы как олицетворения Софии-Премудрости Божией: «По ночам, когда в тумане / Звезды в небе время ткут, / Я ловлю разрывы ткани / В вечном кружеве минут. / Я ловлю в мгновенья эти / Как свивается покров / Со всего, что в формах, в цвете, / Со всего, что в звуке слов…» (М.Волошин); «У тебя венец златой, / У тебя в глазах — лазурь. /…/ Всем нам нужен ткач златой, / Чтоб соткать златую ткань…» (К.Бальмонт «Златой ткач»). Идея ткачества вполне «созвучна» космическим принципам о «сплетении» полярных категорий Добра и Зла. Срединным звеном между нитью и тканью выступает мотив *узла* неоднократно встречающийся у поэтов Серебряного века: «Я нити завязал могучего узла, — / Добро и Красоту, Любовь и Силу Зла, / Спасение и Грех, Изменчивость и Вечность /…/ Он мой, безумный миг слияния — всего…» (К.Бальмонт «Узел»).

Все мотивы — нити, узла, косы, ткани — не менее полно, чем в поэзии, и даже более конкретно воплощены в музыке. Так, музыкальная интонация, зерно есть не что иное, как один из узлов, из которых в дальнейшем развивается вся музыкальная ткань, и мотив ткачества есть реализация полифонических приемов, без которых не мыслим музыкальный процесс.

Мифологема тканья мировой сети, как отмечает А.Ханзен-Лёве, «прядения нитей жизни или судьбы… подчеркнуто сплетена с символикой «зари», то есть со сферой, в которой (при помощи лучей, солярной энергетики) макро- и микрокосм… переплетаются между собой»[2]. Иллюстрируют подобное воплощение поэтические строки С.Городецкого: «…Ткет и стелет царевна Заря. / Вышивает цветы голубые. / У царевны коса вороная. / Распускает

[1] Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб., 2003. С. 83.

[2] Там же. С. 86.

косу вороную, / Самоцветные камни вплетает, / И полмира под косу ночную…»

Световая ткань космоса в ренессансном синтезе часто предстает в женском образе, световая и золотая природа, которой вытекает из солярной космогонии.

Аналогом ткачества выступают принципы строительства и развертывания. При развертывании текста (музыкального, поэтического, прозаического, живописного, философского) из одного звена-мотива доминирующим принципом выступает идея развития в виде ленты или текстуры из исходного «пра-текста».

В церковнославянской литературе встречается композиционный принцип, который называется «плетением словес». Одно из разновидностей плетения — «кружение», в процессе которого «соединяются в макро- и микрокосмическую игру Великой Пряхи пра-текста — текста»[1].

Среди «содружества искусств» действует закон космической гармонии: «Поэзия, музыка, и все содружество искусств, и религиозное сознание с его проникновенными угадываниями и установлением связи между человеческим «я» и великой правдой Непознаваемого, — все это согрето красотой гармоний и, участвуя в мировой идеальной соразмерности, замкнуто в правильности узоров, составляющих единую ткань»[2] — писал К.Бальмонт в «Поэзии ужаса». Узор в данном случае представляет собой модификацию плетения.

Принцип синтеза искусств, а более конкретно — наделенность звука такой же жизнетворящей энергией, как и свет, луч, — восходит к пифагорейской мифологеме гармонии сфер. Родственную экстатическую функцию горения несет символ огня. Стремление слить символику звука с символикой света (озарение, видение, воображение) явно выступает в текстах Серебряного века: «…И воскресать, и, разгораясь, реять, / И прозирать, — / Отгулы сфер в отзывах струн лелеять…»[3] — писал Вяч. Иванов. «Гул» всегда трактуется как гудение некой космической или природной глубины. Ассоциация луча со звуком в пифагорейском духе

[1] Там же: С. 91.
[2] Цит. по: Ханзен-Лёве А. Русский символизм. С. 91.
[3] Там же. С. 94.

проступает в строках М.Волошина: «…С тихим звоном, стройно и нескоро, / Возносясь над чуткою водой, / Золотые числа Пифагора / Выпадают мерной чередой»[1].

Характерной приметой искусства Серебряного века стало синтезирование в синестетические комплексы «звука» и «луча», «света» и «огня», «отзвук» и «отблеск» разворачиваются в параллельные ряды символов: «Рокоты лирные, / Спектры созвучные, / Славят ответные, / Вас, огнезвучные. / Струны всемирные, / Вас, семицветные, / Арки эфирные, / Ярко-просветные!..»[2] (Вяч. Иванов, «Радуги»).

Наиболее ярким воплощением синестезии и по сей день, остается опера, вместившая в себя музыку, слово, живописность декораций и костюмов, танец, свет, посредством которых аллегорические образы достигают значения емких символов. Так, в «Граде Китеже» Римского-Корсакова символика двух культур изображалась борьбой степи и леса; в «Золотом петушке» в лице Додона и Шемаханской царицы сопоставлены русская деспотия и неуловимо-прекрасный, дразняще загадочный Восток.

В произведениях И.Стравинского открылся редкий для искусства синтез, который проявился через реформаторский взгляд, обостренного чувства традиции и консерватизма. Современный отечественный исследователь П.Сувчинский при анализе творчества композитора выявляет тенденцию перевода любого материала от музыкальной темы, любой формы, любого стиля в особую аутентичную систему восприятия. Метрическая система сочинений композитора всегда является «проводником времени»[3]. Временной ход определяет структуру изнутри и стабильно закрепляет ее. Таким образом, обнаруживается типологическое сходство с классическими образцами музыки XVIII века.

Символизм возник в жанре поэзии и поэтому ни один музыкальный жанр не соприкоснулся с ним так близко как романс. Безусловно, вокальная лирика не вместила в себя все темы и мотивы поэтов-символистов, но отразила их достаточно широко:

---

[1] Кибернетический Пегас: Стихи. Л.,1989. С. 86.

[2] Ханзен-Лёве А. Русский символизм. С. 99.

[3] Сувчинский П. Понятие времени и Музыка (Размышления о типологии музыкального творчества) // Евразийское пространство. С. 479.

от ослепительно-светлой до мистически сумрачной, с оттенком фатальности. Однако центральное место традиционно занимали темы любви и природы, в которых сосредоточенность на внутренних переживаниях души, исповедничество и есть характерная черта вокальной лирики. Изначально символисты опирались на русскую лирическую поэзию XIX века: Е.Баратынского, Ф.Тютчева, А.Фета.

