

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского

# МУЗЫКА ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРА

Сборник статей  
участников цикла конференций  
(2013–2017)



НАУЧНО-ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР  
«МОСКОВСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ»  
МОСКВА 2020

ББК 85.310.00я43  
УДК 78.01(063)  
М 897



Издано при поддержке  
Акционерного общества  
«ДОМ.РФ»

Рецензенты:

**А. А. Амрахова**, доктор искусствоведения  
**Р. Ю. Кузьмин**, кандидат философских наук, доцент

Редакторы-составители:

**К. В. Зенкин**, доктор искусствоведения, профессор  
**О. В. Марченко**, доктор философских наук, профессор  
**Е. В. Ровенко**, кандидат искусствоведения, доцент

Редакторы:

**К. В. Зенкин, И. А. Едошина, К. А. Жабинский, Е. В. Ровенко**

**Музыка — Философия — Культура : Сборник статей участников цикла конференций (2013–2017)** / ред.-сост.: К. В. Зенкин, О. В. Марченко, Е. В. Ровенко. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2020. — 456 с., нот., ил.

ISBN 978-5-89598-399-7

В сборнике научных статей собраны материалы нескольких междисциплинарных конференций «Музыка — Философия — Культура», проходящих в Московской консерватории с 2010 года. Основная проблематика статей связана с доминантной метатемой: музыка и искусство в широком контексте культуры.

Сборник адресован ученым-гуманитариям, искусствоведам, философам, музыковедам и в первую очередь — всем музыкантам, склонным к размышлению о различных ветвях искусства.

ББК 85.310.00я43  
УДК 78.01(063)

ISBN 978-5-89598-399-7

© Московская государственная консерватория  
имени П. И. Чайковского, 2020

## Содержание

*От составителей* .....6

### **ФИЛОСОФИЯ И ИСКУССТВО В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ**

*К. В. Зенкин*

Проблематика философской прозы А. Ф. Лосева:  
музыка — философия — культура .....11

*Е. А. Тахо-Годи*

«Очерк о музыке» А. Ф. Лосева — исчезнувший и обретенный текст .....25

*Дж. Римонди*

Органическая мысль в философской прозе А. Ф. Лосева .....34

*Д. Б. Горбатов*

Музыка как предмет семиотики: по прочтении А. Ф. Лосева .....41

*С. В. Савинков*

«Дни» и «ночи» в творчестве А. А. Голенищева-Кутузова .....68

*В. П. Троицкий*

«Столп и утверждение Истины» П. А. Флоренского как явление культуры Серебряного века (на примере внешнего облика книги) .....73

*Л. С. Балашова*

Идеи нового искусства о. Павла Флоренского  
и русская художественная культура 1920-х годов .....84

*Л. Г. Каяниди*

«Прометей» Вячеслава Иванова и «Музыка как предмет логики»  
А. Ф. Лосева: мифологическая символика в свете основоположений  
музыкального бытия .....94

*Д. Л. Чавчанидзе*

Вяч. Иванов о «символическом реализме» рубежа XVIII–XIX веков .....101

*Д. Л. Чавчанидзе*

К вопросу о новаторстве в истории литературной формы .....107

*К. В. Зенкин*

Идея мистерии Вячеслава Иванова  
и ее реализовавшиеся аспекты в музыке XX века .....113

*С. А. Макарова*

Музыка слова в эстетике русского символизма:  
философская метафора или теоретико-литературная категория? .....120

*Е. И. Чигарёва*

Размышления Александра Викторовича Михайлова о смысле в музыке .. 135

<i>О. В. Марченко</i> К истории творческих отношений Вячеслава Иванова и Владимира Эрна: «обменный взгляд» . . . . .	142
<i>Ю. Б. Тихеев</i> «Верховное постижение Платона» Владимира Эрна . . . . .	151
<i>К. А. Жабинский</i> Исполнительская деятельность М. В. Юдиной как опыт религиозного служения . . . . .	168

## **ИЗ ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ ФИЛОСОФСКОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МЫСЛИ**

<i>О. Ф. Кудрявцев</i> Европейское Возрождение перед судом русской культуры. . . . .	181
<i>К. Р. Агаронян</i> Традиции осмысления истории о жертвоприношении Авраама: от живописи XVII столетия до музыки XX века . . . . .	194
<i>Ю. В. Москвина</i> Техника парафразы в текстах и музыке латинских мотетов «Sacrae cantiones» Бальдуина Гуаюля. . . . .	209
<i>В. А. Курпrianов</i> Основные тенденции в эволюции понятия «гений» в немецкой докантовской философии. . . . .	220
<i>И. А. Едошина</i> О нераздельности времени-пространства как основе символизма художественной формы (по Ф. В. Шеллингу) . . . . .	228
<i>К. А. Жабинский</i> Отражения музыкальной культуры в публикациях издательства «Мусагет». . . . .	237
<i>Ю. Б. Мелих</i> Шутовство как форма выражения философского смысла . . . . .	247
<i>Н. Б. Маньковская</i> Эстетика французского символизма как предтеча символизма в России . . . . .	264
<i>Ю. С. Векслер</i> О бергиане Теодора Адорно . . . . .	280
<i>Ю. С. Векслер</i> Йозеф Маттиас Хауэр и Фердинанд Эбнер: к истории «случайной» встречи. . . . .	290
<i>И. И. Блауберг</i> Значение искусства в метафизике Феликса Равессона . . . . .	299

<i>Е. В. Ровенко</i>	
Школа «Анналов» и ее научный потенциал в сфере искусствознания . . . . .	312
<i>А. Д. Хасаншин</i>	
«Отсутствующая структура» Умберто Эко и новая проблематика эстетического сообщения современной академической музыки в контексте постструктурализма . . . . .	323
<i>О. И. Кусенко</i>	
Русская философия в Италии. Столетие итальянской историко-философской традиции исследования русской мысли. . . . .	341
<i>А. В. Пысь</i>	
«В поисках утраченного имени»: композитор Яни Христу . . . . .	351
<b>МУЗЫКА И МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА В МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОМ ПОЛЕ</b>	
<i>С. А. Петухова</i>	
Музыковедение как процесс: в кругу тем, открытий и концепций . . . . .	361
<i>Д. В. Смирнов</i>	
Степан Васильевич Смоленский и народная музыкальная культура . . . . .	377
<i>В. И. Адищев</i>	
«Молитвами и песнопениями выражаются и возбуждаются добрые чувства...» . . . . .	392
<i>Н. Д. Свиридовская</i>	
О музыке сценической композиции Василия Кандинского «Желтый звук» . . . . .	405
<i>С. В. Лаврова</i>	
Новая музыка как форма постфилософской деятельности: постструктуралистские концепты и философия музыки начала XXI века . . . . .	430
<i>В. В. Тарнопольский</i>	
Концепции современного театра в немецкой театроведческой литературе. . . . .	443
<i>Сведения об авторах</i> . . . . .	453

## От составителей

Московская консерватория известна не только творческими, но и научными традициями, в которых, при неоспоримом главенстве музыковедения, немалую роль всегда играли гуманитарные науки. Об уровне их преподавания свидетельствует работа в Консерватории таких известных ученых, как Алексей Фёдорович Лосев (1893–1988), Олег Сергеевич Семёнов (1936–1994), Татьяна Васильевна Чередниченко (1955–2003), Александр Викторович Михайлов (1938–1995), Василий Григорьевич Кисунько (1940–2010) и многие другие.

А. Ф. Лосев преподавал в Консерватории в 1920-е годы, одновременно работая в Государственной академии художественных наук, до ареста в 1930 году. Его имя и музыкальная философия были возвращены в Консерваторию спустя полвека Юрием Николаевичем Холоповым — музыковедом-энциклопедистом. Именно он совместно с Константином Владимировичем Зенкиным, продолжившим изучение А. Ф. Лосева в наши дни, на протяжении 1990-х годов организовал в рамках «Сергиевских чтений» ряд конференций, посвященных крупнейшему русскому философу XX века. К тому времени в Консерватории уже работала музыковед-философ Т. В. Чередниченко — ученица Ю. Н. Холопова, развивавшая энциклопедический подход своего учителя. В 1990-е годы ненадолго, как явление из какого-то иного мира, на консерваторском горизонте появился А. В. Михайлов — ученик и во многом последователь А. Ф. Лосева; как и его учитель — филолог по формальному определению профессии (оба были блестящими специалистами!), но по сути — один из ярчайших философов, и в особенности — философов искусства. Безусловно, работа выдающихся ученых определила высочайший накал гуманитарной мысли в Консерватории и появление того лучшего, чем по праву гордится современное русское музыковедение.

Не только философия и филология, но и изучение изобразительных искусств имеет в Консерватории крепкие традиции. На протяжении многих лет эту дисциплину вел безвременно ушедший О. С. Семёнов, написавший до обидного мало, но оставивший неизгладимый след в сознании студентов всех специальностей. Некоторое время после кончины Т. В. Чередниченко кафедрой гуманитарных наук заведовал крупный искусствовед В. Г. Кисунько, в настоящее время ее представляет Олег Викторович Марченко, философские исследования которого также во многом ориентированы на искусство. Комплексное, синтетическое исследование музыки, философии, изобразительных искусств и кино сейчас осуществляет Елена Владимировна Ровенко. К. В. Зенкин, О. В. Марченко и Е. В. Ровенко выступили инициаторами и постоянными организаторами конференций «Музыка — Философия — Культура». Каждая из них, будучи посвященной выдающимся представителям философской мысли, в то же время задумывалась как платформа для обсуждения наиболее актуальных для современного гуманитарного знания культурно-эстетических проблем.

Первая конференция (15–16 апреля, 2013): «К юбилейным датам профессоров Московской консерватории: 120 лет со дня рождения А. Ф. Лосева и 75 лет со дня рождения А. В. Михайлова».

Вторая конференция (14–16 апреля, 2014): «К столетию выхода книги П. А. Флоренского “Столп и утверждение истины” и Г. Г. Шпета “Явление и смысл. Феноменология как основная наука и ее проблемы”».

Третья конференция (9–11 апреля, 2015): «Художественный смысл как проблема искусствознания и философии искусства. К 240-летию Ф. В. Й. Шеллинга».

Четвертая конференция (6–8 апреля, 2016): «Родное и вселенское. К 150-летию Вячеслава Иванова» (совместно с Библиотекой истории русской философии и культуры «Дом А. Ф. Лосева» и Домом русского зарубежья имени Александра Солженицына).

Все последующие конференции проводились совместно с «Домом А. Ф. Лосева», представителем которого в нашем оргкомитете выступает Елена Аркадьевна Тахо-Годи.

Пятая конференция (3–5 апреля, 2017): «Музыка и другие виды искусства в философском и культурологическом осмыслении» (к 135-летию рождения и 80-летию гибели П. А. Флоренского; к 135-летию рождения и 100-летию кончины В. Ф. Эрна).

Шестая конференция (24–26 апреля, 2018): «Свое и чужое в истории искусства и культуры» (к 165-летию Вл. С. Соловьёва; к 125-летию рождения и 30-летию кончины А. Ф. Лосева).

Седьмая конференция (1–2 апреля, 2019) была посвящена юбилейным датам В. Ф. Одоевского, Б. В. Асафьева, Вяч. И. Иванова, Ф. Ницше, А. Бергсона.

Избранные материалы из числа представленных на конференциях цикла «Музыка — Философия — Культура» и составили большую часть настоящего сборника. Их дополнили несколько текстов, с которыми сотрудники Московской консерватории выступили на других международных конференциях, поскольку они тесно связаны с рубриками, обозначенными в оглавлении сборника.

Как видно из имен юбиляров, которым были посвящены научные форумы, среди многообразия «сюжетов» сборника безусловно преобладают представители русской философии и искусства. Именно им посвящена первая рубрика: «*Философия и искусство в русской культуре*». Базируясь на научном творчестве профессоров Московской консерватории — Лосева и Михайлова, тематика конференций обращена, с одной стороны, к богатейшему философскому наследию Серебряного века, представленного именами о. П. Флоренского, Вяч. Иванова, Л. Карсавина, В. Эрна, а с другой стороны, — к творчеству видных деятелей в других сферах культуры — литературе, изобразительном искусстве и музыке, вплоть до современности.

Разносторонняя проблематика наследия Лосева разрабатывается в статьях К. В. Зенкина, Е. А. Тахо-Годи, Дж. Римонди, Д. Б. Горбатова; Флоренского — в материалах В. П. Троицкого, Л. С. Балашовой; Вяч. Иванова — в текстах О. В. Марченко, К. В. Зенкина, Д. Л. Чавчанидзе, Л. Г. Каяниди. Наследие Михайлова анализирует его постоянный исследователь в Консерватории — Е. И. Чигарёва. С. А. Макарова разрабатывает категорию музыки слова применительно к русскому символизму.

Вторая рубрика — «Европейская философская и художественная мысль» — охватывает значительно больший временной и историко-культурный диапазон: от исследований старинной музыки (Ю. В. Москвина), немецкой философии XVIII века (В. А. Куприянов), философии Ф. Шеллинга (И. А. Едошина) и Ф. Равессона (И. И. Блауберг), рецепции Р. Вагнера в русской культуре Серебряного века (А. В. Геворкян) до аналитических рефлексий, связанных с представителями культуры XX века: историками школы «Анналов» (предмет исследования Е. В. Ровенко), философами Т. Адорно (его «бергиану» исследует Ю. С. Векслер) и У. Эко (статья А. Д. Хасаншина), греческим композитором Яни Христу (автор статьи — А. В. Пысь). К. Р. Агаронян исследует историю одного из вечных сюжетов — жертвоприношения Исаака — на примере разных искусств последних четырех столетий. Ю. Б. Мелих посвящает статью проблеме шутовства как форме философствования (у С. Кьеркегора и Ф. Ницше).

Как читатель может увидеть из краткого обзора тем и «сюжетов» сборника, немало работ находится на пересечении русской и западной культур, ряд их связан с взаимовлияниями и интерпретациями. Так, во второй раздел вошла статья О. И. Кусенко, которая посвящена столетней традиции исследования русской философии в Италии.

Идея цикла конференций «Музыка — Философия — Культура» предполагает максимально возможное выявление всяческих пересечений — и различных видов искусств, и различных отраслей духовной культуры: искусства, философии, науки, религии. Этим пересечениям специально посвящена третья рубрика — «Музыка и музыкальная наука в междисциплинарном поле». Она представлена самыми разными подходами: от вполне традиционных (исследование Д. В. Смирнова о народной музыке и В. И. Адицева об этике музыки и музыкального образования) — до инновационных, связанных с постклассическими формами синтеза искусств. Театру В. Кандинского посвящена статья Н. Д. Свиридовской. Современный театр Германии, богатый новыми формами, исследован в работе В. В. Тарнопольского. Самоисследование музыковедения предстает в тексте С. А. Петуховой. С. В. Лаврова размышляет о статусе новейшей музыки, который, возможно, дает повод по-новому взглянуть на соотношение искусства, философии и науки.

Составители сборника надеются, что его разнообразная и разнонаправленная тематика послужит импульсом для новых исследований, в идеале устремленных к обретению целостного гуманитарного знания.



**ФИЛОСОФИЯ И ИСКУССТВО  
В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ**



## Проблематика философской прозы А. Ф. Лосева: музыка — философия — культура

При всем универсализме философии Лосева, охватившей множество тем — от философии имени, мифа, искусства до философии числа и математики, нельзя не заметить особого внимания, уделяемого философии музыки. На самой заре творческой деятельности Лосева, в 1916 году, вышли в свет тексты: о «Травиате» Дж. Верди с Антониной Неждановой в главной роли — «Два мироощущения (из впечатлений после “Травиаты”»)» в сборнике «Студенчество — жертвам войны», и о «Снегурочке» Н. А. Римского-Корсакова — «О музыкальном ощущении любви и природы (к тридцатипятилетию “Снегурочки” Римского-Корсакова)» в журнале «Музыка» (№ 251–252). В этих ранних работах заметна ориентация на Р. Вагнера, Ф. Ницше и Вяч. Иванова: Лосев рассматривает музыку преимущественно как дионисийскую, иррациональную, хаотическую стихию. Обе работы писались в русле музыковедческо-философской критики с заметными чертами художественной романтической новеллистики.

Несколько позже, в 1920 году, было положено начало чисто философским текстам Лосева о музыке — в работе, ныне известной как «Очерк о музыке». В то же время лосевская музыкально-философская критика достигла своего апогея в работе «Мировоззрение Скрябина» (1921). В работе дан обстоятельный анализ философской концепции великого русского композитора, рассматриваемой в качестве «наивысшего напряжения западноевропейской мысли и творчества и вместе — конца ее»<sup>1</sup>. Философствование Скрябина характеризуется Лосевым как уникальный синтез языческого космизма (с присущей ему имманентностью Бога и мира), христианского историзма (апокалиптика истории, замысел Мистерии — акта всеобщего преображения) и новоевропейского индивидуализма в его самой крайней форме (солипсизм, переходящий в обожествление своего «Я»).

Таким образом, первоначально лосевская философия музыки развивалась преимущественно в русле музыковедческой критики, что позволило Лосеву создать особый философско-художественный стиль с элементами яркой образности и эмоциональности высказывания. Не менее очевидна и религиозная доминанта указанных работ: в оценке любых музыкальных явлений философ открыто и подчеркнуто ориентируется на Абсолют — христианство с его системой ценностей и понятий.

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 779.

Конечно, Лосев хорошо понимал, что первоначальный религиозно-философско-художественный синкретизм был неуместен в чисто философских текстах — таких, как упомянутый «Очерк о музыке» и в особенности главный музыкально-философский труд Лосева — «Музыка как предмет логики» (1924–1927). Но отказаться полностью от художественно-новеллистического элемента он не хотел, в результате чего пришел к настоящей «полистилистике». В подчеркнuto деловых, по-ученому суховатых текстах вдруг появляются художественные романтические вставки. Так, «Очерк о музыке» завершается мифом о Пятой симфонии Л. Бетховена и последующим за ним Гимном Возлюбленной. В трактате «Музыка как предмет логики» помещен фрагмент под названием «Музыкальный миф».

Намеренно мистифицируя читателя, Лосев характеризует данный фрагмент как «...перевод, сделанный <...> из одного малоизвестного немецкого писателя, <...> достаточно глубоко понимающего сущность музыкального искусства», — и дистанцируется от вводимого текста: «Что касается лично меня, то мне теперь довольно чужды эти безумные восторги юных лет <...>. Отвечать <...> за весь этот бред я, конечно, совершенно не берусь...»<sup>2</sup>. Отсылка к «малоизвестному немецкому писателю», разумеется, не может ввести нас в заблуждение. Многие важнейшие, ключевые идеи «Музыкального мифа» прямо совпадают с положениями основной части лосевской работы (даже текстуально, несмотря на избираемый более свободный жанр) — таким образом, авторство Лосева в данном случае несомненно.

Не менее очевидны теснейшие связи «Музыкального мифа» с немецкими текстами XIX века, от Новалиса и Гофмана до Ницше<sup>3</sup>.

Предвосхищая резонный вопрос — зачем «весь этот бред» включен в «музыкально-логический» трактат? — Лосев поясняет: не довольствуясь «отвлеченной мыслью» и «точной феноменологией музыки», он хочет «...задержать внимание читателя на несколько новом изложении сущности музыки, привлекая уже существенно иные, а именно чисто мифологические точки зрения»<sup>4</sup>. В «Музыкальном мифе» «вымышленный автор» представляет собственную методологию следующим образом: «Узрение существа музыки при посредстве естества женского и безумия артистического...»<sup>5</sup>, которое фактически аналогично скрябинскому самообожествлению!

Как видим, Лосев сознательно и целенаправленно применяет понятие «миф», без которого не считает возможным говорить о музыке. Точнее, он полагает, что чисто философские рассуждения о музыке не сообщат самого

<sup>2</sup> Там же. С. 470.

<sup>3</sup> О связях «Музыкального мифа» с текстами Гофмана см.: *Тамаянов М. М.* «Крейслериана» профессора А. Ф. Лосева // Начала. 1993. № 2. С. 159–163.

<sup>4</sup> *Лосев А. Ф.* Форма — Стиль — Выражение. С. 470.

<sup>5</sup> Там же. С. 471.

важного и интимного, без чего никакое общение с музыкой невозможно. Напомним, что для Лосева, автора «Диалектики мифа», миф — это выражение сущности в ином, но не сама сущность как таковая. Поэтому сама чистая музыка в ее сущности — это только музыка. Но как раз ради осмысления того сокровенного и внесловесного, что она нам говорит, необходима ее мифологизация. И все внемузыкальные интерпретации, включающие наши представления об эмоциях, образах, явлениях, внушаемых музыкой, — это не что иное, как музыкальные мифы.

Подытоживая идеи трактата «Музыка как предмет логики» в его целостности, подчеркнем, что с чисто философской точки зрения музыка понимается Лосевым как выраженное в звучании числовое становление. Мифология музыки, синтезированная Лосевым на христианской основе и с учетом опыта от античной Греции до позднего романтизма и неоправославного модерна, добавляет к сказанному ряд существенных положений:

- музыка — проявление высшего, Божественного мира;
- музыка — хаос и сплошное становление, слитость смыслов и вообще противоположностей;
- музыка неотделима от любви и от образа идеальной возлюбленной;
- музыка неоднозначна в своем воздействии на человека, которое может быть как позитивным, так и негативным.

Прежде всего, посмотрим, что именно в философии музыки, созданной Лосевым, дает ему повод создать мифологию, в которой абсолютная (чистая) музыка обладает предельной онтологической амбивалентностью. Как специфический числовой мир, музыка — апофеоз порядка, гармонии и стройности. Как мир, находящийся исключительно в становлении, в процессе, во времени, музыка неуловима и неопределенна. Далее, музыка выражает нечто самое глубинное, то, что невозможно выразить никакими другими средствами. И в то же самое время она не выражает ничего определенного, устоявшегося, она — сплошная фикция. Соединяя две изложенные антиномии, можно сделать заключение словами из лосевской прозы: музыка — «бесформенная предметность и беспредметная оформленность»<sup>6</sup>. На основе изложенных антиномий, присущих абсолютной музыке как таковой, Лосев в своей художественной прозе конкретизирует эти антиномии исторически, социологически, психологически, демонстрируя их действие в реальной жизни обычных образованных и культурных людей.

Именно мифология музыки, взятая в предельно широком социально-культурном контексте, стала главной темой художественной прозы Лосева,

<sup>6</sup> Лосев А. Ф. Трио Чайковского // Лосев А. Ф. «Я сослан в XX век...» М.: Время, 2002. Т. 1. С. 144.

которую он стал создавать в начале 1930-х годов, после ареста и заключения в лагерь. Художественные тексты Лосева — «Мне было 19 лет», «Трио Чайковского», «Метеор», «Встреча» и «Женщина-мыслитель» — демонстрируют последовательное и наиболее полное развитие единой мифологии музыки. Наличие обстоятельной книги Е. А. Тахо-Годи<sup>7</sup> позволяет нам опустить целый ряд важных моментов, касающихся Лосева как прозаика в контексте традиций русской литературы, и сосредоточиться исключительно на его музыкальной мифологии.

Отметим ряд особенностей музыкального мифа, каким он предстает в лосевской прозе 1930-х годов:

— истина о музыке рождается в страстных, напряженных спорах действующих лиц;

— в центре внимания — две фигуры: alter ego автора (Николай Владимирович Вершинин) — олицетворение мысли и философии, и женщина-музыкант — артистка — олицетворение самой музыки в ее антиномичной сути; почти всегда это пианистки, прообразом которых (в самой разной степени) была Мария Юдина, и только в повести «Мне было 19 лет» — певица, что, вероятно, обусловлено увлечением молодого Лосева искусством Неждановой. Философ Вершинин влюблен в музыку, живет музыкой и рассуждает о ней; женщина-музыкант страдает от музыки и жаждет от нее освободиться;

— между мыслителем и артисткой возникает любовное влечение (в той или иной степени и с различными вариантами драматического исхода); в этой любви женщина предстает как едва ли не мифологическое олицетворение женственности во всех ее ипостасях — от возлюбленной до матери;

— в конце рассказов и повестей, по контрасту к утонченной музыкальной философии, даются сцены и разговоры совсем простых людей, по-своему понимающих мудрость и суть вещей;

— сопоставление двух типов восторга, соответствующих двум пониманиям Абсолюта (религиозно-христианского и имманентно-человеческого), — молитвенно-религиозного и музыкального;

— утверждение крайней амбивалентности музыкального бытия: близость к Божественному идеалу, высшая красота и гармония, и при этом — неустранимое становление, хаос, всеобщая относительность, фиктивность, обман ожиданий, «пустота», разврат;

— провозглашение романтической музыки XIX века высшим видом чистой, абсолютной музыки, доводящей до логического конца все противоречия, отмеченные в предыдущем пункте.

<sup>7</sup> Тахо-Годи Е. А. Художественный мир прозы А. Ф. Лосева. М.: Большая Российская энцикл., 2007.

Эти константные моменты убеждают нас в том, что все они необходимы Лосеву для проникновения в сущность музыкального мифа.

В рассказе «Мне было 19 лет» еще пока нет дискуссий о музыке, нет и обилия действующих лиц, есть обостренное ощущение неблагополучия, даже развращенности мира музыки и музыкантов, в чем этот текст особенно заметно переключается с итогом пути — романом «Женщина-мыслитель». Сюжет рассказа, действие которого происходит в дореволюционной Москве, напоминает о характерных для литературы того периода экспрессионистских кошмарах, соединяющих фантазмагории откровенного эротизма с убийствами. Музыка же выступает как едва ли не главная героиня, «вдохновляющая» на все безумства — романтические и совсем уж не романтические. От «Франчески да Римини» П. И. Чайковского, разрушившей в сознании героя все грани реального мира, — к вокальным номерам Потоцкой («Я ощутил себя летящим над какой-то бездной, в широкой и безбрежной голубой пустоте»<sup>8</sup>), затем к вальсу, с детальным описанием его «развратности» и «эротизма» (по представлениям начала XIX века), и наконец, к современному танцу (вероятно, фокстроту?), квалифицируемому как «наслаждение от цинизма», которое тут же сопоставляется с эксгибиционизмом<sup>9</sup>. Героиня рассказа — знаменитая тридцатисемилетняя певица Потоцкая — парадоксальным образом соединяет в себе романтическую музыкальную поэтичность, высшую мудрость и крайнюю развращенность (живет с восьмидесятилетним «слюнявым» стариком, способным на сексуальные отношения, естественно, лишь в «извращенной», как считалось во времена Лосева, форме). И, как признается Потоцкая девятнадцатилетнему герою рассказа за минуту до высшего момента их интимной близости, «твоя (чистая — К. З.) любовь должна была отнять у меня музыку»<sup>10</sup>.

Сам же герой произносит ключевую мысль автора: искусство питается «гнушной дрянью», «затейливой мерзостью бытийных низин». «Искусство — ваятельный трепет вселенной. Искусство — чреватая история вечно рождающейся жизни. Искусство — тектоническая боль бытия. Согласны? Ведь так?»<sup>11</sup> То, что герой говорит не о музыке, а об искусстве вообще, не меняет сути дела: все искусства Лосев считал «внешним выражением музыки», а музыку — «обнаженной душой искусства, самым сердцем бытия, лишенным внешнего тела»<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> Лосев А. Ф. Мне было 19 лет // Лосев А. Ф. «Я сослан в XX век...» М.: Время, 2002. Т. 1. С. 55.

<sup>9</sup> Там же. С. 58.

<sup>10</sup> Там же. С. 70.

<sup>11</sup> Там же. С. 68.

<sup>12</sup> Лосев А. Ф. Женщина-мыслитель // Лосев А. Ф. «Я сослан в XX век...» М.: Время, 2002. Т. 2. С. 65.

Но откуда же тогда возникает мысль о божественности музыки, в чем причина восхищения искусством Потоцкой? Более развернутый ответ на эти вопросы Лосев дает в других повестях, которые мы будем рассматривать, следуя не порядку их создания, а согласно нарастанию в них рассуждений о музыке, которых в рассказе «Мне было 19 лет» еще сравнительно немного.

«Метеор» выделяется особой романтичностью, «камерной интимностью» и даже возвышенностью ситуации, не столь оскверненной абсурдизмом «низкого быта», который нарастает в итоговом романе — «Женщина-мыслитель». Герой — теперь это уже не просто «я», а Николай Вершинин, — восхищен искусством тридцативосьмилетней пианистки Елены Дориак, приехавшей из Франции. Познакомившись после концерта, герои проводят ночь в номере гостиницы, беседуя и музицируя. Усиливающаяся под влиянием откровенных рассказов о себе и особенно под влиянием музыки любовь не приводит, однако, к своему высшему осуществлению. Герои расстаются — артистка утром уезжает к себе на родину.

Именно в «Метеоре» наиболее полно проводится сопоставление музыки и религии — молитвы и монастыря. Здесь это не просто идея, а сама жизнь: этапы сложного, драматического пути пианистки. Однако монастырь не оправдал надежд молодой девушки на тихие религиозные размышления и молитвы. Можно предположить, что именно ради того, чтобы показать монастырь в неприглядном свете, Лосев (адепт православия и монах в миру Андроник) делает его католическим, а героиню, соответственно, французенкой. Фамилия же Дориак, по замечанию Е. А. Тахо-Годи<sup>13</sup>, близка фамилии певицы, с которой часто выступала Мария Юдина, — Ксении Дорлиак. Разочаровавшись и в семейной жизни (муж оказался существом крайне грубым, а ребенок умер вскоре после рождения), Елена становится пианисткой, что тоже не приносит ей счастья: «Музыка — это все тот же мой вечный монастырь на людях, моя безводная пустыня, в которой и спасаюсь, и распинаюсь! Все эти ее откровения, о которых вы говорите, я отдам за одно мгновение подлинного жизненного счастья, — будь то просветленное веселие подвижника-молитвенника, будь то семейный мир и радость счастливой матери!»<sup>14</sup> Вершинин и Дориак вполне сходятся в мысли, что музыка мешает и молитве: «Когда есть икона, тогда отсутствует симфония»<sup>15</sup>. Только несовершенство жизни дает возможность упиваться музыкальными иллюзиями: фикциями подлинной молитвы, любви, деятельности, счастья. В последнем письме Елены Вершинин читает: «Но ты все-таки счастливее меня. Ты слишком живешь музыкой.

<sup>13</sup> Тахо-Годи Е. А. «Интеллектуальный роман» Алексея Лосева // Тахо-Годи А. А., Тахо-Годи Е. А., Троицкий В. П. А. Ф. Лосев — философ и писатель. М.: Наука, 2003. С. 120.

<sup>14</sup> Лосев А. Ф. Метеор // Лосев А. Ф. «Я сослан в XX век...» Т. 1. С. 282.

<sup>15</sup> Там же. С. 299.



Мой бедный, бедный мальчик!.. Чувствую и замечаю, что ты все еще на что-то надеешься, что музыка для тебя все еще какой-то маяк, какой-то якорь спасения...»<sup>16</sup>

Повесть «Метеор» создавалась непосредственно перед романом «Женщина-мыслитель», в котором отмеченные идеи были поставлены в совершенно иной социально-бытовой контекст, а духовная потерянность пианистки достигла просто каких-то фантазмагорических масштабов. Но финал «Метеора» — единственный лосевский финал в поэтически-романтических тонах: оказавшись на пороге высшей любовной близости и, возможно, дальнейшей совместной жизни, герои добровольно расстаются. Финал «Женщины-мыслителя» значительно ближе к концовке рассказа «Мне было 19 лет». О романе написано немало<sup>17</sup>, что вызвано как самой крупностью формы, так и тем обстоятельством, что использование Юдиной в качестве прообраза главной героини — Марии Радиной — здесь наиболее прозрачно. Это и послужило причиной крупного конфликта и разрыва великого философа и великой пианистки. Сохранились два письма Лосева Юдиной<sup>18</sup>, многое проясняющие, но также и ставящие новые вопросы. Например, Лосев пишет Юдиной, что «пороки Радиной списаны с одного крупнейшего русского писателя, одного из основателей и столпов символизма, а не с Вас (если уж на то пошло), причем писатель этот — мировая известность и еще выше Вас!»<sup>19</sup>

То есть, все слова Лосева, относящиеся к игре Радиной, действительно имели прообразом впечатление от игры Юдиной (чего Лосев совсем и не скрывает). Но ради своей концепции абсолютной музыки (напомним, что женщина-артистка для Лосева всегда является олицетворением самой музыки) ему было необходимо придать образу Радиной ряд черт, прямо противоположных Марии Юдиной.

«Женщина-мыслитель», наряду с повестями «Трио Чайковского» и «Встреча», включает в себя целый ряд дискуссий, в которых принимают участие не двое, а несколько заинтересованных человек. Причем в романе дискуссии начинаются даже не с проблемы самой музыки, а с феномена самой Радиной, противоречия которого не укладываются в сознании беседующих. Она — великий мыслитель в музыке, пианистка редчайшей силы и в то же время мелочная скандалистка, истеричка, грубо базарящая с соседкой на кухне (значит, действие происходит уже в советские годы), развратная женщина, живущая одновременно с тремя мужчинами (по прозвищам Бахианчик, Бетховенчик

---

<sup>16</sup> Там же. С. 312.

<sup>17</sup> Тахо-Годи Е. А. Художественный мир прозы А. Ф. Лосева; Зенкин К. В. Юдина в общении с русской религиозной философией // Музыкальная академия. 2000. № 2. С. 101–106.

<sup>18</sup> Лосев А. Ф. «Я сослан в XX век...» Т. 2. С. 142–155.

<sup>19</sup> Там же. С. 143.

и Пупочка) и откровенно «набивающаяся» четвертому — Вершинину. Но даже эти противоречия ее поклонники пытаются объяснить и по возможности оправдать. «Великий музыкант — болезнь»<sup>20</sup>, а гениальность — сродни болезни:

Правда, слишком необычна эта странная цифра «три», и я должен сказать, опять-таки базируясь на тщательном наблюдении, что это — только проявление Радинского артистизма. Было бы неинтересно, если бы у нее был один и единственный, законный муж <...>. Но было бы так же неинтересно, если бы у нее не было ни одного постоянного мужа, а были только беспорядочные связи, ничем не объединенные, кроме распутства и вожделения. Но в том и дело, что это у нее — брак!.. Законный и честный брак — сразу с тремя мужчинами! <...> Это не просто мещанство и распутство, как думают все. Это — какая-то очень сложная симфония любви, на которую способна только гениальная и артистическая душа Радиной<sup>21</sup>.

Беседующие поклонники Радиной не раз отмечали — с удивлением и часто с насмешкой, что она ухаживает за своими «кобелями», как за детьми.

Размышления о музыке в романе, отмечая все знакомые нам антиномии, приходят к историко-социологической системе. Сопоставляются три культуры и три эпохи: эпоха, когда музыка была подчинена религиозному Абсолюту (Средневековье), эпоха абсолютизации человеческого субъекта (Возрождение — романтизм) и современность — эпоха нового антииндивидуализма. Уже после гибели Радиной от руки одного из «поклонников», в кошмарном сне Вершинину снятся символы трех эпох: епископ в митре, профессор-позитивист в цилиндре и пролетарий в кепи, выносящие ему смертный приговор. Свой приговор выносит и Радина, объявляя Вершинина «сумеречным ангелом»: «Все обнять и понять, это безразличие — особенность сумеречных ангелов»<sup>22</sup>. В том же сне Вершинин по-своему обвиняет Радину: «Ты — тельный блуд бытия, слепой и бессильный. Ты жива не собой, а чужим бытием. Ты живешь распылением чужого бытия»<sup>23</sup>.

Постоянное (в ряде текстов Лосева) сопоставление музыки и молитвы, принадлежность их к одному ряду свидетельствует о высочайшем статусе музыки в духовном мире человека. Лосев утверждает, что именно они — молитва и музыка — являются основанием восторга (или экстаза). Из контекста ясно, что имеется в виду не простой восторг (да мало ли чем может восторгаться человек?), а такой, который не связан не только ни с чем утилитарным, но и вообще ни с чем материально-жизненным; предмет восторга — явления «тонкого», «горнего», чисто духовного мира.

<sup>20</sup> Там же. С. 71.

<sup>21</sup> Там же. С. 69–70.

<sup>22</sup> Там же. С. 139.

<sup>23</sup> Там же. С. 139–140.

В Средние века в Европе религиозный Абсолют подчинял себе все сферы мысли, и музыка была служанкой религии, что, подчеркнем, происходило совершенно добровольно и естественно — подобно тому, как философия открыто объявлялась служанкой богословия. Человек совершенно естественно ощущал себя во власти высшего начала — Бога и церкви, и благодаря этому ощущал себя как личность. Также и музыка получала право на существование (не только внешнее, но, что самое главное, — внутреннее, мировоззренческое!) благодаря Служению.

Совсем иное — человек Нового времени, который себя ощущает Абсолютом (что, естественно, мнимость), поскольку от христианства он усвоил опыт Абсолютной личности и сам захотел ею стать, — иными словами, обрести полную самодостаточность и самообоснованность (что также мнимость и иллюзия), всестороннюю универсальность. Такой же стала и абсолютная музыка европейского Нового времени. Являясь, что называется, «по статусу» вестью высшего мира, музыка не может не отражать реального положения и самоощущения человека со всеми его драматическими и напряженно-трагическими коллизиями.

О третьей эпохе — нового антииндивидуализма — в «Женщине-мыслителе» говорится немного, ей посвящены другие произведения Лосева.

Повесть «Трио Чайковского» отличается особой философичностью, именно в ней присутствуют наиболее важные положения философской книги Лосева «Музыка как предмет логики» — например, о родстве музыки и математики, о феноменологии музыки, о музыкальном субъекте и музыкальном объекте, о числе и становлении; значительно детализированы размышления о двух типах восторга, как и о диалектике исторических эпох: так, эпоха европейской абсолютной музыки в то же самое время оказывается эпохой «механизма, абстрактной метафизики, отвлеченной математики и даже нигилизма»<sup>24</sup>.

Повесть овеяна романтикой дореволюционной усадебной жизни, действие происходит на крайнем западе Российской империи — в Польше, в самый канун Первой мировой войны. И война, разрушившая уютное, наполненное музицированием и «праздными», но очень глубокими философскими разговорами «дворянское гнездо», стала символом конца прежней, христианской, «музыкальной» эпохи и началом следующей.

Даже хозяева усадьбы, в которой собирается избранное общество и куда приезжает знаменитая пианистка Томилина, характеризуются в соответствии с уже знакомым нам лосевским пониманием музыкальности: «В этих людях было что-то эдакое крылатое, одновременно — стихийное и чистое, амораль-

<sup>24</sup> Лосев А. Ф. Трио Чайковского // Лосев А. Ф. «Я сослан в XX век...» Т. 1. С. 145.

ное и беспорочное, что-то бархатистое и ласкающее, что-то незащищенное и наивное, сразу и скромное, и пьяно-ароматное»<sup>25</sup>. Томила выгодно отличается и от Радиной, и от Потоцкой. Но взаимоотношения ее с Вершининым, почти приведшие к осуществлению взаимного любовного влечения, заканчиваются совершенно неожиданно: дав Вершинину себя раздеть в собственной спальне, она вдруг его жестоко избивает, оскорбительно ругает и выгоняет. Объяснение такого поведения Вершининым также заставляет вспомнить о сущности глубин чистого музыкального бытия: «Она сама не понимала, чего она хотела, сама не знала, чего ей надо и что ей делать. <...> Это — мудрость плоти, туманы и кошмары чувственных глубин, в которых ничего не разберет сам сатана»<sup>26</sup>.

Средоточием всего музыкального в этой повести выступает сама музыка — исполнение Трио П. И. Чайковского («началась снова кокетливая и печальная, нарядная и скорбная, капризная и слабая трагедия этого наивного, умирающе-чувственного и восторженно-бесплотного Трио Чайковского»<sup>27</sup>).

В «Трио Чайковского» содержится лучшее из возможных «оправданий» чистой музыки:

Если говорить о музыке как внутрибожественном самоощущении, то этим нисколько не затрагивается проблема самого Абсолюта. Абсолют, по самому понятию своему, разумеется, есть нечто, бесконечно превосходящее всякое человеческое самоощущение. Музыка дает внутрибожественную абсолютную жизнь не в смысле буквального ее воспроизведения, не в смысле ее субстанциальной абсолютности, но в смысле соответствующего перспективного сокращения, т. е. в смысле некоего образа, повторяющего лишь соотношения, а не абсолютные размеры. Ведь в капле воды отражается все солнце... Но это не значит, что капля воды имеет размеры солнца... Музыка дает внутрибожественное самоощущение именно в образе такого смыслового сокращения, приличествующего конечному по сравнению с бесконечным<sup>28</sup>.

По сути, Абсолют — независимо от того, что вкладывает человек в данное понятие, — является «трансцендентальным принципом восторга»; конкретная форма реализации упомянутого принципа определяется содержанием Абсолюта. Согласно Лосеву, новоевропейская «музыка предполагает абсолютизацию человеческого субъекта, а так как невозможно ограниченному и смертному человеческому субъекту стать всерьез Абсолютом, то из актуального Абсолюта <...>, содержащего бесконечность всех конечностей в одной точке, она становится потенциальным Абсолютом, вечно ищущим

<sup>25</sup> Там же. С. 108.

<sup>26</sup> Там же. С. 213.

<sup>27</sup> Там же. С. 223.

<sup>28</sup> Лосев А. Ф. Жизнь: Повести, рассказы, письма. СПб.: Комплект, 1993. С. 184–185.

и становящимся Абсолютом»<sup>29</sup>. Вот почему новоевропейская музыка, будучи исконно воплощением сверхразумной сферы чисел и бесплотных сущностей, в контексте антропоцентрической культуры XVII–XIX веков все более и более тяготеет к «человеческому» (даже «слишком человеческому»), — ведь сам Абсолют имманентизируется человеческому сознанию. Столь же закономерно и другое: высшей формой духовной деятельности для «абсолютизированного субъекта» является не молитва, а погружение в «слишком человеческие» сферы — «чистое искусство», «абсолютную музыку».

Впрочем, по Лосеву, молитвенный восторг неизмеримо выше какой бы то ни было музыки, да и любого искусства:

Что делать, если мы не монахи<sup>30</sup>, если нам не суждены умные восторги отшельников и подвижников? <...> Вот тут-то музыка и является нашей утешительницей... С теми пояснениями, уточнениями и оговорками, которые я высказал, музыкальный восторг является чистейшим, совершеннейшим достижением культуры, наиболее положительным и ценным, что дала Западная Европа в Новое время<sup>31</sup>.

Сюжет повести «Встреча», как и романа «Женщина-мыслитель», намеренно вынесен за пределы эпохи «абсолютной музыки» и абсолютизированной личности с ее свободой и утонченностью мышления. Третья эпоха утверждает тоталитаризм производства и техники, уничтожающий личность и все ее свободные творческие проявления. Иными словами, техника, то есть средство, заменила собой цель, стала самоцелью. Вершинин доказывает, что логика классового пролетарского государства неумолимо требует отказаться от чистой музыки и оставить музыку только в прикладном виде — для поднятия активного трудового настроения или отдыха. Бывшая пианистка Тарханова с усердием работает на принудительном строительстве Беломорканала, что символизирует победу утилитаризма над свободной творческой игрой духа. Казалось бы, свершилось освобождение артистки от музыки, о котором мечтали Потоцкая и Радина! Однако, как справедливо пишет Е. А. Тахо-Годи, этот отказ «символизирует ее отказ от всего того, что должно быть дорого человеческой душе, — от Бога, от любви, а в итоге и от собственного “Я”»<sup>32</sup>. Тем не менее именно здесь осуществляется любовь философа и пианистки, но право на нормальную совместную жизнь им не дано реализовать из-за лагерных порядков.

Вообще, критика ренессансного и постренессансного (новоевропейского) гуманизма с позиций идеалов средневекового христианства — это достаточно распространенная идея, с особой активностью проводимая

<sup>29</sup> Там же. С. 164.

<sup>30</sup> В то время Лосев уже был монахом, но цитируемый фрагмент преподносится читателю от лица светской культуры *того времени*.

<sup>31</sup> Там же. С. 194.

<sup>32</sup> Тахо-Годи Е. А. «Интеллектуальный роман» Алексея Лосева. С. 134.

Флоренским. Лосев, сохраняя данную идею, также вынужден делать вид, что критикует гуманизм с позиций нового, социалистического коллективизма, однако это принуждение было художественно обыграно автором и обрело характер намеренного гротеска. Все это видно из убийственных логических обоснований нелепости и абсурдности новой эпохи и ее принципов, например: «...если у буржуазии дважды два — четыре, то у нас дважды два — семь и сколько хотите!»<sup>33</sup>; «Товарищи! Это не провокация, а это логика. Я не виноват, если логика...»<sup>34</sup>

И это вовсе не только неизбежная гротескная маска, но и путь к прозрению будущего. К примеру, Вершинин доказывает, что советская власть должна была бы запретить искусство, музыку в прежнем, буржуазном виде и что их сохранение — нарушение логики революции (известное намерение закрыть Большой театр В. И. Ленину, к счастью, не удалось осуществить). Однако жизнь показала, насколько Лосев был прав: то, чего не сделали большевики (проявив, вопреки Ленину, непоследовательность, обусловленную их высокой культурой и личными вкусами, что хорошо демонстрирует хотя бы деятельность А. В. Луначарского), сделал спустя полвека лидер «красных кхмеров» Пол Пот в Камбодже: публично казнил огромное количество артистов и деятелей искусства (исключительно за профессию — так же, как большевики казнили священников).

Во «Встрече» уже отчетливо намечается идея третьего типа цивилизации, основанного на тоталитаризме производства и техники, — эта идея будет развита в более позднем тексте «Из разговоров на Беломорстрое», где о музыке уже никто не беседует, — что характерно, — ибо личности больше не должно быть! Зато о самой революции говорится как о «бесформенной и страстной музыке истории»<sup>35</sup>, а техника в современную эпоху замещает искусство<sup>36</sup>.

Прогнозы Лосева ценны еще и тем, что фактически относятся не только к тоталитарному обществу, но и к нашей современности в целом. Глубина лосевского осмысления дала возможность современному читателю представить логические несообразности марксизма и коммунизма как одно из проявлений постмодернистского релятивизма и нигилизма. Главный вопрос лосевской «Встречи» — о судьбе музыки как самоценного искусства и судьбе личности и, шире, самого гуманизма как принципа европейской культуры — сейчас как никогда остро поставлен историей во всемирном масштабе и получает самые разные теоретические и практические решения.

Подведем итоги:

<sup>33</sup> Лосев А. Ф. Встреча // Лосев А. Ф. «Я сослан в XX век...» Т. 1. С. 352.

<sup>34</sup> Там же. С. 350.

<sup>35</sup> Лосев А. Ф. «Я сослан в XX век...» Т. 1. С. 481.

<sup>36</sup> Там же. С. 458–461.

— абсолютная мифология (христианство) создала понятие абсолютной личности — высшего Абсолюта и «модели» человеческой личности, для которой высший вид духовного восторга — это молитва;

— европейский постренессансный гуманизм Нового времени сформировал абсолютизированную личность (мнимый абсолют), для которой высший вид духовного восторга — ее собственная чистая (абсолютная) музыка;

— новейшая, постмодернистская эпоха (у Лосева представленная социалистическим строем в России, но отнюдь не ограничивающаяся социализмом) уничтожает личность как самоценность. В *логическом пределе*, который, к счастью, редко осуществлялся в чистом виде, личность становится средством в условиях тоталитаризма: государства, идеологии, прекрасного будущего, мирового господства, техники, производства, рынка и т. д.

Отсюда — тонкие предупреждения Лосева об опасностях «относительных» мифологий — прежде всего неоязычества с его совершенно современными формами идолопоклонничества и жертвоприношений. В этом отношении примечателен кошмарный сон из рассказа «Театрал», где описывается призыв к массовому поклонению гигантскому семязвергающему фаллосу («А что, ежели того... Так что, значит, этого... Ну вот, как говорится, упасть это... То есть, оно, конечно, не упасть, а того, ну, как это? Значит, ежели того... поклониться, что ли... Да, да, поклониться ежели... Вот эфтому самому члену поклониться... Да не то, что так просто, а вот ежели эдак, как говорится, всем, всему, дескать, миру. Вот всем миром взять, да и поклониться...»<sup>37</sup>). В завершении повести «Трио Чайковского» начавшаяся Первая мировая война ставит совершенно другие проблемы, но косноязычная «проповедь неоязычества» направлена теперь на другой «сотворенный кумир» — государство («Так-то оно так, а родину нельзя забывать. Велико слово это, Игнатъич! Войну Бог послал... А зачем послал? А затем, что подвига надо... Да, подвигу надо-ть... Мы не того... Подвигу не было... Что мы? Ничто!»<sup>38</sup>; «Все новое будет! А мы — мелкие, маленькие для этого. Не переживем войны! С войною в навоз пойдём!..»<sup>39</sup>). Тем не менее ради самоудовлетворяющего возвышения эти самые «ничто» готовы спокойно пустить «в навоз» сколько угодно людей. Здесь Лосев дал чуткий и точный прогноз неоязыческого «патриотизма», тогда как истинный, христианский патриотизм (который никогда не кричит о себе) предполагает добровольные жертвы за Родину, а не массовые жертвоприношения во имя мнимого «величия».

Как видим, Лосев не питает иллюзий относительно исторического будущего человеческой культуры. Особенно выразительным и при современном

<sup>37</sup> Лосев А. Ф. «Я сослан в XX век...» Т. 1. С. 87.

<sup>38</sup> Там же. С. 227.

<sup>39</sup> Там же. С. 230.

развитии биотехники крайне реально-опасным воспринимается эпизод из кошмарного сна в романе «Женщина-мыслитель», в котором врач посредством хирургической операции удаляет у людей способность мыслить:

Мы прививаем неспособность к мысли... Довольно уже мыслило человечество! Толку от этого не вышло никакого. Мы также прививаем неспособность к искусству. Какую пользу принесла тысячелетняя история музыки? <...> Склонных к музыке мы оперируем. А артистов мы просто уничтожаем... Никто не имеет никакого преимущественного права на чувство и мысль. <...> Плановость! Абсолютная плановость! Мы отпускаем мысль и чувство по карточкам. Плановость! Абсолютная плановость!...<sup>40</sup>

Разумеется, у уничтоженной личности не может быть никакого духовного восторга, а только его суррогатные заменители, отпускающие чувство и мысль, как и сам восторг, по карточкам. Тем самым, через призму феномена абсолютной европейской музыки, как бы ни был сложен и противоречив этот феномен, Лосев показывает значение музыкального восторга, восторга мысли и чувства, и далее — восторга молитвы, в лоне которой зародилось и музыкальное бытие, и философская мысль.



### «Очерк о музыке» А. Ф. Лосева — исчезнувший и обретенный текст

В творческом наследии Лосева целый пласт работ посвящен музыке — ее философии и эстетике. Основы музыкального образования будущий философ получил в Новочеркасской гимназии, где музыку преподавал ученик М. А. Балакирева Фёдор Иванович Попов. Под его руководством гимназисты осваивали игру на скрипке, разучивали хоры из опер, казачьи песни. Одновременно Лосев посещал и частную музыкальную школу Федерико Стаджи (1853–1913), которую в 1911 году закончил с отличием. Полученная музыкальная подготовка — практическая и теоретическая — была весьма основательна. Недаром размышлениями о музыке пронизаны лосевские юношеские дневники 1910-х годов, а первые статьи Лосева (1916) посвящены осмыслению творчества любимых композиторов: Р. Вагнера, Дж. Верди, Н. А. Римского-Корсакова<sup>1</sup>.

В 1920-е годы Лосев стал сотрудником созданного в 1921 году Государственного института музыкальной науки (ГИМН). Тогда же Академический Центр утвердил Лосева действительным членом Института «первого состава» наряду со следующими лицами: Н. А. Гарбузовым, П. Н. Зиминим, А. Ф. Ивановым, М. В. Ивановым-Борецким, Г. Э. Конюсом, П. Б. Лейбергом, Е. А. Мальцевой, А. Б. Млодзеевским, П. Н. Ренчицким, Э. К. Розеновым, Л. Л. Сабанеевым, А. Ф. Самойловым, М. Я. Серейским, В. А. Фёдоровым, Б. Л. Яворским, Н. А. Янчуком, К. Р. Эйгесом. Он входил в Комиссию по изучению звукового восприятия, которая занималась выработкой методов эмпирико-психологического исследования слуховых ощущений при воздействии как отдельных звуков, так и более-менее сложных музыкальных комплексов. Для этой цели был проанализирован ряд работ иностранных авторов по экспериментальной психологии. Лосев выступил с докладом о Гарри Портере Уэльде (Harry Porter

---

Ранее опубликовано: Вопросы философии. 2015. № 9. С. 138–145.

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. Два мироощущения (из впечатлений после «Травиаты») // Студенчество жертвам войны / под ред. Ф. Г. де Ла-Барта, Н. В. Самсонова. М.: скоропечатня А. А. Левенсон, 1916. С. 105–121; Лосев А. Ф. О музыкальном ощущении любви и природы (к тридцатипятилетию «Снегурочки» Римского-Корсакова) // Музыка. 1916. № 251. С. 195–202; № 252. С. 210–217. Об этих ранних работах см.: Зенкин К. В. Опера Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка» и философия А. Ф. Лосева // Вопросы классической филологии. Вып. 11: Философия, филология, культура: к столетию со дня рождения А. Ф. Лосева (1893–1993). М.: Изд-во Московского ун-та, 1996. С. 267–272.

Weld, 1877–1970), защитившем в 1911 году диссертацию «An Experimental Study of Musical Enjoyment»<sup>2</sup>. В ГИМНе Лосев сделал и ряд других докладов: «Философия музыки В. Ф. Одоевского как образец учения о музыке в эпоху романтизма», «Полемика Ницше против Вагнера»<sup>3</sup>.

В эти же годы Лосев заведовал музыкально-психологической комиссией (1924) в Государственной академии художественных наук (ГАХН), где выступил с серией докладов по музыкальной тематике<sup>4</sup>. Будучи профессором Московской консерватории, читая здесь курс эстетики, философ выпустил в 1927 году книгу «Музыка как предмет логики», на профессиональном уровне общался с выдающимися музыкантами — теоретиками и исполнителями: Н. А. Гарбузовым, М. Ф. Гнесиным, А. Б. Гольденвейзером, Н. С. Жиляевым, Г. Э. Конюсом<sup>5</sup>, Н. Я. Мясковским, Г. Г. Нейгаузом, С. С. Скребковым и др.<sup>6</sup>, публиковал рецензии в музыковедческих изданиях<sup>7</sup>. Огромную роль играла музыка и в лосевской лагерной и послелагерной художественной прозе 1930–1940-х годов, где нашло отражение личное общение философа с выдающимися исполнительницами его времени: певицей А. В. Неждановой и пианисткой М. В. Юдиной. При этом некоторые размышления героев о музыке в повестях Лосева представляют собой практически целые научные трактаты<sup>8</sup>. Музыкальная тема останется важной для Алексея Фёдоровича и в дальнейшем — отсюда в 1960-е годы его статья о вагнеровской

<sup>2</sup> См. публикацию Уэльда на ту же тему: *Weld H. P. An experimental study of musical enjoyment // The American Journal of Psychology. 1912. № 23 (2). P. 245–308.*

<sup>3</sup> См.: *Иванов-Борецкий М. В. Пять лет научной работы Государственного института музыкальной науки (ГИМН'а). 1921–1926. М.: Музыкальный сектор Гос. изд-ва, 1926.*

<sup>4</sup> «Музыка и математика», «Непосредственные данные музыки (по поводу книги А. А. Буцкокого)», «По поводу книги “De musica”» и др. Перечень докладов см.: *Дунев А. Г. Лосев и ГАХН (исследование архивных материалов и публикация докладов 20-х годов) // А. Ф. Лосев и культура XX века. М.: Наука, 1991. С. 197–220.*

<sup>5</sup> Воспоминания о нем Лосева см.: *Лосев А. Ф. Памяти одного светлого скептика // Что с нами происходит? Записки современников / сост. В. Я. Лазарев. Вып. 1. М.: Современник, 1989. С. 189–192.*

<sup>6</sup> О музыке в жизни и творчестве Лосева см.: *Тахо-Годи А. А. Лосев. 2-е изд. М.: Молодая гвардия, 2007. С. 94–100.*

<sup>7</sup> [*Лосев А. Ф. Рец. на сб.: «De musica» / Гос. ин-т истории искусств. Вып. 1, 2. Л., 1925*] // Музыкальное образование. 1926. № 5–6. (Атрибуция Д. О. Чеховича.) С. 108–111; [*Лосев А. Ф. Рец. на сб.: «De musica» / Гос. ин-т истории искусств. Вып. 3. Л., 1927*] // Музыкальное образование. 1928. № 1. (Атрибуция Д. О. Чеховича.) С. 81–82.

<sup>8</sup> О лосевской музыкальной прозе см., например: *Тахо-Годи Е. А. Художественный мир прозы А. Ф. Лосева. М.: Большая Российская энцикл., 2007; Зенкин К. В. Мария Юдина и роман А. Ф. Лосева «Женщина-мыслитель» // Невельский сборник: статьи, письма, воспоминания. Вып. 5. СПб.: Акрополь, 2000. С. 77–83; Зенкин К. В. Музыка в философских романах М. А. Булгакова и А. Ф. Лосева // *Dialog sztuk w kulturze Słowian wschodnich. T. 2. Kraków: Collegium Columbinum, 2008. S. 282–288; Гамаюнов М. М. «Союз музыки, философии, любви и монастыря» // Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 907–925.**

тетралогии «Кольцо нибелунга»<sup>9</sup> или подготовка антологии по античной музыкальной эстетике<sup>10</sup>.

После смерти мыслителя в его архиве был обнаружен целый ряд текстов, относящихся главным образом к раннему периоду творчества (1910-м — началу 1920-х годов) и посвященных как творчеству отдельных композиторов — А. Н. Скрябина<sup>11</sup>, Р. Вагнера<sup>12</sup>, так и проблемам общетеоретического характера, осмыслению музыки как эстетического и философского феномена («Строение художественного мироощущения»)<sup>13</sup>. Среди подобных текстов была и рукопись, получившая при публикации условное название «Очерк о музыке»<sup>14</sup>. Текст датирован самим автором. Под завершающей его 17-й главкой стоит: «Починок, 19 августа 1920 г.», причем название места (Починок) затем было вычеркнуто. О пребывании Лосева в Починке в 1920 году ничего не известно, эта датировка, кажется, единственное тому свидетельство. В России существует множество населенных пунктов, за которыми закрепилось это название, означавшее вновь возникшее сельское поселение. Что касается даты — 19 августа 1920 года, то, вероятнее всего, она была дана по новому стилю, указывая на праздник Преображения Господня.

Публикация этого текста не была обойдена вниманием исследователей. К. В. Зенкин, знаток лосевской философии музыки, подчеркивает, что эта ранняя работа находится в русле музыкальных исканий эпохи, когда «выдающиеся русские музыканты-мыслители 1920-х годов стремились для постижения смысла музыки, аккумулирующего весь опыт культуры, обосновать понятия из области самой музыкальной сущности»<sup>15</sup>. В «Очерке о музыке» Лосев ограничивает «...понимание музыки как самодовлеющего смысла от понимания ее как физического (1), физиологического (2) и психологического (3) процессов, являющихся необходимой основой музыкальной художественной формы», которую он называет «интенциональной» (это и есть смысловая форма (4))<sup>16</sup>. Появление этого термина у Лосева Зенкин объясняет «опорой молодого

<sup>9</sup> Лосев А. Ф. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем (В связи с анализом его тетралогии «Кольцо Нибелунга») // Вопросы эстетики. Вып. 8: Кризис западноевропейского искусства и современная зарубежная эстетика. М.: Искусство, 1968. С. 67–196. О лосевском отношении к творчеству Вагнера см.: Зенкин К. В. Рихард Вагнер в интерпретации А. Ф. Лосева // Жабинский К. А., Зенкин К. В. Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи. Вып. 1. Ростов н/Д: Книга, 2001. С. 54–63.

<sup>10</sup> Античная музыкальная эстетика / вступ. очерк и собр. текстов проф. А. Ф. Лосева. М.: Музгиз, 1960.

<sup>11</sup> Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение. С. 733–779.

<sup>12</sup> Там же. С. 667–731.

<sup>13</sup> Там же. С. 297–320.

<sup>14</sup> Впервые этот текст опубликован в книге: Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение. С. 637–666.

<sup>15</sup> Зенкин К. В. Музыкальный смысл как энергия (energeia) // Академические тетради: Альманах. Вып. 13: Единая интонология. М., 2009. С. 456–477.

<sup>16</sup> Там же.

русского философа на феноменологию Э. Гуссерля», вот почему «интенциональность в данном случае означает направленность сознания на музыкальный смысл (эйдос) как таковой»<sup>17</sup>. Именно «в рамках интенциональной формы» выделяются три параметра: «напряжение (напряженность), личная актуальность и оформление»<sup>18</sup>. Эти категории, впервые введенные Лосевым в статью 1916 года «О музыкальном ощущении любви и природы», «понимаются как измеряемые величины»: автор «сопоставляет произведения с большей или меньшей напряженностью, личной актуальностью и оформлением, рассматривая выделенные три параметра всё время во взаимосвязи»<sup>19</sup>.

А. А. Тахо-Годи обратила внимание на софийные мотивы в лосевском тексте, отмечая, что финал текста — «...настоящий гимн “Светлой Безбрежности”, “вечному Восторгу”, “Деве страстной и огненной”, “Невесте”, “Жене предвечной”, “Матери-наставнице”, “Девочке-Царице”, “Невесте-Матери”, “Единой и Великой”. Молодой Лосев творит здесь собственный миф о “душе миров”, “матери миров и душе Времени”, напоминающий о соловьевской влюбленности в Софию»<sup>20</sup>.

Однако при анализе лосевского текста, при осмыслении его теоретической значимости, традиций и новаторства до сих пор никем не было отмечено, что в этой финальной 17-й главке возникают очевидные и знаковые переклички с «Музыкальным мифом» из книги «Музыка как предмет логики» (1927) и с «Диалектикой мифа» (1930).

О «Диалектике мифа» заставляет вспомнить в первую очередь сама манера создания женского портрета: в «Очерке о музыке» — «Вечной Жены и Невесты», в «Диалектике мифа» — героини-монахини. Эта близость также поддерживается введением в оба портрета одной и той же цитаты из стихотворения «Перебои» Зинаиды Гиппиус. Приведем оба фрагмента. Вот как изображается героиня «Очерка о музыке»:

Воспоем и воздадим хвалу Ей, Великой. Я — буду корифей вашего хора.  
 Вижу я очи Твои, Безмерная,  
 Под взором Твоим душа расплавливается... —  
 О, не уходи, моя Единая и Верная,  
 Овитая радостями тающими,  
 Радостями, знающими  
 Всё.

*Гиппиус*

Сонная и вольная, грезящая и светлая, вижу очи Твои, беспокойные,  
 силе Твоей клубящейся поклоняюсь.

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Тахо-Годи А. А. Лосев. С. 100.

Овеянная радостями тающими, скорбью миров зачатая, пресветлая Дева, муку миров возрадившая, тайную светлость Твою славословлю <...>.

Память веков, красота существенная, милая и родная, младенец чисто-плотный, Девочка-Царица, Невеста-Мать, зоркая и высокая, теплой крови Твоей, трепещущей, приобщуся<sup>21</sup>.

А теперь фрагмент из «Диалектики мифа»:

Только ты, сестра и невеста, дева и мать, только ты, подвижница и монахиня, узнала суету мира и мудрость отречения от женских немощей. Только ты, худая и бледная, узнала тайну плоти и подлинную историю плотского человека. Только ты, больная и родная, вечная и светлая, усталая и умиленная, узнала постом и молитвой, что есть любовь, что есть отвержение себя и церковь как тело. Помнишь: там, в монастыре, эта узренная радость навеки и здесь, в миру, это наше томление.

Вижу я очи Твои, Безмерная,  
под взором Твоим душа расплавливается... —  
о, не уходи, моя Единая и Верная,  
овитая радостями тающими,  
радостями, знающими  
Всё<sup>22</sup>.

Исследователь лосевских работ по философии музыки М. М. Гамаюнов одним из первых отметил роль стихов Э. Н. Гиппиус в «Очерке о музыке», строк, «...прошедших через всю жизнь Лосева как символ, объединяющий в душе мыслителя образ Софии Небесной и любимой женщины (эти стихи потом появятся в “Диалектике мифа”, в лагерном письме жене от 21 января 1931 г. и в Юбилейной речи 12 декабря 1983 г.)»<sup>23</sup>. Однако Гамаюнов упустил из виду еще один момент, касающийся истории бытования этих стихов у Лосева, — памятование о них позволяет увидеть связь между «Очерком о музыке» и «Музыкальным мифом», включенным в книгу «Музыка как предмет логики». В «Музыкальном мифе» есть аллюзия на те же строки, хотя речь при этом идет о герое: «Слепой для мира и глухой для земли, с танцующим Богом и душой, в мучительном наслаждении горящей Вселенной, овитый туманами и зноями Возлюбленной, прохожу я, светлый, я, чистый, и трепещу»<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение. С. 665–666.

<sup>22</sup> Лосев А. Ф. Диалектика мифа. Дополнение к «Диалектике мифа» / сост., подгот. текста, общ. ред. А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкого. М.: Мысль, 2001. С. 168–169. Анализ этого фрагмента из «Диалектики мифа» см. в книге: Тахо-Годи Е. А. Художественный мир прозы А. Ф. Лосева. С. 49–50.

<sup>23</sup> Гамаюнов М. М. «Союз музыки, философии, любви и монастыря». С. 922.

<sup>24</sup> Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение. С. 473.

Но еще более существенно то, что в «Музыкальном мифе» сам образ Возлюбленной рисуется в той же стилистической манере, что и в «Очерке о музыке». Вот несколько примеров из «Музыкального мифа»: «Когда я ощутил себя на пути восхождения к полноте веков и Памяти Божией и уже охватили меня блаженные восторги лобзаний Вечности; когда узрел белоснежные ризы Любимой и очи Ее, полные ласки и скорби; когда упал и в иступлении целовал Ее ноги, Ее пресветлое и ликующее вечностью тело, — тогда узрел тайну музыки и ее соборного действия в мире, воспринял чистою страстью идущую к восстановлению Вселенную и уразумел тайные пути»<sup>25</sup>; «Возлюбленная духа моего, белоснежная горлица, страдание и радость моя, жизнь и упование сердца, родная и родимая!»<sup>26</sup>; «Из мрака мировой Страсти, из светлой безбрежности Страдания и Радости рождается пресветлое Тело Вселенной, сладчайшая Плоть Мира и пречистое, благоуханное лоно грядущих веков и их Благодати»<sup>27</sup>; «И еще один, последний жест о Тебе, Невеста моя, о Тебе, Вечность моя, плоть моя божественная!»<sup>28</sup>

Такое совпадение заставляет обратить пристальное внимание на эти тексты и подробнее на них остановиться.

В строго-логической структуре книги «Музыка как предмет логики» текст «Музыкального мифа» явно стилистически выделяется. Автор книги пытается обосновать это, ссылаясь, во-первых, на потребности «музыкальной феноменологии» и, во-вторых, на то, что перед нами — юношеский перевод из «одного малоизвестного немецкого писателя»<sup>29</sup>. Вот этот предваряющий «Музыкальный миф» пассаж:

Находясь среди засилия отвлеченной мысли, мы обязаны, прежде всего, почувствовать своеобразие музыки в сравнении именно с отвлеченной мыслью. Без этого мы не продвинемся ни на шаг вперед в музыкальной феноменологии.

Движимый такими соображениями, я и хочу задержать внимание читателя на несколько новом изложении сущности музыки, привлекая уже существенно иные, а именно чисто мифологические точки зрения. В моем распоряжении имеется перевод, сделанный мною из одного малоизвестного немецкого писателя, на мой взгляд, достаточно глубоко понимающего сущность музыкального искусства. Что касается лично меня, то мне теперь довольно чужды эти безумные восторги юных лет, и я помещаю этот перевод только потому, что в эстетически-мифологическом отношении эти страницы являются наиболее ярким и искренним, что немцы писали о музыке. У нас они должны явиться мифологическим закреплением нашего отвлечен-

<sup>25</sup> Там же. С. 474.

<sup>26</sup> Там же. С. 475.

<sup>27</sup> Там же. С. 478.

<sup>28</sup> Там же. С. 480.

<sup>29</sup> Там же. С. 470.

ного анализа и опытным описанием того, как из океана алогической музыкальной стихии рождается логос и миф. Отвечать же за весь этот бред я, конечно, совершенно не берусь, не говоря уже о тех страницах, которые я здесь по разным соображениям выпускаю<sup>30</sup>.

То, что перед нами мистификация, для людей, читавших тексты Лосева и знающих его музыкальные пристрастия, вполне очевидно. Гамаюнов попытался это обосновать научно, продемонстрировав, что этот якобы «немецкий» текст насыщен именами любимых композиторов Лосева, реминисценциями из классической русской поэзии (Лермонтов) или символизма<sup>31</sup>, хотя специальных доказательств, в общем-то, и не требовалось: позже Лосев сам признавался в этой мистификации в личных беседах<sup>32</sup>. Однако до сих пор никто не обращал внимания на другое: лосевская фраза, предваряющая в книге «Музыка как предмет логики» текст «Музыкального мифа», — «Что касается лично меня, то мне теперь довольно чужды эти безумные восторги юных лет», — имеет конкретный автобиографический смысл, а между «Музыкальным мифом» и «Очерком о музыке» существует связь не только стилистическая или на уровне реминисценций из Гиппиус.

Для начала отметим, что в томе «Форма — Стиль — Выражение» текст «Очерка о музыке», включающий 17 главок, начинается с главы 9-й; так же обстоит дело и в рукописи, обнаруженной в лосевском личном архиве в качестве самостоятельного текста. В итоге создается впечатление, что текст этот, как и многие другие материалы, пострадал при бомбежке и был частично утрачен. Однако теперь мы имеем все основания утверждать, что это не так, и можем указать на полностью сохранившиеся первые восемь его глав<sup>33</sup>.

Подтверждает это сохранившийся в личном архиве Лосева листок с фрагментом «Оглавления» текста, который при публикации получил название «Очерк о музыке». Это «Оглавление» отражает, скорее всего, первоначальный, черновой план работы. Однако имеющиеся в нем заголовки параграфов IX–X вполне соответствуют логике изложения в 9-й главе дошедшего до нас текста, опубликованного в 1995 году.

Приведем это «Оглавление», чтобы дать возможность представить ход мысли в первых главах работы:

<sup>30</sup> Там же.

<sup>31</sup> Гамаюнов М. М. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. С. 621, 625.

<sup>32</sup> См.: Тахо-Годи Е. А. Из беседы А. Ф. Лосева с Еленой Тахо-Годи // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 1993. № 4. С. 70–71.

<sup>33</sup> Впервые это было отмечено мной в комментариях к недавнему переизданию «Очерка о музыке» (см.: Лосев А. Ф. На рубеже эпох: 1910-е — начало 1920-х гг. М.: Прогресс-Традиция, 2015).

- I. Вступление.
- II. Музыка — исчезновение категорий ума.
- III. Музыка — воссоединяющая coincidentia oppositorum.
- IV. Музыка — вечно живая и органически данная антиномическая цельность наслаждения и страдания.
- V. Антиномия бытия и сознания в музыке.
- VI. Вечное Стремление, Хаос, Мировая Воля и Ночь-Судьба в музыке.
- VII. Антиномия Бога и мира в музыке.
- VIII. Музыка как абсолютная беспричинность и бесцельность. Итоги Феноменологии музыки.
- IX. Переход от Феноменологии музыки к Психологии. Музыка как чистое Бытие и абсолютное Качество и — как произведение искусства и эстетическое переживание.
- X. Понятие формы в музыке. Четыре ее основные вида.

Обращает на себя внимание то, что восемь главок «Музыкального мифа» явно тематически совпадают с «Оглавлением». Главку 1-ю можно рассматривать как вступление. Главка 2-я начинается с фразы: «Музыка есть исчезновение категорий ума и всяческих его определений...»<sup>34</sup> — и именно об этом говорит параграф II «Оглавления». Второй абзац 3-й главки также напрямую перекликается с параграфом III: «В музыке, сбросившей пространство, вечная слитость отъединенностей, вечная coincidentia oppositorum»<sup>35</sup>. В главке 4-й говорится: «Надо до конца понять и усвоить эту сращенность, взаимную слитость и нераздельное единство страдания и наслаждения в музыке»<sup>36</sup>, что очевидным образом соотносится с параграфом IV «Оглавления». В главке 5-й читаем: «Бытие, вскрываемое музыкой, в котором, как сказано, потушены все логические противоположности и в котором потоплены и растворены все формы сознания, есть бытие, насквозь пронизанное сознанием»<sup>37</sup>, что также соотносимо с параграфом V «Оглавления», где речь идет об антиномии бытия и сознания в музыке. Рассуждение из 6-й главки: «Что такое соединение Муки, Радости, Бытия, Сознания и Вечного Стремления — за пределами логически оформленного мира, — как не Хаос и не Хаокосмос?»<sup>38</sup> — и размышления о Мировой Воле, о «вечной Ночи и Судьбе» полностью соответствуют параграфу VI «Оглавления». Аналогично начало главки 7-й: «Чистое Бытие музыки, поглотившее в себе и воссоединившее все противоположности мира и сознания пространственно-временного плана, уничтожило еще одну антитезу, универсально-человеческую и мировую, — Бога и мира»<sup>39</sup>, — соотносится с параграфом VII «Оглавления» об антиномии Бога и мира в музыке. Главка

<sup>34</sup> Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение. С. 471.

<sup>35</sup> Там же. С. 473.

<sup>36</sup> Там же. С. 475.

<sup>37</sup> Там же. С. 476.

<sup>38</sup> Там же. С. 478.

<sup>39</sup> Там же. С. 479.



8-я начинается с вопроса: «Что такое музыка и ее бытие с точки зрения наших категорий причины и цели?» — и требует «вспомнить о бесцельности и беспричинности музыки»<sup>40</sup>, что также соответствует параграфу VIII «Музыка как абсолютная беспричинность и бесцельность. Итоги Феноменологии музыки».

Всё это позволяет утверждать, что «исчезнувшие» восемь глав «Очерка о музыке» не погибли бесследно, что лосевские слова о «Музыкальном мифе» как о давних «восторгах юных лет» не просто метафора, а отражение реального факта — введения более раннего текста в плоть его книги 1927 года, как и фраза о страницах, которые «по разным соображениям» исключены (ср.: «...не говоря уже о тех страницах, которые я здесь по разным соображениям выпускаю»<sup>41</sup>).

Другое дело, были ли эти восемь «исчезнувших» глав использованы Лосевым при создании книги «Музыка как предмет логики» в их изначальном варианте или в переработанной версии? На этот вопрос пока ответа нет. Не исключено, что данный текст также связан с упомянутой в материалах архива ГАХН лосевской работой «Опыт феноменологии чистого музыкального объекта», которая предназначалась к публикации в «Трудах Государственного института музыкальной науки»<sup>42</sup>.

Различные секции и комиссии ГИМНа выпускали свои отдельные издания в разные годы, но первые тома появились лишь в 1924–1925 годах. В датированном 25 ноября (по новому стилю) 1926 года «Предисловии» к книге «Музыка как предмет логики» Лосев сообщал: «Предлагаемая работа состоит из нескольких очерков, писавшихся в разное время и по разным поводам и читавшихся в свое время в виде докладов в Государственной академии художественных наук и в Государственном институте музыкальной науки. Первый очерк был составлен еще в 1920–1921 гг., второй — в 1924 г., третий и четвертый — в 1925 г. За шесть лет, прошедших со времени написания первого очерка, взгляды мои во многом изменились, хотя и без существенных перемен»<sup>43</sup>. «Музыкальный миф» входит как составная часть как раз в этот первый очерк, написанный в 1920–1921 годах и озаглавленный «Феноменология абсолютной, или чистой, музыки с точки зрения абстрактно-логического знания», что очень близко к названию «Опыт феноменологии чистого музыкального объекта». При этом «Очерк о музыке» датирован 1920 годом, так что время его написания вполне соответствует свидетельству из «Предисловия» к книге. Не исключено, что уже в 1920 году этот текст так и назывался — «Музыкальный миф», но подтвердить это пока нет возможности, ибо рукописный лист с его заголовком пока не найден.

<sup>40</sup> Там же. С. 480.

<sup>41</sup> Там же. С. 470.

<sup>42</sup> Дунаев А. Г. Лосев и ГАХН (исследование архивных материалов и публикация докладов 20-х годов). С. 203.

<sup>43</sup> Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение. С. 406.

## **Органическая мысль в философской прозе А. Ф. Лосева**

Русская философия религиозного возрождения 1920-х годов опирается на убеждение, что необходимо перейти из сферы понятий к живому опыту путем преодоления и переосмысления главных предпосылок немецкого идеализма. Новый тип мышления назвали «конкретной метафизикой» (П. А. Флоренский), «идеальным реализмом» (С. Л. Франк), «мистико-онтологическим реализмом», что подчеркивает его связь с реальностью. Такая попытка неизбежно приводила к пересмотру роли рациональности и логического мышления, понимаемого в отрицательном смысле — как отдаление от конкретной живой реальности, в пользу мистического алогизма, интуиции и целостного мировоззрения. Именно на основе этих предположений развивается философия Лосева.

В работе «Музыка как предмет логики» (1927) философ подвергает критике закон причинности, действующий в науке и логике, в рамках более общей критики шопенгауэровских законов основания. Противопоставление рассудочно-научной мысли и живого знания проявляется в форме дуализма механизма и организма. Одно из наиболее существенных различий между двумя видами мышления усматривается в их отношении к сущности. По Лосеву, стороннику диалектической мысли, единства знания и веры, чистая логика не ведет к полному постижению действительности, которое доступно только органическому мышлению. Оппозиция механизма и организма отражается в антитезе эйдоса и логоса: смысловые элементы, которые в эйдосе создают живое целое (лосевское «тождество в различии»), в логосе живут отдельно, и соотношение этих элементов носит чисто внешний характер.

Не только теоретические труды Лосева, но и литературные произведения пронизаны критикой научного (рассудочного) мышления, рассматриваемого в противоположность живому знанию, то есть известным в русской философской традиции противопоставлением механистических и органических начал жизни. Размышлениям в обозначенном ракурсе посвящены рассказы Лосева «Жизнь» и «Из разговоров на Беломорстрое», где философские идеи излагают герои этих рассказов.

Находясь в поиске смысла жизни, Алёша, главный герой рассказа «Жизнь», акцентирует антиномии жизни и знания, единства и раздельности: «Что такое знание научное? Это есть знание законов природы и общества. Зная закон, мы можем предсказать явление. Если у нас есть картина мира или какой-нибудь

области его на данный день, то, обладая законом этой области, мы можем сказать, какая картина его будет завтра. <...> Знание законов природы не есть жизненное знание. Это — царство рассудка, а не жизни. Законы природы требуют, чтобы всё было неизменно, чтобы завтра было так же, как и сегодня. А жизнь требует изменения. Жизнь неповторима. Вся жизнь и всё стенание жизни в том и заключается, что ее нельзя повторить. <...> Если бы в жизни господствовали такие законы, она была бы не жизнью, но механизмом. Жизнь же исторична, а не механична. <...> Это иллюзия — думать свести законы жизни на законы природы и знание жизни сводить на знание каких-то законов»<sup>1</sup>.

Яркую параллель этой мысли можно найти на страницах «Музыки как предмета логики», где говорится о том, что научно-логическое знание не может преодолеть противоречие жизни: «...все эти вопросы связаны с наблюдением живого предмета <...>. Наука этим не занимается. Это не есть предмет науки. Предмет науки не жизнь, но — формально-абстрактный механизм. И какую бы жизнь наука ни изучала, предметом для нее всегда остается формальная абстракция, поскольку она оперирует логосами»<sup>2</sup>.

Алёша далее продолжает: «Тогда получилось бы, что завтрашний день вытекал бы из сегодняшнего с механической необходимостью, тогда в жизни не было бы ничего творческого, нового, неожиданного, революционного; тогда было бы всё известно и предопределено наперед; тогда жизнь превратилась бы в механизм, то есть жизнь кончилась бы, и водворилась бы вечная смерть. На самом же деле жизнь есть, и жизнь есть нечто органическое и историческое, то есть в ней не только рассудочная необходимость, но и синтез необходимости и случайности. <...> Механистическое естествознание есть проповедь *судьбы*, преклонение перед роком»<sup>3</sup>.

Лосев отрицает детерминизм в истории, связанный с признанием логически познаваемых законов исторического процесса. В противовес историзму (и вместе с ним теории прогресса) он утверждает наличие в истории Божественного начала. История понимается как раскрытие онтологического бытия, обнаружение вечности во времени. Историзм таким образом есть только одна сторона человеческой истории<sup>4</sup>.

Противопоставление судьбы и рока принимает у Лосева форму более общей критики современной культуры, в которой наблюдается нарастающая

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. Жизнь // Лосев А. Ф. «Я сослан в XX век...» М.: Время, 2002. Т. 1. С. 527.

<sup>2</sup> Лосев А. Ф. История эстетических учений // Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 438.

<sup>3</sup> Лосев А. Ф. Жизнь. С. 527.

<sup>4</sup> См.: Франк С. Л. Духовные основы общества. М.: Республика, 1992. С. 28. Подробнее о критике историзма в начале XX века см.: Александров В. Б. Критика историзма в русской религиозной философии // Управленческое консультирование. 2014. № 11 (71). С. 113-121.

склонность к имманентности, что приводит к разрушению духовных ценностей человека. Секуляризация культуры опирается на атомизм, то есть на разделение внутренней целостности жизни.

Лосев критикует новоевропейский субъективизм и рационализм, которые (вслед за Кантом) разделили «смысл» и «вещь». В «Истории эстетических учений» Лосев пишет: «Сначала автономный субъект перенес в себя всю стихию сознания, которая была до тех пор разлита в объективном бытии. Всякое сознание оказалось только субъективным. Это значит, что мир потерял душу и превратился в простой механизм. Углубившись в себя, автономный субъект потерял связь с объектом и тем самым уничтожил свое целостное мироощущение»<sup>5</sup>. Механизм нарушает целостность духовной жизни личности, самоутверждение которой происходит на изолированно-абстрактном уровне.

Отметим, что исходной интуицией у Лосева является интуиция всеединства, поэтому личный жизненный опыт является первичным по отношению к сознанию. «Прежде чем быть разделению, должно быть единство. Прежде чем быть мышлению, должно быть само бытие. Прежде чем быть знанию, должна быть жизнь и действительность. Знание — сначала жизненный акт, а уже потом мыслительный, ощутительный, вообще смысловой. Знание сначала выполняет жизненную, бытийную функцию, оно сначала есть струя самой жизни, продукт самой действительности; а уже потом оно есть разделение, различение и сопоставление. Знание есть знание общего; общее, жизнь, расчленяется в себе, и продуктом-то этого расчленения и является знание»<sup>6</sup>.

Таким же образом в исследовании «Музыка как предмет логики» Лосев противопоставляет диалектическую логику формальной (аристотелевской) логике, основанной на «железном механизме» раздельности и сопряженности А и В.

Размышляя о критерии истинности человеческого знания, Лосев обращается к науке как к сфере, которая претендует быть универсальной в объяснении действительности. Наука — метод познания мира, при этом не единственный, науке Лосев противопоставляет религию. Разница между ними заключается в понимании жизни. По Лосеву, наука не в силах решить вопрос об абсолютном бытии. Ей свойственно аналитическое мышление, с помощью которого и мир, и человеческую душу можно разделить на изолированные функции, наука — «отвлеченная копия и аналитически продуманная картина законченного и механического мира»<sup>7</sup>. Религия же представляет собой синтетическое мировоззрение, охватывающее подлинную стихию бытия.

<sup>5</sup> Лосев А. Ф. История эстетических учений. С. 376.

<sup>6</sup> Лосев А. Ф. Жизнь. С. 536. Это также является основным положением лосевской диалектики, исходящей из понятия *Одно*, которое представляет собой до-рефлексивное и дологическое начала.

<sup>7</sup> Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М.: Мысль, 1993. С. 528.

Противопоставление науки и религии у Лосева тождественно разнице между знанием и верой, объективным восприятием мира и субъективным, точнее личностно-ориентированным, воззрением. При этом Лосев отрицает не ценность науки, а только ее возможность дать всеобъемлющую картину действительности: «почему реальная картина природы именно такова, этого никакие законы не объясняют»<sup>8</sup>.

Аналогия научных теорий и веры просматривается именно в современности, в эпоху, когда наука переживает глубокий кризис. В «Диалектике мифа» (1930) мыслитель подчеркивает сходство науки и религии. Научное воззрение в поиске идеальной — логической — закономерности, которую нельзя найти в феноменальном мире, становится некоторым родом веры. На самом деле в исторической перспективе научный закон имеет чисто гипотетическую силу, поскольку его можно заменить другим законом. Таким образом, критика науки превращается в критику современного «мифологизма» — мифа о всемогуществе знания. Законы природы — «только форма связей и отношений <...>. Вещи движутся не благодаря законам, но законы реальны потому, что вещи движутся»<sup>9</sup>. То же самое повторяется и в рассказе «Из разговоров на Беломорстрое», где рассуждение о разнице организма и механизма переходит в философский трактат. Приводим отрывок из речи Харитоновой о технике: «Что такое техника? Техника есть, прежде всего, употребление механизмов. Однако <...> для техники необходимо такое употребление механизма, когда последний становится на место организма. <...> Итак, не входя в детали, можно сказать грубо, но достаточно основательно: техника есть замена организма механизмом. <...> Я думаю, вы не будете спорить против того, что механизм беднее организма, абстрактнее организма, бессодержательнее организма»<sup>10</sup>.

С точки зрения Лосева, в науке «мир превращается в полную тюрьму, вечную скованность, тупую механичность и в безжизненный труп. Вокруг этого трупа, обезображенного и изнасилованного, танцует и скачет вихрь науки, славословящий его как своего бога в радении и экстазе. Поклоняются трупу и любят его; ради него строят науку и культуру. Ему приносят в жертву свою жизнь»<sup>11</sup>. Новоевропейская культура «лишает объекты их осмысленности, их личности, их самостоятельной жизни, превращая внешний мир в механизм, а Бога — в абстрактное понятие»<sup>12</sup>. Современность «выдвигает на первый план отдельные, дифференцированные субъективные способности или всего субъек-

<sup>8</sup> Там же. С. 529.

<sup>9</sup> Лосев А. Ф. Жизнь. С. 528.

<sup>10</sup> Лосев А. Ф. Из разговоров на Беломорстрое // Лосев А. Ф. «Я сослан в XX век...». Т. 1. С. 443.

<sup>11</sup> Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение. С. 438.

<sup>12</sup> Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Миф — Число — Сущность. М.: Мысль, 1994. С. 501.

екта, напрягая это до противоестественных размеров; все же прочее превращается в некое аморфное чудище, в безглазую тьму, в бесконечно-расплывшийся, черный и бессмысленный, механический мир ньютоновского естествознания. Отсюда такие лозунги, как знание без веры, такое вероучение и мифология, как о всемогуществе знания, это постоянное упование на науку, на просвещение, этот слепой догмат “в знании — сила”<sup>13</sup>. Новоевропейской науке свойственно все происходящее рассматривать исключительно с материальной точки зрения.

Главная черта научного мышления, по Лосеву, заключается в специфическом понимании целого: «...в организме есть такие моменты, которые незаменимы. Это для него спецификум. Но что это значит? Это значит, что в отдельных моментах организма сам организм присутствует целиком. Если организм гибнет от удаления одной такой части, — значит, в этой части он присутствовал как таковой, весь, целиком. <...> Если в организме жизнь именно такова, что целое присутствует в каждом его моменте как полная *субстанция*, <...> в механизме оно присутствует лишь как мертвая схема...»<sup>14</sup> Простая механическая сумма частей никак не может образовать целое (организм), ибо в последней часть, как часть целого, незаменима. В «Диалектике мифа» читаем: «Что касается антиномии *целого* и *части*, то явным синтезом этой диалектической пары является *организм*, в котором уже совсем невозможно отрицать ни цельности, абсолютно неделимой на какие-нибудь частные моменты, ни наличия частей, реально носящих на себе это целое»<sup>15</sup>. Тут Лосев подчеркивает существенное различие между эйдетически-органическим и рассудочно-механистическим мышлением. Последнее соответствует формальной логике, которая достигает целого через сумму признаков, объединенных абстрактным мышлением. Иными словами, формальное понятие как совокупность признаков не может полностью исчерпать его содержание, которое, наоборот, опирается на непосредственную и интуитивную данность, следовательно, он представляет собой нечто вторичное и производное, абстракцию по отношению к содержанию таких признаков<sup>16</sup>.

Лосев приходит к определению тождества и различия между целым и его частями, между целостным и множественным бытием. Если сущность бытия определяется как «самотождественное различие, данное как ставшее», то есть как тождество, сохраняющее различие, то познание этой сущности дается только по антиномиям. Отметим, что Лосев исходит из признания бытийности сознания, онтологической и гносеологической принадлежности человека глубинам бытия. Это означает, что оппозиция субъекта и объекта преодолевается, субъекту доступно «до-рефлексивное», интуитивное знание, то «живое

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Лосев А. Ф. Из разговоров на Беломорстрое. С. 444.

<sup>15</sup> Лосев А. Ф. Диалектика мифа. С. 211.

<sup>16</sup> См. об этом: Счастливец Е. А. Очерки развития феноменологической мысли в России. М.: Летний сад, 2012. С. 165.

знание», в котором логические законы не действуют. «Стремление заменить организм механизмом есть стремление к вырождению, к пустоте; это стремление вполне нигилистическое». Техника «есть отказ от органических проблем жизни и стремление заменить их дешевыми, общепонятными схемами, которые хотят количественным эффектом осилить недоступное им качество. <...> Жить в технике — это значит махнуть рукой на субстанциальное устройство духа и отдать себя во власть рассудочных схем»<sup>17</sup>. Аналогичные идеи можно найти в труде «Музыка как предмет логики», где техника описывается как разрушение человеческой жизни: «Мир, растерзанный и распятый, разбитый на куски; <...> отсутствие каких бы то ни было родственных связей, вечная вражда и разъединение; вечная и необходимая внешняя скованность разбитых кусков бытия, внешняя, ибо не согласованная с внутренним бытием их; железные узы вместо уз родства, механизм вместо жизни, рок вместо свободы, вечная серость и суровость законов — вот твой мир, человек!»<sup>18</sup>

Организм означает жизнь, гармонию единства и множественности, освобождение от механической необходимости. Идея организма, подобно соборному началу, представляет собой то, что придает человеку субстанциальность, максимальную степень трансцендентности и свободы через общение с Абсолютом. Лосев исходит из того, что человек не сводится к атомистическому субъекту, в нем есть некоторая тайна, которую можно познать при общении Я с другим Я. Это и есть личность. Современная техника, с ее отрицанием духовных ценностей в пользу материи, неизбежно разрушает самую жизнь личности: «Техника есть царство абстрактнейшей и скучнейшей метафизики, потому что ее душа — схема, а ее цель — внедрение этой схемы в живую ткань жизни»<sup>19</sup>. Поэтому, по Лосеву, подлинно органическое мировоззрение говорит «не о механизмах, но об *организмах*, и даже больше того, о *личностях*, о живых существах. Его персонажи суть не отвлеченные идеи и методы построения и осмысления чувственности, но сама эта чувственность, дышащая жизненной теплотой и энергией. Тут важно именно “внешнее”, “конкретное”, “чувственное”, “частное”, “реальное”, “образное”»<sup>20</sup>.

Размышления Лосева об организме затрагивают ряд взаимосвязанных вопросов: смысл истории, эпистемология, проблема личности. Темы, намеченные здесь (нигилизм современности, идея цельного знания, органическое мировоззрение, мифологичность науки), проходят через многие его сочинения, особенно через размышления в восьмикнижии<sup>21</sup>, где Лосев подвергает

<sup>17</sup> Лосев А. Ф. Из разговоров на Беломорстрое. С. 445.

<sup>18</sup> Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. С. 439.

<sup>19</sup> Лосев А. Ф. Из разговоров на Беломорстрое. С. 445.

<sup>20</sup> Лосев А. Ф. Диалектика мифа. С. 38.

<sup>21</sup> Восемь книг Лосева, изданных с 1927 по 1930 год (хотя работа над ними велась с начала 1920-х): «Античный космос и современная наука» (1927), «Музыка как предмет логики»

критике современное механистическое восприятие действительности как особой формы мифа. В частности, пишет он в «Диалектике мифа», «наука не существует без мифа, наука всегда *мифологична*»<sup>22</sup>. С его точки зрения, историей управляют разные мифологические установки. Напротив, абсолютная, органическая мифология является метаисторической, ибо она проявляет себя в целом процессе истории, в отличие от последовательности относительных, абстрактных мифологий.

В своих размышлениях Лосев исходит из утверждения первичного единства идеи и вещи, человека и мира, которое воплощается в понятии «жизнь». Только на этом пути можно разрешать существенные антиномии действительности (свободы и необходимости, жизни и смерти, добра и зла), которые лежат в основе драматизма человеческого существования, так как, по его словам, «противоречие есть жизнь и жизнь есть противоречие, ждущее синтеза». Речь идет именно о человеке, погруженном в жизнь, то есть о «жизненном субъекте», а не о теоретическом субъекте науки. Поэтому философ считает органическое мировоззрение «подлинным и единственно возможным философским реализмом», который в современности заменен распадом целостного взгляда на мир, в результате чего создано множество отдельных мифов.

Каждая философская система отражает философскую антропологию, определенное понятие о человеке. Это также относится к прозе Лосева. В лосевских рассказах проблема разного отношения к действительности раскрывается в глубоких размышлениях о смысле жизни и о духовном состоянии современности.

Лосева, писавшего в эпоху духовного и исторического кризиса, интересует проблема личности и отпадение человека от органического мировоззрения в хаотическую (романтическую) свободу. Мыслитель убежден в том, что современным миром управляют анархические и «безличные» силы, поэтому духовный распад неизбежно заканчивается разрушением исконной цельности человеческой жизни: «Мир, лишенный идеи целостности, потерял всякие очертания и расплылся в бесконечную и пустую бездну темного пространства»<sup>23</sup>.

По Лосеву, в основе того, из чего создан мир, лежит целостное бытие, а значит, единственный надежный путь к истине состоит в отказе от механизации жизни и в возвращении к подлинным корням бытия.

(1927), «Философия имени» (1927), «Диалектика художественной формы» (1927), «Диалектика числа у Платона» (1928), «Критика платонизма у Аристотеля» (1929), «Очерки античного символизма и мифологии», (т. 1, 1930), «Диалектика мифа» (1930).

<sup>22</sup> Там же. С. 20.

<sup>23</sup> Лосев А. Ф. История эстетических учений. С. 376.



## Музыка как предмет семиотики: по прочтении А. Ф. Лосева

Заголовок статьи явственно (и намеренно) «зарифмован» с названием книги Лосева «Музыка как предмет логики» (1927)<sup>1</sup>. Без малого столетие, прошедшее с момента ее первой публикации, обогатило гуманитарное знание принципиально новым и важным инструментом — семиотикой. Сам Лосев непосредственно ею никогда не занимался и, судя по некоторым более поздним его работам, относился к ней критично<sup>2</sup>; тем не менее к истокам семиотического дискурса он всегда стоял очень близко<sup>3</sup>. Так, особого внимания заслуживает следующее важнейшее высказывание Лосева: «„Сознание“ и „бытие“ не просто тождественны. Они — *едины*, а стало быть, и как-то различны. Это — аксиома диалектики»<sup>4</sup>.

Почти теми же словами, вслед за лосевской «аксиомой *диалектики*», можно сформулировать «аксиому *семиотики*»: **«означающее» не просто тождественны; они — *едины*, а стало быть, и как-то различны.** Именно в этом *единстве-различии*, в этой «нераздельности-неслиянности» плана выражения и плана содержания знака рождается глубинное понимание его природы — Лосев же в своих рассуждениях о сущности музыки явно подошел как раз к такому пониманию вплотную. Далее, во избежание ложного и/или искаженного представления об основных аспектах предлагаемого подхода, необходимо сделать несколько важных предварительных уточнений обобщающего характера.

Название статьи — «Музыка как предмет семиотики» — следует трактовать более узко, а именно: «*Музыкальное высказывание как предмет когнитивной семиотики*». Здесь нуждаются в разъяснении два весьма существенных момента.

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. М.: Академический проект, 2012.

<sup>2</sup> Лосев А. Ф. Критические замечания по поводу современных знаковых теорий языка // Лосев А. Ф. Знак — Символ — Миф: труды по языкознанию. М.: Изд-во МГУ, 1982. С. 201–219.

<sup>3</sup> Многое российский философ почерпнул от Эдмунда Гуссерля (1859–1938), чьи взгляды очевидным образом вписываются именно в семиотический дискурс (см.: Гуссерль Э. Логические исследования. Т. I: Прологомены к чистой логике / пер. с нем. Э. А. Бернштейн; под ред. С. Л. Франка; новая ред. Р. А. Громова. — М.: Академический проект, 2011).

<sup>4</sup> Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. С. 45.

1. Уточнение 'музыкальное высказывание'<sup>5</sup>, в отличие от 'музыки', предполагает, что рассматриваться будет не музыка *как вид искусства*, а музыка *как особый способ звукового высказывания*, основная специфика которого заключается в его *незнаковой природе*. Поэтому не стоит искать в статье рассуждения о так называемой «музыкальной семиотике», подразумевая под этим семиотику музыкального искусства.

2. Уточнение 'когнитивная семиотика', в отличие от 'семиотики', предполагает, что рассматриваться будет не знак как *обозначение* чего-то одного через посредство чего-то иного, а *знакопорождение (семиогенез) как особый способ познания*, специфика которого заключается в том, что всякое познаваемое нечто является таковым лишь постольку, поскольку оно познается через то, что его означает, и никак иначе. Поэтому если читатель полагает, что *знаки создает человек* (и только так), то я исхожу из того, что *homo habilis*, означивая окружавший его мир, *тем самым* познавал этот мир и *тем самым* превращался в *hominem sapientem*. Таким образом: верно, что знаки создает человек, — но точно так же верно и то, что *знаки создают человека*.

Отсюда наши задачи:

(1) сопоставить концепцию Лосева с концепцией современного семиотического дискурса во всех основных аспектах;

(2) выявить, в чем эти аспекты совпадают и в чем расходятся. Результаты такого сравнения смогут позволить заново рассмотреть концепцию Лосева совсем с другого ракурса — казалось бы неожиданного, но на самом деле глубоко закономерного.

\*

В основе современного семиотического дискурса<sup>6</sup> лежат **четыре взаимосвязанных подхода**, образующих *уровневую* иерархию. В упрощенном виде ее можно представить следующим образом:

- уровень 1-й, **семантика**, — анализ отношения между означающим и означаемым, ограниченный пределами самого знака;
- уровень 2-й, **синтагматика**, — анализ отношения между несколькими знаками, ограниченный пределами высказывания;
- уровень 3-й, **парадигматика**, — анализ отношения между знаками, не ограниченный пределами высказывания, но ограниченный правилами построения знаковой системы;
- уровень 4-й, **прагматика**, — анализ отношения между знаками и их интерпретатором-субъектом, выходящий за пределы самой знаковой системы

<sup>5</sup> Здесь и далее: одинарные кавычки `...', введенные в научный оборот Н. Я. Марром (и потому называемые «марровскими»), используются в лингвистических текстах для указания значения.

<sup>6</sup> Мечковская Н. Б. Семиотика. Язык. Природа. Культура: курс лекций. 2-е изд., испр. М.: Академия, 2007. С. 218–220.

и создающий предпосылку для 5-го уровня, **метасемиотики**, которая анализирует возможности описания одной знаковой системы средствами другой знаковой системы и в данной статье не рассматривается.

Основу *семантического* анализа знака — то есть подход первого уровня — заложил в 1903 году Чарльз Пирс<sup>7</sup>. Всеобщее признание и наибольшую известность получила вторая трихотомия знаков Пирса: *икона* — *индекс* — *символ*<sup>8</sup>. С точки зрения этой трихотомии, означающее и означаемое связаны:

- у знака-**копии** — отношением *внешнего подобия* (из тропов знаку-копии<sup>9</sup> условно соответствует *метафора*);
- у знака-**индекса** — отношением *физической смежности* (из тропов знаку-индексу условно соответствует *метонимия*);
- у знака-**символа** — отношением *конвенциональности в рамках общественного договора* (из тропов знаку-символу условно и отчасти соответствует *аллегория*).

Теперь поставим важнейший вопрос, от ответа на который будет зависеть весь ход дальнейших рассуждений: **можно ли вторую трихотомию Пирса применить к музыке?** Современные семиологи дают на него диаметрально противоположные ответы: некоторые знаковую природу музыки отрицают (например, Ю. М. Лотман<sup>10</sup>), другие — признают (например, В. Н. Холопова<sup>11</sup>). Подробное рассмотрение причин такого расхождения во взглядах достойно отдельного исследования, хотя главная из них заключается, скорее

<sup>7</sup> Пирс Ч. С. Разделение знаков // Пирс Ч. С. Избранные философские произведения / пер. с англ. К. Голубович. М.: Логос, 2000. С. 176–199. Чарльз Сандерс Пирс (Charles Sanders Peirce, 1839–1914) — американский логик и философ-прагматист, создатель основ семиотики как отдельного учения о знаках.

<sup>8</sup> Пирс выводил *три* взаимосвязанные трихотомии знаков: (1) квалисайн — синсайн — легисайн, (2) икона — индекс — символ, (3) рема — пропозиция — умозаключение (см.: Пирс Ч. С. Разделение знаков. С. 184–188).

<sup>9</sup> К сожалению, в российском гуманитарном дискурсе закрепился неэстетичный и малопонятный термин «знак-икон», возникший в результате недоразумения. С одной стороны, английское слово 'icon' [áйкон] в переводе на русский язык означает попросту 'икона' — при этом Пирс действительно имел в виду *икону* (как наилучшую метафору своей идеи), поэтому корректный русский перевод должен был звучать именно так: «знак-икона». Однако в советской переводческой традиции довольно долго преобладал принцип побуквенной транслитерации, из-за чего *икона* превратилась в *íкон*. С другой стороны, идея иконы как «знака внешнего подобия» входит в некоторое противоречие с философской этикой православия — Пирс же, будучи протестантом, вряд ли мог усматривать в этом какую-либо помеху. Поэтому современные семиологи вместо устаревшего термина «знак-икон(а)» стараются употреблять более точный (во всех смыслах) термин «знак-копия» (см.: Мечковская Н. Б. Семиотика. Язык. Природа. Культура. С. 33, 131).

<sup>10</sup> Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 16.

<sup>11</sup> Холопова В. Н. Интерпретация знаков Ч. Пирса в теории музыкального содержания // Семантика музыкального языка: материалы науч. конф. / отв. ред. Э. П. Федосова. М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. С. 25–30.

всего, в отсутствии *общей* теории музыки, которая должна была бы стать аналогом общей теории языка и, вместе с нею, войти в состав *фундаментальной* теории высказывания. Мы же сейчас попробуем переформулировать поставленный вопрос: можно ли из этого кардинального расхождения взглядов вывести некий разумный, а главное, *научно ценный* компромисс?

Чтобы сделать первый шаг к его нахождению, необходимо дополнить три трихотомии Пирса еще одной, *четвертой*, с учетом которой весь семиотический дискурс должен наконец обрести необходимую научную полноту. Предварительно поставим еще два вопроса: **(1) где пролегает граница семиотики?** и **(2) что является объектом ее рассмотрения?** Здесь мнения семиологов расходятся тоже. Одни полагают, что семиотика должна изучать только *явные* знаки и игнорировать все *неявные* (например, А. Б. Соломоник<sup>12</sup>); другие — что, наоборот, роль скоро семиотика есть *инструмент мышления*, ей должно быть подвластно всё то же, что и ему (например, Р. О. Якобсон<sup>13</sup>).

Для преодоления этого расхождения уточним поставленные вопросы следующим образом: **(1а) где находится когнитивная граница семиосферы?** и **(2а) что есть, в сущности, знак?** В отличие от Пирса, родившегося, увы, слишком рано для полноценного признания и развития своих идей при жизни, в нашем распоряжении имеется полезнейший ресурс современной математической логики: *концепция нечеткого множества* Лотфи Заде<sup>14</sup>. Суть этой концепции — разумеется, в изложении, сильно упрощенном по сравнению с логико-математическим дискурсом, — заключается в следующем: если, с точки зрения *классического* множества, некий объект может либо принадлежать, либо не принадлежать ему, то, с точки зрения *нечеткого* множества, объект может, помимо этого, отчасти принадлежать и отчасти не принадлежать ему в одно и то же время.

Способ числового выражения данной идеи заимствован из теории вероятностей:

- в *классической* теории множеств Георга Кантора принадлежность объекта множеству выражает число 1, а непринадлежность — число 0;
- в теории *нечетких* множеств Лотфи Заде *мера принадлежности* объекта множеству может быть выражена любым рациональным числом в диапазоне от 0 до 1, где 0 — это однозначная *непринадлежность*, 1 — однозначная *принадлежность*, а весь диапазон между ними — *частичная принадлеж-*

<sup>12</sup> Соломоник А. Б. Некоторые философские проблемы развитой семиотики. URL: [http://conpl.ru/pub/as\\_pps.php](http://conpl.ru/pub/as_pps.php) (дата обращения: 13.08.2020).

<sup>13</sup> См.: Мечковская Н. Б. Семиотика. Язык. Природа. Культура. С. 28, 47–48.

<sup>14</sup> Zadeh L. A. Fuzzy sets // Information and Control. 1965. Vol. 8. P. 338–353. Лотфи А. Заде (англ. Lotfi Askar Zadeh, азерб. Lütfi Zadə — Лютфи Заде, 1921–2017) — выдающийся ирано-американский математик азербайджано-еврейского происхождения.

ность объекта множеству (в зависимости от устанавливаемых критериев принадлежности).

Здесь нелишне отметить, что на основании своей концепции нечеткого множества (1965) знаменитый математик позже разработал и блестяще обосновал теорию *нечеткой логики* (1973). А ведь «нечеткая логика», в сущности, родственна тем древнегреческим понятиям ('гиле', 'меон'), которые как раз и вынужден был применять Лосев, рассуждая о музыке<sup>15</sup>:

*Чистое музыкальное бытие есть бытие гилетическое.* Оно — безымянно и беспредметно, неоформленно и тёмно. Оно — чистое в-себе-бытие, не явившее своего полного лика. Лик его — в близкости, во вселикости. Эйдос его, единственно явившаяся нам сущность, — в неявляемости, в неспособности выявиться. <...> Она [музыка] — сущность, стремящаяся родить свой лик. <...> Музыкальное восприятие видит *обнаженную*, ничем не прикрытую, ничем не выявленную сущность мира, в-себе-сущность во всей ее нетронутой чистоте и несказанности. <...> Меон есть, стало быть, *сплошное и непрерывное, алогическое становление, неразличимое, неопределимое*...<sup>16</sup>

Вряд ли такое родство понятий можно отнести на счет чистой случайности.

Далее, если попытаться применить принцип нечеткого множества к теории знаков, то можно легко обнаружить весьма **сходное свойство очень многих мыслимых объектов не просто быть или не быть, но именно отчасти быть и отчасти не быть знаками в одно и то же время.** Отсюда можно вывести необходимую *четвёртую* трихотомию (которая методологически должна была бы *предшествовать* трём трихотомиям Пирса). Суть ее такова.

Всякий мыслимый объект, который можно интерпретировать:

(1) как *безусловно знак*, будем считать (и назовем) **истинным знаком**, то есть присвоим ему показатель 1;

(2) как *безусловно не знак*, будем считать (и назовем) **псевдознаком**, то есть присвоим ему показатель 0;

(3) как *отчасти знак и отчасти не знак одновременно*, будем считать (и назовем) **квазизнаком**, то есть, исходя из некоего набора критериев, присвоим ему соответствующий показатель в диапазоне от 0 до 1<sup>17</sup>.

К сожалению, термины 'квазизнак' и 'псевдознак' вызывают у семиологов подчеркнутую профессиональную неприязнь. В качестве примера приведу

<sup>15</sup> *Гίλε* (ἴλη [iːli]) — 'сырьё', 'вещество', 'материал'. *Меон* (μὴ ὄν [mé'ón]) — 'неоформленное бытие', 'чистая потенция' (Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. С. 56, 120); в буквальном смысле (поморфемно) — 'не-бытие', 'не-сущее'.

<sup>16</sup> Там же. С. 53–54, 109.

<sup>17</sup> Подробное описание критериев отнесения, неотнесения или частичного отнесения какого-либо объекта или понятия к категории знака требует специального узкосемиотического исследования, которое выходит за рамки данной работы.

соображение Нины Борисовны Мечковской, автора современного учебника семиотики: «Термины *квази-семиотический*, *квазизнаки* (от лат. *quasi* — ‘как будто, наподобие, словно; почти, без малого’) нежелательны, потому что префиксоид *квази-* может быть понят как ‘ненастоящий, мнимый’, что чревато недоразумениями среди говорящих (пишущих) о семиотике»<sup>18</sup>. Разумеется, подобный взгляд имеет под собой некоторые основания. Между тем, с моей точки зрения, *полноценному* семиозису такая неприязнь вредит — и вот почему.

- С одной стороны: ни одно из приведенных значений префиксоида *квази-* — «как будто, наподобие, словно; почти, без малого» — *не должно* быть понято как «ненастоящий или мнимый», потому что для *этих* понятий используется префиксоид ‘псевдо-’.

- С другой стороны: именно вот эти приведенные значения — «как будто, наподобие, словно, почти» — *и есть как раз те самые*, которые не просто желательны, но и необходимы в процессе анализа и описания всего семиотического континуума; причем именно их отличие от значений «ненастоящий, мнимый» только и позволяет отделить *квазизнаки* от *псевдознаков* (конечно, в том случае, если семиолог ставит себе задачу их *различить*, а не объединить).

- С третьей стороны, — и этот контрдовод кажется мне наиболее существенным: самый *акт отнесения* мыслимого объекта к *квази-* или к *псевдознаку* — в силу невозможности интерпретировать его как истинный знак — есть тоже, и безусловно, акт *семиотический*.

Итак: чем же следует руководствоваться при отнесении мыслимого объекта к категории псевдо-, квази- или истинного знака? Здесь нужно ставить вопрос о мере, так сказать, когнитивной «отторжимости» означающего от означаемого, — иначе говоря: в какой степени интерпретатор способен мысленно отграничить план выражения от плана содержания данного объекта *без ущерба для целостности его смысла?*

В самом деле: понятно, что если означающее и означаемое когнитивно «отторжимы» друг от друга, тогда способы их соотнесения можно мыслить сообразно второй трихотомии Пирса. Но как можно *это мыслить*, если означающее и означаемое когнитивно «слиты» в некий нерасторжимый комплекс, который, будучи разъят на «семиотические планы» (строго говоря, здесь уже необходимы кавычки), станет полностью, или хотя бы даже частично, обесмыслен?.. «Здесь [в музыке] слито всё, но слито в своей какой-то *нерасчлененной* бытийственной сущности. Любой предмет — в музыке, и в то же время — никакой. **Можно переживать, но нельзя отчетливо мыслить**

**эти предметы**», — справедливо подчеркивает Лосев<sup>19</sup> (курсив мой. — Д. Г.).

Таким образом: если, с одной стороны, означаемое у знака-*копии* — сходно с означающим, у знака-*индекса* — смежно с означающим, а у знака-*символа* — обусловлено означающим, тогда, с другой стороны:

- у **квазизнака**, «планы» выражения и содержания которого *слабо «отторжимы»* друг от друга, означаемое должно стать квазиозначаемым, а означающее — квазиозначающим;

- и, соответственно, у **псевдознака**, «планы» выражения и содержания которого *«неотторжимы»* друг от друга, означаемое должно стать псевдоозначаемым, а означающее — псевдоозначающим.

При этом, как уже подчеркивалось, и квази-, и псевдознаки тоже суть *объекты семиотического дискурса* постольку, поскольку могут быть интерпретированы как таковые лишь *в процессе семиозиса* — и никак иначе. Аналогичным образом **Лосев, многократно применяя к стихии музыки термины «алогическая», «меональная» и «гилетическая», подводит читателя к тому, что она не поддается рассмотрению в аспекте логики**<sup>20</sup>, — и такое предположение становится результатом именно *логического акта*.

Отсюда сформулируем важный вывод: **ни квази-, ни (тем более) псевдознаки не могут быть ни «копиями», ни «индексами», ни «символами»**. Или, говоря несколько строже: если *квазизнаки* могут быть *отчасти «копиями», отчасти «индексами»* или *отчасти «символами»*, то *псевдознаки не могут быть ни первыми, ни вторыми, ни третьими ни в какой степени*. При этом: поскольку квазизнаки могут считаться знаками *в какой-то степени* (в каждом конкретном случае решение об этом принимается индивидуально), то возникает необходимость ввести новое понятие — «мера семиотичности»<sup>21</sup>, которая в каждом конкретном случае будет принимать одно из значений в диапазоне от 0 до 1 по описанной выше «шкале Лотфи Заде». Понятно, что меры семиотичности у разных объектов окажутся разными, и такая стратификация тоже потребует отдельного исследования. Мы же остановимся на той паре феноменов<sup>22</sup>, которая особенно интересовала Лосева, — а именно: **музыка и число**.

С точки зрения современной семиотики, подавляющее *большинство всех слов* естественного вербального языка суть *истинные знаки*, поскольку план выражения (акустический образ) каждого из них определенно *не есть*

<sup>19</sup> Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. С. 49.

<sup>20</sup> Там же. С. 91, 92, 94, 109, 112, 113, 119, 124–126, 128–130, 174.

<sup>21</sup> Далее этот новообразованный термин будет использоваться без кавычек.

<sup>22</sup> Здесь и далее термин 'феномен' используется в понимании Ф. Брентано и Э. Гуссерля.

его план содержания (конвенционально устойчивое значение), и планы эти когнитивно «отторжимы» друг от друга довольно легко. Кстати, нелишне подчеркнуть, что разные части речи должны обладать разными мерами семиотичности: так, например, у существительных эта мера максимальна, у местоимений она меньше, у числительных — еще меньше, у предлогов и союзов — намного меньше<sup>23</sup>, а у частиц и междометий — совсем мала; мала настолько, что последние уже как бы стоят у «когнитивного порога» квазизнаков<sup>24</sup>.

Гораздо сложнее дело обстоит с *числами*: ведь если членораздельная речь возникла в ходе когнитивного освоения мира *реальных объектов*, то математика — в процессе порождения *мысленных абстракций*, а они стали возможны лишь на высшей стадии развития интеллекта. И всё же, попытаемся в этом разобраться. Итак: **что есть план выражения числа?**

С одной стороны, это может быть либо акустический образ имени числительного, либо графический образ его цифровой записи. Однако здесь нас ожидает малоприятный сюрприз, который выявил и отметил сам Лосев: «Какова ее [математики] эйдетическая конструкция? Ясно, что математика, в смысле учения о числах, основывается на учениях второго момента в эйдосе<sup>25</sup>. **Число и есть эйдос**, или, точнее, определенный вид его. Математика должна видеть <...> не вещественные, но именно идеальные числа<sup>26</sup>...»<sup>27</sup> (выделено мною. — Д. Г.).