Так, в своей романтически-психологизирующей линии Н.Метнер для вокального направления избирал поэзию Ф.Тютчева и А.Фета. Композиторы, рубежа XIX—XX веков увлекшись символисткой поэзией, при переложении ее на музыку стремились следовать каждому поэтическому изгибу. Таким образом, выявилось новое направление — «стихотворение с музыкой», в рамках которого весьма симптоматичным явился опыт мелодекламации. Мелодекламация занимает срединное положение между поэзией и музыкой, и в смысле промежуточности между искусством и культурным бытом.

Из положительных качеств нового направления следует отметить обновленность и более тонкий подход к партии фортепиано. Инструментальный пласт по отношению к поэтическому слову воспринимается как «прозрачная глубина» образа. Происходит формирование музыкальных эквивалентов литературным символам. В романсе «Круги на песке» Н.Мясковского исчезнувшие круги на песке — знак ушедшего времени.

Одной из черт символистского романса стало стремление к миниатюризации (сочинения нередко носят названия: «наброски», «мимолетности» и пр.). Другое качество, обращающее на себя внимание — смысловая разомкнутость композиции, усугубляющая чувство причастности к Бесконечному. Возникает более глубокое отношение к многозначности, выявлению скрытого смысла стиха. Реалии природы (ночь, море, звезды, луна), проявляясь, через психологизацию переживаются и осмысливаются как символы. Звукоотражательные элементы (бег волн, шум леса, пение птиц) пронизываются лирической интонацией.

Большая часть символистских романсов написана в жанре психологического пейзажа. Музыкальная ткань таких романсов обладает особой «стереоскопичностью» образа, объемностью,

единством лирико-изобразительных компонентов. К таковым, например, можно отнести «Сирень» С.В.Рахманинова.

Диалектика внутреннего и внешнего в романсе «Серое платьице» С.С.Прокофьева на слова З.Гиппиус доходит до гротескной аллегории: Вражду, Сомнение, Тоску, Разлуку символизирует девочка в сереньком платьице. Композитор использует прозрачно-скупые приемы письма, что выглядит как некая антитеза импрессионистической изысканности, которая свойственна большинству романсов на стихи поэтов-символистов.

Одной из тенденций поэтически-музыкального символизма стал углубленный психологизм с уклоном в мрачно-фатальную сферу. Мотивы одиночества, тщетности, обреченности, смерти стали основными темами символистов. Ярким выразителем данного направления стало творчество Н.Я.Мясковского. Его музыке наиболее созвучен «страдальческий» тонус символистской поэзии и запечатленный в ней трагизм душевной опустошенности. Таким образом, в вокальных сочинениях Мясковского отмечается скорее склонность к скупой, экспрессионистически-заостренной графике, чем к импрессионистической красочности.

Романсы импрессионистического характера отличаются тонкой звукописью, изощренной колористкой и отражают философию «мига», «мгновения», запечатленную игру едва уловимых, тонко вибрирующих ощущений и впечатлений. Так, в романсе И.Ф.Стравинского «Незабудочка-цветочек» на слова К.Бальмонта музыкальная ткань предельно индивидуализируется: главная идея состоит в постепенном наложении красок — от тихой прозрачной к объемному красочному пространству (от микро- к макрокосмосу).

К 1910 г. психологические изыски все меньше привлекают композиторов, а обращено их внимание к поэзии сказки, экзотике.

Наряду с кантатой Прокофьева «Семеро их» его романсы из опуса 36 «Заклинание огня» и «Помни меня» проникнуты «скифским экспрессионизмом» — так выявляется образность заклинательности.

Одним из проявлений синестезии на рубеже XIX—XX веков стало рождение «нового русского балета», который во многом опирался на традиции эллинского пластического искусства. Античный миф подарил музыкальному театру «Нарцисса»

Н.Черепнина, «Аполлона Мусагета» И.Стравинского, его же «Орфея», оперу-ораторию «Царь Эдип».

В начале XX века проблема антиномичности культурного процесса питала появление новых синтетических форм. Упоминая ранее синкретичность символистского мышления, как неотъемлемую черту символистской мистерии, нельзя обойти главную цель мистериального акта, которая заключена в том, что объединение человеческого сознания в грандиозном соборном действии должно произойти посредством магической силы «Всеискусства».

Театр мистерий наиболее полно вобрал симметричность национального самосознания. Так Блок писал о русском художнике, совместившем в себе множество граней: «Так же, как неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга — философия, религия, общественность, даже — политика. Вместе они и образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры. Слово и идея становятся краской и зданием; церковный обряд находит отголосок в музыке»[1].

Идея синтетического искусства сближала художников-мирискусников с поэтами-символистами. И тем, и другим свойственен историзм (античная и славянская архаика Л.Бакста, Н.Рериха), мифологизация образного строя (от Демона к Пророку М.Врубеля).

По мнению Вяч. Иванова, жанровой основой мистерии должна быть хоровая драма, где значительное место отводилось бы произносимому или поющемуся слову.

Мирискусники, помня об опасности «изреченности» сделали основой синтеза балет, сочетающий музыку, пластику, зодчество, орнамент. Новый русский балет начала XX века отличался кратким, емким типом высказывания и требовал пространственно-временной локализации. Мирискусническая эстетика сфокусировала все внимание на способности балетного жанра «останавливать время и как бы развертывать художественный образ в пространстве».

В рамках этого синтеза живопись обретала качества музыкальности, она обращалась к эмоциональному восприятию цвета и линии. Художники начала века испытывают потребность

[1] Блок А. Собр. соч.: В 6 т. Л., 1982. Т. 4. С. 422.

высказаться в масштабных жанрах — фреске, панно, театральной декорации, в которых открываются новые ресурсы музыкальности, обусловленные техникой орнамента, эмансипацией ритма и колорита. По мнению Л.Бакста ритм в балете отражает ритм самой жизни. Именно ритм был той пружиной, которая своим движением наполняла все слои и грани русского балета специфическим характером, особенности которого выражались в сюжетах и идеях, тяготеющих к сфере надындивидуального, к изображению первоначал бытия — будь то стихийные ритмы природы или размеренность языческого ритуала. При взаимодействии живописного и музыкального начал, обе стороны приобретали качества друг друга: так в живописи проявлялись черты процессуальности, а музыка «подвергалась «опространствованию» и некоторой «нейтрализации во времени». Полифония зрительных ощущений дополнялась красками костюмов и выразительностью поз. Создание одноактных балетных композиций значительно сократило временную продолжительность спектаклей, но насытило музыкальную ткань яркими колористическими пятнами, — в этом и выразилась нейтрализация процессуального начала.