<sup>23</sup> Более того: план содержания может по-разному конкретизироваться не только у разных частей речи, но даже у слов, относимых к одной и той же части речи. Например: у существительного, обозначающего конкретное понятие, мера семиотичности предполагается выше, чем у обозначающего абстрактное понятие; у наречия, обозначающего признак *действия*, — выше, чем у обозначающего признак *признака действия*; у местоимения 'я' — выше, чем у местоимения 'он'; у смыслового глагола — выше, чем у модального; у именного прилагательного — выше, чем у отглагольного; и т. д.

<sup>24</sup> В частности, у междометий мера семиотичности должна быть минимальной, ибо они не столько *означают*, сколько прямо *выражают* кратковременные эмоциональные состояния-«вспышки»: с этой точки зрения, междометие можно считать единицей вербального высказывания, семиотически ближайшей к единице высказывания музыкального.

<sup>25</sup> Об этом «втором моменте в эйдосе» Лосев говорит чуть раньше: «...одно не может быть только различно с иным. Оно, именно для того чтобы быть самим собой, требует иного и, следовательно, мыслится с ним сразу. Если оно только отлично от иного — оно не имеет никакой границы и, следовательно, оно не есть оно. Но оно — оно, и, значит, оно не только отлично от иного, но и тождественно с ним. Однако как одно и иное тождественны? Это возможно только так, что *одно становится*. Становление и есть синтез бытия и не-бытия, одного и иного» (Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. С. 107).

<sup>26</sup> Понятно, что под «вещественными» числами Лосев конечно же имеет в виду не классическое множество рациональных и иррациональных чисел *в отличие от комплексных*, а число как объект математики *в отличие от того же самого числа как объекта философии*. Однако, несмотря на кажущуюся очевидность этой оговорки, ее подлинный смысл представляется глубоко нетривиальным.

<sup>27</sup> Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. С. 108.



Иначе говоря: то, что эйдос числа *не есть* ни акустический, ни графический образ слова, мы осознаём вполне отчетливо, — но что же тогда есть собственно «эйдос числа», мы осознаём крайне смутно. И если эйдос предмета, действия, признака предмета или признака действия еще можно представить себе как «наглядное изваяние смысла» соответствующего существительного, глагола, прилагательного или наречия<sup>28</sup>, то представить себе эйдос количества как «смысловое изваяние» имени числительного уже гораздо сложнее — из-за этого эйдос числа (как мы его *мыслим*) фактически «замещается» в нашем сознании образом числа (как мы его *пишем*)<sup>29</sup>. Отсюда возникает главный «когнитивный парадокс» числа: его логос (абстрактную идею некой *исчисляемости* чего-то в чем-то) оказывается легче «отторгнуть» от его эйдоса (некой *исчисленности* этого чего-то в этом чем-то), чем его эйдос — от самого этого числа как такового, поскольку всякое число одновременно и «вещественно» (хотя абстрактно в его представлении), и «идеально» (хотя конкретно в его свойствах).

Нельзя не отметить, что для философии раннего Лосева античная триада «логос — эйдос — вещь» является основополагающей. Вкратце суть ее такова. *Вещь*, например стол, есть именно *вот этот* стол (1-я степень абстрагирования); эйдос стола есть *любой* стол, некий *стол вообще*, стол в отличие от не-стола (2-я степень абстрагирования)<sup>30</sup>; логос же стола есть нечто имеющее поверхность, на которой можно есть или писать, которая чем-то на что-то опирается, на которую можно что-то положить или поставить и т. п., — то есть некий *отчетливый* набор элементов и признаков, пока еще не относимых ни к чему конкретному и прямо не называемых, но уже отличных от набора любых *иных* элементов и признаков (3-я, предельная степень абстрагирования, за которой для вербального сознания наступает *когнитивный хаос*). Отсюда становится более понятной проблема применения лосевской триады к числу: логос числа — это «нечто используемое для счета чего-нибудь», «вещность» числа — это его «произносимость» в форме слова (и/или «изобразимость» в форме графемы), однако

<sup>28</sup> Там же. С. 55.

<sup>29</sup> Насколько легко вообразить, например, пять деревьев, настолько же трудно (фактически невозможно!) вообразить некое «пять», просто *пять вообще*. Для этого мы вынуждены мысленно подставлять к «эйдосу 'пяти'» либо образ какого-нибудь исчисляемого предмета, либо образ графемы этого «эйдоса»: '5' (арабская цифра), 'V' (римская цифра), '101' (двоичная запись), '12' (троичная запись), '1000' (запись в фибоначиевой системе счисления), '|||||' (запись в единичной системе счисления) и т. п.

<sup>30</sup> Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. С. 37. Не исключено, что именно эта, казалось бы чисто философская, идея античности могла способствовать возникновению и постепенному развитию грамматической категории артикля в древнегреческом языке эллинистического периода (III век до н. э. — IV век н. э.).

*эйдос числа* — это нечто в чистом виде исчисленное, но мыслимое как бы отдельно от исчисляемого!.. Вот почему для Лосева так важно было **эйдетическое подобие музыки и числа**: ведь и у музыки эйдос как таковой тоже, так сказать, «мерцает», тогда как у всякого знаменательного слова эйдос, так сказать, «сияет».

С другой стороны, разные *категории чисел*, так же как и разные части речи, имеют различные математические свойства. Интересно и важно, что одна из базовых оппозиций теории чисел — рациональные/иррациональные — имеет прямое отношение к теории музыки, так как при проекции на шкалу звукового спектра:

- *гармонические* обертоны (частоты которых *кратны* основному тону) алгебраически выразимы *периодическими* десятичными дробями, то есть *рациональными* числами;

- *негармонические* обертоны (частоты которых *не кратны* основному тону) алгебраически выразимы только *непериодическими* десятичными дробями, то есть *иррациональными* числами.

В формировании представления о тембре участвуют как гармонические, так и негармонические обертоны — но принципиально по-разному.

*Гармонические* обертоны позволяют нам различать (например), с одной стороны, тембр *голоса* и тембр *скрипки* (назовем их условно «тембрами первого порядка»), а с другой стороны, — тембры *разных голосов* и тембры *разных скрипок* (назовем их условно «тембрами второго порядка»). При этом мера семиотичности у «тембров второго порядка» предполагается большей, чем у «тембров первого порядка», что можно видеть при простом визуальном сравнении обоих семиотических выражений в их формульно-логической записи:

- (А)  $PB (\Gamma \wedge C) \neg PC (\Gamma \neg C)$ ;  
 (Б)  $PB (\Gamma_1 \wedge \Gamma_2 \wedge C_1 \wedge C_2) \neg PC ((\Gamma_1 \neg \Gamma_2) \neg (C_1 \neg C_2))$ ;  
 (В)  $MC_A (\neg) < MC_B (\neg \neg \neg)$ .

**Легенда:** 'PB' — план выражения; 'PC' — план содержания; 'MC' — мера семиотичности; '(А)' — случай «тембра 1-го порядка»; '(Б)' — случай «тембра 2-го порядка»; '(В)' — сравнение мер семиотичности (А) и (Б); ' $\Gamma/\Gamma_1/\Gamma_2'$ ' — «любой голос»/«один голос»/«другой голос»; ' $C/C_1/C_2'$ ' — «любая скрипка»/«одна скрипка»/«другая скрипка»; ' $\wedge$ ' — «а также», «и» (логическая конъюнкция); ' $\neg$ ' — «не есть», «в отличие от» (логическое отрицание).

Выражение ' $(\Gamma \neg C)$ ' прочитывается: «Тембр любого голоса отличен от тембра любой скрипки». Выражение ' $(\Gamma_1 \neg \Gamma_2) \neg (C_1 \neg C_2)$ ' прочитывается: «Тембры разных голосов различны, тембры разных скрипок

различны; разница между тембрами разных голосов отлична от разницы между тембрами разных скрипок».

Негармонические же обертоны позволяют нам (главным образом) отличить *натуральный звук от синтезированного*. Это связано с тем, что всякий природный источник звука в процессе колебания постоянно меняет свою длину; такие микроскопические отклонения от строго периодичных колебаний крайне незначительны, однако именно они порождают негармонические обертоны, отношения частот которых невозможно выразить рациональными числами<sup>31</sup>.

Теперь вернемся от акустики к *семиотике*. Если, как выяснилось, эйдос и образ числа когнитивно «сливаются» для нас в единый *план выражения*, тогда **план содержания числа, отличный от него**, придется описывать с помощью следующих абстрагированных обобщений:

- для *целых положительных чисел* это будет «реальная счетность штучного множества»;
- для *нецелых положительных* — «реальная счетность долевого множества»;
- для *целых неположительных* — «виртуальная счетность штучного множества»;
- для *нецелых неположительных* — «виртуальная счетность долевого множества»;
- для *алгебраических чисел  $n$ -ной степени* (при натуральном  $n > 1$ ) — «измеряемость реально-виртуальных соотносимостей» (исходя из того, что возведение такого числа в степень  $n$  даст рациональное число);
- для *трансцендентных чисел*<sup>32</sup> — «измеряемость чисто-виртуальных соотносимостей» (исходя из того, что при возведении такого числа даже в натуральную степень рациональным оно не станет);
- для *конечномерных комплексных чисел* — «измеряемость воображаемых соотносимостей, уподобленных реальным»;
- для *бесконечномерных гиперкомплексных чисел* — «„вырожденность“ воображаемых соотносимостей в векторное пространство».

То же в табличном представлении с двоичными кодами (1 — «да», 0 — «нет»).

---

<sup>31</sup> «Невооруженный» слух человека не настолько тонок, чтобы фиксировать *присутствие* негармонических обертонов при колебании натурального источника звука, зато он достаточно тонок, чтобы уверенно опознавать их *отсутствие* при колебании *искусственного* источника.

<sup>32</sup> Имеются в виду только *вещественные* трансцендентные числа — *комплексные* трансцендентные далее будут считаться подмножеством всех комплексных чисел без оговорок.

Таблица 1

категории чисел	свойства чисел						меры семиотичности в десятичном счислении <sup>34</sup>
	конечно-мерность	вещественность <sup>33</sup>	алгебраичность	рациональность	реальность счетности	счетность в штуках	
положительные целые (+Z)	1	1	1	1	1	1	63
положительные дробные (+Z)	1	1	1	1	1	0	62
неположительные целые (-Z)	1	1	1	1	0	1	61
неположительные дробные (-Z)	1	1	1	1	0	0	60
иррациональные алгебраические (R)	1	1	1	0	0	0	56
иррациональные трансцендентные (R <sub>T</sub> )	1	1	0	0	0	0	48
комплексные конечномерные (C)	1	0	0	0	0	0	32
гиперкомплексные бесконечномерные (H) <sup>35</sup>	0	0	0	0	0	0	0

Отсюда должно быть визуально понятно, каким образом меры семиотичности *убывают* при мысленном продвижении от вещественных натуральных чисел к не вещественным гиперкомплексным:  $63 > 62 > 61 > 60 > 56 > 48 > 32 > 0$ .

*Алгебраическое число 1-й степени* — всякое рациональное число. *Алгебраическое число n-ной степени* (при натуральном  $n > 1$ ) — всякое иррациональное число, выразимое через корень  $n$  простого положительного числа, включая (например) «золотое сечение», существенное для исчисления пропорций в художественном произведении:  $(1 + \sqrt{5}) \div 2$ . *Трансцендентное число* — всякое неалгебраическое число. Среди них есть некоторые важные константы математики, например: отношение длины и диаметра окружности (число Архимеда,  $\pi$ ), основание натурального логарифма (число Непера,  $e$ ), а также синус, косинус и тангенс любого ненулевого алгебраического числа. *Комплексное число* — всякое вещественное число, умноженное на  $\sqrt{-1}$  или на  $-\sqrt{-1}$ ; комплексные числа не различаются на большие и меньшие.

<sup>33</sup> Числа в этой колонке образуются согласно формуле пересчёта из двоичной системы счисления в десятичную:  $111111_2 = 63_{10}$ ,  $111110_2 = 62_{10}$ ,  $111101_2 = 61_{10}$ ,  $111100_2 = 60_{10}$ , ... и т. д.

<sup>34</sup> На этот раз, в прямом смысле — т. е., принадлежность *множеству действительных чисел*.

<sup>35</sup> Поскольку это фактически уже «псевдочисла», то мера их семиотичности предполагается равной нулю.

Из вышеизложенного можно заключить следующее.

1. План содержания *числа вообще* постижим лишь по принудительном когнитивном «отторжении» его эйдоса от его логоса — причем так, чтобы *эйдос-образ* стал мысленной «проекцией» *плана выражения*, а *логос* — мысленной «проекцией» *плана содержания*. То же в табличном представлении:

Таблица 2а

Число	план содержания (ПС): <i>Логос</i>	план выражения (ПВ): <i>Эйдос</i>
число <i>вообще</i>	нечто <i>исчислимое</i>	нечто <i>исчисленное</i>

Иначе говоря: только представив себе число как когнитивное единство, разъятое (но *не* распадающееся!) на «*какую-то исчисляемость* чего-то в чем-то», с одной стороны, и «*конкретную исчисленность* этого чего-то в этом чем-то», с другой стороны, можно постичь план содержания числа *вообще отдельно* от плана выражения числа *вообще*.

2. В ходе мысленного «продвижения» *от натуральных чисел к комплексным* мера когнитивной «отторжимости» их эйдоса от их логоса становится *всё ниже и ниже* — пока, наконец, эти эйдосы и логосы в своем когнитивном «мерцании» не начинают сливаться настолько, что всякая попытка различить их превращается в забавную для изощренного интеллекта, но бесполезную для обыденного сознания *игру словами*: ведь стандартная *цифровая запись* любого числа априори передает его смысл точнее, чем любое, даже самое выверенное, вербальное описание!

Интересно отметить, что именно при *таком* мысленном «продвижении» мера семиотичности чисел оказывается в своей тенденции обратной *мере их иррациональности* ( $\mu$ ): так, для рациональных чисел (они же алгебраические 1-й степени)  $\mu = 1$ , для иррациональных алгебраических  $\mu = 2$ , для трансцендентных  $\mu \geq 2^{36}$ . Зато глубокий *семиотический* смысл «проглядывает» здесь в другом: если полагать, что логос рациональных чисел есть, в целом, «некая счетность дискретных множеств», а логос иррациональных — в целом, «некая измеряемость континуальных соотносимостей», тогда мы приходим к следующим **трем когнитивным парадоксам числа**.

**Парадокс 1.** План *содержания* некоего *конкретного* числа, то есть на этот раз уже его *эйдос*, а не логос (ПС<sub>2</sub>), фактически «замещается» одним из

<sup>36</sup> См.: Weisstein E. W. Irrationality Measure // URL: <https://mathworld.wolfram.com/IrrationalityMeasure.html> (дата обращения: 12.07.2020). Между тем подобную аналогию нужно применять с осторожностью, так как, например, у *алгебраического* «золотого сечения» ( $\varphi$ ) и у *трансцендентного* основания натурального логарифма ( $e$ ) мера иррациональности рассчитывается как *одинаковая* ( $\mu_\varphi = \mu_e = 2$ ), а меры семиотичности предполагаются *различные* ( $MC_\varphi = 56$ ,  $MC_e = 48$ ); кроме того, для некоторых трансцендентных чисел меры иррациональности не рассчитаны до сих пор. С другой стороны: поскольку известно, что (например)  $\mu_e = 2$ , а  $\mu_n > 2$ , то, соответственно, логично предположить, что  $MC_e = 48$ , а  $MC_n < 48$ .

планов *выражения* этого числа, то есть либо соответствующим ему *именем числительным*, либо какой-нибудь из соответствующих ему *графем* (ПВ<sub>2</sub>). То же в виде производной таблицы:

Таблица 26

число <i>вообще</i>	нечто <i>исчисли-</i> <i>мое</i>	ПС <sub>1</sub> : <b>Логос</b>	нечто <i>исчисленное</i>	ПВ <sub>1</sub> : <b>Эйдос</b>	—	
конкретное число			«то самое» <i>исчисленное</i>	ПС <sub>2</sub> : <b>Эйдос</b>	собственно число	ПВ <sub>2</sub> : <b>«вещность»</b>
логическое выражение	$(\text{ПС}_1 \rightarrow \text{ПВ}_1 \rightarrow \text{МС}_1 > 0) \neg (\text{ПС}_2 \rightarrow \text{ПВ}_2 \rightarrow \text{МС}_2 = 0); \text{'-'} > \text{'-' } \rightarrow \text{МС}_1 > \text{МС}_2$					

**Легенда:** ‘→’ — «следовательно», «поэтому»; ‘-’ — «оно же», «есть то же, что и» (логическая эквиваленция). Почему квантор «вещности» применительно к *числу* записан в кавычках, полагаю, в комментариях не нуждается.

Также важно обратить внимание на то, что Эйдос «числа вообще», записанный с *заглавной* буквы, представлен как «первый план *выражения*» (ПВ<sub>1</sub>), а эйдос «конкретного числа», записанный со *строчной* буквы, — как «второй план *содержания*» (ПС<sub>2</sub>). Возможность такой замены одного семиотического плана на противоположный ему, или «взаимную обратимость семиотических планов знака», обосновал выдающийся датский лингвист Луи Ельмслев<sup>37</sup>. В силу этого постулата: если «материальный» аспект знака считать его *означающим* (ПВ), а «идеальный» аспект — его *означаемым* (ПС), то, равным образом, и «материальный» аспект знака можно представить как его *означаемое*, а «идеальный» аспект — наоборот, как его *означающее* (ПВ ↔ ПС), без ущерба для «семиотической целостности» данного знака.

**Парадокс 2.** Если мера когнитивной «отторжимости» Логоса «числа вообще» (нечто *исчисляемое*) от Эйдоса «числа вообще» (нечто *исчисленное*) может ощущаться как *ненулевая*, то мера когнитивной «отторжимости» эйдоса «конкретного числа» (*исчисленное* число) от *самого* этого «конкретного числа как такового» (*собственно* число), скорее всего, будет ощущаться как *нулевая*<sup>38</sup>.

И тогда, с точки зрения *семиотики*, имеем **парадокс 3**: всякое *конкретное* число, взятое как *такое*, есть одновременно *псевдознак* для эйдоса

<sup>37</sup> Луи Тролле Ельмслев (дат. Louis Trolle Hjelmslev, 1899–1965), см.: *Ельмслев Л.* Прологемы к теории языка // Новое в лингвистике. Вып. 1 / сост., ред. и вступ. ст.: В. А. Звегинцев. М.: Иностранная литература, 1960. С. 264–389.

<sup>38</sup> Допускаю существование человека со столь необычайно обостренным «чувством числа», которое позволяло бы ему *реально* различать: (1) *эйдос* конкретного числа, (2) *образ* этого числа — акустический (слово) и/или визуальный (графему), а также (3) *само это* «вещное» число как *такое*, *отдельно* от его эйдоса и *отдельно* от его образа, — однако сомневаюсь, что подобную исключительную способность можно достоверно выявить в эксперименте. Попутно выскажу предположение о том, что такая «острота восприятия числа» (если она реальна) вряд ли напрямую связана со способностями к математике — так же, как абсолютный слух вряд ли напрямую связан со способностями к музыке.

этого числа и квазизнак для логоса всякого числа вообще — включая, разумеется, и само это число тоже<sup>39</sup>.

Все три парадокса можно объяснить тем, что для реальных объектов, для нечисловых абстрактных понятий и для чисел «шкала их семиотичности» выстраивается по-разному. Если (в целом, не вдаваясь в детали):

- *понятие* 'стол' есть *истинный* знак для слова 'стол' (в данном случае — знак-символ), то: *эйдос* стола для слова-понятия 'стол' есть квазизнак, и логос стола для его *эйдоса* есть тоже квазизнак;
- *понятие* 'дружба' есть квазизнак для слова 'дружба', то: и *эйдос* дружбы для слова-понятия 'дружба', и логос дружбы для ее *эйдоса* суть тоже квазизнаки;
- *понятие* 'два' есть квазизнак для слова 'два', то: *эйдос* 'два' для слова-понятия 'два' есть, наоборот, *псевдознак*, — логос же 'два' для *эйдоса* 'два' есть квазизнак.

А это значит, что *суммарные меры семиотичности* у реальных объектов, у нечисловых абстрактных понятий и у чисел будут, во-первых, различными, а во-вторых, *соответственно-убывающими*. То же в табличном представлении:

Таблица 3

типы денотатов	степени абстрагирования				суммарные меры семиотичности
	слово	понятие	эйдос	логос	
реальные объекты	2	2	1	1	76
абстрактные понятия — не числа	2	1	1	1	67
числа вообще (взятые в целом)	2	1	0	1	64

### Описание алгоритма

(1) Предположим наличие трех, так сказать, «агрегатных состояний семиотичности» всякого мыслимого объекта:

- (а) когнитивное «сияние» ПС относительно ПВ (ПС  $\rightarrow$  ПВ  $\rightarrow$  max.);
- (б) когнитивное «мерцание» ПС относительно ПВ (ПС  $\approx$  ПВ  $\rightarrow$  av.);
- (в) когнитивная «темнота» ПС относительно ПВ (ПС  $\leftarrow$  ПВ  $\rightarrow$  min.).

(2) Соответственно:

- (а) первому «состоянию» присвоим показатель 2 (*истинный знак*);
- (б) второму «состоянию» присвоим показатель 1 (*квазизнак*);
- (в) третьему «состоянию» присвоим показатель 0 (*псевдознак*).

(3) Заполним таблицу таким образом, чтобы каждый числовой показатель занимал ячейку, соответствующую его ПС, а ближайшая ячейка слева соответствовала его ПВ: «направление семиозиса» — слева направо. А именно (согласно постулату Ельмслева): *понятие* есть ПС<sub>1</sub> для слова (ПВ<sub>1</sub>)  $\rightarrow$  *эйдос*

<sup>39</sup> При этом, в любом случае, меры семиотичности у *рациональных* чисел предполагаются большими, а у *иррациональных* — меньшими (см. Табл. 1).

есть  $ПС_2$  для *понятия* ( $ПВ_2 = ПС_1$ ) → *логос* есть  $ПС_3$  для *эйдоса* ( $ПВ_3 = ПС_2$ ); также см. сноску 25.

(4) Представим каждую полученную тетрактиду показателей как *четырёхзначное число в троичной записи*. Тогда, согласно формуле перевода из троичной системы счисления в десятичную:  $2211_3 = 76_{10}$ ,  $2111_3 = 67_{10}$ ,  $2101_3 = 64_{10}$ . Отсюда видно, как убывают суммарные меры семиотичности при мысленном «продвижении» от реальных объектов к нечисловым абстрактным понятиям, а от них — к числам:  $76 > 67 > 64$ .

Наконец мы подошли к главной проблеме работы — к *семиотике музыки*. Поставим аналогичные вопросы: **(1) что есть план выражения музыки?** и **(2) чем план выражения музыки отличается от ее плана содержания?**

Здесь мы сталкиваемся еще с одним очень сложным вопросом, который давно поставлен, но, увы, так и не решен: **где у «музыкального знака» начало — и где у него конец?** Как совершенно справедливо отметил Лосев, музыкальное высказывание мыслимо лишь в постоянном *становлении*, когда один звук плавно перетекает в другой, другой — в третий, и т. д., причем весь *смысл* музыки, по Лосеву, состоит именно в этом<sup>40</sup>. Как в такой ситуации обнаружить *границы* «музыкального знака»? Чем нужно руководствоваться, чтобы мысленно отделить один такой «знак» от другого?..

Казалось бы, уже одного этого соображения достаточно, чтобы всю современную отрасль гуманитарного знания, которая именует себя «музыкальной семиотикой», поставить под разумное сомнение, а значит, поместить практически всю музыку (по крайней мере, инструментальную) на периферию *псевдознакового* континуума. Однако, поступив так, мы сделали бы ошибку, от которой предостерегает и Лосев тоже:

Реальное явление музыки возможно лишь благодаря <...> колебаниям воздушных волн. Есть ли это физическое основание музыки ее истинный и подлинный феномен? Нет, не есть. <...> Слушая увертюру Рихарда Вагнера к «Тангейзеру», мы вовсе не думаем в это время, что вначале ее звуковые волны имеют одну форму, а в конце другую, а если и думаем, то, конечно, тогда мы уже слушаем не музыку «Тангейзера», а научный физический анализ каких-то звуковых волн вообще. <...> Это <...> ни в коем случае не наука о музыке. Воздушные колебания не имеют никакого отношения к музыке как таковой, как не имеет никакого отношения к эстетическому впечатлению от картины <...> анализ химического состава тех красок, которыми живописец в данном случае воспользовался<sup>41</sup>.

Хотя Лосев и здесь не рассуждает как семиолог, мне видятся достаточные основания к тому, чтобы рассмотреть данный фрагмент именно с когни-

<sup>40</sup> Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. С. 67–68.

<sup>41</sup> Там же. С. 37–38.



тивно-семиотической точки зрения. Действительно: ухо человека воспринимает только *колебания воздуха* — однако его *мозг* при этом «слышит» именно *музыку*, а не набор частот, амплитуд и гармоник<sup>42</sup>. Здесь, и пожалуй *только* здесь, нам явлен **истинный семиозис музыки через саму ее физическую природу**:

- частоты, амплитуды и гармоники, длящиеся в астрономических секундах, суть план *выражения* **выражения** музыки (далее «ПВВ»), то есть **музыкальная форма** как таковая<sup>43</sup>;

- тоны, нюансы и тембры, ритмично соотносимые с «пульсацией» в определенном темпе, суть план *выражения* **содержания** музыки (далее «ПВС»), то есть **музыкальное содержание** как таковое;

- собственно гармония (в комплексе с мелодией) и метроритм (в комплексе с темпом), а также динамическая и тембровая драматургия *субъективно интерпретируемого* звукового высказывания суть план *содержания* **содержания** музыки (далее «ПСС»), то есть **музыкальный смысл** как таковой.

Именно такое понимание музыкального семиозиса, через посредство *двух семиотических планов*, трактуемых в *трех последовательно взаимосвязанных аспектах* (ПВВ → ПВС → ПСС), представляется наиболее уместным и близким к сути дела. Другие, «упрощенные» варианты толкования музыкальной семиотики (как феномена) чреваты ее вулгаризацией и примитивизацией, одновременно порождая Оккамовы «лишние сущности»<sup>44</sup>.

То же в табличном представлении (ср. с формой Таблицы 2б выше):

Таблица 4

акустический материал как таковой: <b>звуки</b>	ПВВ = ПВ <sub>1</sub>	акустический материал, <i>принятый</i> слушателем: <b>музыкальные звуки</b>	ПВС = ПС <sub>1</sub>	акустический материал, <i>осмысленный</i> слушателем: <b>музыкальное высказывание</b>	ПСС = ПС <sub>2</sub>
		акустический материал, <i>воспринятый</i> слушателем: <b>звуки музыки</b>	ПС <sub>1</sub> = ПВ <sub>2</sub>		

Тогда, воспользовавшись легендой, сопровождающей Таблицу 2б, мы получим следующую систему логических выражений:

<sup>42</sup> С точки зрения когнитивного механизма восприятия звучания такая схема выглядит чрезвычайно грубо: разумеется, *четко* отделить в этом процессе ухо от мозга совершенно невозможно.

<sup>43</sup> Важно подчеркнуть, что здесь имеется в виду музыкальная форма в ее *философском* аспекте (Форма-феномен), а не в том аспекте, в каком она преподается в рамках одноименного учебного курса (форма-структура).

<sup>44</sup> К сожалению, «тавтологическая терминология» тут неизбежна, однако именно она отчетливее демонстрирует гораздо большую когнитивную слитность «семиотических планов» у музыкального высказывания, заодно предостерегая прилежного музыковеда от излишне буквальной «интерпретации знаков Пирса в теории музыкального содержания».

- (А)  $(ПВВ - ПВ_1) \wedge (ПВС - ПС_1 - ПВ_2) \wedge (ПСС - ПС_2)$   
 (Б)  $(ПС_1 - ПВ_2) \wedge (ПС_1 - ПВ_1) \wedge (ПС_1 - ПС_2)$   
 (В)  $МС_1 (ПВ_1 - ПС_1) > МС_2 (ПВ_2 - ПС_1) < МС_3 (ПС_1 - ПС_2)$

Как видно из логического выражения (В) к Таблице 4, когнитивная «отторжимость» планов выражения и содержания у музыкального высказывания  $(ПВ_1 - ПС_1)$  нисколько не «ущемляется» из-за того, что один «музыкальный знак» (или, без кавычек, *квазизнак*) невозможно когнитивно «отторгнуть» от другого. **Семиотическая суть музыки — не в том, что мы слышим ее слитно, а в том, что мы, парадоксальным образом, «слышим не то, что слышим».** Если ухо человека-примата, как бы «отделенное» от его мозга<sup>45</sup> (что биологически недостижимо, но мысленно вообразимо), слышит, к примеру, 440 герц, 17 сонов<sup>46</sup> и определенный спектр гармоник в течение двух секунд, то ухо примата, как бы «воссоединенное» с мозгом человека, при этом «слышит» тон ля первой октавы, исполняемый (в данном случае, например) на скрипке в нюансе форте, длительностью в «две четверти» при темпе «шестьдесят». И тогда: **герцы/тоны — с одной стороны, соны/нюансы — с другой, спектры/тембры — с третьей и секунды/доли — с четвертой, — всё суть то самое единое в различном и различное в едином,** о чем как раз и говорит Лосев. То же в табличном представлении:

Таблица 5

слышимое «ухом примата» (ПВВ)	услышанное «ухом примата» → услышанное «ухом примата-человека» (ПВС)		воспринятое «ухом человека» (ПСС)	
частота звука	→	высота тона	→	элемент лада
продолжительность звука	→	длительность тона	→	элемент ритма
интенсивность звука	→	громкость тона	→	элемент динамики
спектр звука	→	«окраска» тона	→	элемент тембра

В данном контексте понятия 'звук', 'тон' и 'элемент (музыки)' используются как *термины*:

- под '**звук**' понимается явление *природы*, рассматриваемое с точки зрения *физики*, — колебание источника (в среде) с фиксированной или нефиксированной частотой в пределах слышимого диапазона;

<sup>45</sup> Такая мысленная операция неожиданно позволяет рассмотреть теорию Дарвина как *когнитивно-семиотическую*. С этой точки зрения, человек-примат есть план *выражения*, а собственно человек есть план *содержания*, — или, шире: биологический вид, взятый в каждый конкретный момент его развития, есть план *выражения* теории эволюции, тогда как само это развитие есть план ее *содержания*. Подобное рассмотрение интересно тем, что снимает основное *этическое* противоречие в отношении природы человека, представляя ее как *нераздельно-неслиянное* единство животного и не-животного начал.

<sup>46</sup> Один сон соответствует громкости чистого тона частотой 1 килогерц с уровнем 40 децибел. (При увеличении уровня громкости на каждые 10 децибел ее показатель в сонах удваивается.)

- под **'тоном'** понимается явление культуры, рассматриваемое с точки зрения **музыки как невербального звукового высказывания**, — колебание источника, осознанное как звучание флейты, барабана, синтезатора и т. п., *в отличие от колебания источника как явления природы*;
- под **'элементами'** понимаются составляющие художественного высказывания, рассматриваемого с точки зрения **музыкальной культуры** — в отличие от **музыки как невербального звукового высказывания**.

Именно с точки зрения своего отношения к звуку человек существенно отличается от певчих птиц, а также от дельфинов, летучих мышей и других млекопитающих, которые «слышат именно то, что слышат», то есть: набор частот, амплитуд и обертонов, не соотносимых с временем (ибо времени животные не знают<sup>47</sup>) и используемых ими только как *сигналы*, то есть *предзнаки*, но не как *знаки* (будь то истинные знаки или квазизнаки). Иначе говоря: **когнитивный аппарат у высших животных, в отличие от такового у человека, не способен воспринять ни единство в различии, ни различие в единстве, ибо сама эта способность как раз и составляет основу мышления**<sup>48</sup>. При этом:

- с одной стороны, человек, слушая музыку, «слышит не то, что слышит»;
- с другой стороны, что именно человек слышит, он не знает, и как именно он воспринимает то, что слышит, передать словами не может;
- с третьей стороны, **именно в этой невозможности вербального выражения слышимого как раз и заключается главный смысл музыки, что делает ее уникальным, незаменимым ресурсом всего семиозиса в целом.**

Отсюда можно заключить, что всякий элемент музыкального высказывания определенно является не *псевдо-*, а *квазизнаком*, поскольку: (1) план

<sup>47</sup> В отличие от вагнеровского Зигфрида, что знают и чего не знают животные, нам постичь, увы, не дано. Говоря о том, что «животные не знают времени», я имею в виду исключительно тот факт, что даже высшие животные, не обладая вербальным языком, не способны к *когниции* таких понятий, как «до» и «после». Между тем отнюдь не исключено (и, судя по некоторым наблюдениям, вполне вероятно), что высшие животные обладают *ощущением* времени, — однако ощущение всё же *не есть* знание.

<sup>48</sup> С моей точки зрения, которая отличается от таковой у большинства зоосемиологов, сигнал не следует считать полноценным знаком, поскольку для его интерпретатора (то есть животного) он когнитивно «членится» не на означающее и означаемое, а на «стимулирующее» и «стимулируемое». Так, для собаки запах ее хозяина есть сигнал (к определенному алгоритму поведения), но не есть знак, поскольку в когниции собаки *запах хозяина* — это и есть сам *хозяин* (что вполне подтверждает поведение собаки в данной ситуации): для того чтобы когнитивно «отторгнуть» *запах хозяина от самого хозяина* как такового (и получить при этом полноценный *знак-индекс*), необходимо *мышление*. Между тем весьма показательно, что, например, в английском языке, в отличие от русского, слова́ 'signal' (сигнал) и 'sign' (знак) однокоренные: отсюда логично заключить, что для *вербального* сознания связь между знаком и сигналом может выступать как преемственная и недвусмысленная.

выражения явлен у него все-таки *гораздо четче, чем план содержания*; (2) хотя планы выражения и содержания у него довольно плохо когнитивно «отторжимы» друг от друга, мера их взаимной «отторжимости» (семиотичности) все-таки *выше, чем у числа*<sup>49</sup>. Таким образом, здесь имеет место определенное расхождение с Лосевым, который рассматривал музыку как «жизнь числа, или, вернее, выражение этой жизни числа»<sup>50</sup>.

Всё вышесказанное касалось пока лишь **первого — семантического уровня** музыкального семиозиса, и уже ясно, сколько здесь возникает непростых вопросов. Теперь рассмотрим его **второй уровень — синтагматический**. Из-за того что план содержания музыкального «знака» (в сущности, квазизнака) в его *семантике* явлен нечетко, *синтагматику* музыкальной «фразы» тоже выстроить нелегко. Тем интереснее проанализировать некоторые важные высказывания Лосева, касающиеся вводимых им понятий ‘музыкальный предмет’ и ‘музыкальное суждение’, а также ‘субъект’, ‘объект’ и ‘предикат музыкального суждения’<sup>51</sup>:

1. ...под музыкальным суждением <...> понимается не *логическое суждение о музыке, но суждение, которое само по себе есть музыка в сознании* <...>. [Оно] не знает той механической сопряженности внеположных понятий, из которых состоит логическое суждение. <...> Субъект музыкального суждения никогда не равен сумме своих признаков. Признаки субъекта музыкального суждения неотличимы от самого субъекта. <...> *Субъект чистого музыкального суждения есть сплошная и взаимопроникнутая слитость логического и алогического оформления предметности, данная как чистое самообоснование*<sup>52</sup>.

2. ...предикат музыкального суждения есть тот же субъект, но только данный в разные моменты своего бытия. <...> вечно-изменчивое самопротиворечие, данное как один из органических моментов жизни субъекта этого суждения, тождественных, хотя и различных с самим субъектом <...>. Если субъект и объект музыкального суждения вечно текут, творчески меняясь

<sup>49</sup> Человеку определенно проще представить себе, что частота 440 герц *не есть* «нота ‘ля’ первой октавы» (МС = 67), чем представить себе, что ‘два’ как наименьшая счетная пара *не есть* ‘два» как наименьшее положительно-четное число (МС = 64).

<sup>50</sup> Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. С. 169. В данном случае степень расхождения зависит от способа трактовки понятия ‘выражение’ — либо в общеязыковом, либо в строго семиотическом смысле. В дискурсе Лосева эта фраза, скорее всего, вариант одной из основных идей его книги: «...музыка [есть] искусство времени, а время [есть] становление числа» (Там же. С. 165. Сноска 1).

<sup>51</sup> Здесь и далее термины ‘субъект’, ‘объект’ и ‘предикат’ понимаются строго в *лингвистическом* смысле, то есть как «подлежащее», «дополнение» и «сказуемое» соответственно. (Разумеется, с точки зрения современного языкознания это крайне упрощенный взгляд, но поскольку тематика данной статьи не является специально лингвистической, то подобное упрощение можно считать допустимым.)

<sup>52</sup> Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. С. 83, 88, 125.

и не подчиняясь никакому идеальному единству, то ясно, что в них нельзя говорить о бытии и его отсутствии<sup>53</sup>.

3. Музыкальный предмет есть <...> бесформенное множество <...>, неразличимая <...> подвижная сплошность <...> или тождество <...> с логической инаковостью, т. е. *не-сущим*. <...> Музыкальный предмет есть <...> единичность <...> покоя самотождественного различия, данная как подвижной покой<sup>54</sup>.

Понимая, сколь трудно даются определения подобного рода даже читателю, хорошо знакомому с философским дискурсом, Лосев (здесь же) совершенно точно объясняет причину этой трудности:

За. Музыкальный предмет *специфически* отличен от всякого другого художественного предмета именно тем, что он не дает никаких ни слов, ни образов, ни явлений, ни фактов, но [он] есть только сама текучесть и становление (неизвестно чего или, вернее, всего чего угодно)<sup>55</sup>.

Однако если именно эти слова Лосева верны, тогда следует признать, что любые дефиниции музыкальных «предметов», «суждений», «субъектов», «объектов» и «предикатов» заведомо обречены стать не более чем громоздкими метафорами крайне трудно выразимых (если вообще выразимых) сущностей. Семиотическая особенность (и, разумеется, сложность) такой ситуации заключается в том, что «субъект», «объект» и «предикат» в *синтагматике* музыкального «предложения»<sup>56</sup> когнитивно «слитны» для его интерпретатора примерно в той же степени и потому же, в какой и почему *квази*означающее и *квази*означаемое когнитивно «слитны» для него в «семантике» музыкального *квази*знака.

Следовательно, поскольку *чисто*-музыкальное высказывание *невербально*, то никаких субъектов, объектов и предикатов в нем быть не может по определению. А что же в нем тогда *может* быть? Для этого рассмотрим — очень кратко и схематично — *акторные функции* субъекта, объекта и предиката в *вербальном* высказывании. Не вдаваясь глубоко в теорию синтаксиса, примем (в общем и целом), что:

- всякий *субъект* есть «*отправитель* действия» (подлежащее-«адресант»),

---

<sup>53</sup> Там же. С. 85–87.

<sup>54</sup> Там же. С. 164.

<sup>55</sup> Там же. С. 165.

<sup>56</sup> В данном контексте понятие ‘музыкальное «предложение»’ не имеет ничего общего с понятием ‘предложение’ в теории музыкальной формы (метрический четырехтакт по Х. Риману) и является *прямым заимствованием* понятия ‘предложение’ из лингвистической теории синтаксиса. Таким образом, кавычки имеют здесь двойной смысл: с одной стороны, подразумевается этот смысловой перенос (из лингвистики в музыковедение), а с другой — что и в семиотическом смысле речь тоже идет лишь о «*квази*предложении».

- всякий объект есть «получатель действия» (дополнение-«адресат») и
- всякий предикат есть «носитель действия» (сказуемое-«почтальон»).

В вербальном высказывании такая четкая функциональная стратификация его синтаксем возможна именно (и только!) потому, что все они обладают реальной семантикой, каковая и позволяет судить об акторной составляющей каждой из них. В музыкальном же высказывании синтаксемы отсутствуют, поэтому никакие его акторные функции невозможны: **в чисто логическом смысле, никакого действия в музыке, разумеется, нет.**

Однако означает ли это, что применительно к музыке следует отказаться от таких терминов в принципе? Строго говоря — не совсем. Ведь всякое музыкальное высказывание (за несколькими считанными исключениями) так или иначе разложимо на составляющие — и у этих составляющих всё же можно отыскать некое подобие акторных функций, которые, в сущности, можно было бы «квазилогически» сформулировать следующим образом. В музыкальном высказывании:

- «субъект» — суть всё то, что в нем *изменяется*,
- «объект» — суть всё то, что в нем *изменено*, а
- «предикат» — суть всё то, что *изменяет* его (в нем самом).

И тогда терминам *вербального* синтаксиса 'подлежащее', 'дополнение' и 'сказуемое' могут квазилогически соответствовать новообразованные термины *музыкального квазисинтаксиса*: «изменяемое», «измененное» и «изменяющее».

Другое дело, что в самой «материи» музыки эти три функции крайне трудно отделить друг от друга, поэтому если всё же не отказываться от лингвистической терминологии, то называть их следовало бы, соответственно, «квазисубъект», «квазиобъект» и «квазипредикат». Иначе говоря — предельно упрощая мысль Лосева (см. выше цитату под номером 2):

- квазисубъект музыкального высказывания — это все составляющие его тоны, пока они *мыслятся* слушателем как изначальные *данность и целость* (то есть «**до становления**» в лосевском смысле);
- квазипредикат музыкального высказывания — это *всё те же* тоны, когда они *воспринимаются как процесс в их последовании* (то есть как «**становящееся**» в лосевском смысле);
- квазиобъект музыкального высказывания — это, снова, *всё те же* тоны, но уже на тот момент, когда они *восприняты как результат их последования* (то есть как «**ставшее**» в лосевском смысле)<sup>57</sup>.

<sup>57</sup> Здесь буквально напрашивается аналогия с триадой Асафьева: «initium — motus — terminus» (Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Л.: Музыка, 1971. С. 84). С одной стороны, вряд ли это простое совпадение — не в том смысле, что Лосев и Асафьев, писавшие свои книги «Музыка как предмет логики» и «Музыкальная форма как

Пожалуй, единственный уровень музыкального «синтаксиса» (в сущности, *квазисинтаксиса*), на котором названные «квазифункции» можно было бы отчленивать друг от друга реально, это уровень, на котором осмысливается, например, известная Шёнбергова оппозиция «твердое/рыхлое» («*fest/locker*») в аспекте формы-структуры. Тогда всё, что в структуре музыкального высказывания мы склонны трактовать:

- как «твердое» (например, «тему»), — условно можно считать *квази-субъектом* (то есть «изменяемым-квазиподлежащим»);
- как «рыхлое» (например, «середину» или «ход»), — условно можно считать *квазипредикатом* (то есть «изменяющим-квазисказуемым»);
- как «новое твердое» (например, либо ту же, либо другую «тему»), — условно можно считать *квазиобъектом* (то есть «измененным-квазидополнением») <sup>58</sup>.

Нельзя не отметить, что строго логически такая аналогия весьма хрупка и являет собой лишь частный случай формообразования в европейской академической музыке Нового времени. Тем не менее, из сказанного явным образом вытекает следующий важный вывод: логика нечеткого множества, кратко описанная в начале данной работы, должна быть применима к музыкальной «синтагматике» в той же степени, что и к музыкальной «семантике». Исходя из этого, можно, например, вполне обоснованно предполагать, что мера семиотичности у «синтагматики» европейской музыки эпохи классицизма — несколько выше, чем такая мера у «синтагматики» эпохи барокко, еще выше, чем у «синтагматики» эпохи Ренессанса, и значительно выше, чем у «синтагматики» эпохи *Age nova*. При этом необходимо особо подчеркнуть, что *до единицы* эта мера никогда не доходит и *дойти в принципе не может*.

К сожалению, «слабое звено» в этой системе рассуждений составляют музыкальные высказывания иных культур, создавших образцы «высокой» традиции, — главным образом южноазиатских, а также ближне- и дальневосточных. Их «синтагматика», либо мало похожая, либо совсем не похожая на европейскую, требует гораздо более углубленного изучения по сравнению с тем, которое предлагает уровень сегодняшнего музыкознания. Не исключено, что «синтагматика» арабской, индийской и китайской классической музыки типологически *как-то* восходит к синтагматике арабских, индий-

---

процесс» примерно в одно и то же время, могли заимствовать идеи друг у друга (хотя и в самом деле могли), а в том более высоком смысле, что сходные идеи определенного рода может порождать общий «культурный контекст». С другой стороны, значение этого сходства вряд ли стоит преувеличивать.

<sup>58</sup> Отсюда следует весьма интересный вывод. Если в *вербальном* высказывании *объект может отсутствовать* (например, когда предложение состоит только из подлежащего и/или сказуемого), то в *музыкальном* высказывании такого быть не может: «квазиобъект» — его *обязательная* составляющая!

ских и китайских языков<sup>59</sup>. На чисто эмпирическом уровне можно полагать, что, например, отсутствие *концепции лада* в китайской музыке обусловлено отсутствием *функции словообразования* в китайском языке, почти все слова которого представляют собой корни без аффиксов. Подобная «изолирующая тенденция», приводящая к предельной «атомизации» синтаксисом в китайском предложении, вполне могла повлиять и на *квазисинтаксис* той музыки, в ареале развития которой доминировал вербальный язык именно такого типа<sup>60</sup>. Но, увы, исследования в этом направлении пока не привели к каким-либо ощутимым результатам...<sup>61</sup>

Перейдем теперь к **третьему уровню** музыкального семиозиса — **парадигматическому**. Из-за того что *квазисубъект*, *квазиобъект* и *квазипредикат* в «синтагматике» музыкального высказывания когнитивно «отторжимы» друг от друга примерно так же нечетко, как *квазиозначающее* и *квазиозначаемое* в «семантике» музыкального *квазизнака*, *парадигматика* (иначе говоря, «грамматика») музыкального «текста» как целостная система представляется не менее, а то и более проблематичной. Слово «текст» не зря взято здесь в кавычки, ибо оно приоткрывает немалую терминологическую проблему. Однозначно *текстом* — с семиотической точки зрения<sup>62</sup> — музыкальное высказывание уместно считать лишь когда оно *записано* нотами, буквами или иными *графическими* символами. *Устное музыкальное* высказывание следует считать *квазитекстом*, поскольку, в отличие от *устного вербального*, оно, с одной стороны, *не есть сообщение, то есть едва ли передает какую-либо информацию*<sup>63</sup>, — хотя, с другой стороны, оно *и связано, и цельно*, то есть из трех базовых свойств текста обладает двумя<sup>64</sup>.

<sup>59</sup> Языки эти обычно именуют «диалектами», однако различия между ними весьма существенны.

<sup>60</sup> На самом деле, на территории Китая доминирует не один, а целая группа языков такого типа.

<sup>61</sup> Здесь уместно вспомнить одно остроумное наблюдение Асафьева о связи просодии китайского языка с интонационным строем китайской музыки (Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. С. 241. Сноска). С точки зрения современной лингвистики оно несколько наивно, однако не следует забывать о том, что в начале прошлого века отечественная китаистика еще не могла похвастать крупными достижениями.

<sup>62</sup> «Текст есть объединенная смысловой связью последовательность *знаковых* единиц, основными свойствами которой являются связность и цельность. В семиотике под *текстом* понимается осмысленная последовательность любых *знаков* <...>, в т. ч. обряд, танец, ритуал и т. п.» (Николаева Т. М. Текст // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред.: В. Н. Ярцева. М.: Сов. энциклопедия, 1990). Ни одно *научное* определение понятия «текст», которое исходило бы из того, что он может состоять *не из знаков*, мне неизвестно; определения, допускающие это, находятся за пределами именно *научного* дискурса.

<sup>63</sup> Понятие «информация» трактуется здесь именно с точки зрения *квазисемиотики музыкального высказывания*, которое есть *квазитекст*. Разумеется, *музыкальная культура в целом* передает колоссальный объем информации — соответственно, *музыкальное высказывание*, осознанное как *художественное произведение*, есть, безусловно, *текст*.

<sup>64</sup> Более обоснованным логически представляется то, что *передача информации* возможна только при условии *явной* когнитивной «отторжимости» семиотических планов



Вообще, термин «музыкальная грамматика» в работах современных музыковедов можно встретить довольно часто. Если понимать его *буквально*, то отсюда должно следовать, что музыкальные «тексты» составляются согласно неким «грамматическим» правилам некоего музыкального «языка», и, на первый (поверхностный) взгляд, это кажется вполне правдоподобным. Между тем всякая попытка даже не описать, а хотя бы просто перечислить эти правила неизменно оканчивается для добросовестного ученого полным фиаско — поэтому, продолжая последовательно использовать логику нечетких множеств, здесь уместно было бы высказать следующее соображение:

- музыкальный «язык» и музыкальный «текст» — это именно *квази*язык и *квази*текст, то есть они суть *отчасти* язык и текст, а *отчасти* — не-язык и не-текст;
- соответственно, музыкальная «грамматика» — это тоже *квази*грамматика, то есть *отчасти* грамматика — *отчасти* нет (в одно и то же время).

Отсюда можно сделать вывод, прямо вытекающий из двух предыдущих: отдельные элементы в «парадигматике» музыкального *квазитекста* когнитивно «слитны» для его интерпретатора примерно в той же степени и потому же, в какой и почему когнитивно «слитны» для него: *квазисубъект*, *квази*-объект и *квазипредикат* — в «синтагматике» музыкального *квазипредложения*, а *квази*означающее и *квази*означаемое — в «семантике» музыкального *квазизнака*.

При этом глубочайшие «генетические» связи музыки с вербальным языком несомненны, и проявляются они сложнейшим образом на самых разных уровнях. Между тем *главная задача музыкального семиозиса* заключается, наоборот, в том, чтобы выявить и обосновать ***принципиальное отличие музыки от языка, которое одно только и позволяет ей не исчезнуть из культуры***. Здесь важно уяснить, что практически *безграничный* ресурс вербального языка, нацеленный на «*означивание* (сигнификацию)» реальности, неизбежно *ограничивает* его ресурс в ее «*очувствовании* (сенсуализации)»<sup>65</sup>. Музыка же, в сущности ничего не *означая*, компенсировать эту свою «не-означенность» практически безграничными возможностями *выразитель-*

---

высказывания, — или, говоря более точно: чем выше мера семиотичности у высказывания, тем в большей степени оно *является текстом*. Эта позиция расходится с таковой у целого ряда авторитетных российских музыковедов, считающих музыкальное высказывание *полноценным* текстом во *всех* его аспектах, — равно как и расходится с позицией других исследователей, не считающих музыкальное высказывание текстом вовсе.

<sup>65</sup> Единственный такой ресурс вербального языка реализуется в *интонационном строе* устной речи, что было глубоко верно осознано Асафьевым и легло в основу его концепции «музыкальной интонации» (1927). Между тем следует особо подчеркнуть, что, вопреки распространенному убеждению (см., например: Мечковская Н. Б. Семиотика. Язык. Природа. Культура. С. 317, 319, 322), концепция Асафьева отстоит от семиотического дискурса заметно дальше, чем рассматриваемая здесь концепция Лосева.

ности, причем механизм такой компенсации уникален не только в культуре, но и в природе, то есть в самой эволюции человеческого вида — в его филогенезе<sup>66</sup>.

Здесь, каким бы неожиданным ни показалось такое сравнение, уместно вспомнить классическую оппозицию китайской натурфилософии 'Инь'/ 'Ян' (явно перекликающуюся с оппозицией, предложенной Шёнбергом): в том неразрывном целом, которое образуют музыка и язык, язык выступает своеобразным аналогом 'Ян', а музыка — столь же своеобразным аналогом 'Инь'. Если язык — это «чистая субстанция светлого, твердого, мужского» (*эйдос* и *логос*), то музыка — это «мутная субстанция темного, мягкого, женского» (*гиле* и *меон*), поэтому **Язык и Музыка необходимым образом дополняют друг друга, вместе составляя некое неразрывное целое на «макроуровне» звукового высказывания Человека.** Такой взгляд попутно интересен еще и тем, что музыка оказывается здесь не только и не просто искусством, но также уникальным способом познания мира, который, словно «тень», *отчасти* подражает вербальному языку — и *отчасти* противостоит ему *в одно и то же время*.

В свете вышеизложенного, **четвертый — прагматический уровень музыкального семиозиса**, обобщая весь вышеописанный комплекс проблем восприятия музыки как «знаковой» (на самом деле, квазизнаковой!) системы, ставит интерпретатора перед необходимостью отказаться от всякого «принудительного означивания» музыкального высказывания и обратиться к *сущностному ядру семиозиса*, который, несомненно, имеет прямое отношение к *когниции как таковой*. Здесь семиотика неизбежно повторяет исторический путь, которым идет ее «родительская» отрасль — языковедение: от представления о языке как о *результате работы сознания* («символицизм» классической лингвистики) — к представлению о языковой деятельности как о *самом сознании* («коннекционизм» когнитивной лингвистики)<sup>67</sup>. Аналогичным образом, классическая семиотика, рассматривающая мир знаков (семиосферу) как *результат* познания внешнего мира, трансформируется в *когнитивную* семиотику, стремящуюся рассматривать знакопорождающую деятельность человека (семиозис) как *сам процесс познания* мира.

Итак, можно теперь сформулировать финальные выводы *общего* характера.

<sup>66</sup> Горбатов Д. Б. Музыкальная семиотика как проблема гуманитарного знания // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития: сб. ст. по материалам III Международной научной конференции 13–14 ноября 2013 года / гл. ред. Л. В. Саввина, ред.-сост. В. О. Петров. Астрахань: Астраханская гос. консерватория, 2013. С. 14–15.

<sup>67</sup> См.: Меркулов И. П. Когнитивная наука // Энциклопедия эпистемологии и философии науки. М.: Канон+, 2009. С. 364–365.

1. В силу того что музыкальная семиотика как гуманитарная дисциплина *крайне* трудна для постижения, необходимо тщательно избегать тенденции ее невольного (или сознательного) превращения в «вульгарную герменевтику».

2. Своей книгой «Музыка как предмет логики» (1927), одна из основных идей которой заключается в том, что **музыка — феномен алогический** (точнее сказать, «меональный, гилетический»), Лосев методологически определил Карла Поппера<sup>68</sup> (1935), используя **логику в качестве критерия фальсифицируемости для изучения музыки** и имплицитно предсказав тем самым (наверняка *без* сознательного намерения), что музыка как целостный феномен может стать *полноценным* предметом не только эстетико-философского, но и гуманитарно-антропологического исследования тоже.

3. Не зная о семиотике в момент написания своей книги — и критикуя советских семиологов полвека спустя, — Лосев, тем не менее, наметил *истинно семиотический* подход к исследованию **феномена музыки как невербального звукового высказывания**. В этом вновь являет себя та высшая *диалектика Смысла*, которой философ был привержен всю жизнь.

В завершение своей статьи я хотел бы привести замечательные слова Лосева, которые всегда будут актуальны для любого, кто искренне предан музыкальному искусству: «...чтобы *музыкально* понять музыкальное произведение, мне не надо никакой физики, никакой физиологии, никакой психологии, никакой метафизики, а нужна только сама музыка, и больше ничего»<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> Карл Раймунд Поппер (Karl Raimund Popper, 1902–1994) — австро-британский философ науки, основатель концепции критического рационализма. См.: *Поппер К. Р.* Логика научного исследования [Logik der Forschung, 1935] / пер. с англ. под общ. ред. В. Н. Садовского. М.: Республика, 2004. С. 63.

<sup>69</sup> *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики. С. 106.

## «Дни» и «ночи» в творчестве А. А. Голенищева-Кутузова

Размышляя о *ночи* А. Голенищева-Кутузова, было бы недостаточно, к примеру, сказать об особом месте этого образа в его творчестве или особой роли сопряженной с ним темы. Ночь в творчестве Голенищева-Кутузова есть то, что организует логику связи всех уровней его значений, и потому может рассматриваться в качестве основания его авторской мифологии.

Если попытаться выстроить тематические фигуры лирических стихотворений Голенищева-Кутузова, то выглядеть они будут следующим образом.

Ночь окажется в сопряжении с тайной, властью, красотой, мечтой, смертью — со всем тем, чем не обладает антипод ночи — день. Избавляя от дневных забот, ночь пробуждает грезы о чудной дали. Зовущая и манящая, она обретает у Голенищева-Кутузова антропоморфные черты и предстает в образе то обольстительной волшебницы с зарницами-взорами, то властной царицы. Чарующим голосом зовет она к нездешней любви и к нездешним наслаждениям («День отошел. Беззвучной ночи тьма»). И тот, кому дано услышать этот чудный голос, идет к нему навстречу, ничего не страшась; даже того, что обещающий бессмертную любовь голос ночи — это голос самой смерти («Летняя ночь»).

День, в отличие от ночи, обманчив: он озаряет Божий мир ложным блеском и призрачным счастьем («Весенняя дума»). Нередко лирическое «я» Голенищева-Кутузова обращается с покаянием к царице-ночи и просит у нее защиты от «бурь и дольней суеты»<sup>1</sup>. Оно просит у ночи озарить его сумрак участием красоты и спеть песню с образами тех мечтаний, которые стали для него святыми («К тебе, царица ночь, в чертог твой голубой»).

Как царица, ночь обладает непреодолимой властью над душой своего вассала. Силу этой власти лирический субъект Голенищева-Кутузова испытывает в полной мере тогда, когда его душа — как об этом говорится в стихотворении «Во власти ночи» — оказывается в плену ее магнетического взгляда («Не смотри мне в глаза, многозвездная ночь»). Зачарованная этим взором,

---

Ранее опубликовано: *Савинков С. В.* Ночная вагнериана А. А. Голенищева-Кутузова // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2017. № 3. С. 65–68.

<sup>1</sup> *Голенищев-Кутузов А. А.* Сочинения графа А. Голенищева-Кутузова: Т. 1–4. СПб.: Новое время, 1914. Т. 1. С. 203–204.

она впадает в экстатическое состояние: пылает огнем вдохновения, стремится к звездам, поет, тоскует, бредит и любит. Испытывая все это, герой Голенищева-Кутузова просит у ночи не исчезать и дать возможность его иззябшей груди согреться в зное ее волшебной ласки, всмотреться в разгадку ее сияний и теней глубоко и молча. И если ночь это ему позволит, то с ним останется надежда на то, что грезы о горящих в вышине очах его не покинут даже тогда, когда она все же уйдет от него в непроглядную даль. Правда, иногда он просит у ночи и другого — освободить его от ее вызывающих сны о счастье звездных чар, чтобы не испытывать тягостного разочарования с приходом рассвета.

Ночь способна вызвать у героя Голенищева-Кутузова и чувство страха, но, по всей видимости, не такого, как, к примеру, у Ф. И. Тютчева: не бездна с ее «страхами и мглами» страшит героя Голенищева-Кутузова, а проникающая в самые заповедные уголки его души ее зрячая темнота. Впрочем, сближает стихотворения Голенищева-Кутузова («День кончен; ночь идет; страшусь я этой ночи!») и Тютчева («День и ночь») общий для них мотив беззащитности: тютчевский герой беззащитен перед ночью без дневного златотканного покрывала, а голенищевский — без снов и грез, заслоняющих от всепроникающего взгляда ночи. В указанном стихотворении герой Голенищева-Кутузова взывает к сну и бреду, прося их защитить его от внушающей страх зрячей темноты. Однако если иметь в виду не эти конкретные тексты двух поэтов, а строй лирики каждого из них, то более существенное различие между ними можно обнаружить в присущей поэзии Голенищева-Кутузова своеобразной драматургичности. В ней изобилуют — если провести нестрогую аналогию — предполагающие ситуативную напряженность «звательные падежи»: герой взывает к ночи, а ночь зовет героя Голенищева в свои заповедные дали. Кроме того, лирика Голенищева-Кутузова имеет явную склонность и к эпичности.

Особый интерес в этой связи представляет стихотворение «Отъезд». Оно имеет не только лирико-драматическую, но и нарративную конфигурацию. Герой этого стихотворения садится в поезд для того, чтобы оставить родные места и самое дорогое ему существо. И ничто не в силах удержать его, даже и укоряющий за разлучение милый взор. Что же его заставляет принимать такое противоестественное житейскому представлению о счастье (заключающемуся в неразрывной связи с родиной и любимым существом) решение? Чего ему недостает? К чему он стремится? Что может быть выше таких безусловных ценностей, как дом, семья, близость любимой? Как выясняется, на героя этого стихотворения значительно большее влияние оказывает то, что им определяется как «зов дали». Герой признается в том, что не может не откликнуться на этот зов и не может не стремиться к нему навстречу. При этом он испытывает смешанные чувства: раскаивается, грустит и в то же время радуется, сам не зная чему.

Конечно, устремление к дали, у которой нет конкретных координат (как и романтическое устремление к идеалу), априори таит в себе значение «невозможности осуществления»: заданный этим устремлением вектор продуцирует вокруг себя семантическое поле, в котором можно наблюдать смысловые колебания как позитивного, так и негативного характера. Так, в стихотворении «Отъезд» устремление на зов дали имеет все же эйфорическую окраску, а вот, к примеру, в стихотворении «Ты слышишь — даль зовет!» — окраску дисфорическую. Лирический субъект этого стихотворения оказывается в состоянии, когда он не может следовать зову дали из-за строгих встающих на его пути преград, и ему остается довольствоваться приближением к вожделенной дали только уповая на сны и грезы.

А вот в стихотворении «Если в мраке и стуже земной суеты» установка другая: если лирический субъект услышит неожиданный голос из надзвездного царства любви и мечты, то он должен довериться ему без боязни и дум, не обращая внимания на угрозы и жалость, на страхи и печали. И тогда перед ним расступятся небо и даль, и он умчится в эту далекую неизвестность. И даже если этот полет закончится смертью, то у лирического субъекта навсегда останется память о сверкнувшем молнией счастье.

«Даль зовет» в творчестве Голенищева-Кутузова относится к разряду поэтических формул. Так же обозначена и первая часть им задуманной, но до конца не осуществленной романной трилогии (вторая часть должна была называться «Жизнь зовет», а третья — «Бог зовет»). И в поэзии, и в важном тематическом плане романа зовущая даль обретает по преимуществу ночное измерение. И это измерение ставит Голенищева-Кутузова на особое место среди поэтов 1880–1890-х годов при всей его несомненной к ним близости, заметной в общем для них устремлении тем или иным образом освободиться от гнетущей их пошлой действительности. Так вот, придающее своеобразие творчеству Голенищева-Кутузова ночное измерение имеет отчетливо выраженный вагнеровский элемент. На его присутствие указывает развернуто обозначенный и номинально, и тематически, и нарративно в романе «Даль зовет» сюжет «Тристана и Изольды» вагнеровского либретто к одноименной опере.

В интерпретации Вагнера любовь Тристана и Изольды возможна только под покровом Ночи. День же становится коварным и злобным врагом влюбленных прежде всего потому, что всячески препятствует осуществлению их страстного желания безостаточного слияния друг с другом «без названий, нераздельно в новых мыслях, в новых чувствах»<sup>2</sup>. Его коварство заключается в том, что, посылая снопы роскошных лучей, ослепляя своим мерцающим светом и беглыми огнями, он прельщает тщеславными помыслами о славе,

<sup>2</sup> Вагнер Р. Тристан и Изольда. Перевод В. Коломийцева // Рихард Вагнер. URL: <http://wagner.su/node/315> (дата обращения: 3.09.20).

чести, силе и власти и вводит в заблуждение, будто может быть что-то ценно еще, кроме любви. К тому же при свете дня наиболее осязаемы оковы пространства и времени, не допускающие мысли о бесконечном и вечном бытии. Поэтому вагнеровские Тристан и Изольда одержимы верой в благодать вечной, истинной, соединяющей Ночи, способной открыть дверь дивной смерти.

Как можно увидеть, семантический рисунок либретто Вагнера и семантический рисунок ночной поэзии Голенищева-Кутузова легко накладываются друг на друга. Однако есть между ними и расхождения, становящиеся заметными тогда, когда в текстах Голенищева-Кутузова проявляется нарративное начало. В сюжетных текстах отчетливее и драматичнее проявляется то, что в лирике звучит несколько приглушенно, — ситуация выбора между ночью и днем, между далью и привязанностью к месту, между вечным и временным, между мгновенным обладанием и бессмысленно дрящейся жизненной рутиной.

Особенно это заметно в романе. Но есть это и в поэмах Голенищева-Кутузова. Особый интерес здесь представляет поэма, заглавие которой «Рассвет» как будто указывает на то, что выбор будет сделан в пользу света, солнца и жизни. Но на самом деле для героя поэмы рассветом как предвестником настоящей жизни становится ночь. Всё — в соответствии с идеологией и эстетикой декаданса — происходит «наоборот» по отношению к традиции: «старые» ценности дискредитируются и замещаются их противоположностями. Нечто подобное наблюдается и на тематическом, и на нарративном уровне значения.

Персонажи поэмы и их отношения между собой таковы, что за ними явно прослеживается онегинская канва. Сами герои — *он* и *она* — идентифицируют себя с героями пушкинского романа. Она, как Татьяна, слишком юна, он, как Онегин, слишком беспечен. Они уже любят друг друга, но еще не знают об этом. Однажды она говорит ему, что если бы она была Татьяной и собралась замуж за другого, то обязательно пригласила бы Онегина (а надо понимать — пригласила бы *его*) на свадьбу. Так и происходит. Он, уже долго скитающийся в чужих краях, получает такое приглашение и откликается на него. Как только они встречаются, сразу же осознают, что любят (и всегда любили) друг друга, и решают во что бы то ни стало не упустить своего близкого счастья. Помехой на пути оказывается ничего не подозревающий и уповающий на свое счастье жених «Татьяны». Во имя общего счастья с героем героиня отказывает своему жениху накануне свадьбы. Жених, как и оскорбленный Ленский, вызывает героя на дуэль. В отличие от настоящего Онегина, герой Голенищева-Кутузова, осознавая всю степень несчастья бедного жениха и свою вину перед ним, стреляет в землю. Соперник же его производит выстрел, и герой получает тяжелое ранение. Это ранение погружает его в состояние ночного бреда. Герой пытается вести борьбу с мечтами и призраками, но все его старания

оказываются напрасными. Выбившись из сил, он уносится в полный безумья мир, где всё («свет и темнота», «правда и обман») сливается в безбрежный океан, где забытые события прошлого являются ему как «новые виденья», где «в переменчивой игре воображенья»<sup>3</sup> нет ни прошедшего, ни будущего.

Однако после такой схватки с привидениями он вдруг начинает испытывать ощущение несказанной легкости и понимает, что это ощущение вызвано близостью смерти, которую он встречает не со страхом и печалью, а с улыбкой. Великая отрада и спокойствие, которые он уловил во взгляде смерти, позволили ему посмотреть на свою жизнь (с ее радостями и страданиями, с ее пестрым роем событий) как на туманную даль, к которой его ничто уже не манило. Это его новое состояние становится решающим аргументом при решении вопроса о выборе между героиней (готовой на все во имя жизни и счастья) и Смертью. И герой, отказывая Татьяне (а значит, и жизни), делает свой выбор в сторону не дня и жизни, а ночи и смерти.

Как видно, финал поэмы Голенищева-Кутузова явно не соответствует финалу вагнеровского либретто, где Тристан и Изольда все-таки соединяются друг с другом в святой ночи-смерти. Голенищевские герой и героиня — «Онегин» и «Татьяна» — по каким-то причинам не смогли стать Тристаном и Изольдой. В отличие от вагнеровских влюбленных, всецело принадлежащих ночи, герои Голенищева-Кутузова оказались по разные стороны. Один стал принадлежать *ночи*, другая осталась верной *дню*.

Следует обратить внимание, что невагнеровский финал этого произведения возникает в условиях актуализированной поэмой нарративности (в лирике все в целом происходит по-вагнеровски). При этом, как было видно, здание своей поэмы Голенищев-Кутузов выстраивает на основе пушкинского нарратива. Пытаясь соединить «Тристана и Изольду» с «Онегиным», он, если перефразировать пушкинские слова, вплетает новые тематические узоры в старую нарративную канву. В результате такого наложения возникает нечто не пушкинское и не вагнеровское, а — правда, не очень понятно, в какой мере, — голенищево-кутузовское. Ясно, что перед нами пример того, как в переходные эпохи может осуществляться процесс литературного семиозиса. Однако попытка соединить Вагнера с Пушкиным оказывается у Голенищева-Кутузова весьма своеобразной из-за сопротивления «классического» материала, не желающего подчиняться иным эстетическим законам. Разобраться в этом своеобразии — задача следующей статьи.



**«Столп и утверждение Истины» П. А. Флоренского  
как явление культуры Серебряного века  
(на примере внешнего облика книги)**

Василий Розанов, приветствуя долгожданный выход в свет книги о Павла Флоренского «Столп и утверждение Истины», — долгожданный, ибо книга, отмеченная в проспектах издательства конца 1911 года «готовится к печати»<sup>1</sup>, далее там же означенная с обещанием «выйдет в феврале» 1912 года<sup>2</sup>, реально вышла из печати только в конце 1913 года и была стремительно распродана, — в своей рецензии, опубликованной в газете «Новое время», с удовлетворением отмечал: «Но, наконец, она появилась. В 1000 страниц, — из которых 400 составляют петит “примечаний и мелких заметок”, обдуманная во всех подробностях, начиная от золотисто-зеленой обложки, передающей господствующие цвета иконописи в новгородском Софийском соборе <...>. Тут все трудно, обдуманно; нет строки легкой, беглой. Вообще — ничего беглого, скользкого, мелькающего. Каждая страница не писалась, а выковылавалась»<sup>3</sup>. Обдуманность, фактурность — «выкованность», «густота» этого издания («Густая книга» — говорящее название статьи рецензента) отмечены чутким Розановым в первую очередь. И уже в самом первом и непосредственном, еще прежде чтения, отклике на книгу, который датирован 26 ноября 1913 года, вероятно сразу по получении экземпляра «Столпа», когда Розанов спешит отправить Флоренскому короткую записку с первыми своими оценками, сказано: «Дивно хороша *наружность* (курсив Розанова. — В. Т.) книги. Золотое заглавие, шрифты, “все” — прямо благоухание»<sup>4</sup>. В другом письме, примерно через месяц («Столп» уже явно читался), он продолжает свои наблюдения: «Ваша книга вся матовая; я бы сказал — агатовая.

<sup>1</sup> См., например, объявление в конце книги (вне пагинации), вышедшей в издательстве «Путь»: Эрн В. Ф. Григорий Саввич Сковорода: Жизнь и учение. М., 1912. Отметим, что одновременно со «Столпом» в планах издательства за о. Павлом значились еще два проекта: книга об о. Серапионе Машкине и перевод работы Виктора Анри «Антиномии языка» — указаны в том же объявлении. Эти книги, как известно, так и не увидели свет.

<sup>2</sup> См. в конце книги: Бердяев Н. А. Алексей Степанович Хомяков. М., 1912; и в ряде иных книг издательства «Путь», вышедших в 1912 году.

<sup>3</sup> Статья-рецензия вышла двумя выпусками — 12 и 22 февраля 1914 года. Цит. по: Розанов В. В. Густая книга // Розанов В. В. Собрание сочинений. О писательстве и писателях / под общ. ред. А. Н. Николюкина. М.: Республика, 1995. С. 576.

<sup>4</sup> Цит. по: Розанов В. В. Литературные изгнанники. М.; СПб.: Республика; Росток, 2010. С. 333.

Не идет? Я думаю — Вы сами агатовый: твердость, неисследимые наслоения. Язык везде густой»<sup>5</sup>.

Общее впечатление о книге воплощалось у внимательных читателей в зримые образы, причем весьма широкого диапазона — вплоть до разительно несхожих: выделяли только утонченную изысканность — и тогда отмечалось, что в книге «звучит шелест падающих листьев» (Н. А. Бердяев), доходило и вплоть до самых брутальных оценок — тогда обнаруживалась и розановская «густота», и, к примеру, «весьма разительная композиция, повелительно принуждающая» и т. д. (Б. В. Яковенко), или даже впечатляющие «удары тарана» (Н. Н. Лузин). Разумеется, эти метафорические суждения имели интегральный характер, суммарно выражая впечатления и о форме, и о содержании книги. Мы же сосредоточимся прежде всего на специальном рассмотрении этой столь задевающей «наружности» книги о Павла и попробуем выявить и реконструировать — где весьма скрытую, а где и лежащую близко к умозрительной поверхности, — ее семантику и, где удастся, прагматику. Семантику и прагматику, которые специальным образом (на «внешнем» облике книги) запечатлели общую атмосферу Серебряного века — время явления «Столпа».

Отчасти нам поможет в этих разысканиях сам автор, поскольку он, в свой черед, не только затратил на внешний вид, оформление своей книги много труда и обдумываний (вспомним слова Розанова), но и специально охарактеризовал данную сторону своего творчества: см. заключительный раздел «Разъяснение некоторых символов и рисунков», помещенный в книге после массива примечаний и мелких заметок. Немаловажно отметить еще, что и для второй своей книги — «Мнимости в геометрии», вышедшей спустя восемь лет после «Столпа» уже в совсем другой культурной обстановке, в другой социальной реальности, в том числе и «символической», — Флоренский посчитал нужным составить подробное разъяснение, если не настоящее топографическое описание, всех особенностей оформления ее обложки. Этот факт лишний раз подтверждает, сколь важной для Флоренского была сама «внешность» создаваемых им произведений. Подобный подход был для него попросту органичен — недаром автор писал в другом месте (поводом послужил вопрос об оформлении журнала «Маковец»), что хорошая, «удачно измышленная» обложка «может и должна стать наглядным перво-воплощением жизненного порыва, который разворачивается в ритме издания», и считал вполне естественным «требовать от обложки внутренней скрепы известного направления мысли и родника новых замыслов»<sup>6</sup>.

Начнем наше рассмотрение «наружности», внешней формы «Столпа» именно с обложки, точнее с цветового решения ее. В «Разъяснении» автор

<sup>5</sup> Там же. С. 335.

<sup>6</sup> Флоренский П. А. О реализме // Флоренский П. А. Сочинения: в 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1996. С. 527, 528.

прямо указывал: «Краски, которыми напечатана обложка, подобраны по основным цветам древних Софийных икон новгородского извода»<sup>7</sup>, — это обстоятельство особо отмечал, как мы видели, и Розанов. Так, первая часть названия книги — надпись «Столп и утверждение истины» — была выполнена в две строки желтой (точнее, золотой) краской; следующие две строки подзаголовка — «Опыт православной феодицеи в двенадцати письмах» — зеленой; далее (в одну строку) указание авторства — «свещ. Павла Флоренского» — красной краской (точнее, малиновой). Монограмма издательства «Путь» в нижней части обложки также обрела зеленый цвет. Вся цветовая гамма вполне гармонично распределялась и хорошо выделялась на общем поле картона обложки коричнево-желтого (охряного, или «вохряного», если называть оттенок в иконописной традиции) цвета. Краски эти, заметим, действительно тщательно «подбирались»: по вариантам обложек, сохранившимся в московском архиве отца Павла, можно проследить эволюцию в их цветовом решении, и здесь очевидно движение от первоначально сдержанных и, кажется, почти нейтральных тонов к окончательному, идеологически весьма нагруженному виду с интенсивным цветовым разделением<sup>8</sup>. Какова же эта идеология и каковы ее особенности?

Естественно предположить, что автор замышлял языком цвета обозначить (выразить) одну из ключевых тем своей книги, тему Софии Премудрости Божией, с самого начала предвосхитить ее в восприятии читателя на уровне зрительных ассоциаций и ожиданий, цветом организовать читательскую антиципацию. Но почему тогда он не использовал на обложке голубую краску? Ведь говорил же автор «Столпа» в специальном развернутом экскурсе о лазуревом, бирюзовом, голубом цвете как «естественном символе Софии»<sup>9</sup>?

Для ответа на поставленный вопрос попробуем несколько углубиться в ту метафизику света, которая намечена на страницах «Столпа». Флоренский подробно излагает здесь «символическую» теорию происхождения цветов

<sup>7</sup> Флоренский П. А. Столп и утверждение Истины: Опыт православной феодицеи в двенадцати письмах. М.: Путь, 1914. С. 807.

<sup>8</sup> На всех вариантах обложки книги (их в архиве Флоренского сохранилось шесть) обозначен 1912 год, везде верхняя надпись выполнена золотой краской, нижняя — малиновой, значимые же вариации касаются цвета средней надписи (подзаголовка) вместе с цветом общего фона обложки — от серого и светло-зеленого тона на двух образцах (тогда средняя надпись приобретает зеленый цвет) мы видим переход к обложкам трех других образцов, получивших голубые цвета различных тонов (тогда и средняя надпись становится синего цвета). Отметим, что три указанных образца обложки снабжены точной датировкой — имеют типографский штампель «31 май 1912». Окончательный вариант обложки, без всякого присутствия голубого цвета, с яркой трехцветной надписью (средняя надпись — зеленая) и охряным фоном снабжен отметкой «26 октября 1912».

<sup>9</sup> Флоренский П. А. Столп и утверждение истины: Опыт православной феодицеи в двенадцати письмах. С. 565.

из света и тьмы<sup>10</sup>, опираясь на историко-богословские исследования Фредерика Портала (не забыта, конечно, и теория «замутненных сред» И. В. Гёте), и делает особый акцент на неизбежной эволюции символики цвета к ее омирщению, утяжелению, «оплотняванию»<sup>11</sup>. Какие именно свойства «плотных» — на языке цвета — символов Софии он предпочел для обложки «Столпа», мы можем точно назвать, воспользовавшись несколько более поздними размышлениями об этих символах, которые можно найти в статье «Небесные знамения». София как некая «метафизическая пыль», тонкая среда «между божественною энергиею и тварною пассивностью», считал Флоренский, получает различную цветность в зависимости от аспекта рассмотрения: «созерцаемая от Бога по направлению в ничто, София зрится голубою или фиолетовою» (таков известный образ «голубой завесы»); «созерцаемая от мира по направлению к Богу, София зрится розовою или красною» (пример — «та “розовая тень”, которой молился Вл. Соловьев»); наконец, есть особое состояние, когда «нет еще самых направлений, ни того, ни другого, а есть лишь движение около Бога, свободное играние перед лицом Божиим», и «этот аспект Софии зрится золотисто-зеленым и прозрачно-изумрудным» (пример — игра «зелено-золотистых змеек» Гофмана)<sup>12</sup>. Возвращаясь теперь к обложке «Столпа», мы можем после такого разъяснения подтвердить: да, здесь даны «основные цвета» Софийной цветовой символики, причем строго отобраны, безупречно выделены именно те из них, что призваны своеобразно отобразить само направление пути («к Богу» и «около Бога»), который еще предстоит пройти читателю, открывающему книгу. Недаром, заметим, автор «Столпа» подчеркивал «исключительно подготовительное, для оглашенных»<sup>13</sup> предназначение своих писаний.

Далее, после обложки, нас будет интересовать «внешний вид» общей организации «Столпа» как единого целого — как системы, построенной на движении от малых элементов, вводных и предустанавливающих содержание, к элементам большим, это содержание разворачивающим и окончательно утверждающим. Действительно, текст «Столпа» вполне построен в очертаниях некоего умозрительного клина или пирамиды. По авторской воле, вперед, для начала, выставлены лаконичные формы, расположенные по нарастающей: после заголовка на титуле следует короткий эпиграф по-гречески из св. Григория Нисского («...знание становится любовью»)<sup>14</sup>, далее, на обороте

<sup>10</sup> Там же. С. 554–565.

<sup>11</sup> Там же. С. 555.

<sup>12</sup> Флоренский П. А. Небесные знамения (Размышления о символике цветов) // Флоренский П. А. Сочинения: в 4 т. Т. 2. С. 416–418.

<sup>13</sup> Флоренский П. А. Столп и утверждение Истины. Опыт православной феоидеи в двенадцати письмах. С. 5.

<sup>14</sup> В короткой строке сошлись сразу оба ключевых концепта книги — «гнозис» и «агапе».

страницы, — посвящение «Всеблагому и Пречистому Имени Девы и Матери»<sup>15</sup>, далее, на фронтисписе, — большая заставка на всю страницу, рисунок с латинской подписью: «предел любви — да двое едино будут» (девиз), заимствованный из старинного эмблематического трактата Отто Вениуса (*Otto Vaenius*) 1660 года<sup>16</sup>, далее на обороте фронтисписа помещается развернутая цитата из «Сказания о новоявленном кладези» 1646 года, наполненная церемониальным извинением, «яко юнейший аз всем вам, и дерзаю писати о чудесех святаго». Следом за всеми необходимыми введениями и предварениями идет развернутое обращение «К читателю»<sup>17</sup>, потом основной текст — двенадцать писем Другу<sup>18</sup>, которые замкнуты «Послесловием»<sup>19</sup> и большим массивом экскурсов, примечаний и заметок, который так впечатлил многих читателей именно своей масштабностью<sup>20</sup>. Как видим, книга сложена по принципу нарастающей «апперцептирующей» массы, в начале или на вершине которой располагается символическое изображение «идеи в целом». Такова же и организация основных частей текста: открывается каждая из них (не только все двенадцать «писем», но и другие разделы книги) обязательной заставкой-виньеткой с девизом в виде латинской фразы и ее русского перевода, далее следует еще одна заставка, только уже не графическая, а в виде текста «лирического места», всякий раз обращенного к неназванному Другу, — как подчеркивал автор, «эти места были не украшением», но «методологическими прологами соответствующих глав»<sup>21</sup>, и далее располагается основное повествование, уточняемое и завершаемое в соответствующей части экскурсов, разъяснений и примечаний.

Если теперь подыскивать общее (историко-культурное) имя для описанной только что структурной «парадигмы», одинаково подходящей как для книги о Павла в целом, так и для ее основных частей, то мы неизбежно приходим к определению эмблема. Понимать при этом эмблему можно и в современном (существенно широком) смысле — как точно фиксированный, конвенциональный знак<sup>22</sup>, но для нашего случая больше подходит то понимание

<sup>15</sup> Напомним, что в годы кодификации «Столпа» разворачивалось Афонское дело, споры об именах и Имени Божиим, и о. Павел прямо выступал тогда в защиту «имяславия» (имяславские следы в «Столпе» — отдельная большая тема).

<sup>16</sup> Об этом трактате автор явно упоминает в своем «Разъяснении» (см.: *Флоренский П. А. Столп и утверждение Истины: Опыт православной феодицеи в двенадцати письмах*. С. 807). И девиз, и рисунок при нем предстают как очевидное введение и «сумма» для всех следующих ниже писем к Другу.

<sup>17</sup> Там же. С. 3–8.

<sup>18</sup> Там же. С. 9–482.

<sup>19</sup> Там же. С. 483–490.

<sup>20</sup> Там же. С. 491–809.

<sup>21</sup> Из послания священника Павла Флоренского Н. Н. Глубоковскому 20 октября 1917 г.; см.: *Флоренский П. А. Столп и утверждение истины: Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах*. М.: Гаудеамус, 2012. С. 862.

<sup>22</sup> См.: *Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство*. М.: Искусство, 1976. С. 148.

эмблемы и эмблематики, которое было исторически первым и более узко выраженным в европейской культуре, — понимание в среде ученых филологов XVI–XVII веков. Структура эмблемы, по определениям ренессансных теоретиков и составителей многочисленных «Книг эмблем», в ее полном виде должна быть трехчастна: открывать эмблему должна «надпись» (*inscriptio, titulus*) в виде короткой фразы, обычно латинской, далее следует «рисунок» (*pictura*) и завершает композицию «подпись» (*subscriptio, declaratio*) — в той или иной мере развернутый текст, поясняющий рисунок и его связи с надписью<sup>23</sup>. Отметим, что были нередки случаи, когда третья часть эмблемы — подпись — могла вовсе отсутствовать, но известны и иные применения ее, когда подписи, наоборот, становились чрезвычайно пространными (как, например, в сборнике христианских эмблем середины XVII столетия Диего де Сааведры<sup>24</sup>) и эмблема приобретала в итоге вид статьи или проповеди с иллюстрирующей их картинкой. Как видим, «Столп» Флоренского по своему «внешнему виду» явно тяготеет к ренессансной эмблематике, с добавлением модификации ее в сторону расширения до многостраничных «подписей». Впрочем, к теме эмблемы мы еще раз вернемся в заключительной части нашего рассмотрения.

На очереди — анализ вида шрифта в «Столпе». Судя по всему, П. А. Флоренский очень серьезно отнесся к его выбору (тут тоже, конечно, сквозит «обдуманность, фактурность и выкованность»), он полагал за шрифтовым оформлением своего детища ряд нетривиальных задач и функций. Сохранилось, к примеру, такое свидетельство из истории создания книги: «Книга была издана узорчато и замысловато: с заставками из редкого издания петровского времени “Символы и Емблемата”, витиеватым “елизаветинским” шрифтом, который, по первоначальному замыслу Флоренского, должен быть столь мелок, что его следовало читать с лупой. По словам Флоренского, переданным Алексеем, это требовалось для того, чтобы читатель подходил к книге со вниманием, читал ее с трудом, вникая в содержание, а не рассеянно пробегая глазами строчки»<sup>25</sup>. От мелкого шрифта, как мы знаем, автор «Столпа» в итоге отказался, а петитом пришлось набирать только обширный раздел «Примечания и мелкие заметки», чтобы избежать нежелательного превращения «Столпа» в двухтомное издание<sup>26</sup>. Иными словами, мелкий кегль был исполь-

<sup>23</sup> Будем придерживаться терминологии, приведенной и обобщенной во вступительной статье А. Е. Махова к книге: Эмблемы и символы / вступ. ст. и коммент. А. Е. Махова. М.: Интрада, 1995. С. 10–11.

<sup>24</sup> *Saavedra D. de. Idea de un principe politico christiano. Representada en cien empresas... Monaco : en la emprenta de Nicolao Enrico, 1640.*

<sup>25</sup> *Волков С. А. Возле монастырских стен. Мемуары. Дневники. Письма. М, 2000. С. 153–154.* Здесь автор ссылается на рассказ своего гимназического товарища Алексея Спасского, который был свидетелем разговоров П. А. Флоренского с его отцом — проф. А. А. Спасским.

<sup>26</sup> Эта трудность живо обсуждалась в переписке С. Н. Булгакова и П. А. Флоренского в августе 1912 года; первый из них определенно считал двухтомное деление «ущербом для книги,

зован по сугубо техническим соображениям, дополнительной содержательности за ним не предполагалось. Более того, заметим, выбор «елизаветинского» шрифта (при достаточно крупном кегле) позволил автору весьма эффектно и как раз комфортно для глаза организовать общее пространство текста книги: выступающие над строкой элементы букв «ер» и «ять», а также «мягкого знака» и «ы», характерные для данной разновидности шрифта, требовали некоторого расширения межстрочного интервала (что явно прибавляло «воздуха» в книге) и вместе с тем задавали своеобразный ритм и пульс в строке<sup>27</sup>, позволяя преодолевать монотонность и однообразие, неизбежно угрожающие читателю столь обширного трактатного текста.

Отметим еще одну особенность оформления «Столпа» — обилие шрифтовых выделений. Практически в каждом абзаце книги можно встретить подачу слов в разрядку (особенно частое применение — и это тоже создавало «воздушность» текста), заметно реже — курсивом или полужирным шрифтом. Это графическое интонирование текста, тесно связанное с его, текста, внутренним содержанием, всякий раз представляется нам вполне мотивированным и систематичным. К примеру, тем же полужирным шрифтом, весьма скупо распределенным в «Столпе», автор пользуется прежде всего для случаев подчеркивания утверждений принципиально-теоретического или прямо догматического характера<sup>28</sup>. Любопытно отметить в связи со сказанным, как епископ Феодор Поздеевский в январе 1914 года, давая тактически важные советы по корректировке текста магистерской диссертации о. Павла (она, как мы знаем, выходила в свет *после* печатания «Столпа»), указывал именно одну из таких особо выделенных фраз: «Безусловно, нужно замазать типографской краской слова стр. 350 “Имя Христово есть мистическая Церковь!”»<sup>29</sup>.

Семантически маркирован у о. Павла Флоренского и курсивный шрифт. В этом смысле показательна авторская ремарка на пробном оттиске страницы оборота титула книги, с посвящением «Имени Девы и Матери»:

---

ибо наша публика для *Lieferung*'ов слишком невоспитанна, а здесь на 2 вып<уск> остался бы ученый аппарат, т. е. наиболее трудноваримая часть книги» (*Флоренский П. А. Столп и утверждение истины: Опыт православной теодицеи*. М., 2012. С. 844).

<sup>27</sup> Мы затрагиваем только внешнюю, графически переданную сторону ритмики в тексте «Столпа». Вообще, вопрос о ритмике и строфике вполне «прозаической» книги П. А. Флоренского — с привлечением уже анализа содержания ее — представляется нам очень интересным и перспективным; здесь, в частности, невольно напрашивается сопоставление с ритмизованной прозой А. Белого.

<sup>28</sup> Таких мест в «Столпе» всего около десятка: *Флоренский П. А. Столп и утверждение истины: Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах*. М., 1914. С. 43, 49, 151, 164–165, 209, 357, 419, 421, 458, 489.

<sup>29</sup> См.: *Флоренский П. А. Столп и утверждение истины: Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах*. М., 2012. С. 850. В издании «Столпа» 1914 года эта «имяславская» (или даже «ультра-имяславская») дефиниция расположена на с. 421.

Это надо набрать настоящим курсивом, вроде того как печатают визитные карточки (не называется ли он «каллиграфическим?»), так чтобы буквы были тонкими и надпись выглядела скромно. Свящ. П. Ф.

В книгах XVI–XVIII веков посвящения всегда набирались такими, как бы от руки написанными, буквами. П. Ф.<sup>30</sup>

Разумеется, в посвящении, носящем личный характер, присутствие «руки пишущего» представляется вполне естественным<sup>31</sup>. Мы же в приведенной ремарке отметим указующий жест в сторону подразумеваемой «старины» (XVI–XVIII века) и остановимся на этом моменте подробнее, переходя к характеристике собственно вида шрифта «Столпа».

«Елизаветинский» шрифт, на который мог ориентироваться П. А. Флоренский, относительно быстро вошел в обиход российского книгопечатания еще с 1899 года, когда журнал «Мир искусства» стали набирать шрифтом «цицера» классического рисунка начала XIX века. Шрифт был отлит по образцам старых матриц, сохранившихся в типографии Академии наук; как отмечал заинтересованный свидетель, шрифт для журнала «откопали в Академии наук — подлинный елизаветинский»<sup>32</sup>. Стиль «Мира искусства», как мы знаем, стал активно проявляться и воспроизводиться в облике и художественных и научных изданий Серебряного века, причем здесь приходится вести речь в равной степени и об особенностях книжной графики, и о шрифтовых предпочтениях. Достаточно указать несколько наиболее ярких примеров<sup>33</sup>: елизаветинский шрифт украсил роскошное издание А. Бенуа «Русская школа живописи» (1904), Полное собрание сочинений А. С. Пушкина, которое начало выходить под редакцией С. А. Венгерова в 1907 году, новый журнал «Старые годы» (тоже начал выходить с 1907 года), «Историю русского искусства» И. Грабаря (1909) и другие. Внешнее оформление «Столпа», — по крайней мере, если судить по особенностям книжного шрифта, — вполне корреспондирует с общей, как означено, «мирикуснической» линией.

Впрочем, шрифт «Столпа», в основных своих чертах совпадая с «елизаветинским» (так его номинировали многие, отметившие шрифтовую

<sup>30</sup> Оттиск, имеющий типографский штампель с датой «1 июнь» 1913», хранится в Музее священника Павла Флоренского в Москве. Автор этих строк выражает глубокую признательность игумену Андронику (Трубачёву) за возможность работы с материалами из Музея.

<sup>31</sup> Отметим, что особый вид курсива, использованный для посвящения в «Столпе», в точности совпадает с курсивом посвящения Г. А. Рачинскому, которое открывает книгу Эрнэ «Григорий Саввич Сковорода» (1912). Возможно, кроме «естественных» соображений, Флоренский мог принимать во внимание и своеобразную традицию, которую намечала публикация друга в том же издательстве. Еще об одной возможной перекличке с Эрном у нас будет повод сказать ниже, при обсуждении собственно эмблематики «Столпа».

<sup>32</sup> Бенуа А. Н. Возникновение «Мира Искусства». Л.: Комитет популяризации художественных изданий при гос. академии истории материальной культуры, 1928. С. 43.

<sup>33</sup> См.: Шицгал А. Г. Русский типографский шрифт. М.: Книга, 1974. С. 141.



особенность книги Флоренского) и потому получая от него основные культурные контаминации, на самом деле относится к разновидности так называемого *петровского* шрифта. Данный типографский шрифт вошел в современный обиход из петербургской словолитни Лемана в 1902 году, то есть сравнительно поздно, и почти сразу стал (эпизодически) применяться в книгоиздании. Петровский шрифт имеет те же выступающие над строкой элементы букв (о ритмической организации строки, одолевающей «однообразие», мы уже говорили), а также выделяется и другими специфическими чертами: таковы характерный двойной «хвост» у гарнитуры для «ц», две точки над «и десятиричным», специфическое понижение под линию строки у цифровых начертаний. Важно отметить, что этот шрифт не случайно был назван петровским, ибо он по происхождению своему непосредственно восходит к началу светского книгопечатания в России: именно таким шрифтом была напечатана самая первая русская книга с гражданским алфавитом, введенным Петром I, — «Геометрия словенски землемерие» 1705 года<sup>34</sup>.

В свою очередь, тот исходный петровский шрифт (его по августейшему заказу разрабатывали амстердамские мастера) был близким аналогом «антиквы» рубежа XV–XVI веков, появившейся впервые в Венеции, когда создавался «светский» шрифт для Италии и, далее, для всей Западной Европы. С учетом сказанного получается, что предпочтение или выбор именно петровского шрифта (а у нас нет ни малейших сомнений, что Флоренский — выбирал<sup>35</sup> и хорошо знал, с чем в точности имеет дело) приобретает многозначительно-символический характер, поскольку отсылает к определенному культурному «топосу»<sup>36</sup> или «топохрону», именно — к началу особого этапа духовного просвещения, к отправной точке непрерывного разговора о важном; отсылает на мирском языке книжной культуры.

Наконец, скажем специально о тех графических эмблемах в «Столпе», которые, как мы знаем, по замыслу Флоренского призваны были открывать все основные разделы книги. В своих комментариях автор называл их «виньетками», кажется, делая это с некоторым уничижением (заметим, что вместо полной, то есть трехчастной, эмблемы здесь оставлен только рисунок с коротким девизом), и прямо указывал старинный источник, откуда они были заимствованы<sup>37</sup> — это известное собрание «Символы и Емблемата», которое печаталось на русском языке, всякий раз расширяясь, начиная с 1705 года (и тоже, заметим,

<sup>34</sup> Там же. С. 37, 39.

<sup>35</sup> Выбирал, но не изобретал! Давно бытует ошибочное мнение, будто бы П. А. Флоренский сам разработал этот особый шрифт для печатания «Столпа». Из недавних примеров подобного казуса см.: *Красноярова Н. Г.* П. А. Флоренский: задача постижения Природы как Творения // *Ценности и смыслы.* 2012. № 4 (20). С. 111.

<sup>36</sup> Анонимное и везде-присутствующее «общее место» — в смысле Э. Курциуса.

<sup>37</sup> *Флоренский П. А.* Столп и утверждение истины: Опыт православной феодеици в двенадцати письмах. М., 1914. С. 807.

по прямому указанию Петра I, то есть было еще одним его культурным начинанием) и выходило многими изданиями вплоть до 1811 года<sup>38</sup>. Автор уверен, что «символический смысл большинства виньеток не нуждается в объяснении» и дает таковое только для рисунка-заставки (виньетки) к главе «Письмо шестое: Противоречие»<sup>39</sup>. Это изображение «военного метательного снаряда», или железной «рогульки», которая, как ее ни бросать, «всегда расположится устойчиво на трех лапах, тогда как четвертая острием будет торчать вверх», и такая «рогулька», поясняет Флоренский, представляется «естественным символом для антиномического догмата, который всегда говорит “да”, устанавливая плотно любую гранью своею, но всегда при этом выставляет вверх острие, имеющее ранить того, кто вообразит, что этим “да” догмат обессилен и уничтожен»<sup>40</sup>.

Следуя за автором «Столпа», мы не будем анализировать и подробно рассматривать содержание прочих «виньеток» в книге; отметим только, что более прицельные и буквальные для отображаемого содержания эмблемы Флоренский, кажется, отбирал и выбирал для основных глав-писем, более широкие же и размытые по семантике — для глав с экскурсами (скала в бушующем море) и мелкими заметками и комментариями (жемчужница). Нам только важно подчеркнуть, опираясь на изложенный выше пример авторского разъяснения, что вся область эмблематики была Флоренскому необходима и ценна именно с ее *символической стороны* (в эмблеме, как известно, эта сторона почти рудиментарна, поскольку она оформляется весьма жесткими и ограниченными приемами), со стороны зафиксированных и, можно сказать, застрявших в ней «естественных символов», но никак не ради праздного украшения и своевольной эстетизации.

И тут нетрудно обнаружить, что предпочтение, явленное в характере оформления «Столпа», как нельзя лучше соответствует общей культурной тенденции Серебряного века: эмблемы времен барокко (и, конечно, тени Ренессанса, а следом — и античности, встают за ними) активно воспроизводятся в практике российского книгоиздания и книжной графики начала XX века. Вот лишь самые, может быть, показательные тому примеры из обширного сонма свидетельств: прежде всего, вспоминается оформление книги «Сог ardens» Вяч. Иванова (1907), «Борьба за Логос» В. Ф. Эрн (1911) или «Камень» О. Э. Мандельштама (1913)<sup>41</sup>. Заметим, что Вячеслав Иванов и Владимир Эрн

<sup>38</sup> Флоренский ссылается на первое в России издание данной книги (1721), но при этом ошибочно указывает ее издателя — «Амбодик» (*Флоренский П. А. Столп и утверждение истины: Опыт православной феоидицей в двенадцати письмах. М., 1914. С. 807*). На самом деле Н. М. Максимович-Амбодик причастен к напечатанию последнего и итогового, пятого издания сборника «Символы и Эмблемата» (1811).

<sup>39</sup> Там же. С. 808, 143.

<sup>40</sup> Там же. С. 808.

<sup>41</sup> Соответственно, «пламенеющее сердце» первой книги и эмблемы на позициях 219 и 470 «Символов и Эмблемат», «три переплетенных венца» второй книги и эмблема на позиции 418,

входили в «ближний круг» Флоренского (потому естественно полагать всевозможные взаимовлияния). Только — подчеркнем — в перечисленных и многих прочих случаях барочная эмблематика эксплуатировалась пусть и согласно общей тенденции, но однократно, преимущественно на обложке либо титуле книжного издания (и чаще, видимо, по воле книгоиздателей), тогда как у Флоренского в «Столпе» этот эмблематизм получил программное и обдуманно-систематическое значение для всей структуры произведения.

Здесь самое время обратиться к определению основной функции эмблемы, как ее формулировал (в эпоху подлинного расцвета эмблематизма в культуре) Ф. Бэкон, подчеркнувший прагматическую сторону посредничества эмблем между чувственным миром и миром идей: «Эмблема <...> сводит интеллигибельное к чувственному, а чувственно воспринимаемое всегда воспроизводит более сильное воздействие на память и легче запечатлевается в ней, чем интеллигибельное»<sup>42</sup>. Видимо, эта прагматика — современные теоретики оформляют ее в виде «мемориально-обучающей» функции эмблемы как «готового блока культурной памяти»<sup>43</sup> — для деятелей Серебряного века, как и для Флоренского в их ряду, имела решающее значение. Без такого рода предположения трудно объяснить, почему русский символизм не разделил пренебрежительного и даже отрицательного отношения к эмблеме, явно выказанного в европейском романтизме, его идейном предшественнике.

Мы по необходимости кратко обследовали основные (далеко не все) черты «наружности» книги Флоренского — этого самого, пожалуй, успешного «проекта» книгоиздательства «Путь», и фактически, как представляется, показали, сколь действительно содержателен и характерно-культурен ее внешний облик. Трудно избавиться от ощущения, что в этой «густой» книге даже самые незначительные и, казалось бы, случайно-необязательные черты гармонично укладываются в цельный, стилистически оправданный и завершенный облик<sup>44</sup>.

---

«купидон укрощает льва» третьей книги и эмблема на позиции 785 — все восходят к одному общему источнику (нумерацию эмблем-первообразов даем по современному изданию словаря «Амбодика»: Эмблемы и символы. М., 1995).

<sup>42</sup> Бэкон Ф. О достоинстве и приумножении наук // Бэкон Ф. Сочинения: в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1977. С. 313.

<sup>43</sup> Григорьева Е. Г. Эмблема: очерки по теории и прагматике регулярных механизмов культуры. М.: Водолей, 2005. С. 74.

<sup>44</sup> С. М. Половинкин поделился с нами (в устном сообщении) следующим неожиданным наблюдением: на томе «Столпа» (1914) значится оригинальная цена издания — «3 р. 50 к.», которая легко «прочитывается» в символическом ключе как указание сразу на две базовые темы книги. Так, цифра 3 — это тема Троицы, 50 — тема Церкви (Пятидесятница). Случайно это или нет (добавим от себя), но ни одна другая книга, вышедшая в издательстве «Путь» до или после «Столпа», не получила указанной «ценовой» эмблемы.

## Идеи нового искусства о. Павла Флоренского и русская художественная культура 1920-х годов

Несмотря на трагические события русской истории, 1920-е годы оказались наиболее уникальным и плодотворным для культуры периодом в том, что касается поисков, экспериментов и воплощения форм и идей нового искусства. Вместе с тем это было время завершающего этапа русского «ренессанса», инициированного Ф. М. Достоевским и Вл. С. Соловьёвым, в контексте которого отца Павла Флоренского можно назвать последним и наиболее влиятельным духовным лидером творческой интеллигенции. В данной статье мы остановимся исключительно на влиянии Флоренского на возникновение новых форм в художественной сфере. По причине многогранной изученности эстетической системы философа данная область останется вне поле зрения автора. В 1920-е годы философско-эстетические идеи Флоренского кристаллизуются в теорию нового духовного искусства и получают реальное претворение в творчестве единомышленников Флоренского<sup>1</sup>. Многие из них (например, семья В. А. Фаворского) жили в Сергиевом Посаде, ставшем в 1920-е годы своего рода тем духовно-энергетическим центром культуры, о котором мечтал мыслитель.

В отличие от большинства русской интеллигенции «нового религиозного сознания», Флоренский воспринимал революционные события как подлинный кризис, к которому привело нигилистическое мировоззрение. Но вместе с тем он верил, что кризис «очистит русскую атмосферу, даже всемирную атмосферу, испорченную едва ли не с XVII века», и после окончательного краха нигилизма, «наголовавшись», люди вновь «обратятся к русской идее и идее России, к святой Руси»<sup>2</sup>. Теория нового искусства Флоренского — это стройная антинигилистическая концепция, целью которой было духовное воспитание и преображение сознания личности, что полностью релевантно своему времени. В послереволюционные годы в Москве и Петрограде возникает множество академий и институтов, в итоге соединившихся в 1921 году в Государственной Академии художественных наук (ГАХН) — средоточии ведущих

<sup>1</sup> В послереволюционные годы (1918–1925) Флоренским написаны следующие работы по теории нового искусства: «Храмовое действо как синтез искусств» (1918), «Обратная перспектива» (1919), «Иконостас» (1922), статьи в «Маковец» (1922), «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях» (1924)...

<sup>2</sup> Флоренский П. А. Письмо к А. С. Мамонтовой от 1917.VII.30 // Флоренский П. А. Сочинения: в 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1996. С. 409.

представителей научно-творческой интеллигенции. До 1930 года ГАХН оставалась единственным центром свободомыслия и уникальных экспериментов в области социологии и психологии искусства, где в трех основных отделениях (психофизическом, социологическом и философском) велась работа по выявлению в различных видах искусств средств и элементов влияния на сознание человека и масс<sup>3</sup>. Флоренский принимал самое активное участие в культурной жизни того времени, являясь в том числе сотрудником ГАХН. Его эстетические идеи во многом соприкасались с разрабатывавшейся здесь в 1920-е годы философией творчества и искусства (А. Г. Габричевский, Д. С. Недович, Н. С. Тарабукин, А. А. Сидоров, П. Н. Сакулин) и теорией нового духовного искусства (К. А. Эрберг).

Особое место в творческом наследии Флоренского занимает концепция нового музея в рамках его деятельности в Комиссии по охране памятников искусства и старины в Троице-Сергиевой Лавре (1918–1922). «Музей, самостоятельно существующий, есть дело ложное и в сущности вредное для искусства» — основное положение мыслителя. Представление о музейном объекте зиждется у Флоренского на его главных философско-эстетических идеях. Предмет искусства не есть вещь, — пишет Флоренский в работе «Храмовое действо как синтез искусств», — но должен быть понимаем «как никогда не иссякающая, вечно бьющая струя самого творчества, как живая, пульсирующая деятельность творца»<sup>4</sup>. Произведение искусства, утверждает философ, должно находиться в естественном для него культурном пространстве и природной среде. В одном из помещений Музея изобразительных искусств Флоренский проводил семинар по данным вопросам с группой искусствоведов и любителей искусства.

Но основным поприщем его становится преподавательская и научная деятельность на Графическом факультете ВХУТЕМАСа (Высшие художественно-технические мастерские). Ценность преподавания Флоренский видел в возможности установления особой среды, благотворно воздействующей на студентов и преподавателей и на духовное состояние общества в целом. Группа «производственных мистиков» графического факультета ВХУТЕМАСа, творческих единомышленников и друзей Флоренского — П. Я. Павлинов, декан факультета, В. А. Фаворский и сам П. А. Флоренский — образовали своего рода духовно-научное сообщество, ставшее генератором идей нового искусства, актуализовавшихся в деятельности художников нового поколения. Идеи, изложенные в 1921 году Флоренским в курсе лекций «Анализ перспек-

---

<sup>3</sup> Более подробно о ГАХН см. диссертацию: Балашова Л. С. Эстетические концепции и русское искусство позднего символизма в контексте «нового религиозного сознания». М.: МГУ, 2001.

<sup>4</sup> Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский П. А. Сочинения: в 4 т. Т. 2. С. 371.

тивы» (на основе которого в 1924 году им была написана работа «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях»), определили во многом новое понимание графического искусства, которое Фаворский, воплотив сам, передал и своим многочисленным ученикам<sup>5</sup>.

В «Лекциях по теории композиции» (1921–1926) Фаворский нередко исходил почти буквально из тезисов Флоренского, что, впрочем, характеризовало и его философско-эстетические интересы того времени. Например, увлечение символикой и идеографией, инспирированное работой А. И. Ларионова и П. А. Флоренского над составлением «Словаря древнейших символов человечества». Согласно взглядам о. Павла Флоренского, излагаемым в «Анализе пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях», вечные символы, относящиеся к различным областям духовной культуры, являясь первичными схемами человеческого духа, всегда находят отклик в душе человека. При этом древнейшей формой-символом человеческого представления о Боге и устройстве мироздания он (как и Фаворский) считал орнамент. Предполагалось, что «Symbolarium» станет основой нового «подлинно реалистического» искусства, отражающего познание Высшей Реальности. Этот своеобразный графический алфавит, по мнению Флоренского, является органической основой большинства зрительных образов или графических знаков. Тожественным было также и понимание пространства этими тремя теоретиками нового графического искусства. Мировое пространство, по «Symbolarium», есть ньютоновский *Sensorium Dei*, Божественный орган. «Активное пространство» Фаворского — своеобразное воплощение в графике мысли Флоренского о мировой среде как силовом поле некоторых энергетических световых точек (первоосновы материи). Онтологическим Центром (Началом, Первопричиной), из которого все разворачивается, Активным Принципом, согласно о. Павлу Флоренскому, является Дух, Разум, Бог, Бог Отец, Йот каббалистической философии. Это Центр Мира, «полнота мощи, перед которой все проявленное и рожденное есть ничто, символ Неименуемого, Непознаваемого»<sup>6</sup>.

Точка, согласно теории Флоренского, есть место перехода бытия в небытие двух миров (действительного и мнимого). В написанной им в 1922 году

<sup>5</sup> Напомним о художественном статусе Фаворского в советскую эпоху: 1920–1930-е годы — зав. кафедрой ксилографии, 1923–1926 — ректор ВХУТЕМАСа. С 1925 года получил международное признание. С 1930 по 1934 — профессор Полиграфического института (бывший графический факультет ВХУТЕМАСа). С 1932 года — в правлении Союза советских художников. С 1934 по 1938 — профессор Московского института изобразительных искусств. Много работал в театре, а также в монументальном искусстве. В 1950–1960-е годы дом Фаворского был одним из центров нового «оттепельного» искусства.

<sup>6</sup> *Флоренский П. А. Symbolarium (Словарь символов) // Флоренский П. А. Сочинения: в 4 т. Т. 2. С. 582.*

работе «Мнимости в геометрии», предвосхитившей, как известно, открытие антимира в физике, обосновывалось существование зеркальной Вселенной, сопряженной с нашей, черных и белых дыр. Обложка к изданию была оформлена Фаворским в полном согласии с данной теорией. В книге было дано также физико-математическое обоснование модели Космоса как замкнутой сферы. Законам «сферической геометрии и двухсторонних плоскостей» подчинено, по мысли Флоренского, средневековое «Дантово» пространство. Сердцевина такого «птолемеевского» мира есть область земных движений и явлений. За пределами этой сферы начинается мир качественно новый, область небесных движений и явлений. Настаивая на верности древних и средневековых интуиций, Флоренский давал современное научное истолкование понятия «небесный» — за гранью, очерченной искривленными в сферу лучами света. Об этом свидетельствуют, по его мнению, теория относительности Эйнштейна и платоновско-аристотелевский «мир идей». За гранью «земного мира» время протекает в обратном порядке, так что следствие предшествует причине (что и изображается обратной перспективой в иконе)<sup>7</sup>. Блестящим образцом художественного видения и понимания сферического пространства, обратной перспективы (и новой формы искусства — «иконописной» живописи), созвучных идеям Флоренского, стало в 1920-е годы творчество К. С. Петрова-Водкина, члена художественного объединения «Четыре искусства» (1924–1931), куда входили многие из духовного содружества Флоренского: П. Я. Павлинов, Л. А. Бруни, И. С. Ефимов, В. А. Фаворский и другие.

Эта теория «антимира» доказывала реальность обратной перспективы. В «Symbolarium» соотношение перспектив прямой и обратной характеризуется Флоренским точками тьмы и точками света. Обратная перспектива, по его мнению, служит «рождению реальности, извлечению ее из небытия, продвижению ее в действительность»<sup>8</sup>. Аналогичное представление об обратной перспективе мы находим и у Фаворского: «Искусство, полагал художник, пытается, поймав образ на зрительную плоскость или нанизав на зрительный луч, идущий в глубину, придать ему зрительную цельность или перевернуть его, оставив настоящее настоящим и сделав для зрительного сознания будущее прошедшим»<sup>9</sup>. Творческий процесс в графике и гравюре описывался Фаворским в категориях близких эстетическим взглядам Флоренского: как прозревание «идей», образов в чистом листе бумаги или уподобление технике древнего иконописца. Графика, по мнению философа, тяготеет к креационизму, она «...сродни философии творения, ибо художник из ничто плоскости пытается

<sup>7</sup> Флоренский П. А. Мнимости в геометрии // URL: <http://opentextnn.ru/man/florenskij-p-a-mnimosti-v-geometrii/> (дата обращения: 08.09.2020).

<sup>8</sup> Флоренский П. А. Symbolarium (Словарь символов). С. 585.

<sup>9</sup> Фаворский В. А. О «магическом реализме» // Декоративное искусство. 1963. № 10. С. 23.

создать всю полноту ее образов, обходясь вовсе без чувственного»<sup>10</sup>. Манифестацией их философско-эстетического единomyслия стало оформление Фаворским обложки третьего номера журнала «Маковец» (1922). На обложке дан образ человека как микрокосма, известный в эзотерической традиции символ таинственного Слова Платона, распятого в пространстве перед основанием мира.

Подобно Флоренскому, Фаворский придавал особое значение оформлению книги (совместными были их интересы к типографике и гравюре), основанное на общей концепции книги как «хранилища духа». Книга, согласно Фаворскому, дает возможность в любое мгновение войти в иное пространство, перенестись в любую страну, эпоху, личность. Вокруг себя книга создает атмосферу повышенной душевной активности. Общение с книгой наполняет нашу жизнь. В то же время книга оказывается хранилищем нашего личного опыта, усвоенного за время совместных размышлений. Данная концепция великого мастера, вдохновленного идеями Флоренского, определила культуру книги в советской России, просуществовавшую в той или иной форме десятилетия.

Одним из наиболее значительных вкладов о. Павла Флоренского в русскую художественную культуру была его попытка создания нового христианского искусства. Идеальное претворение идеи мыслителя нашли в творческой деятельности художественного объединения «Маковец» (1921–1927), которое непосредственно окормлял Флоренский. Он сразу принял приглашение принять участие в издании нового художественного журнала, узнав о его названии. «По мысли основателей, — пишет Флоренский, — “Маковец” должен быть маковцем — средоточною возвышенностью русской культуры, с которой стекают в разные стороны воды творчества»<sup>11</sup>. Вскоре появились его статьи: № 1 (1922) — «Храмовое действо как синтез искусств» (1918), № 2 (1922) — «Небесные знамена (Размышления о символике цветов)» (1919). Флоренский искренне интересовался становлением молодых художников, бывал на выставках и обсуждениях. В обращении «В достохвальный “Маковец”» он рекомендует принять в общество художников известных ему незаурядностью и талантом В. А. Комаровского и Н. Я. Симонович-Ефимову. С художницей Симонович-Ефимовой Флоренский познакомился во ВХУТЕМАСе, где преподавал в 1918–1930 годах ее супруг, живописец, скульптор, график И. С. Ефимов. Ефимовы стали близкими друзьями Флоренского и часто приезжали в Сергиев Посад (вместе с ними приезжала скульптор А. С. Голубкина). В 1918 году Ефимовыми был создан «Театр кукол», возродивший традиции

<sup>10</sup> Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. С. 93.

<sup>11</sup> Флоренский П. А. Письмо в «Достохвальный “Маковец”» // Флоренский П. А. Сочинения: в 4 т. Т. 2. С. 628.



народного балаганчика, театра Петрушки, а также театра теней. По всей России Ефимовы дали более двух тысяч спектаклей по мотивам народных сказок и произведений А. С. Пушкина, И. А. Крылова, Х. К. Андерсена, Дж. Боккаччо и У. Шекспира, имевшие огромный успех (по свидетельству Симонович-Ефимовой, они оказывали глубокое преобразующее воздействие на души зрителей). Однажды неожиданно они появились в Сергиевом Посаде, где зрителями стали жители города и вся семья Флоренского, который высоко оценил представления Ефимовых, сопоставив воздействие их спектаклей с эстетикой древнегреческого театра<sup>12</sup>.

Проблематика театра будущего была наиболее актуальна в 1920-е годы. Театр рассматривался как наиболее действенное средство влияния на массовое сознание. основополагающей работой по теории театрального творчества была книга Эрберга «Цель творчества» (1913). Новым «соборным» формам театра были посвящены многочисленные работы в ГАХН (к примеру, теория «литургического театра»), опубликованные позже в Берлине Ф. А. Степунном в книге «Основные проблемы театра» (1923). Флоренский в Предисловии к «Запискам Петрушечника» Симонович-Ефимовой (1925) разрабатывает иной вариант «соборного» театра, во многом соприкасающийся с концепцией Э. Шюре о трех видах будущего театра (народном, городском, духовном). Народный кукольный театр Флоренский рассматривает как промежуточное звено между искусством и культом, имеющим, по его мнению, магически-мистериальный характер. Кукольный театр, согласно Флоренскому, — это «осколок древнего эллинского театра, где Хор зрителей объединяется куклой и сам питает ее, через кукольника, своими глубинными волнениями, которым нет места в повседневности»<sup>13</sup>. Таким образом, участвующие в этой кукольной мистерии вступают в общение друг с другом через открывающееся в них вечно живое детство, означавшее изначальную близость со всем бытием, жизнью природы. Представление, начинаясь игрою, незаметно начинает вращаться в глубь жизни, превращаясь в жизнетворчество, благодаря которому мы вновь видим утраченный Эдем, который есть «мир и радость действием Св. Духа».

Среди художников, рекомендованных Флоренским в «Маковец», был граф В. А. Комаровский. Творчество Комаровского ценно своей попыткой создания нового варианта иконописи, адекватного идеям нового духовного искусства Флоренского. Основным средством выражения в нем является символика цвета в интерпретации ее Флоренским. Характерным образцом художественно-эстетической концепции автора стала «ишимская» серия работ,

<sup>12</sup> Следует заметить, что в 1918 году Театр марионеток, петрушек и теней был создан также и Фаворским.

<sup>13</sup> Флоренский П. А. Предисловие к книге Н. Я. Симонович-Ефимовой «Записки Петрушечника» // Флоренский П. А. Сочинения: в 4 т. Т. 2. С. 535-536.

выполненная в 1925–1928 годах (во время ссылки). Образы, взятые из обычных событий человеческой жизни, представлены здесь в иконографии известных евангельских сюжетов, передающих таким образом идею сакральной значимости бытия человека. Жизнь человека, воплощенная в материале и форме иконы, начинает восприниматься онтологически значимой в плане вечности. Эта серия, по замыслу автора, призвана была продемонстрировать принципиально иной творческий подход к иконописной традиции. Свои взгляды, созвучные платоновской концепции творчества и богословию иконы Флоренского, Комаровский изложил в статье «Письмо об иконописи» (1930), основанной на беседах с отцом Сергием Мечёвым. В каком-то смысле символической стала заключительная работа мастера 1929 года — роспись храма Софии Премудрости Божьей, излюбленной богословской темы русских мыслителей и теоретиков нового духовного искусства, в том числе Флоренского. И год, и идея обозначили конец насыщенного уникальными религиозно-эстетическими поисками периода русской художественной культуры.

Апостолом будущего искусства называли современники В. Н. Чекрыгина — инициатора создания группы «Маковец». Творчество мастера, как и других представителей этого объединения — Л. Ф. Жегина, С. М. Романовича, Р. А. Флоренской, сестры Флоренского, — строилось также на древнерусской иконописной традиции. На формирование его эстетической концепции оказали влияние И. В. Гёте, Ф. В. Й. фон Шеллинг, русские философы. По воспоминаниям Жегина, его настольной книгой была Библия, всюду и везде он говорил о Духе, Духовности, Христе. В этом отношении показательны слова художника: «Я бы хотел писать лучами света, и, по завершении их, чтобы мой дух пожирал их, чтобы они входили в меня, как пища»<sup>14</sup>. Идея синтеза всех искусств в Соборе воскрешающего музея вылилась в 1920 году в работу над грандиозной фреской «Бытие» (в форме древнерусской фрески). Для другого основателя «Маковца» Жегина<sup>15</sup>, как и для Чекрыгина, древнерусское искусство было основой и ориентиром в творческих исканиях, но не предметом копирования или стилизации. Для них это искусство являлось лишь визуальным знаковым отражением духовных явлений определенного времени, в котором мастера нового направления в искусстве заимствовали основные приемы и принципы построения композиции, символику цвета и трактовку света. При этом форма воплощения всегда оставалась условной. «Оправда-

<sup>14</sup> Чекрыгин В. Н. Дневниковые записи // Маковец, 1922–1926. Сб. материалов по истории объединения. М.: Гос. Третьяковская галерея, 1994. С. 71.

<sup>15</sup> Лев Фёдорович Жегин (до 1915 года — Лев Францевич Шехтель; 1892–1969, Москва) — русский живописец и теоретик искусств, один из создателей группы «Маковец». Был слушателем курса Флоренского во ВХУТЕМАСе, оказавшего на него глубокое влияние. С середины 1920-х годов увлекся исследованием перспективы и композиции древней живописи и русской иконописи, создав теорию «кривого пространства» (черновик 1928 года).

нием всей своей жизни» назвал Жегин работу над «Десятиобразным рядом». Идея его (по сущности деисусного чина) задумана как «целый спектр отношений ко Христу», основывающийся на символизме цвета. По воспоминаниям художника, Флоренский особое внимание уделял мотивированности цветового решения. Образ-знак, где функции художественной и смысловой выразительности выполняют символические цвета, — такова новая форма иконописи, представленная Жегиним. Свои дальнейшие поиски новых путей искусства после расформирования группы «Маковец» Жегин продолжил в основанном им объединении «Путь живописи» (1926–1930), собравшем его учеников и единомышленников, которые видели будущее искусства в развитии и освоении традиций иконы и примитива. Творчество художника было замечено теоретиками нового искусства в ГАХН, где в секции пространственных искусств ему был посвящен особый доклад.

Интересны также идеи, которые осуществлялись и другими членами «Маковца» (например, Флоренской и Романовичем), — обращение к античным сюжетам, когда через иконографические аллюзии мифологические события представлялись как прообраз христианских (например, «Прометей» в образе распятого Христа). Античные помпейские натюрморты Романовича и Флоренской — цветы, увиденные как творение Божие и символ будущего воскресения, написанные в иконописной технике и основанные на символике цветов, — были еще одним жанром и формой духовного искусства. Композиция Романовича 1920-х годов «Души» раскрывает нам атмосферу мироощущения того времени. Это образ мира преображенного, переливающегося всеми оттенками цветосвета, струящихся небесных красок; мир образов, звуков и гармонии, наполненный светом и музыкой сфер. Это увиденный сквозь античность Золотой век грядущего преображенного человечества. У Романовича было много учеников и последователей, которых он сумел приобщить к философско-духовной традиции, питавшей культуру начала XX века. В 1950–1960-е годы он вновь обратился к евангельской тематике, страстям Христа, выполнив целый цикл произведений, которые оказали глубокое воздействие на творческую интеллигенцию того времени.

Помпейские фрески и особенно катакомбное искусство (символ Христа в виде Орфея и доброго пастыря) были инспирирующим источником работ Раисы Флоренской. В первой половине 1920-х годов она училась во ВХУТЕМАСе на монументальном отделении, где под руководством Н. М. Чернышёва с будущими членами «Маковца» ею была выполнена дипломная работа — фреска «Возвращение блудного сына». На этом этапе в искусстве Флоренской наметились новые тенденции: интерес к примитиву, народному и романскому искусству. «Ожившие» события Священной истории Ветхого Завета и жизни Христа изображены художницею в условной форме лубка и представлены как вневременные сюжеты. Цвет, его символика и метафо-

рическое использование составляют основу образных решений в живописном описании земной жизни Христа, когда Флоренской выбираются намеренно «тяжелые» краски земного мира, и Его явлений после Воскресения, как и в житиях святых — в этом случае используются светлые полутона небесной гаммы. Все композиции исполнены в технике иконописи, при этом белый фон левкаса всегда остается незаписанным, символизируя сакральное божественное пространство, источник Света и Жизни. Искусство художницы в эти годы отразило духовную атмосферу тех лет с характерным для нее моментом ожидания наступления Царства Святого Духа, грядущего Преображения мира. Во второй половине 1920-х годов она освоила новые для себя виды искусства: плакат, монументальную живопись, декоративно-прикладное искусство, роспись по тканям, где уже опосредованно, через иконописную стилистику, традиционные христианские символы пыталась сохранить идейную основу своего творчества.

В эстетической концепции Флоренского рассматривались лишь два вида искусства — живопись и графика. Только эти виды искусства, полагал мыслитель, дают откровение иной реальности (через видение художника). Логическое мировоззрение философа объясняет предпочтение Флоренским жанра портрета, духовным архетипом которого он определяет иконописный образ святого. Следует заметить, что портретный жанр рассматривался философами и теоретиками искусства в 1920-е годы как самая насущная проблема времени. В ГАХН был подготовлен специальный сборник, посвященный данной теме. А. А. Сидоров отмечал: «...второй раз после Греции мы переживаем трагиду иконичности, в силу которой было запрещено быть слишком героем и утверждать себя в яркости...»<sup>16</sup> В микрокосме портрета, по его мнению, зеркально отражается вопрос об искусстве в целом.

В художественной практике 1920-х годов в кругу единомышленников о. Павла Флоренского были предприняты попытки воплощения идеи нового портрета — «портрета по воскресении». По мнению мыслителя, он должен являться «обликом воскресшего тела, совмещающего в себе все глубокое и сильное всех отдельных возрастов <...> в целостном единстве. Это — весь человек, за всю его жизнь, ценную в каждом ее мгновении»<sup>17</sup>. Подобная концепция, согласно Флоренскому, выводит портрет на путь иконописи: усвоения и использования живописцем иконописного способа видеть вещи и иконописных приемов. Однако, замечает мыслитель, в настоящем состоянии мира такой портрет возможен лишь как предвосхищение в виде мысли художника, прозрением подходящего к будущему состоянию. Наиболее интересный

<sup>16</sup> Сидоров А. А. Портрет как проблема социологии искусств (опыт проблематического анализа) // Искусство. 1927. Кн. 2–3. С. 5.

<sup>17</sup> Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. С. 275.

вариант духовного портрета явило творчество сестры Флоренского Раисы — ее «фаюмские» портреты.

В других случаях художники использовали систему цвето-световой характеристики личности, изображая «ауру» человека как отражение его духовно-интеллектуального мира (теория восходит к Гёте, Шеллингу, окончательную форму получила в теории искусства Р. Штайнера, а затем о. Павла Флоренского). Разработанная Фаворским система взаимосвязи жанров с определенным ракурсом портретного изображения была также созвучна идеям Флоренского, изложенным им в «Анализе пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях».

Наиболее распространенным жанром 1920-х годов и последующих лет стал пейзаж (по причине его нейтральности). Многие художники, входившие в круг духовного содружества Флоренского: М. В. Нестеров, В. И. Соколов, М. В. Боскин, темами своих пейзажей избирали виды Сергиева Посада, древнерусских городов, окрестностей Лавры и Оптиной пустыни, мест, связанных с жизнью преподобного Сергия. Пейзажное творчество Бруни (также близкого о. Павлу Флоренскому и жившему в Сергиевом Посаде в 1920-е годы) явило пример нового подхода к пониманию «духовного» пейзажа, к которому призывал Флоренский (природа как книга Бога, первоначальная форма Откровения, согласно романтической философско-эстетической традиции). Музыкально-поэтическая структура его пейзажей созвучна гимнам Давида, воспевающим природу. Иконописные принципы композиционного построения, условность и метафоричность языка иконы позволяют художнику создать символический образ природы. Пейзажный фон, как и в древнерусской живописи, строится на основе принципа обратной перспективы. Чаще всего предметом работ Бруни становилось изображение окрестностей Оптиной пустыни (иногда Саровских лесов), где он предполагал организовать духовную общину «пастухов искусства», следуя вдохновенному призыву о. Павла Флоренского к созданию «духовно-энергетических центров» в Оптиной пустыне и Троице-Сергиевой Лавре — средоточиях молитвенного творчества.

Идея пневмосферы — «духовной оболочки земли» («особой части вещества, вовлеченной в круговорот культуры, или, точнее, круговорот духа») — стала логическим завершением теории нового духовного творчества отца Павла Флоренского и подтверждением его глубокой веры в «особую стойкость вещественных образований, проработанных духом, например предметов искусства», что придает культуuroохранительной деятельности, утверждал Флоренский, планетарный смысл<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Письмо П. А. Флоренского В. И. Вернадскому (21 сентября 1929 года) // URL: [http://nffedorov.ru/wiki/Флоренский\\_П.\\_А.\\_Письмо\\_В.\\_И.\\_Вернадскому](http://nffedorov.ru/wiki/Флоренский_П._А._Письмо_В._И._Вернадскому) (дата обращения: 08.09.2020).

**«Прометей» Вячеслава Иванова  
и «Музыка как предмет логики» А. Ф. Лосева:  
мифологическая символика в свете основоположений  
музыкального бытия**

Поэма «Прометей» — одно из сложнейших произведений поэта-символиста Вяч. Иванова. Наш анализ показал, что Иванов строит свою трагедию на тех же конструктивно-семиотических основаниях, что и А. Н. Скрябин — своего «Прометея»<sup>1</sup>. Скрябин из прометеевского шестизвучия конструирует все тематическое богатство своей поэмы, Иванов же из орфической мифологемы растерзания и спасения Диониса конструирует все разнообразие трагических конфликтов. Однако «музыкальность» ивановского текста простирается гораздо дальше и глубже семиозиса.

В трактате «Музыка как предмет логики» Лосев приходит к выводу о невозможности описания музыкальных феноменов с помощью формальной логики. Формальная логика зиждется на законе достаточного основания, который «предполагает 1) различие и 2) соединение всяких и любых А и В. Чтобы быть основанием для чего-нибудь, необходимо этому основанию *отличаться* от своего следствия, необходимо ему и как-то *сопрягаться* с ним <...> эта *раздельность* и *сопряженность* — *абсолютны*. А раз и навсегда, целиком и абсолютно отлично от В. А раз и навсегда, целиком и абсолютно связано с В»<sup>2</sup>. Поскольку музыка есть выражение внутрисущностного становления, эйдетического меона, для описания музыкального бытия должна применяться особая логика. Лосев называет ее «гилетической», то есть эйдетически-меональной. Она основана на модификации закона достаточного основания. Поскольку сущность этого закона заключается в механическом соединении раздельных моментов, то его «гилетическая» модификация должна состоять в утверждении «нераздельной органической слитости взаимопроникнутых частей бытия»<sup>3</sup>.

Лосев выделяет несколько основоположений музыкального бытия, соотносенных с основоположениями «гилетической» логики. Эти основоположения

<sup>1</sup> Этот анализ был представлен в нашем докладе «“Прометей” А. Н. Скрябина и “Прометей” Вячеслава Иванова: конструктивно-семиотические аналогии музыкального и поэтического текста» на IV Международной научной конференции «Музыка — философия — культура: Родное и вселенское. К 150-летию Вячеслава Иванова» (6–8 апреля 2016 года).

<sup>2</sup> Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Самое само: Сочинения. М.: Эксмо-Пресс, 1999. С. 657.

<sup>3</sup> Там же. С. 670.

могут быть представлены в виде диалектической «гилетической» триады: 1) слитость и взаимопроникнутость отдельных частей (тезис), 2) самопротиворечивость, единство утверждения и отрицания, бытия и небытия (антитезис) и 3) самопротивоборство, напряженное противостояние взаимопроникнутых частей (синтез).

Логика построения ивановского «Прометея» (как на микро-, так и на макроуровне) является не формальной, а «гилетической».

Сначала рассмотрим микроуровни ивановской трагедии и начнем с оппозиции протагониста и антагониста трагедии, Зевса и Прометея. Эта оппозиция рассматривается Ивановым в свете орфической антиномии дионисийского и титанического начал.

Ивановский Зевс — олицетворение божественного начала, Абсолют. Этот Зевс предстает гилетически размытым, как бы двоящимся. Он есть напряженное самопротивоборство трансцендентной и имманентной ипостасей. Трансцендентная ипостась — это Зевс премирный, незримый. Имена, которыми наделяет его Иванов: *Сам, Дух, Единый* — указывают на его неизреченность, апофатичность. Его внутримировой ипостасью становится Зевс-Кронид. Иванов подчеркивает его слитость и нераздельность с Зевсом премирным: Зевс-Кронид становится явленной ипостасью Зевса, *энергией незримого и неизреченного Зевса*<sup>4</sup>. Вместе с тем Зевс-Кронид — иное Зевса премирного, его противоположность. Они противопоставлены друг другу на основе оппозиции «свобода — принуждение». Зевс премирный — начало духовной свободы, а Зевс-Кронид — начало власти, страха и принуждения.

Вне оппозиции с Зевсом премирным, сам по себе Зевс-Кронид тоже предстает как воплощенное самопротиворечие: он совмещает в себе божественное начало, свободу (отражено в имени Зевс), и титаническое, насилие (отражено в имени Кронид).

Зевс премирный сам по себе тоже является самопротиворечивым: он есть не только он сам, но и иное себе — Зевс-Кронид, в каком-то отношении он, носитель дионисийского начала, отождествляется с началом титаническим, насильственным, потому что торжество его ипостаси в грядущем приведет к ниспровержению Зевса-Крониды.

Таким образом, отношения Зевса премирного и Зевса-Крониды не могут быть описаны ни в формально-логических терминах, ни в эйдетических, но только в терминах эйдетически-меональных. Эти отношения не единство основания и следствия из него, не координированно-раздельная цельность, но взаимопроникнутая слитость.

Единство и противоборство Зевса премирного и Зевса-Крониды обнажается в Прометее. Он и враждует с Богом, и почитает Его. Враждует он с тита-

<sup>4</sup> Иванов Вяч. И. Прометей: трагедия. Петербург: Алконост, 1919. С. XVIII.

нической ипостасью Абсолюта — Зевсом-Кронидом, олицетворяющим силу и власть, и почитает его дионисийскую ипостась — Зевса премирного. Низводя небесный, дионисийский огонь на землю, Прометей утверждает почитание Бога истинного, то есть духовную свободу, однако делает он это титанически, подобно Зевсу-Крониду, воровством и обманом: он привлекает божественный огонь с помощью спящей Пандоры, своей духовной ипостаси, и крадет его. Божественное и титаническое начала в Прометее слиты и одновременно доведены до непримиримого противоборства.

В качестве антиномических начал при характеристике Зевса и Прометее выступают предикаты дионисийского и титанического. Зевс премирный и Зевс-Кронид, а также Прометей и Зевс-Кронид противопоставлены как дионисийское и титаническое, однако в Зевсе, Зевсе-Крониде и Прометее эта антиномия также интериоризируется, проявляется как самопротиворечие и перерастает в самопротивоборство.

Давая мифологическую характеристику отличия логоса от музыкального бытия, Лосев фактически описывает отношения между протагонистом и антагонистом трагедии Иванова: «Мир, растерзанный и распятый, разбитый на куски; всеобщая и абсолютная раздельность одного предмета от другого, когда А только А и ничего больше; полная покинутость каждого А и вечное его одиночество; отсутствие каких-либо родственных связей, вечная вражда и разъединение; вечная и необходимая внешняя скованность разбитых кусков бытия, внешняя, ибо не согласованная с внутренним бытием их; железные узы вместо родства, механизм вместо жизни, рок вместо свободы, вечная серость и суровость законов — вот твой мир, человек! Уничтожая этот мир закона и основания, музыка конструирует другой мир, без законов и основания»<sup>5</sup>.

«Внешняя скованность разбитых кусков бытия», «железные узы вместо уз родства», «рок вместо свободы», «мир закона и основания» — всё это характеристики, приложимые к ивановскому Зевсу-Крониду. Прометей же есть носитель музыкальности бытия, свободы, бесосновности, конструктивного беззакония.

В гилетических отношениях находятся также Прометей и Пандора. Тезисом в их отношениях является взаимная слитость. Они являются единым целым до тех пор, пока Прометей не решает выделить из себя женскую ипостась. Эта разделенность предстает не столько как обособленность, сколько как противоречие. Прометей является носителем титанического начала, а Пандора — дионисийского. Прометей поступает с Пандорой титанически, насильнически: он выдает себя за ее жениха, чтобы достичь собственного самоутверждения как демиурга. При создании человека Пандора становится образцом женского существа, а также жертвой, приманкой при похищении небесного огня:

<sup>5</sup> Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. С. 668.



увидев прикованную к скале прекрасную женщину, боги устремляются к ней, а Прометей собирает небесный огонь, который затем использует в демиургии.

Противопоставление Пандоры и Прометея перерастает в противоборство. Прометей держит Пандору в плену с помощью Кратоса и Бия, демонов Власти и Силы. Освобождение Пандоры влечет за собой казнь Прометея. Пандора из жертвы превращается в жрицу, сменяет дионисийскую природу на титаническую. Прометей же становится дионисийской жертвой. Затем снова происходит инверсия. Сыны Прометея, обрученные Пандоре (ее женихи), вонзают свои копья в ее грудь (становятся ее палачами), мстя ей за Прометея и одновременно освобождая ее. Мертвую Пандору укрывает в земных недрах мать Прометея Фемиды. Таким образом утверждается тождество Пандоры и дионисийской сущности, сердца Диониса, которое остается целым после поглощения титанами.

Эта инверсионная связь между Прометеем и Пандорой необъяснима формально-логически. В формальной логике царит абсолютная разделенность предметов мысли. У Иванова же взаимосвязь между предметами мысли текуче-сущностна, эйдетически-меональна. Изначально Пандора сопряжена с одним предикатом, является носителем дионисийского начала, а Прометей — с прямо противоположным, титаническим. Затем происходит смена предикатов, и Прометей с Пандорой наделяются прямо противоположными характеристиками, при этом теряется критерий их различия. Однако смена предикатов, то есть мифологических ролей, не становится абсолютной и необратимой. Она напряженно противоречива. За Прометеем и Пандорой сохраняются одновременно оба предиката — и дионисийский, и титанический. Прометей и Пандора одновременно являются причиной и следствием бытия другого: Прометей определен через Пандору, а последняя — через Прометея.

Взаимосвязь между мифологическими образами трагедии Иванова определяется лосевским основоположением музыкального времени, или подвижного покоя. Оно гласит, что «чистое музыкальное бытие есть всеобщая и нераздельная слитость и взаимопроникнутость *последовательных* частей, моментов»<sup>6</sup>. Образная система ивановской трагедии выстраивается в цепочку мифологических диад. Парадигматической при этом становится диада «Дионис — титаны». Она проецируется в диадах «Зевс премирный — Зевс-Кронид», «Прометей — Зевс-Кронид», «Прометей — Пандора» и других. Эти мифолого-символические диады появляются в трагедии последовательно, в своей раздельности и отличности друг от друга, вместе с тем они как бы вложены одна в другую, взаимно слиты и неотличимы, как бы просвечивают друг сквозь друга. Они даны последовательно и в то же время одномоментно, то есть в подвижном покое.

<sup>6</sup> Там же. С. 677.

Главное место в трагедии Иванова занимает тема демиургии. Ивановский Прометей прежде всего не бунтарь, а демиург, создатель человека. Характер его творчества соотносится с лосевским основоположением творчества. Это основоположение гласит: «Субъект чисто музыкального действия (творчества) есть сплошная и взаимопроникнутая слитость *свободного полагания* инобытийного материала для творчества и *необходимого ограничения* себя этим самым инобытийным материалом. <...> Музыка есть свободно ставшая необходимость <...> и необходимо свободное действие <...>»<sup>7</sup>. Творческий акт Прометея характеризуется музыкально-гилетической слитостью свободы и предопределения. У Иванова демиургия Прометея обсуждается с помощью оппозиции «возможное — невозможное». В контексте трагедии эта оппозиция может быть интерпретирована как «необходимое — свободное». Океаниды, носители идеи невозможного, то есть безграничной свободы самутверждения, упрекают Прометея в том, что в своем творчестве он свершил только лишь возможное, то есть необходимое: «*О, Прометей! Что мог, соделал ты. / Возможное свершил ты, Прометей!*»<sup>8</sup> Несвобода творческого акта Прометея заключается в том, что этот акт предопределен его собственной сущностью, его образом. Творение Прометея — человек — оказывается лишь смертным подобием бессмертного демиурга. Человеческая сущность предопределена своим прообразом, то есть образом демиурга, и потому не является самостоятельной и свободной. В этом состоит ее титанизм, несвобода, обусловленность.

Но это лишь одна сторона демиургии. Прометей возражает Океанидам, что он творил человека свободной, самостоятельной монадой. Человек наделен творческой свободой воли, силой творить себя самого, перерастая через границы данного и возможного: «*Себя творить могущих сотворил я*»<sup>9</sup>. В этом заключается дионисийство человека.

Прометеевская демиургия музыкальна в своем существе. Творения творца, будучи детерминированы его сущностью, наделены творческим потенциалом творить самих себя, выходить за рамки предопределенного в процессе их демиургии. Получается, что творения Прометея не являются следствием творческого акта своего творца, не детерминированы им, а, напротив, являются действующей причиной, конституирующей сущность демиурга в тварном. Творение как бы становится конструктивной причиной своего творца.

Последнее наблюдение относительно взаимосвязи «Прометея» с музыкальной логикой. Лосев устанавливает и анализирует два основных закона музыкальной формы — золотое сечение и метротектонизм. Мы можем утвер-

<sup>7</sup> Там же. С. 730–731.

<sup>8</sup> Иванов Вяч. И. Прометей: трагедия. С. 12.

<sup>9</sup> Там же. С. 13.

ждать, что трагедия Иванова «Прометей» в целом построена на основе закона золотого деления. Чтобы понять, в чем проявляется этот закон, необходимо пристальнее всмотреться в содержание трагедии.

Мы уже сказали, что центральное место в трагедии играет тема демиургии. Трагическая вина Прометея и человеческого рода, состоящая в титаническом искажении закона свободного самоутверждения в жертвенной любви, определяется метафизическим характером Прометея и человека, который был задан в процессе демиургии. Ранее нами было установлено, что у Иванова процесс демиургии (он же процесс космогенеза) может быть представлен как система трех взаимосвязанных сфер: метафизической, мистической и эмпирической<sup>10</sup>. Каждая из них представляет собой триаду мифологических существ. Все триады взаимосвязаны с помощью пространственных категорий: верх, небо; низ, земля и разделяющее их пространство.

Метафизическая сфера: 1) верх, мужское начало — Зевс; 2) низ, женское — Персефона; 3) сыновнее начало, разделенное, жертва — Загрей. Отношения между Зевсом и Персефой антиномические, любви и вражды одновременно: взаимная любовь выражается в рождении сына, а ненависть — в том, что титаны, порожденные Персефой, пожирают сына Зевса, Загрея.

Мистическая сфера: 1) верх, мужское начало — Дионис; 2) низ, женское — титаны; 3) жертвенное начало — Зевс-Дионис, сохраняющий в себе сердце сына — его неделимую сущность. Отношения между титанами и Дионисом тоже антиномичны. Титаны утверждают свое бытие с помощью узурпации бытия Другого, через поглощение Диониса; они любят его, стремятся к нему, но утверждают это в акте насилия. Огонь Диониса сжигает титанов изнутри, но он же в конечном итоге спасет титаническое бытие, когда сердце Диониса будет вновь привлечено на землю.

Эмпирическая сфера: верх — Зевс-Кронид (Солнце); низ — Фемид (и ее сын Прометей в своей титанической ипостаси, как бунтарь и жрец); жертвенное начало — Прометей в своей дионисийской ипостаси, как жертва, и Пандора, аналог сердца Диониса, его бессмертной сущности. Здесь отношения тоже исполнены антиномизма, о котором речь шла выше.

Взаимоотношения между этими тремя сферами, а значит, и все смысловое содержание трагедии Иванова, подчинены закону золотого деления. Он формулируется так: целое так относится к большей части, как большая — к меньшей. Роль целого в трагедии принадлежит метафизической сфере. Она выделена из ряда мистической и эмпирической, является их порождающей моделью, идеирующим единством, сферой первоначал. Мистическая может

<sup>10</sup> *Каянуди Л. Г. Структура пространства и язык пространственных отношений в поэзии Вячеслава Иванова: дис. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2012. С. 28–42.*

претендовать на роль большей части, так как она определяет меньшую — эмпирическую.

В законе золотого деления Лосев выделяет четыре смысловых момента. Первый — момент тождества: целое равно своим частям, оно так относится к большей части, как и к меньшей, тождественным образом присутствует в каждой из них. Это справедливо относительно ивановских сфер. Метафизическая сфера одновременно определяет как мистическую сферу, так и эмпирическую. Ею определяется состав триад (мужское, женское, жертвенное) и отношения между их членами (антиномизм).

Второй момент — различие: целое не равно своим частям, оно относится к меньшей части так, как большая к меньшей, то есть целое присутствует в своих частях различным образом. Это тоже справедливо по отношению к ивановским сферам. Достаточно указать на различие между первыми членами мистической и эмпирической триад: Дионис — начало свободы, а Зевс-Кронид — принуждения. Вообще говоря, различие между ними более очевидно, чем тождество.

Третий момент — самотождественное различие: целое так относится к своей большей части, как большая — к меньшей. Очевидно, что метафизическая сфера определяет мистическую так же, как последняя — эмпирическую.

Четвертый момент — момент подвижного покоя. Тут важно, что самотождественное различие сохраняется, покоится при любых переходах. При переходе от метафизической сферы, то есть целого, к мистической сфере, то есть одной из частей, между сферами сохраняется тождественное отношение — отношение смыслового порождения. При переходе от мистической сферы к эмпирической эти генетические отношения сохраняются, несмотря на иное мифологическое оформление триады.

Разгадку закона золотого деления Лосев видит в выражении подвижного покоя самотождественного различия смысла. Взаимоотношения внутри координированной системы ивановских сфер как раз и состоят в том, что метафизическая сфера как целое выражается в своем самотождественном различии при переходе от одной сферы к другой.

## Вяч. Иванов о «символическом реализме» рубежа XVIII–XIX веков

В эстетическом лексиконе слово «реализм» как определение конкретного художественного метода впервые появилось в 30-е годы XIX века в критическом обзоре произведений О. де Бальзака, а устойчивым термином стало спустя двадцать лет, после выставки Г. Курбе «Павильон реализма». До тех пор его употребляли весьма произвольно, но всегда так или иначе имея в виду связь художественного произведения с действительной жизнью. Ф. Шиллер разделял писателей на два типа: идеалист и реалист. В период веймарского классицизма, работая над трилогией «Валленштейн», он в письме к А. Гумбольдту назвал ее заглавного героя «истинно реалистическим» — в отличие от созданного им почти на десять лет ранее в драме «Дон Карлос», объявив это своим приобщением «к сфере Гёте»<sup>1</sup>, у которого находил следование реальному в каждом поэтическом построении.

Обращение искусства к реальности подразумевала сложившаяся тогда же, на исходе XVIII века, теория раннего немецкого романтизма, по другим пунктам принципиально расходившаяся с положениями веймарских классиков. Новалис<sup>2</sup>, один из ее основоположников, писал: «Поэзия на самом деле есть абсолютно-реальное... Чем больше поэзии, тем ближе к действительности»<sup>3</sup>.

Сочинения первых немецких романтиков и «Фауст» И. В. Гёте, законченный уже в первой трети нового столетия, были выделены Вяч. Ивановым как яркие явления «символического реализма», который представляет «нисхождение художника от предварительного интуитивного постижения высшей реальности к ее воплощению в реальности низшей»<sup>4</sup>. Природу такого творчества — изображение земного, материального, в соизмерении с идеальным — он усматривал в абсолютном неприятии внесенной Новым временем

<sup>1</sup> Schiller F. Über Kunst und Wirklichkeit: Schriften und Briefe zur Ästhetik. Leipzig: Reclam, 1975. S. 535–536.

<sup>2</sup> Псевдоним Ф. фон Гарденберга.

<sup>3</sup> Новалис. Фрагменты / пер. Т. И. Сильман // Литературная теория немецкого романтизма: Документы / под ред., со вступ. ст. и коммент. Н. Я. Берковского. Л.: Изд-во писателей, 1934. С. 121.

<sup>4</sup> Иванов Вяч. И. Борозды и межи: Опыт эстетические и критические. М.: Мусагет, 1916. С. 351–352.

«сосредоточенности на себе», «уединенной замкнутости личного я», чему дал определение «философский идеализм»<sup>5</sup>.

Анализируя идейный комплекс «Фауста», Иванов сделал акцент на заимствовании героя из немецкой народной книги XVI века, где сложившееся из суеверий содержание объективно несло в себе предупреждение об опасности свободного, раскованного человеческого самосознания — как будто в противоречие достигнутому кульминации ренессансному гуманизму. По заключению русского философа, у Гёте в мучительном смятении того, кто обладает «запретными дарами свободы»<sup>6</sup>, символически воссоздается духовный кризис, пережитый Западной Европой «по выходе своем из родного дома — Средних веков»<sup>7</sup>. Соответственно, прощение, которое Бог ниспосылает гётевскому Фаусту, обретающему конечную цель в полезном деле на общее благо, должно символизировать перспективу избавления западноевропейского сознания от воздействия Сатаны — от пропитавшего его индивидуализма.

Такой трактовкой нивелировался смысл, вложенный поэтом в образ Мефистофеля, несколько не повторяющий вариант злого искусителя в народном источнике сюжета. Мефистофель Гёте, предоставив вступившему с ним в договор Фаусту неограниченные возможности, тем самым пробудил в нем чувство постоянной неудовлетворенности, нежелание останавливаться на достигнутом, чем продвигал его, вопреки своим намерениям, к исходу, который благословил Бог. О нетрадиционной роли антагониста Бога прямо сказано автором в словах персонажа: «Часть вечной силы я, / Всегда желавший зла, творивший лишь благое / Я отрицаю всё, и в этом суть моя» (пер. Н. А. Холодковского). И если придерживаться концепции Гёте, то вывод Иванова о нарушении средневекового священного покоя «сатанинским» натиском» сомнений и исканий может иметь единственное продолжение: поэт был уверен, что такие составляют неперемнную часть пути человека и человечества к познанию истинного смысла бытия.

В философии И. Г. Фихте, принятой за основу немецким романтизмом, Иванов оценил противопоставление Я (нем. *Ich*), «мирообъемлющего» духовного начала, и не-Я (*nicht-Ich*), ограниченного интересами земного порядка, как то же символическое утверждение несовместимости эгоистических нормативов с Божественным. К такой концепции он возводил и художественные формы раннего романтизма, которые были «не более чем формами символического самораскрытия»<sup>8</sup>.

Акт авторского самораскрытия в творчестве романтиков, конечно же, не вызывает вопроса. У Новалиса, например, получил выражение энтузиазм

<sup>5</sup> Там же. С. 584.

<sup>6</sup> Там же. С. 546.

<sup>7</sup> Там же. С. 543.

<sup>8</sup> Там же. С. 548–549.

восстановления в общественном сознании религиозного фундамента, разрушенного просветительским столетием. Неоднократно цитируя высказывание Гёте о Новалисе: «Императором он еще не был, но стать бы мог», — Иванов по-своему развивал его смысл: «Императором стал в то время Наполеон <...>. Наполеон поставил себе целью осуществить неслыханный синтез: синтез революции и всемирной, по-новому иерархической и религиозной монархии. Новалис <...> замыслил в сфере духа то же самое: впрямь новый индивидуализм в колесницу новой христианской соборности»<sup>9</sup>.

Оригинальная параллель, образованная в таком комментарии, тем не менее заметно уязвима. Смерть Новалиса в 1801 году оказалась действительно символичной: именно тогда его проект духовного преобразования Европы, о котором у Иванова идет речь, стал последовательно опровергаться самим ходом исторических событий. В том же году Наполеон был провозглашен Первым консулом, и масштабность его фигуры, максимализм его притязаний впервые сделались не только ощутимыми, но и в высшей степени привлекательными в глазах европейцев. Однако, пробыв затем десять лет императором, он остался для нескольких поколений живым символом *неадекватности идеалу реального* осуществления, неизбежной деформации идеала под воздействием жизненной реальности.

Предлагая видеть в идейной основе «символического реализма» задачу религиозного очищения, Иванов настаивал, что именно такую миссию искусства в конечном итоге имели в виду и Фихте, и Ф. В. Шеллинг. Между тем, оба философа придавали религиозному и эстетическому *равную* значительность в их *взаимном обогащении*; о том свидетельствует и творческая практика романтиков. По замечанию А. В. Михайлова, «...религиозное возрождение в эпоху романтизма понимало себя <...> как художественное, эстетическое построение религии словно на пустом основании»<sup>10</sup>. Шеллинг доказывал, что Божественное начало всего созерцаемого доступно исключительно фантазии художника, выходящей за пределы «косной» природы с целью «вновь обрести ее самое в ее жизненности и подлинности»<sup>11</sup>. Тот же Новалис заявлял, что лишь человек творческий чувствует в повседневном присутствии некоего мирового центра, а потому «постигает происшествия внешнего и внутреннего мира иным образом, чем остальные люди»<sup>12</sup>.

Впрочем, в романтические десятилетия к более глубокому, чем прежде, осмыслению традиционно-привычного нередко склонялись и те, кто вовсе

<sup>9</sup> Там же. С. 545.

<sup>10</sup> Михайлов А. В. Языки культуры: Учебное пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры; Кошелев, 1997. С. 661.

<sup>11</sup> Шеллинг Ф. В. Об отношении изобразительных искусств к природе / пер. И. Я. Колубовского // Литературная теория немецкого романтизма. С. 296.

<sup>12</sup> Новалис. Фрагменты. С. 127.

не имел отношения к искусству. Распространившийся тогда переход в католичество, возвращение в средневековый «родной дом», В. Виндельбанд в начале XX века объяснил назревшим раздражением против протестантских норм, которыми игнорировалось *иррационально-человеческое*, в частности чувственное, плотское<sup>13</sup>. В защиту последнего, плотского, прокатолически настроенный Ф. Шлегель написал роман «Люцинда»; встреченный некоторыми как едва ли не порнографический, он стал художественным оглашением нового предмета эстетики — живого человека в его принадлежности *природе*, явлению *Божественному*. Уже один этот пример «нисхождения искусства от постижения высшей реальности к воплощению ее в низшей» позволяет говорить о том своеобразном «реализме» романтической эпохи, для которого Иванов нашел определение «символический», чем четко отделил его от *реализма* Бальзака и Курбе.

Символичность реального подчеркнул в свое время Гёте в творчестве Клода Лоррена: «Его картины проникнуты высшей правдой, но правдоподобия в них нет», знание реального мира «до мельчайших подробностей <...> было для него лишь средством выражения прекрасного мира своей души»<sup>14</sup>. Частное наблюдение послужило поэту поводом для обобщения: «подлинно идеальное и состоит в умении так использовать реальные средства, чтобы сотворенная художником правда создавала иллюзию действительно существующего»<sup>15</sup>. Романтик, целью которого было вскрывать истинный, незримый смысл реального, вовсе не придавая ему иллюзорности, был не менее убежден в необходимости «тщательной разработки картины действительности, точно исследованной во всех чертах вплоть до глубочайших основ и деталей»<sup>16</sup>.

Характерную для рубежа XVIII–XIX веков тенденцию воспроизведения одухотворенного в изображаемом предметном, то есть символичность изображаемого, Иванов рассматривал как неоспоримую установку и для искусства своего времени — уже следующего исторического рубежа: «...энергия художественного символизма желает не того, чтобы умопостигаемые сущности духовного мира оставались недоовоплощенными или чтобы они стремились выйти из граней воплощения, но чтобы они предстали в преображенном воплощении, как бы в воскресшей плоти, она же вместе реальнейшая плоть

<sup>13</sup> Виндельбанд В. Философия в немецкой духовной жизни XIX столетия. М.: Наука, 1993. С. 27–29.

<sup>14</sup> Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / пер. с нем. Н. Ман. М.: Художественная литература, 1981. С. 320.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. / пер. Ю. Н. Попова. Т. 2. М., 1983. С. 381–382.



и сама актуальная сущность»<sup>17</sup>, — писал он, едва ли не дословно повторяя Шеллинга.

Понятие «символический реализм» отказывался принимать А. Белый. Возведение творчества исключительно к религиозности автора он назвал попыткой «из грезы создать новую догматику искусства»<sup>18</sup>. Категорическое возражение вызывало у него и само слово «реализм» применительно к какому-то отдельно взятому типу творчества: «...всякий подлинный художник в процессе восприятия возникающих образов — реалист, в процессе же воплощения их он — идеалист; без реалистического момента творчество потеряло бы жизнь; без идеалистического момента творчество не отливалось бы в форму»<sup>19</sup>.

По сути, в рассуждениях Андрея Белого о двух моментах достижения эстетической полноценности просматриваются те, на первый взгляд, взаимоисключающие принципы, какие намечал для писателя Г. Флобер: один из них — описывать «без воображения», то есть показывать не что иное, как реальную жизнь, другой — удалиться «на башню из слоновой кости, на последнюю ступеньку, ближе к небу»<sup>20</sup>. Но и Андрей Белый, и Флобер произвольно варьировали основное положение ранних немецких романтиков: действительность приобретает свой подлинный облик, скрытый от обычного взгляда, только в обработке творческой фантазией.

Преображение реальности под пером романтика привлекало Иванова как совершенное отражение изначально назначенной человеку двойственности. Именно такое отражение считал Новалис «целостным образом», представляющим «тождество субъекта и объекта, души и внешнего мира»<sup>21</sup>. В его собственных сочинениях этому соответствовало освещение контактов мира внутреннего, иррационального, с реальным — от детских чувств к матери, оживающих во сне взрослого, или чувственной тоски по утраченной возлюбленной, до очищения в «ночи», в сфере «потусторонней», в смерти, когда материальное окончательно отступает перед неумиряющим духовным.

Поздний Гёте, современник романтиков, при всех расхождениях с ними, также видел назначение искусства в воссоздании непреходящего духовного начала, только мыслил это как аналогию основного закона *живой природы*: за увяданием непременно следует новый расцвет. На известное гётевское «*stirb und werde*» (умри и восстань) Иванов ссылался не раз.

<sup>17</sup> Иванов Вяч. И. Л. Толстой и культура // Лики культуры: Альманах. М.: Юрист, 1995. С. 263.

<sup>18</sup> Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 344.

<sup>19</sup> Там же. С. 129.

<sup>20</sup> Флобер Г. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Художественная литература, 1938. Т. 8. С. 44–45.

<sup>21</sup> Новалис. Фрагменты. С. 122.

Эстетические воззрения, определившие на переходе от XVIII к XIX столетию новую художественную эпоху, во многом восходили к учению Ф. К. фон Баадера, который на основании своих естественнонаучных наблюдений и опытов выдвинул идею знаковости, символичности *всего внешнего, зримого* мира. Так что формулой Иванова «символический реализм» был, по существу, обозначен характер не только поэтического творчества романтиков и Гёте, автора «Фауста», но всего в целом европейского миропонимания на серьезнейшем отрезке исторического времени.

## К вопросу о новаторстве в истории литературной формы

Сопоставляя язык поэзии с языком прозы по передаваемому ими смыслу, В. Гумбольдт писал: «Поэзия берет действительность такой, какой видит и чувствует ее, не обращая внимания на то, что делает ее действительностью, даже намеренно обходя такие показатели <...>. Проза же выискивает в действительности ее корни...»<sup>1</sup> А. А. Потебня назвал поэзию «иносказанием в обширном смысле слова, в котором закономерность высказанного образом утверждается самим образом», противопоставив ей прозу как «выражение элементарного наблюдения»<sup>2</sup>, где, как в науке, «подчинение факта закону должно быть доказано»<sup>3</sup>.

М. Л. Гаспаров отметил, что антитеза «поэзия — проза» обозначилась еще в поздней античности, а в период варваризации и христианизации Западной Европы, в IV–VII веках, два вида словесного творчества «как бы поменялись своими критериями литературности»<sup>4</sup>. Оттеснение поэзии прозой и в дальнейшем происходило именно на этапах социокультурного перелома; в XVIII веке жизненная основа просветительских идей освещалась именно прозаиками.

На пороге XIX столетия реакция ранних романтиков на незримое и необъяснимое, характерная для произведения *поэтического*, стала получать выражение в прозаической форме, и синтез оказывался эстетически полноценным у самых разных авторов. Новалис в системе символов «Генриха фон Офтердингена» представил свою оригинальную философию, Шатобриан в «Рене» — человека в смятении его внутреннего мира, в разладе со всем, извне существующим. В 1811 году Я. Гримм высказался о равенстве двух видов литературного творчества по их художественным возможностям убедительной метафорой: «Или разве протестанты в своих храмах с голыми стенами молятся не столь же благочестиво, что и католики, держащиеся старины?»<sup>5</sup> Новый характер повествования, проникнутого *поэтическим* мироощущением, стал одним из главных отличительных признаков романтизма на фоне

<sup>1</sup> Humboldt W. von. Gesammelte Werke. Berlin: G. Reiner, 1848. Bd. 6. S. 231.

<sup>2</sup> Потебня А. А. Теоретическая поэтика. М.: Высш. шк., 1990. С. 151.

<sup>3</sup> Там же. С. 38.

<sup>4</sup> Гаспаров М. Л. Поэзия и проза — поэтика и риторика // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 159.

<sup>5</sup> Эстетика немецких романтиков. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2006. С. 290.

прозаического наследия века Просвещения, когда четко продуманное содержание требовало оформления, рационально подобранного, и даже остроумие, по замечанию французского романтика Ш. О. Сент-Бёва, было «нечто вроде цветов, прикрывающих оружие, яркие блески на обитых шелком ножах шпаги»<sup>6</sup>.

Более того, в романтическую эпоху стих, «искусственная организация слова», если воспользоваться формулировкой А. В. Михайлова, нередко рассматривался как «искусственность»<sup>7</sup>. Складывалось понятие о преимуществах прозы перед лирикой, где «изображение душевных процессов <...> отрывочно, а изображение человека более или менее суммарно»<sup>8</sup>. Английский писатель Э. Булвер-Литтон в статье «Гёте в его посмертных произведениях» доказывал, что «стих не может вместить в себя столь нежно-утонченной мысли, какую выражает великий писатель в прозе; рифма всегда ее увечит»<sup>9</sup>. Поэзия утрачивала свой высший статус и в русской литературе, что с удовлетворением комментировал прозаик А. А. Бестужев-Марлинский: «Стихов никто не стал слушать, когда все стали их писать. Наконец, рассеянный ропот слился в общий крик: “Прозы, прозы! Воды, простой воды!”»<sup>10</sup>

На следующем литературном этапе, в 1830–1840-е годы, актуальным сделалось обратное: сохранение *поэтического* элемента в завоевавшей первенство прозе. Созданное только на наблюдении над реальностью, лишённое активной авторской фантазии, не выглядело полноценным *художественным сочинением*. Преобладание содержания над формой называли «голой» правдой. Тот же Сент-Бёв писал: «Правда неуловима и невыразима <...>. Чтобы довести ее до ясности и точности <...> необходимо <...> что-то к ней добавить, а что-то урезать, где-то усилить краски, где-то стусить тени»<sup>11</sup>. Г. В. Ф. Гегель не одобрял прозу, в которой «образность вообще не важна, а важно значение, избираемое в качестве содержания»<sup>12</sup>. Ф. Грильпарцер, драматург и поэт, рассуждал в своих дневниковых записях: «Как может сочинитель предложить такое содержание, чтобы его не превзошел думающий и чувствующий читатель? Форма же — божественна. Она имеет завершен-

<sup>6</sup> Сент-Бёв Ш. О. Литературные портреты: Критические очерки / сост., вступ. ст., коммент. М. Трескунова. М.: Художественная литература, 1970. С. 100–101.

<sup>7</sup> Михайлов А. В. Языки культуры: Учеб. пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры; Кошелев, 1997. С. 408.

<sup>8</sup> Гинзбург Л. Я. О лирике. 2-е изд, доп. Л.: Сов. писатель, 1974. С. 8.

<sup>9</sup> Цит. по: Литературно-критические работы декабристов. М.: Художественная литература, 1978. С. 211. В России статью Булвер-Литтона сразу же опубликовал в «Библиотеке для чтения» О. И. Сенковский.

<sup>10</sup> Цит. по: Там же. С. 85.

<sup>11</sup> Сент-Бёв Ш. О. Жизнь, стихотворения и мысли Жозефа Делорма / изд. подгот. И. Я. Шафаренко, Н. А. Жирмунская. Л.: Наука, 1986. С. 183.

<sup>12</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. М.: Искусство, 1968–1973. Т. 3. С. 377–378.

ность как природа, как действительность»<sup>13</sup>. Из прозы Грильпарцер признавал только новеллу: «каждая хорошая новелла может быть переложена стихами, она, собственно, уже и есть необработанный поэтический сюжет»<sup>14</sup>. Роману он отводил «в лучшем случае половину поэзии»<sup>15</sup> и считал, что написанный стихом роман был бы бессмыслицей. Подобное мнение мог вызывать жанр, в котором, как сказано М. М. Бахтиным, «раскрывается многообразие путей, дорог и троп»<sup>16</sup>, сама его структура не допускает заданных границ стихотворчества.

Тем не менее роман в стихах тогда уже существовал в России, пример чему — «Евгений Онегин» А. С. Пушкина<sup>17</sup>. Ю. Н. Тынянов заметил, что поэт, приступая к новому труду, не сразу установил для себя его жанр: у него он — «то роман, то поэма; главы романа оказываются песнями поэмы...»<sup>18</sup> Вполне вероятно, что Пушкин сознавал рискованность использования стихотворной формы при содержании, подходящем для прозы, опасность ущерба — и поэтической образности, и той картине жизни, какую всегда намеревается представить романист. Неуверенность в собственном эксперименте просматривается в его письме Вяземскому: «...пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница!»<sup>19</sup>

Как известно, в заглавной фигуре «Евгения Онегина» поэт запечатлел вариант так называемого байронического героя. Конструкции образа иного, с более широкой проекцией в реальность, препятствовала та самая «онегинская строфа», которая придала сочинению необыкновенную эстетическую силу. Пушкин, с легкостью заявивший, что «вдруг умел расстаться с ним, <...> с Онегиным моим», на самом деле столкнулся с тем, что исчерпал все *поэтические* средства для развития действия — для продолжения истории центрального персонажа. Однако пушкинисты сходятся во мнении, что «противоречие, содержащееся в подзаголовке “роман в стихах”, разрешается в диалектическом примирении ценностей последних с ценностями первого»<sup>20</sup>. Стихотворная форма не помешала показать «современного человека», как назвал сам поэт тот тип, к которому причислил своего героя, притом показать

<sup>13</sup> Grillparzer Fr. Studien zur Literatur. Wien: Carl Stephenson, o. J. S. 29.

<sup>14</sup> Ibid. S. 182.

<sup>15</sup> Ibid. S. 38.

<sup>16</sup> Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 91.

<sup>17</sup> По-видимому, Грильпарцеру не были знакомы известные к тому времени немецким литераторам суждения о «Евгении Онегине» К. А. Ф. фон Энзе, высказанные им в обширной статье «Сочинения Александра Пушкина».

<sup>18</sup> Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1969. С. 64.

<sup>19</sup> Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. / под общ. ред. Д. Д. Благого и др. Т. 9. М.: Гослитиздат, 1962. С. 77.

<sup>20</sup> См.: Гринлиф М. Пушкин и романтическая мода. СПб.: Академический проект, 2006. С. 6.

в аспекте не Дж. Г. Байрона, а французских прозаиков начала века, у которых такой герой всегда выведен в реальной жизненной ситуации.

Внимательно следивший за происходившим в западноевропейской литературе, Пушкин не мог не заметить в ней перехода от поэтического слова к прозаическому. И он тоже не принимал произведений, так сказать, *фотографически* правдивых — ни физиологических очерков Ж. Жанена<sup>21</sup>, ни «вычурности»<sup>22</sup> сюжетов О. де Бальзака, которые приравнивал к физиологическим очеркам за их отчетливо социальный характер. Более мягко относился он к Стендалю, но восхищался «поэтическими панорамами»<sup>23</sup> В. Скотта, у которого находил сочетание шекспировской драматичности, бытописания XVIII века и полузагадочной увлекательности народной баллады. Возможно даже, что в своем произведении он не без удовольствия усматривал нечто аналогичное Скотту: «собрание пестрых глав, / Полумешных, полупечальных, / Простонародных, идеальных». Тынянов, выявляя степень близости пушкинского романа прозаическому, имел основания назвать в первую очередь «вальтер-скоттовские» черты: если там, в прозе, присутствует поэтический элемент, то в «Онегине» эфемерность поэзии снижается вторжением прозы. Но иным было лицо Пушкина — *автора* прозаических произведений. По заключению А. Белого, в них он «скован обязанностью написать рассказ», в его «холодную фразу» «не ввержена вся душа»<sup>24</sup>.

Андрея Белого беспокоило то же самое, что некогда и Сент-Бёва, Грильпарцера, того же Пушкина, критика и читателя: исчезновение из прозы образности, подобной поэтической. Именно в этом аспекте он противопоставил Пушкину-прозаику Н. В. Гоголя: «Весь размах лирики, данный ритмами, от которых себя отвлекает в прозе Пушкин, вложил в прозу Гоголь, заставляя вздрагивать, как струны, вытянутые свои строки, дающие звук ассонансов и аллитераций»<sup>25</sup>. Прделанный Белым анализ языка гоголевских сочинений как поэтического, даже *музыкально-поэтического*, может полностью пояснить определение, которое дал писатель жанру своих «Мертвых душ», написанных прозой: поэма. Это невольно напоминает о пушкинском: *роман в стихах* — об оправданном единстве противоположностей в художественном изображении, только у Гоголя кажется указанием читателю, скорее всего неосознанным, на совмещенность прозы и поэзии в явлениях *самой жизни*, что и намерен воспроизвести автор всеми лексически допустимыми средствами.

<sup>21</sup> Жюль Жанен (1804–1874) — французский писатель, критик и журналист.

<sup>22</sup> Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 9. С. 116.

<sup>23</sup> Пушкин А. С. Сочинения / ред., биогр. очерк и примеч. Б. В. Томашевского. Л.: Художественная литература, 1935. С. 384.

<sup>24</sup> Белый А. Мастерство Гоголя: исследование. М.; Л.: ОГИЗ, 1934. С. 5.

<sup>25</sup> Там же.

Опираясь именно на пример Гоголя, Белый рассматривал подлинное искусство как «соединение действительности с видимостью в художественной форме», когда «верность действительности осуществляется <...> в свободной группировке элементов видимости, входящих в форму художественного образа...»<sup>26</sup> Имея в виду тот же принцип совокупности реального и субъективно зримого, он утверждал, что «не без Гоголя» происходило становление Ф. К. Сологуба, А. А. Блока, даже Вс. Э. Мейерхольда и В. В. Маяковского, — и лично его, Белого: «...ищите его в каждом художнике слова, откроете Гоголя там, где ему не положено быть...»<sup>27</sup>

Мысль о непреходящем значении прозы *поэтической*, подобной гоголевской, Белый вынашивал также в условиях социокультурного перелома, при котором всегда существует опасность обесценивания подлинных ценностей из отодвигаемого и опровергаемого прошлого. Та действительность советской России не предполагала прозы поэтической, к тому же и собственно поэтическое, не замкнутое на материально-конкретной тематике, отождествлялось с чуждым настроению страны декадентством. За поэтическую образность передаваемого мировосприятия осмелял прозу самого Белого — с собственной точки зрения — О. Э. Мандельштам: «Русский символизм не умер. <...> Андрей Белый продолжает славные традиции литературной эпохи, когда половой, отраженный двойными зеркалами ресторана “Прага”, воспринимался как <...> двойник...»<sup>28</sup> По мнению Мандельштама, именно *поэтическими* особенностями формы ущемляется полноценность содержания «Записок чудака», где Белый «не может пожертвовать ни одним оттенком, ни одним изгибом своей капризной мысли и взрывает мосты, по которым ему лень перейти. В результате, после мгновенного фейерверка, — куча щебня, унылая картина разрушения вместо полноты жизни, органической целостности и деятельного равновесия»<sup>29</sup>. Не будет натяжкой перевести такую характеристику метода *прозаика* словами Гумбольдта *о поэзии*: «берет действительность такой, какой видит и чувствует ее, не обращая внимания на то, что делает ее действительностью». И Мандельштам прямо утверждал, что роман «Записки чудака» написан «полустихами»<sup>30</sup>.

Оставляя без комментариев критику Мандельштама, стоит лишь учитывать, что его неприятие поэтического элемента в современной ему прозе вытекало из убеждения в *историчности* художественного слова, в функции слова придавать литературному произведению значимость «общественного

<sup>26</sup> Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 116.

<sup>27</sup> Там же. С. 320.

<sup>28</sup> Мандельштам О. Э. Слово и культура. М.: Сов. писатель, 1987. С. 254.

<sup>29</sup> Там же. С. 59.

<sup>30</sup> Там же. С. 256.

события»<sup>31</sup>, иначе говоря, участвовать в формировании *особого* культурного облика *своей* эпохи, чему мешает следование примерам из былого. С этим был логически связан его вывод о неправомерности однозначной оценки какого-либо эстетического этапа: «Литературные формы сменяются, одни формы уступают место другим. Но каждая смена, каждое приобретение сопровождается утратой, потерей»<sup>32</sup>.

Факты поочередного преобладания в литературном творчестве одной из двух тенденций, поэтической или прозаической, свидетельствуют о постоянно происходящих в нем поисках той максимальной выразительности, какую позволяет словесное искусство, охватывающее *все* стороны мироустройства.

---

<sup>31</sup> Там же. С. 72.

<sup>32</sup> Там же. С. 57.



## **Идея мистерии Вячеслава Иванова и ее реализовавшиеся аспекты в музыке XX века**

Рубеж XIX и XX столетий для России ознаменовался появлением ряда утопических проектов, вызванных интенсивностью духовной жизни Серебряного века, спецификой русской культуры и искусства, сконцентрировавшейся в особенностях русского философского и литературного символизма, а также общеевропейской сменой мировоззрения вообще и художественного мировоззрения в частности. Среди таких проектов была и идея теургии, или мистерии, о которой с большей или меньшей отчетливостью говорили Владимир Соловьёв, Николай Бердяев, Андрей Белый, Вячеслав Иванов, наконец Александр Скрябин, приступивший к ее практическому осуществлению. Зачастую понятие «теургия» заменялось понятием «мистерия», что мы видим в текстах Иванова, а Скрябин всегда употреблял именно второй термин.

В наследии Вяч. Иванова отсутствуют работы, посвященные специально теургии-мистерии как таковой, но о ней или о ее сущностных аспектах говорится во многих текстах и под различными углами зрения. Если «вынести за скобки» проект мистерии Скрябина, который, несмотря на его начавшееся осуществление, всё же остался самым утопическим и фантастическим, ибо предполагал тотальное, едва ли не «апокалиптическое» переустройство мироздания — торжество духа и освобождение от материи, то тогда наибольшую детализацию и даже относительную конкретизацию теургического проекта мы найдем в трудах именно Иванова.

В отличие от понимания теургии в древности (например, у неоплатоников), русская мысль Серебряного века всегда рассматривала теургию как акт, совершаемый искусством и при этом совершенно не связанный с практикой церковных обрядов и таинств. Примечательно, что сказанное в одинаковой степени касалось и принципиального «антицерковника» и антихристианина Скрябина, и христианина Иванова. Вероятно, именно «искусствоцентризм» русских идей о теургии сделал естественным ее отождествление с мистерией — парацерковным средневековым музыкально-театральным жанром.

Различные углы зрения на теургию у Иванова проявляются в том, что он ее рассматривает прежде всего как цель пути и в то же самое время склонен отмечать важнейшие значимые вехи этого пути, пусть и не достигающие полного осуществления идеи. Так, в полном соответствии с взглядами Бердяева он пишет о теургии как о художественном переустройстве самой жизни, переустройстве,

не ограничивающемся созданием художественных произведений (то есть — «иллюзий», возвышающихся над «самой жизнью» и не смешивающихся с ней). Это — идея теургии в ее пределе. Но Иванов исследует пути достижения указанного предела, для чего рассматривает, во-первых, искусство театра, в особенности театра музыкального, во-вторых, музыки, которая из своих недр порождает слово, и в-третьих, символизм — точнее, реалистический символизм как особый и, по Иванову, высший тип художественного творчества.

Сама же теургия предполагает целый ряд условий, формирующихся в истории одновременно. Одно из таких условий (*первое*) — хоровое всенародное действо. И здесь Иванов в качестве зачинателя называет Ф. Шиллера: «Тот, чье творчество уже намечает исход (или возврат) из героического обособления в хоровую соборность духовной свободы, — зачинатель действ всенародных, Шиллер...»<sup>1</sup> Именно Шиллер не только вводил хоры в свои трагедии, но и создал «Оду к радости», взятую Л. ван Бетховеном в качестве текста хорового финала его Девятой симфонии. Бетховен же рассматривался Ивановым в качестве «зачинателя нового дионисийского творчества» (*второе* условие)<sup>2</sup>. Именно это дионисийское качество составляет наиболее специфический момент в понимании теургии Ивановым.

Отмечая принципиальную роль Вагнера в становлении всенародной хоровой драмы будущего, Иванов всё же дает понять, что указанная драма по своим формам будет существенно отличаться от привычной всем оперы. Так, Иванов критикует Вагнера за недостаточное внимание к танцевальной составляющей спектакля: «Как велик недочет в Вагнеровом осуществлении им же самим установленной формулы “синтетического” искусства музыкальной драмы: в живой “круговой пляске искусств” еще нет места самой Пляске, как нет места речи трагика»<sup>3</sup>. Что же касается «речи трагика», то именно она — драматическая речь, а не сольное пение, — должна, по мысли Иванова, стать основой передачи словесного смысла синтетического целого.

Отметив, что «Пеллеас и Мелизанда» М. Метерлинка «нуждается в музыкальном истолковании», Иванов подвергает жестокой критике одноименную оперу К. Дебюсси — за «мертвенную речитативную декламацию», заградившую «доступ живой речи». «Драма влечется к музыке», без которой невозможно воплощение дионисийской стихии, «музыка же должна принять в себя драму словесную, потому что не в силах одна разрешить задачу синтетического театра»<sup>4</sup>. Однако примечательно, что в конце жизни Дебюсси создает

<sup>1</sup> Иванов Вяч. И. Кризис индивидуализма // Иванов Вяч. И. Родное и вселенское. М.: Респуб-лика, 1994. С. 18.

<sup>2</sup> Иванов Вяч. И. Вагнер и дионисово действо // Иванов Вяч. И. Родное и вселенское. С. 35.

<sup>3</sup> Там же. С. 36.

<sup>4</sup> Иванов Вяч. И. Предчувствия и предвестия: Новая органическая эпоха и театр будущего // Иванов Вяч. И. Родное и вселенское. С. 46.

музыку (не оперу!) к мистерии Г. д'Аннунцио «Мученичество Святого Себастьяна», ставшую первой из экспериментальных форм нового, «танцевально-речевого» музыкального театра, открывших путь И. Ф. Стравинскому («Свадебка»), А. Онеггеру («Жанна д'Арк на костре» по П. Клоделю), К. Орфу и далее — «Мессе» Л. Бернштейна, что показательно — театральной, а не собственно церковной.

В свою очередь финал Девятой симфонии Бетховена вдохновил Р. Вагнера на осуществление оперной реформы и создание музыкальной драмы нового типа. Иванов называет Вагнера «...вторым, после Бетховена, зачинателем нового дионисийского творчества и первым предтечей вселенского мифотворчества» (*третье условие*)<sup>5</sup>. «С творчества Рихарда Вагнера начинается реставрация исконного мифа как одного из определяющих факторов всенародного сознания»<sup>6</sup>.

Благодаря мифологическому сюжету, мистерияльной идее спасения, а также основополагающей роли хоровых сцен опера Вагнера «Парсифаль» ассоциировалась с традиционными жанрами христианской церковной жизни — ораторией и пассионом. Но Иванов, отводя первенствующую роль во всенародном хоровом действе «пляске», тем самым резко, раз и навсегда отделил ее от христианской церкви. Интересно, что, усматривая в Дионисе своеобразного предтечу Христа, Иванов устремляется к праистокам европейского дионисийства — к тем самым мистериям, из которых вышел древнегреческий театр. Что же касается веками создававшихся словесно-музыкальных форм церковной службы (в данном случае неважно, католической, лютеранской или православной), то, скорее всего, они вовсе не рассматривались Ивановым в качестве возможной составляющей будущей теургии именно по причине полного отсутствия в них дионисийского (в частности, танцевального) начала. К слову заметим, что священник Павел Флоренский, определив храмовое действо как синтез искусств<sup>7</sup>, тем самым стремился актуализовать художественное воплощение современной христианской службы. Но дионисийство, явленное в христианстве самим фактом распятия Иисуса, многократно отраженным в церковном христианском изобразительном искусстве, по понятным причинам совершенно не получило отражения в церковной службе. В то же время для Иванова дионисийство становится одной из главных отличительных черт новой всенародной хоровой мистерии, которая таким образом мыслится как внецерковная.

Воскрешение дионисийской, языческой обрядовости в музыкальном театре XX века началось с «Весны священной» и «Свадебки» Стравинского.

<sup>5</sup> Там же. С. 35.

<sup>6</sup> Иванов Вяч. И. О веселом ремесле и умном веселии // Иванов Вяч. И. Родное и вселенское. С. 69.

<sup>7</sup> Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Флоренский П. А. Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил; Русская книга, 1993. С. 283–306.

Во внетеатральной музыкальной жизни — именно той, которая не отделена от искусства, — мы видим наиболее откровенные проявления дионисийства в рок-музыке, стимулирующей массовые экстатические действия, правда, в большинстве случаев внерелигиозные (либо замещающие определенные аспекты религиозных ритуалов).

Однако, говоря о связи судеб музыки XX века с теургическими идеями Иванова, нужно иметь в виду главное: не только ряд конкретных произведений, по своей тематике и/или формам сближающихся с определенными аспектами теургии, но и глубинную смену парадигм новой музыки. Разумеется, в музыке дионисийское и аполлонийское всегда находились в напряженной борьбе и единстве. Но в XX веке прежняя парадигма музыки, обусловленная логоцентризмом христианства (назовем ее условно *парадигмой речевого высказывания*) стала уступать место иным, главную из которых я бы назвал *парадигмой ритуально-жестовой*, определившей облик музыки И. Стравинского, О. Мессиана, а далее — многих и многих композиторов второй половины XX — начала XXI века (С. Губайдулиной, А. Пярта и особенно К. Штокхаузена, а также др.). Другая новая парадигма — *парадигма природных процессов* — утверждалась начиная с К. Дебюсси, далее — через А. Веберна, Я. Ксенакиса, П. Булеза, Дж. Кейджа, композиторов спектральной школы, тех же С. Губайдулину и К. Штокхаузена. В отличие от музыки, которая как бы уподобляет себя в первую очередь речевому высказыванию (К. Монтеверди, И. С. Бах, Л. ван Бетховен, П. И. Чайковский, Г. Малер, С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, А. Онеггер, Б. Барток, П. Хиндемит), музыка И. Стравинского или К. Штокхаузена связана с дионисийской стихией гораздо более непосредственно: во-первых, через танцевальное действие, во-вторых, через хаосогенность и открытость процессов своего формообразования, отражающего логику процессов, происходящих в природе (особенно ярко при алеаторической технике). Кроме того, ряд направлений современной музыки исследует, анализирует и расчленяет материю звука (сериальная, электронная, спектральная, формульная и другие техники) — по аналогии с проникновением современной науки в глубь физической материи, — чтобы затем преобразить ее в обликах нового, еще не освоенного порядка. Таким образом, аполлонийское также существенно интенсифицируется — особенно ярко и непосредственно ощущимо — у Стравинского. Но современная музыкальная «вселенная» оказалась дионисийски разорванной и расчлененной, во-первых, на множество «галактик», а во-вторых, на прямо противоположные принципы формообразования. Музыка вернулась к дохристианскому (или пришла к постхристианскому) дионисийству и при этом стала *даже изнутри себя самой уподобляться ритуалу*, то есть быть *теургичной в принципе*.

Так же внецерковным мыслится и коллективное, соборное религиозное сознание (по Иванову, «абсолютное мифотворчество»): «Обращение

к мифу — преодоление идеализма и замена его мистическим реализмом <...>. Ясно отсюда, что как далеки мы от всенародного искусства, так же далеки и от абсолютного мифотворчества: то и другое мы можем только упреждать и предуготовить. Ведь миф — тогда впервые миф в полном смысле этого слова, когда он — результат не личного, а коллективного, или соборного, сознания. Современный же художник только начинает жить и дышать в атмосфере исконно народного анимизма. До всеобъемлющего мифологического созерцания еще далекий путь»<sup>8</sup>.

Что же необходимо для действительного и полного утверждения того вселенского мифотворчества, предтечей которого (только лишь) был Вагнер, да и все последующие художники? Ответы на этот вопрос Иванов дает в работе «Две стихии в современном символизме», где говорит об *ознаменательном* типе творчества (в противоположность *преобразовательному* типу), равно как и о *реалистическом символизме* (*четвертое условие*) — в противоположность идеалистическому или романтическому. «В древнейшем искусстве естественно господствует начало означенности; и обрядово-служебный, гиератический характер художества архаического делает его символическим по преимуществу, так как предметом его служат вещи не земной, а божественной действительности»<sup>9</sup>. Принцип означенности вещей, по Иванову, — реализм: «Художник-реалист ставит своею задачею беспримесное приятие объекта в свою душу и передачу его чужой душе»<sup>10</sup>. «Чистейшей формой означенности поэзии» Иванов называет миф. Наоборот, для идеалистического творчества характерно активное вмешательство художника в мир вещей.

Собственно, данные условия являются конкретизацией положения о необходимости нового вселенского мифотворчества. «Органический ход развития превращает символизм в мифотворчество. Внутренний необходимый путь символизма предначертан и уже предвозвещен (искусством Вагнера). Но миф — не свободный вымысел: истинный миф — постулат коллективного самоопределения, а потому и не вымысел вовсе и отнюдь не аллегория или олицетворение, но ипостась некоторой сущности или энергии. <...> Так искусство, в своем тяготении к мифотворчеству, тяготеет к типу большого, всенародного искусства»<sup>11</sup>.

Как можно судить из следующего высказывания Иванова, означенный метод — один из необходимых моментов теургии: «Мы думаем, что

<sup>8</sup> Иванов Вяч. И. Две стихии в современном символизме // Иванов Вяч. И. Родное и вселенское. С. 165.

<sup>9</sup> Там же. С. 146.

<sup>10</sup> Там же. С. 145.

<sup>11</sup> Иванов Вяч. И. Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего. С. 40.

теургический принцип в искусстве есть принцип наименьшей насильственности и наибольшей восприимчивости. Не налагать свою волю на поверхность вещей — есть высший завет художника, но прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей»<sup>12</sup>.

Сказанным определяется следующий логический шаг и следующее (*пятое*) условие теургии — пророчество, понимаемое как ненасильственное прикосновение к сущности, а точнее, ненасильственное, свободное от всего субъективного, открытие новой сущности.

Наконец, *шестое* и в значительной степени определяющее условие: новый способ существования религиозной идеи во всенародной мистерии («С религиозною проблемой современное искусство соприкасается через реалистический символизм и органически связанное с ним мифотворчество»<sup>13</sup>). Иванов не раз ссылается на известное высказывание Соловьёва из его «Трёх речей в память Достоевского»: «Художники и поэты опять должны стать жрецами и пророками, но уже в другом, еще более важном и возвышенном смысле: не только религиозная идея будет владеть ими, но и они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями»<sup>14</sup>.

В контексте мысли Иванова практически исчезает соблазнительная двусмысленность высказывания Соловьёва, осознанная Ивановым: «Без внутреннего творчества жизнь религии сохранена быть не может, — она уже мертва. Творчество же религиозное есть тем самым и охранение религии, — если оно не вырождается в творчество суррогатов и подобию религии, в подражание ее формам для облечения ими идеи нерелигиозной. Религия есть связь и знание реальностей. Сближенное магией символа с религиозной сферой, искусство неизбежно подпадет соблазну облечения в гиератические формы иррелигиозной сущности, если не поставит своим лозунгом лозунг реалистического символизма и мифа: *a realibus ad realiora*»<sup>15</sup>.

Собственно, условия с *третьего* по *шестое*, внутренне между собой взаимосвязанные теснейшим образом, только и могут превратить всенародное дионисийское хоровое действо в подлинную мистирию, или теургию. Нашлись и композиторы, открыто заявлявшие о переустройстве мира посредством своей музыки, наиболее яркие из них — Скрябин и Штокхаузен. Фактический наследник Скрябина, Штокхаузен выстраивает собственную мифологию, синтезируя христианские истоки с целым спектром нехристианских — в преломлении, характерном для теософии. Цикл Штокхаузена из семи опер «Свет» остается наиболее *целостным и полным* осуществлением теургических идей

<sup>12</sup> Иванов Вяч. И. Две стихии в современном символизме. С. 144.

<sup>13</sup> Там же. С. 162.

<sup>14</sup> Там же. С. 160.

<sup>15</sup> Там же. С. 162. Заключающий цитату лозунг, выдвинутый теоретиком русского символизма, в переводе с латыни означает: «от реального к реальнейшему».

(вплоть до включения зрителей-слушателей в ритуально-звуковое пространство). Труды Иванова Штокхаузен вряд ли читал, но среди своих любимых прозаиков называл Хазрата Инайят Хана, который в 1913–1914 годах приезжал в Россию, обсуждал со Скрябиным проект его «Мистерии» и встречался с другом композитора — Вячеславом Ивановым.

Всецело пророческими оказались слова Иванова, завершающие его очерк «Скрябин и дух революции» (24 октября 1917): «Если переживаемая революция есть воистину великая русская революция, — многострадальные и болезненные роды “самостоятельной русской идеи”, — будущий историк узнает в Скрябине одного из ее духовных виновников, а в ней самой, быть может, — первые такты его ненаписанной Мистерии. Но это — лишь в том случае, если, озирая переживаемое нами из дали времен, он будет вправе сказать не только: “земля была безвидна и пуста, и тьма над бездною”, но и прибавить: “и Дух Божий носился над водами”, — о том, что глядит на нас, современников, мутным взором безвидного хаоса»<sup>16</sup>.

Эти же слова возможно применить к ситуации в современном искусстве и культуре в целом, в которых не стихает борьба мистерии (точнее, ее более или менее рассредоточенных составляющих) с весьма сконцентрированными силами «антимистерий». А музыка всё же как будто хочет собрать из «осколков» слово «теургия», чтобы осознанно и целенаправленно нести это имя.

---

<sup>16</sup> Иванов Вяч. И. Скрябин и дух революции // Иванов Вяч. И. Родное и вселенское. С. 387.

**Музыка слова в эстетике русского символизма:  
философская метафора  
или теоретико-литературная категория?**

В начале XIX века в русской поэтике и эстетике утверждаются малознакомые и в то же время достаточно закономерные для отечественной литературы понятия: *музыка слова*, *музыкальная лирика*, *музыкальность поэзии*, *музыка стиха*, контекстуально синонимичные и художественно ориентированные на синтез двух видов искусства. На протяжении всего XIX века эти понятия не только глубинно укореняются в литературной и музыкальной критике, историко- и теоретико-литературных исследованиях, стиховедческих и эстетических работах, но и наполняются многочисленными семантическими оттенками, содержательно близкими и идейно полярными, творческими и научными.

В теоретическом наследии русских символистов рубежа XIX–XX веков концепция музыки слова достигает вершинного философского звучания, а понятие «музыкальность» обретает системное осмысление, в первую очередь стиховедческое. На какие традиции отечественной эстетики и поэтики опирались первые русские модернисты, какова роль старших и младших символистов в истолковании феномена музыкальности литературных произведений и каким образом предстает это художественное явление в символистских работах: многозначной философской метафорой или строгой теоретико-литературной категорией? Обратимся к раскрытию поставленных вопросов.

Итак, в эпоху романтизма литература, традиционно оперирующая рационально постижимыми художественными образами и семантически ограниченным словесным контекстом, востребовала выразительные возможности музыки, субстанционально связанной с полисемантической, эмоциональностью, обобщенностью звукового высказывания. Для русских романтиков, обратившихся к исследованию жизни сердца, внутреннего мира человека, музыка — высший вид искусства, воссоздающий гармонию мироздания, музыкальность космоса, непостижимую тайну бытия и, конечно, бесконечное разнообразие чувств и переживаний, «диалектику души».

Охваченные стихией лиризма, романтики проецируют на музыку прежде всего стихотворную речь, поэтическое творчество, с горечью осозная, что словом выразить «невыразимое» невозможно: «...Кто мог создание в словах



пересоздать? / Невыразимое подвластно ль выраженью?..»<sup>1</sup> Музыка обогащает романтическую поэзию новыми темами, мотивами, идеями, образами. В лирике 1800–1830-х годов получают дальнейшее развитие жанры песни, романса, а в творчестве Жуковского формируется напевный стих, призванный отразить эмоциональную динамику в ее интонационной мелодичности.

Творческие поиски музыки слова находят отражение в теоретических рефлексиях поэтов-романтиков. Жуковский писал: «В произведениях художника мы наслаждаемся красотой создания, прелестью частей, гармонию целого и тому подобное, но все это есть одна низшая, так сказать, материальная сторона нашего наслаждения: мы можем дать себе отчет в том, что нас увлекает, можем указать на возвышенность или приятность содержания, на точность, живость, необыкновенность выражения, на музыку слов; но то, что *безотчетно* и неуловимо и что, однако, всему этому дает жизнь, это есть *дух поэта*, в создании его тайно сопричастственный!»<sup>2</sup> Понятие «музыкальность» прочно «обосновывается» в работах В. Ф. Одоевского, литературно-критических статьях И. В. Киреевского, Н. А. Полевого, В. Г. Белинского. Так, В. Г. Белинский в письме к Н. В. Станкевичу восторженно делится своими впечатлениями о стихотворении М. Ю. Лермонтова «Три пальмы»: «Какая живописность, музыкальность, сила и крепость в каждом стихе отдельно взятом»<sup>3</sup>.

Стоит особо подчеркнуть, что отмеченная Белинским «живописность» стиха так и осталась в русской поэтике XIX века «красочным определением», не получив должного теоретического обоснования, которое могло бы претендовать на завершенную концепцию. С начала XIX века «всё и вся» затмила идея музыки слова, в эстетической интерпретации которой романтики были первыми. Совершенно очевидно, что в эпоху романтизма музыкальность лирики — это емкая метафора, взаимосвязанная с философским мифом о панмузыкальности бытия.

Творческие и теоретические начинания русских романтиков во второй половине XIX века были продолжены поэтами «чистого искусства», которые, сосредоточившись на «вечных» темах, дистанцировались от эстетики гражданского, демократического направления и реалистической поэтики. Вместе с тем «чистые лирики» преодолели романтический разрыв между окружающей действительностью и идеальной мечтой. Музыка начинает ассоциироваться у «чистых лириков» с красотой реального мира, звучанием природы, творчества, любви. Музыкальность в теории «чистого искусства» — это еще один вариант философской метафоры, направленный на эстетизацию, гармонизацию бытия.

<sup>1</sup> Жуковский В. А. Стихотворения. Поэмы. Проза. М.: Современник, 1983. С. 152.

<sup>2</sup> Там же. С. 379.

<sup>3</sup> Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений: в 10 т. М.: Воскресение, 2002. Т. 7. С. 174.

Но принципиальная новизна отмеченной эстетизации заключается в том, что «чистые лирики» едва ли не первыми в отечественной словесности распространяют ее на стихотворную речь: музыкальное содержание поэтических сочинений должно быть выражено музыкой стиха, звуковой экспрессией художественной формы. Музыкальное начало как стилистическая особенность поэтической фактуры распознается литературными критиками: А. А. Григорьевым, А. В. Дружининым, В. П. Боткиным, Н. Н. Страховым. Т. А. Гавриленко справедливо отмечала: «Благодаря совместным усилиям поэтов и критиков “чистого искусства” разрабатывалась и утверждалась культура музыкального начала как важнейшего составного понятия художественности, высокой поэтичности, лиризма»<sup>4</sup>. Так понятие «музыкальность» начинает наполняться вполне конкретным теоретико-литературным смыслом, направленным на структурную гармоничность музыкального вида искусства. Музыка для поэтов «чистого искусства» становится еще и эталоном художественной формы.

В поисках музыки слова «чистые лирики» совершенствуют звуковой строй лирических произведений, добиваясь богатой эвфонии, интонационной напевности. А. К. Толстой, например, создает целую «эвфоническую систему» поэтической рифмы — она определилась в процессе создания поэмы «Иоанн Дамаскин»: «Гласные в конце рифмы, если ударение на них не падает, по моему мнению, совершенно безразличны и значения не имеют. В счет идут и образуют рифму только согласные. <...> Я могу ошибаться, но это мне подсказывает внутреннее ощущение, эвфоническое чутье, а Вы знаете, что слух у меня чрезвычайно требовательный. <...> я не хотел бы рифмовать у с и, но а, о, ы, у вполне близки друг к другу, так же как близки и, е и я <...>. <...> попросите его (И. С. Тургенева. — С. М.) написать мне или сообщить Вам свои замечания по поводу моей эвфонической системы»<sup>5</sup>. В стремлении к разнообразию музыкальной ритмики Я. П. Полонский и А. А. Фет обращаются к метроритмическим экспериментам, впрочем, так и не ставшим функционально убедительными на фоне «правильных» силлабо-тонических метров. Вместе с тем «чистые лирики» транспонируют и эвфонию, и метроритмику в напевное голосоведение поэтического синтаксиса — расцвет музыкальной лирики во второй половине XIX века связан прежде всего с небывалой экспрессией стихотворной мелодики и интонационной свободой напевного стиля, которые воплощают эмоциональную динамичность лирического сюжета.

Художественные поиски и обретения музыкальной поэзии системно концептуализируются мэтром «чистого искусства» — А. А. Фетом, создавшим единственную в русской эстетике XIX века завершенную теорию напевного стиха. Музыкальность для Фета тождественна лиризму, мелодической

<sup>4</sup> Гавриленко Т. А. Романтическая поэзия «чистого искусства»: монография. Уссурийск: УГПИ, 2011. С. 159.

<sup>5</sup> Толстой А. К. Собрание сочинений: в 4 т. М.: Правда, 1980. Т. 4. С. 333–335.

напевности — они захватывают своей иррациональной силой не только поэта-избранника, обостренно воспринимающего музыку мироздания, но и читателей, слушателей, погруженных в эмоциональную стихию музыкальных ритмов, рифм, строф: «Ища воссоздать гармоническую правду, душа художника сама приходит в соответственный музыкальный строй. <...> Нет музыкального настроения — нет художественного произведения. <...> Когда возбужденная, переполненная глубокими впечатлениями душа ищет высказаться, и обычное человеческое слово коснеет, она невольно прибегает к языку богов и поет. В подобном случае не только самый акт пения, но и самый строй рифм не зависит от произвола художника, а являются в силу необходимости. Илиада — терцинами и Divina Comedia («Божественная комедия». — С. М.) — гекзаметром равно невозможны»; «Произведение, не трогающее соответственной струны в душе человека, — труп»<sup>6</sup>. Свои теоретические обобщения Фет органично воплотил в поэтическом творчестве, по музыкальности и напевному лиризму оставшемся в XIX веке никем не превзойденным. Вовсе не случайно Фет, не признанный эпохой «торжествующего» реализма, оказался так близок первым русским модернистам, буквально мифологизировавшим «чистого лирика» как «поэта-музыканта» и «поэта-символиста».

Символисты, эстетически претворившие традиции русского романтизма и «чистого искусства», концепции мировой философии музыки, придали идее музыки слова невиданный размах и национальную специфику, что было во многом обусловлено эпохой рубежа XIX–XX веков. Казалось бы, всевозможные варианты панмузыкального мифа уже прозвучали в истории мировой культуры, но революционная ситуация в России, уникальная по исторической катастрофичности, востребовала беспрецедентную интерпретацию — и новый музыкальный миф, не уступающий по идейным масштабам революции духа, был создан. Уже в первых теоретических декларациях 1890-х годов модернисты заявляют о новаторском характере творчества: декадентские настроения необходимо преобразить пафосом «действенной» поэзии, личностный индивидуализм — «переплавить» всеединством, лирику — приблизить к религии, художественные образы — трансформировать в символы, синтезу искусств — сообщить экспрессию магии, в музыкальной первооснове бытия — почувствовать ритмический элемент. Грандиозные задачи были поставлены — за этим последовали смелые теоретические поиски и дерзкие творческие эксперименты.

Действительно, духовная сущность мироздания представляется символистам музыкальной: «Когда в мире создавались Солнце, Луна, Звезды и Земли, те могучие духи, которые создавали их, пели песню, любя свое творение,

<sup>6</sup> Фет А. А. Сочинения: в 2 т. М.: Художественная литература, 1982. Т. 2. С. 168, 151.

и звуки этой песни, не забытые, остались в душах людей и в памяти птиц»<sup>7</sup>. Но, вовлеченные в стремительный водоворот российской истории рубежной эпохи, русские модернисты, в отличие от романтиков и «чистых лириков», одержимы утопическими проектами нравственно-эстетических преобразований современности, «жизнетворчества» соборной личности и «жизнестроительства» общества будущего. Потому в музыкальном мифе символисты с неизбежной актуальностью гиперболизируют ритмическую природу бытия: ритмика как никакой другой элемент музыки психологически «действена», эмоционально активна, процессуально созидательна: «Музыка. Ее основной элемент — ритм, то есть последовательность во времени»<sup>8</sup>. Без каких-либо преувеличений можно сказать, что в рамках русского символизма был создан уникальный миф о музыкальном ритме, правда, с весьма принципиальной оговоркой, — эта мифотворческая тема развивалась прежде всего младосимволистами в начале XX века. А Белый так писал о ритмической пульсации бытийной музыки: «...музыкальный ритм — ветер, пересекавший небо души; пробегая по этому небу, жарко томившемуся в ожидании творения, музыкальный ритм — “глас хлада тонка” — сгустил облака поэтических мифов...»<sup>9</sup>

Земные отзвуки музыкальных ритмов бытия пронизывают все сферы человеческой жизни: исторические, общественные, культурные, нравственные, религиозные, бытовые. Поэтому неудивительно, что музыкальный ритм А. Блок усматривает в походке римского революционера Катилины: «...ярость и неистовство сообщили его походке музыкальный ритм <...> в поступки этого человека — мятеж, восстание, фурии народного гнева. Вы слышите этот <...> шаг, в котором звучит буря ярости, разрешающаяся в прерывистых музыкальных звуках?»<sup>10</sup> Конечно, сложно представить себе реальные музыкальные ритмы походки и поступков Катилины: звуковое соотношение продолжительных и коротких длительностей, плавных и синкопированных фраз — это «вотчина» композиторов. Но Блоку дорога метафорическая выразительность ассоциаций, символическая многомерность художественных рефлексий.

В своей всеохватности «дух музыки» младосимволисты распространяют в первую очередь на творческий процесс, осознаваемый в единстве философии восприятия, психологии воздействия, поэтики словесного искусства. Согласно концепции младосимволистов, поэт — «теург», и слово его будет обладать магической силой только в том случае, если художник общится к бытийной музыке космоса: «Неустанное напряжение внутреннего слуха, прислушивание как бы к отдаленной музыке есть неперемненное

<sup>7</sup> *Бальмонт К. Д.* Слово о музыке. М.: Рос. муз. изд-во, 1917. С. 4.

<sup>8</sup> *Белый А.* Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 120.

<sup>9</sup> Там же. С. 144.

<sup>10</sup> *Блок А. А.* Собрание сочинений: в 12 т. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1932–1936. Т. 8. С. 505.

условие писательского бытия»<sup>11</sup>. Вяч. Иванов своеобразно развивает идею Блока, размышляя о ритмико-мелодическом «переживании» поэта, принявшего в глубину души музыкальные волны мироздания: «Говоря о развитии поэта, должно признать первым и полубессознательным его переживанием — прислушиванием к звучащей где-то, в далеких глубинах его души, смутной музыке, — к мелодии новых, еще никем не сказанных <...> слов, или даже и не слов еще, а только глухих ритмических и фонетических схем <...> не родившегося слова»<sup>12</sup>. Поразительно то, что о музыкальности творческого процесса на редкость согласованно писали все младосимволисты, — пожалуй, в данном случае сложно усомниться в искренности высказываний: поэтические сочинения, явленные в слове, первоначально облекались в неясные звуковые формы, которые трудно мифологизировать. Такова художественная «лаборатория», творческая «мастерская» поэта — вслушиваться в собственные ритмы души и индивидуальную музыку стиха.

Логическим продолжением творческого процесса является сопряжение бытийных ритмов с поэтической ритмикой, в которой непременно воссоздается музыка современной жизни, лирическое содержание эпохи. И в этих антиномиях, антитезах — неповторимое обаяние русских символистов: реальность и мистика, неизбежность и утопия, индивидуализм и всеединство, катастрофичность и оптимизм, революция и музыка. Блоку одному из немногих символистов удалось отразить «музыкальное» многообразие эпохи, звучание «мирового оркестра», «музыки» революции, «ритмов» души народной. Не случайно Блок утверждал: «Между тем, предпосылкой всякого художественно-критического исследования должно быть непременно определение “ритмических фондов” художника <...>. Раз ритм налицо, значит, творчество художника есть отзвук целого оркестра, то есть — отзвук души народной»<sup>13</sup>. В лирическом переживании ритмов современной эпохи — великая сила блоковского творчества и жизненная трагедия поэта-символиста.

Для других символистов, поглощенных музыкальным мифотворчеством и вслушиванием в мистические соответствия образной системы, «жизнестроительные» запросы на усовершенствование личности и общества так и остались теоретическими декларациями — слишком глобальными были поставленные задачи по «пересозданию» современного миропорядка, слишком утопичным представлялся художественный эффект от музыки слова: «...вновь воскресает в слове музыкальная сила звука; вновь пленяемся мы не смыслом, а звуком слов; в этом увлечении мы бессознательно чувствуем, что в самом звуковом и образном выражении скрыт глубочайший жизненный смысл слова — быть

<sup>11</sup> Там же. Т. 9. С. 74.

<sup>12</sup> *Иванов Вяч. И.* Борозды и межи: Опыт эстетические и критические. М.: Мусарет, 1916. С. 167–168.

<sup>13</sup> *Блок А. А.* Собрание сочинений: в 12 т. Т. 9. С. 75.

словом творческим. Творческое слово созидает мир»<sup>14</sup>. Претензии модернистов на «жизнетворчество», создание «действенной» поэзии, безусловно, не могли обойтись без идеи музыкального отклика в душах читателей и слушателей, проблемы психологического воздействия посредством стихотворного «завораживания», звуко-ритмического «околдовывания», речевого «заговаривания» — эта тема осмысливалась практически всеми символистами. Но конечная «инстанция» символистского мифа о музыкальных ритмах творческого процесса пребывает не в области психологии и поэтики, а в космической безграничности «теургии».

Концепцию «теургической» поэзии, мистериального творчества обосновывают А. Белый и Вяч. Иванов — именно она сообщает русскому символизму национальную специфику и является заключительным аккордом в панмузыкальном мифе рубежа XIX–XX веков. Младосимволисты убеждены: «Из жизненного ритма выросло сложное древо религий; и потому-то прошлое литературы — произвольно религиозно...»<sup>15</sup> Поэзия-«теургия» только тогда будет иметь «действенный» характер, когда поэт, охваченный музыкальными ритмами бытия, услышит голос религиозного множества, испытает музыкально-ритмическое волнение в ходе творческого процесса и воплотив пережитое музыкой слова, которое непременно отзовется в душах людей через приобщение к соборному всеединству. Андрей Белый афористично заявлял: «Теургия — ритмы преобразования: в нас»<sup>16</sup>. Иванов подчеркивал другую сторону «теургического» искусства: «Поэт помнит свое назначение — быть религиозным устройтеlem жизни, истолкователем и укрепителем божественной связи сущего, теургом. <...> Задачею поэзии была заклинательная магия ритмической речи, посредствующей между миром божественных сущностей и человеком. <...> Средством же служил "язык богов", как система чаровательной символики слова с ее музыкальным и оркестрическим сопровождением...»<sup>17</sup> Младосимволисты уверовали в «теургические» возможности синтеза искусств, которые отличали поэзию первобытного синкретизма, — поэзию-религию необходимо воскресить, чтобы возродить и былую соборность общества.

Как видим, для русских символистов музыка в ее ритмической данности — это первооснова бытия, высший вид искусства, эмоциональная стихия переживаний, гармоничный эталон языка чувств, все сферы жизни человека, неотъемлемый элемент творческого процесса, экспрессивное средство воздействия, важная составляющая поэзии-«теургии», «живая душа» соборного множества. Думается, в таком всеохватном контексте невозможно говорить только о философской метафоричности понятия «музыка слова» — русские

<sup>14</sup> Белый А. Символизм как миропонимание. С. 134.

<sup>15</sup> Там же. С. 346.

<sup>16</sup> Там же. С. 429.

<sup>17</sup> Иванов В. И. Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. С. 184–185.

символисты рубежа XIX–XX веков транспонируют концепцию музыкальной поэзии в безграничную семантику философской символики, художественного мифотворчества: на уровне теоретических деклараций, эстетических идей. Но модернисты пытаются воплотить сверхэстетические задачи в собственной поэтической практике, что приводит к смелым художественным инновациям с музыкой стиха, которая, в свою очередь, тоже теоретически обосновывается — и не менее убедительно в сравнении с философской интерпретацией.

В стиховедческом осмыслении музыки слова символисты следуют за поэтикой «чистого искусства», последовательно углубляя аналогии музыкального вида творчества с различными структурными уровнями поэтического произведения, трактуемого системно с точки зрения стилистического единства.

Вслед за «чистыми лириками» русские символисты эстетизируют явления окружающей действительности. Но попытки соотнесения образов реального мира с их мистическими значениями, трансцендентными смыслами максимально расширяют семантические границы стихотворных произведений модернистов, приближая поэтическое высказывание к музыкальному. «Не случайно именно в современном символизме получил небывалое выражение культ музыки, этого идеального и абсолютного предела всех других искусств, этого искусства, дошедшего до абсолютного слияния формы с содержанием», — писал Эллис в статье 1910 года «О сущности символизма», конкретизируя при этом концептуальное «зерно» символистских инноваций с содержательным строем литературных сочинений: «...основным требованием и убеждением современного символизма является именно это самое воззрение на художественное творчество как на претворение всех реальностей в значки, то есть символы воплощенных в них идей...»<sup>18</sup>

Андрей Белый и вовсе заявлял: «Музыка идеально выражает символ. Символ потому всегда музыкален»<sup>19</sup>. Русские символисты декларируют обобщенность, неопределенность, ассоциативность, импрессионистичность, субъективность, многозначность словесного творчества, которое освободилось бы от традиционной семантической ясности, образной конкретики, выражая ту повышенную «концентрацию» лиризма, которая свойственна апокалиптической эпохе. Перечисленные выше новаторские установки модернистов, устремленных к содержательной специфике музыкального искусства, глубоко трансформируют структуру поэтических произведений: характеры лирических героев, ситуаций, сюжетов, художественное время и пространство. И в данном случае можно утверждать, что художественные инновации символистов в сфере музыкальной лирики увенчались успехом: поэтические сим-

---

<sup>18</sup> Поэтические течения в русской литературе конца XIX — начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика: Хрестоматия / сост. А. Г. Соколов. М.: Высшая школа, 1988. С. 80, 81.

<sup>19</sup> Белый А. Символизм как миропонимание. С. 246.

волы и музыкальные образы как никогда раньше стали родственными в своей смысловой объемности. При этом нельзя не отметить другое: как изменилась музыкальная поэзия русского модернизма! Она прониклась не столько мелодической напевностью и гармоничностью формы, сколько абстрактностью идей, переживанием духовных субстанций, звуко-ритмической символикой, которые заметно удалялись от непосредственной эмоциональности и усложняли восприятие художественных приемов психологизма.

В единстве с содержательными изменениями музыкальной лирики в творчестве модернистов произошли системные трансформации и в художественной структуре стиха, многие из которых имели прочную методологическую основу. По аналогии с музыкой стихотворная речь рассматривалась русскими символистами как звуковой феномен. Следовательно, «на пути» к музыке поэзия должна была обрести гибкое интонационное голосоведение и богатый фонетический строй. В отличие от «чистых лириков», модернисты значительно снижают роль напевной мелодики, хотя и не идут на «революционное» опровержение традиций XIX века. В рецензии на книгу «Будем как солнце» К. Д. Бальмонта В. Я. Брюсов писал: «Могло казаться, в напевах Фета русский стих достиг крайней бесплотности, воздушности. Но там, где другим виделся предел, Бальмонт открыл беспредельность»<sup>20</sup>. Музыкальную «беспредельность» звучащего стиха символисты пытались открыть в актуализации фонетических приемов, основанных на повторах.

Бесспорно, многообразные сочетания согласных и гласных звуков, твердых и мягких, шумных и сонорных, звонких и глухих согласных, не просто художественно продуманные, но и «обыгранные» в аллитерациях, ассонансах, увеличивали эмоциональное впечатление от звучащего стиха. Но теоретические поиски и поэтические эксперименты модернистов скрывали серьезные противоречия, которые не могли не обнаружиться. В эстетических работах символистов звукопись, эвфония напрямую соотносилась с усилением напевности стихотворной речи: «...главным образом певучесть стиха Гиппиус основана на искусном подборе звуков слова»<sup>21</sup>. Хотя на практике возникал прямо противоположный эффект: в символистской лирике стали преобладать не напевные, а говорные интонации, обусловленные спецификой русского языка. Символистский стих начинал «прозаизироваться».

С другой стороны, чрезмерная «эмансипация» фонетического строя, обремененная к тому же функцией символизации, привела к нарушению гармоничного равновесия всех структурных уровней поэтической фактуры, что осознавалось самими поэтами-теоретиками. Брюсов писал: «Проявляя величайшую заботливость о звуковой форме стиха, А. Белый порой забывает дру-

<sup>20</sup> Брюсов В. Я. Среди стихов, 1894–1924: Манифесты. Статьи. Рецензии. М.: Сов. писатель, 1990. С. 85.

<sup>21</sup> Там же. С. 463.



гие элементы поэзии...»<sup>22</sup> Теоретические проекты модернистов выглядели подчас захватывающе музыкальными: «...можно бы связать различные модуляционные ходы с музыкальными ходами (на секунду, терцию, кварту и т. д.), что дало бы возможность отождествить гамму из двугласных и гласных с хроматической и диатонической музыкальной гаммой; в последнем случае можно было бы сравнивать мелодию гласных у различных поэтов»<sup>23</sup>. Но в «гиперболизированном» звучании стихотворной фоники все настойчивее проявлялись не только диссонансность, но и новые стилистические формы словесной музыки, которые далеко не всегда воспринимались музыкальными.

Аналогичные явления происходили в метро-ритмической организации символистской лирики, которую можно рассматривать в качестве непосредственной «реализации» мифотворческих претензий на «действенную» магию ритмических созвучий, сопряженных с ритмичностью бытийной музыки и «теургической» мощью ритмических импульсов соборного множества. Русские символисты доказывали необходимость разрушения метрической инерции силлабо-тонического стиха, сковывающей естественную динамику индивидуальных ритмов поэтов-модернистов. Символисты были уверены, что в своей ритмической раскованности стихотворная речь должна «проникнуться» бесконечным разнообразием музыкальной ритмики: поэзия представляет собой «то, “что нужно преодолеть”, для того, чтобы взойти к музыке. <...> Может ли поэзия в своем *maximum'e* приблизиться к Запредельному настолько, чтобы расслышать и познать? Утвердительный ответ возможен хотя бы только на том основании, что наши времена поэзии ощутили, как никогда, до пророчесственного прозрения, двойственную природу вселенной, и именно ощутили музыкально, путем все большего отрицания пространственных образов и все большего прислушиванья к “ритму”...»<sup>24</sup>

Как и философское мифотворчество на тему музыкального ритма, стиховедческие «штудии» символистов имели невиданный размах: Вяч. Иванов, В. Брюсов, А. Белый читают циклы лекций о ритме, Белый создает Ритмический кружок при издательстве «Мусагет», Брюсов систематизирует свои теоретические представления в работе «Наука о стихе. Метрика и ритмика» и т. д. Выявление оппозиции метра и ритма заставляет обратиться к масштабным инновациям, в результате которых в русском стихосложении появляются дольник, тактовик, верлибр, акцентная система. Новаторские формы стиха детально осмысливаются поэтами-теоретиками. В мемуарах Белого читаем: «С этой поры я внимательно вчитываюсь в ее (З. Н. Гиппиус. — С. М.) строчки; и после А. Блока сильно на них реагирую: символистами умалена

<sup>22</sup> Там же. С. 300.

<sup>23</sup> Белый А. Символизм. М.: Мусагет, 1910. С. 255.

<sup>24</sup> Александр Блок и Андрей Белый: Переписка / ред., вступит. ст. и коммент. В. Н. Орлова // М.: Гос. лит. музей, 1940. С. 13.

роль поэзии Гиппиус для начала века; разумею не идеологию, а стихотворную технику; ведь многие размеры Блока эпохи “Нечаянной радости” ведут происхождение от ранних стихов Гиппиус»<sup>25</sup>. Отступления от классической силлаботоники нередко оцениваются как неудачные с точки зрения лирической интонационности. В рецензии на поэтический сборник Иванова «Кормчие звезды» Брюсов писал: «Его новые размеры не всегда ему удаются и иной раз оказываются плохой, ломаной прозой»<sup>26</sup>.

Между тем высказанное Брюсовым наблюдение над новаторскими разновидностями стиха Иванова — не только пронзительно тонкое, но и исторически симптоматичное. Опровержение метрической монотонности силлаботонического стиха и актуализация ритмического разнообразия, претендующего на символизацию, представлялись символистам своеобразным проявлением музыкальности: «...в то время как ритм является выражением естественной напевности души поэта (духом музыки), метр является уже совершенно точно откристаллизованной, искусственной формой ритмического выражения»<sup>27</sup>. И в данной связи теоретические перспективы взаимодействия стихотворной и музыкальной ритмики виделись символистам вполне определено. Андрей Белый утверждал: «Одна из задач современной поэтики заключается в точном определении того, что есть ритм: определить область ритма в поэзии, его границы, его связь с музыкой с одной стороны, и с поэтическим метром, — с другой»<sup>28</sup>. Но поэтическая практика вновь опровергала эстетические намерения модернистов: отказ от «правильной» метрики, свободное варьирование междуударных интервалов в стихе и расширение их диапазона от 0 до 4 и более слогов неуклонно вели символистскую лирику не к музыке, а к «прозаизации» стихотворной речи, реформе отечественной версификации, небывалым общестилистическим трансформациям и родо-видовой «революции» в русской словесности.

В своей всеобъемлющей устремленности к музыкальности русские символисты преобразили также и композиционные принципы стихотворной формы, обратившись к крупным жанрам лирического цикла, книгам стихов, нередко ориентированным на полифонические и лейтмотивные приемы, прямые аналогии с музыкальной архитектурой («Аккорды» Бальмонта, «Сонаты» Брюсова). Факт теоретической осознанности музыкально-поэтических взаимосвязей во многих случаях не подлежит сомнению. Вяч. Иванов настаивал на необычном замысле «Кормчих звезд»: «Доныне утверждаю, что книга сплошь музыкально продумана»<sup>29</sup>. Несмотря на то что идея музыки

<sup>25</sup> Белый А. Начало века. М.: Художественная литература, 1990. С. 204.

<sup>26</sup> Литературное наследство. Т. 85: Валерий Брюсов. М.: Наука, 1976. С. 533.

<sup>27</sup> Белый А. Символизм. С. 254.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Литературное наследство. Т. 85: Валерий Брюсов. С. 532.

снова обернулась не столько музыкальностью поэтической композиции, сколько бескомпромиссным сближением стиха и прозы в их нетождественной «эпичности», думается, попытка целостного осмысления музыки слова в теоретическом наследии русского символизма не подлежит сомнению. К художественным инновациям модернисты «подключили» прежде всего те экспрессивные особенности и структурные уровни стихотворной речи, которые самым непосредственным образом взаимодействуют с музыкальным видом искусства.

Итак, уникальность русского символизма заключается в том, что модернисты с опорой на традиции мировой и отечественной философии не только синтезировали эстетику литературного и музыкального искусства, представив музыку слова в качестве грандиозной философской метафоры, сопрягающей бытийные, психологические, исторические, нравственные, религиозные аспекты, но и всесторонне углубили поэтику музыкальной лирики в стиховедческом направлении, сообщив категории «музыкальность» системный теоретико-литературный характер. Музыка слова, музыкальная лирика, музыкальность поэзии, музыка стиха для русских символистов — одновременно и философская метафора, сопредельная с символом, мифом по чрезвычайно широкому смысловому объему, и теоретико-литературная категория с конкретным стиховедческим содержанием. Символисты впервые в отечественной эстетике и поэтике концептуализировали синтетичную природу музыки слова на всех художественных уровнях стихотворной фактуры — благодаря модернистам поэтическая музыкальность транспонировалась из идеалистических теорий, мифологической метафорики, философской символики в область научного познания, лингвистически и структурно обусловленной объективности.

На основе анализа теоретического и творческого наследия русских символистов можно дать следующее теоретико-литературное, стиховедческое определение категории словесной музыки: музыкальность — это стилистическая особенность, основанная на совокупности содержательных и художественных приемов, приближающих литературное произведение к смысловой многозначности, образной эмоциональности, звуковой, мелодической, ритмической, композиционной экспрессии музыкального вида искусства.

Вклад старших и младших символистов в развитие теории музыкальной поэзии приобретает объективное значение, пожалуй, только в современную эпоху, когда в результате фундаментальных исследований А. П. Авраменко, О. А. Клинга, Л. А. Колобаевой, Д. М. Магомедовой, И. Г. Минераловой, З. Г. Минц, В. В. Полонского произошел настоящий «переворот» в изучении поэтики символизма. Безусловно, первые русские модернисты оказали влияние на эксперименты с музыкой стиха в поэзии XX — начала XXI века. Но не менее масштабны заслуги символистов и перед стиховедением,

теоретическим и историческим литературоведением. Стиховедческие взгляды символистов в большей или меньшей степени повлияли на методологическую основу «формальной» школы, концепции музыкальной лирики Б. М. Эйхенбаума, В. М. Жирмунского, Б. В. Томашевского, музыкальные теории стиха Н. Н. Шульговского, М. П. Малишевского, А. П. Квятковского и т. д. Историки литературы стали обоснованно писать о различных стилистических формах музыкальности в поэзии Александра Блока, Фёдора Сологуба, Константина Бальмонта, Велимира Хлебникова, Сергея Есенина, Марины Цветаевой, Николая Рубцова...

Можно смело утверждать, что на современном этапе исследование музыкальности слова — это утвердившаяся традиция, своеобразное научное направление, основанное на стыке двух наук: литературоведения и музыкознания. Достаточно вспомнить многочисленные работы о музыкальных принципах композиции в архитектонике стихотворных сочинений: полифонических элементах в лирике Иосифа Бродского и Бориса Пастернака, аналогиях с сонатной формой в поэме Андрея Белого «Первое свидание», чертах симфонизма в поэмах «Балет» Николая Некрасова, «Возмездие» и «Двенадцать» Александра Блока, «Город в степи» Николая Заболоцкого<sup>30</sup>. Невозможно не упомянуть диссертационные исследования последних лет: «Музыка и слово: проблема синтеза в эстетической теории и художественной практике» М. В. Алексеевой, «Музыкальный элемент как особенность сюжетостроения в русской лирической поэзии XIX–XX веков (А. Н. Апухтин, Я. П. Полонский, А. А. Фет, Н. С. Гумилёв, Г. В. Иванов: эволюция музыкальности)» Е. Р. Кузнецовой.

Наконец, в современной науке сформировалась устойчивая тенденция рассматривать музыку слова в единстве содержания и формы, что нашло отражение в многочисленных попытках дать определение этому идейно «неуловимому» и исторически неоднозначному понятию. А. В. Михайлов так писал о музыкальной содержательности литературных произведений: «...музыкальность <...> есть не что иное, как констатируемое нами наличие такого смысла, который обращен на себя, и только на себя, — такого, который запирает и запечатлевает себя в себе самом и не подлежит никакому словесному же пересказыванию/переименованию»<sup>31</sup>. Идеи Михайлова своеобразно развиваются в определении Л. Р. Мартыненко: «...под понятием “музыка слова” мы будем подразумевать определенный тип соотношения слова и музыки, ситуа-

<sup>30</sup> Кац Б. А. Музыкальные ключи к русской поэзии: Исследовательские очерки и комментарии. СПб.: Композитор, 1997; Пискунов В. М. Чистый ритм Мнемозины. М.: Альфа-М, 2005; Эткнд Е. Г. Материя стиха. СПб.: Гуманитарный союз, 1998.

<sup>31</sup> Михайлов А. В. Слово и Музыка. Музыка как событие в истории Слова // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова: Материалы научной конференции / редкол. Е. И. Чигарёва, Е. М. Царёва, Д. Р. Петров. М.: Московская консерватория, 2002. С. 13.

цию, когда искусство (поэзия) стремится овладеть образом художественного мира музыкального искусства...»<sup>32</sup>

С другой стороны, исследователи видят неразрывную связь музыкальных смыслов и образов со звуковой природой стихотворной формы. Ю. М. Опарина утверждает: «Музыкальность — это многозначность произведения, эстетизированная эмоция, алогические способы передачи смысла (звук, повторность <...>), <...> "засловесный" смысл, непередаваемый вербально, но стремящийся к ритмическому, звуковому, интонационному выражению с тем, чтобы быть постижимым эмоционально, интуитивно»<sup>33</sup>. В своем очень объемном определении музыкальности стихотворного текста Ю. В. Казарин обобщает идею единства содержания и формы: «Музыкальность — самая сложная для определения и самая загадочная <...> категория поэтического дискурса и поэзии вообще. Музыкальность — это и звуковая гармония (дикция), и звукопись (аллитерация), и гармония гласных звуков <...> и авторская интонация <...> и метр, и индивидуально-авторский ритм, и особая рифмовка, и строфа, и словесные обозначения музыки, и русский "свободный", "вольный" синтаксис, и особая поэтическая чувственность, психологичность, а главное — загадочность (энигматичность), душевность, лиричность <...> и высокая духовность»<sup>34</sup>.

Приблизительный, творческий характер некоторых формулировок очевиден. Только ли музыкальности поэтического текста свойственны «душевность», «эмоциональность», «загадочность», «духовность»? Безусловно, отечественной эстетике есть чем гордиться — как ни в какой другой национальной культуре идея музыки слова в России «встраивалась» то в онтологию, диалектику, то в психологию творчества, философию искусства, даже в концепции революции, исторического прогресса и теургию, магию, религиозные утопии. Но философская метафоричность, фатально сопровождавшая музыку слова много десятилетий, сыграла не самую лучшую роль со строго профессиональными прочтениями этого понятия, которые либо бескомпромиссно опровергаются — музыка стиха невозможна в принципе, либо вновь содержательно «размываются» — метафорический контекст оказывается сильнее и мифологической популярностью, и исторической настойчивостью. Конечно, *музыка*, *музыкальность*, *музыкальный* — эффектные эпитеты, метафоры, символы в эссеистской стилистике, литературно-критических, публицистических, журналистских работах. Потому вполне объяснимы возражения некоторых ученых против употребления данных тропов в литературоведческих

<sup>32</sup> Мартыненко Л. Р. Музыкальность русской поэзии XIX века как культурный феномен: дис. ... канд. культурологии. Нижневартовск, 2011. С. 34.

<sup>33</sup> Опарина Ю. М. Музыка слова и слово в музыке: поэзия А. Блока в произведениях отечественных композиторов: дис. ... канд. иск. М., 2014. С. 7–8.

<sup>34</sup> Казарин Ю. В. Просодия: книга о стихосложении. Екатеринбург: МРАФон, 2007. С. 15.

исследованиях: «Ничуть не возражая против использования музыкальных метафор в связи с литературными сочинениями, замечу лишь, что взаимодействия поэзии и музыки они не объясняют, а скорее мифологизируют»<sup>35</sup>.

Вместе с тем в современной науке невозможно не считаться с прямо противоположной традицией, в конце XIX века логически завершенной и в начале XX века полноправно утвержденной русскими символистами. Это традиция связана с признанием объективной данности музыкальных элементов в структуре поэтического произведения, осознанием музыкальной лирики в качестве художественно организованной системы, выявлением различных стилистических форм музыкальной поэзии и научным доказательством специфических особенностей музыки стиха. Более того, традиция научного осмысления музыкальности слова связана с постижением характерных свойств русской лирики XIX века, последовательно направленной не только на музыкальный вид искусства, но и на выражение «диалектики души» человека, исторической динамики эмоциональной жизни общества. Н. М. Мышьякова справедливо признавала: «Концентрированный и концептуальный лиризм принимал музыкальный облик. Музыкальность русской лирики XIX века — тип художественного обобщения, характерный для всей русской культуры, “инструмент” общей интеллектуальной работы времени, стремящейся познать “целое” жизни»<sup>36</sup>.

Потому категорический отказ от теоретико-литературного определения категории «музыкальность» можно расценивать, скорее всего, как проявление филологической некомпетентности, метафорическую трактовку этого понятия в научном исследовании — как факт дилетантизма, а глубокое литературоведческое изучение сложнейшего феномена отечественной словесности — как продолжение уникальных традиций русской филологической школы и высочайшую ответственность за методологические принципы анализа. В выборе исследовательского пути, и это очень философично, тоже присутствует музыкальность, которая все-таки немислима без литературного и музыкального профессионализма.

<sup>35</sup> Кац Б. А. Музыкальные ключи к русской поэзии. С. 6–7.

<sup>36</sup> Мышьякова Н. М. Литература и музыка в русской культуре XIX века. Оренбург: ОГПУ, 2002. С. 91.

## Размышления Александра Викторовича Михайлова о смысле в музыке

Тема, к которой я обращаюсь в этой статье, весьма сложна, и не случайно я назвала ее: *размышления*. Это проблема, к которой нельзя подойти прямо, тем более — прямолинейно: на данном этапе развития гуманитарной науки о ней, пожалуй, можно только размышлять. Это прекрасно понимал Александр Викторович Михайлов, и он именно *размышлял*: в статьях о музыке, в докладах, на лекциях, которые неоднократно читал в Московской консерватории, *размышлял*, приглашая нас к *со-размышлению*, к *со-творчеству*. Он шел как бы кругами, то расширяя, то сужая их, но никогда не переступая ту грань, за которой точное определение разрушило бы суть самого явления. Этими путями попробую идти и я, ссылаясь на различные высказывания Александра Викторовича (предупреждаю, что цитат из текстов Михайлова будет много, так как невозможно его мысли пересказать своими словами; кроме того, в его необычном способе мышления есть и сложность, и красота, и поэтому мне хотелось бы, чтобы слово Михайлова еще раз прозвучало).

Как известно, смысл искусства неуловим и непереволим в слова. Прежде всего, совершенно понятно, что смысл не равен содержанию, которое условно можно пересказать, хотя не без упрощения и риска вульгаризации. Это касается в первую очередь литературы как вербального вида искусства, далее — по убывающей — поэзии, а если говорить о музыке (для методических целей или ради популяризации), то речь, вероятно, может идти о программной, но скорее всего это практически невозможно по отношению к непрограммной, так называемой «чистой», автономной музыке<sup>1</sup>. И все-таки смысл, хотя и неуловимый, есть, ведь иначе (позволю себе такую игру слов) искусство стало бы *бес-смысленным*, а это отнюдь не так!