Наиболее соответствовали концепции синтеза искусств такие направления балета как: импрессионистическое и фольклорное («Жар птица», «Петрушка», «Весна священная» И.Стравинского, «Нарцисс» и «Павильон Армиды» Н.Н.Черепнина, «Шут» С.Прокофьева). И в музыкальном материале, и в общем, стиле этих спектаклей проявилась очевидная связь с французским импрессионизмом (М.Равель «Дафнис и Хлоя»).

Одним из представителей синтетической культуры является Микалоюс Константинас Чюрлёнис. Вся его личная и творческая жизнь связаны неразрывными нитями, являются воплощением идеалов Серебряного века. Как символист, он в силу своего художественного мышления оказался выразителем мифологических архетипных начал, лежащих в основе искусства. Его поэтическое «Я» с богатством проявилось как в живописи и музыке, так и в словесном творчестве. У него самого живописное, музыкальное и словесное связаны в одно целое. Рядом с его картинами, вместе со звучанием его музыкальных сочинений, образное содержание и сама тематика написанного им в слове воспринимается как выражение иными, вербальными средствами все того же

мифопоэтического мира, который предстает в музыке и живописи Чюрлёниса. Строки из его дневника:

«Слушай. Слушай внимательно, затаив
дыхание. Слышишь? Как тихо
переговариваются звезды…»[1]

И хотя эти слова не относятся к какому-то конкретному музыкальному или живописному воплощению, образная перекличка с некоторыми работами бывает поразительна. Отождествлением этих строк может быть живописный цикл «Сотворение мира», который по своему замыслу не что иное, как мистерия. В цикле отражены темы «неживого космоса», и темы «живого мира», сотворенного в этом космосе. Это достигается колористическими приемами использования холодных тонов для «космоса неживого», трансформация в «мир тварный» характерна более теплыми, мягкими, пастельными тонами. И колористические, и композиционные средства удивительным образом передают в первых четырех работах цикла, ощущение космической безвоздушности. Призыв «Stan sie!» — польское «Да будет!», помещенный на одной из первых картин цикла, являет собой антропокосмическое мировоззрение символистов. Чюрлёнисом владела мысль писать «Сотворение мира» в течение всей жизни, отображая мир не наш, а мифический. Таким образом, живописное наследие Чюрлёниса представляет собой воплощение идеи миротворчества — творение мира, в котором существуют свои моменты отсчета времени, свои масштабы и соотношения пространства. С музыкальностью, которой пронизаны все работы художника, неизбежно связывается одиннадцатая картина цикла, в которой присутствуют прозрачные арфы и ряды органных трубок. В работах, отражающих «живую» часть сотворенного мира, все подчинено красочной и ритмической гармонии. Декоративные фантастические растения, как бы колеблющиеся от воздушных струй, создают ощущение диковинных созвучий. Здесь уместна параллель с музыкальными сочинениями А.Скрябина. Скрябин «хотел воплотить в тембрах световые ощущения, передать все богатство красок»[2]. Его цветовые гармонии как бы полны земными реальными проявлениями,

[1] Цит. по: Розинер Ф. Искусство Чюрлёниса. М., 1992. С. 285.
[2] Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. М., 2000. С. 281.

но вместе с тем они «ускользают» ввысь, в неземные миры. В замысле Мистерии композитор к каждой нотной строке готовил стихотворную и световую строку. «И сам хор был бы … хор свершителей литургического служения»[1]. Таким образом, во время исполнения Мистерии свершилось бы соборное всеединение. Сходное мироощущение светоцветовых гармоний мы можем наблюдать в музыкальных сочинениях Н.А.Римского-Корсакова. В своем творчестве он обращался к свободе человеческого Духа, к мифотворческим первоистокам, архаическим народным песнопениям, которые вплетал в симфоническое кружево интонационно — гармонического языка. Все эти космические проявления являют собой ноосферное направление, избранное самой эволюцией, глубинным законом развития мира.

Таким образом, основная символистская тенденция фиксировать утраченную целостность смыкается с функцией символа как воссоединения, синестезией, предполагающей межчувственную связь и синтезом искусств, который объединяет в органическом единстве художественные средства различных видов искусства. Определяя назначение символа, Вячеслав Иванов видит в нем не просто знак, но ознаменование: «Подобно солнечному лучу символ прорезывает все планы бытия и все сферы сознания и знаменует в каждом плане иные сущности, исполняет в каждой сфере иное назначение. Поистине, как все нисходящее из божественного лона, и символ, — по слову Симеона о Младенце Иисусе, — «знак противоречивый», «предмет пререканий». В каждой точке пересечения символа, как луча нисходящего, со сферою сознания он является знамением, смысл которого образно и полно раскрывается в соответствующем мифе»[2]. Посредством художественного символа должно произойти слияние разделенных индивидуальных сознаний. Совершенно замечательно выражает О. де Бальзак совместное чувствование, т.е. синестезию: «Все вещи, относящиеся вследствие облегченности формою к области единственного чувства — зрения, могут быть сведены к нескольким первоначальным телам, принципы которых находятся в воздухе, в свете

[1] Новикова М.М. Теургическое искусство в философии серебряного века. Екатеринбург, 2001. С. 60.

[2] Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 143.

или в принципах воздуха и света. Звук есть видоизменение воздуха; все цвета — видоизменения света; каждое благоухание — сочетание воздуха и света. Итак, четыре выявления материи чувству человека — звук, цвет, запах и форма — имеют единое происхождение… мысль, родственная свету, выражается словом, представляющем собою звук»[1].

Итак, звучание музыки есть один из чистейших символов, вестник иной реальности, с которой мы вступаем в соприкосновение через музыку и музыкальный опыт. Музыка воссоединяет мир индивидуальный с миром природным, первичным опытом человека: реальность земного притяжения, познаваемого через мышечные усилия, окружающего пространства, покрываемого шагами, материи и ее разнообразия, постигаемого чувственно, дыхания и биения сердца, которые отражают природный механизм ритмов времени. Музыка есть часть культуры, ее динамичный «слепок», по которому можно судить об облике целой культуры. Она как микрокосм по отношению к макрокосму содержит в себе всю полноту бытия.