---

<sup>1</sup> Впрочем, это зависит от стиля. В. П. Бобровский пишет о скрытом сюжете, например, в произведениях Ф. Шопена. В связи с этим он вводит понятие «алгебраического сюжета»: «Иметь в виду такой не расшифровываемый путем словесных пояснений, а существующий в некоем глубинном подтексте “алгебраический сюжет” не только можно, но и в некоторых случаях желательно, так как он, стимулируя наше воображение, способствует более живому, музыкально-звучающему раскрытию и самой художественной идеи произведения, и ее движения по всем этапам и уровням становящейся содержательной формы» (*Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы: исследование. М.: Музыка, 1978. С. 255*).

Первая конференция «Слово и музыка» (1993 год, с участием филологов и музыковедов) была организована самим Михайловым<sup>2</sup>, который в программном докладе, имеющем символическое название «Слово и музыка. Музыка как событие в истории Слова», высказался так: «Вот мы знаем, что настоящий смысл музыки непереволим на слова. И это всё же не освобождает нас от необходимости всё снова и снова подходить и подбираться к музыке со словами. Музыка, как говорю я, внутри себя установлена, или уставлена, на слово и в направлении его. Музыка окружена многими слоями слов, причем встает проблема изучения устройства этих слоев в историко-культурном разрезе. *Музыка внутри себя, или изнутри себя, уставлена, или установлена, на слово и в направлении такового*» (курсив мой. — Е. Ч.)<sup>3</sup>.

Попробуем понять, что имел в виду в данном случае Александр Викторович. *Какую роль в музыке играет слово?* Самую разнообразную: это и программа, выраженная словесно, и название<sup>4</sup>, и эпиграф, если он есть (например, стихотворение Ф. Шлегеля, предпосланное Фантазии до мажор Р. Шумана), и даже ремарки<sup>5</sup>: ведь всё это — *слово в музыке*, которое если не создает смысл, то способствует возможному его пониманию, возможным толкованиям.

В черновых набросках к циклу лекций, который Михайлов прочел в Московской консерватории («О том, что в музыке»), есть схема, отражающая окружение музыкального произведения различными слоями словесных наименований и обозначений — имен:

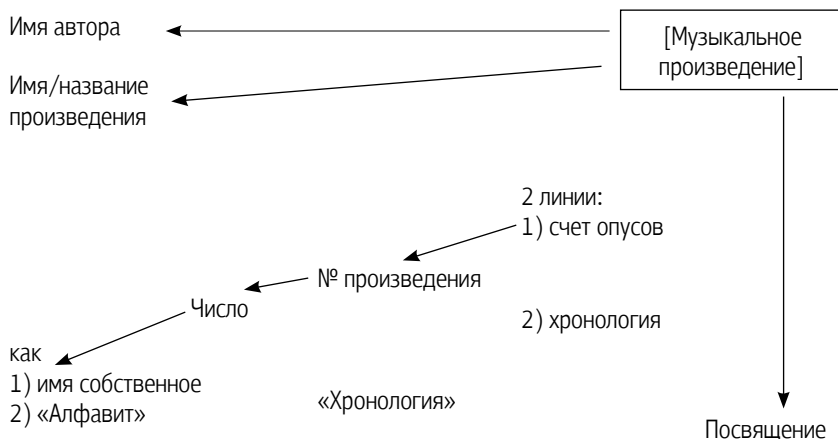
<sup>2</sup> В дальнейшем конференции «Слово и музыка», посвященные памяти А. В. Михайлова, также проходили в Московской консерватории с участием музыковедов и филологов, а теперь эту эстафету подхватил Институт мировой литературы имени А. М. Горького, благодаря усилиям гл. науч. сотр. Л. И. Сазоновой, и также с обязательным приглашением музыковедов.

<sup>3</sup> Михайлов А. В. Слово и Музыка. Музыка как событие в истории Слова // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова: Материалы научной конференции / редкол. Е. И. Чигарёва, Е. М. Царёва, Д. Р. Петров. М.: Московская консерватория, 2002. С. 10–11.

<sup>4</sup> Писать диссертацию под руководством Михайлова на эту тему («Музыкальная номенология как проблема культуры XX века» — на стыке музыкознания и филологии) собиралась Людмила Михайловна Кудинова (1954–2010). Безвременно ушедшая от нас, она, всю жизнь проработавшая сотрудником Научной библиотеки имени С. И. Танеева (ведущий библиотекарь), не успела осуществить свой замысел. Посмертно был опубликован ее «Тематический словарь названий музыкальных произведений» (Калуга, 2011), предназначавшийся быть приложением к диссертации. См. также статью: Кудинова Л. М. Название в музыке (к постановке проблемы) // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова. С. 99–110.

<sup>5</sup> Этому посвящено незаконченное исследование Михайлова «Об обозначениях и наименованиях в нотной записи, или тексте, произведений Скрябина». Лишь незначительная часть этой работы была опубликована (см.: Михайлов А. В. Об обозначениях и наименованиях в нотных записях А. Н. Скрябина // Нижегородский скрябинский альманах. Нижний Новгород: Нижегородская ярмарка, 1995. С. 118–150). Например: «Та музыка, которая была бы только-музыкой, и ничем более, окружена “поясом” своего же словесного само- и смыслообнаружения...» (с. 121).





Вот мысль Михайлова, которую можно считать комментарием к этой схеме: «Музыка <...> вообще не обходится без слова как слова *именующего* нечто в ней. И, напротив, всякое слово, с самого начала “привязанное” вот к такой-то музыке, с самого начала с ней сопрягшееся — и так, начиная с ее заглавия (каковое вполне может быть при этом и случайным), — есть существенный и сущностный способ ее *самообнаружения* <...> и ее *смыслообнаружения* (что, однако, вовсе не значит, что посредством такого слова-именования музыка “само”обнаруживается в своей полноте и адекватности и что “смысл” музыки также обнаруживается полностью и адекватно)»<sup>6</sup>.

Это *Слово в музыке*. А что значит *музыка в слове*, или, по выражению Михайлова, «Музыка как событие в истории Слова»?

Вот что пишет Александр Викторович: «Слово тоже уставлено, или установлено, на музыку <...> оно изнутри самого себя, если рассматривать дело в историко-культурном разрезе, имеет в виду музыку как свою же, слова, конечную *запечатленность* внутри создаваемого им *смысла*»<sup>7</sup>.

В связи с этим Михайлов говорит о *музыкальности литературы* (о которой, отметим это, пишут столь часто и которая, как правило, ощущается интуитивно, но редко поддается — или скорее вовсе не поддается — какому-либо четкому определению). Вряд ли прояснит что-то здесь и мысль Михайлова: «Музыкальность, которую мы при этом обнаруживаем, есть не что иное, как констатируемое нами наличие *такого* смысла, который обращен на себя, и только на себя, — такого, который запирает и запечатлевает себя в себе самом и не подлежит никакому словесному же пересказыванию/переименованию»<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Михайлов А. В. Об обозначениях и наименованиях в нотных записях А. Н. Скрябина. С. 120.

<sup>7</sup> Михайлов А. В. Слово и музыка. Музыка как событие в истории Слова. С. 13.

<sup>8</sup> Там же.

Столь сложная форма описания данного явления восходит к сложности самого предмета и объясняется нежеланием автора конкретизировать (упрощать) понятие смысла. Заметим, что в данном случае Александр Викторович говорит не о музыке, а о литературе (причем о прозе не в меньшей степени, чем о поэзии). Следовательно, и в искусстве слова, по мысли автора, смысл также непереводимим на язык слов.

Таким образом, связь между литературой и музыкой на глубинном уровне оказывается неуловимо тонкой и проходит через «...сердцевину смысла, отпущенную из слова *как* слова в свое закрытое (до известной степени) от слова бытие»<sup>9</sup>. И в другом месте: когда «центр тяжести» переносится «...на смысл как смысл, то есть на такой смысл, какой вообще не допускает своего переформления, и вот тут-то к слову примыкает музыка <...> обнаруживая себя как — если можно так сказать — транс-словесный смысл»<sup>10</sup>. Называя «*только-музыкой*» это обнаруживающееся ядро музыки, Александр Викторович именует ее «за»словесной и «через»словесной (в другом месте исследователь говорит о «трансгрессивном смысле»<sup>11</sup>).

Находя такие смысловые связи между музыкой и литературой, Михайлов указывает и на принципиальное отличие этих двух видов искусств. Так, в лекции, прочитанной в Московской консерватории 23 ноября 1993 года, он говорит о «конструкции как носителе смысла»<sup>12</sup>, но при этом подчеркивает, что это явление по-разному проявляет себя в литературе (как вербальном искусстве) и в музыке (невербальном). Поэтому, считает он, «в музыке, начиная с определенного периода, очень естественно делать акцент на первом (*конструкция* смысла), а в литературе так же естественно делать акцент на втором (*конструкция смысла*), потому что это другое искусство: оно свой смысл — благодаря тому, что пользуется тем же самым естественным языком, каким пользуемся мы, — легко отдает»<sup>13</sup>.

Создавая такие *метафорические термины*, Михайлов старается с разных сторон осветить исследуемое явление и приблизиться к его пониманию.

Такова *еще одна пара терминов*, которые Александр Викторович применяет прежде всего к музыке: «то, о чем» и «о том, что в музыке»<sup>14</sup>. Этому был посвящен цикл из трех лекций — последнее, что прочел Александр Викторович в Московской консерватории (в апреле 1995 года, за пять месяцев до кончины).

<sup>9</sup> Там же. С. 11.

<sup>10</sup> Там же. С. 12.

<sup>11</sup> Там же. С. 14.

<sup>12</sup> Михайлов А. В. Обратный перевод: Русская и западно-европейская культура: проблемы взаимосвязей. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 716.

<sup>13</sup> Там же. С. 717–718.

<sup>14</sup> «О том, что же есть музыка в музыке (эта странная формула не тривиальна, но страшно многозначна)» (цит. по: Чигарёва Е. И. «О том, что в музыке» (по лекциям и наброскам А. В. Михайлова) // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова. С. 24).

В связи с основной темой лекций («о том, что») возникают еще две условные формулы: «то, после чего» (последовательность) и «то, почему» (осмысленность фразы). Таким образом, очерчивается пространство, в котором пребывает смысл. Далее Михайлов говорит:

«Смысл в музыке — многоярусный.

1 — смысл, который вообще присущ произведению,

2 — смысл, который был зашифрован и вложен в эту музыку. Это не для слушателя. Расшифровка инициалов (ВАСН) невозможна слушателем, если он не знает этого. Таким образом, в музыке Баха существуют разные слои смысла»<sup>15</sup>.

Еще один пример зашифрованного смысла. Хорал как символ, как выразитель скрытого смысла в немецко-австрийской музыке: в одной из своих статей Александр Викторович ссылается на Скрипичный концерт Альбана Берга, в котором, как известно, приведена цитата из Кантаты № 60 И. С. Баха («Довольно! Господи, если тебе угодно, отпусти меня...»). Текст подписан под партией солирующей скрипки (человеческий голос!), но, естественно, не поется и не произносится. «Выписанные в партитуре слова хора должны так или иначе, не прямо, но косвенно, дойти до сознания слушателя, стать элементом целостного смысла всей вещи», — пишет Александр Викторович и далее расшифровывает свою мысль так: «Одинокий человек — в своих надеждах на прочность запечатленного словом смысла»<sup>16</sup>.

Так мы подходим еще к одной излюбленной идее Александра Викторовича: «скраденное», «умолчанное слово». Михайлов выделяет три состояния слова: «Это слово — если простят мне невольную неуклюжесть выражения — в его *дословном* состоянии; слово в его привычном нам состоянии, каким знаем мы его по языку и его продуктам, и, наконец, слово, уходящее вовнутрь разных своих воплощений, точно так же, как музыка способна уходить внутрь таких своих воплощений, которые уже не могут, собственно, прозвучать для нас, подобно стенам, построенным звуками лиры Амфиона»<sup>17</sup>. И далее: «Слово “дословное” и слово, уходящее в свою немоту и неприступность, — это формы “скраденного” или умолчанного слова»<sup>18</sup> (курсив мой. — Е. Ч.).

То же Александр Викторович говорит и о музыке: «Музыка простирается далеко в область неслышимого»<sup>19</sup>. «Музыка и звучание — это далеко

<sup>15</sup> Там же. С. 31.

<sup>16</sup> Михайлов А. В. Проблема характера в искусстве: живопись, скульптура, музыка // Михайлов А. В. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 262.

<sup>17</sup> Михайлов А. В. Слово и музыка. Музыка как событие в истории Слова. С. 17–18.

<sup>18</sup> Там же. С. 18.

<sup>19</sup> Там же. С. 17. Эту проблему рассматривает И. М. Некрасова в кандидатской диссертации «Поэтика тишины в отечественной музыке 70–90-х гг. XX века» (2005). См. также ее публикации, в частности: Некрасова И. М. Тишина и молчание: миросовершенство и чело-

не переменная и ненарушимая связь, и <...> музыка в разных своих исторических состояниях могла простирается далеко за сферу музыки как реального звучания»<sup>20</sup>. Однако Михайлов признает, что тем не менее в большинстве случаев музыка «...вновь принуждена возвращаться в слышимое и исполняемое»<sup>21</sup>.

И всё же: как это незвучащее, неслышимое, умолчанное в литературе и музыке связано со смыслом? Как в таком случае мы можем ощутить *смысл* (так сказать, *осмысленность*) этого явления?

Отвечая на этот вопрос, Михайлов говорит о богатстве возможных связей и преломлений: «Звучащий смысл может служить заместителем молчания, а молчание — представлять собою смысл, смысл *запечатляемый* и тогда хранимый за своими семью печатями»<sup>22</sup>.

Особенно феномен «умолчанного» слова и «умолчанного смысла» характерен для искусства XX века, когда «...молчание стало осмысливаться как определенная манифестация слова»<sup>23</sup>.

В апрельском цикле лекций (1995) «О том, что в музыке» в качестве особенно яркого примера «умолчанной музыки» Михайлов приводит «4'33"» Дж. Кейджа.

Сейчас ни одного музыканта не удивишь этим феноменом, и ему не надо объяснять, что это такое. Но мне вспоминается, что я была на премьере, и тогда реакция публики была совершенно иная. Пианист (это был Алексей Любимов) вышел на сцену, поставил на пюпитр ноты и сел за инструмент. Сначала в зале была напряженная тишина, потом стали слышны перешептывания и даже смешки, но пианист невозмутимо сидел за роялем положенные 4 минуты 33 секунды<sup>24</sup>, периодически перелистывая ноты (в сочинении 3 части).

В этом «произведении», в котором многие усматривают шутку, некий эпатаж, Александр Викторович находит глубокий философский смысл. Он рассматривает опус с точки зрения различных категорий, о которых говорит в этих лекциях: художественная целостность, логика в музыке, онтологический статус музыкального произведения, «то, что в музыке» (в этом случае, замечает он, «...слова “то, что” воспроизводят некий жест»<sup>25</sup>). И вот вывод: «Преодо-

вековывражение // Российская академия музыки им. Гнесиных: сб. тр. Т. 162. Вып. 6: Процессы музыкального творчества. М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. С. 265–271.

<sup>20</sup> Михайлов А. В. Слово и музыка. Музыка как событие в истории Слова. С. 16. Здесь Михайлов ссылается на книгу А. Ф. Лосева «Музыка как предмет логики».

<sup>21</sup> Там же. С. 19.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Эти цифры связаны с длительностью записи на простой (не долгоиграющей) грампластинке — 4 мин. 33 сек.

<sup>25</sup> Цит. по: Чигарева Е. И. О том, что в музыке (по лекциям и наброскам А. В. Михайлова). С. 30.

леается опусность музыки, но не преодолевается “то, что”. Нельзя создать ничего бессмысленного и нецелого»<sup>26</sup>.

Отношение Михайлова к современной музыке отнюдь не было негативным. В тех экспериментах, которые так были характерны для второй половины — конца XX века, в том, что происходило в новой музыке, он всегда видел глубокие онтологические основания, размышлял над этим, искал и находил то особенное, что приносит музыка последних лет. «Новый универсум возникает на наших глазах — за счет реальной чувственной природы музыки»<sup>27</sup>, — замечал он. В пьесе Кейджа Александр Викторович видел и особую логику, и целостность. В лекции (18 апреля 1995 года) он заметил: «Логика может быть находима, если представить себе это произведение как звено в истории музыки. Произведение Кейджа 4'33” (то есть не перформанс, а молчание) черпает свою логику — в своем же целом, временно-пространственном или пространственно-временном целом»<sup>28</sup>.

Возможно, крайности каких-то экспериментов и смущали Александра Викторовича. Так, сравнивая пьесу Кейджа с «Черным квадратом» К. Малевича, он заметил как бы в скобках: «Но это только крайнее произведение». И тут же добавил в грустном раздумье: «Может быть — не крайнее...»<sup>29</sup>

Однако факт остается фактом: эксперименты тех лет ставили перед исследователем новые вопросы, порождали новые раздумья.

И закончить мои «размышления над размышлениями» Михайлова о смысле искусства, о смысле музыки мне хотелось бы последними словами его программного доклада: «Музыка всякий раз может разуться как прорывающаяся немота. А смысл, который утверждает себя в музыке, — это тогда смысл, прорывающийся через “не могу” своего молчания. Смысл утверждается — тот, который долго накапливается и настаивается в своей невысказанности и даже более того — в своей невысказываемости»<sup>30</sup>.

---

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Там же. С. 32.

<sup>28</sup> Там же. С. 29.

<sup>29</sup> Там же. С. 30.

<sup>30</sup> Михайлов А. В. Слово и музыка. Музыка как событие в истории Слова. С. 20.

## **К истории творческих отношений Вячеслава Иванова и Владимира Эрна: «обмененный взгляд»**

Весть мощных вод и в веяньи прохлады  
Послышится, и в их растущем реве.  
Иди на гул: раздвинутся громады,  
Сверкнет царица водометов, Триви.

Сребром с палат посыплются каскады;  
Морские кони прынут в светлом гневце;  
Из скал богини выйдут, гостье рады,  
И сам Нептун навстречу Влаге-Деве.

*Вяч. Иванов.*

Любой новоприбывший в Вечный город, разыскивая одно из его роскошных чудес, — причудливо сокрытое от дальнорозоркого взгляда, — сумеет оценить размеренную точность описаний Вячеслава Иванова в его «Aqua Virgo» («Ave Roma. Римские сонеты». VIII). О точности и продуманности слова как непрременной черте замкнутой системы символического языка поэта говорил С. С. Аверинцев, приводя в качестве примера шуточное стихотворение Иванова (из его новогоднего письма В. Я. Брюсову), где «милый Эрн» назван «юным Сведенборгом».

Тема творческих отношений Иванова и его близкого друга Владимира Францевича Эрна (1882–1917) достаточно обширна. Коснусь лишь нескольких моментов: хотелось бы прояснить, в некоторой концептуальной их связности, ряд цитат из Иванова в работах Эрна и несколько цитат из Эрна в работах Иванова, — сочинениях серьезных, шутливых и снова серьезных.

«Для меня вся русская философская мысль, начиная со Сковороды и кончая кн. С. Н. Трубецким и Вяч. Ивановым, — писал в своей славной книге Эрн, — представляется цельным и единым по замыслу философским делом. Каждый мыслитель своими писаниями или своей жизнью как бы вписывает главу какого-то огромного и, может быть, всего лишь начатого философского произведения, предназначенного, очевидно, уже не для кабинетного чтения, а для существенного руководства жизнью. Несмотря на “пафос расстояния”, отделяющий Вл. Соловьёва от славянофилов, или Лопатина от Вяч. Иванова, между всеми (повторяю, оригинальными) русскими мыслителями есть

какой-то “тайно обмененный взгляд”. Что-то единое видится и предчувствуется всем представителям русского философского самосознания, и диалектика, искание жизнью, европейская образованность, варварская стихийность, чудачество и трагизм личных переживаний — все различными путями ведет к одному, и все различными тонами вливается в одно симфоническое целое. Я не говорю, чтобы не было разногласий. Разногласия есть и не малые, но разногласия эти диалектического характера и снимаются более глубоким синтетическим устремлением»<sup>1</sup>.

Вот этот «тайно обмененный взгляд» — цитата по памяти из статьи Вяч. Иванова «Кризис индивидуализма» (впервые: Вопросы жизни. 1905. № 9; вошла в книгу: Иванов Вяч. И. По звездам: Статьи и афоризмы. СПб.: Оры, 1909). Здесь Иванов, говоря о первых «героях нашего времени», тех, кто и «доныне плоть от плоти нашей и кость от костей наших» — Дон-Кихоте, Гамлете, Макбете, Лире — утверждал: «Эти вечные типы человека глядят не только в вечность. Есть у них, разлученных от нас тремя столетиями, особенный, проникновенный взгляд и на нас. Есть у них и промеж себя взаимно обмененный взгляд таинственного постижения. Они поднялись из небытия под общим знаком. Их связывает между собою нечто пророчески-общее»<sup>2</sup>. Присутствие в описании основного характера русской философии этой цитаты из «Кризиса индивидуализма» создает очень важный для развертывания мысли Эрн контекст. М. де Сервантес и У. Шекспир, явившие «духу запросы нового индивидуализма», — они же намечают вместе с Ф. Шиллером и «исход (или возврат) из героического обособления в хоровую соборность духовной свободы» (там же). А вышеназванный ряд русских мыслителей уже вырабатывает, говоря словами Иванова, «некоторый синтез личного начала и начала соборного»<sup>3</sup>, — на непростом пути к тому, что Эрн называл «логизмом» оригинальной русской философией<sup>4</sup>.

Книгу о Сковороде для «путейской» серии «Русские мыслители» Эрн закончил уже в Риме, будучи командирован в Италию Московским университетом с целью подготовки диссертаций, посвященных творчеству итальянских философов XIX века Антонио Розмини и Винченцо Джоберти. В 1911–1912 годах он жил со своей семьей на Via del Babuino, в 1913 — на соседней Via Bocca di Leone, а в нескольких сотнях метров от его квартиры — в угловом доме на Piazza del Popolo — жил с женой Верой и дочерью Лидией

<sup>1</sup> Эрн В. Ф. Григорий Саввич Сковорода: Жизнь и учение. М.: Путь, 1912. С. 24–25.

<sup>2</sup> Иванов Вяч. И. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. Брюссель, 1971. С. 831.

<sup>3</sup> Там же. С. 839.

<sup>4</sup> Об Эрне и его концепции «логизма» см.: Марченко О. В. Очерки по истории философии. М.: МГУП, 2002. С. 158–230. Что касается выражения «пафос расстояния» (Pathos der Distanz), то это очень распространенная цитата из Ницше («К генеалогии морали»). Вяч. Иванов употребляет ее, к примеру, в статье 1910 года «О поэзии Иннокентия Анненского» (Иванов Вяч. И. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. Брюссель, 1974. С. 580).

Вяч. Иванов. Друзья общались едва ли не ежедневно, обсуждая самый широкий круг проблем: от идей Л. Н. Толстого (Эрн работал над этой темой, Иванов уже напечатал свою статью «Лев Толстой и культура» в первой книге журнала «Логос» за 1911 год) — до сходства и различий православия и католичества<sup>5</sup>. Здесь Эрн напишет «Письма о христианском Риме», а также важные работы «Природа мысли» и «Природа научной мысли» (их будет публиковать в «Богословском вестнике» его редактор о. П. А. Флоренский, друг Эрна с детских лет). И многое из этой тематики получит в дальнейшем причудливое, шуточное и серьезное, выражение в сочинениях обоих.

Так, в рукописном журнале «Бульвар и переулок» 1915 года, опубликованном в 1994 году В. Ю. Проскуриной<sup>6</sup>, наряду с прочим содержится замечательный пастиш Иванова «Бедный викинг» с автокомментарием (подписано: «Поверенный в делах Фрины», то есть Эрна), а также шуточный текст Эрна «Бульварная пресса и переулочные точки зрения» (за подписью «Гуляющий слон»)<sup>7</sup>. Приведу по этой прекрасно подготовленной и снабженной ценными примечаниями публикации текст Иванова, стараясь со своей стороны прояснить некоторые его детали, в одних аспектах соглашаясь, в каких-то уточняя, а где-то и оспаривая комментарии Проскуриной.

*Бедный викинг*

Жил в России викинг бедный  
 Как приват-доцент простой,  
 С виду тихий и безвредный,  
 Духом смелый и прямой.  
 Он изведал умозренье  
 Непостижное уму,

<sup>5</sup> См. *Иванова Л. В.* Воспоминания: книга об отце / подгот. текста и коммент Д. Мальмстада. М.: Культура; Феникс, 1992. С. 50–52; *Марченко О. В.* Владимир Эрн и его книга о Григории Сковороде // Волшебная Гора: Философия. Эзотеризм. Культурология. Вып. 7. М.: Пилигрим, 1998. С. 10–25 (здесь же подготовленное мною переиздание самой книги Эрна: С. 26–157); *Марченко О. В.* Личность и учение Льва Толстого в размышлениях русских философов начала XX века / *Marčenko O.* La personalità e la dottrina di Lev Tolstoj nelle riflessioni dei filosofi russi dell'inizio del XX secolo // Сборник материалов симпозиума «Л. Н. Толстой (1828–1910) и Церковь его времени» (14–15 декабря 2009 года) / *Atti del simposio «Lev Tolstoj (1828–1910) e la chiesa del suo tempo»* (14–15 dicembre 2009). Тула: Ясная Поляна, 2011. С. 197–221, 222–246 (см. также: *Марченко О. В.* *Fabulae selectae*. М.: Асхань, 2016. С. 77–107, 109–133).

<sup>6</sup> См.: *Проскурина В. Ю.* Рукописный журнал «Бульвар и переулок» (Вяч. Иванов и его московские собеседники в 1915 году) // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 173–208.

<sup>7</sup> Слон — прозвище Эрна в дружеском кругу, что сказалося, кстати, в очередной стихотворной шутке — написанном совместно Вяч. Ивановым и Ю. Верховским сонете в честь успешной защиты Эрном весной 1915 г. диссертации об А. Розмине: «Кавказского Слона заезжий Слон...» (опубл.: *Шишкин А. Б.* Вяч. Иванов и сонет серебряного века // *Europa Orientalis*. 1999. Vol. 18. P. 252–255).



И навеки впечатленье  
В сердце врезалось ему.  
По хвосту одной Идеи  
Раз взобравшись на звезду,  
Видел он, как в Эмпиреи  
Вел Эрот Сковороду.  
С той поры сгорев душою,  
Он на Канта не смотрел,  
Из трех Критик ни с одною  
Молвить слова не хотел.  
Полон чистою любовью,  
Верен сладостной мечте,  
А. У. рыцарскою кровью  
Начертал он на щите.  
И в песках гносеологий,  
Где, устроив кегельбан,  
Метил шаром Метод строгий  
В «данности» фата-морган, —  
«Lumen Coeli, Sancta Rosa» —  
Восклицал он, дик и рьян,  
И, как гром, его угроза  
Поражала кантиан.  
В факультет провинциальный  
Министерством заключен,  
Стан грома трансцендентальный,  
«Заслуженным» кончил он<sup>8</sup>.

Обратимся к шестому четверостишию:

- 1) «И в песках гносеологий»;
- 2) «Где, устроив кегельбан»;
- 3) «Метил шаром Метод строгий»;
- 4) «В “данности” фата-морган».

1) В новоевропейской философии, философии субъекта, со времен учения о методе Декарта и сенсуализма Локка, теория познания выдвинулась на первый план, в том числе и в неокантианстве. Важно, что исследовательский интерес самого Эрна был связан с гносеологией; в противовес новоевропейскому «рационализму» мыслитель пытался отстаивать позицию антично-христианского онтологизма, согласно которой теория познания может быть построена только в рамках теории бытия, а не наоборот. «Первое, что бросается в глаза в гносеологии Соловьёва, это то, что он совершенно не признаёт абсолютной, в себе замкнутой самодовлеющей теоретико-познавательной

---

<sup>8</sup> Цит. по: *Проскурина В. Ю.* Рукописный журнал «Бульвар и переулоч». С. 199–200.

дисциплины. Он никогда и не пробовал становиться на схоластическую и в корне фиктивную точку зрения, столь модную среди современных гносеологов, будто гносеология есть абсолютно самостоятельная область мысли[,] не нуждающаяся ни в каких положениях общего философского характера»<sup>9</sup>.

3) Отсылка к постоянной иронии Эрн над панметодизмом неокантианцев и их русских эпигонов, настоящей методоманией «современных Вагнеров» (например, «На пути к логизму» — завершающий фрагмент «Борьбы за Логос», 1911)<sup>10</sup>.

4) Эта строка отсылает к тому, что Эрн именовал меонизмом (от греч. μή ὄν — не-сущее, онтологический нигилизм) новоевропейской философии. «В рационализме самый орган познания — меоничен. Вот отчего последовательный рост рационализма и все увеличивающееся сознание единой державы и исключительного значения ratio сопровождалось замечательным и единственным в истории мысли процессом универсальной систематической дереализации познаваемой действительности. <...> Ratio, тая в своей призрачной сущности все растущий мираж, последовательно захватывая в свою власть одну область мысли за другой, делал все более зримыми и различимыми все детали исторического марева, восставшего над человечеством, но в то же время все глубже поработал мысль неотступной данностью этого марева, превращая его в единственную, философски и научно признанную действительность и объявляя всю подлинную действительность, не вмещавшуюся в рамки рационализма, не существующей, недействительной, относящейся к области субъективного вымысла»<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Эрн В. Ф. Гносеология В. С. Соловьёва // Сборник первый. О Владимире Соловьёве. М.: Путь, 1911. С. 198. С. Л. Франк (в начале 1910-х годов оппонент Эрн) уже в эмиграции, в середине 1920-х годов, рассуждает об онтологической обусловленности гносеологии как характерной черте русской философии, называя это «самобытной национальной русской теорией познания, совершенно неизвестной Западу». Это положение входит и в базовую характеристику русской мысли у В. В. Зеньковского (см.: Марченко О. В. К истокам замысла «Истории русской философии» В. В. Зеньковского // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 1: Богословие. Философия. 2006. № 16. С. 105–113; Марченко О. В. Спор В. Ф. Эрн и С. Л. Франка о специфике русской философии (к вопросу о метафизике социокультурного бытия в русской мысли XX века) // «Самый выдающийся русский философ»: Философия религии и политики С. Л. Франка: Сборник научных статей. М.: ПСТГУ, 2015. С. 23–37).

<sup>10</sup> Эрн В. Ф. Сочинения. М.: Правда, 1991; см., напр.: С. 278–279.

<sup>11</sup> Эрн В. Ф. Григорий Саввич Сковорода. С. 13. Ознакомившись с этими рассуждениями 8.04.2016 года, Г. В. Обатнин сделал предположение, что эта строчка Иванова — автоцитация, отсылка к стихотворению 1910 года «Fata morgana» (II, 305). Это более чем вероятно, в особенности учитывая чрезвычайно важный и для Иванова, и для Эрн мотив *зеркальности* в стихотворении и названии II книги «Cor Ardens» — «Speculum speculorum», куда оно включено. Подчеркну, однако, принципиальность понятия «данность»: с точки зрения Эрн, на такой призрачной *данности*, как «факт научного знания», зиждется мысль кантианства и неокантианства — версий новоевропейского «рационализма». Характерный

2) «...Устроив кегельбан...» Публикатор полагает, что это выражение берется уже из арсенала противников Эрн, а именно из рецензии Б. В. Яковенко на «Борьбу за Логос». Это утверждение, на мой взгляд, противоречит самой логике повествования; во всяком случае, источник с легкостью обнаруживается у самого Эрн, в той же книге о Сковороде. Речь идет о том, что русский мыслитель именовал имперсонализмом новоевропейской философии: «Личное начало для чистого ratio по существу иррационально, и потому все рациональное должно быть мыслимо вне категории личности. Имперсонализм <...> должен был все познаваемое подчинить исключительному господству категории вещи. <...> Отсюда неизбежный союз рационализма с механистической точкой зрения». Природа «вполне и исключительно укладывается в схему механизма». «Отныне вся совокупность мыслимого стала насквозь рациональной, и рационалистическая мысль по всему уравненному и подчищенному полю “действительности” могла беспрепятственно кататься и перекатываться, как кегельный шар на ровной площадке»<sup>12</sup>.

Согласно Эрну, в отрицании природы как живого бытия заключается корень кризиса новоевропейской философии. «На месте *φύσις* античности с замечательной последовательностью мысли новая философия создает пышный меонический миф» («Борьба за Логос»)<sup>13</sup>. Идею эту развивали П. А. Флоренский, С. Н. Булгаков, и особенно — А. Ф. Лосев в «Диалектике мифа». А мысль Эрн — глубокая, оригинальная — о том, что под «рационалистическим» взглядом Природа, живое бытие, предстает бездушным механизмом, механической маской, великолепно разворачивается в работах «Природа мысли» и «Природа научной мысли», где философ говорит, с непререкаемой отсылкой к Г. С. Сковороде, о законе метафизического эха. «Познание человека подчинено принципу метафизического эха. Оно обусловлено онтологией его собственного, субъектного личного бытия. <...> Как аукнется в субъектном бытии человека, так откликнется и в многочисленных сферах познаний его, из совокупности которых слагается для него картина мира»<sup>14</sup>. Это «аукнется — откликнется» присутствует и в «Викинге бедном», в пятой строфе:

Полон чистою любовью,  
Верен сладостной мечте,

---

мотив рассуждений Эрн: предпочитая, подобно Ивану Карамазову, оставаться «при факте», новоевропейский «рационализм» неуклонно движется к безумию.

<sup>12</sup> Эрн В. Ф. Григорий Саввич Сковорода. С. 16–17.

<sup>13</sup> Эрн В. Ф. Сочинения. С. 47.

<sup>14</sup> Эрн В. Ф. Природа мысли // Богословский вестник. 1913. Т. 1. № 4. С. 813. Важность этой идеи для общей концепции Эрн подчеркнута в работах: Марченко О. В. Эрн Владимир Францевич // Русская философия. Малый энциклопедический словарь. М.: Наука, 1995. С. 613–616; [Марченко О. В.] В. Ф. Эрн: Борьба за Логос // История русской философии: учебник для вузов / под ред. М. А. Маслина. М.: Республика, 2001. С. 491–497.

А. У. рыцарскую кровью  
Начертал он на щите.

и особенно в автокомментариях к ней: «За изъяснением таинственных букв А. У., начертанных на щите викинга, мы обратились к первому астроплатонику и иерософисту нашего времени, р. Firenze. Его толкование: “Aphrodite Urania”, или “Ave Urania”. В редакции “Логоса” думают, напротив, что ими изображается русское междометие “ау”: платонический викинг аукается, тщетно ожидая сочувственного отклика из темных дебрей всеобщего, как ему кажется, умопомрачения. Историк г. Кизеветтер, с своей стороны, усматривает в загадочных инициалах начальные буквы всеместно прогремевшего трактата:

A Kantio  
Usque ad Kruppium...»<sup>15</sup>

Эти шуточные (и притом основательно-неслучайные) толкования не могут, однако, скрыть чрезвычайной исходной и конечной серьезности: идея Эрна о «метафизическом эхе», появившаяся, продуманная и высказанная им, возможно, в римские (1911–1913) годы, произвела на его старшего друга очень сильное впечатление. Она подкрепляла, оттеняла и углубляла его собственные, вдохновленные некоторыми идеями их общего учителя В. С. Соловьёва, настойчивые размышления о зеркальности познания и бытия («Человек, в тварном сознании зависимости познавания своего от некоей данности, кажется себе самому похожим на живое зеркало» и т. д.)<sup>16</sup>. Весомое обоснование этого последнего утверждения находим в очень важном для Иванова тексте, где присутствует самая большая во всем корпусе его текстов цитата из сочинений его друга, из «Природы научной мысли»; здесь идея метафизического эха подается Эрном в очень близком Вяч. Иванову софиологическом ключе (и опять с неперменной отсылкой к Г. С. Сковороде).

Речь идет о предисловии Вяч. Иванова к предполагавшемуся посмертному переизданию повести Л. Д. Зиновьевой-Аннибал «Тридцать три урожая»

<sup>15</sup> Цит. по: *Проскурина В. Ю.* Рукописный журнал «Бульвар и переулочк». С. 200.

<sup>16</sup> *Иванов Вяч. И.* Религиозное дело Владимира Соловьёва // *Иванов Вяч. И.* Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3. Брюссель, 1979. С. 303. И все вместе это опирается на парменидовско-платоновскую модель *круглого мышления*, модифицированную неоплатонической триадой *пребывание — исхождение — возвращение* (μονή — πρόοδος — ἐπιστροφή). См.: *Марченко О. В.* К вопросу о критике «ratio» В. Ф. Эрном // *Философия и культура в России: методологические проблемы.* М.: ИФРАН, 1992. С. 83–90; *Martchenko O.* Le thème du «rationalism» de la Nouvelle Europe chez Pavel Florenski et Vladimir Ern: quelques aspects // *Pavel Florensky et l'Europe / sous la direction de Fl. Corrado-Kazanski.* Bordeaux: MSHA, 2013. P. 47–60; *Марченко О. В.* Круглое мышление: (об одном понятии у Флоренского и Эрна) // «Философствовать в религии»: материалы конференции, посвященной столетию выхода книги «Столп и утверждение Истины» о. Павла Флоренского. М.: ПСТГУ, 2017. С. 64–75.

(по-видимому, 1918–1921, публикация Г. В. Обатнина). Прошу извинить обширность цитаты:

Символическое повествование раскрывает общий закон нисхождения божественной сущности в условное бытие (мэон) искаженного, искажающего мира, — писал Вяч. Иванов. — В этой жертвенности истинно сущего животворящее назначение. Все вещи и суть лишь постольку, поскольку они причастны истинно сущему — платоновской Идее; иначе им было бы отказано даже в условном и относительном бытии. И каждая из тех «любовниц» все же и «Царица». «Тридцать три любовницы, — тридцать три Царицы». Тому же закону нисхождения подчинена Вечная Женственность, как в ипостаси Красоты, так и в другой своей ипостаси — Души Мира, тело которой мы зовем Природою. И как юная красавица повести делается тем, чего от нее ждут, — подобно тому и Природа в своем явлении предстает нам такою, какую вызывает ее человеческий дух: как эхо, откликается она ему на языке обращаемых к ней заклинаний.

И далее следует примечание, которое составляет 1/10 объема всего ивановского текста:

Так учил о «Вселенском эхо» Вл. Эрн, философ Платоновой церкви в теснейшем и внутреннем значении этого слова, — рано ушедший близкий друг как пишущего эти строки, так и автора изучаемой повести. С изумительною силою и зоркостью узрения характеризует он, в исследовании «О природе научной мысли» (1914 г.), последнее превращение Природы в зависимости от направления испытующего ее человеческого ума: «По закону метафизического эхо, на основной зов новой истории вселенная должна была ответить соответствующим эхом: раскнуться под сознанием человека бездушно-безжалостным призраком механизма, и иллюзия, которой возжелал человек, должна была стать, говоря по-кантовски, объективной, т. е. потенциально-всеобщей... Поистине беспредельным и достойным безмерного удивления нам представляется разум божественный не потому, что вселенная имеет конструкцию бесконечно-сложного механизма, а потому что вселенная, будучи божественною поэмой и ничего общего не имея в онтологическом порядке с механизмом, обладает в своей неизмеримой многосторонности тою пластичностью и тою отзвучностью, которая позволяет Космосу в определенный зон истории обернуться механизмом, прикинуться беспредельною машиной — и сделать это с такою артистичностью, что разум человеческий, находящийся под властью низших понятий и рассуждений, под схемою механизма, не может ни в одном пункте мира найти перерыв и выйти из замкнутой сферы мертвой причинности... В непроницаемых глубинах заложена возможность вселенской механистической маски, т. е. возможность для мира предстать перед насильственными методами рационалистической мысли беспредельным механизмом, так, что все естествознание при этом допущении может исследовать не строение мира,

как такового, а лишь сложное и невероятно искусное строение вселенской маски<sup>17</sup>.

В заключение этих наших заметок подчеркнем, что обмененный взгляд, оклик и отклик, отражение-отторжение-приятие предполагает в качестве своего онтологического основания исход и возврат. Встречный “взгляд” ватиканского аполонона торса, требующего от созерцателя: «Изменись!» (*Du musst dein Leben ändern*) у Р. М. Рильке. Палинодия-возврат к отеческим святыням, определяющая путь оригинальной русской мысли, искушаемой новоевропейским *ratio* — в концепции молодого Эрна. Умудренно-благостное, равновесно-точное — у позднего Иванова:

О, сколько раз, беглец невольный Рима  
С молитвой о возврате в час потребный  
Я за плечо бросал в тебя монеты!  
Свершались договорные обеты:  
Счастливого, как днесь, фонтан волшебный,  
Ты возвращал святыням пилигрима.

<sup>17</sup> *Иванов Вяч. И.* Предисловие к повести Л. Д. Зиновьевой-Аннибал «Тридцать три урода» // *De Visu*. 1993. № 9. С. 27. См.: *Эрн В. Ф.* Природа научной мысли. Сергиев Посад: тип. Св.-Тр. Сергиевой Лавры, 1914. С. 44–45; см. также: *Марченко О. В.* *Fabulae selectae*. С. 151–173.

## «Верховное постижение Платона» Владимира Эрна

Первая часть исследования В. Ф. Эрна «Верховное постижение Платона» была опубликована в двух весенних (март — апрель, май — июнь) книгах журнала «Вопросы философии и психологии» за 1917 год<sup>1</sup>. Сочинение имело подзаголовок «Введение в изучение Платоновых творений» и было посвящено памяти кн. С. Н. Трубецкого. Сам автор придавал ему особое значение, считая его первой своей работой «удавшейся» и «почти адекватно» выразившей его мысль<sup>2</sup>. А судя по тому, что в предполагаемом продолжении Эрн собирался подробно рассмотреть «вопрос о литературной деятельности Платона, о последовательности написания им диалогов и подлинность их» [476] и, вообще, проследить «жизнь» греческого философа [514], это сочинение, занявшее только в опубликованной части семьдесят журнальных страниц, обещало быть значительным по объему. Однако работа над ним была прервана смертью Эрна, последовавшей в апреле того же года.

Текст «Верховного постижения Платона» несет на себе яркий отпечаток философского характера и писательского темперамента его создателя. К тому времени Эрн уже заявил о себе как страстный борец с «немецким феноменализмом» и западным *ratio* — и в его сочинении о Платоне, ставшем предсмертным, без труда различимы следы этой борьбы. Мысль великого грека (как и мысль тех философов, которые уже стали к тому времени предметом его историко-философских штудий, — Г. С. Сковороды, А. Розмини, В. Джоберти) была представлена Эрном как свидетельство безусловной правоты отстаиваемой им самим позиции. При этом использовался тот же самый уже отработанный прием: духовный облик Платона был решительно современен, а греческий философ без колебаний выведен на передний край «борьбы за логос» — как единомышленник и соратник.

Путь к верховному постижению Платона прошел через все предыдущее творчество Эрна. Уже в книге о Сковороде греческий философ был отнесен к когорте «великих созидателей культуры», а его учение представлено в качестве основополагающего ориентира для мысли его «малороссийского» почи-

<sup>1</sup> См.: Вопросы философии и психологии. 1917. Кн. 137–138 (I–II). С. 102–173. Далее в настоящей работе цитирование производится по изданию: Эрн В. Ф. Сочинения. М.: Правда, 1991. Ссылки на его страницы приводятся в квадратных скобках без указания названия.

<sup>2</sup> Флоренский П. А. Памяти Владимира Францевича Эрна // Флоренский П. А. Сочинения: в 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1995. С. 348.

тателя. Неслучайно последний был назван «христианским платоником, примыкающим к той великой платонической традиции в христианстве, которая представлена многими великими учителями Церкви и христианскими мыслителями»<sup>3</sup>. Не только «народный учитель и философ» Сковорода, но и католические священники — итальянцы Розмини и Джоберти, занимавшие в представлении Эрн южный фланг сопротивления немецкому феноменализму, — были представлены им в качестве мыслителей, для которых Платон выступал как «открыто признанный вождь и учитель»<sup>4</sup>.

Несмотря на заведомо положительное отношение к Платону, которое очевидно уже в самых первых сочинениях Эрн, образ греческого философа был еще лишен в них необходимой однозначности. С одной стороны, мысль Платона рассматривалась в отношении к христианской традиции, и тогда он выступал как «настоящий и подлинный боговидец». С другой стороны, существовал и «дурной», а именно — дуалистический, платонизм, преодолеваемый христианскими философами, вроде Сковороды, посредством «библейского монизма»<sup>5</sup>. Но по мере того как формировались собственные взгляды Эрн, более определенными становились и те основания мысли Платона, понимание которых было необходимо для верховного ее постижения, — монизм, онтологизм, учение об эросе.

### **«Солнечное постижение»**

Существо подхода к наследию греческого философа, предложенного Эрном, состояло в том, чтобы вновь прочесть диалоги в «реально-биографическом смысле» [465], «внять живому голосу Платона, обильно и действенно звучащему в каждой строчке его творений» [471]. В диалогах следовало отыскать «запись» высшего достижения духа греческого философа, запечатленную в его внутреннем опыте. Следы этой «записи» Эрн впервые обнаружил в VII книге «Государства»<sup>6</sup> — знаменитом мифе о пещере, в котором представлены «четыре различных духовных состояния», последовательно сменяющих друг друга в познании: от пребывания «в узах на дне пещеры» и почитания «за истину теней» до восхождения к «самому солнцу» истины [466]. По убеждению Эрн, миф о пещере, биографическая подлинность которого не может быть подвергнута сомнению, представляет собой свидетельство

<sup>3</sup> Эрн В. Ф. Григорий Саввич Сковорода: Жизнь и учение. М.: Путь, 1912. Соотв. с. 256–257, 222.

<sup>4</sup> См.: Эрн В. Ф. Розмини и его теория знания. Исследование по истории итальянской философии XIX столетия. М.: Путь, 1914. С. 261–265; Эрн В. Ф. Сочинения. С. 427–430.

<sup>5</sup> Эрн В. Ф. Григорий Саввич Сковорода: Жизнь и учение. С. 266.

<sup>6</sup> Эрн использовал названия некоторых диалогов Платона, принятые в его время, но сегодня вышедшие из употребления, например «Полития» и «Пиршество». Далее названия этих диалогов будут заменены на современные — «Государство» и «Пир».



«солнечного постижения» или, говоря иначе, свидетельство того, что «во внутреннем опыте Платона было особенное узрение, которое он сам считает за *актѣ* своего духовного восхождения, т. е. за безусловную и плероматическую вершину всех своих познавательных достижений» [470].

Однако миф о пещере мог быть лишь краткой «памяткой» о солнечном постижении, саму «солнечную запись» следовало еще отыскать в других диалогах. Очевидно, рассуждал Эрн, это не могли быть ранние, так называемые сократические, диалоги, поскольку путь Платона к солнечному постижению должен был занять определенное время от начала его писательской деятельности. С другой стороны, эта подробная запись должна была предшествовать VII книге «Государства», поскольку «в мифе о пещере мы имеем упоминание о солнечном постижении, делаемое с той краткостью, которая объяснима лишь допущением, что пространная запись этого постижения Платоном уже сделана». Таким образом, следовало отклонить диалоги, бесспорно принадлежащие к позднему периоду творчества греческого философа, — «Тимей», «Законы» и «Критий».

За вычетом ранних и поздних оставался следующий ряд диалогов: «Федон», «Тезтет», «Кратил», «Федр», «Пир», «Софист», «Политик», «Парменид», «Филеб» и те части «Государства», что были написаны раньше VII книги [470–471]. Из полученного списка следовало, однако, изъять «Федон», «Тезтет» и «Государство» по причине характерного для них пессимистического тона, не соответствующего самому настроению солнечного постижения. В свою очередь, «Кратил», «Филеб», «Политик», «Парменид» и «Софист», хотя в них и присутствует одна из характерных черт солнечного постижения — *дифирамбичность*, представляют собой «замечательные по своей отвлеченности (но не отрешенности) диалектические исследования основных проблем онтологии — но это ни в коем случае не запись восторженного узрения».

В результате область поиска была ограничена «Федром» и «Пиром». Но и эти два диалога, которые «вышли из одного душевного порыва и созданы одним вдохновением», все же существенно различаются стилистически, или *тонически*: первый «полон юношеского неистовства и внезапных взрывов восторга», второй «поражает зрелой уравновешенностью и художественным спокойствием изложения». В этих диалогах, по мысли Эрн, нашли отражение две стадии временной удаленности от момента солнечного постижения. Если «при написании “Федра” Платон еще находился в “мании”, которую он не только описывает, но и которая заставляет, “нудит” его говорить, но еще не свободен от нее художественно, он еще в сфере “зараженности” ею», то в «Пире» он уже «овладевает своею взволнованностью», и это «создает условия истинно художественного освоения предмета. Форма с глубинною гармоничностью соразмерена с содержанием, и Платон достигает снежных вершин

литературного мастерства и художественного совершенства». Напротив, «Федр» исключительно *пифичен*: «Жрецы философской рефлексии не успели еще “отредактировать” темный и несколько “пьяный” смысл “вещаний” души-пророчицы, вставшей в экстаз». По степени своей «душевной документальности» «Федр» представляет собой «первое впечатление самого основного и коренного события в духовной жизни Платона»; по «исключительной насыщенности элементом божественного» его можно сравнить лишь с «древнею, еще архаической, серьезностью трагедий Эсхила». Поэтому как «запись» солнечного постижения «Федр» значительно превосходит «Пир» [476–479].

### Эрос

Приступая к анализу «Федра», Эрн еще раз подтвердил основной принцип своего подхода: содержание диалога имеет «значение громадного биографического документа» [514]. В нем присутствует и тот бытовой контекст, из которого исходила мысль Платона об эросе, и та стадия в ее развитии, которая предшествовала солнечному постижению, и, наконец, сам момент солнечного постижения. Все части диалога, на которых подробно останавливается исследование, — вступление, речь Лисия и две последовательно произносимые речи Сократа — представляют собой не только части произведения, подчиненного одному литературному замыслу, но автобиографическую запись «жизненного» пути Платона. Так, речь Лисия, которая, согласно принятому на нее взгляду, приведена Платоном исключительно как «образчик дурной риторики» и свидетельство «крайней развращенности нравов», на самом деле служит другой цели. Многие в этой речи может смутить: и ее чувственный тон, и шокирующая современного читателя любовь к мальчикам, *ta paidika*. Однако за этой внешней шелухой кроется гораздо более дальновидный замысел. Словами, вложенными в уста Лисия, Платон описывал мировоззрение людей, находящихся от рождения в пещере, с присущим ему феноменализмом и безэросным здравомыслием [492–503].

В своей первой речи Сократ, видимо соглашаясь с Лисием, вместе с тем настолько углубляет проблему, что «открывается ее огромная, новая, потом бесконечно беспокоившая человечество» сторона: «если страсть действительно такова <...>, то не выше ли всякой страсти бесстрашие?» В этом вопросе, полагал Эрн, уже явлена «реальность надпещерия», в нем отображена та стадия мифа о пещере, когда ее узники были освобождены и обратили свои взгляды ко входу. В жизни Платона соответствующий этой стадии длительный период начался после смерти Сократа и *хронически* предшествовал солнечному постижению. Именно в эту пору были созданы диалоги, в которых развитие получила «аскетическая теория Эроса», — «Горгий», «Менон», «Теэтет», «Федон».

В этих диалогах много сказано о «бегстве» от жизни, о неприятии всего, что соединяет душу с телом. Впрочем, Эрн был уверен, что и тогда Платон отрицал только то, что «в эротических явлениях подлежит безусловному отрицанию», например, то своекорыстие, которое в избытке примешано к любовному чувству в речи Лисия, и все те *ta aphrodisia*, что затем в «Пире» были выведены в образе Афродиты Площадной. Платон отрицал «не бога Эроса, а человеческую способность пережить достойно его дар». В его мысли в качестве «бестелесного» эротического идеала продолжала существовать Афродита Небесная, и потому даже в период «крайнего своего ухищрения от жизни» греческий философ не оставлял «почитания Эроса»; в его «идеалистическом» отрицании жизни о себе дают знать «величайшая тоска и величайшее эротическое томление» [507–510].

Восхождение к вершине «отрешенного Эроса» было только половиной пути к солнечному постижению. За «уединенным, угрюмым, упорным» восхождением, *hodos anō*, по убеждению Эрн, следовал «блистательный и торжественный» *hodos katō* — нисхождение, возврат, «смыкание золотой цепи» [525]. Именно в этом возврате заключена величайшая «связующая», или *сизигическая*, сущность Эроса и эротического воздействия на человека, вновь соединяющего душу с телом [512, 517]. Поэтому эротическая тема в своем существе есть тема антропологическая. Признание сизигического действия Эроса должно было привести Платона от занимавшего его мысль в предшествующий период «идеалистического» отрицания человека к «солнечному утверждению антропологического начала» [520–521].

В опыте греческого философа переход от почитания отрешенного Эроса с присущей ему мизантропией к новому его постижению, признанию его сизигической силы сопровождался раскаянием, или *палинодией* [514]. Палинодия, связанная с «поворотом, с глубочайшим жизненным перерешением», ознаменовала в жизни Платона завершение периода «надпещерного» борения с Эросом и была, по счастливой догадке Эрн, той солнечной записью, той «пропавшей грамотой платонизма», поискам которой было посвящено все его исследование [526–527]. Существо солнечного постижения, таким образом, состояло не в восхождении к «горнему миру», безусловно отрешенному от земной действительности, а в «торжественном нисхождении», или *гелиофании*, пережитом однажды Платоном и нашедшем отражение в «нисходящем характере» второй речи Сократа в «Федре» [529].

### **Русские источники**

Сочинение Эрн продолжило традицию интерпретации мысли Платона, заложенную в 90-х годах XIX века В. С. Соловьёвым. Соловьёв считал учение об эросе главным достижением греческого философа, а те диалоги, в которых

оно было изложено, — безусловной вершиной его творчества. Признав в Платоне избранника и первоапостола Эроса [520], Эрн последовал по проторенному пути, а если учесть, что еще одно значительное исследование философии Платона, появившееся всего лишь годом ранее, «Эрос у Платона» А. Ф. Лосева<sup>7</sup>, развивало те же самые темы, становится очевидно, что подход к наследию греческого философа, выработанный Соловьёвым, был в русской философии этого десятилетия едва ли не единственно возможным. Вряд ли приходится сомневаться и в том, что результаты затеянного Эрном поиска «солнечной записи» в основном были заранее предreshены: уже сам выбор учения об эросе в качестве главного предмета исследования, а диалогов «Федр» и «Пир» в качестве соответствующего его целям литературного материала подталкивал к предсказуемым выводам.

Еще один существенный пункт, в котором Эрн последовал за Соловьёвым, — провозглашение «жизненных» основ философской мысли Платона. Безусловно, Эрн мог обнаружить в тексте «Жизненной драмы Платона», с которым он был хорошо знаком, много для себя привлекательного. Однако в сравнении с этим сочинением Соловьёва в его собственном исследовании есть очевидные отличия. Для Эрна Платон был «художником» или даже «литератором» в гораздо большей степени, чем «реальным» человеком, каким он, вне всяких сомнений, оставался в глазах Соловьёва. Эрн апеллировал к «внутреннему опыту» Платона как к опыту творца, по художественному дарованию сравнимого с Эсхилом, а не к опыту «исторического» Платона — неизменного персонажа сочиненных еще в античности анекдотов. Об обстоятельствах жизни Платона в его сочинении сказано на удивление мало, причем все они «вычитываются» из диалогов.

Принимая исходную установку Соловьёва — поиск «жизненных» оснований мысли Платона, Эрн не был вполне согласен с последними выводами своего великого предшественника. «Концепцию Платоновой жизни», данную Соловьёвым, он называл гениальной и вместе с тем — «чрезвычайно загадочной и недоговоренной» [523]. Но таковой она представлялась Эрну не потому, что он не смог обнаружить в ней то, что искал, но скорее потому, что обнаружил в ней то, что не смог до конца принять. Для Соловьёва Платон был подвижником и мессией, призванным усилием эротической «сизигии» соединить высший и низший миры. Философские работы Соловьёва последнего десятилетия показывают, что соединение этих двух миров понималось им далеко не метафорически, а как действительное упразднение смерти и достижение человеком бессмертия. Его позднее разочарование в Платоне было связано с тем, что греческий философ не смог *на деле* осуществить свой

<sup>7</sup> Статья была впервые опубликована в сборнике: Георгию Ивановичу Челпанову от участников его семинариев в Киеве и Москве: 1891–1916. Статьи по философии и психологии. М.: т-во тип. А. И. Мамонтова, 1916.

грандиозный план: «минутный подъем Платоновой мысли до идеи Эроса как моста, соединяющего мир истинно-сущего с материальной действительностью, остался без последствий: философ указал <...> на этот мост, но оказался не в силах идти по нем и вести других»<sup>8</sup>.

Мысль Эрн об эросе почти лишена того мессианизма, которым буквально напоена философия любви Соловьёва. Несмотря на преклонение перед памятью Соловьёва и почитание, доходящее до сравнения с «божественным Платоном»<sup>9</sup>, вряд ли приходится сомневаться, что по внутреннему самоощущению Эрн оставался представителем иной в своих духовных установках эпохи, в которой мессианизм был явлением эстетическим: художественным и литературным более, чем деятельным и преобразовательным. Центральной фигурой этой новой эпохи являлся художник, а не мессия, творец, а не подвижник. И потому истоки «Верховного постижения Платона» Эрн следует искать в его собственном времени.

Своей идеологией исследование Эрн обязано двум статьям его современников, написанным и вышедшим в свет во время формирования замысла его сочинения о Платоне: «Не восхищение непщева» Флоренского и «О границах искусства» Вяч. И. Иванова<sup>10</sup>. Первая из них, косвенно упомянутая Эрном в тексте «Верховного постижения Платона», посвящена исследованию трех стихов послания ап. Павла к Филиппийцам (2, 6–8), но ближе касается толкования одного-единственного слова, употребленного в указанном отрывке, — «хищение», *harpagmos*. Флоренский распознал в нем *terminus technicus* мистической философии, «удачно переданный в церковнославянском переводе через “восхищение”»<sup>11</sup>, и проиллюстрировал эту свою мысль на ряде примеров древнегреческой литературы начиная с Гомера.

Очевидно, Эрн был вдохновлен изысканиями своего друга, вслед за которым кульминационный пункт своего исследования, солнечное постижение, называл также *hēliakos harpagmos*, «солнечным восхищением» [487]. Однако его собственное понимание того, что скрывалось за этим словом, было все же иным. Рассматривая миф о Гарпиях, Флоренский толковал «похищение» ими душ «в иной мир» как смерть и предлагал читателю «вникнуть в древнюю

<sup>8</sup> Соловьёв В. С. Оправдание добра // Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьёва / под ред. и с прим. С. М. Соловьёва и Э. Л. Радлова. Т. 8. 2-е изд. СПб.: б. и., б. г. Репр.: Брюссель: Жизнь с Богом, 1966. С. 276.

<sup>9</sup> См.: Эрн В. Ф. Гносеология В. С. Соловьёва // О Владимире Соловьёве. Сборник первый. М.: Путь, 1911. Переизд.: Брюссель: Жизнь с Богом, 1994. С. 172.

<sup>10</sup> Статья «О границах искусства» Иванова впервые появилась в журнале «Труды и дни» в 1914 году, а затем была переиздана в сборнике «Борозды и межи» в 1916 году; «Не восхищение непщева» Флоренского впервые опубликовано в «Богословском вестнике» в 1915 году.

<sup>11</sup> Флоренский П. А. Не восхищение непщева (К суждению о мистике) // Флоренский П. А. Сочинения: в 4 т. Т. 2. С. 147.

мысль об умирании». В конечном итоге «восхищение» оказывалось тождественным схождению в ад, *katabasis eis haidou*, из пределов которого восхищенная душа иногда возвращается обратно, иногда нет<sup>12</sup>. В некоторых диалогах Платона можно, кажется, найти подтверждение тому, что греческий философ исповедовал те же самые взгляды на «мистическое» восхищение-умирание. Среди таких диалогов следует прежде всего указать так называемые «пифагорейские»<sup>13</sup> — например, «Федон» со знаменитым утверждением, что истинный философ упражняется в смерти, — однако все они были отнесены Эрном к предварительной стадии литературной деятельности Платона, еще до солнечного постижения. Но главное, обнаруженная Эрном в диалогах Платона «сизигия» понималась Флоренским иначе — как «синергия» человеческого восходящего (*harpagmos*) и Божественного нисходящего (*kenōsis*) усилий, разных по своей природе и несоединимых в одном существе<sup>14</sup>. Для Эрна высшая ценность «жизненного» пути и внутреннего опыта Платона состояла прежде всего в их *кафоличности*, позволявшей вместить в одной жизни, в одном существе и в одном произведении восхождение и нисхождение, причем это последнее и следовало почитать как подлинную высоту человеческих свершений.

Недостающий у Флоренского компонент обнаруживается в названной выше статье поэта и теоретика символизма Иванова<sup>15</sup>, «платонические» мотивы которой во многом перекликаются с позицией Эрна. Рассмотрев на нескольких примерах, относящихся к области поэтического творчества, процесс создания художественного произведения, Иванов пришел к выводу, что

<sup>12</sup> Там же. С. 167–168. Сказанное Флоренским о смерти во многом предвосхитило концепцию шаманизма (в частности, представление о смерти как о путешествии в загробный мир, который шаман осуществляет, находясь в трансе), ставшую через несколько десятилетий популярной и в литературе о древнегреческой мысли, в том числе о Платоне. См., например: *Dodds E. R. The Greeks and the Irrational*. Berkeley: Univ. of California Press, 1951. P. 145–156.

<sup>13</sup> Флоренский, отведший Платону немного места в своей статье, ограничился указанием примера использования глагола *harpazō* в «Федре». *Флоренский П. А.* Не восхищение непщева (К суждению о мистике). С. 177. Более развернутое обсуждение этого вопроса можно найти в указанном выше исследовании Доддса.

<sup>14</sup> *Флоренский П. А.* Не восхищение непщева (К суждению о мистике). С. 188. Собственно, в этом и состоит, по Флоренскому, смысл толкуемых им стихов послания ап. Павла: «Нельзя похитить равенство Богу — ни Богу, ни твари. Богу — поскольку Он уже имеет божескую природу», твари — поскольку ей невозможно «стать равной Богу». Там же. С. 144. Максимум, что смог допустить Флоренский, — это «неслиянное и нераздельное дву-единство» и «недифференцируемость предмета познания и субъекта познания» в непосредственном опыте мистика. См.: Там же. С. 186.

<sup>15</sup> Эрн не упоминает статью «О границах искусства» Иванова, однако он был хорошо знаком с ее содержанием. Кроме того, что эта статья была, без сомнения, прочитана им при публикации, еще в 1911 году. он присутствовал на заседании Религиозно-философского общества им. В. Соловьёва, на котором Иванов делал доклад под тем же названием.

таковой образован двумя движениями «в духовной жизни» художника — восхождением и нисхождением: первое из которых есть «эротический восторг мистической эпифании» и *видение* «высших реальностей», второе — *воплощение* узренного в «смысле, звуке, зрительном и осязаемом веществе». И хотя «целостность жизни требует равно восхождения и нисхождения», для познания более важным является восхождение, для творчества — нисхождение, которое «и жертвеннее, и благодатнее»<sup>16</sup>. Иванов апеллировал к опыту художника (в широком смысле), но в его словах угадывается нечто большее, чем описание творческого процесса. Создание художественного произведения оказывается одновременно и актом высшего познания.

Статьи Флоренского и Иванова представляют собой исследование литературного произведения: небольшого отрывка из послания апостола в первом случае и литературного (и шире — художественного) творения во втором. Но и работа Эрна в своей существеннейшей части представляет собой анализ литературного сочинения — диалога «Федр». Конечно, это не было простым совпадением. Любой эпохе более всего интересен ее центральный персонаж, для Серебряного века таковым, стоит повторить, выступал «художник» и «творец», чей подлинный облик мог быть запечатлен лишь в его творениях, вместивших не только жизненный и творческий путь, но и свидетельство высшего «мистического» познания, к которому «творец» причастен более, чем «ученый»<sup>17</sup>. Но и в историко-философских трудах Эрна «философ» предстает «живущим» в своих произведениях «творцом». Таков прежде всего Платон, мысль которого «целостно запечатлевает себя в живой и сложно организованной плоти его художественного слова» [481], и потому свидетельство «о солнечном его постижении» может быть заключено «только в его творениях» [472].

### ***Немецкие параллели***

Эрн не оставляет у читателя и тени сомнения, кто тот враг, с которым предстоит вступить в борьбу за истинное понимание Платона. О чем бы ни писал, о чем бы ни говорил русский философ в предшествующее десятилетие, все написанное и сказанное им заканчивалось страстной филиппикой, обращенной в сторону Германии — страны, породившей в лоне своей философской культуры такое «люциферическое» явление, как феноменализм. Влияние феноменализма, стремящегося повсюду установить свое «законодательство», привело в немецкой науке о Платоне (никакой другой Эрн, впрочем, и не знал) к искажению облика греческого философа. «Обвинения», выдвинутые в «Верховном постижении Платона», сводились к двум пунктам: во-первых, мысль Платона толковалась немецкими исследователями в угоду

<sup>16</sup> Иванов Вяч. И. О границах искусства // Иванов Вяч. И. Собрание сочинений. Т. 2. Брюссель: Foyer oriental chrétien, 1974. С. 630–634.

<sup>17</sup> Там же. С. 641.

какой-нибудь философской системе: «как незрелая антиципация Канта, или как эмбрион Гегелева панлогизма, или как преддверие мудрости Шопенгауэра, или как “гениальное предвосхищение” марбургского панметодизма» и т. д.; во-вторых, производным из этой общей позиции стало невнимание к «Федру», представлявшему в немецких «Бедекерах» платонизма «один из самых невозделанных “участков”» [479–480].

Эти «обвинения» не были совсем беспочвенными, однако заведомое неприятие всего немецкого не дало Эрну возможности разобраться, кто был противником, а кто союзником в его борьбе. Сегодня, когда европейский интеллектуальный ландшафт начала прошлого века предстает во всей — скрытой от глаз человека того времени — полноте, не подлежит сомнению, что ближайших единомышленников Эрну следовало искать именно в Германии. В немецкой культуре на сломе столетий происходили те же явления, что и в России. Как предвестник грядущих перемен в поэзии обеих стран заявил о себе символизм, сначала в виде подражания французским образцам, затем как самостоятельное движение, со временем преобразившее все области культуры. В Германии это движение наиболее ярко проявило себя в лице С. Георге — поэта и лидера немецкой неоромантики. А вскоре сформировалось сообщество приверженцев того нового, что было связано с его именем, — знаменитый «кружок Георге» (George-Kreis). Среди литературы, так или иначе ассоциированной с Георге, еще в начале 1910-х годов появились исследования, посвященные Платону, а уже в следующее десятилетие они стали заметным явлением в немецкой культурной и научной жизни<sup>18</sup>.

Авторы этих исследований — молодые георгеанцы, среди которых следует прежде всего упомянуть К. Хильдебрандта и Х. Фридемана, сразу заявили о своей оппозиции к сложившейся в философии и филологии традиции толкования древних текстов. Первый из названных, без сомнения, самый значительный в кругу Георге исследователь Платона, выбрал мишенью своей критики непрекращаемый авторитет немецкой классической филологии — У. фон Виламовица-Мёллендорфа<sup>19</sup>. Однако при первой попытке придать академический статус своим *Platonforschungen* Хильдебрандт (получивший медицинское образование и некоторое время практиковавший как врач-психиатр) встретил ответное сопротивление со стороны знаменитого филолога и ученика Виламовица-Мёллендорфа — В. Йегера, оценившего его исследования как дилетантские<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Об этом свидетельствует, например, появление в 1929 году обобщающего исследования: *Brecht F. J. Platon und der George-Kreis*. Leipzig: Dieterich, 1929.

<sup>19</sup> Первые возражения общего плана были высказаны еще в 1910 г. См.: *Hildebrandt K. Hellas und Wilamowitz (Zum Ethos der Tragödie)* // *Jahrbuch für die geistige Bewegung*. 1910. Jg. 1. S. 64–117. Специально в отношении Платона см.: *Hildebrandt K. Das Neue Platonbild* // *Blätter für Deutsche Philosophie*. 1930. Jg. 4. S. 200.

<sup>20</sup> См.: *Tilitzki Ch. Die deutsche Universitätsphilosophie in der Weimarer Republik und im Dritten Reich*. Th. 1. Berlin: Akademie, 2002. S. 336.



Фридеман (рано погибший на фронте), единственное сочинение которого о Платоне высоко оценил сам Георг, фактически отрекся в нем от идей своего университетского учителя — марбургского профессора П. Наторпа<sup>21</sup>.

Оппозиционность георгеанцев была продиктована *борьбой* за новое мировоззрение и обращена против, по их убеждению, старых и отживших эстетических и интеллектуальных норм. Поэтому и «новый образ Платона», произведенный в их среде, рождался в противостоянии с «научным» мировоззрением XIX века и его новейшими поборниками. Хильдебрандт утверждал, что Платон не был «ученым» и не писал «научных сочинений». И потому тот Платон, которого георгеанцы почитали за подлинного, не мог быть близок науке XIX века: платоновская «идея» толковалась адептами «научного» мировоззрения как наивно «гипостазированное» понятие, а сам греческий философ рассматривался как далекий предтеча *Begriffswissenschaft*<sup>22</sup>. Просвещение и Кант были создателями «научной легенды» о Платоне, а вскоре она нашла могущественного сторонника в лице Гегеля. И все же картина немецкой философии предыдущего столетия не представлялась Хильдебрандту однообразной. Он полагал, что Канту противостояли те, кто не принял одностороннее толкование мысли Платона, — Винкельман, Гердер и главное — И. В. Гёте; Г. В. Ф. Гегелю — Ф. В. Й. Шеллинг. Гёте в конгениальном устремлении противопоставил «понятию» — «созерцание», Шеллинг воздал должное платоновскому мифу и был в полном смысле слова платоником<sup>23</sup>.

Уже из сказанного видно, насколько близкими были историко-философские позиции Эрна и Хильдебрандта. Первый избрал предметом критики немецкий «феноменализм» и западный «чистый ratio», второй — немецкую науку XIX века с присущей ей абсолютизацией понятия. Разница состояла лишь в том, что Хильдебрандт и противников, и союзников искал внутри Германии, в то время как Эрн готов был искать союзников где угодно, только не в Германии, в которой он с поистине стоическим упорством находил одних противников. Совпадали не только критические установки Эрна и Хильдебрандта, но, что более существенно, и их положительные приоритеты. Это сказалось прежде всего в выборе эротических диалогов в качестве эталонных в *Corpus Platonicum*: для Хильдебрандта таковым стал «Пир», для

<sup>21</sup> См.: Norton R. E. *Secret Germany: Stefan George and his Circle*. Ithaca: Cornell Univ. Press, 2002. P. 531. Отношение Наторпа к новым веяниям в исследованиях Платона оказалось, однако, достаточно благосклонным. Для второго издания своего классического труда «Учение Платона об идеях» им было написано «Метакритическое добавление» под красноречивым названием «Logos-Psyche-Eros». О сочинении Фридемана Наторпа, в частности, писал, что оно не отрицает, а обогащает «научное» толкование платоновской идеи, добавляя к нему религиозную и педагогическую составляющие. См.: *Natorp P. Platons Ideenlehre: eine Einführung in den Idealismus*. 2 Aufl. Leipzig: Meiner, 1921. S. 509.

<sup>22</sup> Наука о понятиях (нем.).

<sup>23</sup> *Hildebrandt K. Platon. Der Kampf des Geistes um die Macht*. Berlin: Bondi, 1933. S. 7–9.

Эрна — «Федр». Обоим философам представлялось исключительно важным отыскать начала новой — «органической», как назвал ее Эрн [469], — гносеологии. Они были убеждены, что познание меньше всего связано с «методом» и «понятием», чуждыми самому человеческому существу. Источником «гносеологического» устремления выступает не разум, а — эрос: именно эрос, обращаясь к «божественному» в человеке, понуждает его к духовному восхождению к истине.

Платон был зачинателем этой «эротической» гносеологии. Подлинная природа его мысли нашла выражение в мифе, который «выразительнее (plastischer) и яснее любого понятийного мышления»<sup>24</sup>. Платоновский миф, в свою очередь, связан с мистериальным действием. Хильдебрандт прямо сравнивал развитие драматического действия в «Пире» с процедурой Элевсинских мистерий (что, вероятно, и предопределило выбор им этого диалога в качестве отправной точки исследования). Сам порядок речей в диалоге, каждая из которых является энкомием богу Эроту, представляет собой последовательное посвящение в таинства, а Диотима, мудрая наставница Сократа, выступает их жрицей. Вершиной повествования в «Пире», как и финальной стадией посвящения в Элевсине, становится *epoptika* — «высшее созерцание (Schau) вечной чистой красоты», ее *идеи*, чувство причастности к которой сопровождается у посвященных «восторгом мистического опьянения»<sup>25</sup>. И хотя Эрн избегал прямых аналогий такого рода, очевидно, что и его Платон, который писал свой «Федр», находясь еще в «мании», предстает жрецом неназванного культа и «боговидцем».

Открытие «культурного» характера диалогов не менее важно, чем признание ведущей роли эроса и мифа в гносеологии Платона. В России в конце 1910-х годов познавательная сторона «культа» была основательно продумана Флоренским, высказавшим удивительное предположение, что сама философия, поскольку она занята «конкретным созерцанием и переживанием умных сущностей», представляет собой «культ». Флоренский, вероятно, лучше, чем кто-либо другой, сформулировал и этот новый специфический взгляд на Платона. Он писал, что мысль греческого философа — «существенно культоцентрична». «Это, в сущности, не более как философское описание и философское осознание мистерий. Самое понятие о диалектике и диалектическом методе у Платона не есть ли заимствование из посвященных обрядов? <...> Это путь к идеям, к созерцанию горних сущностей»<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> См.: Platons Gastmahl / übertr. und eingel. von K. Hildebrandt. 5 Aufl. Leipzig: Meiner, 1934. S. 7–8. Первое издание этой работы вышло в 1912 году.

<sup>25</sup> Ibid. S. 32–33.

<sup>26</sup> См.: Флоренский П. А. Философия культа. М.: Мысль, 2004. С. 106, 109. По причинам, о которых было сказано выше, центральным диалогом для Флоренского был «Федон», хотя «Федр» и «Государство» также им упомянуты.

Общие взгляды формировали единство интерпретационных подходов. Это относится, в частности, к «Федру», занимавшему в ценностной иерархии георгеанцев не менее важное место, чем «Пир». Их собственная оценка этого диалога во многом совпадала с той, что была дана Эрном. Русский философ обнаружил в нем интимнейшее выражение «внутреннего опыта» его автора и потому отдал ему предпочтение перед более искусным и искусственным «Пиром». Фридеман, предвосхищая этот вывод, писал: где «Пир» говорит намеками (*nur im Bilde redet*), там «Федр» объявляет учение открыто<sup>27</sup>; а Хильдебрандт признавал, что по выраженности иррационального переживания, «мании», «Федр» превосходит другие диалоги<sup>28</sup>. Совпадения можно обнаружить даже в деталях. Как и Эрн, Хильдебрандт обратил особое внимание на перелом во второй речи Сократа, в которой тот переходит к прославлению подлинного эроса, и на предпосланное ему рассуждение о *палинодии*<sup>29</sup>. Эрн придал описанию природы в диалоге — прежде всего движению солнца — символическое значение: солнце в небе следует за ходом беседы, а «зениту беседы соответствует зенит солнца» [486]; Хильдебрандт отметил тот же факт<sup>30</sup>.

Сочинения георгеанцев позволяют проследить за судьбой «нового образа Платона» на протяжении двух следующих (по смерти Эрна) десятилетий. Несмотря на «борьбу» за новые идеалы, провозглашенную ими в начале 1910-х годов, в интеллектуальной атмосфере первых лет их деятельности еще отсутствовали ожесточенность и культурные разрывы, характерные для социальных потрясений следующего десятилетия. Государство и его внутренние культурный и религиозный уклады представлялись незыблемыми, и мало что предвещало будущую смуту. Забота о государстве была чужда их мысли. В книге Фридемана платоновская политея предстает «духовным царством» (*das geistige Reich*), жизнь в котором подчинена служению единому культу<sup>31</sup> и напоминает, скорее, объединение, узкий круг единомышленников, собравшихся возле культовой фигуры «вождя», вроде Георге, чем какой-либо социальный проект.

Но со временем неосторожно инспирированное георгеанцами отношение к Платону как к «вождю», «основателю», «воспитателю» получило в Германии новое прочтение<sup>32</sup>, было наполнено политическим содержанием и стало на

<sup>27</sup> Friedemann H. Platon: seine Gestalt. Berlin: Blätter für die Kunst, 1914. S. 67.

<sup>28</sup> Hildebrandt K. Platon. Der Kampf des Geistes um die Macht. S. 273.

<sup>29</sup> Ibid. S. 287.

<sup>30</sup> Ibid. S. 295.

<sup>31</sup> См., например: Friedemann H. Platon: seine Gestalt. S. 121.

<sup>32</sup> В 1927 году вышла книга, написанная К. Зингером — писателем, ассоциированным с кругом Георге, «Платон-основатель» (*Singer K. Platon, der Gründer*. München: Beck, 1927), в следующем году Ю. Штенцель, исследователь, происходящий из академической среды, издал своего «Платона-воспитателя» (*Stenzel J. Platon der Erzieher*. Leipzig: Meiner, 1928).

удивление созвучным национал-социалистическим претензиям на руководство обществом. «Духовное царство», завещанное греческим философом грядущим поколениям, постепенно принимало реальные очертания и за пределами Германии. В России полным ходом велось строительство государства, вожди которого, стремившиеся к политической власти не менее, чем к «духовному» доминированию, казалось, трудились над воплощением в жизнь платоновской утопии. Но как только открылась неприглядная, спрятанная за фасадом «идеального государства» сторона социального прогресса, стало меняться и отношение к греческому философу. В странах, не затронутых идеологической мутацией, он все более и более воспринимался в качестве первого в истории теоретика репрессивного государства<sup>33</sup>.

Но Эрнэ еще трудно представить выступающим на той или другой стороне этого противостояния. Его мысль о Платоне была асоциальна, даже антисоциальна, и во всяком случае аполитична. В «Верховном постижении Платона» подчеркнут факт сопротивления «пещерных жителей» всяким попыткам освобождения: именно они, не способные к внутреннему перерождению [473], представляют собой сплоченный невежеством и косностью «социум». Но Платон вел «борьбу» за нового человека, а не за новое общество. И хотя у Эрнэ можно встретить, редкие, впрочем, высказывания, что греческий философ выступал «духовным вождем», например для Джоберти, очевидно, этот «вождизм» не требовал социальной институализации. Русский философ остался равнодушен к платоновской Академии, служившей георганцам прообразом «духовного» сообщества. Изображенный им Платон предстает одиноким покорителем вершин духа, которого можно было бы сравнить с ницшеанским героем, противостоящим мировоззрению демократической (в дурном смысле) массы, но для Эрнэ любая ассоциация с учением «безумного» немецкого философа была заведомо под запретом.

### ***Платон и его двойники***

Следует, наконец, задаться вопросом, насколько образ Платона, созданный Эрнэ на страницах его сочинения, соответствует тому «реальному» Платону, подлинные черты которого, не всегда ясно различимые сквозь толщу времени, в некоторых характерных деталях все же просматриваются в диалогах. И, вероятно, ничто так отчетливо не может изобразить портрет греческого философа, как его учение об эроте. Но эротизм Платона гомосексуален и педерастичен, и это обстоятельство смущало многие поколения почитателей

Апофеозом разработки темы стала знаменитая «Пайдейя» В. Йегера, посвященные Платону тома которой выходили уже в 1940-е годы.

<sup>33</sup> Первым и самым ярким откликом на изменившуюся ситуацию стало вышедшее в 1934 году исследование Файта (*Fite W. The Platonic Legend. New York; London: Scribner's sons, 1934*). В конце 1940-х годов этот взгляд стал едва ли не общепринятым благодаря К. Попперу.

его философского гения, начиная по крайней мере с флорентийских академиков. Мудрый Сократ выступал не только наставником, но и «любовником» (*erastēs*) всех тех прекрасных юношей, что в изобилии населяют диалоги Платона: Алкивиада, Менексена, Хармида и пр.

С полным правом Эрн говорил об эротической иерархии у Платона. Греческий философ в самом деле различал два вида любовного устремления: низшее (*epithymia*) и высшее (*mania*). Но только первое из них (гетеросексуальное) может быть хотя бы в какой-то степени одобрено современной, христианской в своей основе, моралью. Другое (гомосексуальное), полагаемое Платоном за высшее, до сих пор предстает предметом неоднозначных суждений в сфере нравственности. Но именно оно, как недвусмысленно свидетельствуют эротические диалоги «Пир» и «Федр», действуя на душу философа, заставляет ее вернуться в прежнее небесное состояние. И тогда влюбленный в молодого красавца, взирая на его здешнюю красоту, припоминает красоту нездешнюю. А потому и «юноша», служивший ближайшим прообразом высшей красоты и воплощавший идеальную пропорцию любви и философии (*paiderastein meta philosophias* — как сказано в «Федре»: [249a2]), неустрашим из эротического учения Платона.

В своем анализе «Федра» Эрн выбрал принятую уже не одно столетие стратегию: не замечать того, что могло бросить тень на облик великого грека. Все неприемлемые с моральной точки зрения стороны эроса были отнесены им на счет Лисия — античного «феноменалиста» и идеолога «пещерного» существования, а содержание эротических речей Сократа предусмотрительно очищено от какой-либо «половой» специфики. Георгеанцы поступали таким же образом. Лишь однажды, в раннем предисловии к «Пир» Хильдебранд затронул эту тему, но и тогда сказанное им имело апологетический оттенок. Признав гомосексуальный характер платоновского эроса, он тем не менее утверждал, что в изображенной в диалоге любви к мальчикам дух по-прежнему силен и этичен<sup>34</sup>. Впрочем, это несколько странное оправдание «мужеской» любви относилось, вероятно, не столько к платоновскому «Пир», сколько к практике подобного рода отношений, существовавшей внутри круга Георге<sup>35</sup>.

Но дело даже не в том, что Платон, возведенный в ранг нравственного авторитета, должен был соответствовать высшим требованиям нравственности, а в том, что он сам был первым их подателем и «великим духовным фесмофором» (то есть законодателем) человечества [465]. Место, отведенное Платону в пантеоне «великих созидателей культуры», становится более понятным, если вспомнить о многочисленных попытках георгеанцев отыскать

<sup>34</sup> См.: Platons Gastmahl. S. 35–36.

<sup>35</sup> О гомосексуальных контактах между Мастером и молодыми прозелитами его круга см., например, в упомянутом выше исследовании Р. Э. Нортон.

«образ» (Gestalt) нового и высшего человека. Мысль их была обращена в будущее, но этот непреходящий в веках «образ» они искали в истории. Немногие предшественники воплотили его; Платон был одним из числа избранных наряду с У. Шекспиром, Данте, Ф. Ницше, Ф. Гёльдерлином и, наконец, самым совершенным «гештальтом» из когда-либо явленных в истории — Гёте<sup>36</sup>.

В работах, предшествовавших «Верховному постижению Платона», Эрн представил череду подобных «образов», каковыми, без сомнения, были его Сковорода и даже малозначительные Розмини и Джоберти<sup>37</sup>. Все они, как позднее Платон, мало походили на свои исторические прототипы, но это не смущало Эрна. Свою задачу он видел в другом: вознести этих мыслителей — до последних подробностей, как ему представлялось, разделявших его идеи, — до поистине недостижимого уровня. Каков был этот уровень, становится понятным из одной фразы в «Верховном постижении Платона», в которой палинодия второй речи Сократа была названа «замечательной антиципацией новозаветной метанойи» [516]. Но если платоновская палинодия служит антиципацией новозаветной метанойи, значит, и греческий философ мог быть лишь «антиципацией» более совершенного, в своем возможном пределе — совершеннейшего, «образа». Однако Эрн не дает читателю даже малейшего повода усомниться, что в его сочинении верховное постижение обращено на такое же *верховное* свершение духа, выше и значительнее которого трудно что-либо даже представить. Обозначив иерархическое отношение между палинодией и метанойей и тут же уничтожив всякие различия между ними, Эрн неожиданно замолкает — именно там, где более всего необходимы пояснения.

Русский философ не произнес сокровенного имени, но очевидно, что таким совершеннейшим образом мог быть только Иисус Христос — главный новозаветный «образ» и подлинный создатель христианской культуры. Но это молчание красноречиво. Воздавая, как ему казалось, должное своему кумиру, Эрн поддерживал странную претензию «божественного Платона» занять не принадлежащее ему святилище. Молчание выдает компромисс в том самом пункте, где его следовало всеми силами избегать: «Ибо что общего между Афинами и Иерусалимом?» Впрочем, даже в самых смелых своих предполо-

<sup>36</sup> Среди 26 малых и больших работ на эту тему, вышедших из под пера представителей круга Георге, наибольшее (исключая работы о Платоне) число исследований было посвящено Гёльдерлину (7) и Гёте (6), а также Шекспиру, Наполеону, Данте, Ницше, Цезарю, Фридриху II. См.: *Raulff U. Kreis ohne Meister: Stefan Georges Nachleben. München: Beck, 2009. S. 121.*

<sup>37</sup> В своей пространной рецензии на работу Эрна «Философия Джоберти» добросовестный и педантичный Г. Г. Шлет никак не мог взять в толк, зачем понадобилось перевозносить этого второстепенного итальянского мыслителя. См.: *Шлет Г. Г. Философия Джоберти // Мысль и слово: Философский ежегодник, изд. под ред. Г. Шлета. Вып. 1. М.: С. И. Сахаров, 1917. С. 297–367.*

жениях Эрн выступал всего лишь наследником традиции своего времени, и его мысль о Платоне с самого момента возникновения была помещена в определенный контекст. Иисус Христос был явлен в истории *предметом пререканий* и многих соблазнов, и не только в первые века христианства. Споры о «мессии» были возобновлены в неясном предчувствии грядущих катастроф в конце XIX века. Глашатаями темы стали Ф. Ницше и Ф. М. Достоевский. Немецкий философ представил миру нового героя — сверхчеловека: странный, замутненный языческими ассоциациями эрзац Спасителя, и возбудил общий интерес к этому полубогу, с которым в предсмертном безумии отождествил себя самого. Предугадывая губительное влияние идеи сверхчеловека на незрелые умы и души, Достоевский отверг любое посягательство на имя Божие, влекущее человека к неминуемой катастрофе. Наконец, Соловьёв, долгие годы подверженный «ницшеанскому» соблазну, уже в самом конце века повторил предостережение: богочеловечество «грядущего» может быть подменено его нравственным перевертышем — человекобожеством.

Предсмертное разочарование Соловьёва в Платоне стало следствием его собственной «палинодии» и последнего «перерешения». Титаническая фигура греческого философа слишком угадывается в заглавном герое «Повести об антихристе». На фоне этого трагического и пророческого «образа» солнечный герой «Верховного постижения Платона» кажется эфемерным литературным вымыслом и плодом восторженной эйфории. Слепленная блистательной «интуицией Платона», мысль его создателя была поглощена мечтой о «духовном» сверхчеловеке — рафинированном существе, лишенном всякой плоти: телесной, душевной, исторической. Неслучайно Эрн остался глух к словам своего ближайшего друга, безуспешно пытавшегося открыть перед ним «ночную сторону платонизма»<sup>38</sup>: в его глазах таковой просто не существовало. По злой иронии неопровержимые доказательства того, сколь непрочны были основания, на которых Эрн пытался строить свою «эротическую» антропологию, были представлены вскоре после его смерти. Всего через полгода в России произошли события, которые трагическим образом изменили ее судьбу. Пробравшись за спиной сверхчеловека на историческую арену, о себе заявил нежданый, хотя и предсказанный «мессия» — Грядущий Хам.

<sup>38</sup> См.: *Флоренский П. А.* Памяти Владимира Францевича Эрн. С. 349.

## Исполнительская деятельность М. В. Юдиной как опыт религиозного служения

О религиозных истоках творческого процесса и религиозности как фундаменте творческого наследия М. В. Юдиной к настоящему времени сказано и написано немало. При этом, что представляется крайне важным, авторами подобных высказываний и оценочных суждений зачастую выступают служители Русской церкви: «Вся жизнь <...> М. В., посвященная красоте <...> была <...> стремлением к высшим, действенным ценностям красоты и прорывом в другой мир. Именно так она понимала искусство <...> как совершающее этот прорыв в другую, высшую реальность <...> как призыв к преображению жизни <...>» (прот. В. Шпиллер); «уверовав через музыку, она музыкой же служила Богу, являла Ему величайшую любовь своим великим музыкальным дарованием, потому что каждый ее звук являлся как бы связью с Ним. Он соединял нас с Вечным духовным миром, соединял нас с Богом, ибо она этим жила, и кто имел уши духовные, тот слышал в каждом ее звуке отголосок Вечности. Она служила вечной нетленной красоте Царства Божия. И потому мы шли на ее концерты как на Богослужение. Действительно, это было Богослужение. Это была проповедь, свидетельство о Боге в каждом звуке ее дивного исполнительского дарования»; или: «в соединении с Церковью — ее (М. В. Юдиной. — К. Ж.) позиция, всего ее искусства, которое касается таких глубинных сокровенных струн души, каких не затрагивает никакой другой, самый великий исполнитель. Именно церковность ее игры, церковное исполнительство узнаём в каждом ее музыкальном высказывании, не говоря уже о ее христианской любви к людям» (прот. Н. Ведерников; курсив мой. — К. Ж.)<sup>1</sup>.

В полной мере солидаризируясь с приведенными характеристиками, необходимо заметить, что музыкально-исполнительская деятельность Юдиной как опыт религиозного служения открывалась не только духовному слуху или «умному зрению» после посещения концертов или прослушивания записей. Многочисленные подтверждения такого подхода к исполнительскому искусству запечатлены в ее литературном наследии: статьях и заметках, мемуарных очерках, сохранившихся письмах. Кроме того, необычайные, весьма неординарные черты присущи методу исполнительской деятельности Юдиной как системе, о чем имеются многочисленные свидетельства. Неординар-

<sup>1</sup> Вспоминая Юдину. М.: Классика-XXI, 2008. С. 231, 235, 234.



ность эта в равной мере обуславливалась и уникальной личностью артистки, и присущим ей стремлением к преобразованию традиционных норм концертной коммуникации, и природой инструментального исполнительства, и эпохой, в которую Юдиной довелось жить и творить.

Действительно, возможности музыканта-инструменталиста в плане духовного воздействия на аудиторию заведомо ограничены, скажем, по сравнению с вокалистом или дирижером-хормейстером. Общеизвестна большая абстрактность, многозначность инструментальной музыки, которая не располагает поддержкой «уточняющего и конкретизирующего» словесного ряда. Не случайно в молодости Юдина, с увлечением занимаясь в классе дирижирования Петроградской консерватории, служила певчей как в светских, так и в церковных хоровых коллективах, участвовала в подготовке к исполнению монументальных вокально-оркестровых сочинений И. С. Баха. Однако последовавшее вскоре наступление ретивых чиновников от идеологии и пресловутых «воинствующих безбожников», ополчившихся на «поповщину в искусстве», заставило Юдину пересмотреть воодушевляющие планы творческой самореализации в сфере духовной хоровой музыки. Отечественные исполнители-инструменталисты на протяжении 1920–1930-х годов пребывали в относительной безопасности, хотя мощное давление, связанное с выбором определенного репертуара, существовало и здесь. По-видимому, уже тогда у Юдиной созрело твердое намерение не только «спасаться» самой, но и «спасть» своих слушателей при помощи воздействия музыкально-инструментального искусства. Для этого, разумеется, требовалось весьма радикально переосмыслить важнейшие этапы исполнительского процесса: подготовительную (репетиционную) работу, формирование концертных программ, основополагающие подходы к интерпретации авторского замысла, создание сценической обстановки, адекватной продуктивному слушательскому восприятию (с иным значением словесных комментариев, привлекаемых для «художественного общения» с аудиторией), и т. д. Каждый из вышеперечисленных этапов, естественно, заслуживает дальнейшего специального освещения.

Подготовка современного музыканта к будущему концертному выступлению, как правило, начинается с *репетиционной работы*, непосредственно запечатлеваемой в исполнительских редакциях конкретных нотных текстов. Уже на данном (подготовительном) этапе выявляется очевидное различие методов исполнительского освоения того или иного опуса, предлагаемых профессиональной академической традицией европейского искусства и Юдиной. Артистка неуклонно стремилась к созданию «духовной» (точнее говоря, религиозно-философской) концепции сочинения, запечатлеваемой посредством многочисленных программных ремарок. Наглядный тому пример — сохранившиеся экземпляры изданий баховских «Гольдберг-вариаций» и «Картинок с выставки» М. П. Мусоргского из архива пианистки. Заметим, что в данном

случае не подразумевается программность литературоцентричного (романтического) толка, с выписанным сюжетом либо детальной «психограммой» неких изменчивых состояний душевной жизни художника; речь идет скорее о серии взаимосвязанных эмблематических толкований применительно к отдельным пьесам циклической композиции, о символических либо аллегорических интерпретациях в барочном духе, опирающихся на принципы христианской экзегетики.

Разумеется, было бы заведомым преувеличением утверждать, что буквально каждое произведение, исполняемое Юдиной, готовилось к последующей публичной репрезентации сходным образом, но первооснова оставалась неизменной. Отсюда и проистекала уникальность прочтений музыкальной классики, старинной и современной музыки, предлагаемых пианисткой. Осознавая это, Юдина говорила: «Я единственная, кто работает с Евангелием в руках»<sup>2</sup>, и подобного рода профессиональные декларации музыканта-исполнителя воспринимались как органическая составляющая религиозного подвижничества не только служителями церкви или богословами, но и значительной частью слушательской аудитории. Так, в заметках немецкого исследователя-филолога и переводчицы Г. Лойпольд подчеркивалось: «Ее (М. Юдиной. — К. Ж.) игра имела *отчетливый риторический, проповеднический характер*, что давало ей возможность привести слушателей к познанию Божественного»<sup>3</sup>. О том же, но в более экспрессивной форме рассуждала наша соотечественница, ленинградский литературовед и критик Т. Ю. Хмельницкая после концерта, состоявшегося в январе 1967 года: «Это не молитва, а *проповедь — суровая, властная, убежденная, величественная*. В искусстве она — Лютер. <...> *Проповедь — яростное гипнотическое обращение к людям. Она, конечно, страстотерпица и пророчица*»<sup>4</sup> (курсив везде мой. — К. Ж.). Тогда же поэт Г. Семёнов писал о своем восприятии Юдиной как художника, «разговаривающего с Богом», «причащающего, приобщающего к миру Божьему» etc.<sup>5</sup>

Указанный подход к концертным выступлениям предопределил особую новизну *художественных интерпретаций* Юдиной, отмечаемую многими ее почитателями. Так, прот. Н. Ведерников утверждает: «Когда мы приобщаемся к искусству М. В., мы чувствуем, что это нельзя назвать исполнением. Никак. Это глубочайшее соавторство, а главное — творение нового. То есть она заново дает то, что исполняет. Никогда не было слышно (раньше) то, что она делает в настоящий момент. Это творение нового — Божественный

<sup>2</sup> Там же. С. 271.

<sup>3</sup> Там же. С. 271.

<sup>4</sup> Цит. по: *Максимовская Л. М.* М. В. Юдина в переписке Г. С. Семёнова и Т. Ю. Хмельницкой // *Невельский сборник: статьи и публикации.* Вып. 24. СПб.: Лема, 2018. С. 40.

<sup>5</sup> Там же. С. 38.

дар, который дал ей Господь». Весьма существенно и другое: «Что бы она ни исполняла, какое бы произведение, будь то классическое или романтическое, везде она находила высший смысл, как бы “вечное измерение”, у каждого автора, находила и преподносила это людям»<sup>6</sup>. Но обнаружение «высшего смысла», зачастую не предполагаемого автором или, по крайней мере, не осознаваемого им, позволяло Юдиной как бы возвышать, «приподнимать» конкретное произведение над авторским художественным замыслом, говоря языком философии — предзаданным эйдосом. Следует заметить, что пианистка в полной мере осознавала уникальность своего «звукотворчества». Порой в юдинских литературных работах или устных высказываниях появлялись характерные оговорки: разумеется, композитор такой-то «...и не помышлял о подобном комментарии (речь идет об ассоциативных параллелях и общей направленности исполнительской интерпретации, предлагаемой Юдиной. — К. Ж.); это несущественно. Эти миры — родственны. Великое искусство Вечно, неизменно и неизбежно дает проекцию в Будущее...» etc.<sup>7</sup>

Действительно, в наши дни принято порицать самонадеянных исполнителей, пытающихся «улучшить» авторский замысел, «усовершенствовать» некое музыкальное произведение, и подобная критика обусловлена тем, что безответственная «отсебятина» в исполнительском искусстве означает подмену оригинала заведомо искаженной копией. Однако Юдина, по крайней мере, в зрелый период творчества, с конца 1940-х годов, принципиально утверждала «антисубъективную» позицию в подходе к авторскому тексту. И по отношению к музыке, скажем так, умеренных достоинств эта позиция, сопрягаемая с поисками «высших смыслов», нередко позволяла достичь феноменальных результатов.

Рассмотрим два показательных примера — из 1930-х и 1960-х годов. Как известно, в довоенный период среди наиболее ярких юдинских прочтений современной фортепианной музыки фигурировала Вторая соната Ю. А. Шапорина (1926). Данный опус, своеобразно преломивший влияния позднего А. Н. Скрябина и европейского музыкального экспрессионизма (в частности, знаменитой фортепианной Сонаты А. Берга), позднее соотносился автором с преодолением глубокого личного кризиса, отголосками семейных неурядиц и т. д. В интерпретации Юдиной, о чем свидетельствовали наиболее пронизательные рецензенты и мемуаристы, субъективно-психологический аспект надломленного мировосприятия уступил место грандиозному пафосу и даже апокалиптическому трагизму — наглядно воссоздаваемой картине гибнущего мира<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> Вспоминая Юдину. С. 237, 239.

<sup>7</sup> Юдина М. В. Вы спасетесь через музыку: литературное наследие. М.: Классика-XXI, 2005. С. 223.

<sup>8</sup> См.: Левит С. И. Юрий Александрович Шапорин: Очерк жизни и творчества. М.: Наука, 1964. С. 108–112.

Указанное прочтение явственно «диссонировало» общепринятому восприятию шапоринского опуса и образно-эмоциональному строю тогдашней советской музыки (отдельные допустимые параллели, здесь возникающие, — Шестая симфония Н. Я. Мясковского или Четвертая Д. Д. Шостаковича, с той лишь разницей, что трагические финалы этих симфоний являются ключевым звеном композиторских, а не исполнительских концепций). Благодаря этому Шапорин едва не угодил в списки «социально опасных» композиторов-диссидентов, заклеянных посредством «руководящей» формулировки «сумбур вместо музыки». Естественно, шапоринская Соната довольно скоро исчезла из концертных программ Юдиной, а впоследствии — канула в Лету, не заинтересовав, по существу, никого из музыкантов более благополучных («вегетарианских») эпох<sup>9</sup>.

Другой пример — «авангардный» фортепианный опус «Lento-вариации» Н. Н. Каретникова, создававшийся в начале 1960-х годов с использованием «крамольной» додекафонной техники, а потому заведомо обреченный на прозябание вне «официального» концертно-филармонического репертуара того времени: консервативно воспитанные или же политически «осмотрительные» музыканты вновь и вновь отказывались играть это сочинение. Вызвавшись его исполнить, Юдина смогла настоять на «допуске» упомянутой пьесы в концертные программы, записала для фондов иностранного вещания Все-союзного радио и, что выглядит весьма примечательным, добилась определенного успеха «Lento-вариаций» Каретникова у отечественной аудитории. Правда, сам композитор, позиционируя себя в качестве «оскорбленного творца», заявил: его опус был сыгран плохо. «Она (Юдина. — К. Ж.) ничего не поняла в этой музыке. Совершенно ничего. Я попросил на радио стереть эту запись...»<sup>10</sup> Следуя авторским пожеланиям, пианистка в дальнейшем не исполняла Вариации. Парадокс, однако, заключается в том, что соответствующая фонограмма, все-таки обнаруженная в архивах московского Дома звукозаписи<sup>11</sup>, ныне представляет интерес лишь как «раритетный» образец из дискографии крупнейшего музыканта-интерпретатора: в наши дни, шесть десятилетий спустя, «Lento-вариации» Каретникова основательно забыты российскими и зарубежными артистами.

Очень мудро высказался по аналогичному поводу еще один отечественный «авангардист» А. М. Волконский. Услышав юдинское исполнение своей пьесы «Musica stricta», он сначала «был в ужасе», но затем, «...прослушав несколько раз запись, решил, что так тоже хорошо», поскольку авторский

<sup>9</sup> См. об этом: Вспомяная Юдину. С. 176; Юрий Александрович Шапорин: литературное наследие, статьи, письма, статьи о творчестве Ю. А. Шапорина, воспоминания современников. М.: Сов. композитор, 1989. С. 194.

<sup>10</sup> Вспомяная Юдину. С. 197.

<sup>11</sup> Там же. С. 152.

замысел воссоздается более масштабно и значительно: «Она умела убеждать! <...> Возможно, ее “заносило” на сцене, но именно субъективизм ее исполнения я ценил особенно высоко»<sup>12</sup>. Композитор на всю жизнь сохранил признательность феноменальной артистке, преподавшей ему урок постижения «духовных тайн», скрывающихся за формально-конструктивными изобретениями и музыкально-языковыми «кунштуками».

*Формирование концертной программы* представлялось Юдиной моментом весьма ответственным и значительным. Нельзя утверждать, что артистка при этом безоговорочно подчинялась собственной интуиции, меняя программу накануне концерта или даже в антракте между отделениями, как поступал иногда В. В. Софроницкий. Было бы ошибкой полагать и обратное, — что Юдина могла с уверенностью планировать исполнения тех или иных сочинений на многие месяцы или даже годы вперед. По-видимому, решающим аргументом для артистки служило вызревание «духовной концепции» в качестве некоего фундамента будущего исполнения, если его детали (к примеру, в случае сценического воплощения труднопостижимой «новой» музыки) еще предстояло уточнить. В любом случае правилом для Юдиной служило категорическое отрицание поверхностно-виртуозных концертных пьес (даже на правах «бисов») или сочинений углубленно-субъективного плана. Пианистка утверждала, в частности, что произведения Ф. Шопена и Ф. Листа, А. Н. Скрябина и С. В. Рахманинова, при всем неоспоримом величии этих композиторов, могут исполняться ею лишь крайне избирательно, и подобная честность по отношению к себе и слушателям достойна большого уважения.

Отмечу и другой существенный аспект, неразрывно связанный с первым: каждая концертная программа должна способствовать определенному «духовному возрастанию» аудитории. Как писал об этом прот. Н. Голубцов, духовник Юдиной в 1950-е годы, «...музыка то же имеет свойство, что и проповедь, то есть будить дремлющих и возбуждать ленивых. Пусть исполняемые Вами произведения выводят слушателей из тесноты и порока на свободный путь добродетели»<sup>13</sup>. Вот почему в центре той или иной концертной программы, составленной Юдиной, чаще всего пребывало одно (или более) крупное сочинение концептуального плана, как бы задававшее определенный тон программе в целом: «Картинки с выставки» Мусоргского, «Гольдберг-вариации» или протяженные «серии» прелюдий и фуг из «Хорошо темперированного клавира» Баха, Двадцать девятая или Тридцать вторая соната Л. ван Бетховена, поздние сонаты или фантазии В. А. Моцарта и Ф. Шуберта, из современной музыки — И. Стравинский, П. Хиндемит, Б. Барток, О. Мессиян... У музыканта-интерпретатора и слушателей, естественно, могли возникать

<sup>12</sup> Цит. по: *Пекарский М. И.* Назад к Волконскому вперед. М.: Композитор, 2005. С. 167–168.

<sup>13</sup> Цит. по: *Дроздова М. А.* Мария Юдина: религиозная судьба. М.: Московская патриархия Русской православной церкви, 2016. С. 158.

конкретные религиозные ассоциации, инспирируемые программными заглавиями некоторых опусов («Житие Марии» Хиндемита, «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» Мессиана), однако не это оказывалось главным: превалировал общий возвышенно-духовный строй исполняемой музыки — своеобразной «беседы о Вечном». Не случайно важнейшим критерием для обращения Юдиной к тому или иному сочинению XX века становилось открытие авторской художественной «вселенной» или, «так сказать, Духовного Credo», о чем прямо заявляла пианистка<sup>14</sup>.

Полноценному восприятию заявленной программы, естественно, не должны были препятствовать *внешние коммуникативные факторы*. Обстановка на концертах Юдиной, как правило, отличалась сдержанностью и аскетической простотой. Следует напомнить, что традиционный «дресс-код», выдерживаемый отечественной филармонической средой на протяжении 1920–1960-х годов и весьма взыскательный по отношению к мужчинам-исполнителям (фрачная пара или темный костюм с обязательным галстуком), отличался явной снисходительностью по отношению к их коллегам-женщинам (особенно молодым), которые нередко позволяли себе эффектные наряды, прибегая к различного рода «украшательствам». Напротив, сценический облик Юдиной уже в 1920-е годы отличался большой строгостью, вызывая ассоциации с монашеским одеянием. По свидетельству А. И. Вагиновой, вдовы писателя К. К. Вагинова, пианистка «...в то время была страстной почитательницей Франциска Ассизского и носила рясу из черного бархата»<sup>15</sup>. О «необычном», «несовременном эстрадном наряде» молодой Юдиной, ее «монастырском виде», а именно «черном длинном, до пола, широком платье» — «чуть ли не подпоясанной рясе», пишут и другие мемуаристы<sup>16</sup>. Бурные изъявления восторга, слушательской экзальтации, обильные подношения цветов, наблюдаемые, к примеру, по окончании концертов прославленных молодых пианистов,

<sup>14</sup> Юдина М. В. Вы спасетесь через музыку. С. 243.

<sup>15</sup> Вагинова А. И. Ненаписанные воспоминания / вступление и интервью С. А. Кибальника // Волга. 1992. № 7–8. С. 153.

<sup>16</sup> Мария Вениаминовна Юдина: Статьи. Воспоминания. Материалы. М.: Сов. композитор, 1978. С. 63–64, 325; Вспоминая Юдину. С. 165. Непродолжительное увлечение исполнительницы «коклетливостью» сценического облика (кружевными воротниками, цветочными украшениями и т. п.), относящееся к первой половине 1930-х годов, было инспирировано «дружеским воздействием» коллег и учеников из Тифлисской консерватории. Однако многие почитатели Юдиной в Москве и Петрограде восприняли соответствующую «метаморфозу» весьма скептически. К примеру, А. Ф. Лосев язвительно высмеял «тифлисский стиль» как пародийную («блудную») ипостась подлинного «монашества», сочетаемого с «благоухающей и ажурно-гениальной женственностью», не только в романе «Женщина-мыслитель», но и в письмах, адресованных пианистке и датированных 1934 годом (Лосев А. Ф. «Я сослан в XX век...» / под ред. А. А. Тахо-Годи. Т. 2. М.: Время, 2002. С. 152). По-видимому, сама Юдина также усматривала в этом некое противоречие и довольно скоро отказалась от упомянутых «артистических излишеств».

отличавшихся эффектной внешностью (В. В. Софроницкого или Я. В. Флиера), оценивались Юдиной весьма негативно. В послевоенные годы на протяжении сольного выступления порой случалось, что она решительно сбрасывала оказавшиеся «помехой» туфли, перемещаясь по сцене без обуви, — последнее еще более усиливало ассоциацию с монашеским обликом артистки.

Наряду с этим, изначальная установка исполнительницы на общение с аудиторией «посредством музыкальных звуков» весьма активно дополнялась вербальными «интермедиями»: Юдина, в особенности на протяжении 1950–1960-х годов, фактически не нуждалась в помощи конферансье, объявляя очередной номер своей концертной программы или беседуя со слушателями. Известно, что подавляющая часть музыкантов-исполнителей категорически противится таким совмещениям принципиально различных видов артистической деятельности: во-первых, это само по себе затруднительно; во-вторых, уровень сложности интерпретируемых произведений зачастую требует особой концентрации внимания со стороны выступающего концертанта. Между тем, подобные «речевые фрагменты» в исполнительской практике Юдиной неуклонно разрастались, превращая ее сценические выступления в концерты-лекции (исходя из удельного веса названных выше «фрагментов»), а по сути — в проповеди, коль скоро и комментарии по поводу отдельных сочинений, и «лирические отступления» персонального характера, и привлекаемые художественные ассоциации (с произведениями литературы, живописи, скульптуры, зодчества) явно или опосредованно апеллировали к религиозным мотивам: этическим, философским и т. д., вплоть до вероисповедных.

Особое место в упомянутых словесных «эпизодах» принадлежало чтению стихов. И выбор авторов, и тематика соответствующих текстов предварительно обдумывались Юдиной, причем видимая смысловая «дистанция» между исполняемым музыкальным произведением и поэтической «интермедией» успешно преодолевалась артисткой благодаря выстроенным ассоциативным рядам — историко-культурным и образно-смысловым (как правило, вполне убедительным). Проповедническую направленность, судя по сохранившимся откликам мемуаристов, приобретал и характер чтения стихов. Это было не подражание так называемой авторской манере, несколько монотонной, с акцентированной ритмической пульсацией и условно «омузыкаленным» интонированием (насколько можно судить по сохранившимся записям, подобная манера чтения собственных стихов присуща многим отечественным поэтам — современникам Юдиной, условно говоря, от А. А. Блока до ныне здравствующего А. С. Кушнера). Отличалась юдинская манера чтения и от актерской сценической декламации 1940–1960-х годов, с подчеркнуто детализированным членением каждой строки и последовательной логической расстановкой смысловых акцентов. Артисткой культивировалось своеобразное «рассказывание стиха», некий аналог повествования, в должной мере сообразующийся

с традициями христианской гомилетики. Потребность Юдиной в «поэтических проповедях» такого рода неуклонно возрастала, иногда исполнительница порывалась «отменить» собственно музыкальную часть выступления (это, разумеется, удавалось крайне редко, но сами попытки представляются заслуживающими внимания). Вот почему власть предержавшие, заведомо негативно воспринимая ее репертуарные устремления (прежде всего, пропаганду новаторских опусов западных и советских композиторов-«авангардистов» 1950–1960-х годов), сочли уместным предпринять целенаправленные репрессивные акции по отношению к пианистке именно с учетом такой направленности концертных выступлений — как открытого «вызова» идеологически нейтральной и корректной форме академического исполнительства.

Впрочем, даже удостоившись начальственного запрета на регулярную филармоническую деятельность, Юдина отнюдь не прекратила своего «музыкально-проповеднического служения», осуществляемого в иной обстановке: здесь подразумеваются «официальные» *лекции-концерты* и «творческие встречи» с определенной профессиональной аудиторией. Наиболее примечательными образцами таких «мероприятий» явились лекции о романтизме, прочитанные артисткой в Московской консерватории, а также выступление перед служителями Русской православной церкви в стенах Московской духовной академии, которые состоялись на протяжении второй половины 1960-х годов. Помимо этого, Юдина фактически стремилась создать «виртуальный» аналог подобного «концерта-проповеди», работая в студии грамзаписи: пианистка неоднократно сообщала редакторам о своей заинтересованности в подготовке развернутых комментариев к выпускаемым с ее участием грампластинкам (подобные инициативы, естественно, удавалось реализовать лишь изредка — слишком уж был очевиден разительный контраст между юдинскими аннотациями и стереотипными, порой компилятивными текстами, публикуемыми в ту пору фирмой «Мелодия»<sup>17</sup>).

Некими «полулегальными» выходами к аудитории для Юдиной служили добровольные выступления на гражданских панихидах по крупным деятелям культуры и науки — от личных друзей и близких знакомых артистки (например, В. А. Фаворского или Б. Л. Пастернака) до фактически посторонних лиц, чья творческая деятельность и нравственные принципы внушали ей глубокое уважение (К. Г. Паустовский). Разумеется, было бы заведомым преувеличением утверждать, что подобные «эпизоды» предоставляли артистке возможность сколько-нибудь полноценной исполнительской практики, хотя Юдина и здесь неизменно утверждала собственные «духовно-музыкальные» концепции. (В частности, на церемонии прощания с умершим Паустовским она исполнила, помимо «общепринятой» траурной музыки — «Lacrimosa» из

<sup>17</sup> См. об этом: Вспоминая Юдину. С. 215.



Реквиема Моцарта и баховских «заупокойных» хоралов, ряд соответствующим образом интерпретируемых классических пьес: «Старый замок» из «Картинок с выставки» Мусоргского, «В монастыре» из «Маленькой сюиты» А. П. Бородина, а также начальное *Adagio sostenuto* из «Лунной» сонаты Бетховена.) Поэтому артистка с годами все более охотно откликалась на предложения выступить в домашней обстановке перед «камерной» аудиторией, состоящей из учеников, друзей, иных преданных почитателей юдинского таланта. Свободное, нерегламентированное общение, доминировавшее на этих вечерах, благоприятствовало успешной реализации ее «музыкально-проповеднических» устремлений. Именно о позднем периоде мужественного противостояния артистки не только идеологическому «прессингу» властей, но и малодушию окружающих, противостояния «внутреннему злу» — унынию как опасному греховному «поползновению» для всякого истинного верующего — прот. Н. Ведерников впоследствии говорил: «Удивительный героизм и смелость! <...> Это был герой-дух, достойный подражания»<sup>18</sup>.

Пытаясь осмыслить феномен религиозного служения Юдиной в исторической перспективе, мы должны учитывать, с одной стороны, что на протяжении послевоенных десятилетий прославленная пианистка была не одинока в собственном толковании художественно-творческого призвания. На склоне лет, как известно, сама она упоминала великих «учителей» и соратников, вдохновлявших ее в проповедническом служении, прежде всего называя имена В. А. Фаворского, Б. Л. Яворского и о. П. Флоренского<sup>19</sup>. К этому же ряду, вероятно, следовало бы причислить П. Д. Корина (хотя артистка порой выказывала категорическое несогласие с ним и остро «дискутировала» с коринскими живописными полотнами), А. А. Ахматову, раннего И. А. Бродского, быть может — В. Т. Шаламова, который в начале 1950-х годов писал, обращаясь к Б. Пастернаку: «Научные истины менее долговечны, чем истины искусства, и к тому же наука — не проповедь, искусство — проповедь. <...> Апостольское, святительское есть в жизни каждого большого поэта»<sup>20</sup>. Разумеется, видное место в указанном перечне принадлежало бы гениальным русским композиторам Стравинскому и Шостаковичу, которых искренне почитала Юдина.