[1] Цит. по: Апрелева В.А. Музыка как эстетическая реальность. С. 116.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исторический рубеж конца XIX — начала XX веков Н.А.Бердяев назвал Серебряным веком русской культуры. В этот период рвались традиционные общественные связи, процесс маргинализации захватывал все большее и большее количество людей. Российская интеллигенция оказалась почти беспомощной перед новыми требованиями политического развития. Реальная практика жизни в России значительно опережала теоретическое осмысление принципов новой политической культуры. Русская культура в целом утрачивала один из своих основополагающих принципов существования — «соборность» — ощущение единства человека с другим человеком и социальной группой. На этой почве развивалось ощущение «внеземного» существования человека. Характерной чертой новой культуры выступил космологизм — элемент и новой картины мира, и нового соответствующего осмысления ее. Космологичность русской культуры формировалась как насущная необходимость, как выражение общего настроения. Космическая направленность становится исходной в творческих поисках русской поэзии В.Брюсова, А.Белого, А.Блока, в новых направлениях русской живописи и русской музыки.

Знаменательно, что именно в России, ставшей родиной научного учения о биосфере и переходе её в ноосферу и открывшей реальный путь в космос, уже с середины XIX столетия вызревает уникальное космическое направление научно-философской мысли, широко развернувшееся в XX веке. Отмечая общие, родовые черты русского космизма выделим, прежде всего: понимание восходящего характера эволюции, роста в ней разума и признание необходимости нового, сознательно-активного её этапа, получающего различные названия — от «регуляции природы» до ноосферы или пневматосферы. Для религиозных космистов высшая цель движения, преображённый эон бытия, носит названия Царствия Божьего, Царствия небесного.

Возникает новый взгляд на человека не только как на исторического социального деятеля, биологический или экзистенциальный субъект, но и на существо эволюционирующее, творчески самопревосходящее, космическое. Вместе с тем субъектом планетарного и космического преобразовательного действия признаётся

не отдельный человек, а соборная совокупность сознательных, чувствующих существ, всё человечество в единстве своих поколений. Идеальным прообразом такого, по выражению С.Н.Булгакова, «целокупного человечества» выступает Душа мира, Божественная София.

Обратим внимание на одну из особенностей русской философии: она не всегда выступала в чистом виде, а часто проявлялась через другие идеологические формы. Нередко собственно философские идеи, а также этические, эстетические, социально-политические, богоборческие и теологические концепции выражались не в форме специальных философских трактатов, а в литературных и публицистических произведениях.

Самой науке, точнее, грандиозному синтезу наук, объединённых во всеобщую космическую науку о жизни, дается новое направление развития. Идея преобразовательной активности космоса, с которой тесно связана идея неизбежного выхода человечества в космос, — выдающееся достижение, которым обогатили русские космисты отечественную философию и науку. Отсюда и вера в реальность полетов человечества за пределы земной атмосферы. По словам К.Э.Циолковского, судьба Вселенной зависит от преобразовательной деятельности человечества, то есть от его совокупного космического разума.

Идеи естественнонаучной ветви космизма также оказали большое влияние на творчество русских композиторов.

В онтологической модели времени, созданной А.Скрябиным, синтезированы различные представления о бытии, процессуальности, времени, содержащиеся в философских и научных исследованиях разных эпох и направлений. Говоря о выдающихся образцах философского исследования времени, современная наука называет имена А.Бергсона, В.И.Вернадского, Э.Гуссерля, А.Н.Уайтхеда, М.Хайдеггера. В целом ряде современных историко-научных и историко-философских работ рассмотрены общефилософские, и естественнонаучные аспекты проблемы времени[1]. Их

[1] См., в частности: Ахундов М.Д. Концепции пространства и времени: истоки, эволюция, перспективы. М., 1982; Молчанов Ю.Б. Четыре концепции времени в философии и физике. М., 1977; Молчанов В.И. Время и сознание: критика феноменологической философии. М., 1988.

анализ позволяет сделать выводы об эвристическом значении, несомненной ценности философских открытий А.Скрябина. Так, например, трактовка композитором времени как совокупности определённых свойств и отношений Вселенной соответствует современным философским разработкам идеи об эволюции времени.

Открытия великих русских композиторов в музыке доказывают качественную характеристику искусства звуков: музыка есть полнота мира в своем проявлении. Звук есть универсальное, космическое явление, имеющее определяющее значение в формировании космической материи. В конце XIX века в связи с появлением в художественном сознании новой картины мира, основанной на осознании музыки, как живого космоса — рождается новое отношение к музыкальному звуку, который понимается как индивидуальное, живое существо, обладающее началом телесным, душевным и духовным. Энергия звука, следовательно, есть точка пересечения культуры и музыки. В творчестве Н.А.Римского-Корсакова, А.Н.Скрябина, С.И.Танеева, А.К.Лядова, И.Ф.Стравинского, Н.Я.Мясковского благодаря вибрациям, создаваемым звуковым потоком, возникает иллюзия выхода во внеземное пространство, в бесконечность микро- и макромира.

Звук, ритм, мелодия, гармония — есть то, что в синтезе именуется «музыкальный космос» — частная, специфически музыкальная реализация одного из аспектов Универсального Порядка, выходящего за пределы данного сочинения, музыки и искусства вообще. Стремление к постижению надвременных категорий, искание абсолютной божественной правды и всеобщего воскресения к новой жизни воплотились в творчестве Н.А.Римского-Корсакова, С.В.Рахманинова, С.И.Танеева. Весь образный мир, особенности философского осмысления бытия и места в нем человека, претворенные в произведения музыкальной классики, нашли свое приятие и продолжение в лучших сочинениях русской литературы XX века, стали основой духовного фонда России.

Таким образом, даже первичный анализ русской музыки в философском и эстетическом аспектах показывает музыкальный космизм как активный творческий феномен, обладающий громадными возможностями культуро-творчества, способный опережать наличные состояния сознания и оказывать обратное влияние на

жизненный, цивилизованный процесс. Знание о музыке превращается с этих позиций в источник нашего знания о человеке, а эволюция музыкальных форм, взятая в мировом масштабе, прочерчивает грандиозную траекторию движения человеческого духа.

Данное исследование не претендует на объявление завершенности, так как каждое из выдвинутых положений представлено в схематизированном виде. Многие аспекты могут носить в будущих работах более детализированный характер, с расширением аспектов анализа, совершенствованием методов научного поиска, привлечением более широкого эмпирического материала в его диахроническом и синхроническом рассмотрении.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Философия новой музыки / Т.Адорно; пер. с нем. Б.Скуратова; вступ. ст. К.Чухрукидзе. — М.: Логос, 2001. — 352 с.