С другой стороны, подлинных ее «сороботников», увы, не обнаруживается именно в сфере музыкально-исполнительского искусства. Даже возвышенно-романтический художник Софроницкий, «с молитвой Иисусовой на устах» дерзавший исполнять самые загадочные, «соблазнительно-преlestные» и мистически-изошренные «музыкальные пророчества» Скрябина,

<sup>18</sup> Там же. С. 240.

<sup>19</sup> Мария Вениаминовна Юдина: Статьи. Воспоминания. Материалы. С. 299–304.

<sup>20</sup> «Разговоры о самом главном...» Переписка Б. Л. Пастернака и В. Т. Шаламова // Юность. 1988. № 10. С. 63.

к началу 1960-х годов изнемог в длительном противоборстве с телесными и духовными недугами, завершив свой подвижнический труд артиста. Учеников и последователей, способных продолжить юдинскую миссию «художественной проповеди», не нашлось как в тягостные времена поздней советской эпохи, когда наиболее одаренные отечественные музыканты отправлялись на Запад в поисках лучшей доли, так и после отмены многочисленных идеологических запретов и административных препон, отнюдь не приведшей к «торжеству духовности» в исполнительском искусстве.

Почему так произошло — вопрос, который, несомненно, заслуживает весьма обстоятельного рассмотрения. Тем более значимым представляется достигнутое Юдиной в сфере «музыкально-религиозного проповедничества». Уникальная судьба артистки и сегодня воспринимается как немеркнущий образец для каждого из ныне живущих музыкантов, устремленных к истокам духовности в искусстве.

**ИЗ ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ  
ФИЛОСОФСКОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ  
МЫСЛИ**



## Европейское Возрождение перед судом русской культуры

Долгое время в России культура Европы, и главным образом Италии, XV–XVI веков, то есть эпохи, за которой закрепится имя Возрождения, вызывала восхищение, а ее творцы и их произведения пользовались непререкаемым авторитетом. Начиная уже с Петра I, особенно же в правление Екатерины II и ее ближайших преемников, русские литераторы, мыслители, мастера искусства видели в представителях ренессансной культуры созидателей и носителей высших художественных и гуманистических идеалов. Однако с середины XIX века восприятие духовного наследия Возрождения стало решительным образом меняться.

Чтобы ощутить, сколь резко эволюцию оно претерпело, стоит сопоставить отношение к мадоннам Рафаэля двух крупнейших русских писателей — А. С. Пушкина и Л. Н. Толстого. Как известно, Пушкин посвятил в 1830 году специальный сонет «Бриджутерской Мадонне» — в ее образе он находил сходство с Н. Н. Гончаровой, своей невестой, которую характеризовал как «чистойшей прелести чистейший образец». Картина была известна ему по старинной копии, продававшейся в качестве оригинала в книжном магазине Слёнина в Петербурге. «Я <...> часами простаиваю, — писал Пушкин Гончаровой по поводу этой картины, — перед белокурой мадонной, похожей на вас как две капли воды; я бы купил ее, если бы она не стоила 40.000 рублей»<sup>1</sup>. Толстого, по свидетельству С. Н. Булгакова, во время их встречи в Гас-

<sup>1</sup> Сонет «Мадонна» см.: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. М.: АН СССР, 1957. Т. 3. С. 175; письмо Н. Н. Гончаровой от 30 июля 1830 г. см.: там же. Т. 10. С. 299 (французский ориг.), 818–819. См. в этой связи работу: Цявловский М. А. Заметки о Пушкине. 5. Стихотворение «Мадона» // Цявловский М. А. Статьи о Пушкине. М.: АН СССР, 1962. С. 396–403; Кока Г. М. Пушкин перед картиной Рафаэля // Временник Пушкинской комиссии, 1964. Л.: Наука, 1967. С. 38–43. Стоит привести строчки из другого стихотворения Пушкина 1828 г.: «...Глаза Олениной моей! / <...> Потупит их с улыбкой Леля — / В них скромных граций торжество; / Поднимет — ангел Рафаэля / Так созерцает божество!» («Ее глаза (В ответ на стихи Вяземского)»).

Подобное восторженное восприятие творений Рафаэля было характерно для других деятелей русской культуры пушкинского времени. Василий Жуковский так описывал свое впечатление от «Сикстинской мадонны» (1821): «...такова сила той души, которая дышит и вечно будет дышать в этом божественном создании, что все окружение пропадает, как скоро посмотришь на нее со вниманием <...>. В Богоматери <...> находишь, в каком-то таинственном соединении, все: спокойствие, чистоту, величие <...>. В глазах ее нет блистания <...>; но в них есть какая-то глубокая, чудесная темнота; в них есть какой-то взор никуда особенно не устремленный, но как будто видящий необъятное» (Жуковский В. А.

пре (Крым) в 1902 году «охватил приступ задыхающейся, богохульной злобы, граничащей с одержанием [так!]», когда их разговор коснулся «Сикстинской мадонны» Рафаэля. «Глаза его загорелись недобрым огнем, — вспоминал Булгаков, — и он начал, задыхаясь, богохульствовать. “Да привели меня туда [в Дрезденскую галерею], посадили на Folterbank [пыточную скамью] я тер ее, тер ж..., ничего не высидел. Ну что же: девка родила малого, девка родила малого только всего, что же особенного?” И он искал все новых кощунственных слов, — тяжело было присутствовать при этих судорогах духа»<sup>2</sup>. Заметим здесь же, что Булгаков в молодости, как он сам пишет, в пору его «полного еще увлечения марксизмом» восторгавшийся «Сикстинской мадонной»<sup>3</sup> и поэтому тяжело переживавший «выходку» «великого писателя земли русской», со временем (в 1923–1924 годах) не только признал его правоту, но и по сути пошел гораздо дальше в «разоблачении» культуры Возрождения и — в том числе — произведений Рафаэля.

В 1834 году Пушкин в статье «О ничтожестве литературы русской», похоже, одним из первых употребил историографическое понятие «эпоха возрождения»<sup>4</sup>, назвал ее «великой» и, выражая общее настроение своего времени, посетовал, что она «не имела никакого влияния» на Россию<sup>5</sup>. В творчестве Пушкина то и дело встречаются характеристики, вроде «Италия золотая» или «Италия святая»<sup>6</sup>, которые, как справедливо считает Р. И. Хлодовский, должны быть отнесены прежде всего к итальянской культуре, сложившейся в эпоху Возрождения, и свидетельствовать о высокой оценке этой культуры русским поэтом<sup>7</sup>.

Рафаэлева Мадонна (Из письма о Дрезденской галерее) // Собрание сочинений. СПб.: тип. Имп. Академии наук, 1869. Т. 6. С. 199, 202; см. в этой связи работу: Бессараб М. Я. Жуковский. М.: Современник, 1975. С. 138). Цитируем также стихотворение Евгения Баратынского «Княгине З. А. Волконской на отъезд ее в Италию» (1829): «...Где в новой, чистой красоте / Рафаэль дышит на холсте...» (Баратынский Е. А. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М.: Правда, 1987. С. 67).

<sup>2</sup> Булгаков С. Н. Две встречи (1898–1924) (Из записной книжки) // Сочинения в двух томах. М.: Наука, 1993. Т. 2. С. 631.

<sup>3</sup> Булгаков С. Н. Религия человекобожия в русской революции // Булгаков С. Н. Христианский социализм. Новосибирск: Наука, 1991. С. 127. Примеч. [1-е изд. работы — 1908].

<sup>4</sup> Понятие «эпоха Возрождения», таким образом, появилось прежде, чем Ж. Мишле стал его использовать в своих трудах, и, вопреки утверждению Л. Февра (см.: Февр Л. Как Жюль Мишле открыл Возрождение // Февр Л. Бои за историю / пер. А. Бобовича и др.; коммент. Д. Э. Харитоновича. М.: Наука, 1991. С. 377–387 [1-е изд. работы — 1950]), не этому историку принадлежит заслуга его открытия.

<sup>5</sup> Пушкин А. С. О ничтожестве литературы русской // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 7. С. 306.

<sup>6</sup> Пушкин А. С. К Овидию // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 2. С. 68; Герой // Там же. Т. 3. С. 199; Отрывки из путешествия Онегина // Там же. Т. 5. С. 204.

<sup>7</sup> Хлодовский Р. И. Пушкин и «Италия золотая» // Россия и Италия. М.: ИВИ, 1993. С. 116–117.

Однако во второй половине XIX века в сознании большинства русского образованного общества налицо не только отказ от ориентации на ренессансную культуру, но и ее неприятие, критика, переходящая в обличительство, и, как следствие, ее полная переоценка. По какой причине совершилась эта радикальная перемена в восприятии культуры Возрождения в России?

Следует заметить, что уже в лекциях по истории Петра Кудрявцева, профессора Московского университета, прочитанных в 1848 году, говорилось о «религиозном индифферентизме» применительно к «особой эпохе, известной под именем Ренессанса», о том, что породившее ее «новое направление» «должно было упасть очень низко», восприняв порочные наклонности, господствовавшие «в высших кругах Италии»<sup>8</sup>. Однако для последующих оценок культуры итальянского Возрождения гораздо более важное значение имели не столько подобные указания на ее связь с нравственной порчей, сколько в те же годы высказанное в русской общественной мысли недоверие к уединенной и обособляющейся человеческой личности (см. полемику по этому поводу Ю. Ф. Самарина с К. Д. Кавелиным<sup>9</sup>), критика Ф. И. Тютчевым самовозвеличивания, суверенизации и «обожествления человеческого я», на признании претензий коего строится «нынешняя цивилизация Запада» (1849)<sup>10</sup>, неприятие самой этой «возведшей на Божий престол ум человека» цивилизации, которая, согласно характеристике Жуковского (1848), есть «труп без души»; а ведь вышла она из религиозной Реформации, которая была приуготовлена «переселением классической учености в Италию», подменившей «святое языческую мудростью древних» и «родившей дух противоречия». Иное — Россия, пусть она, по Жуковскому, «далеко отстала от Европы в цивилизации», но «сохранила неприкосновенным, что европейская цивилизация уничтожила, <...> веру в святое»<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Кудрявцев П. Н. Лекции. Сочинения. Избранное. М.: Наука, 1991. С. 15–17.

<sup>9</sup> В 1847 году в журнале «Современник» была опубликована работа К. Д. Кавелина «Взгляд на юридический быт древней России», подробно разобранный в рецензии «О мнениях “Современника”, исторических и литературных» Ю. Ф. Самарина, опубликованной в том же году в «Москвитянине», в которой среди прочего говорилось о «скорбном признании несостоятельности человеческой личности и бессилии так называемого индивидуализма» (см.: Самарин Ю. Ф. Сочинения. М.: Д. Самарин, 1877. Т. 1. С. 38). Замечания Самарина побудили Кавелина откликнуться «Ответом “Москвитянину”», напечатанным «Современником» в том же 1847 году (см.: Кавелин К. Д. Собрание сочинений. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1897. Т. 1. С. 5–95). См. также: Флоровский Г. В. Пути русского богословия. Киев: Путь к истине, 1991. С. 249–250 [1-е изд. — 1939].

<sup>10</sup> Тютчев Ф. И. Россия и Запад // Полное собрание сочинений в стихах и прозе. М.: Вече, 2000. С. 432–433. См.: Кожин В. В. Тютчев. М.: Соратник, 1994. С. 283–285.

<sup>11</sup> Жуковский В. А. Письмо к князю П. А. Вяземскому о его стихотворении «Святая Русь» // Собрание сочинений. 6-е изд. СПб.: тип. Имп. Академии наук, 1869. Т. 6. С. 697–700. См. также черновик неотправленного письма Н. В. Гоголя к В. Г. Белинскому (1847): «Вы говорите, что спасенье России в европейской цивилизации. Но какое это беспредельное и безграничное слово. <...> Тут и фаланстерьен, и красный, и всякий, и все готовы друг друга

Речь шла, таким образом, о столкновении культур и цивилизаций, в ходе которого русский мир приходил к осознанию исторически сложившихся, само-бытных принципов своего духовного и гражданского бытия. Оппонентом Тютчева мог быть Мишле, отстаивавший права «демократического индивидуализма», «республиканского я» в качестве «беспокойного, подвижного, плодотворного начала» (1851)<sup>12</sup>; тот самый Мишле, который в книге «Возрождение», выпущенной в 1855 году по мотивам его ранее читанных лекций (1840), назвал основополагающими признаками ренессансной эпохи «открытие мира, открытие человека»<sup>13</sup>. В трудах Г. Фойгта («Возрождение классической древности, или Первый век гуманизма», 1859) и Я. Буркхардта («Культура Возрождения в Италии», 1860), заложивших, как считается, основы науки о Возрождении, было указано на появление индивидуальности в качестве важнейшего результата этой культуры; индивидуальности, полагающейся на себя, самодовлеющей, свободной не только от ограничений, налагаемых корпоративным строем Средневековья, но также от тиранических оков всякого авторитета — церковного, религиозного, морального<sup>14</sup>. «В своей основе это движение [Возрождение] <...>, — писал Фойгт, — ничто иное, как восприятие в душу и чувства человека чистой человечности, гуманности в греческом и римском смысле, которая как таковая образует противоположность христианскому и церковному миропониманию»<sup>15</sup>. Итальянец эпохи Возрождения преподносился поэтому в качестве «первородного сына *современной* Европы»<sup>16</sup>, то есть как создатель новоевропейской культуры, «обнаружившейся тогда в Италии в зачаточном состоянии»<sup>17</sup>. Созданная Фойгтом и Буркхардтом концепция Возрождения получила широкое распространение и стала

---

съесть, и все несут такие разрушающие, такие уничтожающие начала, что уже даже трепещет в Европе всякая мыслящая голова и спрашивает невольно, где наша цивилизация? И стала европейская цивилизация призрак, который точно [никто] покуда не видел...» (Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений. М.: АН СССР, 1952. Т. 13. С. 438–439).

<sup>12</sup> Кожин В. В. Тютчев. С. 284.

<sup>13</sup> Michelet J. Histoire de France au seizième siècle. Vol. 7: Renaissance. Paris: L. Hachette, 1855. P. II.

<sup>14</sup> Фойгт Г. Возрождение классической древности, или Первый век гуманизма / пер. со 2-го нем. изд. И. П. Пассадина. М.: К. Т. Солдатенков, 1885. С. 3–11 (Voigt G. Die Wiederbelebung des classischen Alterthums, oder das erste Jahrhundert des Humanismus. Berlin: W. de Gruyter, 1960. Bd. 1. S. 3–11); Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии. М.: Юристъ, 1996. С. 88–94, 101, 185 (Burckhardt J. Die Kultur der Renaissance in Italien. Bern: Hallwag, 1943. S. 145–150). См. подробнее: Vasoli C. Umanesimo e Rinascimento. Palermo: Palumbo, 1969. P. 122–131.

<sup>15</sup> Фойгт Г. Возрождение классической древности... С. 7.

<sup>16</sup> Буркхардт Я. Культура Возрождения в Италии. С. 88. Ferguson W. K. The Renaissance in Historical Thought: Five Centuries of Interpretation. Boston; N. Y.: Houghton Mifflin Company, 1948. P. 180–182, 189–194; Fubini R. Considerazioni su Burckhardt // От средних веков к Возрождению: Сб. в честь проф. Л. М. Брагиной. СПб.: Алетейя, 2003. С. 323, 335.

<sup>17</sup> Фойгт Г. Возрождение классической древности... С. 7.



общим местом не только историографии, но и всего гуманитарного знания Европы конца XIX — начала XX века, найдя популяризаторов в лице крупнейших философов второй половины XIX века Ф. Ницше и В. Дильтея. «Итальянское Возрождение таило в себе все позитивные силы, коим мы обязаны культурой нового времени», — писал Ницше (1878), относя к характерным чертам той эпохи «освобождение мысли, пренебрежение авторитетами, победу образованности над невежественной родовитостью, восторженное отношение к науке и научному прошлому человечества, освобождение индивидуальности»<sup>18</sup>. В чем заключалось это «освобождение», Ницше пояснял в работе «Антихрист» (1888), превознося «доблесть в стиле Возрождения, доблесть, освобожденную от морали». Эпоха Возрождения, таким образом, представляла как царство Антихриста, первое обнаружение воспетого этим поэтом-философом «сверхчеловека». «Теперь понятно <...>, — писал он, — чем было Возрождение? *Пересмотром всех христианских ценностей*, попыткой всеми средствами, всеми силами инстинкта и дарования привести к победе *противоположные, благородные ценности*»<sup>19</sup>. Дильтею (1891–1892) связывал формирование миропонимания ренессансной эпохи с «естественным развитием новых народностей, подъемом их культуры и улучшением их социальных условий»<sup>20</sup>. «Освобождение духа», происшедшее в этот период, обернулось, по Дильтею, «неукротимой силой индивидуальности», которую можно обнаружить в политике территориальных князей, в чувстве собственного достоинства горожан, в сопротивлении всякому угнетению, в героических образах, запечатленных в произведениях искусства и литературы, в дерзких научных открытиях. Кроме развития индивидуальности, по Дильтею, культура Возрождения произвела также «обмирщение» (проявившееся с самого ее начала) значительной части того духовного багажа и форм интеллектуальной деятельности, которые прежде входили в сферу сакрального<sup>21</sup>. В первой половине XX века то же понимание Возрождения как культуры, которая отражала

<sup>18</sup> «Die italienische Renaissance barg in sich allen positiven Gewalten, welchen man die moderne Kultur verdankt: also Befreiung des Gedankens, Mißachtung der Autoritäten, Sieg der Bildung über den Dünkel der Abkunft, Begeisterung für die Wissenschaft und die wissenschaftliche Vergangenheit der Menschen, Entfesselung des Individuums...» (*Nietzsche Fr. Menschliches, Allzumenschliches // Nietzsche Fr. Werke in drei Bänden. München: Carl Hanser, 1960. Bd. 1. S. 592*).

<sup>19</sup> «Versteht man endlich <...>, was die Renaissance war? Die *Umwertung der christliche Werte*, der Versuch, mit allen Mitteln, mit allen Instinkten, mit allen Genie unternommen, die *Gegenwerte*, die *vornehmen Werte* zum Sieg zu bringen» (*Nietzsche Fr. Der Antichrist // Nietzsche Fr. Werke in drei Bänden. Bd. 2. S. 1233*). См. также: *Ferguson W. K. The Renaissance in Historical Thought... P. 207–208; Vasoli C. Umanesimo e Rinascimento. P. 134–136; Cantimori D. Storicie storia. Torino: Einaudi, 1971. P. 431–436.*

<sup>20</sup> *Dilthey W. Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation. Leipzig; Berlin: Teubner, 1914. S. 19.*

<sup>21</sup> *Ibid. S. 17–19. Подробнее см.: Vasoli C. Umanesimo e Rinascimento. P. 140–144.*

устремления заявившей о своих правах человеческой индивидуальности, в противовес христианской трансцендентности утверждала принцип имманентности, отделила от богословия и секуляризировала сферу культуры, высказывали в своих работах итальянские философы-гегельянцы и историки Дж. Джентиле и Б. Кроче<sup>22</sup>.

При такой интерпретации Возрождения, сводившей его роль к подготовке торжества буржуазных ценностей («мещанского духа», как сказали бы в России), — а уж тем более Антихристового царства, — ни о каком всечеловеческом значении его культуры, достижений его искусства речи быть уже не могло. Русская культура, сформировавшаяся на христианско-гуманистических началах, хранимых православием, и, в силу этого, чуждая направлению духовного развития Запада в XIX веке, под влиянием новейшей западной историографии *вынуждена* была пересмотреть свое отношение к Возрождению. И вполне естественно, что этот, по словам Франческо де Санктиса, «переход от эпохи героической к эпохе буржуазной» (1870)<sup>23</sup>, в котором стали видеть на Западе содержание Возрождения, в России восторгов вызвать уже не мог, как не могли в России, где за искусством и культурой в целом продолжали признавать великую общественную и нравственно-учительную силу, согласиться с тем, чтобы искусство и культура достигали расцвета, имея своим основанием «религиозный, нравственный и политический индифферентизм», чтобы стремление к прекрасной форме было безразлично к ее содержанию, чтобы, наконец, «изящество и внешняя красота формы сочетались с распущенностью нравов и духом насмешки» над церковью и народом<sup>24</sup>.

Резкая реакция на подобную интерпретацию Возрождения не заставила себя долго ждать. Ф. М. Достоевский в письме 1869 года из Флоренции к поэту А. Н. Майкову относил к культуре и церковно-политической жизни Европы и Италии конца XV — начала XVI столетия, то есть эпохи Возрождения, возникновение новоевропейской цивилизации с ее наукой, атеизмом, *«правами человечества, созданными по-западному, а не по-нашему, что и послужило источником всего, что есть и что будет»* — всего, грозящего гибелью самой этой цивилизации<sup>25</sup>. В 1866 году Фёдор Иванович Буслаев, одним из первых открывший ценность русской иконописи, доказывал ее «неоспоримые преимущества перед искусством западным» тем, что, оставшись в стороне от «художественного переворота, известного под именем *Возрождения*», она

<sup>22</sup> *Gentile G. Giordano Bruno e il pensiero del Rinascimento. Firenze: Vallecchi, 1920. P. 113 et al.; Croce B. Teoria e storia della storiografia. Bari: Laterza, 1943. P. 205.*

<sup>23</sup> *Де Санктис Фр. История итальянской литературы: Пер. с итал. / под ред. Д. Е. Михальчи; с послесл. Д. Е. Михальчи и М. Ф. Овсянникова. М.: Иностранная литература, 1963. Т. 1. С. 485.*

<sup>24</sup> Там же. С. 486; *Ferguson W. K. The Renaissance in Historical Thought... P. 240–243.*

<sup>25</sup> *Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1988. Т. 29. Кн. 1. С. 40–41.*

смогла противопоставить «первобытную чистоту иконописных принципов той испорченности нравов, тому тупому материализму и той бессмысленной идеализации, которые господствуют в западном искусстве с половины XVI века»<sup>26</sup>. Соглашаясь с тем, что «религиозный принцип» православной иконописи, который требовал «наиболее верного воспроизведения предания», «останавливал развитие художественных личностей», «не знал и не хотел знать красоты самой по себе», Буслаев тем не менее приходил к выводу о том, что именно «неразвитость нашей иконописи в художественном отношении составляет не только ее отличительный характер, но и ее превосходство перед искусством западным в отношении религиозном». Ибо, по мнению русского ученого, «излишнее развитие западного искусства повредило его религиозному направлению», «способствовало профанации церковного стиля»; не случайно у западных живописцев с XV века вошло в обычай «писать Богородицу по портретам своих жен, знакомых дам и даже любовниц». «Крайность развития художественности в ущерб религии довела наконец художников до того, — замечал Буслаев, — что они находили для себя очень естественным скандальный прием изображать Мадонну в своих этюдах сначала обнаженную с ног до головы и потом уже драпировать ее одеянием»<sup>27</sup>.

Еще одно громкое имя русской науки второй половины XIX века — Александр Николаевич Веселовский, коего по праву следует отнести к числу создателей науки о Возрождении не только в России, но и в Европе, — соглашался со своими западными коллегами (1870, 1872), что в эпоху Возрождения «личность в первый раз выходила на сцену истории», и вся культура этого периода «носит отпечаток индивидуальности»<sup>28</sup>. Вместе с тем он противопоставлял «Renaissance XV–XVI веков», движение «насколько искусственное, настолько ненародное», органическому развитию «итальянской литературы золотой поры» (XIV века), признавал «безнравственность Ренессанса» как результат «разложения бытовой семьи под влиянием индивидуализма»<sup>29</sup>. Он подготовил специальную работу с говорящим названием «Противоречия итальянского Возрождения», в которой среди прочего обращал внимание на то, что «чем

<sup>26</sup> Буслаев Ф. И. Общие понятия о русской иконописи // Буслаев Ф. И. О литературе: исследования: статьи. М.: Художественная литература, 1990. С. 378.

<sup>27</sup> Там же. С. 367, 379.

<sup>28</sup> Веселовский А. Н. Взгляд на эпоху Возрождения в Италии // Веселовский А. Н. Собрание сочинений. СПб.: Отделение рус. яз. и словесности Имп. Академии наук, 1908–1938. Т. 3. С. 562–563 (1-е изд. работы — 1870 г.).

<sup>29</sup> Веселовский А. Н. Вилла Альберти: Новые материалы для характеристики литературного и общественного перелома в итальянской жизни XIV–XV столетия: Критическое исследование // Веселовский А. Н. Собрание сочинений. Т. 3. С. 127–128 (1-е изд. работы — 1870 г.); Веселовский А. Н. Противоречия итальянского Возрождения // Веселовский А. Н. Мерлин и Соломон: Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. М.: ЭКСМО-пресс; СПб.: Terra fantastica, 2001. С. 496.

отвлеченнее и объективнее занимались Петрарка и люди Ренессанса классической древностью, тем шире раскрывалась пропасть между ними и христианством», что «именно на ученое Возрождение падает вина той литературной и культурной розни, которая сделала литературу и поэзию достоянием немногих, обособив их из общей связи интересов...»<sup>30</sup>

Наконец, даже такой либеральный историк, как Михаил Сергеевич Корелин, автор фундаментальных трудов (конец XIX века), посвященных итальянской гуманистической мысли, который, как и его западные коллеги, выводил «новое мирозерцание» Возрождения из «индивидуальных потребностей развившейся личности», вместе с Веселовским соглашался, что гуманизм «не успел приобрести прочной почвы в Италии, <...> не был в состоянии проникнуть в массу, не сохранил для интеллигенции связей с народом, заключающихся в религии и патриотизме», что его «религиозный индифферентизм и космополитические тенденции не надолго удовлетворили образованные классы», а «реакция против аскетизма во имя потребностей человеческой природы разнудывала чувственность и в практической жизни, и в поэтических произведениях, и даже в моральных теориях», что, наконец, «в гуманистической литературе встречается иногда открытая проповедь безнравственности в индивидуальных и политических отношениях»<sup>31</sup>.

Сходным образом изменилось восприятие Италии и ее ренессансной культуры во второй половине XIX века в среде людей искусства. Одни из них, художники так называемого «реального направления», метя, как показал М. Л. Андреев, в Брюллова и академическую школу живописи в целом, отвергали Рафаэля и представляемое им ренессансное искусство, на которое ориентировались «академисты»<sup>32</sup>. Других, как и Буслаева, на то же самое подвигло осознание самоценности отечественных, почвенных культурных начал, невольно обратившееся против непререкаемых доселе художественных идеалов. «Я чувствую, во мне происходит реакция против симпатий моих предков, — сказано в письме И. Е. Репина к В. В. Стасову от 16.06.1873 по поводу Рафаэля и других мастеров искусства Ренессанса, — как они презирали Россию и любили Италию, так мне противна теперь Италия, с ее условной до рвоты красотой»<sup>33</sup>. П. И. Чайковский, очарованный Италией, признавался в письме к Н. Ф. фон Мекк, отправленном из Флоренции 9 февраля 1878 года: «Но как бы я ни наслаждался Италией <...>, все-таки я остаюсь и навеки оста-

<sup>30</sup> Веселовский А. Н. Противоречия итальянского Возрождения. С. 489, 521.

<sup>31</sup> Корелин М. С. Что такое Возрождение // Он же. Очерки Итальянского возрождения. 2-е изд. М.: тип. А. П. Поллавского, 1910. С. 5–12, 22.

<sup>32</sup> Андреев М. Л. Итальянское Возрождение как зеркало русского нигилизма // Искусство и культура Италии эпохи Просвещения и Возрождения. М.: Наука, 1997. С. 259.

<sup>33</sup> Репин И. Е. Переписка / письма подгот. к печати и примеч. к ним. сост. А. К. Лебедевым и Г. К. Буровой; Под ред. А. К. Лебедева. М.-Л.: Искусство, 1948–1950. Т. 1. С. 60–61.

нусь верен России <...>. Я страстно люблю русского человека, русскую речь, русский склад ума, красоту лиц, русские обычаи»<sup>34</sup>.

После этих суждений прославленных русских писателей, ученых и деятелей искусства совсем не будет неожиданностью уничижительная критика, которой подверг ренессансное искусство как целое Л. Н. Толстой в статье «Что такое искусство?» (1897–1898): «Главная ошибка, которую сделали люди высших классов времени так называемого Возрождения, <...> состояла не в том, что они перестали ценить и приписывать значение религиозному искусству, <...> но в том, что на место этого отсутствующего религиозного искусства они поставили искусство ничтожное, имеющее целью только наслаждение людей...» По Толстому, все явления жизни, в их числе и искусство, следует расценивать по тому, содействуют ли они братской жизни всех людей, их «любовному единению»<sup>35</sup>. Руководствуясь теми же мотивами, сходно с Толстым оценивал «достижения» ренессансной эпохи библиотекарь-философ Н. Ф. Фёдоров: «Возрождение наук и искусств, или освобождение человеческой мысли и художественного чувства от служения религии, <...> повергло человеческую мысль в новое рабство, несравненно худшее прежнего, в рабство торгово-промышленному духу, сделало из нее служанку роскоши, чувственных наслаждений, обратило в адвоката всяческих измен»<sup>36</sup>. Таким образом, очевидна подлинная подоплека ясно обозначившегося в русской культуре негативного отношения к Возрождению — оно коренится в невозможности примирить превознесение индивидуализма, истоки которого стали проследивать в ренессансную пору, с фундаментальными для русского религиозно-философского сознания идеалами соборности, духовного и нравственного обновления человека и всемирного братства людей.

Особенно мощно неприятие Возрождения прозвучало в трудах религиозных мыслителей первой половины XX века — С. Н. Булгакова, П. А. Флоренского, Н. А. Бердяева, Л. П. Карсавина. Опираясь на мысль Достоевского о гибельности богоборческого, своевольного индивидуализма<sup>37</sup>, Бердяев находил в ренессансном гуманизме «самоистребляющую диалектику». «Самоутверждение человека без Бога, — писал он в 1919–1920 годах, — само-

<sup>34</sup> И далее: «Вот почему меня глубоко возмущают те господа, которые готовы умирать с голоду в каком-нибудь уголку Парижа, которые с каким-то сладострастием ругают все русское <...>. Люди эти ненавистны мне, они топчут в грязи то, что для меня несказанно дорого и свято» (*Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского*. Т. 2: 1877–1884. М.: Алгоритм, 1997. С. 89).

<sup>35</sup> *Толстой Л. Н. Что такое искусство? // Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений / под общ. ред. В. Г. Черткова*. М.: Художественная литература, 1928–1958. Т. 30. С. 154–155.

<sup>36</sup> И далее: «Словом, возрождение в таком виде наук и искусств есть профанация человеческого разума и чувства» (*Фёдоров Н. Ф. Сочинения*. М.: Мысль, 1982. С. 273, 274).

<sup>37</sup> См. в этой связи: *Достоевский Ф. М. Бесы // Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: в 10 т.* М.: Гослитиздат, 1956–1958. Т. 7. С. 123–124, 641–644.

утверждение человека, перестающего ощущать и сознавать свою связь с высшей божественной и абсолютной природой, с высшим источником жизни, привело к разрушению человека». «Последствием отрицания высшего начала, — писал далее Бердяев, — является то, что человек роковым образом подчиняется низшим, не сверхчеловеческим, а подчеловеческим [т. е. стихийным. — О. К.] началам. Это является неизбежным результатом всего длинного пути безбожного гуманизма в новой истории»<sup>38</sup>. Соответственно, по Бердяеву, «страстное стремление к созданию красоты и совершенства форм, с которого начался ренессансный период истории, ведет к разрушению и ослаблению совершенства форм»<sup>39</sup>. Сходным образом Карсавин, признавая (1923) «индивидуализм Возрождения злым и греховным отрывом человека от Божества», видел в этой эпохе «не начало возрождения, а начало вырождения человечества»<sup>40</sup>.

Подобной оценкой культуры Возрождения как целого обусловлено и негативное или подозрительное отношение многих русских авторов этого времени к ее конкретным проявлениям. Например, совсем не случайно Булгаков, считавший, что усилия «культурного человечества», «начиная с Ренессанса и особенно явственно с XVIII века», имели целью «„устроиться без Бога навсегда и окончательно“, как выразился Достоевский», то есть «свести жизнь исключительно к имманентному без всякой связи с трансцендентным, лишить землю неба»<sup>41</sup>, обнаруживал «демоническое начало» в улыбке, «играющей на устах леонардовских героев», «двусмысленную и уже в этой двусмысленности греховную красоту» «Сикстинской мадонны», «нечистоту, нецеломудрие [этой] картины Рафаэля, сладострастие его кисти и кощунственную ее нескромность»<sup>42</sup>.

Флоренский мыслит шире, по его мнению (1922), дискредитации заслуживает все ренессансное искусство, зиждимое перспективой — «художественным эквивалентом [такого] мировоззрения, в котором истинною основою полуреальных вещей-представлений признается некоторая субъективность, сама лишенная реальности». Именно эта субъективность, слабая, пассивная, безжизненная, неспособная справиться со своими впечатлениями и войти в живое соприкосновение с миром, но при этом «притязающая на божескую безусловность», «мнит себя в своем горделивом уединении от мира, последней инстанцией и по своему <...> *воровскому опыту* (курсив мой. — О. К.)

<sup>38</sup> Бердяев Н. А. *Смысл истории*. М.: Мысль, 1990. С. 108–109, 121. В основу этой книги были положены лекции, прочитанные в Москве в Вольной академии духовной культуры зимой 1919–1920 годов (там же. С. 3).

<sup>39</sup> Там же. С. 110.

<sup>40</sup> Карсавин Л. П. *Философия истории*. СПб.: Комполект, 1993. С. 232 (1-е изд. — Берлин, 1923).

<sup>41</sup> Булгаков С. Н. *Религия человекобожия в русской революции*. С. 112.

<sup>42</sup> Он же. *Две встречи*. С. 631.

конструирует всю действительность». Подобное направление мысли, обычно «называемое натурализмом и гуманизмом», «возникло с концом средневекового реализма и теоцентризма»<sup>43</sup> и имеет, по убеждению Флоренского, теснейшую связь «с жизнепониманием самого недавнего прошлого», то есть с буржуазной цивилизацией второй половины XIX века<sup>44</sup>.

И в исходной констатации того, что ренессансная культура свидетельствовала своими проявлениями о рождении индивидуальности, самодостаточного человеческого «я», и в указании на связь начал этой культуры с ценностями новоевропейской буржуазной цивилизации Флоренский, как и другие представители русской религиозной мысли его времени, соглашались с Буркхардтом и олицетворяемым им направлением историографии, хотя, конечно, никакого понимания подобная абсолютизация человеческого субъекта у выразителей православного взгляда на человека и историю найти не могла. Не ставя под сомнение научную добросовестность Буркхардта, они вместе с тем обошли вниманием принципиальный вопрос, имел ли основания этот швейцарский ученый навязывать Возрождению принципы, характерные для культуры гораздо более поздней эпохи, и совершенно проигнорировали важное наблюдение известного им историка П. М. Бицилли о том, что в Ренессансе Буркхардт «искал те черты, которые отвечали его собственному идеалу человека и культуры, и не интересовался теми, которые этому идеалу не соответствовали»<sup>45</sup>.

Хотя в советской исторической и филологической науке и искусствоведении Ренессанс был официально признан прогрессивной культурой, отражающей мировоззрение выходящего на историческую арену нового класса — буржуазии, тем не менее другая точка зрения на эту эпоху, сформулированная в русской научной и религиозной мысли XIX — первых десятилетий XX века, нашла видных приверженцев и в советский период. Перечисляя «прогрессивные» изменения, которые принес с собой гуманизм в качестве «нового мировоззрения» — «расшатал старую мораль, противопоставил церковной культуре светскую и провозгласил величайшую ценность человека», «пробудил интерес к природе и знанию и возвратил человечеству античную культуру, очистив ее от многочисленных средневековых напластований», — В. Н. Лазарев, наиболее основательный исследователь проблем истории ренессансного искусства Италии, в то же время, вслед за Веселовским, отмечал «существенные утраты», которые понесла культура эпохи благодаря гуманизму, ибо он «задержал развитие итальянского языка», «пресек линию развития нацио-

---

<sup>43</sup> Флоренский П. А. Обратная перспектива // Флоренский П. А. У водоразделов мысли. М.: Правда, 1990. С. 92–93 (работа написана в 1922 г.).

<sup>44</sup> Там же. С. 56–57.

<sup>45</sup> Бицилли П. М. Место Ренессанса в истории культуры. СПб.: Тифрил, 1996. С. 5 (1-е изд. — София, 1933).

нальной литературы», «способствовал вытеснению демократических идеалов коммуны монархическими», «наконец, привел в литературе к настолько слепому подражанию античным образцам, что сковал свободное развитие мысли, подчинив ее общепринятым классическим канонам»<sup>46</sup>.

Другой известный историк искусства М. В. Алпатов, признавая (1976) великие художественные достижения итальянского Возрождения, одновременно указывал и на цену, которую, по его мнению, за них пришлось заплатить. «Искусство [Возрождения] приобрело способность делать своим предметом решительно все, что окружает человека. Но ему стало трудно создавать символы-эмблемы, — писал Алпатов, — заключающие в себе обширную совокупность представлений. Большинство [мастеров] ограничивалось прекрасной оболочкой». И «Мадонна Возрождения это всего лишь отблеск красоты счастливой женщины с ребенком на руках», и не более, в ней нет тайны, как нет во всем искусстве Ренессанса — рассудочном, иллюзионистском, предпочитающем форму явления его сущности — способности передать «нераздельную цельность мира»<sup>47</sup>. Эта, по выражению Алпатова, «оборотная сторона» Ренессанса еще жестче акцентирована в книге выдающегося русского философа А. Ф. Лосева (1978). Как бы итожа всю критику, высказанную в России в отношении ренессансной культуры, Лосев заключал, что стихийное самоутверждение в ту пору человека в качестве самодостаточного целого, оборачивавшееся полным нравственным разложением личности и обнаруживавшее слабость и неполноту изолированного человеческого субъекта, с неизбежностью демонстрировало необходимость замены этого субъекта «исторически обоснованным коллективом»<sup>48</sup>.

Надо заметить, что подобная точка зрения на Ренессанс имеет продолжение в новейшей отечественной литературе<sup>49</sup>. Она сформировалась в ответ на ту концепцию Возрождения, которая сложилась в европейской историографии середины XIX — начала XX века и которая в большей мере отражала установки западной культуры XIX века, выдвигавшей идеал самодостаточной, свободной в своем творчестве от всяких корпоративных, религиозных, нравственных ограничений индивидуальности, нежели реалии ренессансной эпохи. На самом деле именно этот культурный идеал Запада, как будто бы реализованный в эпоху Возрождения, и встретил неприятие

<sup>46</sup> Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения: в 3 т. М.: АН СССР, 1956–1979. Т. 2. С. 60–61.

<sup>47</sup> Алпатов М. В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М.: Искусство, 1976. С. 258–260.

<sup>48</sup> Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978. С. 57, 61–64, 93, 119–122, 135–137, 612–614.

<sup>49</sup> См.: Игумен Иоанн Экономцев. Исихазм и Возрождение: (Исихазм и проблема творчества) // Златоуст. 1992. № 1. С. 161–162.



и резкий отпор осознававшей свое особое историческое призвание русской культуры<sup>50</sup>.

На тонкую, чувствительную душу Александра Блока, в конце мая 1909 года посетившего Флоренцию, она произвела чудовищное впечатление: «Но Флоренцию я проклинаю <...>, — писал поэт, — за то, что она сама себя предала европейской гнили, стала трескучим городом и изуродовала почти все свои дома и улицы». Несомненно, прежде всего такого рода переживаниями спровоцированы знаменитые строки: «Уми, Флоренция, Иуда» и «Флоренция, изменница»<sup>51</sup>. И все же в этих словах чувствуется не только негодование на то, что Флоренция соблазнилась удобствами европейской цивилизации, испортившими ее облик, в них слышится нечто большее — приговор всей культуре Возрождения, символизируемой этим городом, ее колыбелью, культуре, в которой русское религиозное сознание увидело страшный грех измены Богу.

<sup>50</sup> Сходные с высказанными в России критические суждения о Возрождении стали появляться в западной исторической литературе только в 20–30-е годы XX века. Католические ученые томистского направления, как и их российские предшественники, полагали, что мировоззренческие установки, сложившиеся в ту эпоху, задали ложное направление всему последующему развитию западной цивилизации, в которой культура, по замечанию Жака Маритена, подвергнувшись секуляризации, сосредоточилась целиком на человеке. «Люди Возрождения, — писал Кристофер Доусон, — повернулись от вечного и абсолютного к миру природы и человеческого опыта. Они отвергли свою зависимость от сверхприродного и отстаивали свою независимость и свое верховенство в мировом порядке. Поэтому в силу внутренней логики они постепенно пришли к критике принципов своего познания и к потере доверия к своей свободе. Самоутверждение человека, — заключал Доусон, — постепенно вело к отрицанию духовных оснований его свободы и познания». Переход к Возрождению обернулся не приобретениями, а губительной для человека утратой фундаментальных ценностей, — подчеркивал Этьен Жильсон, ибо «Ренессанс, как его преподносили нам, был не средние века плюс человек, но средние века минус Бог, и трагедия состояла в том, что, теряя Бога, Ренессанс терял и самого человека» (См.: *Maritain J. Religion and culture // Maritain J., Wust P., Dawson Chr. Essays in order. New York: Macmillan, 1931. P. 14; Dawson Chr. Christianity and New Age // Ibid. P. 160; Gilson E. Humanisme médiéval et Renaissance // Gilson E. Les idées et les lettres. Paris: Vrin, 1932. P. 192. О концепции Возрождения у указанных авторов см. также: Ferguson W. K. The Renaissance in Historical Thought... P. 381–382).*

<sup>51</sup> Блок А. А. Письмо № 109; стихотворения № 153, 159 // Блок А. А. Собрание сочинений: в 6 т. / под общ. ред. М. А. Дудина и др. Л.: Художественная литература, 1980–1983. Т. 6. С. 167; Т. 2. С. 122, 125.

## Традиции осмысления истории о жертвоприношении Авраама: от живописи XVII столетия до музыки XX века

Библейский рассказ об Аврааме и Исааке (Быт. 22:1–19) принадлежит к числу наиболее широко представленных в искусстве религиозных сюжетов. Жертвоприношение Исаака стоит у истоков авраамических религий; причем особое значение эта история получила в христианской традиции: богословие древней Церкви рассматривало ее как прообраз крестной Жертвы Иисуса Христа. Благодаря заложенной в нем сложной этической проблематике рассказ получал множество трактовок в европейской культуре Нового времени. О соотношении морали и религиозного долга рассуждали такие мыслители, как Иммануил Кант и Сёрен Кьеркегор, чей трактат «Страх и трепет» полностью посвящен философскому анализу истории о жертвоприношении Исаака.

Наиболее ранними художественными изображениями, дошедшими до нас, являются фрагмент фрески синагоги Дура-Эвропос (III в.) и часть мозаики синагоги Бейт-Альфа (VI в.). Основные компоненты претворения сюжета в изобразительном искусстве — действующие лица, предметы и их диспозиция — формируются в Средние века (мозаики VI в. храма Сан-Витале в Равенне, напольная мозаика VI в. в синагоге Бейт-Альфа в Израиле, мозаика XII в. в кафедральном соборе в Монреале, Сицилия). На первом плане расположена фигура Авраама, возле которого изображен Исаак. Позади них, либо сбоку, находится агнец, предназначенный заместить Исаака на жертвенном алтаре. По-разному может изображаться момент вмешательства Бога: иногда это Его рука, простирающаяся с неба (например, так решена композиция в мозаиках Сан-Витале), в других случаях вместо этого на картине может находиться фигура ангела (например, в мозаике монреальского собора). Обязательным компонентом композиции является ритуальный нож.

Для воплощения данного рассказа художниками неизменно избирается самый действенный и драматичный момент — когда Авраам заносит нож над своим сыном и Бог (либо его посланник — ангел) останавливает Авраама.

Несмотря на то что традиция воплощения этого сюжета берет свое начало еще от средневековых храмовых изображений, наиболее оригинальные и наиболее индивидуализированные прочтения истории о жертвоприношении Исаака появляются именно в живописи, но уже в эпоху позднего Ренессанса и раннего Барокко. В музыке интерпретации, поднимающиеся

на уровень философского обобщения сюжета, рождаются в XX веке. При этом каким бы индивидуальным ни был подход мастера, он имеет своих предшественников и позволяет проводить определенные аналогии.

Гуманистическое движение, охватившее Европу с XIV по XVII века, открыло новый взгляд на ветхозаветные истории. Картины художников Ренессанса, созданные по библейским сюжетам, полны чувства, внимания к внутреннему миру героев. Творцы эпохи Возрождения (такие, как Андреа дель Сарто, Лоренцо Гиберти и другие<sup>1</sup>), сохраняя общепринятое расположение фигур в своих работах, наделяют персонажей этой истории особым характером, а действие — драматизмом. Здесь уже можно говорить об индивидуальной трактовке художниками этого сюжета, что является началом традиции его личной интерпретации.

Наиболее смелое и необычное прочтение этой библейской истории мы находим в последние годы XVI века, в творчестве Микеланджело Меризи да Караваджо.

Караваджо по праву считается ярким новатором в изобразительном искусстве во многих отношениях. Мастер контрастов света и тени, экспериментатор и даже бунтарь — это лишь малая часть эпитетов, сопровождающая имя великого мастера. Б. Р. Виппер писал: «Для одних Караваджо — обновитель живописи, провозвестник правды в искусстве, для других — “разрушитель искусства”, “l'uomo bestiale” (злодей)»<sup>2</sup>. Нестандартным оказалось и толкование излюбленного художниками сюжета о жертвоприношении Авраама.

Картина «Принесение в жертву Исаака» (см. *ил. 1<sup>3</sup>*), принадлежащая к числу ранних (1603)<sup>4</sup>, действительна и драматична. Центральной фигурой на полотне является Авраам: на его лысый череп падает основной световой акцент картины. Дополнительную суровость и мрачность его образу придает затемнение области глаз; при всем желании, увидеть его взор не удастся.

<sup>1</sup> Среди художников, обращавшихся к сюжету о жертвоприношении Авраама, можно назвать имена Андреа дель Сарто («Жертвоприношение Авраама», 1527), Караваджо («Принесение в жертву Исаака», 1603), Доменикино («Жертвоприношение Авраама», 1615). Широко известны картины Питера Ластмана («Жертвоприношение Авраама», 1616), Рембрандта («Жертвоприношение Авраама», 1635, а также офорт «Жертвоприношение Авраама», 1655), Тициана («Жертвоприношение Авраама» 1542–1544), Лорана де Ла Гира («Жертвоприношение Авраама», 1650). В XIX веке к данному сюжету обращались Анри Плюшар («Авраам, приносящий в жертву Исаака», 1850-е), Жан Ипполит Фландрен («Жертвоприношение Авраама», 1860). В русской живописи наибольшую известность получили полотна Антона Павловича Лосенко («Авраам приносит в жертву сына своего Исаака», 1765) и Евграфа Романовича Рейтерна («Авраам приносит Исаака в жертву», 1849).

<sup>2</sup> Виппер Б. Р. Проблемы реализма в итальянской живописи XVII–XVIII веков. М.: Искусство, 1966. С. 34.

<sup>3</sup> Иллюстрации к статье размещены на вклейке.

<sup>4</sup> Согласно датировке, данной в работе М. И. Свицкерской (*Свицкерская М. И.* Караваджо: Первый современный художник: проблемный очерк. СПб.: ДБ, 2001. С. 160).

Новаторство Караваджо проявляется не столько в художественном языке произведения, сколько в самой трактовке знаменитого сюжета. Мастер изображает Авраама практически лишенным эмоций — на его лице нет ни намека на сострадание или собственную душевную боль, вызванную необходимостью убить родного сына. Во многом это достигается за счет того, что зритель не может рассмотреть его взгляд (ведь часто эмоциональное состояние героя считается именно по выражению глаз). При этом Авраам абсолютно негибам и тверд: он трактован здесь как абсолютно послушный, бескомпромиссный и жестокий исполнитель Божьей воли, а ангел, по сути дела, только направляет его действие в нужную сторону, переключая внимание на агнца.

Главную коллизию в картине создает вторжение ангела. М. И. Сви́дерская, автор исследовательского очерка о Караваджо, пишет: «Стремительность его выпада акцентируется падающим в том же направлении лучом света. Удар света слит с ударностью физического движения»<sup>5</sup>. Акцент на выгнутом лезвии ножа в руке Авраама, черный кричащий рот Исаака и полный трогательного неведения своей судьбы взгляд агнца — эмоции доведены здесь художником буквально до предела.

Фон позади фигур Авраама и ангела темный и почти плоский, поэтому они кажутся особенно выпуклыми в заливающем их свете и несут основную образную нагрузку. Также мы видим хорошо обозначенную световую диагональ от плеча ангела вниз по его руке до кисти, затем кисть Авраама, нож, ярко освещенное плечо Исаака и, наконец, его лицо. Абсолютной новизной отличается трактовка образа Исаака: здесь нет смирения или покорности, готовности принести себя в жертву, а есть только его отчаянный крик.

О соотношении первого плана и фона специально пишет Сви́дерская. Пейзаж справа отделяется от переднего плана благодаря резкой разнице в масштабах и возникающему ощущению пространства. Его образы трактуются неиндивидуализированно. Здесь ничего не происходит, тогда как на переднем плане разворачивается настоящая драма. Такой контраст многозначен в своем содержании. Создается ощущение, что жертвоприношение Авраамом сына — это единственная трагедия, разыгрывающаяся в это мгновение; «в ней сейчас — критическая точка человеческого бытия вообще»<sup>6</sup>.

Творчество Караваджо значительно повлияло на многих художников XVII века, в том числе и на Рембрандта. Картина голландского живописца на тот же сюжет, хотя и трактована в более традиционном ключе, также явля-

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же. С. 161. Стоит заметить, что, несмотря на все новшества, Караваджо движется в рамках уже сложившегося канона: художник использует традиционную характерную диспозицию, также на полотне изображены все необходимые фигуры и атрибуты.

ется его индивидуальным прочтением. Примечательно, что Рембрандт обращался к этому сюжету дважды: в первый раз — в 1635 году, второй — спустя 20 лет, в офорте «Жертвоприношение Авраамом Исаака».

Истории с участием Авраама были распространены в голландской живописи. Например, как пишет И. А. Соколова, к ним часто обращался Питер Ластман — «учитель Рембрандта, в мастерской которого в 1624 году начинающий живописец провел шесть месяцев»<sup>7</sup>, — чье воздействие на молодого Рембрандта было огромно<sup>8</sup>.

В живописной работе 1635 года «Жертвоприношение Авраама» (см. *ил.* 2) центром композиции — как у Караваджо и других мастеров — является фигура ветхозаветного патриарха. В традиционный контекст вписываются фигуры ангела и Исаака, а также нож. Похожим образом решена световая диагональ на картине: от левого верхнего угла, где располагается ангел, до образа Исаака в правом нижнем углу. Но в композиции есть и много значительных отличий. Например, абсолютно по-другому выполнен жест ангела: его движение еще более динамично и стремительно, чем на картине Караваджо. Особенная деталь: на картине Караваджо ангел переводит внимание Авраама на истинную жертву — агнца. На картине Рембрандта изображение агнца отсутствует в принципе: ангел не переводит внимание Авраама на жертву, а именно останавливает сам процесс жертвоприношения.

Смысловый акцент приходится на образ Авраама. «Сложная поза героя (а также эмоции, выраженные на его лице. — К. А.) точно передает двойственность его переживаний — смесь отчаяния и непоколебимой веры»<sup>9</sup>. Концентрация драматического эффекта достигнута неразрывной связью трех фигур. Подчеркивает внезапность события и падающий нож, на котором находится один из композиционных акцентов. Особую одухотворенность чертам лица Авраама во многом придает тонкая игра света и тени — Рембрандт изображает его человеком, находящимся в отчаянном смятении.

На картине читается и особое отношение Авраама к сыну. Отец заботливо закрывает Исааку глаза: он не хочет, чтобы сын видел происходящее. Таким образом, трактовка сюжета Рембрандтом значительно отличается от трактовки Караваджо: перед нами сложный, глубоко психологизированный образ Авраама. Ни в коем случае он не является здесь фанатичным и бездумным человеком. Рембрандт обращает наше внимание на его страдания, вызванные необходимостью сделать выбор между горячо любимым сыном и требованием своей веры. Важной деталью является отсутствие агнца.

<sup>7</sup> Рембрандт. Жертвоприношение Авраама: две версии одной композиции. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2004. С. 13.

<sup>8</sup> Об этом см.: там же. С. 14.

<sup>9</sup> Там же. С. 16.

Через 20 лет, в офорте «Жертвоприношение Авраамом Исаака»<sup>10</sup>, художник в еще большей степени психологизировал образы героев.

В музыке сюжет о жертвоприношении Исаака получил распространение позже, нежели в изобразительном искусстве. Среди композиторов, обращавшихся к этой теме, можно упомянуть Джакомо Кариссими (духовный диалог «Авраам и Исаак»), Камиллу де Росси (оратория «Жертвоприношение Авраама», 1708), Йозефа Мысливечка (оратория «Авраам и Исаак», 1777).

Интерес к библейской, в частности ветхозаветной, тематике вновь появляется у музыкантов в XX веке в связи с интересом к архаике, с одной стороны, и поиском вечных, всегда актуальных сюжетов — с другой. Прочтения истории Авраама и Исаака такими крупными композиторами, как Бенджамин Бриттен и Игорь Стравинский, выделяются своей неординарностью. Но при этом в их трактовках мы можем обнаружить многое, идущее от работ прежних эпох. Особенно ярко это проявляется в интерпретации Бриттена, обнаруживающей некоторые смысловые параллели с картиной Караваджо.

Бриттен обращался к церковным и паралитургическим жанрам на протяжении всего творческого пути. Обращение к духовным жанрам или библейским сюжетам всегда связано у композитора с осмыслением проблем современного общества; в частности, большое количество произведений Бриттена посвящено антивоенной теме. Наиболее ярким примером авторской концепции канонического духовного жанра является одно из его самых известных сочинений — «Военный реквием». Как известно, здесь помимо канонического текста композитор использует стихотворения Уилфреда Оуэна, поэта, погибшего на фронте в конце Первой мировой войны. Из писем поэта известны его слова: «Я пишу о Войне, о страданиях Войны. Поэзия — это сострадание». Их в полной мере можно применить и к творчеству Бриттена: ведь сострадание и неприятие жестокости являются ключевыми темами его творчества. В «Военном реквиеме» ставится проблема людской жестокости, не знающей границ, а сострадание противопоставляется реалиям Войны, убивающим в человеке милосердие.

Композиционный центр Реквиема — Офферторий — воплощение образа жертвы; его поэтическая основа — стихотворение об Исааке. Канонический текст — молитва о спасении душ всех умерших — прерывается стихотворением Оуэна «Притча о старике и юноше». По сюжету стихотворения Оуэна, Авраам не внимлет голосу ангела и убивает Исаака — «И половину семени Европы вслед за ним».

<sup>10</sup> Важную роль в создании композиции этого офорта сыграло изображение на тот же сюжет Рубенса, чья несохранившаяся картина осталась в истории благодаря исполненной по ней гравюре Андреаса Стока 1614 года (об этом см.: там же. С. 22).

В образе Исаака поэт видит невинно убиенного солдата. Используя в стихотворении военные термины («И соорудил бруствер, и вырыл траншею»), Оуэн подчеркивает образность своего стихотворения, в котором Авраам — олицетворение людской жестокости и гордыни, а Исаак — невинная жертва, гибнущая на «алтаре войны».

В стихотворениях Оуэна Бриттен нашел полное соответствие своим идеям. Смысл, заложенный Оуэном в «Притче о старике и юноше» и Бриттенем — в «Военном реквиеме», в известной мере присутствует и в другом произведении английского композитора, созданном за 10 лет до «Военного реквиема», в 1952 году — во втором кантикле «Авраам и Исаак» для альты, тенора и фортепиано, написанном в духе оперной сцены.

В кантикле Бриттен раскрывает этот смысл в большей степени через музыку, нежели через слово; в качестве основы либретто выступает текст из средневекового сборника мистерий Честерского цикла. Многие в кантикле продолжает определенные традиции: в первую очередь, прослеживается связь с английскими церковными представлениями. Своего рода традиционность проявляется и в некоторых музыкальных приемах эпохи барокко: выбор в качестве смыслового центра именно жертвенного образа; решение партии Бога, которая поручена не отдельному голосу, а дуэту тенора и альты, по отдельности исполняющим партии Авраама и Исаака соответственно (истoki этого приема находятся в творчестве композитора XVI века Антонио Сканделло); барочные черты видятся и в определенной трактовке тональностей, а также в использовании музыкальной риторической фигуры креста.

Семантика тональностей и тональная драматургия играют важную роль в смысловой организации произведения. Эпизоды с участием «Божьего гласа» (пролог и заключительная часть) написаны исключительно в *Es-dur*, упоминание Бога в партии Авраама характеризуется появлением мажорного трезвучия *Des-dur*. Сфера земная выражена в музыке диезными тональностями, в противовес возвышенной матовой бемольной сфере Божественного мира.

Кантикл начинается с обращения Бога к Аврааму, и переключение действия «с небес на землю» сопровождается переключением из *Es-dur* в диезную сферу ее тритонанты *A-dur*, что является очень сильным контрастом даже на визуальном уровне: три бемоля сменяются тремя диезами.

Ключевым моментом и смысловым центром драмы является «дуэт согласия» Исаака и Авраама, в котором Исаак примиряется с судьбой и решает принести себя в жертву. Дуэт написан в тональности *Des-dur* — той самой, которая «высвечивается» при упоминании о Боге в речи Авраама. Можно предположить, что таким образом композитор указывает на прямую связь между приказом Бога и смирением Исаака, его готовность исполнить повеление.

Также необходимо обратить внимание на символику тона *cis/des*. Заметить этот символ мы можем только визуально. Кульминация последовательно проведенной энгармонической игры находится именно в дуэте Исаака и Авраама.

Б. Бриттен. Кантатля «Авраам и Исаак». Дуэт Авраама и Исаака, окончание.  
Т. 224–231

224 *pp*

A. Fare - well for e - ver and aye, fare -

T. *dim.*  
well, fare - well, my... swee - te son, fare - well, fare -

HERE ABRAHAM DOTHS KISS HIS SON ISAAC, AND BINDS A KERCHIEF ABOUT HIS HEAD.

229 **Very slow and solemn** *pp*

A. -well. I pray you, fa - ther,

T. -well.

*always marked*

*ppp cresc. little by little*

В последнем слове этой сцены — *farewell* (прощай навсегда) — происходит резкий и страшный перелом от благоговейного (но наполненного очень острыми хроматизмами, раскрывающими подлинный смысл происходящего) *Des-dur* к *cis-moll* — тональности, традиционно имеющей трагическую семантику. Понять этот переход именно так нам помогают и динамика — *pp*,



и низкий мрачный регистр, и постоянно повторяющийся ритм, а особенно — тонический органнй пункт на звуке *cis*, как символ неизбежной смерти.

В самом начале дуэта Бриттен уже использовал двойной тонический органнй пункт в *Des-dur*, и вкупе с мерным покачивающимся движением восьмых, трехдольностью и такой же волнообразной покачивающейся мелодией музыка приобретает черты колыбельной. Слушатель мог бы трактовать этот эпизод как благоговейное смирение Исаака перед Божьей волей. Но зная, что будет после, такая колыбельность может восприниматься и как баюканье смерти.

Лишь иногда посредством сложных хроматических гармоний композитор показывает истинное душевное состояние Исаака — смертельный страх. Но только ли это страх перед смертью? Быть может, перед тем, что отец, не сомневаясь нисколько, готов убить своего любимого сына?..

Особенно заметно в музыкальной ткани появление барочной фигуры креста в сцене все же совершившегося (хоть и с агнцем) жертвоприношения.

Б. Бриттен. Кантатка «Авраам и Исаак». Т. 266–268: «фигура креста»  
(в партии фортепиано)

Полной противоположностью, абсолютным смысловым полюсом к данной трактовке является концепция священной баллады «Авраам и Исаак» Стравинского. Причем его трактовка отсылает нас скорее к традиционному прочтению сюжета — как притчи о вере, тем не менее — довольно специфической.

Священная баллада для баритона соло в сопровождении камерного оркестра «Авраам и Исаак», завершенная в 1963 году, — последнее из сочинений Стравинского на библейскую тематику. Сам композитор определил жанр произведения как «священная баллада», хотя, согласно собственным высказываниям, изначально мыслил это сочинение как кантату (жанр которой был бы вполне традиционен для подобного сюжета): «Вы уже знаете, наверное, что я пишу кантату на тему о жертвоприношении Авраама, пользуясь серийной техникой»<sup>11</sup>, «Я занят другим. В данный момент мои основные интересы сосредоточены на новом сочинении. Это кантата об Аврааме и Исааке и их жертве»<sup>12</sup>. Один из крупнейших исследователей творчества Стравинского С. И. Савенко также называет это сочинение вместе с «Canticum Sacrum» и «Проповедью, притчей и молитвой» «духовными кантатами, в самом общем смысле»<sup>13</sup>.

В качестве либретто Стравинский использовал неизменный библейский текст (а именно: строки 1–19 из главы 22 Книги Бытия) на иврите. Баллада имеет посвящение: «Народу государства Израиль».

Некоторые приемы в балладе свидетельствуют о диалоге с эпохой барокко: обращение к сюжету, который многократно использовался именно композиторами соответствующей эпохи; само воплощение слова в музыке в барочном духе, с помощью определенных риторических фигур.

Произведение написано в серийно-ротационной технике под значительным влиянием ротационной техники Эрнста Кшенека<sup>14</sup> и, возможно, додекафонии Антона Веберна, о котором Стравинский высказывался не без восхищения (строение серии в священной балладе, а также в некоторых других серийных сочинениях Стравинского, симметрично, как и в большинстве додекафонных сочинений Веберна). В балладе композитор использует 12-тоновый ряд (который проводится полностью у альты и фагота во вступлении), но чаще в музыке используются его шестизвучные сегменты — гексахорды

<sup>11</sup> И. Стравинский — публицист и собеседник. М.: Советский композитор, 1988. С. 201.

<sup>12</sup> Там же. С. 211.

<sup>13</sup> Савенко С. И. Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. С. 161.

<sup>14</sup> Кшенек использует технику ротации шестизвучных сегментов серии и подробно описывает свой метод в предисловии к «Плачу пророка Иеремии» (1941). В 1957 году Кшенек подарил Стравинскому экземпляр «Плача», в предисловии которого последний оставил карандашные пометки. В. В. Гливинский отмечает: «Тонко прочерченными линиями и стрелками композитор проясняет для себя технику “хроматической” ротации на примере первого гексахорда серии Кшенека» (*Glivinsky V. Stravinsky, Krenek and Serial-Rotational Technique // Мистецтвознавчі записки. Вип. 28. Київ: Міленіум, 2015. С. 24*).

(с первого по шестой звуки первоначального ряда и с седьмого по двенадцатый), а именно их ротации и различные преобразования.

«Авраам и Исаак» Стравинского действительно воспринимается как священная баллада — архаичная, *отстраненно* звучащая «из глубины веков». Многое в произведении позволяет нам воспринимать его именно как музыку, лишенную личного, индивидуального начала. Это и выбор языка, и использование додекафонной техники, и неизменный библейский текст в качестве либретто. Но всматриваясь в некоторые детали, не сразу бросающиеся в глаза, мы обнаруживаем, что многие параметры в той или иной степени семантизированы. И эта семантика как раз дает нам возможность увидеть оценку событий самим автором. Стравинский представляет нам такую модель отношений между Богом, Авраамом и Исааком, в которой *эстетизирована авторитарность*. Композитор в последнюю очередь стремится характеризовать чувства героев. Его интересуют отношения между ними и возникающая в этих отношениях иерархия. В музыке, безусловно, присутствует экспрессия, но — особого рода, отстраненная. Для композитора образы Бога, Ангела, Авраама, Исаака — это способ представить абстрактную модель идеального патриархального общества, стержень которого — послушание. Но поскольку персонажами выступают все же живые люди, а не аллегорические фигуры, Стравинский не полностью избегает эмоциональных характеристик.

Интонационная основа мелодической линии носит отстраненный характер, причем стиль вокальной партии близок *Sprechmelodie* А. Шёнберга. Но в репликах героев — в зависимости от ситуации — характер изложения меняется. Так, слова Авраама: «Останьтесь вы здесь с ослом; а я и сын пойдем туда и поклонимся, и возвратимся к вам» (т. 82–88), по замечанию Гливинского, «...оформлены Стравинским в виде мелодической линии речитативного типа, дробящейся паузами на краткие отрезки. Очевидно, что подобный интонационный тип воссоздает речь человека, внешне сдерживаемая скорбь которого проявляется в частых вздохах»<sup>15</sup>. Во фразах Бога, повествующего Аврааму о Своей воле, мы слышим интонации повеления. Обращение Исаака к отцу в тактах 118–119 (на слове «Отец!») звучит мягко. Рассказ же Авраама о Божьей воле (т. 129–135) наполнен благочестивыми репликами, торжественностью. Но давая угадать человеческие чувства сквозь музыкальную интонацию, Стравинский их словно обесценивает, показывая всю их второстепенность. Ведь предметом его художественного исследования является иерархия отношений, в которой само понятие личности словно выносится за скобки.

<sup>15</sup> Гливинский В. В. Позднее творчество И. Ф. Стравинского. Донецк: Донеччина, 1995. С. 147.

В музыкальной ткани произведения Стравинский расставляет смысловые акценты на определенных, важных для него моментах или словах. Акцент может выражаться как использованием определенного инструмента, так и особой интонационностью в вокальной или инструментальной партиях, а также применением характерного для барокко принципа выделения важных слов за счет распевов. Этот прием особенно ярок, так как вокальное изложение в балладе преимущественно силлабично.

Смысловые акценты зависят также от того, как именно Стравинский распределяет стихи Книги Бытия. Первый раздел является экспозиционным: в нем повествование начинается с повеления Бога Аврааму и оканчивается восхождением Авраама с Исааком на гору с целью исполнить Божий приказ. Основную смысловую нагрузку несет второй раздел: он включает и сцену жертвоприношения, и центральный (последний) смысловой акцент на слове «послушался» (SHAMATA). Тринадцатый стих — непосредственно сцену жертвоприношения («И возвел Авраам очи свои и увидел: и вот, позади овен, запутавшийся в чаще рогами своими. Авраам пошел, взял овна и принес его во всеожжение вместо сына своего») — Стравинский обособляет, ставит в центр второго раздела. Наибольшей плотностью действия обладает начало второго раздела (т. 105–181) — в нем активно, без перерыва излагаются шесть стихов главы.

Упоминания имен персонажей Стравинский выделяет определенной характерной интерваликой. Слово ELOHIM (Бог) подчеркивается в вокальной партии восходящей септимой.

*И. Стравинский. «Авраам и Исаак». Выделение слова ELOHIM восходящей септимой*

А)

Музыкальный фрагмент, охватывающий такты 15 и 16. В нем представлены партии вокального сопрано (Bar.), Обой (Ob.) и Бас-кларнета (Cl. bas.).

- Вокальная партия (Bar.):** Начинается с такта 15. В такте 16 исполняется слово «ЕЛО- HIM». Слово «ЕЛО» выделено восходящей септимой. Над словом «Бог» в такте 15 и «ЕЛО - HIM» в такте 16 стоит динамический знак *mf*.
- Обой (Ob.):** Исполняет мелодическую линию, соответствующую вокалу, с динамическим знаком *mf*.
- Бас-кларнет (Cl. bas.):** Исполняет ритмическую и гармоническую поддержку, с динамическим знаком *mf marc.*

Б)

Музыкальный фрагмент, охватывающий такт 72. Показана партия вокального сопрано (Bar.).

- Вокальная партия (Bar.):** В такте 72 исполняется слово «ЕЛО - HIM». Слово «ЕЛО» выделено восходящей септимой. Над словом «Бог» в такте 72 стоит динамический знак *mf*.



Особый смысловой акцент приходится на центральный инструментальный раздел, который разграничивает первую и вторую части баллады:

И. Стравинский. «Авраам и Исаак». Начало инструментального раздела

*Cadenza quasi rubato*

89 solo

Fl. I

I

VI.

II

Vle

Vc.

*colla parte*

Fl. I

I

VI.

II

Vle

Vc.

Cb.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*arco*

*p*

Cl. *marc. in p*

Cl. bas.

$\text{♩} = 120$

I  
Fag. *marc. in p*

II

ten.

Trbn. *marc. in p*

bas. *marc. in p*

Tuba *marc. in p*

Vc. *pizz.*

*poco sf*

Cb. *poco sf*

Он состоит из двух построений: сольной каденции флейты (т. 89–95) и ответа струнных с использованием аккордовой фактуры (т. 96–104). Флейта — инструмент, появляющийся в балладе именно в связи с образом Исаака, причем с характерным интервальным комплексом. А аккорды струнных в подобной фактуре, с тем же типом изложения и артикуляцией, звучат обычно в моменты упоминания слова ELOHIM (Бог) или же когда речь идет о Божьем или отцовском повелении. Поэтому эти два построения воспринимаются нами как столкновение двух начал: «Исаакова» — малосекундового комплекса с использованием его лейттембра как воплощения послушания, и строгих, жестких аккордов — как воплощения волевого, властного начала.

Для понимания концепции произведения необходимо обратить внимание на акцентные распевы слов, выполненные в барочном духе.

И. Стравинский. «Авраам и Исаак». Примеры распевов

А)

которого ты любишь, Исаака,

33

Bar.

Fag. I

Cor.

Исаака;

Bar.

Cor.

Б)

Исаака сына своего и наколот дрова для всесождения

61

Bar.

В)

все народы земли за то, что ты послушался,

231

Bar.

послушался, послушался глаза Моего.

SHA .MA .TA, SHA - MA - TA B(e)KO - LI.

Так, первый распев появляется на слове «Исаак». Следующее специально выделенное слово — OLA (жертвоприношение). Также выделяются слова «Авраам», «Отец», «Бог». Но наиболее длительный и яркий распев с повтором слова (что является редкостью для музыки баллады) на протяжении четырех тактов появляется на главном слове всего библейского текста: — SHAMATA (послу-



шался). В нем и заключен весь смысл баллады, именно к нему идет все движение, и только это слово распето столь длительно и даже повторено два раза. Поэтому данный фрагмент заметно выделяется в музыкальной ткани баллады.

Таким образом, концепция произведения видится в достаточной степени ясной: главной в этом тексте Стравинскому представляется идея сыновьего послушания: как Авраам беспрекословно слушается Бога, так и Исаак беспрекословно повинуетя воле своего отца, Авраама.

Во многом прочтение художественного замысла композитора зависит от восприятия слушателя или исследователя. Например, Н. А. Брагинская называет балладу «Авраам и Исаак» «своего рода “шёнбергианским” опусом»<sup>16</sup>, а также отмечает, что это одно из самых экспрессионистических произведений в творчестве Стравинского. События 1940–1960-х годов, связанные с судьбой еврейского народа, получили широкий отклик в искусстве. Одно из самых известных сочинений на эту тему — кантата Шёнберга «Уцелевший из Варшавы». Примечательно, что и Шёнберг, и Стравинский специально посвятили произведения народу Израиля (псалом «De profundis» Шёнберга и «Авраам и Исаак» Стравинского). Протест и глубокая скорбь прочитываются в музыке Шёнберга без каких-либо сомнений. Но и музыка Стравинского при всем ее аскетизме не лишена эмоциональности. Об этом пишет и Наталья Брагинская: «если Бриттен движется по пути драматизации библейского сюжета, то Стравинский полностью отказывается от любых внешних драматических эффектов, воплощая свои идеи в условиях лаконичной формы, намеренно ограниченных исполнительских ресурсов и аскетизированного серийного письма»<sup>17</sup>. Но, скорее внешне обозначая некоторые эмоции, Стравинский предпочитает эстетику *отстраненности*, наблюдая за происходящим «извне». В аналогичном ключе выдержаны многие знаменитые сочинения композитора, прежде всего: «Весна священная», «Свадебка»... И в «Аврааме и Исааке» композитор остается верен этой эстетике, помещая главный акцент произведения не на эмоциях, а на идее послушания как важнейшего стержня человеческого общества.

Несмотря на смену эпох, традиция воплощения сюжета об Аврааме и Исааке остается непрерывной. Разнообразные трактовки этой истории в искусстве позволяют нам понять дух времени, в котором жил автор, его собственные мировоззренческие установки, а также тот этический выбор, который ему пришлось совершить, работая над художественным прочтением страниц Библии.

<sup>16</sup> Брагинская Н. А. Священная баллада И. Стравинского «Авраам и Исаак»: взгляд на восток? // Музыкальная академия. 2011. № 1. С. 155.

<sup>17</sup> Там же. С. 154.

## Техника парафразы в текстах и музыке латинских мотетов «Sacrae cantiones» Бальдуина Гуаюля

Создание произведения на основе заимствованного первоисточника — одно из типичных явлений художественного творчества Средневековья и отчасти Ренессанса. Подобная практика, как известно, получила название парафразы. В сфере литературы парафраза представляет собой пересказ текста иными словами либо изложение стихотворного произведения в прозаической форме<sup>1</sup>. В музыке парафраза как особая разновидность работы именно с музыкальным первоисточником становится актуальной в XVI веке. Именно к этому времени — середине XVI столетия — относится и традиция создания циклов латиноязычных полифонических сочинений под названием «Sacrae cantiones» (или «Cantiones sacrae»), в которых отмеченный принцип распространяется как на вербальную, литературную, так и музыкальную составляющие.

Словосочетание «Sacrae cantiones» или «Cantiones sacrae» буквально переводится как «Священные песнопения». Первоисточники самих «песнопений» в самом деле имеют богослужебное происхождение. Вместе с тем рожденные на их основе произведения, по существу являющиеся мотетами, ориентированы не только на церковную, но и на светскую практику, то есть могли быть исполнены вне богослужения. Очень часто с парафразами Священного Писания соседствовали тексты, опирающиеся на иные, светские, первоисточники. По этой причине правильнее называть такие сборники не столько «Священными песнопениями» (в значении «церковными»), сколько «духовными песнями» (по содержанию, но не по предназначению). Подобные издания включали многоголосные композиции на тексты из Священного Писания, а также гимнографические образцы в виде пересказа библейских текстов.

Сборники «Sacrae cantiones» обладали весьма свободной структурой и не предполагали приуроченность к определенному литургическому моменту, как, например, в случае с «Tenebrae»<sup>2</sup>, офферториями, книгами магнификатов и месс. Для «Sacrae cantiones» также не было обязательным следо-

<sup>1</sup> Определение литературной парафразы см.: *Квятковский А. П.* Поэтический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1966. С. 195.

<sup>2</sup> От лат. «темнота». Так обозначались утренние службы Великих четверга, пятницы и субботы.

вание единому сюжету или сюжетам церковной книги, что требовалось для Псалтыри, Песни песней и прочих библейских книг. Сборники могли включать мотеты как одного, так и нескольких авторов. В качестве примера можно привести сборник пятиголосных сочинений «Sacrarum cantionum sive Motetorum»<sup>3</sup> (Венеция, 1554): среди авторов — Тома Крекийон, Клемент-не-Папа и другие композиторы. «Sacrae cantiones» в большом количестве издавались в Нидерландах, Италии, Германии, Англии. В немецких землях инициатива исходила от Лассо, работавшего с 1563 года в Мюнхенской капелле и издавшего около десяти сборников подобного жанра. После него «Sacrae cantiones» писали Александр Утендаль, Леонхард Лехнер, Ганс Лео Хаслер, позднее, уже на рубеже веков, — Ян Питерзон Свелинк, Иоганн Герман Шейн, Самуэль Шейдт, Генрих Шютц.

К указанной традиции примыкает нюрнбергское издание 1587 года «Sacrae cantiones» Бальдуина Гуаюля (Balduin Hoyoul, 1547/8–1594) — немецкого композитора бельгийско-фламандского происхождения, ученика Орlando ди Лассо. Сборник был преподнесен автором в дар Вюртембергскому княжескому двору в Штутгарте, где Гуаюль служил придворным музыкантом (певцом-альтистом, композитором, вице-капельмейстером и капельмейстером, библиотекарем, педагогом, наконец, хранителем музыкальных инструментов). Издание Гуаюля можно назвать не просто сборником, но полноценным циклом, причем 20 мотетов разделены самим автором на две части. Первые десять «священных песнопений» пятиголосные, и расположены они таким образом, что охватывают восемь церковных ладов: первые три номера написаны в первом ладу, четвертый и пятый номера — во втором, песнопение шестое — в четвертом ладу, седьмое — в третьем ладу, восьмое — в пятом, девятое и десятое — в восьмом ладу. Пропущенными оказались лады шестой и седьмой. Тем не менее четыре основных финалиса — *re*, *mi*, *fa* и *sol* — задействованы; финалис *fa* представлен только автентическим вариантом (пятый лад), *sol* — плагальным (восьмой лад). Вторая часть сборника включает еще десять мотетов. Принцип их расположения — постепенное увеличение голосов от шести до десяти<sup>4</sup>.

«Sacrae cantiones» является литературно-музыкальной парафразой различных библейских текстов. Принцип пересказа, переизложения канонических текстов в художественных произведениях той эпохи имел сакральный смысл. «Мы пересказываем и излагаем древних, а не изобретаем новое»<sup>5</sup> —

<sup>3</sup> «Священные песнопения, или Мотеты» (лат.). Сборник также известен под названием «Motetti del Laberinto» (лат. «Мотеты из Лабиринта»). — *Примеч. ред.-сост.*

<sup>4</sup> Сборником «Sacrae cantiones» не исчерпывается наследие Гуаюля в жанре латинского мотета. Отдельные сохранившиеся мотеты найдены в Штутгартских хоровых книгах 1560–1580-х годов и опубликованы в современных изданиях.

<sup>5</sup> Цит. по: Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1972. С. 113.

таков постулат не только автора данного высказывания, Гильома Коншского, но, пожалуй, всех представителей искусства вплоть до эпохи Возрождения и отчасти более позднего времени. Главная цель творчества состояла в постижении изложенной ранее истины, которую автору надлежало подать в новом варианте<sup>6</sup>.

О роли творческой переработки заимствованного материала в различных видах искусства Средневековья и Ренессанса написано достаточно много. В трудах об античной и средневековой литературе под парафразой подразумевается пересказ основных событий первоисточника в «новой манере» — в ином литературном стиле, жанре, поэтическом метре и так далее<sup>7</sup>. Литераторы часто используют термин «парафраз» по отношению к вариантам сакральных текстов, которые можно уподобить своеобразному «переводу» оригинальных источников на новый лад, — в этом случае «дословный» или «пословный» перевод (в прямом смысле) как бы противопоставляется «парафрастическому» и поэтическому<sup>8</sup>. Так, для эпохи перехода от Античности к Средневековью характерна парафраза текстов Ветхого и Нового Заветов языком и размером Гомера или Вергилия<sup>9</sup>. Как правило, форма такого сочинения избиралась не по соответствию оригиналу, а как бы в противоположность ему. Как следствие — тема и форма «нового» сочинения выступали в ином, несколько «отчужденном» от первоначального облике. Один из самых известных и ранних образцов подобного рода парафразы принадлежит византийскому поэту V века Нонну Панополитанскому (он же Нонн из Хмима или Хеммиса), который выполнил переложение Евангелия от Иоанна в классическом гекзаметре и с использованием архаических оборотов в духе Гомера. Поэма Нонна носит название «Деяния Иисуса: Парафраза Святого Евангелия от Иоанна». Отсюда употребление термина «парафраза» (или «парафраз»), взятого как бы «из первых уст», в литературе исторически обоснованно.

<sup>6</sup> См. об этом: *Данилова И. Е.* О роли иконографических и композиционных формул в итальянской живописи кватроченто // *Данилова И. Е.* Искусство Средних веков и Возрождения: Древняя Русь. Италия. Живопись, архитектура, скульптура. Искусство и зритель: работы разных лет. М.: Сов. художник, 1984. С. 31–40; *Тарасевич Н. И.* Категория «новое» в музыкальной культуре Ренессанса // *Творческие стратегии в современной музыкальной науке: материалы докладов международной науч.-практ. конф. (Екатеринбург, 16–19 ноября 2009 года)* / ред.-сост. М. В. Городилова и др. Екатеринбург: Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского, 2010. С. 169–178.

<sup>7</sup> См.: *Аверинцев С. С.* Поэзия Нонна Панополитанского как заключительная фаза эволюции античного эпоса // *Памятники книжного эпоса: Стиль и типологические особенности.* М.: Наука, 1978. С. 225; *Шкондинова М. В.* Парафраза сакрального текста: лингвокультурологические аспекты поэтики: дис. ... канд. филологических наук. Краснодар, 2007. С. 13–15.

<sup>8</sup> См. об этом в ст.: *Кривко Р. Н.* Метрика древней церковнославянской поэзии в исследованиях XIX–XXI вв. // *Revue des études slaves.* 2011. Vol. 82. № 2. P. 169–202.

<sup>9</sup> *Аверинцев С. С.* Поэзия Нонна Панополитанского как заключительная фаза эволюции античного эпоса. С. 225.

Исследователь литературной парафразы сакральных текстов М. В. Шкондинова выделяет два типа парафразирования: 1) парафраза-изложение — в этом случае первоисточник «расширяется» без искажения смысла, но при этом не покидает основной сакральный контекст; 2) парафраза-трансформация (или инверсия) — эта разновидность выводит парафраз за пределы религиозной реальности, что находит отражение в том числе на речевом уровне<sup>10</sup>. Помещение сюжета в новый контекст, новую языковую форму и (или) жанр является главным принципом любой парафразы. К примеру, Нонн из Хмима, как бы пытаясь «спасти» гомеровский стиль и мышление, полностью подчиняет их контексту христианского сюжета и тех религиозных задач, который он предполагает<sup>11</sup>.

Возможно, в более легкой, нежели у Нонна, но при этом разнообразной форме парафраза-изложение проявила себя в текстах мотетных композиций XVI века. Парафраза-изложение обладает рядом отличительных особенностей<sup>12</sup>. Среди них — многообразие лексических средств (эпитеты, оксюмороны), стремление к детализации сюжета, что приводит к появлению новых контекстов. Принцип точного цитирования — еще один важнейший технический прием в парафразах-изложениях. Даже при наличии цитат текст парафразы часто вызывает вопрос соответствия первоисточнику, хотя и не противоречит идее использования его в богослужбной функции.

*Вербальные* тексты мотетов «Sacrae cantiones» Гуаюля также являются парафразой текстов Ветхого и Нового Заветов. Среди них — псалмы, гимны, молитвенные кантики, фрагменты различных книг Библии (Книга Бытия, книги пророков Иезекииля, Аввакума, Вторая книга Маккавейская, Книга Притчей Соломоновых, молитва Манассии, Евангелия от Иоанна, Луки, Послания апостола Павла Колоссянам, Ефессянам). Также в качестве источника текстов следует назвать региональную редакцию Псалмодии, использовавшуюся в то время во многих областях Германии. Автор этой Псалмодии — Лука Лоссиус (Виттенберг, 1561)<sup>13</sup>. Так, в ней знаменитый гимн Иоанну Крестителю «Ut queant laxis» дан в новом варианте, и по отношению к каноническому гимну он тоже может быть назван парафразой.

Отдельного внимания заслуживают неканонические тексты. Их можно расценить как парафразы, хотя их первоисточники не имеют прямого отношения к Священному Писанию, будучи связаны с ним опосредованно (да и то не всегда). Так, текст мотета № 19 «Ut nova connubii sunt», с одной стороны, написан Леонхардом Энгельхартом в жанре свадебной песни, имеющей аллю-

<sup>10</sup> Шкондинова М. В. Парафраза сакрального текста: лингвокультурологические аспекты поэтики. С. 15–33.

<sup>11</sup> Там же. С. 177.

<sup>12</sup> Там же. С. 11–12.

<sup>13</sup> *Lossius L. Psalmodia, hoc est, cantica sacra veteris ecclesiae selecta.* Wittenberg: A. Schön, 1579.

зии на древнегреческие эпиталамии (свадебные песни), с другой, — отсылает к библейскому фрагменту из притчей Соломоновых<sup>14</sup>.

Методы *текстовой парафразы*, используемые Гуаюлем, можно классифицировать различным образом. Самый близкий к первоисточнику вариант — цитирование. Такие тексты представляют собой дословные или почти дословные цитаты псалмов. Есть псалмы, полностью положенные на музыку. Среди таковых — «Cantate Domino canticum novum» (ps. 97/98), «Laetatus sum» (ps. 121/122). Сюда же можно отнести избранные строки из псалмов, Евангелий и других библейских источников, которые, будучи извлеченными из целого текста, тем не менее цитируются точно. Например, в мотетах «Ego sum via» (Joh., 14:6), «Miserere mei Deus» (ps. 50/51, строки 3 и 7), «Tulit ergo» (Книга Бытия). Порой единственное, что отличает такие тексты от первоисточника, — появление пунктуации — момент, который выдает стиль латыни XVI века, испытавшей на себе влияние новых европейских языков<sup>15</sup>. Кроме того, в некоторые из них внесены несущественные морфологические изменения (касающиеся окончания или использования глагольных форм), влияющие не на смысловую сторону, но на количество слогов в строках. Также применяется еще один метод, близкий к цитатному, который заключается в замене отдельных слов или словосочетаний первоисточника синонимами, при том что структура целого текста остается прежней.

В других случаях структура текста первоисточника преобразуется значительно. Иными словами, автором совершается реструктуризация первоисточника. Метод предполагает свободную комбинацию, перестановку или повторение строк (сегментов) модели. Так, например, происходит в мотете Гуаюля «Pater pессавi» (№ 13). Текст мотета основан на трех строках (№ 17–19) пятнадцатой главы Евангелия от Луки (см. Таблицы 1.1 и 1.2). В парафразированном варианте он начинается с середины 18-й строки и цитируется до конца 19-й. В качестве продолжения текста появляется цитата с середины 17-й строки и начало 18-й, до слов «pater pессавi», с которых и начался мотет. В окончании текста приводится фрагмент 19-й строки, уже прозвучавший в первой части мотета. Возникает текстовый (и музыкальный) рефрен, отсутствующий в первоисточнике. Таким образом, в тексте мотета по сравнению с первоисточником возникают новые смысловые акценты, ведь наиболее яркое и узнаваемое музыкальное *soggetto* (по которому на слух обычно

<sup>14</sup> Об этом, в частности, пишет биограф Гуаюля Андреас Трауб: Traub A. Einleitung // *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg*. Bd. 7: Balduin Hoyoul (um 1548–1594). Lateinische und deutsche Motetten / vorgelegt von D. Golly-Becker, A. Traub. München: Strube, 1998. P. XIX.

<sup>15</sup> Тарасевич Н. И. Трактат А. Коклико в системе художественного и научного мышления Ренессанса // Адриан Пети Коклико. *Compendium musices* (1552) / публ., пер., исслед. и коммент. Н. И. Тарасевича. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. С. 277–303.

и идентифицируется произведение) сочиняется автором для первой текстомызыкальной строки. Кроме того, смысловое ударение падает на повторяющуюся строку, которой завершаются обе части мотета.

Таблица 1.1. Мотет Гуаюля «Pater peccavi». Сравнение строк первоисточника и текста-парафразы. Слова первоисточника, используемые в тексте-парафразе, в левом столбце выделены жирным шрифтом

Текст первоисточника (Lc 15: 17–19)	Номер строки первоисточника в первоначальном варианте / номер строки в новом варианте	Текст-парафраза
17. in se autem reversus dixit <b>quanti mercennarii patris mei abundant panibus ego autem hic fame pereo</b>	1 / — 2 / 4 3 / 5	18b. pater peccavi in caelum et coram te, 19. iam non sum dignus vocari filius tuus,
18. <b>surgam et ibo ad patrem meum et dicam illi pater peccavi in caelum et coram te</b>	4 / 6 5 / 1	fac me sicut unum ex mercennariis tuis. 17. quanti mercennarii patris mei abundant panibus,
19. et iam non sum dignus <b>vocari filius tuus fac me sicut unum de mercennariis tuis.</b>	6 / 2 7 / 3, 7	ego autem hic fame pereo, 18a. surgam, et ibo ad patrem meum, et dicam ei, 19. fac me sicut unum ex mercennariis tuis.

Таблица 1.2. Мотет Гуаюля «Pater peccavi». Сравнение строк первоисточника и парафразы. Русский аналог — Синодальный перевод.

Номер строки в первоначальном варианте / номер строки в новом варианте		
Текст первоисточника		Текст-парафраза
17. Придя же в себя, сказал: сколько наемников у отца моего избыточествуют хлебом, а я умираю от голода;	1 / — 2 / 4 3 / 5	18b. Отче! я согрешил против неба и пред тобою 19. уже недостоин называться сыном твоим;
18. встану, пойду к отцу моему и скажу ему: отче! я согрешил против неба и пред тобою	4 / 6 5 / 1	прими меня в число наемников твоих. 17. сколько наемников у отца моего избыточествуют хлебом, а я умираю от голода,
19. уже недостоин называться сыном твоим; прими меня в число наемников твоих.	6 / 2 7 / 3, 7	18a. встану, пойду к отцу моему и скажу ему, 19. прими меня в число наемников твоих.

Следует сразу отметить, что для музыкальной парафразы, особенно в мотетной форме второго рода<sup>16</sup>, подобная игра с различными сегментами первоисточника является показательной.

Прием, еще больше отдаляющий «копию» от «оригинала» (с точки зрения структуры), заключается в комбинации различных первоисточников. Здесь важным становится их полное или частичное смысловое сходство. Еще более важно, чтобы согласующиеся по смыслу фрагменты текста было удобно соединить в смысловом отношении. Ведь песнопения занимают определенное место в чине церковной службы и предназначены для конкретного дня церковного календаря<sup>17</sup>. Так, в мотете № 2 «*Peccavi super numerum*» объединяются тексты молитвы Манассии (9-я, 10-я и 12-я строки) и покаянного псалма № 50 (5–6-я строки)<sup>18</sup>. Объединение оказалось возможным благодаря общей для двух текстов строке «*et malum coram te feci*» (Таблица 2)<sup>19</sup>.

Таблица 2. Мотет «*Peccavi super numerum*». Сравнение текстов первоисточников и объединяющей их парафразы. Жирным шрифтом во втором и третьем столбцах обозначен текст, который заимствован автором парафразы. Подчеркиванием выделен фрагмент, послуживший смысловым связующим звеном двух текстов в единой парафразе. Курсивом отмечена строка, выступившая в парафразе в качестве повторяющегося рефрена.

Первоисточник	Текст первоисточника	Текст-парафраза
Молитва Манассии (Oratio Manasses: 9–10, 12)	9 quoniam <b>peccavi super numerum harenae maris multiplicatae sunt</b> iniquitates meae 10 incurvatus sum multo vinculo ferri et non est respiratio mihi quia excitavi iracundiam tuam <i>et malum coram te feci</i> statuens abominaciones et multiplicans offensiones (12) peccavi Domine peccavi et <u>iniquitatem meam agnosco</u>	<b>peccavi super numerum harenae maris, et multiplicata sunt</b> peccata mea. Quoniam irritavi iram tuam Domine <i>et malum coram te feci</i> .

<sup>16</sup> Термин В. В. Протопопова. См.: *Протопопов В. В.* Проблема музыкально-тематического единства в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине. К 400-летию со дня смерти / редкол.: Т. Н. Дубравская (сост.) и др. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2002. С. 101–131. Термин относится к форме мессы эпохи строгого письма, изначально — к мессам Палестрины, однако, согласно определению, допускает более широкое толкование — как обозначение формы, которая основана на «цепи малых имитируемых тем», но содержит повторы текста с разным мелодическим материалом или повторы тематического материала с разным текстом. — *Примеч. ред.-сост.*

<sup>17</sup> От этого, как известно, зависит его лад.

<sup>18</sup> Интересно, что в мотете № 6 «*Miserere mei Deus*» указанные строки псалма отсутствуют, а используются лишь 3-я и 7-я.

<sup>19</sup> Объединение двух данных текстов также можно отметить в одном из респонсоров Псалмодии Луки Лоссиуса и Филиппа Меланхтона, который послужил текстовым и музыкальным



Первоисточник	Текст первоисточника	Текст-парафраза
Псалом № 50 (ps. 50: 5–6)	5 <b>quoniam iniquitatem meam ego cognosco et peccatum meum contra me est semper</b> 6 <b>tibi soli peccavi et malum coram te feci</b> ut iustificeris in sermonibus tuis et vincas cum iudicaris	<b>Quoniam iniquitatem meam ego cognosco</b> et delictum meum <b>contra me est semper.</b> <b>Tibi soli peccavi et malum coram te feci</b>

Повторяющаяся строка заканчивает и первую, и вторую часть мотета, благодаря чему удается объединить два самостоятельных текста в один и соблюсти «музыкальную рифму». Использование таких текстомузыкальных рифм типично для нескольких мотетов «Sacrae cantiones» Гуаюля<sup>20</sup>.

Самым далеким от первоисточника вариантом является свободный пересказ сюжета. При этом реорганизуется не только структура первоначального текста; меняется, почти полностью, лексика. Автор парафразы фактически избегает цитат. Например, мотет № 16 «Sol oriens» содержит сюжет о целомудрии женщины, которая освещает и украшает дом подобно тому, как солнце освещает весь мир. В тексте нет конкретных библейских цитат, однако метафора «женской чистоты», сравниваемой с солнечным светом, указывает на образ «жены, облаченной в солнце» из Откровения Иоанна Богослова<sup>21</sup>.

В музыке эпохи Ренессанса техника парафразы предполагает использование одноголосного первоисточника: данный тематический материал разрабатывается в некоторых или во всех голосах сочинения-парафразы. Как результат, музыкальная парафраза представляет собой «рассеивание» сегментов первоисточника по всей фактуре нового сочинения — мотета, мессы, магнifikата или полифонической песни. Заимствованный тематизм реструктурируется и обретает новую форму в каждом конкретном случае<sup>22</sup>.

Только в пяти из двадцати мотетов Гуаюля используются григорианские первоисточники. Во всех остальных в качестве *soggetti* просматриваются прообразы формул псалмовых тонов<sup>23</sup>. Таким образом, многие мотеты Гуаюля,

первоисточником мотета Гуаюля «Peccavi super numerum». См.: *Lossius L. Psalmodia, hoc est, cantica sacra veteris ecclesiae selecta*. P. 169r. Однако текстомузыкальный рефрен, отсутствующий в Псалмодии, является идеей автора мотета.

<sup>20</sup> Среди них, помимо «Peccavi super numerum», мотеты «Pater peccavi», «Ego sum panis vivus».

<sup>21</sup> См. подробнее: *Синило Г. В. Библия и мировая культура: уч. пособие*. Минск: Вышэйшая школа, 2015. С. 630.

<sup>22</sup> О технике парафразы в музыке см.: *Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и fuga: История. Теория. Практика*. М.: Композитор, 2002. С. 419–428; *Тарасевич Н. И. Проблемы тематизма в музыке эпохи Ренессанса: дис. ... канд. иск. М., 1994. С. 209–246.*

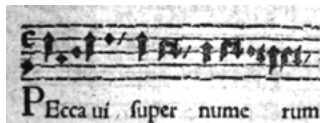
<sup>23</sup> См. об этом: *Капунян М. И. «Тенор правит кантиленой»*. К изучению модальной гармонии в музыке эпохи Возрождения // *Методы изучения старинной музыки: сб. науч. тр. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1992. С. 188–206.*

равно как и его современников, суть парафразы тонов псалмов или кантиков (библейских песен).

В отдельных случаях на тематизм влияет риторический аспект, содержание текста — так происходит в драматичном мотете «*Peccavi super numerum*». Дважды композитор выделяет различными музыкальными средствами слово «*peccavi*» (согрешил) и однокоренное ему «*peccata*» (грехи), которое, кстати, отсутствовало в тексте первоисточника<sup>24</sup> и было добавлено автором текстовой парафразы (таблица 2).

Сочетание различных методов музыкальной парафразы демонстрирует эксордин<sup>25</sup> данного мотета, которому соответствует строка первоисточника — респонсория «*Peccavi super numerum*» (пример 1).

Пример 1. Начало респонсория «*Peccavi super numerum*» из издания «*Psalmodia, hoc est, cantica sacra veteris ecclesiae selecta*» Л. Лоссуиса и Ф. Меланхтона (Р. 169r.)



Для заглавной имитации на слово «*peccavi*» автор не использует тематизм, предложенный в знаменитом в то время издании «Псалмодии» Лоссуиса. В каждом вступлении новой партии можно увидеть свободно сочиненный тематический материал, который выделяется крупными длительностями (лонгами, бревисами), кроме того, на ударный слог введена акциденция, подчеркивающая остроту полутонового тяготения (пример 2).

Пример 2. Начало эксордин мотета Гуаюля «*Peccavi super numerum*»

The image shows a five-part vocal score for the beginning of the exordium. The parts are labeled on the left: Cantus, Quinta vox, Altus, Tenor, and Bassus. Each part has a staff with musical notation and Latin lyrics underneath. The lyrics are: Cantus: Pec - ca - vi, pec - ca - vi, pec; Quinta vox: Pec - ca - vi, pec - ca - vi; Altus: Pec - ca - vi, pec - ca - vi; Tenor: Pec - ca - vi, pec - ca - vi; Bassus: Pec - ca - vi.

<sup>24</sup> Слово «*peccata*» появилось взамен «*iniquitates*» (трудности, несправедливости).

<sup>25</sup> Первый текстомузыкальный раздел мотета.

В продолжении *soggetto* (на слова «super numerum»), напротив, можно увидеть заимствованный тематический материал (пример 3), к которому применены достаточно распространенные методы колорирования и деколорирования (мелодические вставки или изъятие нот первоисточника соответственно).

Пример 3. Продолжение *soggetto* (басовая партия, т. 13–18)



Интересно, что и начальная интонация первоисточника-респонсория (на слово «Рескави») впоследствии возникает в партии тенора перед каденцией данной тексто-музыкальной строки, что в очередной раз показывает авторскую изобретательность в отношении сочетания различных приемов парафразы в одном небольшом разделе мотета.

Подчас на тематизм мотетов Гуаюля оказывают влияние конкретные многоголосные образцы. Так произошло с мотетом «Miserere mei Deus», написанным на текст знаменитого покаянного псалма (50-го в нумерации Вульгаты). Сочинение напрямую связано с мотетом Жоскена, написанным в технике дискретного остинато с изменяемым данным<sup>26</sup>. В качестве *soggetto*, излагаемого композитором в функции *cantus firmus*, выступает речитация на звуке *e* (финалис) с подъемом на ступень вверх. Тем самым подчеркивается ладовое наклонение третьего (фригийского) лада:

Пример 4. Заглавное *soggetto* в мотете Жоскена «Miserere mei Deus»



Вслед за Жоскеном *soggetto* с тем же текстом «Miserere mei» вводит Палестрина<sup>27</sup>. Гуаюль не использует технический прием Жоскена — дискретное остинато — он лишь заимствует саму заглавную малую тему. Помимо этого, мастер избирает иной способ изложения этой значимой в тематическом отношении единицы: сквозное имитационное письмо наблюдается в экзордии мотета Жоскена, а у Гуаюля — двойная имитация.

В целом, среди различных методов работы Гуаюля с музыкальным первоисточником в «Sacrae cantiones» можно выделить ритмизацию (или пере-

<sup>26</sup> Такое название технике, предполагающей построение композиции на основе повторяющегося через временные промежутки *soggetto*, дает Н. А. Симакова. См.: Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и fuga. История, теория, практика. С. 414–419.

<sup>27</sup> См. подробнее: Elders W. Symbolic Scores: Studies in the Music of the Renaissance. Leiden; New York; Köln: Brill, 1994. P. 71; Москвина Ю. В. Мотет Жоскена «Miserere mei Deus» и его материал в сочинениях Палестрины, Лассо и Гуаюля. К вопросу о тематических заимствованиях // Старинная музыка. 2018. № 1. С. 16–20. В частности, *soggetto* «Miserere mei Deus» именно в таком нотном виде появляется в мотете Палестрины «Tribularer si nescirem» (также в технике дискретного остинато).

ритмизацию) первоисточника, текстовые вставки или перестановки, не меняющие форму, колорирование или деколорирование напева, симультанную или сквозную парафразу<sup>28</sup>.

Обобщая принципы парафразы в области текста и музыки в мотетах Гуаюля, отметим ряд общих моментов:

- 1) перестановку строк первоисточников, их свободные повторения;
- 2) совмещение цитаты и свободного «пересказа»<sup>29</sup> — метод, основанный на цитировании в начале текстомузыкальной строки и свободном изложении в продолжающей части;
- 3) отбор автором парафразы отдельных строк (сегментов) первоисточника и их расстановка в новом порядке;
- 4) пропуски строк первоисточника, что приводит к новым смысловым нюансам;
- 5) соседство заимствованного и свободно сочиненного материала;
- 6) комбинацию различных по происхождению первоисточников на основе сюжетных или смысловых пересечений<sup>30</sup> и, наконец,
- 7) случаи парафразы-«пересказа»: при текстовой парафразе — сходных по смыслу слов, при парафразе музыкальной — общего мелодического «контура» первоисточника либо отдельных его составляющих<sup>31</sup>.

Указанные сходства при работе как с текстовой, так и с музыкальной парафразой нередки. Принцип *varietas* (разнообразия), определивший эстетические установки всего ренессансного искусства, призывал художников стремиться к обновлению при повторении. При общем, казалось бы, круге средств литературная и музыкальная парафразы не столько дублировали друг друга, сколько взаимодополняли. Впрочем, разнообразие в единстве — черта, показательная не только для музыки того времени, но и для полифонического искусства в целом.

<sup>28</sup> В сквозной парафразе все голоса проводят имитируемое *soggetto*, в симультанной — некоторые из них. См.: *Godt I. Renaissance Paraphrase Technique: A Descriptive Tool // Music Theory Spectrum. 1980. Vol. 2. Spring. P. 110–111.*

<sup>29</sup> И. К. Кузнецов называет такой принцип инициальным (правда, по отношению к пародии, использованию многоголосного первоисточника). См.: *Кузнецов И. К. Принципы пародии в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине. К 400-летию со дня смерти. С. 145–154.* Прием чаще всего встречается в музыкальной парафразе, но есть также случаи использования его в текстовом варианте.

<sup>30</sup> С музыкальной точки зрения, комбинирование заимствованных напевов можно встретить в двух латинских мотетах Гуаюля. Один из них — «*Veni Domine*» — основан на сочетании латинского хораля и немецкой духовной песни. См. о нем: *Москвина Ю. В. Мотет «Veni Domine» Бальдуина Гуаюля: из истории форм на cantus prius factus // Музыкальная академия. 2016. № 4. С. 113–116.* Другой мотет, «*Cum inducerent*», не входит в сборник «*Sacrae cantiones*» и объединяет два григорианских первоисточника. Пример комбинации вербальных текстов — ранее описанный мотет № 2 «*Peccavi super numerum*».

<sup>31</sup> В музыкальном отношении такие «пересказы» — явление более распространенное. Свободных текстовых парафраз в сборнике Гуаюля намного меньше.

## Основные тенденции в эволюции понятия «гений» в немецкой докантиантской философии

Как известно, одним из наиболее важных понятий классической эстетики<sup>1</sup> является понятие «гений». Именно «концепция гениальности» выступает в рамках традиционной эстетики в качестве основы для описания акта художественного творчества. При этом концептуальное ядро понятия «гений» и стоящая за ним философская теория художественного творчества сформировались к началу XIX века по преимуществу в русле немецкого идеализма. Именно творчество И. Канта, И. Г. Фихте, Ф. В. Й. Шеллинга, В. Гумбольдта, Г. В. Ф. Гегеля, философов-романтиков заложило основы понимания искусства и художественного творчества, которое оказалось господствующим в европейской философии XIX–XX веков.

В свою очередь роль своего рода катализатора «теории гениальности» выполнило творчество Канта. Хорошо известно, что именно на кантовскую трактовку понятия «гений» ориентировались как романтики, так и представители спекулятивной, «профессорской», по выражению А. Шопенгауэра, философии. Причем это влияние выходит даже далеко за рамки эстетики как таковой. К примеру, между фихтевским пониманием философского творчества и кантовской теорией гениальности можно найти очевидное родство и даже своего рода преемственность.

В этой ситуации важно понимать аутентичное содержание понятия «гений», в чем незаменима роль истории философии, которая позволяет вскрыть смысловое ядро концепции. Это также дает возможность понять, что лежит в основе до сих пор господствующей и никем не преодоленной философской теории искусства и дает почву для ее осмысления. Более того, понятие «гений», будучи фокусом классической философии искусства, относится к числу тех концептов, которые не просто отражают суть художественного творчества, но представляют смысловое средоточие философии искусства как таковой. Цель данной статьи — продемонстрировать на уровне *основных тенденций* историческое развитие этого важнейшего эстетического понятия в немецкой докантиантской философии и показать предпосылки и предысторию его актуализации в концепции Канта, которая определила все дальнейшее

---

Статья подготовлена при поддержке РФФИ, грант № 20-011-00071 «Университетская философия в Санкт-Петербурге: опыт просопографического исследования».

<sup>1</sup> Здесь и далее под понятиями «классическая эстетика» и «традиционная эстетика» понимается эстетическая философия Нового времени вплоть до Г. В. Ф. Гегеля.

развитие эстетики и зададо теоретическую рамку для философской интерпретации искусства Шеллингом и Гегелем.

В качестве важных элементов в истории формирования немецкой эстетической теории можно назвать следующие философские и литературные течения. Во-первых, это докантовская немецкая философия, представленная вольфианством, во-вторых, традиция английской эстетики и этики XVII–XVIII веков, оказавшая на философскую Германию и непосредственно на Канта значительное влияние. Несмотря на то, что само понятие «эстетика» было введено А. Г. Баумгартеном, ко времени Канта под влиянием английских философов теория прекрасного претерпела такие изменения, которые вывели эстетику далеко за те границы, которые определял для нее Баумгартен, а понятие «гений» наполнилось тем содержанием, от которого Кант отталкивался в «Критике способности суждения». И, наконец, важнейшим звеном между германской интеллектуальной жизнью и англо-французской философией является так называемая «немецкая популярная философия». Причем, думается, что взаимодействие немецкой философской традиции с английской эстетической мыслью XVIII века оказалось решающим для формирования концепции искусства в немецком идеализме. Дело в данном случае не просто во влияниях или заимствованиях, а в том, что немецкая философия (как и любая другая серьезная философская традиция) не развивалась изолированно от интеллектуальных устремлений всей европейской культуры, а пребывала с ними в непрерывном диалоге и полемике. В этой связи становится очевидной актуальность реконструкции сути этого интеллектуального взаимодействия в целях понимания проблем и концепций, оказавшихся формообразующими для всей классической эстетики.

Несмотря на достаточно скрупулезное исследование А. Боймлера по истории создания «Критики способности суждения»<sup>2</sup> и его важнейший вывод о решающем *французском* влиянии на немецкую эстетику, в вопросе о том, какой национальный контекст — британский или французский — следует считать определяющим для формирования немецкой философии искусства, в современной исследовательской литературе в общем достигнут консенсус о более важной роли именно *британской* эстетической традиции, начиная с графа Шефтсбери<sup>3</sup>. Критикуя точку зрения Боймлера о том, что немецкие философы в большей степени ориентировались на Францию, доказательством чего является теория гения у Канта, Э. Кассирер справедливо пишет, что от учения Гельвеция об уме нет пути ни к кантовскому понятию гениаль-

<sup>2</sup> См.: *Baeumler A. Kants Kritik der Urteilstkraft, ihre Geschichte und Systematik.* Halle: M. Niemeyer, 1923.

<sup>3</sup> См. по этой теме: *Brandt R. Die englische Philosophie als Ferment der kontinentalen Aufklärung // Europäische Aufklärung(en): Einheit und nationale Vielheit / hrsg. von S. Jüttner, J. Schlombach.* Hamburg: Meiner, 1992.

ности, ни к его теории автономии прекрасного. Наоборот, «учение Шефтсбери об “энтузиазме”, о “незаинтересованном удовольствии”, о гении в чело- веке, родственном “гению мира” и вырастающем из него, содержало первые ростки нового основополагающего воззрения, которое нашло свое развитие и систематическое обоснование у Лессинга, у Гердера и у Канта»<sup>4</sup>. В качестве объяснения того, почему именно британская традиция оказалась для немецкой эстетики и немецкого «культу гения» решающим источником вдохновения и объектом живой полемики, можно согласиться с мыслью Г. Гавлика о том, что в данном случае главную роль сыграл свободный и космополитичный характер британской философии: «Британская философия восемнадцатого века <...> является не философией профессоров для профессоров, а выступает, скорее, как философия мира и для мира. Она получила свое направление от самого общества и дала в свою очередь обществу ориентир для развития»<sup>5</sup>.

Важнейшим выводом философии Шефтсбери является мысль о том, что помимо дискурсивности в постижении глубины эстетического опыта особую роль играет то, что можно охарактеризовать как *intellectus archetypus*, являющийся способом мистического богопознания, который снимает дуализм божества и творения. С этой точки зрения, основу эстетической философии составляет не скрупулезный эмпирический анализ произведений искусства или психической жизни субъекта. Созерцание прекрасного обретается на путях отказа от строго рационалистической аналитики и обращения к интуитивному постижению самого становления и эстетического формообразования, то есть Божественного творчества. «Способность переноситься в это чистое становление и пользоваться своей интуицией составляет, по Шефтсбери, подлинную сущность и тайну *гения*»<sup>6</sup>. В понимании Шефтсбери гений был связан с актом «чистого творчества» и являлся принципом эстетической интуиции. Таким образом, в понятии гения артикулировалась идея *спонтанности* творческой активности, несовместимой ни с какой формой механицизма. Важно подчеркнуть, что сама идея творческой активности теперь была переосмыслена в пользу иррациональности.

Таким образом, центр эстетической аналитики был перенесен на сам субъект, а творческий процесс стали описывать в терминах гениальности, понимаемой в иррационалистическом ключе. Именно Шефтсбери создал базис для дальнейших дискуссий о природе гениальности и задал вектор развития тому движению, которое в итоге привело к эстетике гения у Канта и немецких романтиков.

---

<sup>4</sup> Кассирер Э. Философия Просвещения. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. С. 391.

<sup>5</sup> Gawlick G. Über einige Charakteristika der britischen Philosophie des 18. Jahrhunderts // Studia Leibnitiana. 1983. Bd. 15. S. 32–33.

<sup>6</sup> Кассирер Э. Философия Просвещения. С. 347.

Однако это обновление в эстетике дошло до философской Германии в том числе благодаря политической воле прусской монархии. Как известно, ставший в 1740 году королем Пруссии Фридрих Великий поставил себе задачу как минимум привести к согласию немецкую философию с передовыми на тот момент французской и британской философией и наукой. В результате прусский королевский двор в Берлине перешел на французский язык, а в окружении короля преобладали французы. П. Л. де Мопертьюи, в частности, стал президентом Королевской академии наук. Именно в этот период возникает так называемая «немецкая популярная философия», представленная главным образом К. Ф. Николаи, Г. Э. Лессингом и М. Мендельсоном. Все они так или иначе проповедовали космополитизм и интересовались французской и британской философией того времени. Кант испытывал глубочайший интерес ко всему, что происходило в Берлине. В частности, с Мендельсоном Кант поддерживал связь до самой его смерти. От Мендельсона кантовская эстетика получает понятие «незаинтересованности»<sup>7</sup>. Мендельсон различал несколько видов удовольствия, и именно удовольствие от прекрасного, согласно его точке зрения, должно быть лишено любого желания, или заинтересованности.

Насколько космополитичным был Кант и какое значение он придавал французской и британской философии, видно из известного отзыва И. Г. Гердера, который был студентом Канта в тот период (1760-е годы). Гердер пишет: «Я имел счастье познакомиться с философом, который был моим наставником. В самые цветущие годы своей жизни он обладал веселой бодростью юноши. <...> С тем же настроением ума, с каким он рассматривал произведения Лейбница, Вольфа, Баумгартена, Крузиуса, Юма и изучал естественные законы по Кеплеру, по Ньютону и по другим сочинениям по физике, он относился к появившимся в то время произведениям Руссо, к его “Эмилю”, “Элоизе”, равно как ко всем открытиям в сфере естественных наук; он оценивал эти труды по достоинству, но постоянно возвращался к беспристрастному изучению природы и к нравственным достоинствам человека»<sup>8</sup>.

Мендельсон был, возможно, наиболее влиятельным философом своего круга. Именно он стремился соединить новейшую для того времени французскую и британскую философию с эстетическим учением Баумгартена. Мендельсон во многом выступил посредником между новой немецкой эстетикой и английской философией. Контакт с английской философией обусловил то понимание гениальности, которое, пройдя через «Критику способности суждения», в итоге оказалось основным для немецкого идеализма. Суть этого

<sup>7</sup> Хотя важно отметить, что первоисточником понятия незаинтересованности является граф Шефтсбери.

<sup>8</sup> Цит. по: Гайм Р. Гердер, его жизнь и сочинения / пер. с нем. В. Н. Неведомского. СПб.: Наука, 2011. С. 99. Оригинал цитаты см.: Herder J. G. von. Briefe zu Beförderung der Humanität / hrsg. von J. G. Herder. Bd. 6. Riga: bey Johann Friedrich Hartknoch, 1795. S. 172–174.



нового понимания гениальности состоит в том, что можно охарактеризовать понятием «активизм». Эта идея хотя и имеет лейбнианский исток, однако, как справедливо пишет американский исследователь Дж. Заммито, «Лейбниц не опубликовал некоторые из своих важнейших работ, и поэтому немецкая школьная философия восприняла метафизику Лейбница лишь частично. <...> Мендельсон и другие школьные философы искали опору для своей лейбнианской интуиции о том, что в самом средоточии человека находятся именно активные силы субъекта, <...> в иностранных источниках»<sup>9</sup>. В качестве таких иностранных источников выступали Шефтсбери и его последователи.

Идея активизма стала связана с понятием гениальности именно после начала тесного интеллектуального контакта немецких философов с английской философской литературой. Так, Баумгартен, в § 648 «Метафизики» определял *ingenium* как гармонию тех или иных человеческих способностей, то есть гений не представлял для него самостоятельной способности: «*Determinata facultatum cognoscitivarum proportio inter se in aliquo est ingenium eius latius dictum*»<sup>10</sup>. Человеческая душа понимается здесь как наполненная рядом познавательных способностей, и то или иное соотношение их характеризуется латинским понятием *ingenium*. *Ingenium* не имеет «субстанциальности» в душе, то есть не является самостоятельной характеристикой психической жизни и задается лишь взаимодействием способностей, от которых он получает свое название. Так, согласно, Баумгартену, можно говорить о поэтическом, историческом, философском и прочем «гении». Наиболее точно этому термину соответствует в русском языке слово «талант» или «склад ума» (в широком смысле слова). Однако следует подчеркнуть, что слово *ingenium* впоследствии связывалось именно с понятием гениальности. Как раз в связи с этим параграфом «Метафизики» Баумгартена Кант будет рассуждать о «гении». При этом, согласно Баумгартену, соотношение способностей может быть удачным для познания каких-то определенных предметов, например истории или музыки, а может быть хорошим для познания всех вообще предметов — тогда талант называется универсальным. Также талант можно измерять по степени, то есть можно говорить о более или менее удачном соотношении способностей.

<sup>9</sup> Zammuto J. H. The Genesis of Kant's Critique of Judgement. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1992. P. 25.

<sup>10</sup> Baumgarten A. G. Metaphysica. Ed. IV. Halle Magdeburgicae, 1757. S. 239. Пепринт в Kant's Gesammelte Schriften / Akademieausgabe. Bd. 15. S. 5–54. (Здесь и далее при цитировании академическое собрание сочинений Канта обозначается в сокращении, с указанием тома и страниц: AA 15: 5–54). Перевод цитаты: «Определенное соотношение между собой чьих-либо познавательных способностей — это талант в широком смысле этого слова». Следует отметить, что слово *ingenium* можно переводить также как «природный нрав», «интеллект», «природная склонность к чему-либо»; таким образом семантическое ядро этого термина, имеющего в корне глагол *gignere*, то есть «рождаться», центрируется значением врожденных для человека душевных качеств, то есть означает врожденные познавательные качества души.

В рамках берлинского просвещения под влиянием английской философии происходит существенное переосмысление этого понятия. Насколько такой философ, как Мендельсон, был зависим от английской эстетической мысли, можно видеть в его «Письме, касающемся новейшей литературы»<sup>11</sup>, опубликованном в 1759 году. Его точка зрения состоит в том, что гений совершенно не подлежит никакому обучению и тренировке. В такой форме решение проблемы явно отсылает к интерпретации этого вопроса в английской эстетической традиции, которая строилась на различии «un schooled» и «learned» genius. Именно такую трактовку, возможно несколько упрощенную, приняла эта проблема под влиянием Шэфтсбери.

Основателем этого противопоставления является Джозеф Аддисон, опубликовавший в 160-м номере журнала «Spectator»<sup>12</sup> статью по этой теме, которая в 1745 году была переведена на немецкий язык. Критически рассматривая французское понимание гения, предполагающее, что гений — это человек, облагороженный «беседой, размышлением и чтением самых изысканных авторов»<sup>13</sup>, Аддисон выделяет два типа гениев. По его мнению, наряду с природными гениями, в которых «природный жар и горячность возбуждали грандиозные замыслы вещей и благородные порывы соображения»<sup>14</sup>, существуют гении, которые воспитали себя «в соответствии с правилами и подчинили величие своих природных талантов рамкам и ограничениям, налагаемым искусством»<sup>15</sup>. Таким образом, Аддисон связал понятие гения с осознанием того, что гениальность даже как природная способность не лишена отношения к правилам искусства. Для читателей английской августирианской литературы воплощением такого рода гения являлся Александр Поуп.

Однако уже в 1744 году поэт Марк Эйкенсайд опубликовал известную работу «The pleasures of the imagination», в которой делал акцент на экзотической стороне гениальности, придавая ей статус божественности. В итоге в 1756 году Джозеф Уортон опубликовал первый том своего «Эссе о гении и о работах Поупа»<sup>16</sup>, в котором не только отказывал Поупу в гении, но и настаивал на том, что гениальность вообще не связана со школьной выучкой и правилами,

<sup>11</sup> См.: *Mendelssohn M. Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe. Bd. 5, 1: Briefe, die neueste Literatur betreffend.* Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1991.

<sup>12</sup> Статья датируется 3 сентября 1711 года. На русском языке наиболее полный анализ журналистской деятельности Дж. Аддисона и Р. Стила можно найти в кн.: *Лазурский В. Ф. Сатирико-нравоучительные журналы Стиля и Аддисона: Из истории английской журналистики XVIII в. Т. 1–2.* Одесса: «Экон.» тип., 1909–1916; также см.: *Engell J. The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism.* Cambridge: Harvard Univ. Press, 1981.

<sup>13</sup> *Аддисон Дж. «Спектейтор» // Из истории английской эстетической мысли XVIII века.* М.: Искусство, 1982. С. 142.

<sup>14</sup> Там же. С. 144.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> *Warton J. An Essay on the Genius and Writings of Pope. Vol. 1–2.* London: Dodsley, 1756–1782.

которые только могут испортить природную оригинальность гения. Венцом этого подхода стало известное эссе Эдварда Янга «Мысли об оригинальном творчестве» (1759). В. М. Жирмунский так резюмирует содержание этого произведения: «Гений отличается от разума, как волшебник от хорошего строителя: он творит невидимыми средствами там, где этот последний употребляет обычные орудия. Гений может нарушать правила, чтобы достигнуть самого высокого, “ибо правила — только костыли, необходимая помощь больному, но препона для здорового”. Шекспир был человеком неученым, но “кто знает, если бы он больше читал, он, может быть, думал бы меньше”. “Он изучал книгу природы и книгу человечества”, поэтому он “не потомок древних, а брат их, равный им при всех своих ошибках”. Бен Джонсон, подражавший древним, был учнее Шекспира, но, несмотря на свою ученость, он остался только подражателем»<sup>17</sup>. Отражение этой мысли можно обнаружить вплоть до А. Шопенгауэра, который пишет: «Ученые читают книги; мыслители, гении, просветители людей и двигатели человечества непосредственно читают книгу мира»<sup>18</sup>.

Рациональное и логическое полностью противопоставляется гениальности. Это явно иррационалистическая трактовка гениальности. Далее, так понятая гениальность ставится в связь с понятиями «возвышенное» и «воображение». Возвышенное трактуется как схватывание бесконечности и динамизма природы, а «живость воображения» становится неотъемлемой чертой гениальности.

И если Мендельсон, в противоположность И. К. Готшеду и Х. Ф. Геллерту, был только склонен под влиянием Шефтсбери и его английских интерпретаторов понимать гениальность как «*unschooled genius*», то кульминации эта трактовка творческой активности художника достигла в литературном движении *Sturm und Drang*<sup>19</sup> и в связанном с этим течением философском творчестве И. Г. Гердера и И. Г. Гамана<sup>20</sup>. В философии «Бури и натиска» понятие гениальности, соединившись с мистическим религиозным чувством, претерпело радикальную субъективацию и индивидуализацию. Так, в работе «*Aelteste Urkunde des Menschengeschlechts*» Гердер подчеркивал живость и непосредственность воображения авторов Ветхого Завета в противовес рациональной аргументации и рассудочности. За такого рода рассуждениями явно просматривается отсылка к гениальности, понимаемой в терминах мистического экстаза.

Таким образом, исходное для немецкой философии понимание гениальности (Баумгартен) как гармонии способностей и одухотворенности под

<sup>17</sup> Жирмунский В. М. Жизнь и творчество Гердера // Гердер И. Г. Избранные сочинения. М.: Л.: Гослитиздат, 1959. С. XLII.

<sup>18</sup> Шопенгауэр А. Parerga and Paralipomena // Шопенгауэр А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 5. М.: Республика, Дмитрий Сечин, 2015. С. 381.

<sup>19</sup> См. подробнее: Pascal R. The German Sturm und Drang. New York: Philosophical Library, 1953.

<sup>20</sup> Избранные труды И. Гамана доступны на русском языке в следующем издании: И. Г. Гаман, Ф. Г. Якоби. Философия чувства и веры // сост., вступ.ст., пер. с нем. С. В. Волжин. СПб., 2006.

очевидным влиянием английской эстетики приобретает к 1770-м годам абсолютно новую трактовку. Теперь преобладает мистическая интерпретация понятия. Главной особенностью гения становится свобода воображения и наличие особой связи с трансцендентным, ввиду чего гениальность получает также и религиозный отблеск.

В итоге можно констатировать, что к моменту начала Кантом работы над третьей «Критикой» в середине 1787 года<sup>21</sup>, благодаря философско-литературной деятельности «штюрмеров», инспирированной британской эстетической традицией, понятие *гений* приобрело в немецкой философии и литературе устойчивую иррациональную трактовку. И хотя в философии Канта понятие *гений* появляется достаточно рано, важной философской проблемой гениальность становится для него только в 1770-е годы<sup>22</sup>. То есть как раз в период расцвета *Sturm und Drang*. На основании анализа рукописного наследия и лекций, которые он читал студентам, — главным образом лекций по антропологии<sup>23</sup>, — можно с уверенностью говорить о серьезнейшем британском влиянии на Канта в том, что касается понимания идеи гениальности<sup>24</sup>. Вышеописанная британская традиция выступала общим фоном и даже неназванным рефреном кантовских рассуждений на эту тему. А *оппозиция* по отношению к Гаману и Гердеру, необходимость самостоятельного ответа на их понимание гениальности опередили собственное кантовское видение этой проблематики. Поэтому в дискуссии со «штюрмерами» и британскими источниками их духовных исканий на тему гениальности происходило собственное кантовское становление идеи гения. Своего рода ответом на штюрмеровский иррационализм оказывается кантовское понимание законосообразности и достаточно своеобразное решение проблемы отношения гения к правилам, которое приобретает у Канта совершенно особое значение. Именно эта концепция определила облик наших представлений о художественном творчестве вплоть до сегодняшнего дня.

<sup>21</sup> См. письмо Канта к К. Г. Шютцу от 25.06.1787: «Кто-то должен заняться обзором третьей части *Идей* Гердера, и он должен будет объяснить, что это другой рецензент, ведь у меня нет времени для этого, поскольку прямо сейчас я должен приступить к Основаниям Критики вкуса» (AA 10: 494).

<sup>22</sup> Кантовскую теорию гения в этот период см. в статьях Дж. Тонелли: *Tonelli G. Kant's Early Theory of Genius (1770–1779)* // *Journal of the History of Philosophy*. 1966. Vol. 4. № 2. P. 109–132; № 3. P. 209–224.

<sup>23</sup> См. следующие конспекты лекций Канта по антропологии: *Collins* (AA 26:167–70); *Friedlander* (AA 25: 557–8); *Pillau* (AA 25: 781–4); *Menschenkunde* (AA 25: 991); *Mrongovius* (AA 25: 1310–15); and *Busolt* (AA 25: 1492–9).

<sup>24</sup> См. следующий показательный отрывок: R 812 (AA 15: 361–362). Этот фрагмент датируется как раз 1770-ми годами.

## О нераздельности времени-пространства как основе символизма художественной формы (по Ф. В. Шеллингу)

В основу статьи положено понимание поздним Шеллингом сущности времени и пространства, представленное в «Философии мифологии» (1846). Конечно, обозначенная тема и раньше привлекала Шеллинга. Так, в «Системе трансцендентального идеализма» (1800) он пишет, что «пространство и время могут возникать лишь одновременно и нераздельно друг от друга. Они противоположны именно потому, что взаимно ограничивают друг друга» (пер. М. И. Левиной)<sup>1</sup>. Мотив ограничения, влекущий за собой противоположение, в «Философии мифологии» преобразуется в органическое единство по той причине, что всякая сущность имеет место, которое определяется не пространством, но временем<sup>2</sup>. В «Системе трансцендентального идеализма» процесс движения пространства и времени передается через их взаимное измерение. В «Философии мифологии» пространство в качестве *организма времени* являет *внутреннее органическое истинное время, подражающее вечности*<sup>3</sup>. Но Шеллинг указывает еще и на *внешнее* время, спровоцированное нахождением вещи вне своего истинного *Где*, то есть во внеположном пространстве. Внешнее время соревнуется с временем внутренним, чтобы в итоге сущность обрела свое место в вечности<sup>4</sup>. Как видим, нераздельность времени-пространства у Шеллинга являет различенную подвижную целостность.

Почему для этих выводов понадобилась мифология? Почему не искусство? Казалось бы, время написания «Системы трансцендентального идеализма», когда Шеллинг творчески интенсивно общался с йенскими романтиками (Л. И. Тик, Новалис, А. В. и Ф. Шлегели), а также с И. В. Гёте и Ф. Шиллером, было весьма плодотворным для постижения искусства. Думается, по этой причине П. П. Гайденко назвала идеализм Шеллинга этого времени «эстетическим»<sup>5</sup>. Кажется, об этом напрямую свидетельствует работа

<sup>1</sup> Шеллинг Ф. В. Й. фон. Система трансцендентального идеализма // Шеллинг Ф. В. Й. фон. Сочинения: в 2 т. Т. 1 / сост., ред., автор вступ. статьи А. В. Гулыга. М.: Мысль, 1987. С. 344.

<sup>2</sup> Шеллинг Ф. В. Й. фон. Философия мифологии. Т. 1: Введение в философию мифологии. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2013. С. 186.

<sup>3</sup> Там же. С. 338.

<sup>4</sup> Там же. С. 339.

<sup>5</sup> Гайденко П. П. Шеллинг // Новая философская энциклопедия: в 4 т. Т. 4 / науч.-ред. совет: В. С. Степин и др. М.: Мысль, 2001. С. 380.

Шеллинга «Философия искусства» (1802–1803), которую он, однако, не издал при жизни. Может быть, потому что искусство здесь определяется сознанием и пребыванием вне времени вообще, будучи более связанным с нравственной благостью и чувственной привлекательностью. Подобного рода философские рассуждения вызвали негативную реакцию Гёте, который писал Шиллеру 19 февраля 1802 года: «Я провел очень хороший вечер с Шеллингом. <...> Я бы чаще виделся с ним, если бы не надеялся еще на поэтические мгновения, ведь философия разрушает для меня поэзию тем, что насильно вводит меня в объект»<sup>6</sup>. Со своей стороны, уже тогда интуитивно тяготая к постижению человеческого духа, поиску адекватных духу форм в искусстве, Шеллинг заявлял о значимости пока индивидуальной мифологии, усматривая в мифе творческое начало. Он развил эту мысль в речи, произнесенной в день тезоименитства баварского короля Максимилиана I Иосифа (1756–1825) и получившей название «Об отношении изобразительных искусств к природе» (1807).

Шеллинг задается вопросом, *как* мир живой природы преобразуется в произведение искусства. Он сразу и категорически отвергает копирование (творение иллюзии), ибо в этом случае образ лишается души, оказываясь слепком, а не произведением искусства. По мысли Шеллинга, художник должен уподобиться духу природы, действующему во внутренней сущности вещей и являющему себя посредством формы, которая усвоится сознанием только как символ. В результате произведение уже не есть сугубо форма — «оно выше формы, оно — сущность, всеобщее, сияние и выражение внутреннего духа природы»<sup>7</sup>. Как в природе растение достигает своего расцвета лишь на мгновение, и «в это мгновение оно есть то, что оно есть в вечности» (все иное подвластно лишь становлению и гибели), так искусство, изображая существо в мгновение расцвета, «изымает его из времени, сохраняет его в его чистом бытии, в вечности его жизни»<sup>8</sup>. И вот здесь-то миф становится примером того, как достигалось подобное раньше, в античности: «необходимо мыслить и чувствовать пластично, то есть так, как мыслили и чувствовали в древности»<sup>9</sup>. Этот вывод он основывает на истолковании мифологических сюжетов в древнегреческом искусстве (театр, скульптура).

В том же 1807 году в Мюнхене под присмотром итальянца Ф. Кампетти Шеллинг вместе с физиком И.-В. Риттером и религиозным философом Ф. К. фон Баадером занимался опытами интуитивного проникновения в

<sup>6</sup> См.: Гёте И. В. Переписка: в 2 т. Т. 2 / пер. с нем. и коммент. И. Е. Бабанова. М.: Искусство, 1988. С. 372.

<sup>7</sup> Шеллинг Ф. В. Й. фон. Об отношении изобразительных искусств к природе // Шеллинг Ф. В. Й. фон. Сочинения: в 2 т. Т. 2. С. 61.

<sup>8</sup> Там же. С. 62.

<sup>9</sup> Там же. С. 75.

глубины духовного мира. Так, через *опыт* философу открывалось совмещение времени-пространства как чувственно переживаемая реальность, исполненная глубочайшего символизма. Подобные свидетельства Шеллинг мог легко обнаружить в сочинениях Новалиса («Духовные песни», христианские гимны). Как заметил Вяч. Иванов, «для Новалиса познание — акт мирового творчества», а «истинная поэзия — теургия»<sup>10</sup>.

Думаю, значимую для Шеллинга роль в его интересе к душе в мифе сыграл мистический (и одновременно полный драматизма) опыт Ф. Гёльдерлина, с которым он был знаком еще во время обучения в Тюбингене. Размышляя в «Штутгартских лекциях» (1810) над сущностью безумия, философ приходит к выводу, что вне безумия остается пустой рассудок. Обуздать безумие может только душа, и тогда рождается божественное безумие. Ярким примером *божественного безумия* был Фридрих Гёльдерлин (1770–1843). Его лирическое «я» пребывает между *этим* и *тем* мирами: «Но мы поэты, должно нам под Божьей / Грозой ужасною с главою непокрытой / Стоять, ловя лучи — и Самого Отца, / И в ваш язык небесные дары / Нести в ладонях, в песни их окутав, / Ведь сердцем чисты только мы одни, / Как дети мы...»<sup>11</sup> Сознание Гёльдерлина угасло на середине земного бытия — в 1806 году, оставив ему долгих 37 лет физической жизни. Схожий пример в отечественной культуре — его младший современник Константин Батюшков (1787–1855), проживший 34 года до утраты сознания и столько же после. Перед угасанием его поэтическое сознание творило мифологему человеческого бытия: «Я просыпаюсь, чтоб заснуть, / И сплю, чтоб вечно просыпаться». И в этом *вечном просыпании*: «Нет смерти сердцу, нет ее! Доколь оно для блага дышит!»<sup>12</sup> Сердце *дышит*, будучи символом души, и в таком качестве является источником подлинного искусства, которое, подобно сущности мифа, не знает времен и народов.

По Шеллингу, миф есть *акт мирового творчества*, не отдельного народа, а именно — всего мира. В мифе философу открывалась органика чувственного и сверхчувственного миров, их сущностная взаимосвязь. Но, конечно, не без романтического оттенка, сходного с тем, что в лирическом высказывании Й. фон Эйхендорфа («Волшебная лоза», 1835): «Мир всего лишь заколдован: / В каждой вещи спит струна, / Разбуди волшебным словом — / Будет музыка слышна» (пер. А. Герасимовой).

Обращаясь к мифу как источнику постижения сущности искусства, Шеллинг передает свои размышления через художественные образы. Здесь тоже

<sup>10</sup> Иванов Вяч. И. О Новалисе // Новалис. Лирика Новалиса / в перелож. Вяч. И. Иванова. Томск: Водолей, 1997. С. 107.

<sup>11</sup> Шеллинг Ф. В. Й. фон. О значении одной новооткрытой настенной росписи в Помпее // Шеллинг Ф. В. Й. фон. Философия мифологии: в 2 т. Т. 2. С. 105.

<sup>12</sup> Батюшков К. Н. Полное собрание стихотворений // вступ. статья, подгот. текста и примеч. Н. В. Фридмана. М.; Л.: Сов. писатель, 1964. С. 239.

проявляется идея органики, хотя и другого свойства: писать об искусстве языком сугубо абстрактным (понятийным) — значит удаляться не только от сущности искусства, но существа образной системы мифа. Ведь в эпоху возникновения мифологии поэзия и философия были нераздельны<sup>13</sup>. Мотив нераздельности является одним из ведущих в размышлениях Шеллинга, который ищет и находит тому бесчисленное множество примеров, приходя к выводу: всякое содержание не существует само по себе, но лишь *в этой форме возникшим и неразрывно с ней сросшимся*<sup>14</sup>. Потому миф являет пример органики как порождения свободно-необходимого возникновения, лишённого какой бы то ни было искусственности (сделанности) и открывающего глубочайший смысл реальных отношений феноменов в неслучайности их бытия.

В качестве примера реализации теоретических оснований нераздельности времени-пространства как основе символизации художественного образа обратимся к размышлениям Шеллинга об изображении на литографическом рисунке из «дома поэта» в Помпеях в работе «О значении одной новооткрытой настенной росписи в Помпее» (1826).

В основе изображения лежит миф о рождении Кроносом и Реей трех сыновей: Аида, получившего в удел нижнюю часть владений отца — подземный мир; Посейдона, которому отдана средняя и самая глубокая из наземных частей — море, и Зевса, ставшего властителем самой высокой и надземной части — эфира. На рисунке они изображены в нижнем правом углу, причем расположены явно иерархически: спиной и ниже всех — Аид как бог прошлого, отвернувшийся от настоящего; чуть выше — широкогрудый Посейдон; выше всех — самая юная, самая стройная, самая вдумчивая и внимательная фигура — Зевса. По возрасту Зевс младше своих братьев, но он первым был спасен от отца-пожирателя и освободил позднее братьев и сестер. Потому Зевс столь значительно выделен. Их нахождение под троном, уменьшенные размеры символизируют будущее, они правители, пребывающие в процессе взросления. Причем это взросление сопровождается напряженным отношением к тому, что есть сейчас, о чем свидетельствуют их позы, выражение лиц.

Главные фигуры — Кроноса и Реи — изображены в момент их первого соединения. В таком случае трое юношей мыслятся как будущее, они еще сокрыты от настоящего — им лишь предстоит родиться. И Шеллинг замечает: «Вся картина <...> приобретает тот возвышенный символический характер, который мы находим лишь в наиболее величественных изображениях древности». Здесь проявляется искусное творение не только художника, «но и дерзновенно мыслящего ума, который, наряду с совершающимся в настоящем обручением, показывает нам одновременно и полагаемое им будущее, освобождая нас от настоящего момента, возвышая нас над ним и вместо отдель-

<sup>13</sup> Шеллинг Ф. В. Й. фон. Об отношении изобразительных искусств к природе. С. 45.

<sup>14</sup> Там же. С. 48.



ного действия позволяя нам видеть всю глубину властвующей в божественном мире судьбы одновременно»<sup>15</sup>.

В лице крылатого женского существа Шеллинг угадывает профетическое выражение и трактует ее как Немезиду, ибо она есть незримая сила, которая способствует тому, что должно сбыться. Она символизирует силу прошлого, в котором сокрыто будущее. И тогда весь рисунок прочитывается как сложно организованное время, где настоящее в лице Реи, робко провидя будущее, противится движению вперед; Кронос — бог, противящийся всякому движению вперед, навлекает его на себя в лице Реи, полагая, что сможет заключить ее в оковы. Но уже здесь будущее являет себя в облике сыновей Кроноса.

На заднем плане, между деревьями расположена колонна, украшенная сверху мистическими львами (символы жесткости, свирепости, что может быть связано с Кроносом), с висящими впереди нее двумя флейтами (флейта символизирует эротические или траурные переживания), двумя кимвалами (культовый ударный музыкальный инструмент в виде двух тарелок, атрибут вакханалий и оргиастических празднеств Кибелы) и одним тимпаном (древний ударный инструмент типа бубна или барабана, применявшийся в мистериях Кибелы). Все эти предметы являются знаками оргийного воодушевления и, добавлю, связаны с культом Реи-Кибелы. Оргиазм, по мысли Шеллинга, есть свидетельство перехода от гнетущей силы к новой, пока еще неведомой. Так, власть Кроноса-титана сменит власть Зевса, светлого олимпийского бога. Потому «воздвигнутая вдалеке колонна <...> указывает на уже положенное этим обручением Кроноса и Реи далекое время необходимого и неизбежного перехода»<sup>16</sup>. Более мягкое будущее символизируют миртовые венки на головах трех юношей. Голова Кроноса украшена дубовой листвою.

Таким образом, символизм изображения достигается через совмещение прошлого, настоящего и будущего в едином пространстве. Сущность будущего раскрывается в символических фигурах трех юношей, неизбежность будущего символизируют предметы культа Кроноса и Реи-Кибелы. Сложности символического содержания времени соответствует пространство рисунка. Пространству крылатой фигуры вторит пространство трех юношей; пространству Кроноса и Реи — пространство колонны, которое одновременно связано и с пространством юношей. Через символизм пространств раскрывается их внутренний мир, движимый временем. По Шеллингу, не пространство определяет сущность, но время, ибо «умопостигаемое пространство представляет собой организм времен»<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Шеллинг Ф. В. Й. фон. О значении одной новооткрытой настенной росписи в Помпее. С. 524.

<sup>16</sup> Там же. С. 525.

<sup>17</sup> Шеллинг Ф. В. Й. фон. Система трансцендентального идеализма. С. 338.

Если в мифологии открывается индивидуальное народное сознание<sup>18</sup>, то в искусстве — личностное художественное сознание, творящее произведение по тем же законам. Но общее — это душа как причина бытия. По Шеллингу, душа являет сущность, «которая есть акт, однако не для того, чтобы быть собой, но для того, чтобы быть другим»<sup>19</sup>. А поскольку душа напрямую связывается с действием (актом), то на первый план выходит проблема времени, понимаемая Шеллингом именно как проблема, ибо не найден ответ, как относится *ti estin* (что есть) к *ti en heinai* (что было)<sup>20</sup>. Следует различать *сущее* и то, что *есть сущее*. «Всякое ставшее есть теперь не что иное, как определенный образ сущего»<sup>21</sup>. Шеллинг поясняет свою мысль: «Художник, создающий изображение Калия, видит сперва, что он есть, коричневого он цвета или белого, с густыми волосами или лысый, и т. д., однако все это не есть Калий: среди всего этого нет ничего, что не было бы у него общим с весьма многими, а будучи составлено вместе, все это произвело бы не более чем материальное сходство; однако художник доходит до того, что *есть* все это и по отношению к чему все это есть лишь предпосылка, то, что, собственно, только *было*, и лишь таким образом он представляет *самого Калия*»<sup>22</sup>. Иными словами, в настоящем образа Калия проявляется прошлое его жизни, которое принадлежит только ему и через которое проявляется его индивидуальность. «*Быть* тем, что *Есть*», — смысл сущего, которое входит в вещи (в данном случае — в изображение Калия) как *душа*<sup>23</sup>.

Но всякая вещь пребывает в пространстве, которое, как уже отмечалось, может быть внешним (безразличным для телесных вещей) и внутренним (мир для себя). Пространство Шеллинг связывает с идеей, усматривая ее чувственное воплощение в звездах: «среди всего видимого звезды по форме своего существования имеют наибольшее сходство с идеями»<sup>24</sup>. Человек видит звезды в пространстве, но что есть *светило* в них, может только умупости-гать.

Таким образом, время понимается Шеллингом как душа, а пространство — как идея. И далее он уходит от мифологии, замечая, что «христианство освободило нас от этого мира», который воплощает «всего лишь некоторое состояние»<sup>25</sup>. Потому настоящее время не есть мир, но лишь форма или образ такового<sup>26</sup>. А «истинная родина человека на небесах, то есть в мире

<sup>18</sup> Шеллинг Ф. В. Й. фон. Философия мифологии: в 2 т. Т. 1. С. 57.

<sup>19</sup> Там же. С. 317.

<sup>20</sup> Там же. С. 320.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Там же. С. 318.

<sup>23</sup> Там же. С. 322.

<sup>24</sup> Там же. С. 339.

<sup>25</sup> Там же. С. 370.

<sup>26</sup> Там же. С. 377.

идей, к которому он в свою очередь придет и где он обретет свое вечное место»<sup>27</sup>. Так пространство свертывается в идею, а время — в вечность, являя потенцию их нераздельности.

Понимание Шеллингом нераздельности времени-пространства открывает механизм рождения символического образа.

В иконе символический реализм основан на помещении в единой плоскости разновременных событий, образов предметного мира, представленных одновременно в разных ракурсах. Мир как замысел Божий в иконе предстает в своей целостности, а лик — в бестелесной просветленности. *Умозрением в красках* назвал русскую икону князь Евгений Трубецкой. Так, в житийной иконе центральное место занимает каноническое изображение святого. Как правило, это изображение помещается в значительное по объему пространство. Вокруг в клеймах (в мелкой топике) рассказывается о его рождении, жизни и смерти. В результате пространство земного бытия оказывается в единой плоскости с пребыванием в вечности. Совмещение времени и пространства наполняет икону символическим смыслом. Аналогии обнаруживаются в литературе.

В «Апокалипсисе нашего времени» В. В. Розанова есть известный эпизод под названием «La Divina Comedia»:

С лязгом, скрипом, визгом опускается над Русскою Историею железный занавес.

— Представление окончилось.

Публика встала.

— Пора одевать шубы и возвращаться домой.

Оглянулись.

Но ни шуб, ни домов не оказалось.<sup>28</sup>

В общем пространстве этого текста совмещаются *протяженность во времени* Русской Истории и *завершение* сценического времени. В дореволюционном русском театре железный занавес опускали после определенного количества поклонов по окончании балетного спектакля. Железный занавес был своеобразным сигналом для зрителей — «Представление окончилось». Столкновение временной протяженности с временным завершением рождает топик театра, в пределах которой русские люди превращаются в зрителей, а балетный театр становится символом Русской Истории. В этом вполне уютном театре Истории зрители неожиданно для себя узнают об утрате *домов* и *шуб*. Соединенные вместе *шубы* и *дома* создают символ потери обустроенной России, потому завершение спектакля прерывает временную протя-

<sup>27</sup> Там же. С. 389.

<sup>28</sup> *Розанов В. В.* Апокалипсис нашего времени: Вып. № 1–10: Собр. соч. / под общ. ред. А. Н. Николюкина. М.: Республика, 2000. С. 45.

женность Русской Истории. Если время есть душа, а пространство — идея, то утрата души непременно должна повлечь преобразования в пространстве, что и произошло после Октябрьского переворота: идея разрослась, как злокачественная опухоль, захватив всю страну.

Но в этом тексте есть еще одно пространство, на которое указывает название — «*La Divina Comedia*» (в отличие от оригинала слово *comedia* написано с одной буквой *m*). С одной стороны, здесь содержится отсылка к известному классическому тексту со счастливой развязкой, по этой причине названному автором «Комедией», где в последовательности являются три пространства, пребывающие в общем времени инобытия. Мотив счастливого финала в «Комедии» Данте подчеркивает драматизм топики в тексте Розанова, особенно если вспомнить общее именование книги — «Апокалипсис нашего времени». Как известно, божественной «Комедию» Данте назвал Дж. Боккаччо в знак восхищения. В пространстве текста Розанова слово *божественный* также носит оценочный характер, но уже не восхищения, а скорее наказания. Библейское время и есть душа русской истории, душа, исполненная глубочайшего трагизма, явленного в топике, менее всего присущей этому времени, — в топике театра.

И еще один пример — стихотворение «Отрывок», написанное П. А. Флоренским и включенное им в сборник «В Вечной лазури» (Сергиев Посад, 1907).

Покров давящих туч разорван,  
Чехол с лазури скучный сорван.  
Как свиток, в трубку он скрутился  
И в море света растворился.

Победой радостной сверкая,  
Лучей спустилась к храму стая.  
Весь вздрогнул храм от поцелуя  
И ожил в трепете, ликуя.

В ответ кивал он головою  
Топазно-чайно-золотою.

*Москва, Вербная суббота 1904<sup>29</sup>*

Название указывает на некую незавершенность, хотя само стихотворение является хорошо продуманным композиционно и ясным по содержанию. Следовательно, именование «Отрывок» апеллирует к иному пространству, точнее, не напрямую к пространству данного текста. Действительно, этот «Отрывок» (но уже без пробелов между строфами) войдет в не завершенную Флоренским поэму «Святой Владимир», над которой он работал с фев-

<sup>29</sup> Флоренский П. А. Отрывок // Павел Флоренский и символисты: Опыт литературные. Статьи. Переписка / сост., подгот. текстов и коммент. Е. В. Ивановой. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 136.

ряля 1904 года по январь 1905-го. Учитывая биографическую основу текстов Флоренского, именование отсылает и к обстоятельствам жизни самого автора. Весной (в середине апреля) 1904 года Флоренский, студент последнего курса Императорского Московского университета, по совету своего духовника епископа Антония (Флоренсова) посетил Московскую духовную академию. Это время сдачи выпускных экзаменов и необходимости определить свою судьбу. Он физически еще в пространстве университета, но душой — в нераздельности времени-пространства Церкви, явленной ему в Лавре. Потому «отрывок» — это символ собственного бытия как части пока еще не ясного целого будущей жизни.

В стихотворении время в полном смысле есть душа его: Вербная суббота, вход Господень в Иерусалим — одно из главных событий последних дней земной жизни Сына Божьего. Прочитываемый параллелизм частной судьбы автора стихотворения и судьбы Христа, пространства земного и небесного, текучести времени земного бытия и вечности позднее будет развернут отцом Павлом в «Философии культа» (раздел, посвященный праздникам).

В стихотворении утверждается победа пространства света лазури над скучным чехлом давящих туч. Сверкающие лучи пространства лазури символизируются в образе стаи, поцелуй которой на глазах преображает пространство храма, являя его живым домом Господним. Нераздельность христианского времени-пространства радостно утверждается в последних строках: «В ответ кивал он головою / Топазно-чайно-золотою».

«Сообнание в частном общего» выражает существо символа, а нераздельность времени-пространства есть одно из важнейших условий его схватывания в художественном образе. Как заметил отец Павел, «символ есть такая реальность, которая, будучи сродной другой изнутри, по производящей ее силе, извне на эту другую только похожа, но с нею не тождественна»<sup>30</sup>. В этих пределах формируется органическое единство, именуемое формой. Потому конкретному идеализму Шеллинга вторит конкретная метафизика священника Павла Флоренского. Они «питаются на одних пажитях и тянутся к одному солнцу»<sup>31</sup>. Хотя, конечно, не без разнящих их мысли оттенков.

Поздний Шеллинг в его утверждении нераздельности времени-пространства словно предугадал художественные искания в области формы конца XIX — первой трети XX века, приведшие в России к открытию иконы и осмыслению христианской культуры в их ментальных основаниях.

<sup>30</sup> Флоренский П. А. Символика видений // Флоренский П. А. Сочинения: в 4 т. Т. 3 (1). М.: Мысль, 1999. С. 424.

<sup>31</sup> Флоренский П. А. Пути и средоточия (вместо предисловия) // Флоренский П. А. Сочинения: в 4 т. Т. 3 (1). С. 39.

## Отражения музыкальной культуры в публикациях издательства «Мусагет»

«Музыкальное содержание» издательского наследия «Мусагета» до сих пор, насколько известно автору этих строк, не рассматривалось в специальных работах отечественных исследователей-гуманитариев. Подобная «фигура умолчания», вероятно, объясняется не слишком значительным объемом материала, связанного с рассматриваемой темой. Казалось бы, это издательство — один из столпов русского символизма 1910-х годов — самим названием декларировало первостепенное значение «мусического» искусства для собственной деятельности. Но факты свидетельствуют о диаметрально противоположном: сводный перечень книг, выпущенных «Мусагетом»<sup>1</sup>, включает в себя лишь одно (из сорока пяти!) название, которое непосредственно соотносится с музыкальной проблематикой. Речь идет о сборнике работ Эмилия Метнера «Модернизм и музыка: Статьи критические и полемические», выпущенном в 1912 году.

Еще три издания, датируемые 1913–1914 годами: «Рихард Вагнер и Россия. О Вагнере и будущих путях искусства» С. Н. Дурьлина, «Vigilemus!» Эллиса, а также «Вибелунги» самого Р. Вагнера (под редакцией Э. Метнера и М. Ценкера), — весьма поверхностно соприкасаются с музыкальным наследием великого немецкого композитора. Заведомо периферийная роль отведена музыке в объемистых «книгах статей» А. Белого «Символизм» (1910), «Арабески» (1911) и в аналогичном сборнике Вяч. Иванова «Борозды и межи: Опыт эстетические и критические» (1916). При этом идейно-тематический «диапазон» музыкальных изысканий А. Белого, Вяч. Иванова и Э. Метнера явно тяготеет к «центробежности», что не благоприятствует эстетико-философским обобщениям с единых позиций «мусагетства». Напротив, для журнала-альманаха «Труды и дни», выпускавшегося тем же издательством, характерен довольно устойчивый интерес к музыкальной тематике. Можно лишь сожалеть о том, что последняя трактуется здесь слишком узко, по сути ограничиваясь «Вагнерианой» (упомянутый раздел охватывает «концептуальные» эссе о творчестве Вагнера и образно-смысловые толкования ряда его опер) либо «Инвективами на музыкальную современность» (публикации, в целом продолжающие линию «Модернизма и музыки»). Появление же

<sup>1</sup> См.: Толстых Г. А. Издательство «Мусагет» // Книга: Исследования и материалы. Сб. 56. М.: Книга, 1988. С. 130–133.

в «Трудах и днях» немногочисленных статей А. Белого, М. Шагинян, Н. Брюсовой, дистанцирующихся от указанной «генеральной линии», только усиливает общее впечатление<sup>2</sup>.

Исходя из этого, представляется вполне закономерным особое внимание, уделяемое современными исследователями «критической и полемической» книге Э. Метнера. Так, весьма примечательна обзорная характеристика упомянутого издания, содержащаяся в монографии М. Юнгтрена «Русский Мефистофель: Жизнь и творчество Эмилия Метнера» (1994, русский перевод — 2001). Автор монографии, по-видимому, склонен рассматривать «Модернизм и музыку» с позиций психоанализа: «Не составляет большого труда понять, что его [Э. Метнера. — К. Ж.] полемические выпады на самом деле являются проекцией его собственных комплексов на своих антагонистов»<sup>3</sup>. Отчасти соглашаясь с приведенной оценкой, Т. Н. Левая в статье «Парадоксы охранительства в русском символизме» обнаруживает существенные связи между «антимодернистскими» нападками Э. Метнера и важнейшими положениями эстетики «младосимволистов» (прежде всего А. Белого). Догматически воспринятая шопенгауэровская иерархия искусств, по мнению Левай, «...определила взгляд на музыку как хранительницу незыблемых канонов красоты, обитель увековеченной гармонии, не допускающую никакого передвижения по ступеням иерархической лестницы. <...> Результатом было зауженное представление о реальных возможностях этого искусства, откуда следовал и воинствующий консерватизм суждений»<sup>4</sup>.

Иной подход свойственен работе Н. Свиридовской «“Модернизм и музыка” в восприятии художников Серебряного века». Освещая дискуссию между Э. Метнером и Л. Сабанеевым, откликнувшимся на выход в свет указанного сборника целой серией полемических статей «Музыкальные беседы», современный исследователь констатирует «неоспоримую ценность» метнеровской книги — «при всей ее противоречивости и неоднозначности»<sup>5</sup>. Как полагает цитируемый автор, Э. Метнеру удалось выявить и сформулировать ряд актуальных проблем из области «восприятия современного искусства», привлечь к ним заинтересованное внимание крупнейших деятелей отече-

<sup>2</sup> См.: *Лавров А. В.* «Труды и дни» // Русская литература и журналистика начала XX века: 1905–1917: Буржуазно-либеральные и модернистские издания / отв. ред. Б. А. Бялик. М.: Наука, 1984. С. 207, 210.

<sup>3</sup> *Юнгтрен М.* Русский Мефистофель: Жизнь и творчество Эмилия Метнера. СПб.: Академический проект, 2001. С. 29.

<sup>4</sup> *Левая Т. Н.* Парадоксы охранительства в русском символизме // Русская музыка. Рубежи истории: материалы международной научной конференции. М.: Московская гос. консерватория, 2005. С. 21–22.

<sup>5</sup> *Свиридовская Н. Д.* «Модернизм и музыка» в восприятии художников Серебряного века // Научные чтения памяти А. И. Кандинского. М.: Московская гос. консерватория, 2007. С. 169.

ственной музыкальной культуры, включая С. В. Рахманинова, Н. К. Метнера, И. Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева и др.<sup>6</sup>

Сразу отметим, что каждая из упомянутых интерпретаций запечатлевает определенную содержательную грань, некий аспект концепционного постижения книги «Модернизм и музыка». Вместе с тем целостная характеристика соответствующего «критического и полемического» замысла представляется возможной лишь благодаря смене ракурса дальнейших изысканий. В качестве подтверждения достаточно сослаться хотя бы на обширный «спектр» насущных проблем, охватываемых Э. Метнером: национальная композиторская школа как историко-культурный феномен; традиции и новаторство в музыкальном творчестве; специфика эволюционных процессов в сфере музыкальной культуры; диалектика национального и индивидуального в композиторском стиле; пути развития и обновления средств музыкальной выразительности; важнейшие направления музыкально-исполнительской интерпретации; объективные и субъективные предпосылки деятельности музыкального критика; теоретические и эстетические основы музыковедческого анализа; психологические особенности творчества композитора и исполнителя; насущные задачи музыкального просветительства и т. д.

Как явствует из этого перечня, заглавие «Модернизм и музыка» весьма условно корреспондирует с фактическим содержанием книги, автор которой обращается к фундаментальным проблемам исторического музыкознания, сохраняющим приоритетную значимость и поныне. Кстати, не будет лишним напомнить, что первоначальный вариант заглавия, анонсируемый издательством — «Музыка и модернизм», — подразумевал иную расстановку смысловых акцентов, более точно отражающую намерения автора. Примечательно и другое: цикл из пяти статей, определивший итоговое название сборника, по объему не превышает 1/5 книги, вследствие чего вряд ли может репрезентировать ее содержание в целом. Наконец, перечень имен, которые фигурируют в книге Э. Метнера, не ограничивается «модернистским» десятилетием (1900-е годы) и эпохой позднего романтизма. Постепенно углубляясь в историю музыкальной культуры, автор книги очерчивает историческое пространство двух с лишним веков: от первой половины XVIII — к рубежу XX. На страницах издания многократно появляются И. С. Бах и Д. Скарлатти, Г. Ф. Гендель и Ж.-Ф. Рамо, К. В. Глюк и В. А. Моцарт.

Творчество «старинных» композиторов знакомо Э. Метнеру отнюдь не понаслышке и оценивается им гораздо глубже, проникательнее, чем подавляющим большинством отечественных музыкантов предоктябрьской эпохи. (У русской музыкальной общественности 1900-х годов вышеперечисленные мастера прошлого ассоциировались, как правило, с «историческими

<sup>6</sup> Там же. С. 169–170.



реликтами», фигурирующими в контексте ностальгических салонных стилизаций, либо с традиционно-инструктивными «штудиями для юношества».) Не лишены пронизательности и метнеровские рассуждения о композиторах XIX века. Например, «отцом модернизма» провозглашается Ф. Лист, претендентами — Г. Берлиоз и М. П. Мусоргский, а «поползновения» к модернистским «излишества» обнаруживаются даже у позднего Л. ван Бетховена! Заслуживает порицания и Вагнер, при всей его самоочевидной гениальности, — ведь «эстетически опасные» новации «Тристана и Изольды» вплотную приближают слушателя к позднему «хаосу» в музыке... Иначе говоря, модернизм для Э. Метнера — закономерно обусловленное порождение музыкальной культуры XIX века, с чем охотно соглашались и многие наши современники.

Интересно, что приверженцы «модернистской ереси» отнюдь не оцениваются Э. Метнером в безоглядно мрачных тонах. Автор «Модернизма и музыки», при всей его категорической нелюбви к Р. Штраусу, положительно отзываясь о симфонической поэме «Веселые проделки Тиля Уленшпигеля». В книге неоднократно встречаются благосклонные характеристики творчества К. Дебюсси. «Модернистские» устремления А. Н. Скрябина фиксируются не ранее «Поэмы экстаза» и т. д.<sup>7</sup> Между тем композитором и пианистом Н. К. Метнером — родным братом и, как принято считать, единомышленником Э. К. Метнера — произведения Дебюсси и зрелого Скрябина попросту не воспринимались всерьез, а упоминания о «Тиле Уленшпигеле» приводили Н. Метнера в крайнее возмущение<sup>8</sup>. «Антимодернистский» пафос крупнейших русских музыкантов старшего поколения — Н. А. Римского-Корсакова и С. И. Танеева — простирался еще дальше: для них категорически неприемлемыми оказывались и Вагнер (начиная с «Тристана»), и поздний Лист, и Брамс. Более того, наиболее решительный оппонент Э. К. Метнера — скрябинист Л. Л. Сабанеев — фактически солидаризировался с метнеровской общей оценкой модернизма, расходясь лишь в описаниях некоторых узнаваемых свойств последнего и ряда персоналий: к наиболее явным «адептам модернизма» Сабанеев причислял К. Дебюсси, М. Равеля и А. Шёнберга<sup>9</sup>. Следовательно, усматривать в «Модернизме и музыке» нечто одиозное, таящее в себе «разрушительную энергию многих страниц», как полагают ныне отдельные специалисты<sup>10</sup>, с рецептивно-эстетических позиций вряд ли уместно. Э. Метнер предстает здесь типичным для рубежных, переломных эпох консерватором, причем консерватором

<sup>7</sup> Метнер Э. К. Модернизм и музыка: статьи критические и полемические. (1907–1910). Приложения. М.: Мусaget, 1912. С. 23, 152, 277, 423 и др.

<sup>8</sup> Метнер Н. К. Письма / сост. и ред. Э. А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1973. С. 532, 527, 206.

<sup>9</sup> См.: Свиридовская Н. Д. «Модернизм и музыка» в восприятии художников Серебряного века. С. 165–168.

<sup>10</sup> Левая Т. Н. Парадоксы охранительства в русском символизме. С. 17.

весьма умеренным и далеким от безудержного ригоризма. Отнюдь не «аномалией» для своего времени выглядят и «агрессивные тона» метнеровской книги<sup>11</sup> — подобная «агрессия» была, увы, достаточно распространенным явлением в отечественной музыкальной критике рубежа XIX–XX веков (чему изрядно способствовали ее «прогрессивные» корифеи во главе с В. В. Стасовым и Ц. А. Кюи).

Тем не менее «Модернизм и музыка» воспринимается в настоящее время как своего рода памятник грандиозному заблуждению, как безусловно тупиковое явление в истории русской музыкальной культуры. Где же автор допустил роковую ошибку? Дополнения к освещаемой книге изобилуют многочисленными отсылками и цитатами из новейших музыковедческих трудов: Г. Римана, С. И. Танеева, Б. Л. Яворского, Г. Э. Конюса и других видных теоретиков начала XX столетия. При этом Э. Метнер подчеркивает, что специальная литература только отчасти разрешает вопросы, им поставленные. Естественно, уровень музыкальной науки того времени такому разрешению способствовать и не мог, — напомним, что речь идет о фундаментальных проблемах музыкознания, даже по истечении 120 лет вызывающих дискуссии. Однако направление, избранное Э. Метнером, оказалось сродни околонуточному шулерству: вместо дальнейших углубленных изысканий в рамках истории и теории, эстетики и психологии музыки он фактически создал «паллиатив» из весьма тенденциозно комбинируемых «псевдоконцептов», относящихся к *внемusикальным сферам* (антропологии, этнологии, истории культуры и т. д.). Неким аналогом этой «попытки с негодными средствами» является известная ситуация вокруг Скрябина, сложившаяся в начале Первой мировой войны.

Следует заметить, что Скрябин радовался началу военных действий с участием России отнюдь не в шовинистическом угаре — он рассматривал войну как «путь к обновлению человечества и разрушению старого жизненного уклада»<sup>12</sup>, непосредственно приближающий чаемую реализацию его Мистерии. Высказываемая Скрябиным «кощунственная» радость по поводу общемировой трагедии свидетельствовала об извращенном понимании искусства как такового, о заведомой аберрации эстетических представлений. Немногим более гуманен и Э. Метнер, активно ратующий (из «культурно-антропологических» соображений) за тотальную — в пределах Германии, или даже Европы, — «чистку» филармоний, оперных театров и различных музыкальных организаций от еврейских «капельмейстеров» — монструозных «руководителей и устроителей духовной жизни», за решительное противодействие безудержной «экспансии» музыкантов соответствующей национальности,

<sup>11</sup> Там же. С. 18.

<sup>12</sup> *Зенкин К. В.* Музыка в «час нуля» культуры // *Жабинский К. А., Зенкин К. В.* Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи. Вып. 2. Ростов н/Д: Книга, 2003. С. 81. Ср.: *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2000. С. 317–318.

за последовательную «антисемитскую» цензуру исполняемого академического репертуара и т. д.<sup>13</sup> Иначе говоря, автор «Модернизма и музыки» полагает: внутривидовые процессы должны контролироваться и направляться внешними — сугубо административными — методами. (Напомню в связи с этим, что четверть века спустя Э. Метнер, давно проживавший за границей, с одобрением высказался о статье «Сумбур вместо музыки», содержащей репрессивную по сути «партийную критику формалистического искусства» на территории СССР<sup>14</sup>.)

Пытаясь обнаружить истоки столь вопиющего заблуждения, мы, с одной стороны, закономерно обращаемся к наследию Вагнера, совершившего весьма сходный «кульбит» полувеком ранее (пресловутый трактат «Еврейство в музыке») и, к сожалению, не получившего сколько-нибудь достойного отпора. Явственно ощущается и воздействие пресловутой «антропологической вагнерианы» в лице Х. С. Чемберлена, высоко ценимого Э. Метнером<sup>15</sup>. С другой стороны, заслуживает рассмотрения весьма привлекательная для автора «Модернизма и музыки» эстетическая концепция «панмузыкальных» соответствий в культуре, выдвинутая А. Белым в середине 1900-х годов. (Как известно, Э. Метнер рассматривал А. Белого в качестве центральной фигуры в разработке важнейших теоретических проблем эстетики «мусагетства» — и общих, и специальных — применительно к отдельным искусствам<sup>16</sup>.) В статье «Принцип формы в эстетике» (1906), опубликованной с дополнениями в книге «Символизм», А. Белый стремился выявить фундаментальные, глубинные свойства упомянутых искусств, опираясь на естественнонаучные параллели из физики и химии. При этом он оперировал такими параметрами, как «пространственность», «временность», «потенциальность», «актуальность», «плотность» творческой энергии, обнаруживая аналогии между различными искусствами и состояниями вещества (твердым, жидким, газообразным), и даже постулировал «законы» формальной эстетики по аналогии с естественнонаучными — например, «закон сохранения энергии творчества».

Переосмысление иерархии искусств, установленной А. Шопенгауэром, привело А. Белого к чрезвычайно расширительной трактовке роли «музыкального» в творческом процессе: «Музыкальное состояние форм есть наиболее простое, интенсивно воспринимаемое художественное состояние видимости.

<sup>13</sup> Метнер Э. К. Модернизм и музыка. С. 384.

<sup>14</sup> См.: Юнггрен М. Русский Мефистофель: Жизнь и творчество Эмилия Метнера. С. 229.

<sup>15</sup> Напомним, что печально знаменитый опус Чемберлена «Арийское мирозерцание» был выпущен «Мусагетом» в 1913 году (перевод О. Синцовой). Семью годами ранее, ознакомившись с оригинальной версией книги, Э. Метнер отметил «буквальное тождество» собственных личных интуиций и ключевых положений, формулируемых Чемберленом: «Некоторые абзацы — точно мною написаны» (цит. по: Юнггрен М. Русский Мефистофель: Жизнь и творчество Эмилия Метнера. С. 27).

<sup>16</sup> См.: Толстых Г. А. Издательство «Мусагет». С. 118; Лавров А. В. «Труды и дни». С. 197.

Вот почему способ приведения к музыке есть основной способ эстетического воздействия. Этот способ — символизация»<sup>17</sup>. Формальная эстетика полагалась А. Белым в качестве общеметодологической исходной основы для всех частных (дисциплинарных) теорий искусств, включая теоретическое музыкознание. В таком случае концепция художественного (и музыкального) творения как жизнотворчества, разрабатываемая тем же А. Белым после революционных событий 1905 года<sup>18</sup>, становилась отправной точкой для методологии исторического музыкознания. Последнему вполне закономерно следовало опираться на достижения социально-гуманитарных дисциплин, или «наук о духе» (в распространенном тогда именовании). «Чтобы выйти из заколдованного круга противоречий [подразумеваются противоречия современного искусства. — К. Ж.], мы <...> должны забыть настоящее; мы должны всё снова пересоздать; для этого мы должны создать самих себя, — писал А. Белый в статье “Будущее искусство” (1907), расширенный вариант которой был представлен на страницах сборника “Символизм”. — <...> Вот ответ для художника: если он хочет остаться художником, не переставая быть человеком, он должен стать своей собственной художественной формой»<sup>19</sup>. Буквалистски воспринимаемый тезис «жизнотворчества», несомненно, послужил импульсом к более активному внедрению расово-антропологических теорий в музыкальную науку<sup>20</sup>. Отнюдь не случайно А. Белый, откликаясь на «Модернизм и музыку» Э. Метнера, позднее обратился к варьированию соответствующих деклараций Х. С. Чемберлена и О. Вейнингера (статья «Штемпелеванная культура», 1909)<sup>21</sup>.

Разумеется, в книгах «Символизм» и «Арабески» упомянутые идеи еще не обретают полномасштабной реализации. Вместе с тем образ «музыкального» по преимуществу рассматривается А. Белым «дистанцированно» от живой художественной практики, в качестве некоего философско-эстетического «конструкта»<sup>22</sup>. Единичные исключения («Маска», «Окно в будущее»,

<sup>17</sup> Белый А. Символизм. М.: Мусарет, 1910. С. 193.

<sup>18</sup> Достаточно сослаться на статью 1907 года с весьма красноречивым названием «Против музыки» (см.: Юнгрен М. Русский Мефистофель: Жизнь и творчество Эмилия Метнера. С. 30–31).

<sup>19</sup> Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 144.

<sup>20</sup> В частности, современный исследователь пишет о преломлении указанного тезиса в работах Э. Метнера: «Крайне необходимо создать новые условия для немецкой музыкальной жизни. Понятие музыкальной сцены надлежит освежить, а две расы следует размежевать. Евреи заслуживают похвалы за свою жизнеспособность и силу воли; теперь немцы должны преодолеть свойственную им флегматичность и пассивность, отмеченные еще Вагнером, и оказать им [“экспансионистам”. — К. Ж.] наконец сопротивление» (Юнгрен М. Русский Мефистофель: Жизнь и творчество Эмилия Метнера. С. 37).

<sup>21</sup> Там же. С. 41.

<sup>22</sup> Следует напомнить, что А. Блок, заочно полемизируя с А. Белым, тогда же указывал на пагубность недифференцированного восприятия двух ипостасей «музыкального» — прак-

«Николай Метнер») при этом воспринимаются двойственно. С одной стороны, весьма показательны живые, непосредственные отклики на исполнительское искусство А. Никиша, М. Олениной-д'Альгейм, творчество Н. Метнера — композитора и пианиста. С другой стороны, в упомянутых статьях лишь приблизительно воссоздаются реальные «портреты» названных музыкантов (чему, разумеется, способствует и «экспериментально-баллетристическая» форма, характерная для «Маски» и «Окна в будущее»). Крайне вольные уподобления творимого ими искусства некоей идеальной мистерии, «дионисические ужасы», мотивы «чаемой теургии» и прочий «словесный антураж» резко противопоставляются нижеследующему рассуждению: «Мне случалось бывать на репетициях Никиша. Я поражаюсь той сознательности, которая проглядывала у него в понимании известных мест исполняемой симфонии. Спокойно и толково мотивировал он перед оркестром необходимость известного замедления или ускорения темпа, как бы приглашая их [оркестрантов. — К. Ж.] свободно и сознательно разделить его взгляды. Я убедился тогда воочию, что образцовая отчетливость, своеобразность понимания, ясность деталей — всё это результат долгой и тщательной обдуманности, где так называемому “нутру” нет места»<sup>23</sup>. Это пронизательное замечание, казалось бы, побуждающее автора к углублению в тайны музыкально-интерпретаторской деятельности, остается по сути «брошенным» и не получает дальнейшего развития.

Чем же объясняется такая странная «индифферентность»? Возможно, ощутимым дефицитом слушательских впечатлений А. Белого. Автор «Символизма» и «Арабесок» в наши дни зачастую характеризуется как восторженный меломан, активнейший посетитель концертов и музыкальных спектаклей: «Мимо внимания поэта [А. Белого. — К. Ж.] не проходит ни одно сколько-нибудь приметное событие в музыкальной жизни Москвы»<sup>24</sup>. Тем более странным выглядит сообщение музыковеда-теоретика Н. С. Жиляева, после беседы с А. Белым осенью 1911 года в растерянности отмечавшего: «Он, оказалось, мало знает [музыку] Скрябина и не знал даже *dis-moll*'ного [ор. 8 № 12, так называемого “Патетического”, чрезвычайно популярного в России с начала 1900-х годов. — К. Ж.] этюда!»<sup>25</sup> Столь ощутимый «разрыв» между теоретизированием и живой музыкой свидетельствует о сугубо внешнем почитании «священных» имен великих «музыкальных мыслителей» прошлого и совре-

---

тической сферы художественной деятельности и «внутреннезвучащего» (см.: *Блок А. А. Собрание сочинений*: в 6 т. Т. 5. Л.: Художественная литература, 1982. С. 133).

<sup>23</sup> *Белый А. Арабески*: Книга статей. М.: Мусaget, 1911. С. 135.

<sup>24</sup> *Белый А. Снежные арабески*. Музыка Н. К. Метнера (публикация и комментарии С. Ворониной) // Советская музыка. 1990. № 3. С. 118.

<sup>25</sup> *Жиляев Н. С. Письмо к А. В. Станчинскому от 5 сентября 1911 года* // Николай Сергеевич Жиляев: труды, дни и гибель. М.: Музыка, 2008. С. 89.

менности (прежде всего Вагнера и Скрябина), едва ли сопровождающемся регулярными обращениями к их творчеству.

Впрочем, не удалось избежать подобного «разрыва» и Вяч. Иванову, чьим отношениям с «Мусагетом» сопутствовали, как известно, многочисленные затруднения и препятствия. Допустимо предположить, что этими затруднениями обуславливались и весьма «фрагментарные» отражения музыкальной проблематики в «мусагетовских» публикациях Вяч. Иванова. В оценке музыки Скрябина, как известно, он радикально расходился с Э. Метнером и А. Белым, — для них «гениальный» Скрябин заканчивался к моменту создания «Поэмы экстаза» и Пятой сонаты, после чего появлялся Скрябин-модернист. Напротив, у Иванова именно поздние скрябинские сочинения вызывали живой отклик как несомненное «предчувствие и предвестие» будущей всемирной Мистерии. Да и его критическое отношение к вагнеровскому Gesamtkunstwerk вряд ли могло удовлетворить Э. Метнера и А. Белого<sup>26</sup>. Вероятно, поэтому сборник «Борозды и межи», выпущенный «Мусагетом», лишь в некоторой степени запечатлел музыкальные пристрастия автора.

Помимо традиционно излагаемых Вяч. Ивановым общих рассуждений о «музыкальности» художника-символиста (в частности, поэта), в этом сборнике привлекают внимание два фрагмента. Один из них содержится в статье «Манера, лицо и стиль» (1912) и выглядит несколько «чужеродным» для автора «перепевом» из «Модернизма и музыки». Обвиняя современное музыкальное искусство в «эстетическом анархизме» и «эклектизме», «небрежении последовательным тематическим развитием как началом логическим», в безудержном «психологизме», «отрывочности», «атомизме», «хаотичности», модной «ангажированности», Вяч. Иванов уклоняется от перечисления тех или иных композиторов; он ограничивается лишь «предметной критикой» новейших литературных течений — футуризма и эгофутуризма<sup>27</sup>. Но сама по себе указанная «инвектива на современность» (кстати, восторженно приветствовавшаяся Э. Метнером<sup>28</sup>) вполне корреспондирует с удивительной «невосприимчивостью» Вяч. Иванова к музыке М. К. Чюрлёниса. Весьма содержательная статья «Чурлянис и проблема синтеза искусств» (1914) включает авторскую интерпретацию «живописной обработки элементов зрительного созерцания по принципу, заимствуемому из музыки»<sup>29</sup>. Картины Чюрлёниса, «авангардные» для своего времени, вызывают у Иванова живой отклик;

<sup>26</sup> Показательно, в частности, высказывание Вяч. Иванова, датируемое 1909 годом: «Вагнер мечтал о реальном духовном возрождении арийства через мистирию, но остался только символистом. Его мистический миф промерцал вдали, как марево пустыни» (*Иванов Вяч. И. По звездам. Борозды и межи. М.: Астрель, 2007. С. 451*).

<sup>27</sup> Там же. С. 393–394.

<sup>28</sup> См.: *Юнгерн М. Русский Мефистофель: Жизнь и творчество Эмилия Метнера. С. 71.*

<sup>29</sup> *Иванов Вяч. И. По звездам. Борозды и межи. С. 476.*

о музыкальном же творчестве литовского мастера в статье говорится буквально следующее: его «...специальные занятия музыкой едва ли увенчались созданием действительно нового и значительного...»<sup>30</sup> Подобное утверждение выглядит тем более обескураживающим, что впервые текст о Чюрлёнисе был зачитан Ивановым на утреннике памяти композитора и художника в Петербургской консерватории (апрель 1912 года)<sup>31</sup>. Указанное выступление предваряло концерт, в котором исполнялись произведения Чюрлёниса, и столь опрометчиво-поспешное суждение о «малозначительности» его композиторского наследия заведомо диссонировало общей атмосфере упомянутой художественно-мемориальной акции.

Как видим, «диалоги» с музыкальным искусством, наблюдаемые в публикациях ведущих представителей «Мусажета», в целом представляются не слишком продуктивными. Это объясняется и несомненной теоретической уязвимостью общей и специальной эстетики русского символизма, и дефицитом реального слухового опыта, инспирировавшим различные проявления «снобствующего» дилетантизма, и преемственной связью с литературоцентрическими воззрениями XIX столетия. Декларациям о музыке — вершине символистской иерархии искусств — нередко сопутствуют весьма поверхностные оценки исторической значимости наследия выдающихся отечественных и зарубежных композиторов. Показательно, что А. Белый, отмечая «наивность» собственных рассуждений о музыке, признает необходимость соответствующего профессионального образования для философов и эстетиков. Однако, по утверждению Э. Метнера, музыканты-практики зачастую также оказываются малоподготовленными к теоретизированию в данной сфере или к музыкально-критической деятельности: им недостает основательной эстетико-художественной подготовки, широты общекультурного кругозора и т. д.<sup>32</sup> Исходя из этого, центральное место в современной мысли об искусстве (включая музыку), полагает Э. Метнер, должно принадлежать вдохновенному «посланцу небес» — поэту. Вот почему даже «гений всех времен» Вагнер представлен в публикациях «Мусажета» не автокомментариями к собственным произведениям (композиторская эссеистика) или реформаторскими трактатами, посвященными «совокупному творению искусства» (театральная режиссура), но мифопоэтическим «сказанием о судьбах мира» (художественная «историософия»). Таким образом, более чем скромное воплощение «музыкальных интенций», присущих крупнейшим деятелям «Мусажета», в его изданиях следует признать вполне закономерным и даже фактически неизбежным.

<sup>30</sup> Там же. С. 485.

<sup>31</sup> См.: *Иванов Вяч. И.* По звездам. Борозды и межи. С. 100б.

<sup>32</sup> Например, рассуждая о «границе между специалистами и неспециалистами» в области музыкальной критики, Э. Метнер с явным раздражением пишет: «Не консерваторский же диплом решает этот вопрос!» (*Метнер Э. К.* Модернизм и музыка. С. 417).

## Шутовство как форма выражения философского смысла

Так же, как философия с сомнения, так и жизнь начинается, если она может быть названа достойной человека, с иронии<sup>1</sup>.

Тема «Шутовство как форма выражения философского смысла»: чем она вызвана и что может раскрыть? Предполагает ли она некую актуальность, указывающую на исчерпанность философского дискурса после его деконструкции постмодернизмом, на долю которого остался только смех? Или же она предполагает обновление популярного два десятилетия назад бахтинского карнавального дискурса? Возникновение всевозможных «нео» на философских перепутьях и руинах не раз спасало ситуацию в истории идей. Так, последним наиболее популярным «нео» является «новый реализм», провозглашенный с немецкой точностью во время обеда в Неаполе 23 июня 2011 года около 13:30 в философском содружестве Германии и Италии Маркусом Габриэлем и Маурицио Феррарисом<sup>2</sup>. Задача данной статьи скромнее: реконструировать возможный ход движения мысли к осознанию философского значения шутовства через таких персонажей и авторов, как философ-силен Сократ, жонглер Богоматери Барнабе, шут Божий Франциск Ассизский, иронический романтик Фридрих Шлегель, философы иронии Сёрен Кьеркегор и Фридрих Ницше.

Эта реконструкция поможет нам лучше понять, почему глубокомысленный, сложный философ Лев Платонович Карсавин свое последнее философское произведение делает поэмой, а последним ее героем — шута. Все последующие размышления для раскрытия темы шутовства как стиля мышления и стиля жизни в творчестве Карсавина можно свести к следующим составляющим: во-первых, симпатии к шуту Божьему Франциску Ассизскому, во-вторых, к внутренней структуре мысли, близкой к ницшеанскому разделению духа на совестливый философский и кающийся поэтический.

Позиция Ницше проистекает из «романтической иронии» Шлегеля, призванной объединить философию и поэзию, но отличающейся у Ницше тем, что его поэтический дух определяется как кающийся, выражая тем самым свою сопричастность религиозному. Религиозная трактовка кающегося духом

<sup>1</sup> Эпиграфом взят тезис XV магистерской диссертации С. Кьеркегора «О понятии иронии с постоянной оглядкой на Сократа»: *Kierkegaard S. Über den Begriff der Ironie. Mit ständiger Rücksicht auf Sokrates. München; Berlin: P. Oldenbourg, 1929. S. XI* (перевод цитат Кьеркегора на русский язык здесь и далее автора статьи).

<sup>2</sup> См.: *Gabriel M. Warum es die Welt nicht gibt. Berlin: Ullstein, 2013. S. 10.*



сближает позицию Ницше с позицией Кьеркегора в отношении понимания иронии, встраиваемой последним в концепцию экзистенциальных сфер. Ницше предлагает отличающиеся кающегося духом характеристики, которые не сделают его *женихом истины*, а только тем, кто с ней заигрывает, лишь поэтом, лишь шутот в ее достижении. Карсавин видит в шутотстве не только поэтический прием, он придает ему *онтическое* значение и возможность достижения высшей объективности истины: «Шутотство — необходимое свойство “смешливого ада”. Оно облегчает невыносимую муку и утверждает человеческую свободу»<sup>3</sup>.

Более детальное освещение указанных положений и представляет предмет данной статьи.

### ***Три характеристики иронии, открывающиеся при рассмотрении Сократа***

С иронией в философии мы сталкиваемся в мышлении Сократа, в отношении которого Г. В. Ф. Гегель говорит о том, что ирония у него является субъективной формой диалектики, то есть отрицания, которую он направляет, во-первых, «против обыденного сознания вообще»<sup>4</sup>. Используя иронию, Сократ преобразовывается и сам, принижая свои способности (не случайно слово «эйрония» первоначально означало умышленное уменьшение своих доходов при уплате налогов) и исполняя роль шута. Современники признают за Сократом дерзость и неоспоримое сходство со смешными силами, особенно с сатиром Марсием, завораживавшим своих слушателей флейтой. Сократ же завораживает речами, заставляя людей стыдиться неблагоприятных поступков. Во-вторых, отмечает Гегель, ирония у Сократа направлена «в особенности против софистов»<sup>5</sup>, в диалоге с которыми он приводил к признанию утверждения, противоположного их позиции. Последнее указывает на то, что ирония это метод и риторический прием, а следовательно, относится к сфере (производящих, продуктивных) творческих наук, к искусству в классификации Аристотеля. Сократ не является поэтом, но преследует ту же задачу, что и поэт: «говорить не о действительно случившемся, но о том, что могло бы случиться, следовательно о возможном по вероятности или по необходимости. <...> Даже если ему придется изображать действительно случившееся, он тем не менее остается поэтом, ибо ничто не мешает тому, чтобы из действительно случившихся событий некоторые были таковы, каковыми они могли бы случиться по вероятности или возможности: в этом отношении он является их творцом»<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Карсавин Л. П. Поэма о смерти // Карсавин Л. П. Религиозно-философские сочинения. Т. 1. М.: Ренессанс, 1992. С. 289.

<sup>4</sup> Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 1: Наука логики. М.: Мысль, 1974. С. 207.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Аристотель. Поэтика / пер. с древнегреч. В. Г. Аппельрота под ред. Ф. А. Петровского // Аристотель. Риторика. Поэтика. М.: Лабиринт, 2007. С. 176–177.

Из двух характеристик иронии у Сократа, которые выделяет Гегель для трактовки диалектики, в тени остается то, что для становления рациональной античной и гегелевской философии не имеет основополагающего значения. Сократ не только внешне напоминает фигурку смешного силена и «на первых порах речи его кажутся смешными <...> и недалекий человек готов поднять его речи на смех»<sup>7</sup>, но и «внутри у него», так же как и у силенов, «оказываются изваяния богов»<sup>8</sup> и речи его «божественны»<sup>9</sup>. Приоритетное значение иронии в Античности состоит в том, что она признается как метод мышления, поэтому третий момент иронии Сократа, связанный с его внутренней сопричастностью божественному, не ставится в центр диалогов.

Обоснование того, что ирония не только метод, но и жизненная установка и стиль жизни Сократа, становится темой диссертации Кьеркегора. Выделяется третий момент: ирония как стиль жизни и мысли именно тех, кто ближе к Богу — шутов. Этот момент в дальнейшем приобретает основополагающее значение для понимания иронии и проявляется в эпоху Средневековья.

Средневековье раскрывает и делает приоритетным не умозрение, а чувство и кардиогносию. Считается, что в Средневековье было не до ироничной риторики в философии, но это не исключало возможности отрицания обыденного сознания и стиля жизни. Шутовство и карнавал — это проявления иронии Средневековья в таких его смыслообразующих живых образах, как жонглер Богоматери Барнабе и шут Божий Франциск Ассизский. Г. К. Честертон (1874–1936) в своей работе «Святой Франциск Ассизский» делает отсылку к фигуре жонглера Богоматери Барнабе (предположительно XIII век), отмечая, что без его образа нельзя понять культуры средневековой Франции. По всей вероятности, Честертон опирается на небольшую новеллу Анатоля Франса «Жонглер Богоматери» (1892), вошедшую в сборник «Перламутровый ларец». Новелла передает легенду о том, что оказавшийся в монастыре искусный жонглер Барнабе, любя всем сердцем Богородицу, не мог соревноваться с братьями в ее восхвалении и сокрушался: «Увы! Увы! Я человек простой, неискушенный, нет у меня для служения тебе, владычица, ни назидательных проповедей, ни трактатов, составленных по всем правилам, ни красивых картин, ни искусно высеченных статуй, ни разделенных на стопы складных стихов! Увы, нет у меня ничего!»<sup>10</sup> — и это делало его печальным. Однажды он услышал от монахов историю об иноке, который знал и повторял только одну

<sup>7</sup> Платон. Пир // Платон. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1993. С. 132.

<sup>8</sup> Там же. С. 126.

<sup>9</sup> Там же. С. 132.

<sup>10</sup> Франс А. Жонглер богоматери. Из сборника «Перламутровый ларец» // Франс А. Собрание сочинений в 8 т.: пер. с фр. / под общ. ред. Е. А. Гунста, В. А. Дынник и Б. Г. Реизова. Т. 2. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1958. С. 704. Далее приводится краткое содержание легенды со слов Франса.

молитву: «Богородице дево, радуйся!» За *невежество* его все презирали. Но после смерти была возведена его святость, когда из его уст выросли пять роз, столько же, сколько и букв в имени Марии. И вот однажды Барнабе с радостным чувством пошел в церковь и у алтаря пресвятой Девы начал проделывать фокусы, которые в прошлом вызывали похвалу и восторг. Наблюдавшие эту картину старшие братья недоумевали и не понимали, «что этот бесхитростный человек отдает пресвятой Деве все свое искусство и умение»<sup>11</sup>. Они сочли это за кощунство и помутнение ума и хотели «вывести его из часовни», как вдруг увидели: «...пресвятая Дева сошла с амвона и вытирает полою своей голубой одежды пот, струящийся со лба жонглера. Тогда, распростершись на каменных плитах, настоятель возгласил:

— Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят!»<sup>12</sup>

Фигура жонглера, шута наиболее ярко демонстрирует необъяснимость, абсурдность случающегося, которое неоднократно выражается Франсом словами «вдруг», «однажды», «простодушие», «невежество», «неискушенность», «бесхитростность». Последнее в совокупности с неумением составлять назидательные проповеди и вести беседы отличает Барнабе от Сократа, который сознательно пользуется иронией как методом доведения собеседника до *осознания сущности* своего существования. Но и чистый сердцем Барнабе и мудрый Сократ разрушают порядок повседневности: стили жизни, устоявшихся взглядов и ценностей, освобождая себя от них, тем самым демонстрируя, что и ирония и шутовство — это проявления свободы. Шутовство в Средневековье выводит на первый план алогичность мышления, указывая на иррациональное, подкрепляя тем самым значение веры. Алогичность мышления знала и Античность, когда обращались к помощи оракулов и теургов, которыми открывалось особое знание и которые считались избранными, они, так же как и шуты в Средневековье, считались богоизбранными, что, однако, как уже отмечалось, не могло быть основополагающим для становления философии.

Наиболее же известной и значимой фигурой шута в Средневековье является не жонглер Богоматери Барнабе, а шут Божий Франциск Ассизский, который привлек внимание и симпатию Л. П. Карсавина, начиная с его диссертаций по Средневековью, и стал прообразом шута Божьего в его последней философско-литературной работе «Поэма о смерти». Видение Карсавиным фигуры Франциска перекликается с его трактовкой у Честертона, который пишет: «где-то между высокой страстью трубадуров и дурачествами жонглеров, словно в притче, истина о святом Франциске»<sup>13</sup>. Франциск так же,

<sup>11</sup> Там же. С. 705.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Честертон Г. К. Святой Франциск Ассизский / пер. с англ. Н. Л. Трауберг // Цветочки Святого Франциска Ассизского. СПб.: Амфора, 2006. С. 383. И Честертон здесь ссылается на французскую легенду XIII века о жонглере Богоматери, которую передает Франс.

как и Барнабе, неискушен, склонен к простоте и отрицательно настроен против науки. Если искать в нем сходство с Сократом и его иронией, то найти его можно прежде всего в своеобразном понимании Франциском уменьшения, или самоумаления, выражающегося в подлинном смирении. Он дурачок Христов и выбирает позу склоненной головы, подлинного смирения, которое выражает не отказ от обыденности, а устремление видения жизни в свете проявления в ней Божественного начала. Не размышления над текстом Евангелия, а охвативший его «религиозный порыв» приводит его к смирению: «Смирившись перед великим царем, он — homo simplex et idiota — как будто так и остался со склоненною головою, буквально и наивно поняв заповедь смирения»<sup>14</sup>, — пишет Карсавин. Честертон делает ударение на том, что Франциск был поэтом, более того, «вся его жизнь была поэмой», у него «все участвовало в действе», «он был не столько певцом, распеваящим свои песни, сколько автором пьесы, играющим главную роль. <...> Путь его через жизнь состоял из сцен, и каждую из них ему удавалось довести до высшей точки. Разговоры об “искусстве жить” звучат в наше время искусственно; но святой Франциск обратил свою жизнь в произведение искусства, хотя совсем об этом не думал»<sup>15</sup>.

Ирония как стиль жизни в Средневековье открыто проявляется в шутовстве, достигая своего апогея в «святой дури», в наивном, детском восприятии действительности. Карсавин отмечает: «биографу Франциска кажется, что в святом отце ожило райское состояние человека»<sup>16</sup>. Честертон говорит о небесах Франциска, «подобных детской»<sup>17</sup>, где оживают и «брат солнце», и «сестрица вода», и «брат огонь». Связь шута с поэтом, обоснование философского значения шутки, иронии, поэзии станет центральной проблемой немецкой романтики.

### ***Теоретизация иронии, вознесение шутки в сферу трансцендентального***

В немецкой философии проявляется особый интерес к иронии как философскому методу Сократа и осуществляется ее дальнейшая теоретическая разработка. После размежевания Кантом сфер духовной деятельности на теоретическую, практическую и эстетическую, закрепляющих логическое (объективное) и чувственное (субъективное) постижение и выражение реальности, на философскую повестку дня выносятся поиск обоснования единства всех сфер, что и призвана осуществить ирония. Гегель оставляет за иронией только сферу эстетического, феноменального бытия и дает определение иро-

<sup>14</sup> Карсавин Л. П. Очерки религиозной жизни в Италии XII–XIII веков. СПб.: Тип. М. А. Александрова, 1912. С. 301–302.

<sup>15</sup> Честертон Г. К. Святой Франциск Ассизский. С. 397–398.

<sup>16</sup> Карсавин Л. П. Культура средних веков. Киев: Символ; AirLand, 1995. С. 147.

<sup>17</sup> Честертон Г. К. Святой Франциск Ассизский. С. 399.

нии в лекциях по эстетике как «бесконечной абсолютной отрицательности» (*unendliche absolute Negativität*)<sup>18</sup>, означающей принципиальную незавершенность создаваемых образов.

Основным теоретиком иронии является романтик Фридрих Шлегель, который придает иронии универсальное значение при воссоединении разграниченных Кантом сфер духовной деятельности философии и поэзии. Согласно Шлегелю, ирония находит свое выражение и представлена только в поэзии поэтами, но она владеет и объединяющим рациональное и эстетическое основанием: «Сократовская ирония является единственным вполне произвольным и все же вполне благоразумным притворством. Ее одинаково невозможно ни симулировать (*erkünsteln*) ни предать. Кто ею не обладает, для того она остается даже после откровеннейшего признания загадкой. Она не должна никого вводить в заблуждение, кроме тех, кто считает ее заблуждением, при этом или радуясь великолепию проказничеству, потешаясь над всем миром, или злясь, догадываясь, что они, возможно, тоже подразумеваются. В ней все должно быть *шутка* и все должно быть *серьезно* (курсив мой. — Ю. М.), все должно быть доверчиво открыто и все должно быть глубоко притворно. Она вытекает из объединения эстетического вкуса к жизни и научного духа, из встречи завершенной натурфилософии и завершенной философии искусства. Она содержит и вызывает чувство неразрешимого противоборства безусловного и обусловленного, невозможности и необходимости полного сообщения. Она является наисвободнейшей из всех лицензий, ибо посредством ее превосходят самого себя; и в то же время также и самой законной, поскольку она безусловно необходима»<sup>19</sup>. В шлегелевском определении иронии просматривается диалектика Гегеля, при этом основным мотивом Шлегеля является демонстрация того, что ирония представлена именно в поэтическом творчестве. Его задача — объединить философскую *серьезность* (*Ernst*) и поэтическую *шутку* (*Scherz*), вознести поэзию к философии, создавать «трансцендентальную поэзию» (*Transcendentalpoesie*)<sup>20</sup>, условием возможности которой и является ирония. Шлегель переносит иронию и в практическую сферу, провозглашая: «Ирония это долг!»<sup>21</sup>, тем самым объединяя не только философию и эстетику, но и этику. Ирония это также стиль жизни,

<sup>18</sup> Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике // Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4 т. Т. 1. М.: Искусство, 1968. С. 74.

<sup>19</sup> Schlegel F. Kritische Fragmente // Lyceum der schönen Künste. Bd. 1. T. 2 / hrsg. J. F. Reichardt. Berlin: Unger, 1797. S. 161–162 [Fragment 108]. Перевод цитат Шлегеля на русский язык здесь и далее автора статьи.

<sup>20</sup> Schlegel F. Fragmente [Mit Beiträgen von A. W. Schlegel, F. Schleiermacher und F. v. Hardenberg (Novalis)] // Athenaeum. Eine Zeitschrift von A. W. Schlegel und F. Schlegel. Bd. 1. Stück 2. Berlin, 1798. S. 64 [Fragment 238].

<sup>21</sup> Schlegel F. Literary Notebooks 1797–1801 / ed. by H. Eichner. London: Univ. of Toronto Press, 1957. P. 62 [Fragmente I, № 481].

и Шлегель называет себя романтическим ироником. В философии есть еще один мыслитель, назвавший себя романтическим прагматистом или ироником, это Ричард Рорти<sup>22</sup>, но это отдельная тема. Шлегель указывает еще на некоторые характеристики иронии, которые приобретают значимость в ее дальнейшем осмыслении: «она является самой свободной». Он объясняет свое предпочтение поэзии, указывая на то, что есть «старые и современные стихотворения, которые постоянно в целом и повсюду дышат божественным дуновением иронии»<sup>23</sup>. И в то же время он убежден в том, что искомое единство существует благодаря истинной иронии, при которой должно быть «не только стремление к бесконечности, но и обладание бесконечностью, которое связано с микрологической основательностью в ф[илософии] и п[оэзии]»<sup>24</sup>. Ирония пронизывает все, она — принцип обоснования бесконечной незавершенности свободно творящихся поэтом художественных образов, использующих и бесконечные особенности языка, задавая одновременно и стиль жизни.

Интерес к понятийной разработке иронии в немецкой философии привлекает Кьеркегора, дает ему теоретическое обоснование его восстания против отца и общепринятой морали. Он защищает в 1841 году диссертацию на тему: «О понятии иронии с постоянной оглядкой на Сократа». Кьеркегор — ученик Гегеля, он, как и его учитель, при построении своей концепции использует диалектику и видит в иронии «бесконечную абсолютную отрицательность», отрицание обыденности повседневности, которое предотвращает успокоенность и застывание человечности в субстанциональной добродетельности и объективной науке. Кьеркегор обращается к Сократу, первым осознавшему универсальное значение иронии, через которую «вся данная действительность для него потеряла свою действительность, всей действительности субстанциональности он стал чужд. В этом одна сторона иронии...»<sup>25</sup> Кьеркегор признает абсолютную негативность иронии, но в отличие от Гегеля видит в ней в первую очередь «наилегчайшее и наименее заметное обозначение субъективности»<sup>26</sup>. Кьеркегору важны проявления субъективности, его цель — обосновать субъективность истины, неподчиненность индивида «анонимному духу». Он отстаивает индивидуальность и свободу индивида, сближаясь с романтиками, для которых действительность предстает как игровой материал для *свободной* от цели, бесконечно заново создающей и ставящей под вопрос каждое произведение фантазии. Ирония и есть проявление свободы, способ-

<sup>22</sup> См.: Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность. М.: Русское феноменологическое общество, 1996. Особенность понимания иронии у Рорти состоит в том, что ее разрушительная отрицательность направлена на метафизику и религию и предшествует созданию нового философского словаря, чем, собственно, отличается весь постмодернизм.

<sup>23</sup> Schlegel F. Kritische Fragmente [Fragment 42]. S. 144.

<sup>24</sup> Schlegel F. Literary Notebooks 1797–1801. P. 64 [Fragmente I, № 500].

<sup>25</sup> Kirkegaard S. Über den Begriff der Ironie. S. 221.

<sup>26</sup> Ibid. S. XI.

ности все ставить под вопрос. Но, освобождая, ирония в то же время делает человека *безоппорным*, являясь самоцелью, она сама себя извлекает из данной жизненной действительности.

Кьеркегор отмечает, что Сократ придавал значение иронии со стороны разрушения ею повседневности, «а с другой стороны, он пользовался иронией, тем самым уничтожая эллинизм; его поведение по отношению к нему было постоянно ироничным...»<sup>27</sup> Ирония превращается в жизненную установку: «Сократ не только использовал иронию: а более того, он настолько предан был иронии, что сам становится ее жертвой»<sup>28</sup>. Но почему жертвой? Ирония Сократа, по Кьеркегору, обеспечивает переход от эстетической, чувственной жизненной формы к осознанно-ответственному действию должного этической формы жизни, соединяя знание и действие отдельного человека и определяя характер всей эпохи: «Эллинизм предписывает категорический императив разума»<sup>29</sup>. Истина — это моральный взгляд, который должен пронизывать всю повседневную жизнь. Кьеркегор называет Сократа старым «ироником и моралистом», но существенно для Кьеркегора то, что Сократ *не осознает*, что ирония отрицает *силу высокого*. Правильно понятая ирония, по Кьеркегору, опровергает все попытки человека посредством собственных духовных усилий придать своему существованию последний смысл, Сократ же только «свергнул действительность, взирал на идеальность издалека, прикоснулся к ней, но не захватил»<sup>30</sup>. Таким образом, сократовская ирония проявляет себя только в двух сферах: эстетической или чувственной и этической. Сократ-силен не осознает то божественное, что находится внутри него самого и движет им, он остается моралистом, познающим истину как добродетель или добродетель как истину.

Пороком сократизма, по мнению Кьеркегора, «является отсутствие диалектической категории, позволявшей бы перейти от понимания к действию»<sup>31</sup>, от мысли к воле, к существованию. В то самое мгновение, когда человек узнает правое, он не совершает его с необходимостью. Кьеркегор констатирует существующий в настоящее время разрыв между постигнутыми высшими истинами и «столь распространенной» виртуозностью «в умении их абстрактно развивать», и отсутствием их «всякого воздействия на жизнь людей, в которую не переходит ничего из того, что они поняли»<sup>32</sup>. Этот разрыв вызывает уже не иронию, а смех и слезы. В эллинизме нет осознания этого разрыва, основание которого «состоит не в том, что не понимают правого, но в том, что

<sup>27</sup> Ibid. S. 221.

<sup>28</sup> Ibid. S. XI.

<sup>29</sup> Кьеркегор С. Болезнь к смерти // Кьеркегор С. Страх и трепет. М.: Республика, 1993. С. 315.

<sup>30</sup> Kierkegaard S. Über den Begriff der Ironie. S. XI.

<sup>31</sup> Кьеркегор С. Болезнь к смерти. С. 318.

<sup>32</sup> Там же. С. 316.

его не желают понять, не желают правого»<sup>33</sup>. Если бы эллинизм это осознал, то не было бы необходимости в христианстве, считает Кьеркегор. Христианство же это осознать и видит в этом грех, который коренится не в сознании, а в воле. Реальность, таким образом, представляется греховной, и расхождение между высшей истиной и жизнью вызывает печаль и гротеск, а также и воспоминания о смехе старого ироника Сократа. Кьеркегор, в отличие от Сократа, понимает греховность реальности и значение смеха в осознании этой греховности. Карсавин, который также видит в греховности реальности проявление недостаточности, слабости воли и желания человека, определяет шутовство как необходимое свойство «смешливого» ада.

Истина — это проявление спекулятивного духа, тайна которого состоит в том, чтобы не затрагивать основы и никогда не завязывать нить узлом, а «шить бесконечно долго»<sup>34</sup>, то отрываясь, то приближаясь к действительности, ткать свое узорчатое покрывало. *Остановить бесконечность* спекуляции, «завязать узел» может только *парадокс*, выводящий за пределы разумного, к другому типу постижения, к откровению. Откровение не предполагает наличия диалектических категорий для перехода от истины к воле и действию, оно полагается единством веры и волевого акта. *Парадоксальность высшей истины* допускает различные пути ее постижения: как объективное рациональное осознание границ разума и безупорности спекуляции, так и субъективное — смех, слезы, отчаяние.

Философия Кьеркегора во многом остается в плену гегелевской диалектики, он не увлекается поэзией, и его рефлексия субъективности также представляет диалектику чувств с их устремленностью к высшему отрицанию и снятию. В своей магистерской диссертации он проводит различие между сомнением, которое является свойством разума, философией и иронией как необходимым условием человеческого существования, не затрагивая при этом сердце. В своей жизни Кьеркегор не смог соединить знание о парадоксальности высшей истины с волей и действительностью, он стал не рыцарем веры, а философом чувств, страстей, отчаяния, в его работах нет смеха, да и самого Кьеркегора нельзя принять за шута. Превознося старого ироника Сократа, Кьеркегор отдаляется от него. Для Кьеркегора ирония не становится «смеющимся адом» греховного мира, а остается приемом духа, необходимым для перехода от одной формы экзистенции к другой.

От романтической иронии как абсолютной отрицательности у Гегеля отталкивается и Ницше, принимая шлегелевское разделение человеческих способностей на сферы разума (философии) и чувства (поэзии), серьезности и иронии, вернее шутки (что ближе по смыслу слову «Scherz», используемому

<sup>33</sup> Там же. С. 319.

<sup>34</sup> Там же. С. 318.



Шлегелем), соединяющей обе сферы. Свою задачу Ницше видит не в том, чтобы объединить серьезность и шутку на микрологическом уровне, а сделать саму науку шуткой. Философы, пишет он, «сами редко чувствовали себя друзьями мудрости, а скорее неприятными шутами <...>, нашли свое назначение <...> в том, чтобы быть угрызением совести своего времени»<sup>35</sup> в своих поисках нового пути к возвеличиванию человека. Ницше вносит существенные корректировки в предыдущие толкования иронии у Сократа как неприятия повседневности, а у Гегеля, кроме того, и как начала логического отрицания. Существенным дополнением является введение Ницше временного измерения: «человек завтрашнего и послезавтрашнего дня во всякое время находился и должен был находиться в разладе со своим “сегодня”»<sup>36</sup>. Поясняя «все до сих пор случившееся и ценимое», сокращая «все длинное, даже “время”», можно «одолеть все прошлое»<sup>37</sup>, можно справиться с грузом истории и традиции. Таким образом, ирония как абсолютная негативность не может определяться только как бесконечное отрицание мира, как это делает Гегель, абсолютная негативность соприкасается и прерывается временем, а вернее, — вечностью. Узел, который завязывает Ницше, — это не парадокс, а вечное возвращение. На руинах отринутого мира творит не только бесконечность безопорного спекулятивного разума. Дурная бесконечность создаваемых форм может прерываться вечностью.

Старый ироник и моралист Сократ уступает место «старому филологу» Ницше, который работает со словом; его предмет — морфология, его метод — герменевтика. Он критикует диалектику, к которой переходят Сократ и Гегель после отрицания повседневности. Ницше не приемлет мышление, принуждаемое логикой и необходимостью, в которое (мышление) он опять же вводит временное измерение: «Они представляют себе каждую необходимость как нужду, как мучительное подчинение и принуждение, и даже мышление они считают чем-то медленным...»<sup>38</sup> Мысль всегда принимается за нечто серьезное, тем более философская мысль, которую романтические ироники хотят соединить с шуткой. Ницше же показывает, что мышление может быть «чем-то легким, божественным и близкородственным танцу и задору»<sup>39</sup>. Философ, по Ницше, должен быть шутом, «настоящий философ <...> живет “не философски” и “не мудро”, а прежде всего неумно»<sup>40</sup>. Мысль может быть, а для Ницше и должна быть, свободной и произвольной, *непринужденной*,

<sup>35</sup> Ницше Ф. По ту сторону добра и зла: прелюдия к философии будущего. СПб: Азбука, 2015. С. 137.

<sup>36</sup> Там же.

<sup>37</sup> Там же. С. 136–137.

<sup>38</sup> Там же. С. 140.

<sup>39</sup> Там же.

<sup>40</sup> Там же. С. 123.

краткой и сжатой, а не связанной логическими и нравственными обязательствами критического и практического разума. И Ницше сам предлагает такие философские тексты, которые не связаны логикой и доказательствами: это либо афоризмы, либо отрывки — лепестки мыслей.

Старый филолог Ницше работает со словами, он вводит в философию слово, возвращает ей Логос. Философия, по мнению Ницше, была сведена к теории познания, а его цель — вернуть философии душу, поэтому все его философские понятия и категории получают психологическое, чувственно-эмоциональное измерение: злая и веселая наука, кающийся и совестливый духом и т. д. Ницше видит в поэте и чародее проявление кающегося духом, «обратившего наконец дух свой против себя самого, преображенного, который замерзает от своего плохого знания и от своей дурной совести»<sup>41</sup>. Удел поэта, его моральный императив: «ты — *должен* обманывать <...>. Слова твои всегда должны иметь два-три-четыре смысла!»<sup>42</sup> И осозная непреодолимость своего положения, дух поэта «пожинал отвращение как единственную истину свою»<sup>43</sup> и раскаивался. Все страсти поэта, выражающиеся в преображениях, это тысячи масок или ларв, его удел — истязать истину, не холодно, рассудительно сомневаться в истине, а истязать те чувства, которые вызываются истязанием истины: крик отчаяния, сострадание, слезы, гнев, томление. Поэт с горящим сердцем искренне жаждет истины, но его истина не становится Божьей колонной и не стоит, как колонна, перед Его храмом. Поэта Ницше называл «*истины* женихом», но «Бог мертв» и не стало узла, завязанного на дурной бесконечности спекулятивного духа парадоксом христианства, на который можно было опереться, остается лишь поэт, «который должен лгать»<sup>44</sup>, «зная и волея» (курсив и разрядка мои. — Ю. М.)<sup>45</sup>:

Вожделея добычи,  
В расцвеченной ларве,  
Сам себе ларва,  
Сам себе добыча —  
Это — истины жених?  
Нет! Лишь шут! Лишь поэт!<sup>46</sup>

<sup>41</sup> Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / пер. с нем. Ю. М. Антоновского. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 255.

<sup>42</sup> Там же. С. 256.

<sup>43</sup> Там же.

<sup>44</sup> Там же. С. 302.

<sup>45</sup> Nietzsche F. Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. Stuttgart: Reclam, 1994. S. 313. Эта строка немецкого оригинала, опущенная в переводе на русский язык, для нашей статьи, однако, крайне важна.

<sup>46</sup> Ibid. S. 313. Приведен перевод автора статьи, который, будучи основан на переводе Ю. М. Антоновского (ср.: Ницше Ф. Так говорил Заратустра. С. 302), дословно приближен к немецкому оригиналу с целью выявления содержательных философских нюансов, необходимых для данного исследования.

Как филолог, Ницше смешивает формы, слова, символы, образы, методы познания, его цель — создать «сочинение, соединяя в нем все размеры, подобно тому как Херемон создал „Кентавра“, рапсодию, смешанную из всяких метров»<sup>47</sup>. В «Песнях принца Фогельфрая» Ницше в самом названии указывает на шутовство, Фогельфрай дословно означает «свободен, как птица». Ницше призывает к вселенскому веселью, к несению в пляске небесного трона и водружению на небесах венка из «лепестка любого»:

Лепесток с цветка любого  
Мы срываем — прочь оковы —  
И листочек для венка!  
Вам, святые и блудницы,  
Вам, Господь и Мир, не влиться  
В эту пляску на века!  
<...>  
Мир оставив в дураках!<sup>48</sup>

Введение временной составляющей в образование слов, ценностей, идей, понятий и категорий позволяет Ницше отказаться от *постепенного* восхождения ко всеобщему и идеальному миру по ступеням рассуждений и категорий, не принимать иерархии и не принимать дурной бесконечности равенства. Отрицание связано с отрицанием времени вечностью. Но его вечность не только прерывает временность и дурную бесконечность, она возвращается и завязывает узел в бесконечности. Ницше и здесь проявляет себя как старый филолог: конечная цель морфологии — указать путь к вечности, где завязывается узел и происходит *метаморфоза*, преобразование. Ницше стаптывает старый мир и сваливает небесный трон, все смешивая и сплетая цветной венок из лепестков, он не принимает жизни такой, какая она есть, и постольку, поскольку она жизнь. В то же время у него нет полного отрицания мира и его пересоздания. Введение времени, отрицание его и вечное *возвращение* делают возможным для Ницше говорить о *преображении* человека и мира. Безобразнейший человек преобразовывается, как и все остальные гости Заратустры.

Вечное возвращение Ницше переключается с повторением у Кьеркегора. Как и у Ницше, человек Кьеркегора оказывается по ту сторону добра и зла, по ту сторону разума, логических понятий и категорий. Более того, Кьеркегор — не старый филолог, его человек оказывается и по ту сторону слова, а язык у Кьеркегора также бессилен осуществить метаморфозу. Человек Кьеркегора оказывается в полном отчаянии, он не может мыслить дальше, привести идею в движение и тем самым уйти от отчаяния и вернуться к себе. Это

<sup>47</sup> Аристотель. Поэтика. С. 168.

<sup>48</sup> Ницше Ф. Веселая наука. СПб.: Азбука-классика, 2006. С. 349, 350.

возможно только через становление в абсолютное отношение к абсолюту, оказываясь по ту сторону пространства и времени, иначе говоря, осознавая, что возможно все — тогда и совершится невозможное. Осознание за человеком права выбора, абсолютной свободы и делает возможным *повторение — обретение себя* обогащенным осознанием своей свободы. Для полного преобразования нужно поверить в чудо, стать рыцарем веры, на что Кьеркегор, как известно, оказался неспособен.

Ницше сознательно ниспровергает небесный трон, поэтому его метаморфозы осуществляются в пределах языка. Однако он сохраняет христианскую лексику — его *кающийся* духом претерпевает метаморфозы, *преображается*. Этот ход особенно явно присутствует в последних главах «Заратустры», в которых сохраняются все предыдущие ничтожные персонажи, преобразенные в высших людей. Романтическая ирония шута-поэта делает его формовщиком своих переживаний, творцом и смешивателем образов и символов, ирония же шута-философа прерывает время и превращает серьезную науку в веселую, преобразуя возвеличивающие человека ценности послезавтрашнего дня.

Личность Ницше-ниспровергателя всех ценностей, злобная, отрицающая все пошрое и привычное, как и в случае с Сократом, не всегда вызывала восторг, а зачастую раздражение и ответную злость. Творчество Ницше до сих остается спорным, и мнения о нем неоднозначны. Но одно очевидно: он не оставляет равнодушным, а будоражит, как и старый моралист и ироник Сократ, мысль и совесть.

### ***Карсавин — шут Серебряного века?***

В русской философии есть личность, которая объединяет в себе поэта, философа, богослова и шута. Личность, которая своей иронией, зачастую злой, раздражала, вызывала неуверенность и злопыхательство. Такой фигурой был Лев Платонович Карсавин, который сознательно хотел стать не просто шутком, а «Божьим шутком»<sup>49</sup>. В его творчестве каждый исследуемый персонаж воплощает ту или иную черту его собственной личности, как бы восполняя тем самым односторонности и недостатки других. Начиная с поэта уходящей Римской империи Аполлония Сидония, через средневекового поэта и шута Божьего Франциска Ассизского и поэта-философа Возрождения Джордано Бруно он раскрывается сам как личность Серебряного века: поэт-богослов-философ-шут. Карсавин находит и метод, объединяющий все эти формы мышления, — метод всеединства. Метод задумывался Вл. С. Соловьёвым как всеединство религии, науки и философии, эстетически решающий задачу пересоздания жизни «не в истине» искусством. Но Соловьёву, поэту-философу-богослову, не хватало шутства, он мыслил себя не шутком, а поэ-

<sup>49</sup> Карсавин Л. П. Поэма о смерти. С. 290.

том-пророком, не преображающим, а пересоздающим мир. Осознавая всю греховность такого желания, Соловьёв идентифицирует себя не с шутом, его последняя маска — ларва Антихриста.

В личности же Льва Платоновича проглядывает маска сократовского сатира, который, однако, *осознает* и свою внутреннюю сущность — сопричастность божественному. Выход на сцену Петербургского университета историка-медиевиста Карсавина сопровождается вошедшими в историю разбирательствами его отношения с учителем Иваном Михайловичем Гревсом, который пишет Карсавину: «...Вашу душу поднимает спор, опровержение, развенчание...»<sup>50</sup> Учитель осуждает его за пестроту стиля и за отказ от общепризнанных методов исторического познания. Н. Н. Платонова, супруга профессора истории С. Ф. Платонова, следующим образом описывает впечатления от докторского диспута Карсавина в 1916 году: «“Переоценка ценностей” — его стихия. Пресняков, его большой приятель (в предисловии к своей книге К[арсави]н воздает благодарность только ему и — еще большую — Оттокарю), говорит — мудреный он человек и, во всяком случае, большой озорник»<sup>51</sup>. Тот же А. Е. Пресняков в письме описывает празднование юбилея Гревса в 1910 году, на котором юбиляр, сокрушаясь, что так мало успел сделать в науке, оправдывается воспитанием талантливых учеников, таких как Карсавин и Оттокар. При этом Пресняков замечает, что уже тогда было ясно, что они «котщепенцы»<sup>52</sup>.

Карсавин удостоится еще более злобной характеристики его евразийских взглядов. В споре с евразийцами его будут считать «ересиархом»<sup>53</sup>. Итак, Карсавин проявляет злость в науке, и его считают безусловно талантливым, озорником. Что может сделать науку веселой? Для Карсавина — это то знание, которое несет шут Божий Франциск Ассизский.

Франциск, как и Сократ, начинает с неприятия повседневности. Биографы, на которых ссылается Карсавин, описывают историю разрыва святого с миром: «он ведет ту же шумную жизнь и все еще царь веселой brigata»<sup>54</sup>. Но внутри “*incipit transformari in virum perfectum et alter ex altero fieri*”»<sup>55</sup>.

<sup>50</sup> Гревс И. М. Письмо к Л. П. Карсавину. 21 августа 1915 г. // Российская историческая мысль. Из эпистолярного наследия Л. П. Карсавина: письма И. М. Гревсу (1906–1916): публикация / отв. ред. А. Л. Ястребицкая. М.: ИНИОН, 1994. С. 104.

<sup>51</sup> Записка Н. Н. Платоновой в дневнике 28 марта 1916. Цит. по: *Свешников А. В.* Петербургская школа медиевистов начала XX века. Попытка антропологического анализа научного сообщества: монография. Омск: Изд-во Омского гос. университета, 2010. С. 365.

<sup>52</sup> Цит. по: *Свешников А. В.* Петербургская школа медиевистов начала XX века. С. 375.

<sup>53</sup> О том, что Карсавина представляли «ересиархом», пишет Хоружий, ссылаясь на эмигрантские круги (см.: *Хоружий С. С.* Жизнь и учение Льва Карсавина // Лев Платонович Карсавин / под ред. С. С. Хоружего. М.: РОССПЭН, 2012. С. 47, 89).

<sup>54</sup> Бригады (*лат.*).

<sup>55</sup> Цит. по: *Карсавин Л. П.* Очерки религиозной жизни в Италии XII–XIII веков. С. 291: «он начал превращаться в совершенного человека, полностью отличным от того, каким он

В первую очередь Карсавин обращает внимание на стремление Франциска к проживанию христианских идеалов: отказ от гордыни и смирение. Истинно смиренный понимает всю относительность своей добродетели, этого дара, ниспосланного Господом, который может превратить камни в детей своих. Только таким образом понятие «смирение может предохранить от гордыни и создать наивность восприятия действительности, “святую дурь”, столь любимую и развиваемую чувствующим весь ее прелестный юмор преданием»<sup>56</sup>. Для Карсавина это не только теоретические вопросы. Создавая свою христианскую метафизику для раскрытия онтического движения личности, Карсавин вводит понятия «самутверждение» и «самоотдача». О Франциске он пишет: «...не было и тени самоутверждения <...> у Св. Франциска <...>, сожигаемого серафической любовью смиренного бедняка»<sup>57</sup>. После выхода в свет его книги «О началах» Карсавин, утверждая неравноправность самоотдачи и самоутверждения, отдает приоритет первой.

Карсавин близок и созвучен Франциску, он также привносит в свое видение мира элементы иронии, а в жизнь — надрыва и клоунады. Семён Франк, по-доброму отзываясь о Карсавине, характеризует его как человека, который «вообще много куралесит»<sup>58</sup>. В работе «Noctes Petropolitanae» особенно проявляется симпатия Карсавина к духовному облику Франциска, сумевшего соединить веру, жизнь и любовь. Самому Карсавину попытка соединить веру, жизнь и любовь с собственным учением не удастся, более того, неудачный роман с Ириной Чеславовной Скржинской (1894–1981) будет стоить ему очень многого и приведет к непреодолимому надрыву и покаянию. Одной из причин неудачи превращения своей жизни в произведение искусства, на которую обратят внимание его читатели, станет именно ее надуманность, что было чуждо Франциску. Толкование же Карсавиным духовного облика и жизни Франциска разъясняет нам многое в самом Льве Платоновиче.

В своем последнем философском произведении «Поэма о смерти» Карсавин, так же как это любил делать и Кьеркегор, предстает в различных обликах-масках: метафизика, поэта и шута. Без предварительного обоснования, исходя из всеединства методов, Карсавин определяет взаимопроникновенность стилей: «Поэзия — смысл и система. Поэзия — метафизика, возносящая “мета”, “за” пределы естества. Метафизика живет в поэзии; поэзия, раскрывая свой смысл, умирает в холодном свете метафизики»<sup>59</sup>. При сравнении поэзии, метафизики и шутовства Карсавин также пользуется принятой

был до того» (лат.).

<sup>56</sup> Там же. С. 314.

<sup>57</sup> Карсавин Л. П. Культура средних веков. С. 146.

<sup>58</sup> Письмо С. Л. Франка прот. С. Булгакову. 27 июля 1926 г. // Братство Святой Софии: материалы и документы, 1923–1939. М.: Русский путь; Париж: YMCA-PRESS, 2000. С. 234.

<sup>59</sup> Карсавин Л. П. Поэма о смерти. С. 238.

в романтической иронии терминологией, сопоставляя серьезность и шутку. Принятие роли поэта позволяет Карсавину «шутить вполне свободно», придавать «значимость и выразительность банальным словам» и, «поднявшись над собою, переводить возвышенные идеи на язык образов и чувств»; поэзия позволяет возносить изложенное «на высокую ступень объективности и серьезности»<sup>60</sup>. Но почему? Ответ вполне в духе злой шутки Льва Платоновича: «И бесам понятно, что поэтический прием в данном случае не более чем оболочка факта, который сам по себе обладает величайшим онтическим значением. Шутовство — необходимое свойство “смешливого” ада. Оно облегчает невыносимую муку и утверждает человеческую свободу»<sup>61</sup>. Именно свобода воли и объясняет недостаточность желанья, а отсюда и греховность и умаленность сущего — то, о чем писал Кьеркегор.

Карсавин превращает иронию, поэтику в шутку и наряду с различными характеристиками духа — совестливого и кающегося, придает ей, как литературному приему, онтическую значимость. Шутка, обращенная на уничтожение нечестия и лжи, на маску богословского благополучия, теряет свою легкость, она становится злой шуткой — глумлением. «Одна лишь Истина не боится адского глума»<sup>62</sup> и испытаний, по Карсавину. Ницше говорит об истязании неизвестным богом поэта и чародея, заставляющим его мучиться и страдать в поисках его, божьей, истины<sup>63</sup>, Карсавин же — об испытании Истины «адскими жителями». И Ницше, и Карсавин понимают: чтобы говорить об Истине и о Боге, нужны «подходящие слова». «Но кто же, кроме шута, способен употреблять такие слова? — Шуту все дозволено»<sup>64</sup>. А. З. Штейнберг в своих воспоминаниях о Карсавине пишет: «Лев Платонович читал лекции в русском Научном институте, в котором его почти бойкотировали за то, что он говорил что Бог на душу положит, как, например, “взять Бога за рога”»<sup>65</sup>. В «Поэме...» Карсавин дает этому ранее приведенное объяснение: «...Истина не боится адского глума». А Штейнберг продолжает: «“Бог-то не обижается, — говорил Лев Платонович, — а вот за него обижаются и заступаются!” Но, несмотря на это, к нему очень часто приходила молодежь за советами, например, о переходе в православие»<sup>66</sup>.

Шуту все дозволено, он свободен, как ветер, как «Фогельфрай», когда он плачет, его слезам не верят, как и чародею, о котором пишет Ницше. «Когда он говорит серьезно, думают, что он паясничает, — пишет Карса-

<sup>60</sup> Там же. С. 289.

<sup>61</sup> Там же.

<sup>62</sup> Там же. С. 290.

<sup>63</sup> См.: Так говорил Заратустра. С. 252–253, 256.

<sup>64</sup> Карсавин Л. П. Поэма о смерти. С. 290.

<sup>65</sup> Штейнберг А. З. Друзья моих ранних лет: (1911–1928) / подгот. текста, послесл. и примеч. Ж. Нива. Париж: Синтаксис, 1991. С. 204.

<sup>66</sup> Там же.

вин; — и только смех его почему-то принимают всерьез»<sup>67</sup>. Карсавин усматривает в этом необыкновенную «объективность: ничего шутовского, то есть человеческого тварного, — только Божественное!»<sup>68</sup> Истина шута сродни и наивной истине ребенка, но для Карсавина важнее показать, как шут связан с Богом: «Все его отвергли, все над ним глумятся, а он <...> тайком прибежит к Богу, прижмется к Нему и плачет: и от горя, и от радости, — а Бог всякую слезу его отирает». И насмешники понимают, что он, сокрытый ночью, беседует с Богом, а «зовут шута — приходящий в ночи Никодим»<sup>69</sup>.

Карсавин принимает значение иронии, шутки и смеха как способов выхода за пределы логики и морали, как это делает Ницше в веселой науке, за пределы логики, морали и языка, как это делает Кьеркегор в повторении, и даже за пределы богословского благополучия к глуму, а также — как хода к объективной Божественной Истине. Последнее возможно потому, что шутка имеет онтическое значение в несовершенном мире. Конечно же, шутка — это не единственный способ познания и онтического состояния несовершенного мира у Карсавина, как это отмечалось ранее: в его философии метод познания и онтология совпадают — это всеединство. Но, в отличие от В. С. Соловьёва, Карсавин не обосновывает пересоздания действительности, «смеющегося ада», а сохраняет «весь несовершенный мир, без которого и совершенному не быть»<sup>70</sup>, — здесь он солидарен с Ницше с его вечным возвращением и приятием преображенных человека и мира.

<sup>67</sup> Карсавин Л. П. Поэма о смерти. С. 290.

<sup>68</sup> Там же.

<sup>69</sup> Там же. Ср.: Евангелие от Иоанна, Глава 3.

<sup>70</sup> Там же. С. 291.



## Эстетика французского символизма как предтеча символизма в России

За музыкою только дело.  
Итак, не размеряй пути.  
Почти бесплотность предпочти  
Всему, что слишком плоть и тело.

*Поль Верлен. Искусство поэзии  
(пер. Б. Л. Пастернака)*

Французские символисты первыми проложили в последней четверти XIX века путь символизму как особому художественно-эстетическому направлению, оказавшему впоследствии мощное воздействие на другие национальные символистские школы, либо примыкавшие к французской модели, либо дистанцировавшиеся от нее<sup>1</sup>. Хотя как самостоятельное течение французский символизм прекратил свое существование в конце первой трети XX века, его воздействие на европейскую и американскую художественную культуру прошло через весь XX век, ощутимо оно и поныне — как в модусе притяжения, так и в модусе отталкивания (свидетельство последнего — современные дискуссии о соотношении символа и симулякра). Актуальность обращения к эстетике французского символизма обусловлена и тем, что он оказал существенное влияние на эстетические взгляды русских младосимволистов — Вячеслава Иванова, Андрея Белого, Александра Блока, Эллиса, Максимилиана Волошина, и на художественную культуру Серебряного века в целом. А «Русские сезоны» в Париже стали точкой соприкосновения и отчасти местом переплетения отечественного и французского видения сути символизации в искусстве — хореографическом, музыкальном, живописном, декоративно-прикладном.

При этом линия преемственности между русским и французским символизмом не исключает существенной специфики обеих национальных школ, выражающейся в различии основных течений и художественно-эстетических концепций, но лишь подчеркивает ее. Во Франции магистральные символистские течения — неоплатонико-христианское (объективный символизм), солипсистское (субъективный символизм), неотомистское; в России — реалистический символизм, идеалистический символизм, мистический реализм,

<sup>1</sup> В этом плане ближе всех к французам оказались бельгийцы, особенно Морис Метерлинк и Эмиль Верхарн, и их воззрения также войдут в орбиту нашего внимания.

теургический символизм. Французские символисты выдвигают на первый план концепции соответствий, суггестии, художественного синтеза и синестезии, красоты, эстетизма, русские — теургии, софийности, соборности, мифотворчества, мистериальности.

Опора на православные религиозные истоки, славянские культурные традиции, фольклор, значимость хорового начала в музыкальной сфере сочетаются в русском символизме первых десятилетий XX века с основополагающей для него идеей анагогической миссии искусства (*см. ул. 1<sup>2</sup>*).

В отличие от идеалистического символизма как средства психологических контактов, реалистический символизм, по мысли Вяч. Иванова, онтологичен, открывает путь к высшей истине духа. Но главное, что отличает русский символизм от французского, — переход от художественно-эстетического к религиозно-мистическому мировоззрению с его апокалиптизмом и эсхатологизмом (*см. ул. 2*).

Русский символизм выходит за границы сугубо художественного направления, он нацелен на преодоление рамок искусства и переход к религиозно-эстетическому творчеству самой жизни на духовных основаниях — к теургии как особому методу творчества в искусстве и созидания жизни по эстетическим законам при активном сотворчестве художника и Божественной энергии; как к своеобразному продолжению и завершению человеком не заверщенного Богом творения мира (Н. Бердяев, Вяч. Иванов, Эллис). Такая двойственность чревата кризисными явлениями, преодоление которых видится на путях теургического символизма (Эллис) и мистического реализма (Н. Бердяев)<sup>3</sup>.

Переставив многие акценты и внося коррективы в позиции своих французских предшественников, русские символисты вместе с тем восприняли сущность их художественно-эстетических взглядов. В конце XIX — начале XX века символистскими веяниями были охвачены во Франции все виды искусства: литература, музыка, театр, живопись, графика, скульптура, архитектура, балет, пикториальная фотография, нарождающийся кинематограф, декоративно-прикладное искусство. Символизация принимает здесь своеобразные типологические формы — метафизичности, идеализации, мистериальности, герметизма, суггестивного эстетизма, повышенной экспрессивности (*см. ул. 3*).

Они имманентно присущи ключевым фигурам французского и бельгийского символизма: Шарлю Бодлеру, Полю Верлену, Артюру Рембо, Жерару де Нервалю, Стефану Малларме, Полю Валери, Эмилию Верхарну, Анри де Ренье в поэзии, Морису Метерлинку в драматургии, живописным произведениям

<sup>2</sup> Иллюстрации к статье расположены на вклейке.

<sup>3</sup> Основные особенности эстетики русского символизма выявлены и проанализированы в фундаментальной монографии: Бычков В. В. Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007. С. 489–575.

Пьера Пюви де Шаванна, Одилона Редона, Гюстава Моро, музыкальным композициям Клода Дебюсси, Мориса Равеля, Габриеля Форе (см. ил. 4–6).

Некоторые из этих художников размышляли о том, что имплицитно составляло суть их творчества, — символе, символическом, символизации; однако, как это нередко бывает в истории искусства, проблематизацию этих понятий на эксплицитном уровне взяли на себя не только и даже не столько они, сколько творческие личности их круга: Реми де Гурмон, Жан Мореас, Стюарт Мерриль, Эрнест Рейно, Жорж Ванор, Шарль Морис, Альбер Мокель, Рене Гиль, Теодор де Визева, хотя и у последних нет специальных эстетических трактатов, посвященных символизму. Вместе с тем совокупность отдельных высказываний теоретиков и практиков этого направления в искусстве, нередко носящих манифестарный характер, позволяет реконструировать достаточно целостную картину того, что образует специфику эстетики французского символизма: новую, оригинальную трактовку таких классических эстетических категорий и понятий, как *символическое, художественный символ и образ, аллегория, красота, возвышенное, метафизика искусства, художественная идея, суггестия, интуиция художника, гениальность, язык и стиль в искусстве, метафоричность, художественный синтез, синестезия* и других, не говоря уже о роли художника-медиума — проводника в мир духа, чуждого реалистической и натуралистической репрезентации. Не случайно в саморефлексии французского символизма это течение предстает как новый органичный ренессанс искусства.

Ренессанс, но на какой основе? Тоскуя по утраченной целостности золотого века, французские символисты решительно не приемлют техницистскую теорию и практику индустриального общества, рационалистическую философию позитивизма и натурализм в искусстве как господствующие линии в европейской культуре XIX века.