2. Азизян И.А. Диалог искусств Серебряного века / И.А.Азизян. — М.: Прогресс-Традиция, 2001. — 400 с.

3. Апокрифы Древней Руси. — СПб.: Амфора, 2002. — 239 с.

4. Апрелева В.А. Музыка как выражение и предвосхищение культуры / В.А.Апрелева. — СПб.: Инфо-да, 2004. — 380 с.

5. Апрелева В.А. Музыка как эстетическая реальность. Теоретические проблемы / В.А.Апрелева. — Челябинск: Изд-во ЮУрГУ, 1999. — 327 с.

6. Апрелева В.А. Очерки по гносеологии и психологии музыкального процесса / В.А.Апрелева. — Челябинск: Издательство ЮурГУ, 1999. — 178 с.

7. Апрелева В.А. Философские и эстетические проблемы в творчестве русских композиторов / В.А.Апрелева. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. — 196 с.

8. Аристотель. Сочинения в четырех томах. Т. 1 / Аристотель; под ред. В.Ф.Асмуса. — М.: Мысль, 1976. — 550 с.

9. Аристотель. Сочинения в четырех томах. Т. 2 / Аристотель; под ред. З.Н.Микеладзе. М.: Мысль, 1978. — 688 с.

10. Аронов Р.А. Об основаниях «нового способа мышления о явлениях природы» / Р.А.Аронов // Вопросы философии. — 2001. — № 5. — С. 149—158.

11. Асафьев Б.В. О хоровом искусстве: Сб. ст. / Б.В.Асафьев; сост. и коммент. А.Павлова-Арбенина. — Л.: Музыка, 1980. — 216 с.

12. Бакина В.И. Взаимоотношения макрокосмоса и микрокосмоса в ранней древнегреческой философии / В.И.Бакина // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. — 2000. — № 5. — С. 21—30.

13. Безносов В.Г. Путь к духовному синтезу: О религиозно-философских собраниях в С-Петербурге (нач. XX в.) / В.Г.Безносов // Звезда. — 1993. — № 3. — С. 164—170.

14. Белый А. Символизм как миропонимание / А.Белый; сост., вступ. ст. и прим. Л.А.Сугай. — М.: Республика, 1994. — 528 с.

15. Беляев В. Опыт тематического и теоретического разбора «Бориса Годунова» / В.Беляев // Музыкальная академия. — 1993. — № 1. — С. 187—188.

16. Бердяев Н. Диалектика Божественного и человеческого / Н.Бердяев. — М.: ООО «Изд-во АСТ», 2003. — 620 с.

17. Бердяев Н.А. Душа России / Н.А.Бердяев // Русская идея. — М., 1992. — С. 298.

18. Бердяев Н.А. Самопознание: Сочинения / Н.А.Бердяев. — М.: Изд-во «ЭКСМО-Пресс»; Харьков: Изд-во «Фолио», 2001. — 624 с.

19. Бердяев Н.А. Судьба России: Сочинения / Н.А.Бердяев — М.: Изд-во «ЭКСМО-Пресс»; Харьков: Изд-во «Фолио», 2000. — 736 с.

20. Блок А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 4. Очерки. Статьи Речи. 1905—1921 / А.Блок. — Л., 1982. — 464 с.

21. Блок А. Записные книжки / А.Блок. М.: Изд-во «ВАГРИУС», 2000. — 158 с.

22. Блок и музыка: Хроника. Нотография. Библиография / Сост. Т.Хопрова, М.Дунаевский. — Л.: Советский композитор, 1980. — 224 с.

23. Булгаков С.Н. Свет невечерний: Созерцания и умозрения / С.Н.Булгаков. М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Фолио», 2001. — 672 с.

24. Бунин И. Инония и Китеж / И.Бунин // Литературная газета. — 1990. — 7 октября.

25. Бытие и его проявления: Космос и вечность, тело и душа… // Перекличка веков: Размышления, суждения, высказывания. — М., 1990. С. 16—78.

26. Бычков В.В. 2000 лет христианской культуры sub specie aesthetica: В 2 т. Т. 1. Раннее христианство. Византия / В.В.Бычков. — М.; СПб.: Университетская книга, 1999. — 575 с.

27. Вагнер Р. Кольцо Нибелунга: Избранные работы / Р.Вагнер. — М.: Изд-во «ЭКСМО-Пресс»; СПб., 2001. — 800 с.

28. Васина-Гроссман В. О поэзии Блока, Есенина и Маяковского в советской музыке / В.Васина-Гроссман // Поэзия и музыка. Сб. статей и исследований. — М.: Музыка, 1973. С. 97—136.

29. Велесова книга. Славянские веды. — М.: Изд-во «ЭКСМО-Пресс», 2002. — 400 с.

30. Вернадский В.И. Биосфера и ноосфера / В.И.Вернадский; предисловие Р.К.Баландина. — М.: Айрис-пресс, 2004. — 576 с.

31. Вернадский В.И. Научное мировоззрение / В.И.Вернадский // На переломе: философия и мировоззрение. — М., 1990. С. 180—202.

32. Вл.С.Соловьев: pro et contra / Сост., вст. ст. и примеч. В.Ф.Бойкова. — СПб.: РХГИ, 2000. — 896 с.

33. Вышеславцев Б.П. Этика преображенного Эроса / Б.П.Вышеславцев; вступ. ст., сост. и коммент. В.В.Сапова. — М.: Республика, 1994. — 368 с.

34. Гаврюшин Н.К. Циолковский К.Э. Утописты; Живая Вселенная / Н.К.Гаврюшин, Т.Н.Желнина // Вопросы философии. — 1992. — № 6. — С. 132—158.

35. Гайденко П.П. Искушение диалектикой: пантеистические и гностические мотивы у Гегеля и Вл. Соловьева / П.П.Гайденко // Вопросы философии. — 1998. — № 4. — С. 75—93.

36. Герасимова И.А. Музыка и духовное творчество / И.А.Герасимова // Вопросы философии. — 1995. — № 6. — С. 87—97.

37. Гинзбург В.А. Космология и философия / В.А.Гинзбург // В.Л.Гинзбург о теории относительности. — М.: Наука, 1979. С. 97—100.

38. Глебов И. Романсы С.И.Танеева / И.Глебов // Музыкальная академия. — 2000. — № 1. — С. 114.

39. Гринес О. Н.К.Метнер и его «Русский хоровод» ор. 58 / О.Гринес // Материалы третьей научно-методической конференции аспирантов, ассистентов-стажеров и молодых преподавателей ННГК им. Глинки. — Нижний Новгород, 2002. С. 26—33.

40. Грушецкий В. Человек синей эпохи / В.Грушецкий // Андреев Д.. Роза мира. Метафилософия истории. — М., 1991. С. 207—283.

41. Гуляницкая Н.С. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н.С.Гуляницкая. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — 432 с.

42. Демин В.Н. Русский космизм: от истоков к взлету / В.Н.Демин // Вестник Московского университета. — 1996. — № 6. — С. 3—17.

43. Древнерусская литература / Авт.-сост. Н.В.Сечина. — М.: Дрофа, 2002. — 160 с.

44. Евразийское пространство: звук, слово, образ / Отв. ред. Вяч.Вс.Иванов; сост. Л.О.Зайонц, Т.В.Цивьян; Рос. акад. наук. Научный совет «История мировой культуры»; Ин-т мировой культуры МГУ им. М.В.Ломоносова; Евразийская ассоциация университетов. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 584 с.

45. Елистратов В. Русский космизм и русский космос / В.Елистратов // Дружба народов. — 1994. — № 6. — С. 186—194.

46. Емельянов Б.В. Этюды о русской философии / Б.В.Емельянов. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1995. — 264 с.

47. Жуков В.Т. Человек — биологический эксперимент космоса? / В.Т.Жуков // Наука и религия. — 1996. — № 4. — С. 5—9.

48. Жукоцкая З.Р. Предтечи Серебряного века / З.Р.Жукоцкая. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002. — 183 с.

49. Жукоцкая З.Р. Свободная теургия: культурфилософия русского символизма / З.Р.Жукоцкая. М.: РГГУ, 2003. — 288 с.

50. Зеньковский В.В. История русской философии / В.В.Зеньковский. — Харьков: Фолио; М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. — 896 с.

51. Иванов Вяч. Манера, лицо и стиль. Сборник «Борозды и межи» / Вяч.Иванов. — М., 1916. — С. 165—185.

52. Иванов Вяч. Родное и вселенское. Статьи, 1914—1917 / Вяч.Иванов. — М., 1917. — 48 с.

53. Ильин В.Н. Эстетический и богословско-литургический смысл колокольного звона / В.Н.Ильин // Культурология: Дайджест. — М., 2001. — С. 166—167.

54. Ильин И.А. Религиозный смысл философии / И.А.Ильин. — М., 2003. — 694 с.

55. История русской музыки: В 10 т. — М.: Музыка, 1997. — Т. 10А: Конец XIX — начало XX века / А.А.Баева, С.Г.Зверева, Ю.В.Келдыш. — 542 с.

56. Каленикин С. Космос как смысл Бытия / С.Каленикин // Наука и религия. — 2000. — № 8. — С. 4—7.

57. Кибернетический Пегас: Стихи / Сост. Л.Куклин. — Л., 1989. — 255 с.

58. Клизовский А.И. Основы миропонимания Новой Эпохи / А.И.Клизовский. — М.: ФАИР-ПРЕСС, 2000. — 816 с.

59. Книга притч Соломона. — М.: Изд-во «Эксмо», 2003. — 496 с.

60. Когай Е.А. Социальная экология: Человек и природа в русском космизме / Е.А.Когай // Социально-политический журнал. — 1999. — № 2. — С. 68—80.

61. Койре А. Ньютон и Декарт / А.Койре // Очерки истории философской мысли. — М., 1985.

62. Кондаков И.В. Введение в историю русской культуры / И.В.Кондаков. — М.: Аспект Пресс, 1997. — 687 с.

63. Концепции современного естествознания. — М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2000. — 303 с.

64. Копылов Г. Среди миров… (О категории «мира») / Г.Копылов // Знание-сила. — 1996. — № 10. — С. 55—64.

65. Космос: его влияние на человека и общество / Под ред. Л.Леви. — Нью-Йорк: У.У.Нортон и компания, 1965. — 228 с.

66. Кралин М.М. Артур и Анна: Роман в письмах. — Л., 1990. — 223 с.

67. Кунин И.Ф. Николай Андреевич Римский-Корсаков / И.Ф.Кунин. — М.: Музыка, 1988. — 158 с.

68. Лангер С. Философия в новом ключе: исследование символики разума, ритуала и искусства / С.Лангер; пер с англ. С.П.Евтушенко; общ. ред. и послесл. В.П.Шестакова. — М.: Республика, 2000. — 287 с.

69. Лапшин И.И. Философские мотивы в творчестве Римского-Корсакова / И.И.Лапшин // Музыкальная академия. — 1994. — № 2. — С. 3—9.

70. Лебединский А.А. Хор в творчестве С.В.Рахманинова / А.А.Лебединский. — Нижний Новгород: ННГК им. М.И.Глинки, 2002. — 299 с.

71. Левая Т.Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т.Н.Левая. — М.: Музыка, 1991. — 166 с.

72. Левая Т.Н. Скрябин и художественные искания XX века. — СПб.: Композитор, 2007. — 184 с.

73. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М.Лобанова. — М.: Музыка, 1994. — 320 с.

74. Лосев А.Ф. Владимир Соловьев / А.Ф.Лосев. — М.: Мысль, 1983. — 206 с.

75. Лосев А.Ф. История античной эстетики; Итоги тысячелетнего развития: В 2 т. Т. 2. / А.Ф.Лосев. — М.: Искусство, 1994. — 604 с.

76. Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля / А.Ф.Лосев. — Киев: Collegium, Киевская Академия Евробизнеса, 1994. — 285 с.

77. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура / А.Ф.Лосев. — М.: Политиздат, 1991. — 525 с.

78. Лосский Н.О. История русской философии / Н.О.Лосский; пер. с англ. — М.: Советский писатель, 1991. — 480 с.

79. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века) / Ю.М.Лотман. — СПб., 1999. — 415 с.

80. Лощиц Ю. О сивиллах, философах и древнерусских книжниках / Ю.Лощиц // Прометей. Т. 11. — М., 1977. С. 139—152.

81. Маковский С.К. На Парнасе Серебряного века / С.К.Маковский. — М.: Изд-во «Наш дом — L'Age d'Homme», Екатеринбург: Изд-во «У-Фактория», 2000. — 400 с.