«К оружию, граждане! Разума больше нет», — полемически восклицает Ж. Лафорг, перефразируя слова «Марсельезы»<sup>4</sup>. Чужд символистам и академизм: девиз нового поколения писателей — «Взять литературную Бастилию!»<sup>5</sup> Не близок импрессионизм с его праздничной изобразительностью, ориентацией на зрительные впечатления и ощущения. У символистов принципиально иная цель — духовная революция, постижение духовных структур Универсума посредством чистой поэзии, проникновение в сущность последней, преобразование реальности на поэтических началах — то есть «тоталь-

<sup>4</sup> *Laforgue J. Demiers vers. Simples agonie // Laforgue J. Poésies complètes. Paris: L. Vanier, 1894. Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, перевод с французского Н. Б. Маньковской.*

<sup>5</sup> *Michaud G. Message poétique du symbolisme. T. 2: La Révolution poétique. Paris: Librairie Nizet, 1947. P. 314.*

ная революция»<sup>6</sup>. Сфера их интересов — метафизика искусства. Символ для них — метафорическое выражение Универсума, указывающее на духовную реальность; это и принцип сотворения мира, и способ поэтического творчества, свидетельствующий о божественной функции поэта-символиста — провидца, приобщенного к высшей реальности. Символисты переносят внимание с внешнего мира на внутренний, с материального начала на царство духа, с детерминизма на относительность, с порядка на хаотичность, случайность, свободу (квинтэссенцией последней в поэзии выступает такая символистская инновация, как верлибр), с правдоподобия на неправдоподобное, невыразимое, с иллюзионизма на иллюзорное, воображаемое, дематериализованно-абстрактное (см. *ил. 7*).

Их духовные и творческие ориентиры — «темные» средневековые легенды и немецкий романтизм, философско-эстетические идеи Ф. Шеллинга, Ф. Шиллера, Ф. Шлегеля, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, Н. Гартмана, Т. Жюффруа, Т. Карлейля, Ш. Ренувье, А. Бергсона, мистика Э. Сведенборга, поэзия Э. По, музыкальные новации Р. Вагнера, живопись английских прерафаэлитов. Совокупность их идей коррелировала с повышенным интересом символистов к ирреальному, иррациональному, неуловимому, незримому, фантастическому, потустороннему, мистическому, магическому, эзотерическому, галлюцинаторному, пьянящему, вылившимся в присущий их творческому воображению эстетизированный мир фантазий, грез и видений, нередко подернутый медитативной меланхолией.

Христианство — важнейший источник символистского творчества. При этом оно не чуждо и иным духовным исканиям, вдохновленным восточными религиями, теософией и антропософией, а в сочинениях Сара Пеладана — мистикой, эзотерикой и оккультизмом (см. *ил. 8*)<sup>7</sup>.

Среди постоянных ориентиров французских символистов — мифы, сказки, легенды, фольклор (последний сыграл немалую роль в возникновении верлибра).

На такого рода основе возникают две главные тенденции во французском символизме, убедительно охарактеризованные В. В. Бычковым как *неоплатонико-христианская* линия (объективный символизм), представленная Ж. Мореасом, Э. Рейно, Ш. Морисом, Ж. Ванором, А. де Ренье, и *солипсистская* (субъективный символизм), разделяемая молодым А. Жидом, Р. де Гурмоном, Г. Каном, при том что в теоретическом и художественном отношениях

<sup>6</sup> Michaud G. Message poétique du symbolisme. Т. 3 : L'Univers poétique. P. 639.

<sup>7</sup> См. подробнее: Маньковская Н. Б. Эстетическое credo Жозефена Пеладана — «демона» французского символизма // Вопросы философии. 2016. № 5. С. 80–92; Маньковская Н. Б. Мистико-символическая метафизика искусства Жозефена Пеладана // Филология: научные исследования. 2016. № 2. С. 182–190.

оба эти направления могут антиномически сосуществовать в рамках одного манифеста, стихотворения или пьесы<sup>8</sup>.

*Цель символизации в искусстве* для французских символистов-неоплатоников — прорыв в духовный мир идей, выражение сверхчувственной сути мира в художественных символах. Определяя специфику символизма, Ванор подчеркивает, что «суть доктрины новой школы заключается в том, чтобы облечь догмат в доступный человеку символ»<sup>9</sup> и развить его посредством бесконечных гармонических вариаций.

Конечно, символ не изобретен символистами, замечает де Ренье в «Анкете о литературной эволюции» Ж. Юре, — ведь без символа подлинное искусство вообще невозможно; однако раньше он возникал у художников произвольно. И именно символизм «превратил символ в главное условие искусства»<sup>10</sup>. Символ выступает как художественная проекция идеи — Божественной сущности, нематериальной реальности, которой соответствует в искусстве дематериализация мира художественных форм, его развоплощение в мистическом экстазе, поэтическом слове, субъективном, воображаемом цвете и колорите в живописи (см. *ил. 9*).

По аналогии с одним из определений романтизма как либерализма в литературе символизм можно было бы охарактеризовать как идеализм в искусстве. Де Гурмон называет символизм «заменителем» идеализма. Метерлинк уподобляет символ одной из сил природы: истинный символ рождается в стихах, как цветок от избытка жизненных сил, и он позволяет убедиться, насколько жизнеспособна и плодотворна поэзия<sup>11</sup>. И если произведение искусства подобно кристаллу, формирующемуся лишь в тиши, то художник-символист, отрешившийся от всего бренного, медленно взращивает идею, и та «засияв, распускается неувядаемым цветком»<sup>12</sup>. Задача символистов — не описание либо гербаризация этого цветка, но явление миру его одухотворенного образа (см. *ил. 10*).

Статуя Юпитера некогда олицетворяла власть, Венеры — любовь, Гераклеса — силу, Минервы — мудрость; теперь же, исходя из виденного, слышанного, ощущаемого, осязаемого, поэт стремится постичь их внутренний отклик, а затем от него подняться к идее. Если Эмиль Золя описал бы ночной Париж непосредственно (улицы, площади, памятники, газовые рожки, чернильную тьму и т. п.), то дал бы его художественное видение, но вовсе

<sup>8</sup> См.: Бычков В. В. Символизм // Лексикон неоклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под общ. ред. В. В. Быčkoвa. М.: Росспэн, 2003. С. 402.

<sup>9</sup> Vanor G. L'art symbolique. Paris: Vanier, 1889. P. 12.

<sup>10</sup> См.: Huret J. Enquête sur l'évolution littéraire. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1891. P. 93.

<sup>11</sup> См. подробнее: Маньковская Н. Б. Слепые в ожидании Годо. Символистская эстетика Мориса Метерлинка // Эстетика: вчера, сегодня, всегда. Вып. 7. М.: ИФРАН, 2014.

<sup>12</sup> Gide A. Traité du Narcisse. Théorie du Symbole // Entretiens politiques et littéraires. 1891. Janvier.

не символистское. А символист представит ту же картину косвенно, сказав, например: «это совершенно непостижимая китайская грамота, загадочный шифр, ключ от которого потерян»<sup>13</sup>. И эта далекая от описательности и фактологии фраза вместит в себя весь Париж с его светом, мраком и роскошью. Символ всегда облагораживается в идее путем заклинания, являясь результатом возгонки восприятий и ощущений: суггестией, а не свидетельством. Он далек от каких бы то ни было фактов, деталей, случайностей: «он — наивысшее, наиболее духовное воплощение искусства»<sup>14</sup>.

Малларме определяет поэзию как то, что позволяет выразить посредством исконных ритмов человеческого языка потаенный смысл бытия и тем самым придать жизни подлинность; поэзия для него — идеал духовной деятельности. Он противопоставляет непосредственно-данному, необработанному состоянию языка его сущностное — символическое — состояние, кристаллизующееся в слове-заклинании. Цель поэта-символиста, как она представляется Ванору, заключается в том, чтобы увидеть за телесной формой идею, выявить причастность чувственного мира сверхчувственной сути, вернуться от феноменов к их сокровенной сущности и передать ее посредством символов, воплощающих соответствия между вещным миром и миром идей.

В литературном манифесте символизма его автор, Мореас, видит специфику символической поэзии в создании особого, первозданно-всеохватного стиля, чуждого поучениям, риторике, ложной чувствительности и объективным описаниям. Платоновско-неоплатонической концепции искусства он придает символистскую окраску. Идея, в его представлении, не замыкается в себе, отринув пышные одеяния, приготовленные для нее в мире явлений. Символизм стремится облечь идею в чувственно постижимую форму, являющуюся при этом не самоцелью, но служащую ее выражением: «Картины природы, человеческие деяния, все феномены нашей жизни значимы для искусства символов не сами по себе, а лишь как осязаемые отражения перво-Идей, указующие на свое тайное сродство с ними» (см. *ил. 11*)<sup>15</sup>.

В духе объективного символизма рассуждает о метафизической сути творчества и Морис в статье «Литература текущего момента». Ссылаясь на Пифагора и Платона, он усматривает истоки искусства в религии, легендах, традиции, философии как наиболее явных эманациях непостижимого Абсолюта. Стремление к нему как к высшей истине связано с мечтой о некой запредельной области, сулящей высшее экстатическое озарение, «сияние Истины

<sup>13</sup> Verhaeren E. Impressions. 4 éd. Paris: Mercure de France, 1928. P. 114.

<sup>14</sup> Ibid. P. 114–115.

<sup>15</sup> Мореас Ж. Литературный манифест. Символизм (1886) / пер. с фр. М. Кожевниковой и Н. Мавлевич // Поэзия французского символизма. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 430.

в символах»<sup>16</sup>, избавляющих ее от сухих абстракций и раскрывающих эту истину в наслаждении мечтой. Подлинное искусство — это откровение, ему предназначено стать религией; в своей символичности оно подобно вратам в таинственное единство божественной бесконечности.

В *субъективном*, или *солипсистском*, *символизме* символ сближается с иероглифом, являющим в эстетической форме внутренний мир художника, его субъективные переживания, мечты и грезы, тогда как внеположный ему мир предстает либо комплексом ощущений, либо выносится за скобки как несуществующий. Субъективное здесь превалирует над объективным, выступает единственной реальностью, центром мира, его начальным и конечным пунктом; акцент делается на проникновении в сферы таинственного, потустороннего: «Главная цель нашего искусства — объективировать субъективное (экстериоризация Идеи), а не субъективировать объективное (взгляд на природу сквозь призму темперамента)»<sup>17</sup>.

В противоположность доктрине натурализма субъективный символизм трактует чувственный мир, данный в ощущениях, как иллюзорный. Так, де Гурмон в упомянутой выше «Анкетe о литературной эволюции» характеризует символизм как течение, для которого внешний мир обретает форму бытия лишь в сознании, получает реальное существование только благодаря субъекту: все окружающее существует лишь постольку, поскольку существуем мы сами. Соответственно, символист занимается не воспроизведением действительности, но придает ей смысл по законам вселенной своего сознания, подвергая сомнению сам принцип репрезентации. Именно такие идеи реализовали в своем творчестве сам Реми де Гурмон, Альфред Жарри, Огюст Вилье де Лиль-Адан.

А. Жид в «Трактате о Нарциссе (Теория символа)» говорит о том, что формы вещей являются на свет именно ради человека и благодаря ему. Мировая драма разыгрывается лишь для него одного: стоит отвести взгляд, и весь мир прекратит существование. Однако такая позиция чревата, по его словам, вечной неуверенностью, боязнью того, что стоит пошевелить пальцем, и вся эта гармония загремит в тартарары.

Жид именует символом все, что является, то есть высвобождает из плена видимостей вечные божественные формы, которые рождаются к жизни, обретают бытие исключительно благодаря взгляду самовлюбленного и самодостаточного мифологического Нарцисса, всматривающегося в зыбкие, призрачные отражения ранее безжизненного пейзажа в реке времени. Зачарованный Нарцисс никак не может взять в толк, то ли это его душа отражается в реке, то ли река — в душе. Узреть совершенное подобие подлинника возможно лишь

<sup>16</sup> *Morice Ch. La littérature de tout à l'heure. Paris: Perrin at Cie, 1889. P. 33.*

<sup>17</sup> *Kahn G. Réponse des symbolistes // L'Événement. 1886. 28 septembre.*

при слиянии изображения с оригиналом. Такое слияние и олицетворяет Нарцисс как символ самосозерцания.

Подобно Нарциссу, продолжает Жид, поэт благоговейно созерцает символы, стремясь постичь суть вещей; он — ясновидящий, которому открывается идея, обретающая в акте художественного творчества новую, подлинную, форму. Поэт — это творец, любая вещь для него — символ, способный явить свой идеальный первообраз, скрытый под чувственным покровом и как бы нашептывающий: «Я здесь». Чувственные феномены символизируют истину, открыть которую — их единственное предназначение: истины скрываются позади форм — символов. Произведение искусства и есть тот кристалл, крошечное воплощение рая, где идея являет себя, расцветая в первозданной чистоте (см. *ил. 12*).

Представление о двух основных ветвях символистской эстетики — объективно- и субъективно-идеалистической окраски — представляется возможным, по нашему мнению, обогатить третьим ее ответвлением — *неотомистским*. Его наиболее последовательно развивал Поль Клодель. Его духовная эволюция обусловила не только приверженность художественно-эстетическим константам символизма (символизация, соответствия, художественный синтез, вдохновение, интуиция, эстетическое наслаждение), но и добавила к ним нечто принципиально новое — мысль о продолжении и завершении художником замысла Творца, во многом аналогичную представлениям русских религиозных мыслителей неохристианской ориентации конца XIX — первой половины XX века, начиная с Владимира Соловьёва, и русских символистов XX века о теургии.

Символизм для Клоделя — это духовный путь, причастие. Идя своим собственным путем, он пришел к выводам, во многом близким основному пафосу русской теургической эстетики<sup>18</sup>. Роль поэта — «извлечь из вещей их суть в чистом виде: это Божьи творения, свидетельствующие о Боге» — его величии и великолепии. Делегировав художнику свои права — участвовать в творении, Бог «дал в человеке образ своей творческой деятельности — образ внятный, проистекающий из неиссякаемых источников жизни, исполненный радостью жизни и ее упорядоченностью, торжественным бракосочетанием с первопричиной, надевшей на него обручальное кольцо»<sup>19</sup>. Ответственность и привилегию художника Клодель видит в том, чтобы помогать Творцу в сотворении все более гармоничного и духовного мира. В этом он следует Бодлеру, считавшему совершенствование художественной формы эстетическим соучастием, аналогичным Божественному Творению. Сходные идеи выдвигал Сен-Поль-Ру: «Поэт — продолжатель Божественных деяний, поэзия — обновление стародавнего Божественного промысла» (см. *ил. 13*)<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> См. подробнее: *Бычков В. В.* Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007.

<sup>19</sup> *Claudiel P.* Religion et poésie // *Claudiel P.* Réflexions sur la poésie. Paris: Gallimard, 1963. P. 159.

<sup>20</sup> См.: *Saint-Pol-Roux.* Les Reposeirs de la Procession. T. 1: Liminaire. Paris: Mercure de France, 1893.



Поэт — не только певец гармонии творения, но и помощник Бога, Его посланник в мире, чья миссия — продлить и усовершенствовать творение. Творческий акт динамичен: поэт — не просто свидетель, он «актер (действующее лицо) в спектакле, выявляющий его смысл»<sup>21</sup>. В этой связи Клодель ратует за «динамический» (а не «статический») символизм, при котором между духовным миром и человеческими действиями есть синхронные соответствия (эта идея нашла воплощение в его драме «Золотая голова»). Он прослеживает семантическую цепочку: «дух — дуновение — вдох»: «При каждом вдохе мир так же нов, как и при первом глотке воздуха, когда первый человек сделал первый вздох»<sup>22</sup>. Творческое вдохновение художника предстает у него результатом Божественного дуновения, творческого духа Творца. Задача поэта — расшифровать символическую лексику творения, узреть в «синтаксисе мира» отражение Божественного порядка.

И во всем мироздании разлита божественная музыкальность, воспетая им в стихотворении «Музыка»:

Акация струит молоко и луна чудит в садах.

Пойдем, нам назначили свиданье на золотых прудах.

В погоне за вчерашним сном, от которого уцелело одно созвучье из белых нот,  
На плоском челноке восьмых и слеза — достаточный гнет.

Достаточно было замолчать и чтобы кто-то на море пел,  
И его сопровождали вразброс флейта и дувцимер.

Нам и предстоит довершить эту длинную фразу, не находящую разрешенья.  
Нам и предстоит завершить укор, растворенный во вздохе изнеможенья.<sup>23</sup>

В теоцентрическом миропонимании Клоделя все в Универсуме является символом или параболой Бога. Так как поэт, подобно Богу, творит на основе собственной воли, процесс символизации позволяет ему перейти из одной реальности в другую — Божественную. Эстетическая же ипостась Божественного проявляется в форме «всеобщего символизма», благодаря которому высвечивается поэтический смысл творения: «Мир превратился в поэму, обрел смысл и порядок»<sup>24</sup>.

Но как достичь подобного эстетического идеала или хотя бы найти путь к нему? «Искусство есть не что иное, как ключ, открывающий Вечность»<sup>25</sup>. Таким ключом в эстетике французского символизма выступает концепция *соответствий* (*correspondances*), непосредственно связанная с проблемой символи-

<sup>21</sup> Claudel P. Art poétique. Paris: Mercure de France, 1904. P. 161.

<sup>22</sup> Ibid. P. 158.

<sup>23</sup> Перевод О. Седаковой.

<sup>24</sup> Claudel P. Art poétique. P. 139.

<sup>25</sup> Régner H. de. Poètes d'aujourd'hui et poésie de demain // Régner H. de. Figures et caractères. Paris: Mercure de France, 1900. P. 332.

зации. Символистам во Франции импонировал пансимволизм их соотечественника, философа Жуффруа, согласно которому Вселенная — лишь галерея символов, любой предмет, любая мысль в определенной мере являются символами, поэзия же — не что иное, как череда символов, предстающих духу ради постижения незримого («Лекции по эстетике», 1822). Суть концепции соответствий обрисовал Бодлер в своих теоретических сочинениях «Романтическое искусство» и «Эстетические достопримечательности». Развивая представления Э. Сведенборга о том, что все явления как духовного, так и предметного мира взаимосвязаны, перекликаются между собой, указывают друг на друга, и весь мир тем самым пронизан соответствиями, Бодлер видел предназначение художника, наделенного божественной силой воображения, в выявлении этих глубинных соотношений посредством метафор, сравнений, художественных аналогий, предстающих антиподами научной логики. Воплощая эти идеи в своем поэтическом творчестве, Бодлер создал прославившие его художественные символы поэта-альбатроса, чьи исполинские белоснежные крылья возносят его под облака, но мешают ходить по брэнной земле; тех «бездн» — божественной и сатанинской — к которым обращены молитвы души. Поэту принадлежит немало понятий, составивших теоретический инструментарий символизма: соответствия, иероглифы природы, словарь предметных форм — их квинтэссенция содержится в стихотворении «Соответствия»:

Природа — древний храм. Невнятным языком  
Живые говорят колонны там от века;  
Там дебри символов смущают человека,  
Хоть взгляд их пристальный давно ему знаком.

Неодолимому влечению подвластны,  
Блуждают отзвуки, сливаясь в унисон,  
Великий, словно свет, глубокий, словно сон.  
Так запах, цвет и звук между собой согласны.  
<...><sup>26</sup>

Линия соответствий оказалась созвучна творческим интенциям многих символистов. Не случайно Морис охарактеризовал символизм как Евангелие соответствий. Конкретизируя бодлеровскую позицию, Рейно замечал, что «любой психический или физиологический феномен имеет соответствие в потенциальном или воплощенном небесном прообразе. Течение реки соответствует течению чьей-то судьбы, заходящее солнце — чьей-то меркнувшей славе...»<sup>27</sup> Запахи, цвета, звуки перекликаются между собой. Принцип соответствий позволяет выявить существенное в материале природы, не копиро-

<sup>26</sup> Перевод В. Миклушевича.

<sup>27</sup> Рейно Э. О символизме (1888) / пер. с фр. Г. Косикова // Поэзия французского символизма. С. 432.

вать внешний мир, но творить, созидать эстетические формы ради возбуждения эстетической эмоции (см. ил. 14).

Сквозь эстетические формы просвечивает тема, всегда относящаяся к духовной сфере бытия. Формы эти и выражают тему при помощи соответствий. Следование идее соответствий — залог синтетического характера символизма, стремящегося представить целостного человека посредством целостного искусства (см. ил. 15).

С проблемой соответствий непосредственно связана одна из сквозных тем эстетики французского символизма — соотношение *символа*, *образа* и *аллегории*. Отказываясь от задачи копирования внешнего мира как внеэстетичной, французские символисты видят сущность художества в выявлении соответствий психофизиологических феноменов их идеальным прообразам. Символ определяется как выражающий некое сугубо духовное явление образ, призванный пробудить эстетическую эмоцию, явить красоту (Рейно). Образ же предстает как символ целого, его творение, а не просто одна из частей. В каждом образе заключен символ — «видимый аналог невидимой реальности»<sup>28</sup>. Символ проступает в образе, как королевский профиль на монете; «Он подобен ключу, чья конфигурация позволяет ему поворачиваться в замочной скважине, так как все зубчики и бороздки соответствуют язычку замка. Именно он — движущая сила, приводящая все в действие»<sup>29</sup>.

Что же касается различия между символом и аллегорией, то водоразделом между ними служит интуитивный, бессознательный, сверхразумный характер первого и рационалистический — второго. В отличие от однозначности прочтения аллегии символ наделен неисчерпаемым богатством смыслов, предопределяющим его художественную мощь. По этим признакам Метерлинк различает две разновидности символизма: умозрительно-преднамеренный и бессознательный. Первый тип сродни аллегии, так как возникает из сознательного желания придать художественную форму сухой абстракции; вся потенциальная энергия поэзии обернется против того, кто «придумывает» символ. Второй же приводит в действие сокровенную энергию вещей, их тайную и вечную гармонию, питая такие гениальные произведения, как драмы Эсхила и У. Шекспира: «символ *a priori* возникает помимо воли поэта, а порой и вопреки ей: он присущ всем гениальным творениям человечества»<sup>30</sup>.

С приоритетом, который французские символисты отдают интуиции перед рассудком, связан их особый акцент на *бессознательном*, а не умозрительном характере символизации, на внушении, а не сообщении. Язык соответствий — *суггестия*, передающая не образ предмета (это задача выразительности), но его невыразимую суть в ощущениях, чувствах: «Назвать

<sup>28</sup> Claudel P. Art poétique. P. 179.

<sup>29</sup> Ibid. P. 138–139.

<sup>30</sup> См.: Huret J. Enquête sur l'évolution littéraire. P. 125.

предмет, значит уничтожить три четверти наслаждения от стихотворения, доставляемого постепенным его разгадыванием; внушать — вот наше страстное желание» (Малларме)<sup>31</sup>; «открывая в вещах образ бесконечности, превращая их в ее глашатая, поэт обнаруживает искру бесконечности в самом себе» (Мокель)<sup>32</sup>. Суггестия зиждется на законе соответствия звука и цвета слов идеям, ее задача — «пробудить в людях воспоминания о том, чего они никогда не видели» (Морис)<sup>33</sup>. Она — свидетельство сокровенного, неизъяснимого единства души и природы, его голос, отзвук невыразимого. «Поэт отныне захочет не столько говорить, сколько внушать. Читатель — не столько понимать, сколько разгадывать. Отныне поэзия <...> не вызывает, но внушает. Не поет, а околдовывает, заклинает. Можно сказать, что поэзия превращается из вокальной — в музыкальную»<sup>34</sup>. Суггестии, полагает Морис, чужда как банальность традиционной словесности, так и холодная научная терминология. Так, она не станет называть цвет, но передаст ощущение от него.

Подобная творческая установка во многом предопределяет художественные новации, связанные с отходом от традиционных языковых норм, с акцентом на звучании слова, а не на его смысле, с отказом от сложившихся правил версификации, пересмотром многих литературных понятий. В этом плане французские символисты стояли у истоков многих экспериментов в искусстве и инновационных тенденций в эстетике XX века. И в художественной практике, и в своих теоретических высказываниях они воплотили стремление к созданию особого, «первозданно-всеохватного» стиля, признаки которого — «непривычные словообразования, периоды то неуклюжетажеловесные, то пленительно-гибкие, многозначные повторы, таинственные умолчания, неожиданная недоговоренность — все дерзко и образно... <...>. РИТМ: воскрешение старинной метрики; нарочитая неупорядоченность; рифма то четкая, похожая на бряцание выкованного из золота или меди щита, то зыбко-невнятная; александрийский стих с кочующей цезурой...»<sup>35</sup> Как говорил в своем «Искусстве поэзии» Верлен:

Хребет риторике сверни.  
О, если б в бунте против правил  
Ты рифмам совести прибавил!  
Не ты, — куда зайдут они?  
  
Кто смерит вред от их подрыва?  
Какой глухарь или дикарь

<sup>31</sup> Ibid. P. 60.

<sup>32</sup> *Mockel A.* Propos de littérature. Paris: Librairie de l'Art indépendant, 1894. P. 15.

<sup>33</sup> См.: *Huret J.* Enquête sur l'évolution littéraire. P. 86.

<sup>34</sup> *Régner H. de.* Poètes d'aujourd'hui et poésie de demain. P. 332.

<sup>35</sup> *Мореас Ж.* Литературный манифест. Символизм (1886). С. 430.

Всучил нам побрякушек ларь  
И весь их пустозвон фальшивый?

Так музыки же вновь и вновь!  
Пускай в твоём стихе с разгону  
Блеснут в дали преображенной  
Другое небо и любовь.

Пускай он выболтает сдуру  
Все, что впотьмах, чудотворя,  
Наворочит ему заря...  
Все прочее — литература.<sup>36</sup>

Не бескрылая бытописательская беллетристика, в данном контексте — «литература» в уничижительном французском значении «болтовни», а тайна, греза, фантазм, фантастическое, сновидческое, ирреальное, бессознательное выступают в творчестве символистов спонтанным выражением внутренней жизни, о чем свидетельствует как поэзия (ее поэтика была воспринята и творчески переработана в XX веке А. Блоком, А. Белым, Р. М. Рильке, В. Б. Йетсом, Ф. Гарсиа Лоркой, Х. фон Гофмансталем, Т. С. Элиотом), так и живопись французских символистов. Маска, фикция, травестия, безумие, демонизм — нередкие гости в их искусстве. Достаточно вспомнить фантастические цветы на картинах Редона, качающие на стеблях то детское личико, то лицо Пьеро, то широко открытый глаз, или его работы, посвященные Э. По: знаменитый ворон на подоконнике, магнетический взгляд Циклопа, глаз, улетающий в неведомую даль (см. *ил. 16–17*).

Редоновский паук с человеческим лицом ассоциируется с уподоблением у Малларме художника священному пауку, сплетающему из собственных духовных нитей дивные кружева (см. *ил. 18*).

А написанные матовыми красками, бестелесные, лишённые объема эфирные фигуры на полотнах Пюви де Шаванна, нарушающие законы перспективы, создают ощущение сновидения, грезы (см. *ил. 19*).

Такие символистские метафоры и аналогии, как «звучание запаха», «цвет ноты», «аромат мысли» свидетельствуют о поисках сродства внешне различных явлений, единой первоосновы, изначального источника всех мыслей и чувств, «их вечно плодоносящей сущности»<sup>37</sup>. Эти поиски подводят французских символистов к идеям художественного *синтеза и синестезии*. Они видят задачу символизма в том, чтобы соединить с помощью синтеза то, что было разъято анализом («Век анализа нужен ради одного дня синтеза», — подчеркивал французский литературовед Ф. де Куланж<sup>38</sup>), противопоставить

<sup>36</sup> Перевод Б. Л. Пастернака.

<sup>37</sup> Vanor G. L'art symbolique. P. 35.

<sup>38</sup> Цит. по: Michaud G. Message poétique du symbolisme. T. 1: L'Aventure poétique. P. 5.

позитивистским идеям разделения и классификации идеал единства — но отнюдь не академического единства стиля, а стилистического синкретизма как художественного воплощения единства человеческого микрокосма и макрокосма Универсума. Им импонируют идеи основателя французского неокритицизма Ш. Ренувье, считавшего основой бытия сознание и полагавшего, что познание имеет дело не с субстанцией, а с отношениями между феноменами, существующими только в представлении, или в репрезентативном отношении: источник репрезентации — сознание как первичный творческий акт. Порядок же феноменов есть не что иное, как синтез отношений, синтез синтезов. Ссылаясь на Ренувье, Ванор настаивал на сведении феноменов жизни к единому существу, ибо чувственно-постижимый мир состоит лишь из его многообразных проявлений; так и символистская литература стремится свести все мыслительные и чувственные феномены к первоисточнику, найти их единую основу, являющуюся в бесконечном множестве обличий.

В духе положений шеллингианской философии тождества о всеобъемлющем океане поэзии как исходной и конечной стихии, в которой в будущем сольются искусство, философия, мифология и наука, Морис говорит о том, что искусство символизма восходит к своим первоисточкам, дабы три преломления единого луча — музыка, живопись и поэзия — посредством гармонического синтеза линий, звуков, красок и ритмов слились в общей конечной точке, из которой когда-то разошлись: «Литература текущего момента синтетична: она страстно желает показать целостного человека посредством целостного искусства»<sup>39</sup>. В этом стремлении литература тесно сближается с живописью. Разделяя представления Вагнера о драме как вершине художественного творчества, способной синтезировать различные искусства, он уповает на идеальный театр будущего как на храм, место главного празднества духа, в котором произойдет чудо — таинство религии красоты. Синтез искусств, стирающий границы между видами искусства, символизирует конечный этап всей эволюции эстетической идеи, вселенский эстетический синтез, воплощающий идеал мировой гармонии. Такой синтез Морис вслед за Шеллингом, считавшим целью искусства абсолютное тождество и определявшим философию искусства как науку обо Всем в форме или потенции искусства, называет «ВСЁ» — это символ цельности.

«Всё» и является источником синестезии. Рассуждая в своей статье «Познание творчества» о цветовом слухе, или цвете звуков, Гиль подчеркивает, что музыкальный тембр не случайно определяется как «окраска звука». Он сравнивает гласные, составляющие «голос» языка, с различными музыкальными инструментами, обеспечивающими «словесную инструментовку». Гиль уподобляет поэтическое слово слову-мелодии; их совокупность слагается в язык-музыку. Поэт должен подбирать слова с определенной зву-

ковой гаммой, дабы их непосредственный смысл дополнялся имманентной эмоциональной силой звука — звукового воплощения идей, порождающих свойственную им музыку и ритм. Символистский «язык-музыка» — органичное объединение фонетики со звуковой инструментальной мысли как путь проникновения в изначальный целостный смысл сущего. Инструментарием поэзии-музыки выступали слова=ноты=тембры; цвета=тембры=гласные. Развивая линию соответствий и синестезии, Гиль исходил из слитности чувства и идеи на основе ритмического аудиовизуального синтеза, акцентируя его символический смысл: А — Орган — черный; Е — Арфа — белый; I — Скрипка — синий; O — Ударные — красный; U — Флейта — желтый.

Двойная обработка поэтического слова в тиглях значения и звучания, завершающаяся изгнанием из поэзии всего случайного, увенчивается, согласно Малларме, превращением стиха в слово-заклинание, цельное новое слово. Символистский «язык-музыка» как органичное объединение фонетики с ее звуковой инструментальной мыслится его создателями как путь проникновения в изначальный целостный смысл сущего.

Ипостась целостности — *красота*, важнейшая категория эстетики французского символизма. Цель символического произведения — явить красоту: «Единственная цель стихотворения — Красота»<sup>40</sup>. Истина, добро, человеческие переживания не чужды ему, но играют лишь вспомогательную роль. Единственное, согласно Рейно, к чему стремится стихотворение, — возбуждение эстетической эмоции, дабы приблизиться к искомому эстетическому идеалу красоты (см. *ил. 20*).

Призвание искусства — напоминать людям о вечной идее красоты, рассеянной в преходящих явлениях несовершенной жизни. Для Мерриля красота наряду с добродетелью и истиной — залог и условие совершенной жизни. Среди жизненных форм поэт должен избирать лишь те, которые соответствуют его идее красоты и могли бы стать ее символом: из форм несовершенной жизни он призван создать жизнь совершенную.

При этом поэт-символист лишь угадывает узор, предвечно существующий в лоне красоты. Красота для Сен-Поль-Ру — форма Бога: «В Истине ищущий я внешний абрис Красоты, а суть ее взыскую у Бога, ибо первозданной и целостной пребывает в Нем Идея Красоты...»<sup>41</sup> Истина подобна чумазой угольщице, красота — угольщице умытой. Сжимая в объятиях первую, символист стремится обладать второй (см. *ил. 21*).

Один из вариантов формулирования основных постулатов французского символизма принадлежит А. Орье. В статье «Поль Гоген: символизм в живописи» (1891) он выдвинул пять законов символистского искусства: «Произ-

<sup>40</sup> Рейно Э. О символизме (1888). С. 431.

<sup>41</sup> См.: Huret J. Enquête sur l'évolution littéraire. P. 148.

ведение должно быть, во-первых, идейным, ибо единственный его идеал — выражение идеи; во-вторых, символическим, поскольку эта идея получает выражение в формах; в-третьих, синтетичным, поскольку рисунок его форм, начертание его знаков соответствует обобщенному способу понимания; в-четвертых, субъективным, поскольку его объект должен рассматриваться не как объект, но как знак, воспринимаемый субъектом; в-пятых, вследствие сказанного, оно должно быть декоративным, ибо декоративная живопись <...> — не что иное, как вид искусства, субъективный, синтетический, символический и идейный одновременно»<sup>42</sup>.

Это резюме в концентрированном виде представляет те художественно-эстетические особенности французского символизма, которые, с одной стороны, сближали его с современными ему направлениями в искусстве, такими как французский ар нуво, немецкий югендштил, австрийский сецессион, русский модерн, а с другой — повлияли в дальнейшем не только на теорию и практику русского символизма, но и на такие несхожие между собой течения, как фовизм, абстракционизм, сюрреализм, абсурдизм. Художественный авангард XX века радикализовал идеалистическую, метафизическую подоплеку символизма, что вылилось в отказ от линейности, каузальности, правдоподобных цветоформ, устоявшейся цветовой символики, леонардовской перспективы, светотени. Присущая же символизму во Франции линия на эстетизацию философии оказалась для евро-американской культуры XX–XXI веков магистральной.

Под «символическим» сегодня имеется в виду сам дух символизма<sup>43</sup>, высокому уровню которого соответствуют лишь уже ставшие классикой избранные произведения символистов, пусть и далеко не все. Однако в комплексе они создают атмосферу изысканного эстетизма, устремленности к идеальному, прекрасному и возвышенному, задавшую вектор творческих поисков многих как западноевропейских, так и русских художников начала XX века. В дальнейшем присущая этому течению метафизическая аура будет обволакивать лучшие произведения метафизической живописи, экспрессионизма, абстрактного искусства, сюрреализма, абстрактного экспрессионизма, внешне не следующие символистской поэтике, но близкие ей по духу. И константой всех констант здесь, как и прежде, выступает сущностный признак искусства — художественность.

<sup>42</sup> Цит. по: Кассу Ж. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / при участии П. Брюнеля и др.; пер. с фр. Н. В. Кисловой, Н. Т. Пахарьян. М.: Республика, 1998. С. 55.

<sup>43</sup> См. подробнее: Бычков В. В. Символизация в искусстве как эстетический принцип // Вопросы философии. 2012. № 3. С. 3–13.



## О бергиане Теодора Адорно

Выдающийся немецкий философ Теодор Людвиг Визенгрунд Адорно сыграл в освоении наследия Альбана Берга исключительную роль. С Бергом связаны начало и конец пути Адорно как музыкального критика и музыковеда: одна из ранних его статей была посвящена премьере оперы «Воццек»<sup>1</sup>, сочинению, в котором Берг заявил о себе как о зрелом сложившемся мастере, а юный доктор философии после знакомства с отрывками из него без колебаний выбрал себе учителя композиции. В 1968 году, за несколько месяцев до кончины Адорно, вышла в свет его монография о Берге. Между этими двумя работами располагается внушительная адорновская бергиана: начиная с 1925 года Адорно откликается на каждое новое сочинение своего учителя, после его безвременной смерти публикует воспоминания о нем<sup>2</sup>, в 1937-м принимает участие в совместной с В. Райхом и Э. Кшенеком монографии о композиторе<sup>3</sup>, а в конце жизни перерабатывает статьи прежних лет и собирает их в отдельную книгу «Берг. Мастер незаметного перехода»<sup>4</sup>. Все написанное Адорно почти за полстолетия демонстрирует сочинения Берга в меняющейся оптике: вначале это попытка осмысления современным Адорно композиторского творчества нововенской школы, которая только-только начинает выходить из изоляции «героических лет» ранней атональности и оказывается в оппозиции к неоклассицизму, в последние годы — интерпретация композиторского наследия Берга сквозь призму кризиса послевоенного авангарда и идеи информальной музыки, противостоящей жесткой сериальной структуре.

Берг был наиболее близким Адорно из нововенцев — и как человек, и как музыкант, и сам Адорно пользовался исключительным расположением

---

Впервые опубликовано: Журнал Общества теории музыки. 2019. Вып. 2 (26). URL: [http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2019\\_2\\_%2826%29\\_4\\_Veksler\\_Bergiana\\_Adorno.pdf](http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2019_2_%2826%29_4_Veksler_Bergiana_Adorno.pdf) (дата обращения: 25.10.2020)

<sup>1</sup> *Adorno Th. W.* Alban Berg. Zur Uraufführung des «Wozzeck» // *Musikblätter des Anbruch*. 1925. H. 10. S. 531–537.

<sup>2</sup> [*Hektor Rottweiler*]. Erinnerung an den Lebenden // 23: Eine Wiener Musikzeitschrift. 1936. H. 24–25. S. 19–29.; *Adorno Th. W.* Im Gedächtnis an Alban Berg // *Adorno Th. W.* Gesammelte Schriften. Bd. 18: Musikalische Schriften V / hrsg. von R. Tiedemann und K. Schultz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984. S. 487–512.

<sup>3</sup> *Reich W.* Alban Berg. Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Th. Wiesengrund-Adorno und Ernst Krěnek. Wien; Leipzig; Zürich: Reichner, 1937.

<sup>4</sup> *Adorno Th. W.* Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs. Wien: Elisabeth Lafite Verlag, 1968.

мастера, который ценил его композиторский талант, хотя и понимал, что когда-нибудь его ученику придется сделать выбор «между Бетховеном и Канто́м». Вне сомнения, Бергу повезло в том, что его творчество оказалось в центре внимания Адорно — исключительно чуткого, восприимчивого, эрудированного критика. В то же время это обстоятельство имело и свои минусы: получив философское образование, Адорно сложился как мыслитель-интеллектуал, в сущности, чуждый музыкальным кругам, в которых он вращался, а «философский воляпюк» (А. В. Михайлов), на котором он имел обыкновение изъясняться, препятствовал пониманию.

Адорно, философ и музыкант, — не первый, кто соединил обе области. Сама за себя говорит блестящая плеяда его предшественников — Р. Декарт, Ж.-Ж. Руссо, А. Шопенгауэр, Ф. Ницше. Но музыкальная компетенция Адорно несравнимо выше. Ребенок-вундеркинд вырос в музыкальной семье, а затем получил философское образование во Франкфуртском университете у Ханса Корнелиуса и в 21 год защитил диссертацию о феноменологии Э. Гуссерля. Параллельно он изучал композицию в Высшей музыкальной школе Франкфурта у Б. Зеклеса, учителя П. Хиндемита. Однако музыкально-эстетические взгляды Адорно определило венское интермеццо — в течение нескольких месяцев 1925 года он учился у Берга и сблизился с Новой венской школой. В 1931-м состоялась хабилитация Адорно с работой о С. Кьеркегоре. Во Франкфурте он завязал дружбу с немецкими интеллектуалами Максом Хоркхаймером, Зигфридом Кракауэром, Вальтером Беньямином, начал сотрудничество в Институте социальных исследований, чьим детищем стала знаменитая франкфуртская школа философии.

В эти насыщенные событиями предвоенные годы, впрочем, и впоследствии тоже, Адорно так и не сделал окончательного выбора между музыкой и философией. Будучи в Вене, молодой доктор не только брал уроки композиции у Берга, но и совершенствовал свою игру на фортепиано у Э. Штейермана. Главное же — заявил о себе как о блестящем музыкальном критике, обладающем исключительной эрудицией, тончайшим слухом, необычайно гибким и выразительным в своей метафоричности языком, страшно далеким от заштампованности журналистской лексики. И хотя впоследствии он перестал сочинять, уже будучи автором довольно большого количества камерных и вокальных опусов, до конца жизни музыка оставалась для него предметом философской рефлексии.

В отличие от многих, Адорно не разделял исторического подхода к музыкальному искусству: «он не был музыкальным историком, но музыкальным эстетиком»<sup>5</sup>. Об истории музыки он судил с одной определенной точки зрения:

<sup>5</sup> *Danuser H. Musikalische Physiognomik bei Adorno // Danuser H. Gesammelte Vorträge und Aufsätze: in vier Bänden. Bd. 2: Ästhetik / hrsg. von H.-J. Hinrichsen, C. Schaper, L. Spaltenstein. Schliengen: Edition Argus, 2014. S. 69.*

«его место было там, где музыка XX века, Берг и Веберн, преодолевала позднеромантическую психологизированную эстетику и где она была готова вот-вот превратиться в нечто самодовлеюще техницистское»<sup>6</sup>. И хотя у многих создавалось представление, что Адорно непрерывно находился в авангарде наиболее радикальных музыкальных течений XX века, это было не так. Безусловно, он «очень опасался утратить свое положение вдохновителя новой музыки. Однако когда ему приходилось высказывать свои заветные мысли, он был целиком на стороне музыки как становления органического чувства-мысли <...> но только чувства-мысли в какой-то скорбно прощальный, предсмертный момент его исторического существования. Ведь культуру и историю Адорно видел как закат, гибель и предсмертные сумерки»<sup>7</sup>.

Понятийно-терминологический аппарат Адорно обладает редким своеобразием. Г. Данузер обозначил его как «метафорологию», замечая, что «временами Адорно обращается со словами так, как будто это музыкальная композиция»<sup>8</sup> (здесь невольно напрашивается сравнение с современником Адорно Б. Асафьевым).

Важнейшее место среди музыкально-эстетических идей Адорно принадлежит *музыкальной физиогномике*. Будучи подзаголовком книги о Малере<sup>9</sup>, она становится идеей, объединяющей все труды Адорно. Истоки физиогномики в Античности: это учение о необходимой связи внешнего облика человека и его характера. Как диалектик, Адорно привык видеть взаимосвязь внешнего и внутреннего, «заключать о внутреннем по внешним чертам или, по меньшей мере, догадываться о них»<sup>10</sup>. Однако установки разработанной Г. Кречмаром музыкальной герменевтики<sup>11</sup>, которая переживала свой расцвет в начале прошлого столетия, для Адорно были скорее сомнительны. Он находит другой способ показать взаимосвязь музыки и творца, позволяющий отыскать универсальные константы личности и творчества вне механического перенесения на музыку внемusикального.

Физиогномика выступает как сверхидея и в исследовании о Берге, при этом она трактуется и буквально — как связь внешности и характера ком-

<sup>6</sup> Михайлов А. В. Выдающийся музыкальный критик // Адорно Т. В. Избранное: социология музыки. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. С. 284.

<sup>7</sup> Михайлов А. В. Выдающийся музыкальный критик. С. 285.

<sup>8</sup> См. Danuser H. Die «Bilderwelt» von Mahlers Vierter Symphonie. Zu Theodor W. Adornos musikalischer Metaphorologie // Danuser H. Gesammelte Vorträge und Aufsätze: in 4 Bd. Bd. 2: Ästhetik / hrsg. von H. J. Hinrichsen, C. Schaper, L. Spaltenstein. Schliengen: Argus, 2014. S. 299.

<sup>9</sup> Adorno Th. W. Mahler. Eine musikalische Physiognomik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1960.

<sup>10</sup> См. Danuser H. Musikalische Physiognomik bei Adorno // Danuser H. Gesammelte Vorträge und Aufsätze: in 4 Bd. Bd. 2: Ästhetik. S. 338.

<sup>11</sup> См.: Kretschmar H. Anregungen zur Förderung der musikalischen Hermeneutik // Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1902. Neunter Jahrgang / hrsg. von R. Schwartz. Leipzig: C. F. Peters, 1903.

позитора, и метафорически — как инструмент обнаружения неких глубинных оснований его личности и творчества. Из деталей внешности и поведения, из наблюдений над реакциями и поступками складывается не только портрет самого композитора, но и портрет его музыки.

Предметом физиогномики в первую очередь становится имя Берга, которое, как полагает Адорно, выступает в качестве носителя неких сущностных черт натуры. «Я никогда не встречал человека, который был так похож на свое имя. Альбан: в этом есть традиционный католический элемент — и в то же время нечто особенное, изысканное <...> Берг (с немецкого — гора): его лицо обладало чем-то горным в двойном смысле, черты его выдавали обитателя Альп, и оно само, с благородным изгибом носа, нежным и тонким ртом и бездонными, загадочно пустыми глазами, глядевшими как озера, напоминало горный ландшафт»<sup>12</sup>.

Внешность композитора многое говорит и о его характере, и о характере его музыки: «Во всем его облике, осанке и взоре было нечто от идущего ощупью грезящего великана <...>. Этому соответствует микрологический элемент его сочинений: детали потому так ничтожны, так бесконечно малы, что великан видел их будто в театральные бинокль. Но и в целом его музыка, безмерная и слабая одновременно, — вылитый Берг»<sup>13</sup>. Однако слабость эта скрывает под собой несгибаемую твердость художнических убеждений (так «наинейшее, согласно китайской максиме, смогло победить наитвердшее»).

Как создатель негативной диалектики, Адорно видит личность Берга сотканной из противоположностей, причем доминантой оказывается негативное начало, связанное с отрицанием. Так, безграничная доброта и жажда счастья соединяются с типично венским пессимизмом, возрастающим до «влечения к смерти». Свойственный Бергу черный юмор (черта всего поколения рубежа веков), рискованная игра со смертью, не свободная от нищенского высокомерия, вступает в резонанс с «личным поражением» (сочинение собственных некрологов — забава отроческих лет — продолжает культивироваться Бергом и в совместных прогулках с Адорно после занятий). Берговский пессимизм, как отмечает Адорно, звучит и в его музыке, это «...особый тон печали, плач о том, что мир не оправдал тех утопичных надежд, которые лелеяла его натура...»<sup>14</sup>

«Неомраченная доброта» Берга не исключала, однако, некоей внешней сдержанности, своеобразной дистанцированности от окружающего, вызванной

<sup>12</sup> Adorno Th. W. Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs // Adorno Th. W. Gesammelte Schriften. Bd. 13: Die musikalischen Monographien / hrsg. von R. Tiedemann, G. Adorno u. a. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971. S. 342.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Ibid. S. 346.

потребностью оградить от посягательств свой хрупкий душевный мир. Неприкосновенность Адорно рассматривает как неотъемлемую часть берговской природы и как необходимое условие художественной саморефлексии, каким было для него творчество. «Он любил говорить и писать о себе, в особенности о своей музыке. Но в этом не было и следа тщеславия; казалось, он говорил о каком-то очень уважаемом композиторе Альбане Берге, не вполне идентифицируя его с собой. Как частное лицо он вовсе не считал своей заслугой творчество этого мастера; непретенциозный и равнодушный к престижу, он брел вслед за ним, словно длинная тень»<sup>15</sup>. Вспоминая знаменитые малеровские слова о пейзаже на Аттерзее («Вам незачем больше оглядываться вокруг: все это я уже отсочинил!»), Адорно переносит их на Берга, который, «как малеровский наследник, то же самое мог сказать о ландшафте своей души»<sup>16</sup>.

Адорно принадлежат тонкие наблюдения о национальном в облике Берга. «Венское» составляло стержень берговской природы — он был венцем «до мозга костей». «Венское он считал божественным»<sup>17</sup>, — пишет Адорно. — «<...> у него можно было учиться тому, что зовется австрийской чувственной культурой»<sup>18</sup>. На венское наслаивались инациональные влияния, прежде всего французское. В нескольких фразах Адорно затрагивает очень важную для понимания творчества Берга и его последующей рецепции тему. «То французское, что он привнес в немецкую музыку, во многом посредством литературы, превзошло французов, в особенности любимого им Дебюсси <...>. В музыке Берга австро-немецкое и французское впервые взаимопроникают таким образом, как впоследствии, после 1945 года, это происходит во всей продукции»<sup>19</sup>. Французское находит себя в литературных предпочтениях — это и Ш. Бодлер как один из любимейших авторов (на его тексты написана ария «Вино», а «De profundis» вписан в аннотированную партитуру Лирической сюиты), и О. де Бальзак, автор культового среди нововенцев романа «Серафита». Но Адорно находит и иные параллели с Бальзаком: «Ему (Бергу) было дано нечто, присущее только большим художникам: доступ к сфере, в которой низшее, не вполне оформленное, переходит в высшее, как это происходит у Бальзака. <...> Многие в <...> “Лулу” — шумное и яркое возвышение и мрачное падение, ситуации вознесения и рока — заставляет вспомнить Splendeurs et Misères»<sup>20,21</sup>.

Вероятно, можно утверждать и о присутствии «американского» в художественном мире Берга. Оно представлено прежде всего столь модной

<sup>15</sup> Ibid. S. 344.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> Ibid. S. 340.

<sup>18</sup> Ibid. S. 343–344.

<sup>19</sup> Ibid. S. 339.

<sup>20</sup> блеск и нищета (фр.).

<sup>21</sup> Adorno Th. W. Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971. S. 350.

в 30-е годы популярной американской музыкой, образцы которой нашли свое отражение в опере «Пулу» и в арии «Вино». Горячий интерес к Америке Адорно отмечает скорее на бытовом уровне. «Его подчеркнутая американофилия питалась, возможно, тем, что в Америке долгое время жил один из его братьев<sup>22</sup>. Не раз я слышал от него: техническая цивилизация, если уж она неизбежна, должна быть, по меньшей мере, радикальной и основательной; этому способствовала и его склонность, даже его дар к тому, что в Америке называют *gadgets*<sup>23</sup>. <...> С яростным удовлетворением он наблюдал за успехами новой музыки в Америке, например под управлением Стоковского<sup>24</sup>, и использовал это как аргумент против Венских филармоников»<sup>25</sup>.

Специальная глава в книге о Берге посвящена «тону»<sup>26</sup>. Заимствованное из риторики понятие тона Адорно предпочитает привычному понятию стиля, унаследовав, по-видимому, от шёнберговской школы резко отрицательное отношение к стилю как к чему-то вторичному и преходящему, в отличие от идеи.

Тон берговской музыки — это тон ностальгии, ретроспекции; жест воспоминания, открытый в музыке Р. Шуманом, который насквозь пронизывает берговское творчество<sup>27</sup>. «Воспоминание» — так названа и одна из глав монографии, основанная на тексте, написанном как отклик на безвременную смерть Берга. За маской мемуаров здесь скрывается иное — воспоминание как одна из главных процедур психоанализа, а именно, воскрешение прошлого. В трактовке Адорно «фиксация на прошлом, на родительском мире» у Берга приобретает художественное измерение: за ней стоит не только его «доходящая до страха привязанность к Шёнбергу», Другу и Учителю, но более всего его укорененность в традиции, символическим обобщением которой выступает XIX век.

«Непроизвольное воспоминание *sub specie mortis*, в котором прошлое возрождается, умирая, — метафора отношения Берга к традиции». Но «сила воспоминания погружена в боль, как проза Пруста, о которой Берг часто говорил и которой так близка его музыка, насквозь конструктивная и в то же время густо переплетенная»<sup>28</sup>.

<sup>22</sup> Имеется в виду Герман Берг (1872–1921), старший брат Альбана, который с 14 лет жил в Нью-Йорке и работал в крупной торговой фирме.

<sup>23</sup> приспособления, устройства (англ.).

<sup>24</sup> Леопольд Стоковский (1882–1977) — американский дирижер, под руководством которого в 1931 году состоялись премьеры «Воццека» в Филадельфии и Нью-Йорке.

<sup>25</sup> *Adorno Th. W. Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs. S. 339.*

<sup>26</sup> Категории «тона» посвящена обстоятельная статья Г Данузера: *Danuser H. Versuch über Mahlers Ton // Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz: 1975 / hrsg. von D. Droysen. [Kassel]: Verlag Merseburger Berlin, 1976. S. 46–79.*

<sup>27</sup> См.: *Adorno Th. W. Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs. S. 351.*

<sup>28</sup> *Ibid. S. 339.*

Разговор о «вытеснении» традиции был особенно актуален в связи с антиромантической направленностью многих художественных течений двадцатых годов. По мысли Адорно, механизм вытеснения прошлого был свойственен эстетической программе приверженцев неоклассицизма, которые словно бы отрекались от наследия отцов. Другая сторона этой проблемы — радикальное языковое новаторство самой школы Шёнберга, которое в десятые годы давало повод обвинять ее в категорическом отказе от традиции. Доказывая обратное, Адорно прибегает к еще одной метафоре: «С прошлым музыку Берга связывают узкие и хрупкие мостки: под ними дико бурлит вода»<sup>29</sup>.

Наряду с романтическим прошлым важным было и прошлое более позднее, пришедшееся на годы детства и юности Берга. Адорно, по-видимому, первым обратил внимание на то, что корни Берга — и человека и художника — в эпохе *fin de siècle*, в югендстиле, «который в его *oeuvre* просуществовал до последнего и с таким великолепием воплотился в “Лулу”». Альтенберг, «Сецессион» во главе с Густавом Климтом, автор знаменитой оперы «Дальний звон» Франц Шрекер — вот ряд имен, связывающих Берга со стилем модерн, как его принято называть в русскоязычной литературе. Речь идет не только о роскоши, избыточности и избытии берговской фактуры, но и об особом чувственном нарциссизме, наслаждении угасанием и влечении к смерти: «он стал еще одним отпрыском того поколения художников, которое желало подражать угасающему Тристану»<sup>30</sup>.

Печать *fin de siècle* в эпоху «объективного» неоклассицизма была предосудительной. Адорно неустанно полемизирует с теми «адептами “молодежного движения”», которые отодвигают в прошлое Берга как «жаждущего смерти индивидуалиста», «чтобы оградить себя от того, что кажется непонятным в его сложном во всех отношениях творчестве»<sup>31</sup>.

Свой очерк о берговском тоне Адорно начинает с примечательной ассоциации с гайдновской «Прощальной» симфонией: исполняя интенцию Гайдна, музыка Берга становится образом исчезновения, сообщничества со смертью: «ее голос говорит звуком, смешанным из нежности, нигилизма и доверия к тленному: ну да, собственно, ничего нет»<sup>32</sup>. Ускользающая, растворяющаяся под взглядом аналитика, музыка Берга воплощает таким образом идею перехода, которая, согласно Адорно, является ее сердцевинной, ее сущностью (напомним, что «Мастер незаметного перехода» — название монографии о Берге). Категория перехода, которая восходит к вагнеровской эстетике, у Адорно универсальна — она охватывает абсолютно все уровни произведения искусства: от отвлеченных философских положений, эстети-

<sup>29</sup> Ibid. S. 352.

<sup>30</sup> Ibid. S. 348.

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Ibid. S. 326.

ческих оснований вплоть до стиливых и композиционно-технических закономерностей.

Искусство перехода Адорно возводит к Вагнеру, к его известному высказыванию о Тристане: вагнеровские хроматизмы становятся метафорой «перетекания», Берг же (Адорно подчеркивает его «аффинность» Вагнеру) поднимает эту метафору до важнейшей художественной закономерности. «Вагнер, первый, сочинявший в сущности хроматически, определил сочинение как искусство перехода. Уже у него хроматика, средство незаметного перетекания, по меньшей мере в “Тристане”, служила тому, что музыка в целом стала переходом, переходящим, неразрывно трансцендирующим себя. Из этого у Берга возникла идиосинкратически стойкая манера»<sup>33</sup>.

Музыка Берга становится для Адорно абсолютным воплощением перехода:

- в музыкально-историческом самосознании — это ощущение преемственности с прошлым, напряженное диалектическое единство традиции романтического XIX века и авангарда новой музыки;
- в драматургии — это сглаживание контрастов;
- в стиле — взаимопроникновение своего и чужого;
- в инструментовке — особая диспозиция тембров;
- в гармонии — хроматизм, опосредование тонального и атонального;
- в мотивной работе — распадение тематизма на мельчайшие единства;
- в форме — равновесие статики и динамики.

В основе адорнианского перехода — абсолютизация, даже гипертрофия процессуальности. Как отмечает Адорно, Берг «вообще противился любому конечному, покоящемуся в себе образу. Его музыка — один лишь только переход»<sup>34</sup>. Вне сомнения, многие положения Адорно можно интерпретировать в контексте динамического музыкознания, возникают параллели и с «психической энергией» Э. Курта, и с идеями учения о форме Б. В. Асафьева. В интерпретации Адорно самопознание музыки как процесса, отождествление процесса и целого предполагает «вегетативное» понимание искусства как непрерывного органического роста и развития, «представление о музыке как льющемся, текущем потоке»<sup>35</sup>. Как отмечает А. В. Михайлов, идею процесса у Адорно можно понимать как «движение без движущегося или до движущегося, как полную самооткровенность процесса, как — постоянно ускользающее — самоутверждение процесса»<sup>36</sup>.

Если говорить о первом музыкально-историческом понимании перехода, нетрудно объяснить, почему именно Берга Адорно выделял из числа других

<sup>33</sup> Ibid. S. 328.

<sup>34</sup> Ibid. S. 355.

<sup>35</sup> Михайлов А. В. Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно // Адорно Т. В. Избранное: социология музыки. С. 322.

<sup>36</sup> Там же.



представителей Нововенской школы. В представлении Адорно Берг, в отличие от Шёнберга и Веберна, навсегда остался в «переходном положении». Главное достижение Берга он видит в том, что тот установил идущую назад соединительную линию, гарантировал связь музыкальных новаций с традицией. Хотя «именно Шёнберг до предела выполнил те обязательства, которые передала музыка от Баха через венский классицизм до Брамса и Вагнера»<sup>37</sup>, историческая непрерывность более заметна у Берга.

Переход опосредует у Берга не только связь с традицией, но и оппозицию своего-чужого. Вопрос о своем и чужом в музыке Берга был актуален по нескольким причинам. Слишком очевидная, на первый взгляд компромиссная «традиционность», нежелание вытеснить из своего художественного мира «прошлое», будь то югендстиль или XIX век в целом, породили абсолютно беспочвенные обвинения в том, что Берг как ученик Шёнберга был недостаточно последователен, что он ради легкого успеха отрекся от требований чистоты стиля (такие высказывания часто звучали в послевоенные годы, период классического авангарда). Со стороны шёнберговских оппонентов, в свою очередь, раздавались голоса о пагубном влиянии обучения у Шёнберга на дарование Берга, что талант его был лишен естественного развития и даже загублен. Адорно дает ответ и тем и другим, подробно анализируя влияние Шёнберга на стиль Берга.

Примечательна его мысль о том, что Берг и Веберн дают своеобразные комментарии к творчеству учителя, «посредством которых оно становится частью исторической тотальности». Оба ученика Шёнберга «обозначают крайние полюса Шёнберговского региона. Оба наследуют отдельным сочинениям мастера, Берг — Камерной симфонии, Веберн — „растворенному“ стилю с ор. 11 до 20»<sup>38</sup>. Историческая роль Берга заключается и в том, что он «словно бы постфактум соединяет его [Шёнберга] с Малером, с одной стороны, и с великой музыкальной драмой — с другой»<sup>39</sup>, то есть именно благодаря Бергу мы ощущаем преемственность в линиях Малер — Шёнберг и Вагнер — Шёнберг.

Несмотря на солидный объем адорновской бергианы, некоторые идеи которой были изложены в рамках настоящей статьи, в берговедении не сложилось адорнианской традиции, о чем можно лишь сожалеть. Да и сами музыковедческие труды Адорно, которые с трудом вписываются в парадигму традиционного музыковедения, несмотря на издание полного собрания сочи-

<sup>37</sup> Adorno Th. W. Alban Berg // Adorno Th. W. Gesammelte Schriften. Bd. 16: Musikalische Schriften I–III: Klangfiguren (I); Quasi una fantasia (II); Musikalische Schriften (III) / hrsg. von R. Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978. S. 93.

<sup>38</sup> Adorno Th. W. Berg und Webern // Adorno Th. W. Gesammelte Schriften. Bd. 20-2: Vermischte Schriften II / hrsg. von R. Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986. S. 783.

<sup>39</sup> Ibid.

нений на немецком языке, с большим трудом прокладывают путь к читателю. На Западе энтузиастом-адорнианцем является немецкий музыковед Г. Данузер, мы же за все то, что знаем об Адорно, должны быть благодарны в первую очередь А. В. Михайлову, в работах которого дан глубокий анализ музыкально-эстетической концепции немецкого философа. Однако в уже немалом перечне русскоязычных переводов Адорно его работы о Берге отсутствуют, отсутствуют абсолютно незаслуженно, поскольку принадлежат к лучшему, что написано Адорно о музыке. Особый взгляд на берговское творчество, которое «попадает в резонанс» с адорнианскими представлениями, кроме того, нескрываемая любовь к Бергу — музыканту и человеку — освобождают работы о Берге от досадных полемических преувеличений и в полной мере раскрывают лучшие качества Адорно-музыковеда. Можно упрекнуть его в том, что видение музыки учителя в чем-то ограничено и субъективно. Однако как никому больше Адорно удастся дать образ берговской музыки, отразив в нем и особенности той эпохи, когда жил и творил Берг, и своего собственного музыкально-философского космоса.

## Йозеф Маттиас Хауэр и Фердинанд Эбнер: к истории «случайной» встречи

«Наша встреча в жизни, сколько бы лет она ни продолжалась, была внешней, случайной. В действительности мы никогда не были близки. Что хотело сказать этим провидение, я не знаю, и Хауэр не знает тоже. Во всяком случае, оно не желало, чтобы мы и дальше оставались друг с другом»<sup>1</sup>. Такие слова написал Фердинанд Эбнер в тот момент, когда его дружба с Йозефом Маттиасом Хауэром прекратилась навсегда.

Взаимоотношения одного из первооткрывателей двенадцатитоновой музыки Хауэра и религиозного философа Эбнера заслуживают внимания не меньше, чем дружба Хауэра со швейцарским художником Йоганнесом Иттенем<sup>2</sup>. В их судьбах много общего: будучи выходцами из среды, равно чуждой и композиторскому творчеству, и философствованию (оба закончили педагогический институт и работали учителями начальных классов), они обретают свой путь, пройдя через годы исканий. Хауэр отрывает концепцию атонального мелоса, а Эбнер исследует «пневматологию духа» в русле диалогической философии, но именно это и становится концом их отношений.

Имя Эбнера, «забытого мыслителя», в последние годы все чаще звучит в отечественных исследованиях, хотя его философское наследие не издано на русском языке, за исключением небольшого фрагмента его главной книги «Слово и духовные реальности»<sup>3</sup>.

---

Впервые опубликовано: Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 1 (51). С. 3–10.

<sup>1</sup> Цит. по: *Seyr F.* Der gemeinsame Weg. Ferdinand Ebner und Josef Matthias Hauer // Das Josefstädter Heimatmuseum. 1964. № 37. S. 317.

<sup>2</sup> Об этом автору данной статьи уже доводилось писать, см.: *Векслер Ю. С.* «Служить духу формой и цветом...» Йозеф Маттиас Хауэр и Йоханнес Иттен // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2012. № 2 (23). С. 55–60.

<sup>3</sup> *Эбнер Ф.* Слово и духовные реальности // От Я к Другому: Сборник переводов по проблемам интересубъективности, коммуникации, диалога. Минск, 1997. С. 30–43. См. также следующие публикации на русском языке: *Марсель Г.* Духовные искания Фердинанда Эбнера // Вопросы философии. 2011. № 2. С. 171–179; *Махлин В. Л.* «Немецкий Кьеркегор» // Философские науки. 1995. № 1. С. 115–125; *Визгин В. П.* Забытый мыслитель // Вопросы философии. 2011. № 2. С. 167–170; *Федяева Т. А.* Карл Краус и Фердинанд Эбнер: автор-ритор и проблема границы // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. Т. 6: Граница в языке, литературе и науке. М.: Языки славянской культуры, 2009. С. 134–142.

Место Эбнера в философии XX столетия сейчас уже видится вполне определенно. Он стал одним из родоначальников философии диалога — его имя называют в одном ряду с именами Мартина Бубера и Габриэля Марселя. Экзистенциальный тон его идей сближает его с русскими философами Серебряного века, в первую очередь с Николаем Бердяевым, а одна из его работ («Слово и духовные реальности») послужила источником книги М. М. Бахтина «Проблемы творчества Достоевского»<sup>4</sup>.

Согласно философии Эбнера, единственная духовная реальность — отношение между *Я* и *Ты*, которое понимается как устремление человека к Богу, «духовному, которое находится вне Я»<sup>5</sup>, и слово должно способствовать этой встрече.

Отношения Эбнера и Хауэра — по мнению одного из исследователей, они отражали парадигму отношений между искусством и христианством в XX веке<sup>6</sup> — складывались непросто, хотя сближало их многое. Хауэр и Эбнер — уроженцы Винер-Нойштадта, небольшого австрийского города недалеко от Вены. Оба по сути автодидакты: Эбнер-философ не имел университетского образования, Хауэр-композитор — консерваторского. Не находя понимания у коллег, они выделялись на фоне косной и незаинтересованной учительской среды, поэтому встреча их была закономерна: «их сблизила общая нужда»<sup>7</sup>. Однако оба они обладали интеллектуальным высокомерием, мешающим одному услышать другого. «Диалог» «Я и Ты» выстраивался мучительно трудно, изобиловал срывами и конфликтами. Все это запечатлелось в интереснейших воспоминаниях Эбнера о Хауэре, дневниках, а также в их частично изданной переписке<sup>8</sup>.

Эбнер обратился к интенсивным занятиям искусством, будучи задетым замечанием одного из коллег. Тот заявил, что школьный учитель не может быть культурным человеком. Его первым серьезным увлечением стала литература. Заполняя пробелы скудного образования, Эбнер читал немецких романтиков, М. Монтеня, Ш. Бодлера, П. Верлена, обращался к русской и английской литературе, увлекся античностью.

<sup>4</sup> См. об этом: *Федяева Т. А.* Сочинение Ф. Эбнера «Слово и духовные реальности» (1921) как источник книги М. Бахтина «Проблемы творчества Достоевского» (1929) // Новый филологический вестник. 2012. № 3 (22). С. 53–61.

<sup>5</sup> *Ebner F.* Das Wort und die geistigen Realitäten // *Ebner F.* Schriften: in 3 Bde. Bd. 1: Fragmente, Aufsätze, Aphorismen: zu einer Pneumatologie des Wortes. München: Kösel, 1963. S. 174.

<sup>6</sup> *Jensen J.* Ferdinand Ebner und Josef Matthias Hauer // Untersuchungen zum «Brenner»: Festschrift für Ignaz Zangerle zum 75. Geburtstag / hrsg. von W. Methlagl, E. Sauermaier, S. P. Scheichl. Salzburg: Müller, 1981. S. 243.

<sup>7</sup> *Ibid.* S. 243.

<sup>8</sup> Часть этих материалов опубликована на сайте Международного общества Фердинанда Эбнера (Internationale Ferdinand Ebner Gesellschaft). URL: <http://wfe.sbg.ac.at/exist/apps/ebner-online/index.html> (дата обращения: 20.09.2020).

С 1907 года Эбнер начал серьезно заниматься философией. От О. Вейнингера он перешел к Платону и Б. Спинозе, А. Шопенгауэру и Ф. Ницше, изучал психоаналитиков — З. Фрейда и А. Адлера, спустя несколько лет — перед Первой мировой войной — открыл для себя С. Кьеркегора.

В ряду увлечений Эбнера была и музыка. Заядлый посетитель концертов, скрипач-любитель, он нередко садился и за фортепиано. Современник так описывает его исполнение: «Он играл на фортепиано технически определенно как “дилетант”, но какой дилетант! Его темпом было Адажио, из строго выдержанной ритмики под неуклюжими пальцами рождались мелодии и гармонии медленных частей, как будто они только что были найдены им»<sup>9</sup>.

Музыка и философия, точнее, философствование о музыке — вот что объединило двух молодых людей. Хауэр обладал развитыми исполнительскими навыками, знанием теории, Эбнер — комплексным суждением о музыке. На почве их разного понимания музыкального искусства у них нередко возникали непримиримые споры, в том числе из-за того, что Хауэр позволял себе пренебрежительно отзываться о классиках (например, симфонии Гайдна он атрибутировал как «товары бакалейщика»).

В 1913 году появляется первое сочинение Хауэра — Симфония, посвященная Эбнеру<sup>10</sup>. Воспитанный на музыке классиков и романтиков, Эбнер сначала не понял ее: «Это был мир звуков, абсолютно чуждый всем нам»<sup>11</sup>. Однако он был потрясен и не оставил попыток пробиться к истине — вновь и вновь он возвращался к музыке Хауэра в записях, письмах, заметках, не лишенных пронизательности. «Часто эти жуткие диссонансы кажутся спрессованными в аккорд неразвитыми мелодиями», — читаем в письме Луизе Карпишек. — В этой композиции <...> обнаруживает себя подобное зерну, эмбриональное прадвижение музыкального творения»<sup>12</sup>. Мучительно обретая понимание музыки Хауэра, Эбнер стал одним из первых ее толкователей: ему принадлежат комментарии к двенадцати сочинениям композитора, возникшим в период их дружбы. Инструментом истолкования стала не только философия, но и психоанализ (так, 11 июня 1911 года Эбнер записал в дневнике: «Сегодня, один в Нойштадте. Начал психоанализ ужасного Хауэра»<sup>13</sup>). Эбнер столкнулся с проблемой: невротическая, неуклюжая личность создает Более того, в творчестве, мыслимом как м сочинения большой глубины, то есть личность не отражается в творчестве. анифестация одухотворения материи, композитор преодолевает свою личность, преодолевает бессознательное и деструктивное.

<sup>9</sup> *Ebner F. Schriften*. Bd. 1. S. 14.

<sup>10</sup> Издана в 1918 как оп. 1 под названием «Nomos» (для фортепиано в 2 и 4 руки).

<sup>11</sup> *Ebner F. Schriften*. Bd. 2: Notizen, Tagebücher, Lebenserinnerungen. München: Kösel, 1963. S. 1062.

<sup>12</sup> Цит. по: *Jensen J. Ferdinand Ebner und Josef Matthias Hauer*. S. 245.

<sup>13</sup> *Ibid.* S. 243.

Предвоенные годы — наиболее гармоничная фаза взаимоотношений Эбнера и Хауэра, основанная на обоюдном сближении. Первый кризис в их отношениях начался в 1914 году. Эбнер вспоминал: «С ним было трудно... Мое ухо было воспитано на симфониях Гайдна, Моцарта, Бетховена, и я не мог признать того же музыкального масштаба в творениях Хауэра. Он же буквально требовал, чтобы я <...> поклонялся лишь ему и его музыке как единственному духовному миру. Его суждения о композиторах, поэтах и философах, о которых он не знал совершенно ничего, вынести было невозможно <...>. Я вновь и вновь должен был переходить к его сочинениям, чтобы “выносить” его как человека»<sup>14</sup>.

После вынужденного перерыва, связанного с начавшейся Первой мировой войной, контакты Эбнера и Хауэра возобновились. Это важное время для того и другого — оба стояли на пороге открытий. Эбнер познакомился с трудами Кьеркегора, приходил к пневматологии — учению о духовных реальностях, Хауэр занимался проблемами тембра, что в дальнейшем привело его к открытию 12-тоновой композиции.

На основе учения о цвете И. В. Гёте Хауэр разрабатывал свою интервально-цветовую теорию, где двенадцати цветам цветового спектра соответствуют двенадцать хроматических полутонов спектра обертонового. При этом тон сам по себе не имеет цветового значения, но получает его лишь в соотношении с другим тоном: «Сущность каждой звуковой краски проявляется в интервале, образованном основным тоном и самым сильным обертоном ряда»<sup>15</sup>.

Впервые проблема соответствия звука и цвета поднимается в неопубликованной работе Хауэра «Цветовой круг температуры» (рукопись от 15 июля 1917 года)<sup>16</sup>. В следующем 1918 году Хауэр обнародовал свою теорию в работе «0 тембре», которой дал тринадцатый опусный номер<sup>17</sup>. Этот трактат возник в тесном сотрудничестве с Эбнером. Обладая литературным даром, он не только помогал Хауэру формулировать мысли, но и вносил свои собственные добавления, которые при публикации были заключены в кавычки и отмечены инициалами философа.

Многие пассажи, содержащиеся в этом трактате, год спустя вошли в следующий труд Хауэра — «0 сущности музыкального»<sup>18</sup>. Влияние Эбнера

<sup>14</sup> *Ebner F. Schriften. Bd. 2: Notizen, Tagebücher, Lebenserinnerungen. S. 1062.*

<sup>15</sup> Цит. по: Кудряшов Ю. В. «Учение о тропях» Й. М. Хауэра // Проблемы музыкальной науки: Сб. ст. Вып. 5 / редкол.: О. В. Соколов и др. М.: Сов. композитор, 1983. С. 228.

<sup>16</sup> *Farbenkreis der Temperatur. См.: Diederichs J., Fheodoroff N., Schwieger J. (Hrsg.). Josef Matthias Hauer: Schriften, Manifeste, Dokumente. DVDrom. Wien: Lafite, 2007. S. 44–53.*

<sup>17</sup> *Über die Klangfarbe op. 13. Wien: Eigenverlag, 1918. См.: Diederichs J., Fheodoroff N., Schwieger J. (Hrsg.) Josef Matthias Hauer: Schriften, Manifeste, Dokumente. S. 23–42.*

<sup>18</sup> *Vom Wesen des Musikalischen. Leipzig; Wien: Waldheim-Eberle, 1920. См.: Diederichs J., Fheodoroff N., Schwieger J. Josef Matthias Hauer: Schriften, Manifeste, Dokumente. S. 85–129.*

здесь несомненно, к нему восходит противопоставление природы и духа, а также понимание сущности музыки по ту сторону чувственного мира. Неопубликованный манускрипт работы, который хранится в архиве журнала «Brenner» и датирован маем 1919 года, имеет двойное обозначение авторства — Хауэр и Эбнер, причем добавления Эбнера вновь четко выделены в тексте<sup>19</sup>.

В 1920 году Хауэр опубликовал вторую версию труда, но имя Эбнера исчезло с его страниц, а мысли философа Хауэр присвоил себе. Между этими двумя версиями произошли важные события, которые привели к окончательному и бесповоротному разрыву. Христианский журнал «Brenner» принял к публикации трактат Эбнера «Слово и духовные реальности»<sup>20</sup>, Хауэр пришел к открытию атонального мелоса и — позже — системы тропов.

Однако незадолго до своего конца их дружба пережила кульминацию. Хауэр каллиграфическим почерком переписал трактат «Слово и духовные реальности» и пытался добиться его издания. Эбнер написал самый известный комментарий к творчеству Хауэра — анализ «Апокалиптической фантазии» ор. 5<sup>21</sup>. Остановимся на нем подробнее.

Третья симфония, как поначалу назвал свой опус Хауэр, возникла в 1913 году, когда композитор еще нащупывал свой собственный путь и создавал самые первые сочинения, именую их греческим словом «Nomos» (закон). «Ор. 5 полностью открыл моему слуху путь, по которому я должен был идти и по которому я действительно пошел, — писал Хауэр позже. — Собственно, это мое сочинение *Sturm und Drang*»<sup>22</sup>. Хотя идеи апокалипсиса накануне Первой мировой войны определенно носились в воздухе, название «Апокалиптическая фантазия», скорее всего, возникло позже, в 1918 году — под влиянием Эбнера. Однако последний отмечал, что Хауэр читал Апокалипсис уже в 1910-м, а над его кроватью долгое время висело изображение «Апокалиптических всадников» А. Дюрера<sup>23</sup>.

Симфонией это сочинение можно считать лишь условно: это восьминимутная пьеса для фортепиано и струнного оркестра. Аскетичная экспрессия, пробивающаяся сквозь некоторую неуклюжесть построения, уже несет в себе черты будущей «внеличной» музыки Хауэра, а патетические октавные речитативы выдают пристрастие к монодии. Премьера симфонии состоялась в Винер-Нойштадте в 1914 году, она была исполнена Рудольфом Рети

<sup>19</sup> Ibid. S. 85.

<sup>20</sup> *Ebner F. Das Wort und die geistigen Realitäten. Pneumatologische Fragmente. Innsbruck: Brenner, 1921.*

<sup>21</sup> *Apokalyptische Fantasie. Für Klavier und Streicherensemble. 1913.*

<sup>22</sup> *Säen und Ernten // Diederichs J., Theodoroff N., Schwieger J. (Hrsg.) Josef Matthias Hauer: Schriften, Manifeste, Dokumente. S. 300.*

<sup>23</sup> Ibid. S. 9.

и автором на фортепиано и фисгармонии. Публика, как отмечал критик местной газеты, отнеслась к этой «симфонии шумов» с полнейшим равнодушием<sup>24</sup>.

Анализ этого сочинения был написан Эбнером пять лет спустя, в 1918 году — в то время, когда Хауэр интенсивно разрабатывал проблемы звукоцвета. Эбнер рассматривает сочинение как интуитивное подтверждение тембровой теории Хауэра, как прозрение в будущее. По мысли Эбнера, музыка неизбежно выходит за границы звучащего, превращаясь в чисто духовное. «Учение о тембре Хауэра, — пишет Эбнер в дневнике, — <...> сводится, в конце концов, к тому, чтобы показать, что музыка как искусство невозможно. Его композиции <...> нужно слушать абсолютно одухотворенным слухом, слухом, который стал духом и музыкальной фантазией»<sup>25</sup>.

Подобные идеи соответствовали своему времени. Отчасти в них можно видеть характерное для экспрессионистской эстетики обоснование интуитивного творческого акта. Более того, рассмотренное сквозь призму звукоцвета, сочинение Хауэра в известной мере оказывается синхронным другой австрийской манифестации идеи синтеза искусств — драме с музыкой «Счастливая рука» Шёнберга.

Важнейшей темой эбнеровского анализа становится некое синестетическое восприятие звука и цвета на основе их общих духовно постигаемых оснований. Фантазия «сочинена для “слепых”, которые должны учиться “видеть” посредством “слышания”, — пишет он, — ибо звук, точнее интервал, переживается не только как музыкальное значение, но одновременно и втайне как своего рода цвет и цветное значение»<sup>26</sup>. Такой звукоцвет Эбнер понимает как нечто подвижное и движущееся в некотором направлении, добавляя в рассмотрении музыки к категории времени также категорию пространства. Это движение проявляет себя в интервале и находит успокоение в пространстве. Время, определяемое этим движением, означает жизнь, пространство — смерть. Поэтому данное движение не может быть увидено — здесь не поможет даже новое искусство кинематографа, — оно может быть лишь услышано в тембре.

Нужно напомнить, что тембр понимается Хауэром не как окраска одного тона, но как краска интервала. Поэтому для подлинно духовного восприятия нужно отказаться от тембровых красок и предпочесть аскетичное звучание монотембрового равномерно темперированного инструмента — фортепиано или фисгармонии. Предпосылка правильного слушания — добавляет Эбнер — освобождение слуха от «столетних привычек, приобретенных в “наслаждении” вагнеровской музыкой», от «нечистот оркестровых шумов»<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> R. Kr. *Moderner Musikabend // Wiener Neustädter Nachrichten*. 1914. 5. Mai. См. *Die-dedrichs J., Fheodoroff N., Schwieger J.* (Hrsg.) Josef Matthias Hauer: Schriften, Manifeste, Dokumente. S. 455.

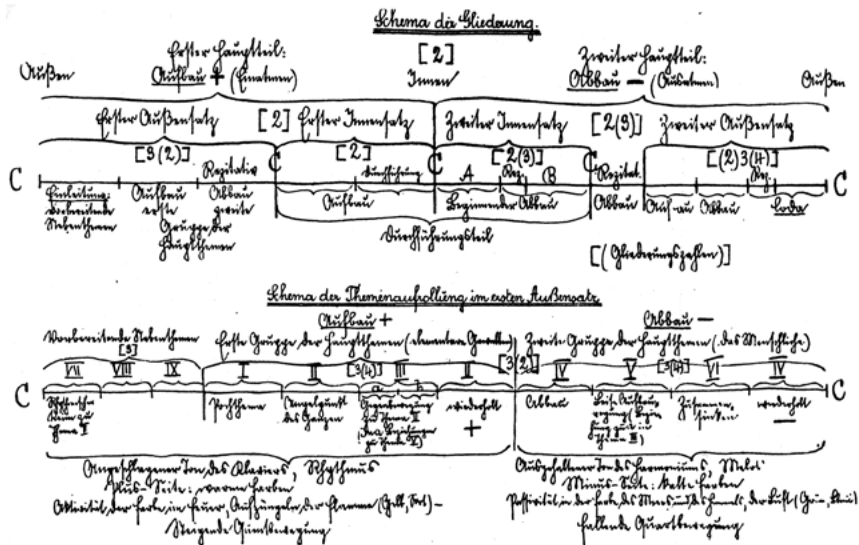
<sup>25</sup> Цит. по: *Jensen J.* Ferdinand Ebner und Josef Matthias Hauer. S. 256.

<sup>26</sup> *Ebner F.* Philosophische Werke. Josef Hauer's Apokalyptische Phantasie. URL: <http://wfe.sbg.ac.at/exist/apps/ebner-online/index.html> (дата обращения: 20.09.2020).

<sup>27</sup> *Ibid.*



Композиция сочинения описывается Эбнером на основе сделанного Хауэром эскиза:



Schema der Gliederung				
	Erster Haupttheil:	[2]	Zweiter Haupttheil:	
Außen	<u>Aufbau</u> + (Einatmen)	Innen	<u>Abbau</u> - (Ausatmen)	Außen
Erster Außensatz [2] Erster Innensatz		Zweiter Innensatz [2(3)] Zweiter Außensatz		

Схема композиции				
	I главная часть:	[2]	II главная часть:	
снаружи	<u>создание</u> + (вдох)	внутри	<u>разрушение</u> - (выдох)	снаружи
I внешняя часть [2] I внутренняя часть		II внутренняя часть [2(3)] II внешняя часть		

В своих воспоминаниях Эбнер отмечает, что «обнаружил при этом своеобразный закон строения [фантазии], которого не заметил сам Хауэр»<sup>28</sup>. Вероятно, не будет преувеличением усматривать здесь своего рода диалогичность, воплощенную в разных аспектах. Композиция основана на принципе симметрии, которая трактуется как дихотомия созидания и разрушения, вдоха и выдоха, «плюса» и «минуса». Она пронизывает все сочинение вплоть до деталей и проявляет себя многократно: в противопоставлении внешних

<sup>28</sup> Ebner F. Schriften. Bd. 2: Notizen, Tagebücher, Lebenserinnerungen. S. 1062.

и внутренних разделов, ритма и мелоса, атаки и угасания звука, а также и в цвете: в оппозиции теплых и холодных, активных и пассивных цветов.

Подробнейший разбор сочинения, выполненный Эбнером, фиксирует не только закономерности структуры и тематизма, но и цветовые ассоциации: сочинение играет всеми цветами радуги, которые мы видим при помощи нашего слуха и воображения. Например, интродукция начинается с «хаотичного раскачивания интервалов *c-es, g, h*, то есть цветов желтого (переходящего в оранжевый), голубоватого (переходящего в зеленый) и пурпурно-красного (до пурпурно-фиолетового), поднимаясь из темного низкого регистра до высокого светлого»<sup>29</sup> (*версия для фортепиано*):

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. The first system is marked with a tempo of  $\text{♩} = 52$ , a dynamic of *p*, and a performance instruction *Xeo*. The second system features triplet markings. The third system includes a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The fourth system is marked with *rit.* and also contains triplet markings. The score is written in 2/2 time and features complex harmonic structures with many accidentals.

В статье Эбнера упоминается и имя швейцарского художника Йоганнеса Иттена, который работал над проблемой цветового круга и благодаря посредничеству Эбнера сблизился с Хауэром в 1919 году. Взаимная симпатия возникла мгновенно. Хауэр, посетив выставку Иттена, констатировал: «Иттен рисует мою музыку». Во время визита к Хауэру, после исполнения «Апокалиптической фантазии» на фортепиано, Иттен воскликнул: «То, что сочиняет Хауэр — мои картины»<sup>30</sup>. Подтверждением «творческого союза двух интуитивистов» стала посвященная Хауэру «апокалиптическая» цветовая фантазия Иттена, которая некоторое время висела в квартире композитора<sup>31</sup>. Кстати, Иттену был предназначен и эбнеровский анализ «Апокалиптической фантазии» Хауэра, — в обмен Эбнер получил «Доклад о композиции»<sup>32</sup>.

Вернемся к апокалиптической теме. В январе 1919 года Хауэр писал Эбнеру: «Я медленно прихожу к тому, что моей музыке и моему сочинению конец, и я рад этому. Ты вновь был прав, когда писал: „У тебя есть опасность посредством бесчувственного твоего искусства уничтожить само искусство“»<sup>33</sup>. Конец музыки для Хауэра — это конец личности в музыке, конец музыки чувства, которую он категорически не приемлет. Но также неприемлема для него и позиция Эбнера по отношению к слову, обращенная к христианскому пониманию слова как слова от Бога. По мнению Хауэра, евангельское «В начале было слово» нужно читать как «В начале был мелос».

Эти пассажи вошли в следующую работу Хауэра — «Толкование мелоса», созданную им в декабре 1920 года и задуманную в целях критики культуры и в качестве ожесточенной полемики с Эбнером<sup>34</sup>. Не называя его имени, Хауэр пытается опровергнуть пневматологию. Памфлет не прошел мимо внимания Эбнера. Он отмечал: «Есть лишь один-единственный человек, который способен правильно прочесть и понять этот труд с его яростными, слепо бьющими выпадами не только против всей европейской музыки, но и против греческих трагиков, „языкового идеализма“ и Платона, и этот единственный — я»<sup>35</sup>.

Хотя после 1920 года бывшие друзья еще несколько раз встречались, возврата к прежнему не произошло. Дружба была утрачена навсегда. Была ли случайной их встреча? Что хотело сказать провидение, соединив их на целых 15 лет? Думается, в этом был определенный смысл. Путем поисков, проб и ошибок каждый из них приходит к открытию духовной реальности — для Эбнера таковой стало слово, для Хауэра — мелос. Вопреки трудностям человеческого общения, диалог, плодотворный для обоих, состоялся — диалог искусства и философии.

<sup>30</sup> *Ebner F. Schriften*. Bd. 2: Notizen, Tagebücher, Lebenserinnerungen. S. 1062.

<sup>31</sup> *Itten J. Zwei Formthemen* (Josef Hauer, dem Komponisten gewidmet). См.: *Diederichs J., Fheodoroff N., Schwieger J.* (Hrsg.). *Josef Matthias Hauer: Schriften, Manifeste, Dokumente*. S. 54.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> Цит. по: *Jensen J.* *Ferdinand Ebner und Josef Matthias Hauer*. S. 258.

<sup>34</sup> *Hauer J. M.* *Deutung des Melos*. Leipzig; Wien; Zürich: Tal, 1923.

<sup>35</sup> *Ebner F. Schriften*. Bd. 2: Notizen, Tagebücher, Lebenserinnerungen. S. 1062.

## Значение искусства в метафизике Феликса Равессона

Жан Гаспар Феликс Равессон (1813–1900) — французский философ-спиритуалист, предшественник и учитель Анри Бергсона. Еще в молодые годы он стал автором двухтомного сочинения «Опыт о “Метафизике” Аристотеля», которое до конца столетия оставалось главным трудом по аристотелеведению во Франции и до сих пор высоко оценивается специалистами. Идеи Аристотеля, Ф. Шеллинга, а позже — Плотина, Г. Лейбница, Ф. Фенелона, Б. Паскаля определили то поле исследований, в котором он работал, сам контекст его творчества. В «Докладе о философии во Франции» (1867) он назвал свою концепцию спиритуалистическим позитивизмом или реализмом. Термин «спиритуалистический реализм» встречается и в отечественной философии, например в работах Л. М. Лопатина и А. Ф. Лосева. Как Лопатин в России, так Равессон во Франции представлял версию спиритуализма, во многом восходящую к учению Мен де Бирана. Затем эту традицию, или философское движение, продолжили ученики Равессона — Жюль Лашелье, Эмиль Бутру и некоторые другие мыслители; наиболее известным из них является Бергсон.

Таким образом, она прошла через все XIX столетие и в каких-то аспектах продолжилась в XX веке, в том числе в работах последователей Бергсона. Но нужно подчеркнуть, что концепции всех этих философов, несмотря на определенное идейное родство, сохраняют своеобразие и довольно сильно отличаются друг от друга. Данный вариант философии духа, сторонники которого видели в нем «средний путь» в философии, противостоящий материализму и идеализму, исходил из той идеи, что реальность в основе своей духовна, имеет иерархическую структуру и познается субъектом не через абстрактные общие идеи, а посредством его обращения к собственному сознанию, которое постигается как духовная деятельность, активность.

В целом Равессона можно назвать одним из самых глубоких французских мыслителей XIX столетия, хотя философской системы он не создал, а стиль его порой не отличался ясностью и отчетливостью. Отмечу главные вехи его биографии<sup>1</sup>. Он происходил из семьи городского казначея, который рано умер, но Феликс, благодаря родственным связям матери с влиятельными людьми Франции, смог получить хорошее образование. Правда, судьба его сложилась так, что он не сделал университетской карьеры, а долгое время занимал довольно

<sup>1</sup> Подробнее см.: *Блауберг И. И. Истоки бергсонизма. Философия Феликса Равессона.* М.: Ин-т философии РАН, 2014.

высокие административные должности в министерстве просвещения. При этом Равессон был натурой художественной, играл на скрипке, неплохо рисовал, неоднократно выставлялся под фамилией Лаше в знаменитом парижском Салоне, где его работы были благосклонно встречены публикой. Эти его интересы нашли особое приложение, когда в 1870 году он был назначен хранителем древностей и скульптуры в Лувре, где получил возможность заняться археологией и исследованиями по истории искусства. Равессон был прекрасным знатоком и ценителем античной скульптуры, живописи Ренессанса, которые постоянно давали ему богатый материал для осмысления и философских выводов. У него нет работ, специально посвященных общим проблемам эстетики (помимо нескольких энциклопедических статей), но в некоторых основных трудах, а главное — во множестве записей, которые после его смерти были частично обнародованы, представлена вполне связанная и развернутая концепция искусства и его роли. Кроме того, Равессон — автор статей, в которых рассматриваются конкретные вопросы эстетики. Так, он дал особую интерпретацию статуи Венеры Милосской, стремясь доказать, что она первоначально составляла часть целой группы, в которую входила также статуя какого-то героя или бога. Эта гипотеза не нашла подтверждений. Другим постоянным предметом его интересов были античные надгробия, а также древнегреческие тайные культы, мистерии; им также посвящены несколько работ<sup>2</sup>. Некоторые суждения философа о данных вопросах мало согласовывались с состоянием исследований в этих областях в его время. Здесь интересен скорее сам ход его рассуждений, демонстрирующий прекрасное знание предмета и тонкость аргументации, а главное — позволяющий уточнить, конкретизировать философские воззрения, которые и приводили его к выдвиганию особого рода гипотез.

В метафизике Равессона ведущей является идея о духовном начале мира, которое человек постигает на разных путях. В ранний период философ больше выделял путь аналогии: обращаясь к собственному сознанию, мы по аналогии делаем вывод о существенных чертах первоначала универсума. Во второй период, с конца 1840-х годов, он акцентирует идею о выражении, манифестации духа в мире. Одно из таких выражений Равессон видел в красоте, которую считал главным предметом эстетики. Этим и определяется место эстетики в его учении.

Само духовное первоначало, согласно Равессону, который следовал в этом традициям христианства, есть любовь. В его эстетике этот постулат предстал в особой форме. Красота в мире, полагал философ, выражает изначальную божественную любовь и стремится к ней. Любовь тем самым является и ее источником, и целью. Красоте удается, затрагивая человека

---

<sup>2</sup> См.: *Ravaisson F. L'art et les mystères grecs / textes présentés et recueillis par D. Janicaud.* Paris: L'Herne, 1985.

на чувственном уровне, передать ему нечто более высокое: «Красота, по сути, нравится нам как выражение Любви. Искусство приближает царство небесное <...>. Именно Красота *трогает* нас. Красота преображает душу, которая самой своей целостной сущностью пробудит любовь»<sup>3</sup>.

Такая сущностная связь красоты и любви определяет, по Равессону, и взаимоотношения эстетики и этики. Он не относится к числу тех мыслителей, которые видели в искусстве, в красоте нечто противостоящее нравственности, дающее импульс чувственным влечениям человека. Он возражает Льву Толстому, высказывавшему подобные суждения: «Толстой со своей обычной суровостью осуждал стремление к красоте; он опасался, что это означает лишь искать удовольствий и поддаваться чувственности. Но разве само удовольствие (или развлечение) нельзя рассматривать не столь строго? Разве Евангелие, к которому нас постоянно отсылает Толстой, не воспекает заповеди блаженства, не обещает, вместе с покоем, счастье? И если ответят, что речь идет о всецело моральном счастье, куда не входит ничто метафизическое, нельзя ли напомнить, что Христос говорит о красоте лилии, что она превосходит великолепие Соломона во всей его славе?»<sup>4</sup> Есть высшее искусство, повторяет Равессон вслед за стоиками: это искусство жизни, то есть мораль, и оно лежит в истоках всякого другого искусства. Поэтому, подчеркивает философ, не за искусством последнее слово; но оно своими средствами должно пробуждать — через красоту, через прекрасные образы и гармонию — стремление к высшей, духовной любви.

Искусство, по Равессону, постепенно подводит нас к тем проявлениям духа, которые превосходят само искусство. В этом смысле оно выступает как инструмент религии. Данной теме посвящены, как отмечалось выше, несколько работ философа, в которых он исследует и интерпретирует античные надгробные памятники, доказывая — наперекор господствовавшему в искусствоведении мнению, — что на них нужно видеть не изображение сцен земной жизни или последних почестей, воздаваемых усопшему, а образы жизни иной, символы бессмертия. Ссылаясь на Платона, он утверждал, что через природу, ее предметы и явления грекам открывался высший порядок вещей, и именно он «был постоянным и, скажем так, единственным предметом искусства»<sup>5</sup>. Эллинский гений, по убеждению Равессона, еще во времена Гесиода и Ферекида постиг, что в красоте есть нечто такое, что превосходит саму область ума. С его точки зрения, греки лучше, чем какой-либо другой народ, осознали, что божественный мир есть мир духа. Равессон, как видим, трактует эти проблемы с позиций спиритуализма, что неизбежно приводит

<sup>3</sup> Ravaissou F. Fragments // Janicaud D. Une généalogie du spiritualisme français. Aux sources du bergsonisme: Ravaissou. La Haye: Martinus Nijhoff, 1969. P. 249.

<sup>4</sup> Ibid. P. 245–246.

<sup>5</sup> Ravaissou F. L'art et les mystères grecs. P. 198.

к известному анахронизму, который вполне отчетливо отражает собственные взгляды философа на роль и значение искусства<sup>6</sup>.

Единство, гармония, в высшей степени свойственные божественному источнику мира, становятся, по Равессону, целью для искусства, призванного хоть отчасти переносить эти качества в здешний мир. Телеология, заимствованная французским мыслителем у Аристотеля и характеризующая в целом его философское творчество, со всей очевидностью заявляет о себе и в эстетике (здесь важную роль сыграло, думается, и осмысление кантовской «Критики способности суждения»). Красота, по его убеждению, неразрывно связана с гармонией, взаимным соответствием пропорций, выражающим глубинную упорядоченность универсума. Поэтому искусство, которое превращает хаотическое в организованное, стройное, гармоничное, проникает в самую сердцевину мироустройства. В поздних записях философа встречаются такие слова: «...упорядочивать, то есть эстетизировать»<sup>7</sup>. Эти глубинные, невидимые пропорции неспособна, по Равессону, передать обычная геометрия, они доступны только высшей геометрии (в этих словах чувствуется влияние паскалевского противопоставления геометрического и тонкого ума). Она нацелена на высшие формы, выражающие саму реальность, жизнь; в них тоже существует своего рода правильность, регулярность, которые и может передать геометрия, но, как пишет Равессон, «более чем трансцендентная»<sup>8</sup>. Хотя математика тоже имеет дело с порядком, величиной, пропорциями, которые являются элементами красоты, но она не принимает во внимание красоту как таковую, а для искусства именно красота является главной причиной интереса к этим элементам<sup>9</sup>. Фигуры живых, организованных существ не могут быть подвергнуты расчету или сконструированы рационально, их мы можем оценить только при помощи «действия понимания (intelligence), совсем иного, чем дедукция, используемая в математике, — действия, которое называют

<sup>6</sup> Т. Виола замечает, что эти воззрения Равессона связаны с «философской историей религии», которую он унаследовал, среди прочих, у Дж. Вико, Ф. Шеллинга и Ж. Мишле. Стремясь установить преемственность между греческой античностью и христианством, он видел в изобразительном искусстве прошлого «символическое обоснование своих умозрительных положений о воплощении в мире божественной воли» (*Viola T. The Serpentine Life of Félix Ravaisson // Et in imagine ego: Facetten von Bildakt und Verkörperung / hrsg. von U. Feist, M. Rath. Berlin: Akademie, 2012. S. 170. URL: [http://www.academia.edu/3838082/The\\_Serpentine\\_Life\\_of\\_F%C3%A9lix\\_Ravaisson.\\_Art\\_Drawing\\_Scholarship\\_and\\_Philosophy](http://www.academia.edu/3838082/The_Serpentine_Life_of_F%C3%A9lix_Ravaisson._Art_Drawing_Scholarship_and_Philosophy) (дата обращения: 25.10.2020).*

<sup>7</sup> Это цитата из архивных материалов философа, опубликованных в книге: *Dopp J. Félix Ravaisson; la formation de sa pensée d'après des documents inédits. Louvain: Éditions de l'Institut supérieur de philosophie, 1933. P. 378.*

<sup>8</sup> *Ravaisson F. Dessin // Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire / éd. par F. Buisson. Paris: Hachette, 1887. P. 575.*

<sup>9</sup> *Равессон Ф. Леонардо да Винчи и обучение рисованию / пер. с фр. И. И. Блауберг // Философские науки. 2016. № 9. С. 126.*

интуицией (от термина, обозначающего видение), или способностью суждения, или чувством»<sup>10</sup>.

Тем самым искусство оказывается гораздо ближе к первоначалу, чем наука, которая, по Равессону, познает элементы и их отношения, а не саму целостность, единство. Единство же — это прерогатива искусства, как и философии. Метод искусства состоит в том, чтобы сразу схватить целое вместе с его отношением к частям. Даже в музыке, для которой характерна последовательность звуков, «восприятие красоты имеет лишь в той мере, в какой память сжимает, собирает последовательное в один момент»<sup>11</sup>. Помимо этого, искусство нацелено на идеал, оно показывает мир таким, каким он должен быть, а не каким является в настоящий момент. Опираясь на аристотелевское учение о подражании, мимесисе, Равессон писал: «Искусство, в подражании особенно предметам самого возвышенного порядка и тончайшей красоты, не только воспроизводит творения природы, но, скорее, воссоздает стремление, волю, из которой они истекают, или, если заимствовать выражение Спинозы, старается подражать природе порождающей более, чем природе порожденной, или, говоря проще, скорее замыслу, чем результату»<sup>12</sup>. «Замысел» этой порождающей природы, то есть, в трактовке Равессона, духа, или Бога, и является целью, идеалом. Поэтому мыслитель и называет эстетику «светочем», или факелом (*flambeau*), науки: эстетика освещает науке путь, указывает ей цель движения. Вместе с тем искусство, выражая общее, отнюдь не сводится к нему. Будучи нацелен на идеал, художник в своих творениях должен изобразить не застывшие персонификации абстрактных правил, а стремиться передать совершенство, неотделимое от индивидуальности, исток которого — «высшая индивидуальность, то есть индивидуальность Духа, дающая начало универсальному и высшему идеалу»<sup>13</sup>.

Для философии, для метафизики также очень важен опыт искусства. Равессон охотно цитировал слова Р. Декарта о том, что упражнению чистого рассудка нужно уделять лишь малую часть времени, а наибольшую — воображению и чувствам. Ведь то, что «философия более или менее опосредованно постулирует или доказывает, искусство показывает нам. Оно заменяет диалектику, работу рефлексии интуицией, непосредственным общением с живым и действенным началом»<sup>14</sup>. Равессон упоминал в этом контексте и кантовскую

<sup>10</sup> *Ravaisson F. Dessin.* P. 575.

<sup>11</sup> *Ravaisson F. Fragments.* P. 249.

<sup>12</sup> *Ibid.* P. 246.

<sup>13</sup> *Равессон Ф.* Леонардо да Винчи и обучение рисованию. С. 128. В исследовательской литературе подчеркивается в связи с этим влияние на Равессона идей Аристотеля: «...именно аристотелевская перспектива (в данном случае высшее уравнение "реальность=индивидуальность") противостоит всякому академизму или эстетическому платонизму» (*Contini A. Ravaisson lecteur d'Aristote: esthétique et connaissance du vivant // Aristote au XIX-e siècle / éd. par D. Thouard. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 2004. P. 203*).

<sup>14</sup> *Boutroux E. La philosophie de Félix Ravaisson // Revue de métaphysique et de morale. 1900. T. 8. № 6. P. 707.*



трактовку воображения. Известно, какую важную роль воображение играет в философии Канта. И для Равессона, порой критиковавшего немецкого мыслителя, этот аспект его учения оказался весьма существенным. Как подчеркивал в статье о Равессоне его последователь, Эмиль Бутру, это не значит, что сама методическая мысль должна уступить место чувствам и воображению. Но данные, получаемые от искусства, помогают сознанию выявить и глубже постичь то, что само оно носит в себе. «В свете искусства философия отдает себе отчет в родстве материальных вещей с духовным началом универсума. <...> Красота — это видимый дух: стало быть, сама материя уже является духом»<sup>15</sup>.

В искусстве, как и в природе, творческое действие проявляется, по Равессону, не только и не столько в формах, сколько в движениях. По его мнению, изображение движений есть самая сложная и возвышенная часть искусства: «...именно по изобретательности в передаче движений прежде всего узнаются великие мастера; в характере поз и жестов сразу же проявляется — в самом простом наброске или в обрывках, наиболее пострадавших от времени, — гений Леонардо да Винчи, Фра Бартоломео, Перуджино, Рафаэля, Микеланджело»<sup>16</sup>. В связи с этим философ напоминает о том, что говорили греки, а затем повторил Витрувий применительно к архитектуре: у красоты есть две части, симметрия и эвритмия (от древнегреч. «стройность, благозвучие, гармония»), причем вторая превосходит первую<sup>17</sup>. Соответственно, в самой красоте Равессон выделяет разные уровни. Первый из них — это пропорции, о которых говорилось выше, совершенное соответствие материи и формы. Следующий, более высокий уровень выражается французским словом *grâce*, которое означает и грацию, и милость, благодать (в дальнейшем изложении мы будем иметь в виду оба эти значения). В динамической метафизике Равессона, где постоянно подчеркивается значение действия, подвижности, активности, грациозные движения приобретают особый смысл, отсылающий к глубинным основам его концепции. По мысли Равессона, *grâce* есть выражение симпатии, любви, доброты. Излагая эту тему, он часто обращается к художникам Ренессанса, особенно к Леонардо да Винчи, который был для него одним из высочайших авторитетов в сфере искусства; по словам Бергсона, — «самой персонификацией искусства»<sup>18</sup>. Леонардо, подчеркивает Равессон, называл грациозные движения «божественными» (*moti divini*). В интерпретации французского философа это означает следующее: грациозные движения, какие мы видим на картинах Корреджо, Леонардо, Микеланджело, Перуджино, Рембрандта, Рубенса и других художников, изображающих Иисуса Христа, Мадонну, апостолов, выра-

<sup>15</sup> Ibid. P. 708.

<sup>16</sup> Равессон Ф. Леонардо да Винчи и обучение рисованию. С. 125.

<sup>17</sup> Ravaissou F. Testament philosophique et fragments. Paris: Boivin, 1933. P. 81.

<sup>18</sup> Бергсон А. Жизнь и творчество Равессона // Бергсон А. Избранное: Сознание и жизнь. М.: Росспэн, 2010. С. 204.

жают жертвенность, сочувствие, присущие самому творческому, духовному началу мира. А эта проблема имела для Равессона важнейшее значение в рамках всей его концепции. Еще в «Опыте о “Метафизике” Аристотеля» он рассуждал о том, каким образом первоначало связано с миром, почему вообще возникает мир, если перводвижитель самодостаточен. Данная тема прошла через все его творчество, он искал разные ответы на этот вопрос, но в поздних работах, особенно в тех фрагментах, которые после его смерти были изданы под названием «Философское завещание», изложил свою позицию. Высшее сущее, или Бог, писал он, отдает миру часть своей силы и полноты из-за любви, великодушия, задавая тем самым образец для героев, избранных личностей. Философию, в которой утверждаются эти принципы, Равессон называл героической, относился к ней и собственную концепцию.

Таким образом, грациозные движения — это лишь один аспект большой темы. «Во всем грациозном, — писал Бергсон в статье, посвященной Равессону, — мы видим, чувствуем, угадываем своего рода снисхождение и самопожертвование. Таким образом, тот, кто смотрит на мир глазами художника, замечает грацию в красоте и доброте — в грации. Любая вещь — движением, запечатленным в ее форме, — демонстрирует бесконечное великодушие дарующего себя первоначала»<sup>19</sup>. Сами формы важны, по Равессону, прежде всего передачей движений; в них красота проявляется как застывшая грация. Мы наблюдаем в них своего рода пульсацию, ритмичное движение, подобное волне, которая то отхлынет, то накатит, словно отдавая себя. Такая пульсация, по мысли Равессона, бросает свет на сам метод природы. Ведь самой природе свойственно раздвоение, которое можно усмотреть в смене дня и ночи, жизни и смерти, пробуждения и сна, а также в вибрациях света и пр.

В связи с этими размышлениями в работах Равессона появляется тема изогнутой линии, которая очень значима для его эстетики и метафизики. Ведь ритмичное колебание, пульсация, которую он видел в природных явлениях и формах, выражается, с его точки зрения, в особом рода линиях<sup>20</sup>. Такую линию он называл по-разному: волнистой (*ligne onduleuse*), изогнутой, или змеевидной (*ligne serpentine*). В статье «Рисунок», опубликованной в Словаре по педагогике, он подробно пишет об этом, ссылаясь на Микеланджело, а особенно — на Леонардо да Винчи, подчеркивавших важность передачи художником изогнутости формы, линии. Приведем, к примеру, один из советов Леонардо рисовальщику из «Трактата о живописи»: нужно оценивать, «в какую сторону направляются линейные очертания, и какая часть линий изгибается в ту или другую сторону, и где они более или менее отчетливы, а также широки

<sup>19</sup> Там же. С. 214.

<sup>20</sup> Интересно, что во французском языке слово *ondulation*, часто используемое Равессоном при исследовании этих проблем, означает и «пульсация, колебание», и «волнистость», «волнообразная линия».

и тонки»<sup>21</sup>. Равессон дает подобным суждениям свою философскую трактовку: искусство рисования состоит в том, чтобы выявить в каждом предмете ту особую изогнутую линию, которая проходит по нему, подобно волне, и является его порождающей осью. Эта высшая линия управляет всеми остальными, хотя сама она не видна и может быть угадана только через другие линии; ее можно постичь не зрением, а воображением и мышлением. Равессон упоминает о том, что его учитель, «известный художник нашего времени» (возможно, имеется в виду кто-то из учеников Д. Энгра), называл ее «линией метафизической» или сверхфизической. Такая линия лучше всего остального передает ту силу, которая, в чем-то уступая препятствиям, все же продолжает свое движение, как душа в организме, «где она отдает себя лишь для того, чтобы вновь себя обрести и постоянно возобновлять, среди рассеивания своих способностей, сознание своей нерушимой самоидентичности»<sup>22</sup>. Эта метафизическая линия для Равессона, как можно понять, выражает духовный исток вещей, порождающее их начало. Не случайно он вдохновлялся именно творчеством да Винчи, который называл живопись *cosa mentale* — умственной деятельностью, и писал о том, что в изображаемых жестах и движениях должно передаваться душевное состояние человека, представления его души.

Одна из важнейших идей Равессона, которую он применяет и в метафизике, и в эстетике — это идея о значении метода аналогии в познании мира. Он полагал, что в мире все предметы и явления находятся в единстве, во взаимосвязи, и эти связи оказываются отношениями аналогии. Потому к ним применим и метод аналогии, который философ считал универсальным, называя его истоком открытий, поиском сходств и гармоний в мире. В свою очередь, аналогия предполагает универсальное постоянство, устойчивость, которые можно объяснить, по Равессону, самим устройством единой воли, свидетельствующей о существовании и действии Бога. С этой точки зрения, метафизическая линия выступает как образ или символ таких внутренних, глубинных взаимосвязей. В поздних заметках мыслителя, где он довольно часто возвращается к этой теме, читаем: нужно «найти линию, с которой все соотносится, метафизическую, моральную линию; она зачаровывает и вовлекает в свой круговорот, как зачаровывает змея»<sup>23</sup>. Если одной из главных особенностей метода как в философии, так и в искусстве является организация, упорядочивание частей в соответствии с общим видением целого, то такое упорядочивание должно следовать *serpeggiamento*<sup>24</sup>, «или порождающей линии, или главной волне (*onde mère*)»<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> Леонардо да Винчи. Избранное. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1952. С. 85.

<sup>22</sup> *Ravaisson F. Dessin*. P. 583.

<sup>23</sup> *Ravaisson F. Testament philosophique et fragments*. P. 372–373.

<sup>24</sup> Извилистость (*итал.*), от *serpeggiare* — виться, извиваться.

<sup>25</sup> *Ravaisson F. Testament philosophique et fragments*. P. 378.

Идея о «метафизической» линии, свидетельствующей о происхождении вещей от духовного начала и незримой их связи с ним, привлекла особое внимание Бергсона в работе «Жизнь и творчество Равессона», которая уже цитировалась выше. Приведем здесь его интерпретацию того, как Равессон толкует творчество Леонардо: «Остановимся перед портретами Моны Лизы или Лукреции Кривелли: не кажется ли нам, что видимые линии фигуры восходят к воображаемому центру, расположенному за полотном, где внезапно может открыться — в одном слове — тайна, которую мы без конца читали бы, фраза за фразой, в загадочном лице? Именно там и разместился художник. Развивая простое духовное видение, сконцентрированное в этой точке, он воссоздал, черту за чертой, находившуюся перед ним модель, повторяя на свой манер порождающее усилие природы»<sup>26</sup>.

Российский философ В. А. Подорога пишет в статье «Складка» в «Новой философской энциклопедии» о «мировой линии совершенства», поискам которой «посвятили себя Лука Пачоли, Леонардо да Винчи, Г. В. Лейбниц, У. Хогарт и др. Эта линия не может быть актуализована, она остается виртуальной. <...> С. М. Эйзенштейн, П. Клее также мечтали о совершенной мировой линии»<sup>27</sup>. Очевидно, что в этом ряду занимает свое место и Равессон. Среди перечисленных В. А. Подорогой имен нам в данном случае особенно интересно одно — Уильям Хогарт. В связи с ним возникает вопрос, на который исследователи пока не нашли ответа. Ведь именно Хогарт, английский художник XVIII века, в своей работе «Анализ красоты», можно сказать, сложил оду зме-

<sup>26</sup> Бергсон А. Жизнь и творчество Равессона. С. 204. Правда, французский философ-хайдеггерянец Доминик Жанико, автор сравнительного исследования концепций Равессона и Бергсона, оспаривает данную Бергсоном трактовку этих идей Равессона, считая, что великий интуитивист выразил здесь скорее собственную точку зрения: «Если Равессон гармонизирует разрозненные заметки “Трактата о живописи” и придает им метафизическое значение, которого они изначально не имели, Бергсон совершает нечто большее: воссоздавая генезис творческого акта по модели идеального генезиса жизни, он накладывает свою собственную психологическую и метафизическую теорию на интерпретацию Леонардо Равессоном и, как нам кажется, не соответствует духу первого, истолковывая тексты второго» (*Janicaud D. Une généalogie du spiritualisme français. Aux sources du bergsonisme: Ravaisson. P. 54–55*). Трудно не согласиться с Жанико — у Равессона мы действительно не находим таких рассуждений. Но это значит, что мы встречаемся здесь с собственной бергсоновской трактовкой смысла метафизической линии, что, несомненно, важно для нашей темы.

<sup>27</sup> Подорога В. А. Складка // Новая философская энциклопедия: в 4 т. / науч.-ред. совет: В. С. Степин и др. 2-е изд. М.: Мысль, 2010. С. 562–563. Есть интересная работа о роли змеевидной линии в творчестве Андрея Тарковского, в частности в фильме «Солярис»: *Gueden M. Solaris (1972) ou la ligne serpentine: la methode leonardienne d'Andreï Tarkovski, l'image cinématographique comme “cosa mentale” // Art et histoire de l'art. 2014. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/52814731.pdf> (дата обращения: 25.10.2020)*. Автор пишет о влиянии Леонардо на Тарковского, приводит ряд примеров обращения к змеевидной линии художников и мыслителей разных времен. «Змеевидная форма, — отмечает она, — есть путь мысли Тарковского в “Солярисе”, выражение ее движения и матрица ее эстетики» (*Ibid. P. 10*).

видной линии, ставшей главной ее темой<sup>28</sup>. В этом трактате об искусстве рисования автор на множестве примеров, взятых из разных областей искусства — от живописи и скульптуры до танцев, — стремится доказать, что именно волнообразные или змеевидные линии составляют основу красоты как природных форм, ландшафтов, так и произведений искусства. Таких линий существует множество, но среди них наметанный взгляд художника выделяет особые линии: «... если среди огромного многообразия волнообразных линий, какое только можно представить себе, существует лишь одна, которая поистине заслуживает названия линии красоты, то существует также одна точная змеевидная линия, которую я называю линией привлекательности»<sup>29</sup>. Художник с помощью рисунков конкретно показывает, какую именно из изогнутых линий он считает точной.

Эта тема для Хогарта была столь важной, что на автопортрете 1745 года он изобразил такую линию с надписью «the LINE of BEAUTY and GRACE»<sup>30</sup>. Интересно, что словом «привлекательность» передано в русском переводе английское слово «grace». Искусствовед, исследователь Хогарта М. П. Алексеев разъясняет в подробных и очень содержательных примечаниях, что именно «привлекательность» лучше всего соответствует тому значению, в каком термин *grace*, возникший в эстетических теориях Позднего Возрождения, а затем главным образом через французские эстетические теории получивший распространение в Англии, применялся Хогартом. Как пишет Алексеев, «под словом “grace” в Англии в первой половине XVIII века понимались такие качества предмета или произведения искусства, какие доставляли удовольствие наблюдателю (pleasing quality), производили на него благоприятное впечатление, имели свойства привлекательности или притягательности, заманчивости»<sup>31</sup>.