82. Мамардашвили М.К. Лекции по античной философии / М.К.Мамардашвили; под ред. Ю.П.Сенокосова. — М.: Аграф, 1998. — 312 с.

83. Мандельштам О.Э. Век мой, Зверь мой: Поэзия и проза / О.Э.Мандельштам. — М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. — 576 с.

84. Манн Ю.В. Русская философская эстетика / Ю.В.Манн. — М.: МАЛП, 1998. — 381 с.

85. Марутаев М.А. О гармонии мира / М.А.Марутаев // Вопросы философии. — 1994. — № 6. — С. 71—81.

86. Мильдон В.И. «Сказка — ложь…» (вечно женственное на русской земле) / В.И.Мильдон // Вопросы философии. — 2001. — № 5. — С. 132—148.

87. Минковский Г. Пространство и время. Принцип относительности / Г.Минковский. — М., 1973. — 112 с.

88. Мировоззрение. Единство с миром и противостояние ему // Мир на пороге XXI столетия / Под ред. В.И.Купцова. — М., 1993. — С. 26—275.

89. Нестеров М.В. Письма. Избранное / М.В.Нестеров. — М.: Искусство, 1988. — 536 с.

90. Никитин Е.П. Духовный мир: органичный космос или разбегающаяся вселенная? / Е.П.Никитин // Вопросы философии. — 1991. — № 8. — С. 3—12.

91. Никитина Л.Д. История русской музыки / Л.Д.Никитина. — М.: Издательский центр «Академия», 2000. — 272 с.

92. Никольский В. История русского искусства: Живопись. Архитектура. Скульптура. Декоративное искусство / В.Никольский. — М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001. — 304 с.

93. Николюкин А.Н. Розанов / А.Н.Николюкин. — М.: Молодая гвардия, 2001. — 511 с.

94. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Ф.Ницше. — СПб: Азбука. 2000. — 232 с.

95. Новикова М.М. Теургическое искусство в философии Серебряного века / М.М.Новикова; под ред. Б.В.Емельянова. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. — 100 с.

96. Ноосфера: духовный мир человека. Вып. 3. / Сост. А.В.Коротнян. — Л.: Лениздат. 1989. — 240 с.

97. Овчинников В.Ф. Феномен таланта в русской культуре / В.Ф.Овчинников. — Калининград: Янтарный сказ, 1999. — 356 с.

98. Павловский А.И. Ночь в Гефсиманском саду. Избранные библейские истории / А.И.Павловский. — Л.: Лениздат, 1991. — 476 с.

99. Парамонов Б. Предпосылки русской духовности по поводу статьи Е.Мелетинского (К вопросу о современном понимании «духовности») в журнале «Звезда» 1995, № 8 / Б.Парамонов // Звезда. — 1996. — № 4. — С. 230—234.

100. Парин А. Хождение в невидимый град: парадигмы русской классической оперы / А.Парин. — М.: Аграф, 1999. — 464 с.

101. Пифагорейская теория музыки и цвета // Холл М.П. Энциклопедическое изложение масонской герметической каббалистической и розенкрейцеровской символической философии / М.П.Холл. — СПб., 1994. С. 283—298.

102. Плотин. Избранные трактаты / Плотин. — Минск: Харвест; М.: АСТ, 2000. — 320 с.

103. Плотин. Космология / Плотин; сост. С.Л.Удовик. — М., 1995. — 300 с.

104. Полищук В.И. Мировая и отечественная культура. Ч. 2. / В.И.Полищук. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та; Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. пед. ин-та, 1993. — 256 с.

105. Попов А. Проблема духовности и космические контакты / А.Попов // Наука и религия. — 1993. — № 7. — С. 54—56.

106. Поспелов Г.Г. Русское искусство начала XX века: Судьба и облик России / Г.Г.Поспелов. — М.: Наука, 1999. — 128 с.

107. Рапацкая Л.А. Искусство «Серебряного века» / Л.А.Рапацкая. — М.: Просвещение; Владос, 1996. — 192 с.

108. Рассадин С.Б. Русская литература: от Фонвизина до Бродского / С.Б.Рассадин. — М.: СЛОВО/SLOVO, 2001. — 288 с.

109. Розинер Ф. Искусство Чюрлёниса / Ф.Розинер. — М.: Терра. 1992. — 408 с.

110. Рубцова В.В. Александр Николаевич Скрябин / В.В.Рубцова. — М.: Музыка, 1989. — 447 с.

111. Русская бытовая повесть XV—XVII веков / Сост. А.Н.Ужанков. — М.: Советская Россия, 1991. — 448 с.

112. Русский космизм: Антология философской мысли / Сост. С.Г.Семенова. — М.: Педагогика-Пресс, 1993. — 368 с.

113. Русский космизм: от фантастики к науке // Новиков А.И. История русской философии X—XX веков: Учебное пособие / А.И.Новиков. — СПб: Лань, 1998. — С. 146—158.

114. Ручьевская Е. О соотношении слова и мелоса в русской камерно-вокальной музыке начала XX века / Е.Ручьевская // Русская музыка на рубеже XX века. — М.; Л., 1966. — С. 65—110.

115. Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине / Л.Л.Сабанеев. — М.: «Классика — XXI», 2000. — 400 с.

116. Савоскина Г. Заметки о стиле Шестого квартета С.И.Танеева / Г.Савоскина // Страницы истории русской музыки. Статьи молодых музыковедов. — М.: Музыка, 1973. — 138 с.

117. Седых О.М. Философия времени в творчестве О.Э.Мандельштама / О.М.Седых // Вопросы философии. — 2001. — № 5. — С. 103—131.

118. Серебрякова Л.А. Образ бытия в художественной картине мира Н.А.Римского-Корсакова / Л.А.Серебрякова // Русская художественная культура второй половины XIX века: Картина мира. — М.: Наука, 1991. — 395 с.

119. Серебряный век в России. Избранные страницы. — М.: РАДИКС, 1993. — 340 с.

120. Соловьев В.С. Избранное / В.С.Соловьев; сост. А.В.Гулыга, С.Л.Кравец. — М.: Советская Россия, 1990. — 496 с.

121. Соловьев В.С. Избранные произведения / В.С.Соловьев. — Ростов-н/Д: Феникс, 1998. — 544 с.

122. Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. Т. 2: Чтения о богочеловечестве. Философская публицистика / В.С.Соловьев. — М.: Правда, 1989. — 736 с.

123. Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика / В.С.Соловьев; вступ. статья Р.Гальцевой и И.Роднянской. — М.: Искусство, 1991. — 702 с.

124. Софистика и смещение основного философского поиска с космоса на человека. — СПб.: Петрополис, 1994. — С. 53—62.

125. Сувчинский П. Понятие времени и Музыка (Размышления о типологии музыкального творчества) / П.Сувчинский // Евразийское пространство: звук, слово, образ. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 584 с.

126. Тейяр де Шарден П. Феномен человека. Вселенская масса / П.Тейяр де Шарден; пер. с франц. Н.А.Садовского, М.Л.Чавчавадзе; предисловие В.А.Никитина. — М.: Айрис-пресс, 2002. — 352 с.

127. Тихоплав В.Ю., Тихоплав Т.С. Кардинальный поворот / В.Ю.Тихоплав, Т.С.Тихоплав. — СПб.: ИД «ВЕСЬ», 2003. — 304 с.

128. Тихоплав В.Ю., Тихоплав Т.С. Начало начал / В.Ю.Тихоплав, Т.С.Тихоплав. — СПб.: ИД «ВЕСЬ», 2003. — 288 с.

129. Тихоплав Т.С., Тихоплав В.Ю. Физика веры / В.Ю.Тихоплав, Т.С.Тихоплав.. — СПб.: ИД «ВЕСЬ», 2002. — 256 с.

130. Трубецкой Е.Н. Избранные произведения / Е.Н.Трубецкой. — Ростов-н/Д: Феникс, 1998. — 512 с.

131. Трубецкой Е.Н. Смысл жизни / Е.Н.Трубецкой. — М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2000. — 656 с.

132. Федоров Н.Ф. Философия общего дела. В 2 т. Т. 1 / Н.Ф.Федоров. — М.: АСТ, 2003. — 699 с.

133. Федоров Н.Ф. Философия общего дела. В 2 т. Т. 2 / Н.Ф.Федоров. — М.: АСТ, 2003. — 592 с.

134. Федотов Г. Святые Древней Руси / Г.Федотов. — М., 2003. — 700 с.

135. Филатов В.П. Живой космос: человек между силами земли и неба / В.П.Филатов // Вопросы философии. — 1994. — № 2. — С. 3—12.

136. Философская космология // Тихонравов Ю.В. Философия / Ю.В.Тихонравов. — М., 1998. С. 142—147.

137. Философский словарь Владимира Соловьева. — Ростов н/Д: Феникс, 2000. — 464 с.

138. Философы Греции. Основы основ: логика, физика, этика. — М.: ЗАО «Изд-во ЭКСМО-Пресс»; Харьков: Изд-во «Фолио», 1999. — 1056 с.

139. Флоренский П.А., священник. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / П.А.Флоренский; сост. игумена Андроника (А.С.Трубачева). — М.: Мысль, 2000. — 446 с.

140. Флоренский П.А. Христианство и культура / П.А.Флоренский; вступ. ст. и прим. А.С.Филоненко. — М.: ООО «Издательство АСТ», Харьков: Фолио, 2001. — 672 с.

141. Франк С.А. Сочинения / С.А.Франк. — Минск: Харвест; М.: АСТ, 2000. — 800 с.

142. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / А.Ханзен-Лёве; пер. с нем. М.Ю.Некрасова. — СПб.: Академический проект, 2003. — 816 с.

143. Циолковский К.Э. Космическая философия. Сборник / К.Э.Циолковский. — М.: ИДЛи, 2001. — 496 с.

144. Чижова И.Б. София Палеолог / И.Б.Чижова. — СПб.: Corvus, 2003. — 127 с.

145. Шеллинг Ф.В.И. Философия искусства / Ф.В.И.Шеллинг. — М.: Мысль, 1966. — 416 с.

146. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / А.Шопенгауэр // Шопенгауэр А. О четвертом корне… Мир как воля и представление. Критика кантовской философии. Т. 1 / А.Шопенгауэр. — М., 1993. — 396 с.

147. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 2. Всемирно-исторические перспективы / О.Шпенглер. — М.: Мысль, 1998. — 608 с.

148. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность / О.Шпенглер; пер. с нем., вступ. ст. и прим. К.А.Свасьяна. — М.: Мысль, 1998. — 669 с.

149. Эллинистические представления о мистическом восхождении души / Д.И.Тукмаков // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. — 1999. — № 2. — С. 62—75.

150. Юнг К.Г. Архетип и символ / К.Г.Юнг. — М., 1991.

151. Юрьева З. Творимый космос у Андрея Белого / З.Юрьева. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. — 116 с.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 3

Глава 1
КОСМОС В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ
ПРЕДСТАВЛЕНИЙ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ 6

Глава 2
ИДЕЙНО-ФИЛОСОФСКИЕ ИСТОКИ
МУЗЫКАЛЬНОГО КОСМИЗМА 21

Глава 3
ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ИСТОКИ
МУЗЫКАЛЬНОГО КОСМИЗМА 41

Глава 4
ЕСТЕСТВЕННОНАУЧНЫЕ ОТКРЫТИЯ И ИХ ОТРАЖЕНИЕ
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ХУДОЖНИКОВ-КОСМИСТОВ 52

Глава 5
ФЕНОМЕН МУЗЫКАЛЬНОГО КОСМИЗМА
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА 64

Глава 6
ЖЕНСКОЕ НАЧАЛО КАК КОСМИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ
В КУЛЬТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА 75

Глава 7
КОСМИЗМ И ЛИТУРГИЙНОСТЬ
В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА 85

Глава 8
СИНЕСТЕЗИЯ И СИНТЕЗ ИСКУССТВ
КАК ВЫРАЖЕНИЕ ИДЕЙ КОСМИЗМА 100

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 112

ЛИТЕРАТУРА 116

Научное издание

Савельева Ирина Петровна

ИДЕИ КОСМИЗМА В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Монография

Книга издается в авторской редакции

Художник обложки *Л.П.Павлова*
Компьютерная верстка *Е.С.Борзова*

Изд. лиц. ЛР № 020742. Подписано в печать 11.11.2009
Формат 60×84/16. Бумага для множительных аппаратов
Гарнитура Times. Усл. печ. листов 8
Тираж 500 экз. Заказ 987

Отпечатано в Издательстве
Нижневартовского государственного гуманитарного университета
628615, Тюменская область, г.Нижневартовск, ул.Дзержинского, 11
Тел./факс: (3466) 43-75-73, E-mail: izdatelstvo@nggu.ru