В своей книге Хогарт, говоря о змеевидной линии, ссылается на итальянского художника и писателя XVI века Джованни Паоло Ломаццо, который в «Трактате об искусстве живописи, скульптуры и архитектуры» приводит наставление, данное Микеланджело его ученику, Марку из Сиены, о том, что в основу композиции всегда следует класть фигуру пирамидальную, змеевидную и помещенную в одном, двух и трех положениях. «В этом правиле (по моему мнению), — пишет Ломаццо, — заключается вся тайна искусства, потому что величайшее очарование и жизнь, какие только может иметь картина, — это передача *движения*, которое художники называют *духом картины*»<sup>32</sup>.

Все это наводит на мысль об удивительном сходстве, которое обнаруживается у Равессона и Хогарта. Французский философ, как мы отмечали выше,

<sup>28</sup> Я благодарю Виктора Петровича Троицкого за информацию об этой книге.

<sup>29</sup> Хогарт У. Анализ красоты. СПб.: Азбука, 2016. С. 103.

<sup>30</sup> Герман М. Художник размышляющий // Хогарт У. Анализ красоты. С. 6–7.

<sup>31</sup> Алексеев М. П. Примечания // Там же. С. 208.

<sup>32</sup> Хогарт У. Анализ красоты. С. 32.

тоже во главу угла ставил передачу движений, но главное, что сближает этих авторов, — особый интерес к змеевидной линии и употребление в связи с этим термина *grace* (во французском варианте — *grâce*). Такое сходство вряд ли может быть случайным. Но Равессон нигде в своих рассуждениях не упоминает Хогарта. А ведь по времени он был не так уж далек от английского художника, к тому же Хогарт неоднократно бывал во Франции<sup>33</sup>; в 1805 году там был издан перевод его книги, которая, вероятно, приобрела известность в кругах французских интеллектуалов. И хотя, как замечает исследователь, в начале XIX столетия Хогарт «превратился в некую торжественную и скучноватую регалию английской традиционной культуры, которой продолжали интересоваться лишь немногие литераторы и просвещенные ценители»<sup>34</sup>, а внимание к его творчеству стало возрастать лишь к концу XIX века, все же такой знаток искусства, сам проявивший себя на этой стезе, как Равессон, едва ли мог о нем не знать. Тем более что именно трактат Хогарта весьма способствовал широкой рецепции в XVIII и XIX веках изложенных в нем идей о «линии красоты». Одним из его известных читателей был Шиллер, чьи «Эстетические письма» хорошо знал Равессон<sup>35</sup>. И все же Равессон в своих рассуждениях обращается к древнегреческому искусству, к художникам Ренессанса, а Хогарта обходит стороной<sup>36</sup>. О причинах этого трудно сказать что-то определенное, вопрос остается открытым. Очевидно одно: понимание термина и явления *grace* у обоих авторов, без сомнения, весьма различно. Равессоновская трактовка отсылает гораздо дальше в глубь времен, чем мы видим это у Хогарта, — не к Ломатто и даже не к Леонардо, но к Аристотелю, к Плотину с его идеей эманации Единого в мир, к христианской традиции толкования Бога как любви. Рассуждения Равессона о змеевидной линии относятся к сфере эстетики, глубоко укорененной в спиритуалистической метафизике, и открывают иные перспективы, чем трактат Хогарта.

Французский философ считал важнейшим из искусств рисунок. Он неоднократно упоминал выражение Леонардо «верное суждение глаза», считая, что такому «суждению», или навыку, следует учить еще в начальных классах школ, причем начинать обучение рисованию нужно не с изображения неодушевленных вещей, а с воспроизведения человеческого лица — самого прекрасного творения природы. Если красота является выражением мира, универсума, то не менее справедливо, полагал он, будет сказать, что «красота

<sup>33</sup> См.: Герман М. Ю. Уильям Хогарт и его время. Л.: Искусство, 1977. С. 110, 112.

<sup>34</sup> Там же. С. 204.

<sup>35</sup> См.: Viola T. The serpentine life of Félix Ravaisson. P. 166.

<sup>36</sup> Кстати, если говорить о французской традиции, то упоминание о волнистой линии как символу движения и жизни и ее противопоставление прямой линии, символизирующей инерцию и неподвижность, встречается, например, у Д. Дидро (см.: Gueden M. Solaris (1972) ou la ligne serpentine: la methode leonardienne d'Andreï Tarkovski, l'image cinématographique comme «cosa mentale». P. 48). О нем Равессон также не упоминает.

есть суть (le mot) образования»<sup>37</sup>. По Равессону, рисунок есть упрощенная живопись, а поскольку именно живопись является своего рода языком, который служит «выражению видимых форм, предметов всех изобразительных искусств», то рисовальщик держит в своих руках ключ от всех этих искусств<sup>38</sup>. В рисунке художник сразу, одним взглядом, схватывает предмет, делая набросок того полного и адекватного изображения, каким является картина. Тем самым вырабатывается необходимая способность к постижению целостности, единства. Осмысляя эти свойства рисунка, Равессон придавал особое значение методам обучения рисованию в лицах. Возглавив в 1853 году комиссию, призванную разработать такие методы, он критически отозвался о принятой тогда системе И. Г. Песталоцци, предполагавшей начинать с вычерчивания геометрических фигур, а затем постепенно осваивать изображение живых тел. С точки зрения Равессона, вначале, напротив, следовало учиться воспроизводить наиболее совершенные из человеческих фигур, представленные в древнегреческих скульптурах. «Паскаль, — писал он, — верно отделил от геометрического ума тонкий ум, который, возможно, следовало бы назвать эстетическим умом и к которому восходит все то, что принадлежит особой и высшей области жизни и свободы. Система Песталоцци применительно к вопросу о рисовании и искусстве есть досадное смешение двух этих умов»<sup>39</sup>.

Но утверждение значимости изобразительного искусства, как полагают некоторые современные исследователи, — не последнее слово эстетики Равессона. Его философская концепция дает возможность и для иных интерпретаций. Вернемся к понятию эвритмии. В нем явственно звучит слово «ритм», и оно тоже очень важно для равессоновской метафизики. Идея гармонии универсума соотносится у Равессона с представлением о свойственных природе ритмах, которые находят своеобразное выражение и в сфере искусства. Весь универсум оказывается у него подчиненным ритму — от биения сердца до морских приливов и отливов, от смены дня и ночи до чередования жизни и смерти. Равессон пишет о вибрации, пульсации, характерных для природы. Как отмечалось выше, этот глубинный ритм выражает, по мысли французского философа, движение самого первоначала, отчасти дарующего себя миру. Вообще идея о ритмах, изначально присущих мирозданию, по истокам своим очень древняя: ее можно обнаружить еще у Гераклита и стоиков. Равессон, как видим, следует этой традиции. В его эстетике тема ритма связывает

<sup>37</sup> *Ravaisson F. L'Art // Etudes sur F. Ravaisson. De l'habitude / sous la direction de J.-M. Le Lanou. Paris: Kimé, 1999. P. 73.*

<sup>38</sup> *Ravaisson F. Dessin. P. 671.* В Национальной библиотеке в Париже хранится более 300 рисунков, выполненных Равессоном. Как пишет Виола, они до сих пор почти неизвестны, но должны быть проанализированы, «как продолжение или дополнение его философской работы в строгом смысле слова» (*Viola T. Two Aristotelians: Peirce and Ravaisson. URL: <http://www.nordprag.org/papers/epc1/Viola.pdf> (дата обращения: 25.10.2020).*

<sup>39</sup> *Ravaisson F. Testament philosophique et fragments. P. 137.*

между собой изобразительные искусства и музыку. О музыке как таковой он писал мало, но это представление о мироздании, пронизанном ритмами, само по себе уже уводит в сферу музыки. В «Философском завещании» мы находим сравнение универсума, мира с музыкальной пьесой, «где главный мотив то появляется, то исчезает, чтобы вновь возникнуть, торжествуя, из последовательности вариаций с их отдельными красотами, где еще чувствуется его влияние»<sup>40</sup>. В поздних заметках, хранящихся теперь в архиве, философ писал о связи древних изображений змеи (вспомним «змеевидную линию») с музыкальными представлениями. И все это дает основание предполагать глубинную взаимосвязь концепции Равессона с музыкой — ту взаимосвязь, которая не лежит на поверхности, но требует особого истолкования.

Эту работу провела в одной из своих статей французская исследовательница Клер Марэн — одна из тех современных авторов, которые очень интересно и плодотворно интерпретируют идеи Равессона. Она перечисляет имеющиеся в сочинениях философа упоминания темы музыки и делает вывод о том, что все они используются им скорее как метафоры. А дальше следует такое рассуждение: «Но более глубоко, если музыка находится в сердцевине философии Равессона (а не только в его эстетике), это связано не с иллюстративным употреблением музыкальных форм, а с центральным местом, которое занимает понятие ритма. В этой перспективе синусоидальные формы, столь зачаровывающие Равессона, не являются конечной манифестацией бытия в сфере феноменальности, но представляют его графическое выражение. Изогнутая линия — это след, образованный на поверхности мира более глубокими пульсациями»<sup>41</sup>. И в этом широком смысле музыка оказывается тогда, по мнению Марэн, пропедевтикой в равессоновскую метафизику, потому что именно музыка вводит нас в собственный внутренний ритм бытия. Такая интерпретация не кажется натяжкой, поскольку в текстах Равессона (в архивных заметках, опубликованных в качестве приложения к трудам ряда исследователей) можно встретить следующие утверждения: «Mundum regit Amor»<sup>42</sup>; и Musica» или «На поверхности все механизм, в глубине Музыка, или Внушение (Persuasion)»<sup>43</sup>.

В заключение отметим, что в последние два десятилетия концепция Равессона привлекла к себе большое внимание. За рубежом выходят и книги, и статьи, посвященные его идеям; обнаруживается много переключек с современными активно обсуждаемыми темами. В общем, французский мыслитель опять стал «актуален», как это часто происходит в философии.

<sup>40</sup> Ibid. P. 81.

<sup>41</sup> Marin C. Ravaisson, une philosophie du rythme // Cahiers philosophiques. 2012. №. 129. URL: <https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques1-2012-2-page-43.htm> (дата обращения: 25.10.2020).

<sup>42</sup> Миром правит любовь (лат.).

<sup>43</sup> Dopp J. Félix Ravaisson; la formation de sa pensée d'après des documents inédits. P. 374.



## Школа «Анналов» и ее научный потенциал в сфере искусствознания

Цель этой небольшой статьи — освежить в памяти важнейшие открытия представителей школы «Анналов» и пригласить к размышлению, могут ли эти открытия быть полезными для современного *искусствознания*. Такой ракурс освещения темы может показаться неожиданным: ведь группировавшиеся вокруг журнала «Анналы» ученые были прежде всего историками — но не историками искусства. И все же неслучайно Шарль Сеньобос, учитель и — поневоле — оппонент Марка Блока, декларировал: «Задавать себе вопросы очень полезно, но отвечать на них очень опасно»<sup>1</sup>. Перечислим вопросы, которые могут интересовать нас сообразно обозначенной теме.

Первый такой «опасный» вопрос, возникающий в связи со школой «Анналов»: вышел ли из поля зрения предмет внимания историков этой школы (в данном случае лучше отказаться от слова «объект», поскольку история в качестве объектов в любом случае видит в том числе конкретные факты)? Второй вопрос: в чем суть предлагаемого представителями школы «Анналов» метода, и устарел ли он? Третий: поскольку история как феномен, а также как наука и сфера познания охватывает разные сферы человеческих деяний, в том числе и сферу культуры (в частности — искусства), уместно поинтересоваться, имеем ли мы право актуализовать принципы и методы школы в искусствovedческой плоскости. И последний — глобальный вопрос, — который по праву должен быть первым: вопрос о природе истории как науки и сферы познания — в целом и в таких частных случаях, как история искусства и история культуры. Как видно, эти четыре вопроса взаимосвязаны и имеют синтетический характер; а потому постараемся подойти к ним комплексно и хотя бы наметить возможные пути поиска ответов.

Напомним, что фактически открытия школы «Анналов» приводят к рассмотрению истории в философском ракурсе и даже — к усмотрению сущности исторического процесса в той его составляющей, которая императивно требует именно *философского* взгляда. Более того: мы с полным правом можем говорить об особой *философии истории*, философии, находящейся в сущностном соответствии и предмету, и методу школы «Анналов».

<sup>1</sup> Цит. по: Блок М. Апология истории, или Ремесло историка / пер. Е. М. Лысенко; примеч. А. Я. Гуревича. М.: Наука, 1973. С. 14 (курсив оригинала).

Разумеется, философия истории как дисциплина и область эпистемологии прошла фазы становления не только в трудах французов; работы И. Г. Гердера (прежде всего — «Идеи к философии истории человечества», 1784), К. Маркса, О. Конта, Н. Я. Данилевского, О. Шпенглера, К. Ясперса и других не менее важны. К тому же нельзя упускать из виду значение, которое тот или иной мыслитель придает словосочетанию «философия истории». Как отмечает Робин Коллингвуд, историк, чрезвычайно близкий представителям школы «Анналов» по принципам мышления, у Г. Ф. В. Гегеля термин «философия истории» «означал просто всеобщую, или всемирную, историю»; а для «некоторых позитивистов девятнадцатого века: <...> философия истории означала открытие общих законов, управляющих ходом событий, о которых обязана рассказать история»<sup>2</sup>. Впрочем, симптоматично, что сам термин «философия истории» принадлежит французу — Вольтер ввел его в 1765 году, понимая под философией «независимое и критическое мышление», а под философией истории — «критическую, или научную, историю, тот способ исторического мышления, когда историк самостоятельно судит о предмете, вместо того чтобы повторять истории, вычитанные из старинных книг»<sup>3</sup>.

И стоит признать, что, во-первых, как бы ни эволюционировал концепт «философия истории», ученые школы «Анналов» оттачивали свой метод, воспитывая именно такое независимое и критическое мышление. А во-вторых, как бы ни сетовал Раймон Арон на отсутствие у Марка Блока и Люсьена Февра должной философской подготовки *de jure*<sup>4</sup>, но *de facto* и Блок, и Февр (а вслед за ними и ученые последующих поколений) соотносили свои усилия именно с «постижением смысла и закономерностей исторического процесса»<sup>5</sup>, а также с «интерпретацией исторического процесса»<sup>6</sup>, — а это суть задачи философии истории, согласно трактовке данной науки, предложенной уже в наши дни.

<sup>2</sup> Коллингвуд Р. Дж. *Идея истории; Автобиография* / пер. и коммент. Ю. А. Асеева. М.: Наука, 1980. С. 5. Отсюда: философия означала «для Гегеля — мышление о мире в целом, для позитивистов девятнадцатого столетия — открытие единообразных законов» (Там же).

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Арон говорит об «Апологии истории» Марка Блока: «Это книга ремесленника, причем гениального ремесленника без философской подготовки. Ее стоит прочесть, она представляет собой своего рода критерий различения проблем, которые ставит философ, и проблем, изучаемых историками. К этой же группе можно отнести книгу Л. Февра «Бою за историю». Нельзя также не вспомнить недавно изданный Ф. Броделем сборник статей, посвященных историческому познанию» (Арон Р. *Марксизм и метанаука* // Арон Р. *Избранное: Измерения исторического сознания*. М.: РОССПЭН, 2004. С. 194–195).

<sup>5</sup> Панарин А. С. *Философия истории* // Новая философская энциклопедия: в 4 т. Т. 4: Т–Я / науч.-ред. совет: В. С. Степин и др. М.: Мысль, 2001. С. 212.

<sup>6</sup> Кон И. С. *Философия истории* // Философский энциклопедический словарь / гл. ред. Л. Ф. Ильчев и др. М.: Сов. энциклопедия, 1983. С. 732.

Конечно, сам Блок с опаской и даже некоторой долей иронии закавычивает слово «философия» в рассматриваемом словосочетании; а Люсьен Февр ужасается нашествию «шарлатанов», «сочинителей» «дешевых (но зато двадцатитомных!) опусов по философии истории»<sup>7</sup>, — и всё же он, ссылаясь на «орлеанского хитреца» Шарля Пеги, сетует на то, что «историки и не испытывают особой нужды в философии»<sup>8</sup>.

И если мы пройдем путь, который прошла историческая мысль от начала 1930-х годов хотя бы до третьей волны «Анналов», — мы вполне можем прийти к следующему выводу. Философия истории, как она предстает в имплицитном понимании представителей школы «Анналов», позволяет объявить сутью исторического процесса и его закономерностей *смену ментальностей*<sup>9</sup>, сущность каждой из которых находит свое воплощение в конкретном мировоззрении; мировоззрение же, в свою очередь, достигает наиболее полной актуализации в духовной культуре и — *в искусстве*.

Вот от этого пункта, как представляется, и можно пойти «по направлению к искусствознанию». Действительно, уже Февр, критикуя подход Конта, заметил: «Но что такое науки? Это участки земной коры, сотрясаемые сейсмическими толчками. Это потоки магмы. Открытия не внутри каждой из них, не в сердцевине, а на границах, на окраинах, на задворках — там, где происходит их взаимопроникновение. Вот что такое науки. Что же касается Науки с большой буквы, то она со своей стороны сближалась с Искусством <...>. <...> то, что некогда казалось ученым целью всех их усилий, то есть познание, все чаще и чаще стало уступать место пониманию; ведь современные ученые все чаще и чаще определяют Науку именно как творчество, являют ее нам в момент “создания своих объектов” и подчеркивают постоянное вмешательство в нее самого исследователя — его воли, его творческой активности»<sup>10</sup>. И если Февр сближает науку и искусство, точнее, суть науки видит рядоположной и даже эквивалентной сути искусства в аспекте имманентной творческой энергии ее создателя, направленной на познание мира, — то следующим шагом может стать уже фактически полное отождествление науки и искусства не только в аспекте их метода, но и предмета. Точнее, сам предмет познания становится, с одной стороны, преломлен многомерной оптикой — совокупностью взглядов на него как со стороны науки, так

<sup>7</sup> Февр Л. От Шпенглера к Тойнби // Февр Л. Бои за историю / пер. А. А. Бобовича и др.; ст. А. Я. Гуревича; коммент. Д. Э. Харитоновича. М.: Наука, 1991. С. 96.

<sup>8</sup> Февр Л. Суд совести истории и историка // Февр Л. Бои за историю. С. 11.

<sup>9</sup> Слово *mentalité* имеет широкий спектр значений: направление мыслей; настроение; умонастроение; направленность ума; ум; умственные способности; умственное развитие; интеллектуальный уровень; склад ума; мышление; психика; психология; менталитет; мировоззрение; ментальность; образ мышления, интеллект.

<sup>10</sup> Февр Л. Как жить историей // Февр Л. Бои за историю. С. 35.

и со стороны искусства<sup>11</sup>; с другой стороны — сама суть предмета познания видится родственной сути явления искусства, потому что предмет познания оказывается «воссочинен», в комплексе уникальных характеристик, творческой интенцией историка, то есть создан, любовно и неповторимо, как настоящее художественное произведение. Историк фокусирует внимание на тех особенностях своего предмета, которые соответствуют его установкам, его гипотезе, он исследует эти особенности «под микроскопом», в деталях, и создает из них собственный абрис исторического события, собственный контур фактов, собственный узор исторического времени<sup>12</sup>.

Представители третьей волны «Анналов», задумываясь о сущности истории, вполне могли себе позволить решиться на крайний вывод и объявить, что сущность той или иной эпохи выражается через искусство, а сама история как таковая есть феномен эстетический. От веры Февра в то, что «стихи, картины, пьесы: все это тоже источники, свидетельства живой человеческой истории, пронизанные мыслью и призывом к действию»<sup>13</sup>, — Филипп Арьес пришел к вере в то, что именно художественные феномены и придают исторической длительности оригинальное звучание, по мере становления этой длительности и прохождения ею сквозь фазы имманентного развития. Арьес осмелился говорить о «тональности» эпохи и постулировать следующее: «По сути, отличие одной эпохи от другой ближе всего к тому, которое существует между двумя картинами или двумя симфониями, и имеет эстетическую природу. Подлинный предмет Истории состоит в осознании того ореола, который окружает и делает особым тот или иной момент времени точно так же, как манера того или иного художника характеризует все его произведения. Непонимание историками эстетической природы Истории привело к полному обесцвечиванию эпох, которые они хотят вызвать к жизни и объяснить»<sup>14</sup>.

Вообще говоря, подобное резюме является результатом развития идеи глобальной, или тотальной, истории — идеи, озвученной еще первым поколением ученых школы «Анналов». Согласно стремлениям Блока и Февра, а впоследствии Ф. Броделя, история должна стать в идеале глобальной наукой,

<sup>11</sup> Ведь художественное познание исторических фактов не в меньшей степени является познанием, чем познание интеллектуально-рационалистичное. Картина Ж.-Л. Давида «Коронавание императора Наполеона I и императрицы Жозефины в соборе Парижской Богоматери 2 декабря 1804 года» («Sacre de l'empereur Napoléon Ier et couronnement de l'impératrice Joséphine dans la cathédrale Notre-Dame de Paris, le 2 décembre 1804», 1806–1807, холст, масло, 621 x 979 см, Лувр, Париж) — не только политический заказ, но и претворение его высококлассным художником; с определенной точки зрения эта картина — исследование исторического события средствами живописи, пусть и не с имманентно художественной целью. В некоторой мере аналогичную характеристику вполне можно соотнести, например, и с историческими операми М. П. Мусоргского.

<sup>12</sup> См.: *Февр Л.* Суд совести истории и историка. С. 14–15.

<sup>13</sup> Там же. С. 20.

<sup>14</sup> *Арьес Ф.* Время Истории / пер. М. Неклюдовой. М.: ОГИ, 2011. С. 226 (курсив оригинала).

в поле зрения которой находится синтез всех сторон бытия людей в мире: мы придем к «истории, которая стала бы центром, сердцем общественных наук, средоточием всех наук, изучающих общество с различных точек зрения — социальной, психологической, моральной, религиозной и эстетической, наконец, с политической, экономической и культурной»<sup>15</sup>. Соответственно, заманчиво повернуть от исторической антропологии к исторической психологии или даже к исторической культурологии и историческому искусствознанию; в этом случае в калейдоскопе социальных, экономических, политических и прочих *событий* онтологический и гносеологический приоритет будет оказываться событию эстетическому.

Под эстетическим событием логично понимать явления разного порядка и различной, скажем так, исторической длительности («la longue durée», апеллируя к Броделю)<sup>16</sup>, от конкретного художественного произведения —

<sup>15</sup> Цит. по: Афанасьев Ю. Н. Фернан Бродель и его видение истории // *Бродель Ф. Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XVIII вв.* / пер. с фр. Л. Е. Куббеля; вступ. ст. и ред. Ю. Н. Афанасьева. Т. 1: Структуры повседневности: возможное и невозможное М.: Прогресс, 1986. С. 7–8; см. также: С. 15–17.

<sup>16</sup> См.: Афанасьев Ю. Н. Фернан Бродель и его видение истории. С. 17–19. Термин «la longue durée» относится к историческому факту не как к статичной данности, «срезу» событий, а как к становящейся во времени совокупности факторов, событий и проч.: «...начиная примерно с 30-х годов во французской историографии коренным образом изменилось представление об историческом времени. Раньше оно воспринималось упрощенно и однозначно, как равномерно протекающее календарное время, как заранее данная шкала или ось, на которую историку надлежит лишь нанизать факты-события прошлого. На смену представлению о времени как о бессодержательной длительности пришло представление о социальном, содержательно-определенном времени, а точнее, о множественности времен, разнообразных временных ритмах, присущих разного рода историческим реальностям, о прерывности в течении социального времени» (Там же. С. 17–18). Подобные временные ритмы можно выявить, как представляется, и в искусстве; разные длительности имманентны различным по природе эстетическим событиям. Так, например, творческий акт П. Пикассо, за полчаса создающего картину, — это сжатая, спрессованная длительность, которая одновременно, в своем разворачивании, и является эстетическим событием, и не эквивалентна — ни по энергетическому напряжению, ни по темпу протекания — дискретной, рассредоточенной, «разрезанной» длительности сеансов П. Сезанна, вновь и вновь возвращающегося к одному полотну с перерывами в несколько дней и даже месяцев. Такие различия темпа и интенсивности протекания длительности, имманентной единичному творческому акту, могут быть распространены и на иные масштабные уровни актуализации эстетических событий: от локальных стилевых течений — до крупных исторических эпох. Различия тут, вероятно, могут быть связаны и с проблемой конечности того или иного эстетического события, его ограниченности завершившейся фазой исторической длительности. Если пределы творческого акта одного мастера вполне определены и, во всяком случае, обусловлены границами его собственной жизни, то пределы эстетического события на уровне эпохи, вбирающей зачастую несколько веков, да еще и с диахронией в разных географических локациях, весьма зыбки; их уместно считать, видимо, не столько четкими границами, сколько неопределенными следами, плюралистично указывающими путь иным эстетическим событиям — в самых разных направлениях и в самых разных точках, где берут истоки новые исторические длительности.

до стиля эпохи, то есть от произведения искусства как наличной данности — до стиля эпохи как процессуального, длящегося и становящегося феномена (наподобие того как Февр различал, скажем так, факты-данности и факты-процессы<sup>17</sup>). Но если внутренняя сущность тех или иных экономических, политических, социальных событий не слишком-то меняется при ярком изменении их внешней формы — то именно в *эстетическом событии* форма и содержание находятся в синкретическом, органичном единстве, и потому именно такое событие претендует на статус парадигмального индикатора эпохи.

Когда-то предтеча школы «Анналов» Шарль Пегу утверждал, будто дыхание Истории заставляет чередоваться безликие периоды — ничем не примечательные исторические этапы, не привносящие в структуру человеческого бытия ничего принципиально нового, — и яркие эпохи, по мере протекания которых творится новый мир<sup>18</sup>. Но если даже и принять эту спорную концепцию, то придется признать, что духовная культура, и в частности искусство, не знает такого чередования: тут нет «периодов», «разрезающих» упругий ритм Истории; тут присутствуют только «эпохи» как становящиеся, процессуальные смыслопорождающие временные структуры. Отсюда можно сделать вывод: возможность поворота к утверждению присутствия у Истории эстетического «ядра» дает ощутить совершенно уникальную *плотность исторического времени*, «живая ткань» которого *выступает предметом* познания в трудах представителей школы «Анналов»<sup>19</sup>.

Проблема эстетической сущности истории в трудах Арьеса лишь намечена, и до сих пор невозможно считать ее решенной. Думается, что сущность истории не сводится к некоему неделимому «ядру»; эта сущность плюралистична, если можно так выразиться; ее компоненты связаны со всеми аспектами актуализации человеческой природы. Но ракурс видения сущности истории зависит от того научного поля, к которому принадлежит исследователь: для социолога она будет представляться иной, нежели для экономиста или философа. Поэтому — независимо от того, имеет ли история действительно и по преимуществу эстетическую сущность, — искусствоведу, эстетике или историку искусства наиболее естественно и, думается, наиболее полезно воспринимать историю именно в таком аспекте.

Познавая структурные черты произведения искусства или признаки конкретного стиля, мы со своей, искусствоведческой, точки зрения приходим

<sup>17</sup> См.: Февр Л. Суд совести истории и историка. С. 13–20. Февра занимает «предвидение того, чем когда-нибудь станет история — наукой об исторических фактах» (Там же. С. 21), поэтому он концентрируется на постижении сути исторического факта, его диалектических характеристик.

<sup>18</sup> См.: Пегу Ш. Наша юность // Пегу Ш. Наша юность: Мистерия о милосердии Жанны д'Арк / пер. с фр. Е. А. Легеньковой, Е. Н. Джусоевой. СПб.: Наука, 2001. С. 75.

<sup>19</sup> В этой ткани переплетены нити социальной, экономической, практической, культурной, духовной и даже повседневной жизни индивидуумов, обществ и цивилизаций.

к пониманию художественного мышления, а отсюда — и к чаемому представителями третьего и четвертого поколения школы «Анналов» пониманию мышления эпохи (*mentalité*) в целом. Но *мышление эпохи всегда сопряжено с имплицитным осмыслением онтологических первооснов — пространства, времени, материи; поэтому в фокусе внимания должно находиться исследование их воплощения в произведении искусства*. В идеале можно было бы даже претендовать на виртуальное воспроизведение, скажем так, «воссочинение» онтологической структуры произведения, его бытия в историческом времени и пространстве — и одновременно сотворения им самим художественного времени и пространства.

Естественно, осуществляя этот рискованный эксперимент, стоит «делать поправку» на собственное мышление. Упомянувшийся уже Коллингвуд был уверен, что мы можем понять, например, эпоху Средневековья ровно в той мере, в какой наше мышление еще содержит в себе рудиментарные свойства мышления средневекового человека<sup>20</sup>. Сейчас намеренно снимается вопрос о том, насколько мы можем вообще судить о свойствах средневекового мышления как таковых: ведь наше сознание обретает себя априори *вне* культуры ушедших времен, хотя и — диалектически — *в непрерывной* преемственности от них.

Примером заботы о той же проблеме, но применительно к сфере искусства, могут послужить рассуждения одного из героев романа Анатоля Франса: «Во всех искусствах художник изображает только свою Душу, <...> и в какой бы костюм ни одевал он свое творение, оно по духу современно художнику. Чему дивимся мы в “Божественной Комедии”, как не великой душе Данте? Что в мраморах Микеланджело необычайно, как не сама личность Микеланджело? Художник <...> отдает своим твореньям собственную жизнь»<sup>21</sup>. Можно добавить — и свое собственное мышление. Поэтому познание любой эпохи приводит к проблеме противоречивого взаимодействия мышления познающего — с ментальностью познаваемого. И тут логично даже попробовать пойти на риск и заговорить о возможности верифицированного воссоздания, «воссочинения» *иного* мышления, иного по природе и, скажем так, по «исторической правде». Разумеется, подобное «воссочинение» распространяется на постижение иной познавательной логики, иных способов контакта с миром — и путей отражения результатов подобного контакта. Уверовав, вслед за Франсом, будто «мысль — единственная реальность в мире»<sup>22</sup>, нетрудно заключить, что «воссочинение» это требует освоения специфической языковой

<sup>20</sup> См Коллингвуд Р. Дж. Идея истории; Автобиография. С. 105.

<sup>21</sup> Франс А. Преступление Сильвестра Бонара, академика / пер. Е. Ф. Корша // Франс А. Собрание сочинений: в 8 т.: пер. с фр. / под общей ред. Е. А. Гунста, В. А. Дынник, Б. Г. Реизова. Т. 1. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1957. С. 452.

<sup>22</sup> Там же. С. 368.

реальности, по преимуществу уже утраченной, а также конкретных принципов не только собственно художественного, но и собственно научного мышления, уже канувших в Лету. Думается, соответствующие попытки могут быть плодотворными, если не ждать, что они приведут к полному обладанию сутью выбранной эпохи. Насколько такое обладание недостижимо в полной мере, настолько же оно состоятельно как интенция; во всяком случае, без него непросто почувствовать вкус «чуть горьковатого меда науки», как писал Франс<sup>23</sup>; добавим от себя — гуманитарной науки.

Впрочем, тут очень опасно забывать о мере привносимой ученым неизбежной интерпретации исследуемых явлений. То «вопрошание прошлого», на которое надеялись все представители школы «Анналов», не может состояться не только без прошлого, но и без вопрошающего. Для французской философско-исторической мысли данная проблема была актуальна как минимум со времен Анри Бергсона, в полный голос заговорившего об особой «логике ретроспекции» (*une logique de rétrospection*), которая «не может не переносить в прошлое, в качестве возможностей или виртуальностей, современные реалии»<sup>24</sup>. Франс сетовал на то, что «ни один ученый не может представить себе точно, как жили люди за пять-шесть веков до нас, потому что с большим трудом себе рисуешь, какие они были десять-пятнадцать лет тому назад»<sup>25</sup>; а Марк Блок предупреждал в предисловии к «Феодалному обществу»: «Историк — человек подневольный. Он знает о прошлом только то, что прошлое согласно ему доверить. <...> Однако можно ли допустить, чтобы в исследовании история уступила место историкам? Думаю, что нет»<sup>26</sup>.

В замысловатой корреляции субъекта и объекта познания, тех ловушек современного мышления, которые услужливо расставляет нам наш собственный разум, — и тех феноменов, кои еще не поглотило и готово нам представить прошлое, — в означенном напряженном соотношении возникают известные опасности, видеть которые учили уже Блок и Февр. Это, во-первых, общеизвестная проблема отбора исследуемых феноменов; ведь такой отбор обусловлен не только традицией, но и личными предпочтениями и эру-

<sup>23</sup> Там же. С. 304. Сильвестра Бонара вспоминает Марк Блок в «Апологии истории». См.: Блок М. Апология истории, или Ремесло историка. С. 13.

<sup>24</sup> Bergson H. Introduction (première partie). Croissance de la vérité. Mouvement rétrograde du vrai // Bergson H. La Pensée et le Mouvant: Essais et conférences. 3<sup>e</sup> éd. Paris: Quadrige, 1990. P. 19. Впоследствии Февр заметит: «Человек не помнит прошлого — он постоянно воссоздает его. <...> Он не хранит прошлого в своей памяти подобно тому, как северные ледники тысячелетиями хранят в своей толще замерзших мамонтов. Он исходит из настоящего — и только сквозь его призму познает и истолковывает прошлое» (см.: Февр Л. Суд совести истории и историка. С. 21–22).

<sup>25</sup> Франс А. Преступление Сильвестра Бонара, академика. С. 452.

<sup>26</sup> Блок М. Феодалное общество М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. С. 9.



дицией исследователя. Наверное, и в сфере искусствознания дело обстоит примерно так же. А во-вторых, это проблема правильного вопрошания прошлого, которое само по себе «немо» и которое нужно вызвать на диалог. Что значит «правильного»? Иными словами, какие вопросы «уместно» задавать тому или иному феномену? Конечно, историческому документу, например рукописи, задают вопросы иного рода, нежели произведению искусства, хотя бы потому, что «вопросы» ко второму всегда касаются в том числе и художественного смысла. Однако есть и общее: в обоих случаях не обойтись без учета необходимости контекстуального познания рассматриваемого феномена. В сфере искусствознания отмеченные посылки приводят: 1) к рассмотрению художественного феномена в контексте соответствующих явлений, имманентных иным видам искусств; 2) к учету философских, социокультурных, мировоззренческих и прочих подобных влияний на имманентный художественный смысл изучаемого феномена.

Постулируя соответствия между искусствами не столько в философском или эстетическом, сколько в конкретно-аналитическом плане и принимая во внимание искомую «ментальность», «мировоззренческую доминанту эпохи», логично отметить, что сущностные связи между искусствами располагаются на *онтологическом уровне* и устанавливаются по ряду структурных признаков. Пути достижения конструктивного единства произведения как целого; принципы организации художественного времени, обретения его метроритмической структуры; методы работы с композицией как художественным пространством; способы трактовки художественного материала — этого метафизического коррелята сотворенной (тварной) материи, — а также его структурных единиц; варианты формообразования, — все перечисленные аспекты бытия художественных произведений, принадлежащих разным видам искусств, обнаруживают общность, будучи рассмотрены в контексте избранной эпохи. Это сердцевина художественного смысла *sui generis*. Представляется особенно важным подчеркнуть данный момент, поскольку постулирование общности между искусствами не может зиждиться на поверхностном описании внешних признаков произведения или на сопоставлении факторов, внеположных его собственно художественному смыслу. Например, сопоставление внемузыкального слоя программных симфонических произведений Г. Берлиоза — и типичных сюжетов из поэзии и литературы соответствующей эпохи порождает весьма красноречивые образные ряды, которые, в их соответствиях, конечно, помогают понять константы эпохального художественного мышления. Однако к корреляциям между становлением художественной структуры «Фантастической симфонии» — и разворачиванием структуры «Гения Христианства» Рене де Шатобриана или «Исповеди англичанина, любителя опиума» Томаса де Куинси в переводе Альфреда де Мюссе данные образные ряды имеют далеко не прямое отношение. Или, скажем, названия

«Летняя мелодия»<sup>27</sup>, «Романс»<sup>28</sup> или «Гармония»<sup>29</sup>, которые В. Э. Борисов-Мусатов дал своим работам, автоматически еще не гарантируют музыкальности его полотен; ее гарантирует особая ритмическая структура их художественного пространства и времени<sup>30</sup>.

Поднимаясь от художественной структуры произведения к тем аспектам становления его художественного смысла, которые репрезентируют данное произведение как выражение своей эпохи, рано или поздно мы встаем перед необходимостью апеллировать к общекультурным реалиям и, стало быть, к тем дисциплинам, кои эти реалии изучают. Напомним, что подобный подход в целом был не чужд представителям школы «Анналов». Например, в трудах Февра четко сформулирована мысль о непреложности «внутреннего единства, связующего между собою — нравится нам это или нет — все научные дисциплины»<sup>31</sup>. Однако стоит быть начеку, чтобы избежать опасности неправомерного использования методологии смежных и естественнонаучных дисциплин: тут полезно выдерживать правило соответствия способов рассмотрения феномена — его сущности.

Даже такую самоочевидную и простую идею, как поиск пропорций в том или ином произведении и, соответственно, использование элементарных математических расчетов, логично применять при исследовании артефактов далеко не каждой эпохи и далеко не любым способом. Скажем, рассмотрение прогрессии золотого сечения в качестве алгоритма, упорядочивающего структуру Парфенона, вполне обусловлено интенциями греческой науки; однако попытка рассчитать пропорции храма по «квадрату И. В. Жолтовского» скорее уместна в связи с древнерусским зодчеством и соответствующей системой мер<sup>32</sup>.

Особо же аккуратного и взвешенного отношения заслуживает экстраполяция «чужой» методологии на «родную», искусствovedческую область в том случае, когда подобная экстраполяция не обрела еще обширной доказательной философской, эстетической и общекультурной основы. В пример можно привести синергетику, которая предлагает как математические алгоритмы, так и особые компаративные и метонимические, скажем так, способы рассмотрения художественного произведения в качестве самооргани-

<sup>27</sup> 1904, бумага, тушь, акварель, карандаш, 38 x 81 см, частная коллекция.

<sup>28</sup> 1900, бумага, пастель, цветной карандаш, 58,8 x 44,8 см, Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера», Архангельск.

<sup>29</sup> 1900, холст, темпера, 162 x 90,5 см, Государственная Третьяковская галерея, Москва.

<sup>30</sup> См.: *Кочик О. Я.* Живописная система В. Э. Борисова-Мусатова. М.: Искусство, 1980. С. 42–48.

<sup>31</sup> *Февр Л.* Коллективные исследования и будущее науки. За единые цели в изучении истории // *Февр Л.* Бой за историю. С. 48.

<sup>32</sup> См.: *Волошинов А. В.* Математика и искусство: Книга для тех, кто не только любит математику или искусство, но и желает задуматься о природе прекрасного и красоте науки. 2-е изд., дораб и доп. М.: Просвещение, 2000. С. 226–240.

зующейся, зачастую по фрактальному принципу, системы<sup>33</sup>. Степень влияния одной дисциплины на другую в сфере методов и принципов познания в каждом подобном случае должна определяться с должным тщанием.

Итак, фактически методология, которая развивает интенции школы «Анналов», будучи обоснованной исходя из посылок последней, может быть поименована в конкретном своем воплощении *контекстуально-историческим анализом*. Нам полезно помнить, что актуальная в наше время направленность к синтезу методов и принципов исследования, присущих разным гуманитарным дисциплинам, имеет глубокие корни. Конечно, истоки этой тенденции можно найти не только в трудах представителей школы «Анналов»: тут стоит вспомнить и М. М. Бахтина, и М. Бубера, и О. Розенштока-Хюсси, и В. Дильтея, и Г. Зиммеля, и П. Рикёра, и многих других. Но факт остается фактом: ничто не ново под солнцем. Поэтому стоит питать надежду, что мы сможем возразить Анатолю Франсу, который сетовал: «Вследствие прогресса знаний становятся ненужными те самые работы, которые больше всего способствовали этому прогрессу. Поскольку эти работы уже не приносят явной пользы, молодежь искренне думает, что они никогда ничем и не были полезны, она пренебрегает ими; и стоит ей найти в них слишком устарелую идею, чтобы она осмеяла всё»<sup>34</sup>.

Школа «Анналов» — не только уже состоявшееся научное и культурное прошлое; она продолжает развиваться, и, на наш взгляд, полезно настроиться на понимание тех ее позиций, которые могут быть актуализованы в новых областях познания — в том числе и в тех сферах человеческой мысли, кои не были напрямую затронуты самими представителями школы. Будем вопрошать труды историков «Анналов» не только как прошлое, но и как настоящее, понимаемое нами и понимающее наше бытие. Потому что если не в конце концов, то в конце любого гуманитарного исследования — как говорил Марк Блок — нам нужна «великая победа понимания над данностью»<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> См, например: *Курбаба Ю. В.* О семантическом фрактале в искусстве // Вестник Астраханского государственного технического университета. Социально-гуманитарные исследования. 2007. № 5 (40). С. 109–114; *Соколов А. В.* Применение фрактальной методологии в гуманитарных науках // Время науки. 2016. Вып. 3. С. 12–18. URL: <https://tsput.ru/fb/ts/2016/№3/index.html#18> (дата обращения: 08.06.2020).

<sup>34</sup> *Франс А.* Преступление Сильвестра Бонара, академика. С. 397.

<sup>35</sup> *Блок М.* Апология истории, или Ремесло историка. С. 37.

## «Отсутствующая структура» Умберто Эко и новая проблематика эстетического сообщения современной академической музыки в контексте постструктурализма

### Памяти Умберто Эко (1932–2016)

Драма субъекта состоит в том, что язык доказывает ему его собственную бытийную недостаточность. Тогда кто же этот Другой, к кому я привязан сильнее, чем к самому себе, ибо в самой потаенной глубине самого себя, там, где происходит самоотожествление, я нахожу не себя, а его, меня подталкивающего?

*Из семинаров Жака Лакана*

Книга У. Эко «Отсутствующая структура» собрана из ряда эссе, над которыми он работал более 10 лет (1962–1973). Ее выход в свет в одно время вместе с опубликованными семинарами Ж. Лакана и первыми зрелыми работами Ж. Деррида знаменует «точку сборки» постструктуралистского знания, впервые осознающего себя как некая *цельность*. И как любая «точка сборки» она всегда есть локус «разборки и слома» (соответственно — слома прежнего, системно-структуралистского дискурса). И в «Смерти автора», которую констатирует Р. Барт<sup>1</sup>, и в готовившихся к выходу в это же самое время (середина 1960-х годов) поздних работах Т. Адорно показано саморазрушение европейского субъекта, произошедшее как *факт*, но одновременно — продолжающее происходить как *акт*.

*Сдвиг* фундаментального основания культуры Запада, «исчерпавшего» тот статусный потенциал, которым обладали понятия Автора и Авторитета в течение столетий, практически в одно и то же время зафиксировали, концептуализировали, помимо Барта еще два, пожалуй, наиболее чутких диагноста своего времени: Юлия Кристева и Мишель Фуко. Но если учитывать хронологический критерий, то именно Кристева была первой<sup>2</sup>, обратившей внимание на «исчезновение автора», на *опыт пустоты*, возникающий на его месте: с ее точки зрения «автор, таким образом, — это субъект повествова-

<sup>1</sup> Одноименное эссе последнего, впервые опубликованное в журнале «Manteia» (1968. № 5), давно известно в России.

<sup>2</sup> В статье «Слово, диалог и роман» (1967), основываясь на материале книг М. М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» (1963) и «Творчество Франсуа Рабле» (1965).

ния, преображенный уже в силу того, что он сам включился в нарративную систему; он — ничто и никто; он — сама возможность перехода С (субъекта повествования. — А. Х.) в П (его получателя. — А. Х.), истории — в дискурс, а дискурса — в историю. Он становится воплощением анонимности, зиянием, пробелом затем, чтобы обрела существование структура как таковая. С опытом пустоты мы сталкиваемся уже у самых истоков повествования, в момент появления автора»<sup>3</sup>. Парадоксально, что без данного «опыта пустоты» отныне невозможны ни полноценный Автор (писатель, композитор, художник, драматург, режиссер — «отправитель» некоего текста-сообщения), ни адекватный ему Читатель (слушатель, наблюдатель, визионер, реципиент — его «получатель»)<sup>4</sup>.

По всей видимости, именно в это время происходит и окончательный слом гегелевской парадигмы: внезапно мир охватывает ощущение исчезновения существовавшей прежде, некой предзаданной, «предустановленной» Гармонии. С философской точки зрения это характеризуется отказом принимать прежде конвенциональную, существовавшую «по умолчанию» идею изоморфности Бытия и Мышления. Европейский субъект *nach Auschwitz* («после Освенцима») не только не сохраняет свое первоначальное состояние, но и утрачивает собственное субстанциальное ядро автономной рациональности, субъектности, на котором основывалась его прежняя «суверенность»<sup>5</sup>. В связи с деактуализацией оппозиции субъекта и объекта основная структуралистская оппозиция ядра/периферии уже представляется бессмысленной.

<sup>3</sup> Кристева Ю. Слово, диалог и роман // Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: РОССПЭН, 2004. С. 175.

<sup>4</sup> Ролан Барт говорит, что «ныне мы знаем, что текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы *теологический смысл* (“сообщение” Автора-Бога), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников» (курсив мой. — А. Х.). *Barthes R. La mort de l'auteur // Barthes R. Le bruissement de la langue. Essais critiques IV. Paris: Seuil, 1984. P. 63–69.*

<sup>5</sup> Как пишет В. Суковатая, «в послевоенных рефлексиях на Западе все чаще возникает мысль, что искусство после Аушвица должно стать “другим”, трансформировать традиционные представления о природе эстетического, связи художника (философа) и зрителя (читателя). Фактически Адорно один из первых заговорил о создании нового искусства и новых политик мышления, которые позже получили название “постмодерн”, то есть описал ситуацию в обществе после разочарования в высоких идеалах Просвещения и иллюзиях морального прогресса эпохи модерна. Одна из идей этики после Холокоста состояла в том, что трагедия войны и геноцида не может быть отрефлексирована в рациональных терминах и реалистических образах, так как это не вербальный, а *телесный и расовый* опыт. Опыт тела, испытывавшего боль и умирание, невозможно адекватно отразить в языке, подчиненном определенной системе, так как сама война и Холокост — это символы безусловного разрушения любых моральных систем, моральных традиций и канонов» (цит. по: Хасаншин А. Д. Адорно, джаз, опыт травмы // Массовая музыка и джазовое исполнительство в современной культуре: Материалы Междунар. науч.-практич. конф. Краснодар: ИД-Юг, 2016. С. 59–68).

Субъект начинает пребывать в некоторой «растерянности»: он больше не способен сформировать полноценный интенциональный акт *однозначной направленности*: как ввиду отсутствия выраженного объекта (такого объекта, который бы приводил к *обременению* — по словам Г. В. Ф. Гегеля — объекта, обладающего «определенностью, свойством и границей»<sup>6</sup>), так и в силу огромной избыточности информации, которой охвачен современный человек и которая уже не позволяет ему сохранять возможность по-прежнему конфигурировать собственное отношение к миру, основываясь на «инструментальных» принципах единства целеполагания и результата. Последнее обстоятельство более не позволяет ему верить в результативность бинарных оппозиций, но требует перехода к *неавтоматизированным* *n*-(много)значным построениям (поскольку под сомнение поставлена корректность самих принципов структурирования, членимости, оппозиционности, взаимозависимости, причины-следствия, корреспонденции и др.).

Констатация смерти прежнего классического субъекта европейской антропологии и метафизики зафиксирована в коллективном сборнике «Кто приходит после субъекта?»<sup>7</sup>, собравшем тексты крупнейших мыслителей Запада<sup>8</sup>, в которых рассматривается, по словам С. С. Хоружего, фактически только один вопрос: «о дальнейшей судьбе и статусе всей проблематики субъектности и сообщества, о том, что должно вообще возникнуть на месте прежнего топоса субъектности. Возможна ли некоторая преемственность с этим прежним топосом, сохранение фигуры субъекта хотя бы в самом трансформированном виде, — или необходим полный отказ от этой фигуры, от подобного концепта?»<sup>9</sup>

Описание принципов разрушения структуралистского дискурса, составляющее содержание работы «Отсутствующая структура» У. Эко, исходит из необходимости исследовать само явление структуры, точнее из необходимости создать критику структуры — критику в строго кантовском смысле, как исследование *возможностей и границ познания*, осуществляемых с помощью структуралистского метода. Но даже одного этого обстоятельства оказывается вполне достаточно для того, чтобы поставить под сомнение *саму валидность* этого метода! Действительно, при широчайшем использовании принципа структурирования (в первую очередь — в лингвистике, биологии и др.) как инструментального метода (базирующегося на вышеуказанных принципах

<sup>6</sup> «Bestimmung, Beschaffenheit und Grenze» (Гегель Г. В. Ф. Наука логики. СПб.: Наука, 1997. С. 105).

<sup>7</sup> Who Comes After the Subject? / ed. by E. Cadava, P. Connor, J.-L. Nancy. New York; London: Routledge, 1991.

<sup>8</sup> Среди авторов сборника: Ж.-Л. Нанси, А. Бадью, Ж. Делёз, Ж. Деррида, В. Декомб, Ф. Лаку-Лабарт, Э. Левинас, Ж.-Ф. Лиотар, Ж.-Л. Марион, Ж. Рансьер и др.

<sup>9</sup> Хоружий С. С. Введение: проект и контекст // Фонарь Диогена / сост., общ. и науч. ред. С. С. Хоружия. М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 8–72.

членимости, оппозиционности и пр.) прежде еще *не ставился вопрос о самой структуре*. Подобный разворот вопрошания *о границах структуры* — то есть о степени способности (или неспособности, *ин-ва́лдности*) самого принципа структуры к конструированию адекватной вероятностной модели, *образа* внешнего мира — совершенно по-новому позволил взглянуть на структурализм как на феномен, в котором следует различать акты деятельности (результаты применения метода и сами процессы достижения таковых результатов) и смоделированные «объемы» (комплексы) значений, открывшиеся через структуралистскую оптику видения<sup>10</sup>. Однако «высокая результативность» структурализма (благодаря которой он сразу же был востребован в лингвистике, биологии и др.), как будет показано далее, — это всего лишь следствие способности данного метода *вырабатывать высокопроизводительный инструментарий описания* вероятностной модели реальности (в то же время наличие многочисленных результатов совершенно не гарантирует сам факт корректного и адекватного осмысления реальности — но лишь только подтверждает потенциально существующую способность такой модели к их эффективному продуцированию)...

У. Эко показывает ограниченность структуралистского метода («онтологического структурализма в духе Леви-Стросса», как он его называет), демонстрируя его фактическую неспособность исследовать любую единичность, *сингулярность* (поскольку структуральный метод неспособен дистанцироваться от принципа структуры, не может его проигнорировать). Действительно, структурализм способен увидеть, различить сингулярность, только вписав его в некую «надстроечную», «вышестоящую» конструкцию — охватив его некой «пробабалистской» (вероятностной) метаструктурой. Поэтому он неспособен понять сингулярность как «разрыв», радикальную *инаковость* — как то, что разделяет Наблюдателя и Наблюдаемое, как некую границу — *фронтир*. Именно в вышеупомянутый разрыв, в эту несуществующую точку Эко и направляет свой безжалостный удар: он доказывает, что более невозможна целостная связь между «правоприменимостью» структуралистского метода и единичностью (которая понимается как абсолютная инаковость, как Другой). Этот разрыв ставит под сомнение структуралистскую мифологию, настаивающую на требовании всеобщности и универсальности применения принципа структуры.

<sup>10</sup> Впрочем, изучение этого вопроса в любом случае привело бы к пониманию того, что существует некая *структуралистская мифология*, которая скрывается за «по умолчанию» принятым мнением о всеобщности и универсальности применения принципа структуры. Высокая результативность (результат автоматизированности применения структуралистского метода) вовсе не является залогом его корректности: это всего лишь демонстрация способностей находить ответы в поисковом поле реальности, обладающем именно той оптикой видения, через которую мир «подан» как (якобы) заранее сконфигурированный (будто бы и до того уже «структурированный»)...

Эко вскрывает иррациональные основы структуралистского дискурса, предлагая, например, метаструктурный анализ ряда компонентов (языковой, родственной, пространственной) реализации некоей целостной глубинной вероятностной структуры  $S_n$ . Приблизившись этим к выявлению общего структурного ядра (периферийными реализациями которого являются вышеуказанные компоненты), Эко показывает условный и временный характер такого ядра:

а) структура  $S_n$ , описываемая как последняя, наиболее глубинная в этом ряду, является таковой только как рубеж, которого достигло на данный момент познание;

б) новое исследование может лишить ее статуса глубинной, статуса последнего кода, преобразая в одну из нескольких промежуточных поверхностных структур;

в) отступление от кода к метакоду возможно только при обнаружении новых феноменов, вынуждающих к перестройке объясняющих моделей, при отсутствии таковых феноменов у меня нет оснований для формулировки новых метакодов, разве что я этим займусь как некоей логической гимнастикой; формулирование новых метакодов на уровне *emic* без материала *etic*, оправдывающего это занятие, — всего лишь упражнение в абстрактной комбинаторной логике, которая производит инструментарий для объяснения реальности, но не обязательно ее объясняет<sup>11</sup>.

И все же именно с этим последним пунктом онтологический структурализм никак не соглашается. Для него всякое абстрактное упражнение в комбинаторной логике поставляет «истинные» модели реальности. Почему? Потому что *он гипотезирует в качестве философской истины* то, что было всего лишь осторожной оперативной гипотезой, с которой все и начиналось: «мыслительные операции воспроизводят реальные отношения, а законы мышления изоморфны законам природы»<sup>12</sup>.

Однако эта «осторожная оперативная гипотеза, с которой все и начиналось», базируется на исходной мифологической данности (о вышеупомянутой изоморфности «законов мышления законам природы»), которой нечего

<sup>11</sup> Возникновение различий между подходами в эмических и этических исследованиях в антропологии и этнопсихологии связаны с системной противоречивостью структуралистской методологии. Для корректности результатов наблюдения одновременно требуется исследовать поведение наблюдаемого как изнутри системы, так и в отношении позиции вне системы. Но не существует однозначного ответа на вопрос, что предпочесть: изучать только одну культуру как целостность или использовать компаративистский (кросс-культурный) подход? Искать ли уникальные структуры управления социумом и обнаруживать их, или, напротив, Наблюдателю следует *самому предложить* некую «универсальную» структуру, с помощью которой будут скооперированы все данные наблюдения?

<sup>12</sup> Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию / пер. с итал. В. Г. Резник и А. Г. Погоняйло. СПб.: Симпозиум, 2006. С. 15.



противопоставить: представление о всемогуществе структурного метода (то есть его потенциальная возможность создать конструктивную «решетку» понятий, способную описывать любую эмпирическую реальность) — это *акт веры*, не подлежащий критической верификации... Оказалось, что «всемогущество» структурного метода («онтологического структурализма в духе Леви-Стросса») простирается только до уровня последней познанной нами на настоящий момент (рубежной) его структуры: не может существовать *Ur-Strukture* («исходной, изначальной»), а значит — главный миф структурализма опровергнут: *Méthode structurelle* ограничен именно *методологически*, а его результаты эпистемологически конечны<sup>13</sup>.

Четыре установки, через которые Эко описывает условность и ограниченность структуралистского метода, его «квазирезультативность», имели важнейшее значение для становления новой традиции гуманитарного постструктуралистского дискурса и ее дальнейшего развития. Они могут быть кратко показаны следующим образом:

1) любая структура  $S_n$ , первоначально определенная нами как *универсальная*, то есть предоставляющая целостное описание всех известных нам данных опыта, актуальных для этого контекста, никоим образом не может являться таковой, поскольку, сконфигурировав с ее помощью эти данные, мы тем самым лишили ее статуса окончательной, запустив процесс становления *нового описания*, которое в дальнейшем безусловно подтвердит ее статус (только) как промежуточной;

2) становление нового описания происходит параллельно требованию «встраивания» новых данных опыта в существующую дескриптивную (описательную, интерпретационную) модель, что приводит к необходимости изменения последней (принуждение «к перестройке объясняющих моделей», согласно Эко);

3) развитие описания, производимое Наблюдателем, не может быть полноценным и оправданным, исходя только из его «укорененности» (интеграции) в данный контекст, но обязательно требует коррекции со стороны универсального и индифферентного ему нейтрального знания. В противном случае такое описание превратится (и, увы, обычно превращается) в манипуляцию знанием о реальности, которая в итоге приобретет вид *статической самодовлеющей конструкции*, устойчивость «решетки» которой внушает опасную иллюзию изоморфности результатов познанного — той реальности, которая тракту-

<sup>13</sup> Доказательства ограниченности (методологической, эпистемологической и, увы, исторической) роли структурального метода, приведенные Эко, представляются весьма убедительными. Очень жаль, что на момент выхода в свет (конец 1960-х) эта книга была недоступна отечественным ученым. Возможно, она бы несколько поумерила пыл многих советских структуралистов (среди которых, безусловно, были выдающиеся умы) по разработке и развитию этого метода, оказавшегося уже в те годы тупиковым...

ется как их породившая. Однако такая манипуляция есть следствие принципиальной, как пишет Х. Й. Зандкюлер, «проблемы реальности, “неразрешимой для рефлектирующего рассудка”», которая традиционно «решается с помощью указания на изоморфизм между строем мышления и порядком мироздания»<sup>14</sup>. Подобные «традиционные решения», исходящие из принципов гомеоморфности, эквивалентности, включая трактуемое даже в самом широком смысле гегелевское «все разумное — действительно», в наше время следует интерпретировать скорее как поэтические «метафоры, чем аналогии или объяснения»<sup>15</sup>. Без коррекции со стороны универсального и «нейтрального» (индифферентного ему) *etic*-знания, попытка развивать *etic*-контент с целью сформировать из него некую «надежную аксиоматику» будет всего лишь, как было сказано выше, «еще одним упражнением в абстрактной комбинаторной логике, которая производит инструментарий для объяснения реальности, но не обязательно ее объясняет»;

4) уже в начале 1960-х, даже в ранних работах Эко рождается понимание того, что структуралистский подход искажает возникающие представления о процессуальности из-за того, что внешний мир предстает перед Наблюдателем как последовательность появления, автоматического поступления (якобы. — А. Х.) «истинных моделей познания реальности». Если в пространственных *конечных* «объемах явлений» (как было сказано выше — в биологии, лингвистике, а также в теории романа, абстрактной живописи, мифологических изысканиях и др.) результаты структуралистского метода его оправдывали, то в темпоральных искусствах актуального *бесконечного* (музыка, кинематограф, театр) они далеко не бесспорны. Если структуралистский метод и может быть востребован на уровне анализа *нотного* текста, то на уровнях рассмотрения исполнительского (а тем более звукового) текста его результаты более чем спорны. Такова же ситуация и для любых импровизационных практик (джазовых, фольклорных, этно-музыки и др.), для анализа композиторских техник середины XX века (алеаторика, открытая форма, мобиль, индетерминизм и др.)...

Время структурализма прошло, и, как писал один из самых тонких диагностов «состояния исторического времени» Мераб Мамардашвили, «...мы возвращаемся к тому, что истина — это стихия. Аналогично тому, как состояния, которые сами являются возможностью других, подобных себе состояний, и есть изначальная истина <...>. Она — источник существования всех возможных истин. Или можно сказать иначе: указанное неделимое и нетекучее — это некая изначальная форма истины (не утверждение по содержанию, а какая-то форма), являющаяся источником и стихией существования истин. Содержа-

<sup>14</sup> Зандкюлер Х. Й. Действительность знания: Историческое введение в эпистемологию и теорию познания. М.: Ин-т философии РАН, 1996. С. 369.

<sup>15</sup> Там же.

тельных, конкретных, любых. Определение родственного типа истин конечно. Пытаясь описать эту изначальную форму истины, которая является стихией, эфиром или элементом существования всех других истин, я тем самым фактически сказал, что нам дана актуальная бесконечность»<sup>16</sup>. Мы видим, что и Эко, и Мамардашвили повторяют мысль Аристотеля о том, что причина движения «уже не имеет отношения к движению: “предмет стремления неподвижен, то есть движет неподвижное”»<sup>17</sup>. Истина — это сопричастность Первотолчку, произошедшему некогда, и поэтому, будучи не в силах избежать движения, идущего от него в актуальную, событийную бесконечность, мы все так или иначе уже сопричастны Истине (но не структурам ее фиксирования!). Мы едины с артикуляцией Истины (то есть с событийной наполненностью актуальной бесконечности, разворачивающейся в каждом «здесь и сейчас»).

Системно-структуралистский метод начал «пробуксовывать» в то время, когда актуальной стала избыточность информационного ресурса во всех отраслях гуманитарного знания (на Западе — в 1960-х годах, в годы исчерпания стратегий Модерна). В первую очередь подобная избыточность проявила себя в современном искусстве: Модерн сохранял дистанцию между языком и образом, дабы, с одной стороны, использовать, а с другой, — вуалировать, скрывать основное противоречие в построении модернистского текста — противоречие «между бесконечностью реальности и ограниченной емкостью художественного ресурса»<sup>18</sup>. Ситуация избыточности информации уже тогда не давала больше возможности существовать пресловутой «ограниченной емкости художественного ресурса», которая ранее, в Модерне, позволяла эффективно сохранять дистанцию между языком и образом, увеличивая этим квазиподлинность мира, его идеологизированную убедительность (ту самую вышеупомянутую «высокую результативность», чем с успехом пользовались идеологи тоталитаризма XX века). В 1960-е эта дистанция исчезает, она более не может выдерживаться, и главным вопросом структуралистского описания становится *вопрос формирования идентичности* (будучи заданным, он уже выводит дискурс за пределы структурализма).

Так какая Уг-структура (или, как называет ее Эко, «Пра-Система») лежит глубже «базовой» структуры  $S_n$ , ведь по его словам: «...если это на самом деле Структура Реального, то по логике вещей она должна присутствовать и быть различимой в любой своей поверхностной манифестации»<sup>19</sup>? Однако, («а)

<sup>16</sup> Мамардашвили М. К. Эстетика мышления. М.: Московская школа политических исследований, 2000. С. 66.

<sup>17</sup> Хасаншин А. Д. Теоретические проблемы композиторской формы: уч.-метод. пособие. Уфа: УГИИ, 2016. С. 7.

<sup>18</sup> Житенёв А. А. Модернистский текст и проблема порождения речи // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 17 (155): Филология. Искусствоведение. Вып. 32. С. 31–37.

<sup>19</sup> Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию. С. 17.

если Пра-Система существует, она не может быть системой или структурой; б) если бы она и представляла собой структурированную систему, ее нельзя было бы ни увидеть, ни определить. Итак, философским следствием признания Пра-Системы будет отрицание структурного метода в качестве метода познания реальности. Если структурный метод опирается на Пра-Систему, тогда реальность, опознаваемая в качестве структуры, есть псевдореальность и никакие структурные модели Истине ни к чему. Структурные модели только маскируют Истину»<sup>20</sup>.

В таком случае ключевым в этих изменившихся условиях становится вопрос конструирования идентичности Наблюдателя, осуществляющейся не в структурированном место-пространстве, но во временной динамике *становления — движения — осуществления*: в процессе некоего «временящегося потока непрестанно порождающейся и неразрушаемой человеческой идентичности». В таком случае, сразу появляется вопрос: как возникают те intersубъективные «точки входа» во внешний мир, благодаря которым в принципе возможны общие всем (скажем, некоторому количеству Наблюдателей) места суждений, в которых генерируется относительное «самооткрытие реальности»? Рискнем предположить, что эти точки intersубъекции являются *местами обретения идентичности*, а следовательно, не «пунктами-точками некоего последовательно происходящего пассивного отражения окружающей действительности», но, напротив — именно *местами, локусами* активного встречного нейрофизиологического, биологического конструирования Наблюдателем внешнего мира и себя самого в этом мире. В этих местах обретения идентичности концентрируется, как пишет А. Р. Бровкина, та «последняя реальность», с которой только и может иметь дело человеческое познание»<sup>21</sup>. В этих локусах активного встречного конструирования должен происходить *скачок обретения смысла происходящего*, его конфигурирование из комплексов, групп значений, которыми условный, вероятностный внешний мир окружает потенциальные «точки входа». Только активный, «встречный и опережающий» характер процесса конфигурирования смысла приводит к преобразению внутреннего мира человека...

Если признать процесс конфигурирования условного внешнего мира по преимуществу *аутопоэтическим* — самоорганизующимся и самореферентным, — то, к примеру, для музыкознания открываются в этом случае неожиданные перспективы. Предположим, что процесс восприятия музыкального текста-сообщения можно описать так:

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Бровкина А. Р. Современная эпистемология и проблема познания // Гуманитарные научные исследования. 2013. № 1. URL: <http://human.snauka.ru/2013/01/2158> (дата обращения: 16.09.2020).

акт его восприятия *не синхронизирован с его рецепцией* наподобие некоего «отражения» моим сознанием последовательности музыкально-художественных событий (передаваемых в этом «месседже»), их фиксацией, дальнейшим накоплением и итоговым, результативным «пониманием»;

напротив, — это, скорее, *разворачивающийся акт квазисинхронии, а-синхронии* между указанной выше последовательностью музыкально-художественных событий, артикулируемой во времени согласно композиторскому месседжу, и независимым от них, сформированным мною встречным этой последовательности процессом активного слышания, формируемым на основании имеющегося у меня представления о мета-языке музыки (это своего рода «контекстное знание последовательности тех музыкально-художественных событий, которые мне предстоит услышать» — некое «предзнание, раскрывающееся и разворачивающееся навстречу им»).

Благодаря опережающему, встречному процессу активного слышания создается некая «зона»: *зона активного слышания*<sup>22</sup> — пространство художественного контекста, где на основании «предслышания» (антиципирующего опережения вероятностных художественных событий), а также имеющейся у реципиента модели восприятия данного стиля и разворачивающегося музыкального текста-сообщения, «поступающего» реципиенту в квазисинхроне восприятия, раскрывается феноменологический поток «собственного опыта» слушателя, способного к активной рецепции музыкального текста-сообщения (композиторского месседжа). Зона активного слышания — место, где совершается асинхрония постоянного взаимодействия двух неравнозначных и несинхронных локусов:

локуса встречной активности реципиента композиторскому «месседжу» (тексту-сообщению);

и локуса движения композиторского «месседжа» по направлению к реципиенту.

Благодаря возникающей перманентной интенсивности между этими двумя несинхронными локусами происходит некое энергичное зарождение смысла, его конституирование, становящееся возможным как некая «вспышка напряжения» (между теми комплексами значений, которыми обладает реципиент композиторского месседжа, и теми, которыми оперирует последний). Этот процесс схож с принципом *осцилляции* (Ю. М. Лотман), благодаря которому передается поэтический текст, который «осциллирует между значениями, передаваемыми в канале “Я — Он” и образуемыми в процессе автокоммуникации»<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Эта зона, безусловно, является динамической (она способна расширяться, приобретая возможности как к все более ускоренной рецепции нового, так и к все более углубленному освоению уже знакомого). О зоне активного слышания см.: Хасаншин А. Д. Теоретические проблемы композиторской формы. С. 21–26.

<sup>23</sup> Лотман Ю. М. О двух моделях коммуникации в системе культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра,

Точка смысла, воспламеняющегося «в просвете напряжения», возникающего между асинхронией действия комплексов значений, есть место обретения идентичности, локус активного конструирования слухо-смысловой реальности<sup>24</sup>, образующейся в результате процессов апперцепции и антиципации, коренящихся в самой сущности трансцендентального сознания и функционирования акцепторов действия. Можно найти аналогию того, что происходит с реципиентом (вплоть до «переформирования самой личности»), с процессами обретения идентичности, возникающими в случае, когда персонаж в художественном пространстве достигает того «чувства правды, которое возникает в зрителе в связи с тем, что актер, подчиненный одновременно двум заданным нормам поведения, в одной из них фатально вынужден “выходить из образа”, чтобы “быть в образе”» в другой. Эта осцилляция между двумя закономерностями создает необходимую непредсказуемость (информативность) в пределах каждой из них<sup>25</sup>. И если человек «является существом, которое <...> целенаправленно конструирует действительность»<sup>26</sup>, то сама возможность конструирования должна исходить из принципа различения и из «различия как такового»: из *различия* (чистого *différence*), которое порождает частное, единичное *различение* (*différance*). Конструировать же, по мысли Е. Н. Князевой, и означает «целенаправленно различать»: «Сингулярное, несвязанное, изолированное нельзя конструировать; всякий опыт существует только как различение. <...> конструирование порождает когерентный, относительный мир»<sup>27</sup>.

Как известно, эстетическое сообщение обладает высокой степенью неоднозначности, полисемией. Это неминуемо приводит к расшатыванию существующего кода, его децентрации, к ослаблению возможностей адекватного коммуницирования. Поэтому возможность *автоматического*

1992. С. 84. Причем сама энергичная природа смысла, воспламеняющаяся «в просвете напряжения», возникающем между двумя вышеупомянутыми локусами (находящимися в постоянном взаимодействии и движении), преобразует реципиента таким образом, что он становится способен не только корректно воспринимать информацию (меседжи, тексты-сообщения), но и реагировать на сами коды, стоящие за ними (в том числе на изменение условий кодов, их усложнение, мутацию и др.). Как пишет Лотман, «речь идет о возрастании информации, ее трансформации, переформулировке в других категориях, причем вводятся не новые сообщения, а новые коды, а принимающий и передающий совмещаются в одном лице. В процессе такой автокоммуникации происходит переформирование самой личности» (С. 84).

<sup>24</sup> О слухо-смысловой реальности см.: Хасаншин А. Д. Стилевая модель в музыкальном восприятии: Историческая перспектива и теоретическая реконструкция: дис. ... канд. иск. Новосибирск, 2006. С. 109–149.

<sup>25</sup> Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. URL: <http://lib.ru/CINEMA/kino-lit/LOTMAN/kinoestetika.txt> (дата обращения: 20.10.2020).

<sup>26</sup> Vaassen B. Die narrative Gestalt(ung) der Wirklichkeit.. Braunschweig; Wiesbaden: Vieweg, 1996. S. 63, 69.

<sup>27</sup> Князева Е. Н. Киббернетические истоки конструктивистской эпистемологии // Когнитивный подход. М.: Канон+, 2008. С. 232.

«извлечения смысла», «опредмечивания смысла» из текста-сообщения, месседжа представляется проблематичной: что значит в контексте разворачивающегося пространства полисемии, полного неоднозначных завуалированных, неоднородных, динамических, скрытых смыслов *приобретать* знание? Если принимать во внимание то, что это пространство, разворачивающееся в сфере гуманитарного знания, «подталкивает» смыслы к их бытию в качестве самодвижущихся, самопорождающихся и саморазрушающихся, то мы, безусловно, должны рассматривать их как *ценностные* смыслы, как некие значимые (в образующихся контекстах) *событийные «со-участные» локусы-ситуации*, как смыслы-вызовы, обращенные к реципиенту...

Прямое отношение к проблеме конституирования ценностных смыслов имеет и новая научно-теоретическая проблематика современной музыки, связанная с необходимостью описания ситуации «*когнитивной непрозрачности*» (*cognitive opacity*) современной академической (в частности, серийной) музыки<sup>28</sup>. Многозначность, полисемия ее текста-сообщения, актуализирующаяся в нашей современности невероятной избыточностью художественного ресурса, дополнительно усугубляется еще и показанным Лердалом «фундаментальным конфликтом между композиционными и слуховыми грамматиками» (*compositional and listening grammars*)<sup>29</sup>. Безусловно, сложность процесса коммуницирования в современной академической музыке усугубляется еще и тем, что для нее даже теоретически невозможно представить какой-либо метакод: как указывает Эко, «в нефигуративной живописи, в серийной музыке, в некоторых произведениях “новейшей” поэзии устанавливается, как мы видели, автономный код (являющийся рассуждением о самом себе, собственной поэтикой). Таким образом, произведение вырабатывает и формулирует нормы, которыми оно само руководствуется. <...> Произведение искусства до такой степени стремится отойти от существующих установлений во имя собственной свободы, что вырабатывает собственную систему коммуникации»<sup>30</sup>. Этим и обрисована «ситуация, в которой очутилось современное искусство, бросившее вызов коммуникации и оказавшееся на грани некоммуникабельности»<sup>31</sup>. Еще в 1960-е годы Эко, ставя «вопрос (разрешимый, но существующий) о коммуникативности современной музыки»<sup>32</sup>, не будучи музыковедом, тем

<sup>28</sup> Она описана в известной статье ведущего американского музыковеда Фреда Лердала «Когнитивные ограничения систем композиции» и посвящена в том числе анализу «Молотка без мастера» П. Булеза (1992).

<sup>29</sup> *Lerdahl F. Cognitive Constraints on Compositional Systems // Contemporary Music Review. 1992. Vol. 6. P. 2. P. 97–121.*

<sup>30</sup> Эко У. Отсутствующая структура: введение в семиологию. С. 219.

<sup>31</sup> Там же. С. 221.

<sup>32</sup> Там же. С. 171.

не менее абсолютно верно переводит проблему ее понимания (и непонимания) в сферу кодов и проблематического метаязыка<sup>33</sup>.

Если мы убедились в том, что не существует никакой «изначальной структуры» (Ur-Strukture), то на чем основывается *différence*, что таится в глубине *différence*? Можно предположить, что не существует никакого прочного «основания, фундамента» (Ur-Strukture): в самой глубине располагается *пространство игры*, где происходит постоянное и неостановимое *присвоение* (назначение) и *снятие* (ликвидация) смыслов. Это «в глубине», по всей видимости, и есть место обретения идентичности, осуществляющееся через *различие* (*différence*), которое порождает частное, единичное *различение* (*différance*). Только обретая «чувство Другого» как Абсолютную Инаковость себе Я идентифицируется с самим собой. Сама возможность различать есть неотъемлемое право и привилегия Наблюдателя, которая поддерживает его статус как *такого существа, которое обретает себя, идентифицируется с собой только через различение*. Как пишет Князева: «...наблюдая мир, наблюдатель создает самого себя. Наблюдение создает наблюдателя. Наблюдатель, наблюдаемый процесс и процесс наблюдения образуют неразложимое единство. Нет наблюдения без наблюдателя <...>. Конструируя мир, человек конструирует самого себя. А конструируя самого себя, создавая конструкты в своем сознании, человек конструирует мир. Это — креативный цикл. Это, как говорит фон Фёрстер, *gekrümmte Raum*, изогнутое пространство, в котором человек, удаляясь от себя, возвращается к самому себе»<sup>34</sup>. Это «неразложимое тернарное единство» (Наблюдателя, наблюдаемого процесса и процесса наблюдения) демонстрирует как фундаментальное, неискоренимое противоречие между наблюдаемым процессом и процессом наблюдения, так и то, что через *différence*, различие как отталкивание и даже отрицание друг друга, тем не менее выявляется нужда и необходимость каждого из них в своем Другом. Определив Другого через *différance*, различив и «опознав» именно как Другого — в несмыкающихся зазорах *gekrümmte Raum* формируются новые пространства идентичности, в которых могут возникать *новые сингулярности* (единичности, оригинальные феномены). Так могут быть объяснены слова Лакана, взятые для эпиграфа («там где происходит самоотождествление, я нахожу не себя, а Его, меня подталкивающего»). «Он, меня подталкивающий» стал возможен как единичность, возникшая у меня только «в связи с существованием

<sup>33</sup> Впрочем, еще в первой половине XX века А. Шёнберг в своих многочисленных статьях и выступлениях учил тому, что на первый план в понимании формы отныне выходят два параметра — «связность, связь» (*Zusammenhang*) и «постижимость, доступность» (*faßlichkeit*) (цит. по: Хасаншин А. Д. Проблемы топологии музыкального времени/пространства в среднем периоде творчества Арнольда Шёнберга: уч.-метод. пособие. Уфа: УГИИ, 2016. С. 5).

<sup>34</sup> Князева Е. Н. Кибернетические истоки конструктивистской эпистемологии. С. 230–231.



Другого как инаковости», которая без него не возникла бы. Но это «нахождение Другого» есть не что иное, как конструирование меня самого из чистого *différance* — различения как моей само-идентификации, которая отнюдь не является одномоментной и «окончательной», но перспективно будет разворачиваться во времени<sup>35</sup>, она будет непрестанно формировать меня, позволяя мне свершать мое Бытие как личности, поскольку:

процесс конструирования внешнего мира «учреждается» во всякий момент мною самим как неотъемлемой частью этого мира — в качестве *Наблюдателя*;

если предполагать, что внешний мир имеет некое движение, то его темпоральность («временение») может быть отрефлексирована как *наблюдаемый процесс* — как некая артикулируемая, наполненная событиями и дарованная мне актуальная бесконечность;

будучи Наблюдателем, «затянутым» этим миром в его неостановимое движение и осознающим его в качестве наблюдаемого процесса, я идентифицируюсь с самим собой только в *процессе наблюдения* (и различения, *différance*, осознавая радикальную инаковость Я и мира).

Двое из нас неподвижны в этом мире — Тот, кто некогда осуществил Первотолчок, и я (вспомним, что, по словам Аристотеля, «движет неподвижное»). Именно поэтому, в силу условной статичности положения нас обоих, движется только внешний мир, а мы остаемся «каждый на своем месте».

Из этого обстоятельства следует, что, скажем, превращение структурализма в исторически ограниченную мыслительную практику, «музеефикация» его рациональных процедур ведет музыкознание к необходимости обрести иную мыслительную реальность, открытую для возможности сформировать *новую эпистемологию*. Рискнем предположить, что если «онтологический структурализм в духе Леви-Стросса» строился по принципу *бинарной синхронности* (согласно оппозиции и корреспонденции между: ядром и периферией,

<sup>35</sup> *Différance*, с одной стороны, означает «различение», с другой — откладывание «на потом», *овременение*: «в одном случае глагол “различать” означает неидентичность; во втором — определенный порядок следования внутри объекта. В пространстве, где соотносятся и обозначаются два движения различения, должны присутствовать некоторые общие, хотя и отличающиеся друг от друга корни. Предварительно мы присваиваем наименование *differance* тождественности, которая не является идентичной самой себе; посредством непроницаемого *a* достигается желаемое преимущество соотносимого над различающим как, *одновременно*, опространствливание/овременивание, и как движение, которое характеризует любой процесс разъединения. <...> Развертывание *différence* есть не просто истина бытия или его эпохальность. <...> В этой временной протяженности *différence* может быть названа игрой следов. Это — след, не принадлежащий более горизонту бытия, но в котором, напротив, рождается смысл Бытия; это — игра следов или *differance*, не имеющая смысла и не нечто: игра, которой не принадлежит ничто. Здесь невозможно обнаружить никакой опоры» (Гурко Е. Н. Тексты деконструкции. Томск: Водолей, 1999. С. 124, 151).

«решеткой» структуры и ее ячейками, epic- и etic-подходами и пр.), то радикально новая эпистемология может строиться по принципу *тернарной* взаимодополнительной (не оппозиционной) *а*-синхронности:

- между Наблюдателем и наблюдаемым процессом;
- между Наблюдателем и процессом наблюдения;
- между наблюдаемым процессом и процессом наблюдения.

В каком-то смысле она будет соответствовать принципу дополнительности Бора, более не предусматривая возможности наличия некой (якобы) «исконно присущей» любому системному образованию *противоречивости* или дуализму. Указанная взаимодополнительная *а*-синхронность образует дистанцию между «субъектными парами» (между Наблюдателем и наблюдаемым процессом, между Наблюдателем и процессом наблюдения и т. д.). Главный вопрос дистанции между этими тремя взаимодополнительными субъектными парами отныне будет вопросом личного и коллективного *опыта*. Возникающий на основании опыта «театр иллюзий» для «Я» и для «Мы» (некоторого количества других «Я») изначально будет, безусловно, не одним и тем же. Но без учета существования важного для Я «моего» опыта других тел — я не могу приобрести «мой» вероятностный образ внешнего мира, а если я и получаю его, то только учитывая опыт других (в получении «их» вероятностных моделей внешних миров). Гуссерль в «Пятой картезианской медитации» предлагает очень убедительную модель координации «Я», «Мы» и «Внешнего мира», которая, с одной стороны, избегает опасности присвоения «Я» солипсического статуса, а с другой, — уходит от наивной примитивности «теории отражения» сознанием индивида предметов внешнего мира: «я познаю в опыте мир вместе с сущими в нем “другими” и, сообразно смыслу этого опыта, не в качестве, так сказать, своего собственного синтетического продукта, но как чужой по отношению ко мне, *интерсубъективный мир*, существующий для каждого и доступный для каждого в своих объектах. И всё же каждый обладает своим опытом, своими явлениями и их единствами, своим феноменом мира, в то время как познанный в опыте мир существует сам по себе, в противоположность всем познающим субъектам с их феноменами мира»<sup>36</sup>. А это означает, что не существует и *не может существовать* никакой *привилегированной системы наблюдения*.

Выше было показано, что Фред Лердал объяснял причину непопулярности современной академической (в частности, серийной) музыки ее «*когнитивной непрозрачностью*» (*cognitive opacity*), связанной с фундаментальным конфликтом между ее «композиционными и слуховыми грамматиками». Безусловно, это объяснение базируется на законах структуральной лингвистики. Вместо этого рискнем предположить, что данная проблематика заклю-

<sup>36</sup> Гуссерль Э. Логические исследования. Картезианские размышления. Минск: Харвест; Москва: Аст, 2000. С. 324–523.

чается никак не в «конфликте грамматик». Ее когнитивная непрозрачность является результатом того, что рядовой (неподготовленный) слушатель современной академической музыки неспособен создать в синхроне восприятия свой собственный, *идентичный звучащему опыту данной формы*. Он «не может войти в эту форму», не может получить «опытное знание» данной формы (подобное тому действительному опыту, как его собственное человеческое тело входит в этот мир, движется в нем, не встречая препятствий и преград), *он не идентифицирует себя как Наблюдателя*, а значит, — не может наладить дистанцию внутри (возможных) «субъектных пар» (между собой как Наблюдателем и наблюдаемым процессом и т. д.). Звучание, которое он условно «слышит» (слушая *ничто*), остается последовательностью неких «квантов, квантующихся элементов звучания» с неясной частотой дискретизации (метрики звучащей формы). То, что он слышит, не является «звучащей формой», и, не имея возможности идентифицировать себя с этим (отсутствующим у него «опытом формы»), этот слушатель, в свою очередь, не может сформировать встречный этой последовательности квантов звучания процесс активного слышания.

Даже если такой слушатель обладает определенным «прежним усвоенным *метаопытом* формы», актуализированным до того в области классикоромантического звучания, данный опыт практически ничем ему не помогает: вспомним вышеприведенные слова Эко о проблематическом метаязыке искусства XX века, что «современное музыкальное произведение несет автономный код, являющийся рассуждением о самом себе и обладающий собственной поэтикой». Если слушатель не обладает опытом *данной* формы, не может «войти в него», то слышимое не становится для него «звучащим телом» (с которым, в свою очередь, он не может идентифицировать собственный опыт, эмпирическое знание поведения его собственного человеческого «тела-существа»). В подобном «слушании неслышимого» он не приобретает уровня субъектности и суверенности, поскольку не может воплотить в восприятии собственный человеческий «опыт телесного». Однако М. Мерло-Понти, считая феномен *первичным открытием мира*, роль субъекта в этом процессе отводит именно человеческому телу, являющемуся, по его словам, «часовым», стоящим у основания слов и действий человека, «проводником бытия в мир», своего рода «осью мира», якорем, закрепляющим нас в мире, и одновременно способом нашего обладания миром. Описывая тело как субъект восприятия, Мерло-Понти подчеркивает его специфическое значение: «являясь продолжением мира, состоя из той же плоти, что и мир, будучи вплетенным в ткань мира, тело вместе с тем является “мерой всего”, “универсальным измерителем”; даже в первичном восприятии, где восприятие и опыт собственно тела взаимопроникают друг в друга, тело осуществляет свою функцию субъекта — оно выступает “дифференцированным единством”, благодаря чему спонтанное

восприятие (“чувственно воспринимаемый хаос”) обретает целостность. Тело использует свои собственные части для символического выражения мира, именно благодаря телу человек вторгается в мир, понимает его и дает ему значения»<sup>37</sup>.

В музыкальном искусстве позитивность «опыта тела» ежедневно продуцируется в бесчисленных актах (репетиционного и/или концертного) совместного исполнительства солистами, артистами хора и музыкантами-инструменталистами. Дирижирование как *управление этим процессом* (являющееся высшим типом исполнительства) обеспечивает ту (коллективную) «синхронность *а*-синхронии» (звукового множества Я-единиц), которая позволяет существовать музыкальному произведению как аудиальному, звуковому телу в виде целостного единства — существовать именно как «*а*-синхронной (вероятностной «считываемости», восприятия для каждого «Я» по-своему) синхронии (актуальной для некоего коллективного слушательского «Мы»). Именно «читаемая, информативная», внятная и легко дешифруемая музыкантами система движений дирижера (зашифрованная мануальная система безостановочно отправляемых им жестовых «текстов-сообщений» — шифров) позволяет создавать группам музыкантов некое синхронно существующее «коллективное аудиальное, звуковое тело» (в котором принципиальная *а*-синхроничность каждого музыканта по отношению к вероятностному артикуляционному идеалу исполнения нисколько не мешает *общей* коллективной синхронии звучания).

Подобный переход «синхронии *а*-синхронного» в «*а*-синхронность синхронии», непрестанно совершаемый в «здесь-и-сейчас слышимого», еще раз подтверждает ту мысль, что не существует и не может существовать никакой привилегированной системы наблюдения. А это значит, что в науке музыковедения (если она хочет выйти за пределы «онтологического структурализма») могут быть востребованы самые радикальные методологические установки культурного Постмодерна, такие как:

гносеологический релятивизм (уверенность в превосходстве личных или культурно-специфических истин или фактов над общим консенсусом ученых);

приоритет «пережитого опыта» над эмпирическими доказательствами;

критика и самокритика «любых сложившихся (и складывающихся, формирующихся. — А. Х.) дискурсов (которые в с е г д а находятся и будут находиться. — А. Х.) под контролем различных систем институциональной власти»<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Вдовина И. С. Морис Мерло-Понти: интерсубъективность и понятие феномена. URL: <http://www.intelros.ru/readroom/istoriya-filosofii/f1-1997/19319-moris-merlo-ponti-intersubektivnost-i-ponyatie-fenomena.html> (дата обращения: 25.11.2020).

<sup>38</sup> Плакроуз Х. Как французские «интеллектуалы» Запад развалили: постмодернизм и его последствия в кратком изложении. URL: <http://gefter.ru/archive/22567> (дата обращения: 25.10.2020).

Эти обстоятельства позволяют нам сформулировать сакраментальный вопрос для будущего: «что же в действительности мы слышим, когда слушаем *нечто*»? Видимо, без комплексного совмещения нескольких дисциплин (многие из которых пока еще не существуют): феноменологии, герменевтики и семиотики музыки, психоакустики, радикально новых теорий восприятия и социологии музыки, инновационной методике анализа звучащих тел/сред, и др. — найти ответ на этот вопрос будет невозможно. Но в том, что необходима новая, базирующаяся на постструктуральной основе наука музыкознания, мы можем быть уверены. Именно о будущем подобных «неклассических» наук говорил Мерло-Понти в своей последней вышедшей при жизни работе «Око и дух», когда писал, что классическая наука «сохраняла чувство непрозрачности мира, именно мир она намеревалась постичь с помощью своих конструкций <...>. [В наше время] необходимо, чтобы научное мышление — мышление обзора сверху (*survol de*), мышление объекта как такового — переместилось в изначальное “есть”, местоположение, спустилось на почву чувственно воспринятого и обработанного мира, каким он существует в нашей жизни, для нашего тела, — для действительного тела, которое я называю своим, того часового, который молчаливо стоит у основания моих слов и моих действий. Необходимо, чтобы вместе с моим телом пробудились и ассоциированные тела — “другие”, не бывающие для меня просто особями одного со мной рода, как утверждает зоология, но захватывающие меня и захватываемые мной, “другие”, вместе с которыми я осваиваю единое и единственное, действительное и наличное Бытие <...>. В этой изначальной историчности парящее и импровизирующее мышление науки учится обременяться самими вещами и самим собой»<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1992. С. 9, 11.

## Русская философия в Италии. Столетие итальянской историко-философской традиции исследования русской мысли

Рим, Италия для русских имели особое значение. Широко известна устремленность русских художников, писателей, музыкантов в это «вечное царство человеческого творчества»<sup>1</sup>. Еще до революции здесь бывали и подолгу жили многие наши выдающиеся философы-соотечественники (А. И. Герцен, М. А. Бакунин, В. Ф. Эрн, Вяч. И. Иванов, Б. В. Яковенко, Е. Н. Трубецкой, В. В. Розанов, Н. А. Бердяев и др.<sup>2</sup>). Италия не только стала источником вдохновения, второй отчиной и «домом души» для многих русских философов, но и оказалась родиной одной из самых значительных и интенсивных зарубежных традиций исследования русской мысли. Это именно тот случай, когда интеллектуальный интерес и даже любовь оказались взаимными.

Вековая история итальянской философской русистики чрезвычайно богата интересными фигурами и трудами. Она восходит ко времени Серебряного века в русской культуре. В этот период «достигается синхронизация философских процессов в Европе и России»<sup>3</sup> и начинается интенсивное диалогичное взаимодействие русских и западных интеллектуалов. В первые десятилетия XX века итальянские мыслители обращались к определенным темам русской философии, но это обращение было весьма эпизодическим. Так, например, участники известного в Италии флорентийского объединения «Философская библиотека», изначально ориентированные на критику позитивизма, были хорошо знакомы с идеями В. С. Соловьёва, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, Н. А. Бердяева, Н. О. Лосского. Ведущие представители этого объединения, философы Джованни Папини (Giovanni Papini) и Джованни Вайлати (Giovanni Vailati), даже начинали учить русский язык под руководством

<sup>1</sup> Бердяев Н. А. Чувство Италии // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 1. М.: Искусство, 1994. С. 367.

<sup>2</sup> О пребывании русских мыслителей в Италии подробнее см.: Кара-Мурза А. А. Знаменитые русские о Риме. М.: Изд-во О. Морозовой, 2014; Кара-Мурза А. А. Знаменитые русские о Флоренции. М.: Изд-во О. Морозовой, 2016; Кара-Мурза А. А. Знаменитые русские о Неаполе. М.: Изд-во О. Морозовой, 2016; Гардзонио С., Сульпассо Б. Осколки русской Италии: исследования и материалы. Кн. 1. М.: Викмо-М, 2011; «Персонажи в поисках автора»: Жизнь русских в Италии XX века: сборник. М.: Русский путь, 2011; Tamborra A. Esuli russi in Italia dal 1905 al 1917. Roma: Laterza, 1977; Lo Gatto E. Russi in Italia: dal secolo XVII ad oggi. Roma: Riuniti, 1971; I russi e l'Italia / a cura di V. Strada. Milano: Libri Scheiwiller, 1995.

<sup>3</sup> Сербиненко В. В. Русская философия: курс лекций. М.: Омега-Л, 2005. С. 446.

поэта Юргиса Балтрушайтиса, но дальше общего увлечения русской культурой и литературой их интерес не распространился. Отметим, что одним из основных философских ориентиров флорентийского круга мыслителей в начале 1910-х годов был прагматизм, и в этом смысле философский процесс в России и в Италии шел, действительно, синхронно. Вот только говорить о значимом обмене идеями, о полноценно состоявшемся диалоге не приходится.

Систематические исследования русской мысли в Италии начались не в среде профессиональных философов, а в кругах католических ученых, ученых-славистов и русских эмигрантов. Одни из первых основательных работ о русской интеллектуальной истории принадлежат перу выдающегося итальянского слависта, историка русской культуры Этторе Ло Гатто (Ettore Lo Gatto), руководившего созданным в 1921 году Институтом Восточной Европы (L'Istituto per l'Europa orientale). С деятельностью Института связано и имя другого крупного специалиста в области русской культуры и православной догматики — Аурелио Пальмьери (Aurelio Palmieri). Именно Пальмьери начал знакомить итальянскую публику с основами русской духовности и идеями русских религиозных философов на страницах журнала «Восточная Европа» (L'Europa orientale). Он перевел на итальянский язык сочинение Вл. С. Соловьёва «Духовные основы жизни» и представил общее мировоззрение философа в цикле статей<sup>4</sup>. Итальянский ученый-богослов поддерживал эпистолярное общение с некоторыми русскими мыслителями и проявлял дружеское внимание к приезжавшим в Италию философам. О Пальмьери сохранилось свидетельство князя Е. Н. Трубецкого в его переписке с М. К. Морозовой: «Крайне интересное знакомство и приобретение — Пальмьери (священник и монах) — поклонник Соловьёва, пламенный сторонник соединения церквей, лучший знаток нашей русской церкви, и по воззрениям — со мной почти единомышленник, читатель и поклонник “Московского еженедельника”, переводящий на итальянский одну из моих статей»<sup>5</sup>. Бывший монах-августинец, он был своеобразным посредником между русским миром и Римско-католической церковью. Будучи активным участником экуменического диалога, он неустанно изучал основы православной духовности, творчество русских религиозных мыслителей с целью выработки общего пути церковного объединения.

<sup>4</sup> Palmieri A. La crisi della filosofia occidentale secondo V. Solov'ev // Rivista di filosofia neoscolastica. 1918. № 1. P. 381–396; 1919; № 11. P. 238–254; Palmieri A. V. Solov'ev e la sua filosofia religiosa // Rivista storico-critica delle scienze teologiche. 1907. Vol. 3. P. 209–221; Palmieri A. Vladimir Solovev. L'apostolo dell'unione della chiese in Russia: alla luce di nuovi documenti // Rivista internazionale di scienze sociali e discipline ausiliarie. 1909. Vol. 50. Fasc. 198. P. 153–170; а также другие работы.

<sup>5</sup> Цит. по: Взыскующие града: Хроника частной жизни русских религиозных философов в письмах и дневниках... / сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. В. И. Кейдана. М.: Языки русской культуры; Кошелев, 1997. С. 323.

Неоценимый вклад русской эмиграции в развитие итальянской философской русистики — предмет отдельного разговора. Издательская, переводческая и непосредственно научно-философская деятельность представителей русской культуры в Италии в немалой степени способствовала осознанию русской философии в качестве достойного предмета для исследования и полноправной составляющей общеевропейской истории мысли. Назовем, к примеру, имя малоизвестного в российском историко-философском дискурсе историка и популяризатора русской философии в Италии — Л. Я. Ганчикова. В Италии он оказался в 1925 году после окончательного разгрома белогвардейского движения. Окончив в Милане Католический университет и защитив диссертацию по теме «Основные принципы философии Владимира Соловьёва», Ганчиков навсегда избрал историю русской философии основной темой своих исследований. Он публиковал статьи в итальянских научных журналах<sup>6</sup> и энциклопедических изданиях, вел цикл передач о русской философии на итальянском радио. Их содержание легло в основу его обширного обобщающего труда «Направления русского духа»<sup>7</sup>. Монография Ганчикова послужила основой для изучения в Италии различных конкретных направлений и течений русской мысли. Этим трудом, в сущности, было опровергнуто мнение иных итальянских скептиков, не признававших, вслед за Б. Кроче и П. Гобетти, самостоятельного начала в русской философии.

В Италии Ганчиков общался с Вяч. Ивановым и его кругом. Известный итальянский славист Стефано Гардзонио (Stefano Garzonio) опубликовал часть переписки Ганчикова и Иванова, из которой можно почерпнуть важную информацию о вкладе русских ученых-эмигрантов в развитие итальянской философской русистики. Особый интерес представляют замечания, которые Иванов высказывает Ганчикову по поводу его работ: «Благодарю Вас за присылку статьи о гегелианстве в России. Она очень интересна <...>. Но я считаю недостатком, что Вы не даете полной характеристики воззрений Белинского, Бакунина, Герцена и даже Чичерина как теоретика права и государства, ограничиваясь их подготовительным, по Вашему мнению собственно гегелианским, периодом. Между тем любопытны именно последние “левые” выводы из гегелианства у наших отрицателей и нигилистов. И итальянский читатель ничего не узнает из статьи не только о характерном пра-большевизме Белинского и о романтическом революционаризме Герцена, исторически ему, то есть итальянскому читателю, столь близких, но даже о Бакунине, которого ценят и знают, несмотря на его огромное значение в истории субверсивных идей, и не видят в нем одного из характернейших представителей нашего

<sup>6</sup> *Gancikov L. A relioribus ad realia // Il convegno. 1934. № 12. P. 352–362 (О Вяч. Иванове); Gancikov L. L'estetica di Wladimir Soloviov // Sophia. 1935. № 3–4. P. 420–439; Gancikov L. Lo spiritualismo Cristiano di N. Berdjaev // Studium. 1949. № 9. P. 45–56; и др.*

<sup>7</sup> *Gancikov L. Orientamenti dello spirito russo. Torino: ERI, 1958.*



разрушительного воздействия на европейскую культуру, забывая что еще до Толстого и Ленина мы, русские, уже были отравителями. Так Вы уменьшаете нашу преступную славу. <...> Ведь Бруно Бауер и Фейербах, Маркс и Ленин — все же гегелианство, хотя гегелианские профессора в Германии и в Италии и готовы это отрицать»<sup>8</sup>.

Интерес к «преступной славе» русской мысли в Италии значителен до сих пор. Регулярно переиздаются основополагающие работы русских радикальных философов и публикуются монографии, посвященные специальным проблемам их наследия: «Михаил Бакунин. Этика», «Ленин, Сталин, Путин: исследования коммунизма и посткоммунизма», «Михаил Бакунин (1814–2014). Двухсотлетие неутомимого революционера», «Александр Герцен и итальянское Рисорджименто», «Альтруизм и кооперация в творчестве Петра А. Кропоткина», «Страницы анархизма. Пётр Кропоткин и газета “Freedom” (1886–1914)»<sup>9</sup>.

Однако наиболее активная рецепция русской социально-революционной мысли происходила в Италии после Второй мировой войны. В 1950–1960-е годы итальянская философская русистика выходит на качественно новый уровень, чему значительно поспособствовали две противоположные по своим устремлениям силы: Итальянская коммунистическая партия и Католическая церковь. С одной стороны, в послевоенной Италии официальное академическое сообщество уделяло внимание главным образом русским философам революционных направлений (А. И. Герцену, М. А. Бакунину, П. А. Кропоткину, А. А. Богданову, Л. Д. Троцкому, Н. И. Бухарину, В. И. Ленину и др.), выпуская квалифицированные обобщающие научные публикации, посвященные русскому народничеству и марксизму (Ф. Вентури. «Русское народничество»; В. Джусты. «Русская политическая мысль: от декабристов до Первой мировой войны»; В. Страда. «Традиция и революция в русской литературе»<sup>10</sup>). С другой стороны, Италия оставалась мировым духовно-образовательным центром католицизма с разветвленной структурой учебных заведений, дающих основательную теологическую подготовку. Римско-католическая церковь постоянно проявляла интерес к новым богословским тенденциям и экуменическому диалогу, благодаря чему возникло внимание и к православной философско-богословской мысли (в част-

<sup>8</sup> *Гардзонио С.* Переписка В. И. Иванова и Л. Я. Ганчикова // *Archivio italo-russo = Русско-итальянский архив* / a cura di D. Rizzi e A. Shishkin. Vol. 10. 2015. P. 129–130.

<sup>9</sup> *Genova C.* Michail Bakunin. L'etica. Torino: Ananke, 2003; *Strada V.* Lenin, Stalin, Putin: studi su comunismo e postcomunismo. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2011; *Rossi D.* Michail Bakunin (1814–2014). Il bicentenario di un infaticabile rivoluzionario. Roma: Pgreco, 2014; *Scocozza C.* Aleksandr Herzen e il Risorgimento italiano. Milano: Mimesis, 2010; *Barozzi G.* Altruismo e cooperazione in Petr A. Kropotkin. Mantova: Negretto, 2013; *Varengo S.* Pagine anarchiche. Petr Kropotkin e il mensile «Freedom» (1886–1914). Milano: Biblion, 2015.

<sup>10</sup> *Venturi F.* Il populismo russo. Torino: Einaudi, 1952; *Giusti W.* Il pensiero politico russo: dal decabrismo alla guerra mondiale. Milano: Istituto per gli studi di politica internazionale, 1939; *Strada V.* Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa. Torino: Einaudi, 1969.

ности, к экуменическим и филокатолическим темам и сюжетам в работах русских философов). Более того, подчеркивание духовного начала различных мыслителей служило католическим исследователям средством для полемики с основами коммунистической идеологии и светской атеистической культурой в целом. В Риме работали католические ученые со всей Европы (Б. Шульце, А. Г. Веттер, Ф. Коплстон и др.), они писали свои работы на итальянском и основных европейских языках. Именно поэтому в Италии сформировалась уникальная благоприятная среда для непрерывного изучения наследия русских религиозных мыслителей даже в самые сложные исторические периоды.

Значимым событием в истории и судьбе итальянского философского руссиеведения стало создание в Милане в самый разгар холодной войны центра «Христианская Россия». Центр был основан в 1957 году итальянскими католическими священниками, теологами и деятелями культуры Романо Скальфи (Romano Scafi), Пьетро Модесто (Pietro Modesto) и Адольфо Аснаги (Adolfo Asnaghi). Своей задачей создатели центра видели ознакомление Запада с русскими духовными традициями. В 1960 году центр начал выпускать журнал «Христианская Россия»<sup>11</sup> (Russia Cristiana), издание которого впоследствии перешло в руки объединения «Jaca Book», ориентированного на перевод, комментирование и публикацию текстов русских мыслителей, а также на ознакомление итальянской публики с историей русской философии и русской духовной культуры.

В 1975 году при Центре было образовано издательство «Матрёнин двор» (La casa di Matriona) для публикации переводов русских книг художественного, религиозного и философского характера. В этом издательстве под руководством Адриано Дель Аста (Adriano Dell'Asta) — крупнейшего современного католического исследователя русской мысли, ученика Скальфи, — вышло собрание сочинений В. С. Соловьёва. Непосредственные основатели «Христианской России» осуществили переводы основополагающих трудов русских философов на итальянский язык и задали общий тон исследованиям в своих многочисленных публикациях по предмету. Аснаги — автор первого итальянского обобщающего труда, охватывающего всю историю русской философской мысли от Крещения Руси до русского зарубежья XX века, — «История и эсхатология русской мысли»<sup>12</sup>. Также его перу принадлежит не только серия работ о В. С. Соловьёве, но и исчерпывающая монография «Поклонник Софии: жизнь и учение В. Соловьёва»<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Журнал «Христианская Россия» несколько раз за историю своего существования был переименован. В 1985 году он стал называться «Другая Европа» (L'altra Europa), в 1992 году — «Новая Европа» (La Nuova Europa). Под этим названием журнал выходит и в настоящий момент.

<sup>12</sup> Asnaghi A. Storia ed escatologia del pensiero russo. Genova: Lanterna, 1973.

<sup>13</sup> Asnaghi A. L'amante della sofia: vita e pensiero di Vladimir Sergeevic Solov'ev. Roma: Servitium, 1990.

Метафора христианства, дышащего «двумя легкими», принадлежащая Вяч. Иванову, стала настоящей программой к действию после Второго Ватиканского собора (1962–1965), который способствовал оформлению полноценного исследовательского направления итальянской философской русистики — теологического. В рамках этого направления происходит изучение русской философской мысли преимущественно в научно-богословском ключе, причем целью этого изучения становится доказательство единства разума и веры на материале русской религиозной философии. Направленность католической богословской мысли на обновление и диалог с русской интеллектуальной традицией была затем подтверждена в энциклике папы Иоанна Павла II «Свет Востока» (*Oriente Lumen*) в 1995 году, а в 1998 году Папа включил в энциклику «Вера и разум» (*Fides et ratio*) имена конкретных русских философов (В. С. Соловьёв, П. А. Флоренский, П. Я. Чаадаев, В. Н. Лосский), изучение которых особо поощряется Римско-католической Церковью «как яркий пример философских размышлений определенного типа, которые обогатились благодаря взаимодействию с истинами веры»<sup>14</sup>. Подобная поддержка Ватикана определенно поощряет католических специалистов к изучению наследия русской мысли и свидетельствует о том, что русская религиозная философия, наряду с протестантской традицией, стала важным «собеседником» для католической философско-богословской мысли.

Со времен Второго Ватиканского собора католическое богословие переживает время онтолого-антропологического поворота и пересмотра философско-богословской мысли в тринитарном ключе. Доктрина о Святой Троице дополняется персоналистическими категориями: бытие вместе, диалог, единство в любви. Внимание католических ученых концентрируется вокруг следующих важных проблем: обновление еkkлезиальной жизни и теологии, современная нравственная теология, метафизика истории, человек в современном мире, концепция обожения и пр. Для решения этих и других вопросов итальянские исследователи обращаются в том числе к философско-богословскому наследию отдельных русских мыслителей, идеи которых созвучны проблемам современности. Наиболее известные и изучаемые в итальянском католическом мире русские мыслители — П. А. Флоренский, С. Н. Булгаков, Н. А. Бердяев, В. С. Соловьёв, П. Н. Евдокимов, Л. П. Карсавин, В. Н. Лосский, Г. В. Флоровский. Профессиональные итальянские богословы Баттиста Мондин (*Battista Mondin*), Пьеро Кода (*Piero Coda*) включают историю и представителей русской религиозной мысли в свои обобщающие работы и учебные пособия по теологии.

<sup>14</sup> Глава V: Суждения Учительства Церкви в области философии. П. 74. URL: <http://www.illuminats.ru/articles/205-papa?start=5> (дата обращения 01.06.2017).

Необходимо подчеркнуть, что сам факт католического влияния на научные исследования в Италии во многом обуславливает уникальность итальянской философской русистики. Это связано с тем, что всесторонняя государственная поддержка, которую Ватикан до сих пор оказывает «русским исследованиям», не имеет аналогов в мире. До недавнего времени основным научным «конкурентом» итальянцам в этом отношении выступала французская историография русской философско-богословской мысли, однако во Франции католицизм определенно уже не оказывает столь же сильного интеллектуального влияния на развитие философии и исследований о ней, как в Италии.

Напротив, в Италии период конца XX — начала XXI века стал крайне плодотворным для изучения русской религиозной философии. В эти годы опубликован ряд солидных обобщающих трудов. Среди них: «История русской философской мысли: 988–1988», «Россия — Европа в русской философской мысли», «Русская духовность», «Русская идея. Иное видение человека», «Жар-птица. История русской философии»<sup>15</sup>. В последние десятилетия в Италии переизданы отдельные работы Н. А. Бердяева, В. С. Соловьёва, опубликовано несколько трудов В. Н. Лосского и Г. В. Флоровского, изданы поздние работы С. Н. Булгакова (малая и большая трилогии), все основополагающие работы П. А. Флоренского и его эпистолярное наследие.

Внимание итальянских представителей теологического направления философии главным образом сфокусировано именно на творчестве Флоренского. Пожалуй, можно утверждать, что на Западе именно Италия стала страной, где исследование его философско-богословских идей получило наибольшее развитие. Итальянскому читателю Флоренского открыл философ и литературный критик Элемире Цолла (Elémire Zolla), в 1974 году опубликовавший его труд «Столп и утверждение истины» на итальянском языке в переводе П. Модесто. Еще более пристальное внимание к наследию Флоренского привлекла ученая-славист Н. М. Каухчишвили, организовавшая в 1988 году при университете города Бергамо первый международный симпозиум, посвященный жизни и творчеству философа, «П. А. Флоренский и культура его времени»<sup>16</sup>. С этого момента начинает свой отсчет итальянское флоренсковедение, состоявшееся как предметная область во многом благодаря научной и организаторской работе Нины Михайловны Каухчишвили<sup>17</sup>. На данный

<sup>15</sup> Piovesana G. Storia del pensiero filosofico russo : 988–1988. Milano: Paoline, 1992; Piovesana G. Russia-Europa nel pensiero filosofico russo. Storia antropologica. Roma: Lipa, 1995; Špidlík T. La spiritualità russa. Roma: Studium, 1991; Špidlík T. L'idea russa: un'altra visione dell'uomo. Roma: Lipa, 1995; Asnaghi A. L'uccello di fuoco. Storia della filosofia russa. Sotto il Monte: Servitium, 2003.

<sup>16</sup> См.: Florenskij P. A. e la cultura della sua epoca: Atti del convegno internazionale / ed. M. Hagemeyer, N. Kaucišvili. Marburg; Lahn: Scholz, 1995.

<sup>17</sup> С начала 1990-х годов Каухчишвили была частым гостем и докладчиком на российских

момент наиболее авторитетными европейскими специалистами в области изучения наследия Флоренского являются итальянские ученые Наталино Валентини (Natalino Valentini), Любомир Жак (Lubomir Žák), Винченцо Риццо (Vincenzo Rizzo), Кьяра Кантелли (Chiara Cantelli), Сильвано Тальягамбе (Silvano Tagliagambe), Донателла Феррари Браво (Donatella Ferrari Bravo).

Совместными усилиями Н. Валентини и Л. Жака все основополагающие труды о. Павла, включая сборник эпистолярного наследия философа «Не забывают меня» (письма философа родным из ГУЛАГа), были изданы на итальянском языке с обширными пропедевтическими предисловиями<sup>18</sup>. Н. Валентини — директор Института религиозных наук имени Альберто Марвелли в Римине (Istituto Superiore di Scienze Religiose «Alberto Marvelli») — в настоящее время играет, пожалуй, ключевую роль в увеличении интереса в Италии к наследию Флоренского: он является автором ряда монографий о творчестве русского философа («Память и Воскресение у Флоренского и Булгакова», «П. Флоренский: премудрость любви», «П. Флоренский. Разум и диалектика. Введение в теологическую мысль», «Искусство жить. Шесть лекций о П. А. Флоренском»<sup>19</sup>), а также нескольких десятков публикаций, раскрывающих специальные проблемы наследия о. Павла: тринитарную онтологию, этические и эстетические воззрения, эпистемологию символов, формы и антиномии разума, критику рационализма, научно-философское мировоззрение философа<sup>20</sup>. В 2015 году одна из небольших монографий Валентини «Павел Флоренский» была издана на русском языке<sup>21</sup>. Исследование творчества Флоренского представляется итальянскому ученому фундаментом для конструктивного диалога между богословием, философией и естественными науками, а также ключом к пониманию Западом России, православия и общих путей развития культуры Востока и Запада. Вслед за Лосским одной из основных заслуг Флоренского итальянский исследователь

---

научных мероприятиях, посвященных наследию Флоренского, а в 2007 году выступала на юбилейной конференции «Философия, богословие и наука как опыт цельного знания», проходившей в МГУ им. М. В. Ломоносова с участием Патриарха Алексия II. Таким образом, Нина Михайловна буквально «навела мосты» между Россией и Италией в очень непростое для русской культуры время.

<sup>18</sup> Pavel A. Florenskij. Non dimenticatemi. Milano: Mondadori, 2000.

<sup>19</sup> Valentini N. Memoria e Risurrezione in Florenskij e Bulgakov. Verucchio: Pazzini, 1997; Valentini N. Pavel Florenskij: la sapienza dell' amore. Teologia della bellezza e linguaggio della verità. Bologna: EDP, 1997; Valentini N. Pavel Florenskij. Ragione e dialettica. (Introduzione al pensiero teologico). Brescia: Morcelliana, 2004; Valentini N. Pavel Florenskij. Brescia: Morcelliana, 2007; Valentini N. L'arte di vivere. Sei lezioni su P. A. Florenskij. Firenze: Santa Brigida, 2009.

<sup>20</sup> Перевод статьи Валентини, в которой он анализирует рукопись Флоренского «Диалектика», см. в издании: Кусенко О. И. Диалог мысли и жизни // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2015. Т. 16. № 2. С. 106–117.

<sup>21</sup> Рецензию на монографию Валентини см.: Кусенко О. И. Русская философско-богословская мысль в Италии // Философский журнал. 2016. Т. 9. № 3. С. 154–161.

полагает распространение идеи единосущия из тринитарного богословия на всю «метафизику тварного бытия»<sup>22</sup>.

Наряду с существенными достижениями, итальянское флоренсковедение не избежало создания ряда стереотипных и искаженных представлений о фигуре Флоренского и сути его философской концепции. Русский философ оказался для итальянских авторов средоточием основных смыслов русской духовной мысли и культуры, то есть своеобразной персонифицированной кульминацией религиозно-богословского развития православного мира или, пользуясь метафорой Валентини, «иконой», подобной «Троице» Рублева<sup>23</sup>. Не упоминая о расхождениях религиозной философии Флоренского с православным догматическим богословием, Валентини, напротив, утверждает, что о. Павел вдохнул новую жизнь в православную христианскую традицию, «никогда не отступая при этом от доктринальных основ, но переосмысливая актуальность их содержания в более широкой гносеологической перспективе»<sup>24</sup>.

Рецепция русской мысли в Италии отнюдь не исчерпывается вниманием к идеалистическим течениям русской мысли. Современный этап итальянской философской русистики (начиная с 1980-х годов и по настоящий момент) характеризуется появлением целой плеяды профессиональных историков русской философии, специализирующихся в различных областях русского интеллектуального наследия. Так, например, С. Тальягамбе и Дж. Рисполи (Giulia Rispoli) актуализируют эвристический потенциал русской мысли для современного естественнонаучного и инновационно-технического процесса (в частности, наследия Богданова, Вернадского, Флоренского), Р. Салиццони (Roberto Salizzoni) и К. Кантелли исследуют эстетические концепции русских мыслителей, А. Вентури (Antonello Venturi) и А. Мазозеро (Antonio Masoero) продолжают изучение русского народничества и социально-революционной мысли, Л. Сатта-Боскиан (Laura Satta Boschian) освещает интеллектуальную историю русской мысли в рамках двойной парадигмы «просвещения» и «степи», Д. Стейла (Daniela Steila) знакомит западных читателей с достижениями русских вариантов марксизма, прагматизма, эмпириокритицизма, а А. Феррари (Aldo Ferrari) и Д. Читати (Dario Citati) реконструируют идейное наследие евразийства. Многообразии мировоззренческих ориентаций ученых и исследовательских тем позволяет утверждать, что в начале XXI века Италия является флагманом философского руссиеведения в Европе, а итальянские ученые предпринимают значительные усилия для актуализации русской философии на Западе.

К сожалению, эта вековая и по-прежнему интенсивная традиция изучения

<sup>22</sup> Лосский Н. О. История русской философии. М.: Академический проект, 2007. С. 248.

<sup>23</sup> Valentini N. Volti dell'anima russa. Milano: Paoline, 2012. P. 12.

<sup>24</sup> Валентини Н. Павел Флоренский. М.: ББИ, 2015. С. 11.

русской мысли не стала полноправным предметом рецепции и дискуссий среди российских ученых. Несправедливость, допущенная по отношению к итальянской философской русистике, относится и к итальянской мысли в целом, которая лишь эпизодически являлась предметом серьезных научных исследований в России. Минуло целое столетие с тех пор, как Б. В. Яковенко сетовал на «философский остракизм»<sup>25</sup>, которому была подвергнута итальянская мысль, а В. Ф. Эрн выражал надежду, что «Розмини и следующие за ним итальянские мыслители должны занять по праву принадлежащее им место, и несправедливость, допущенная в отношении к ним обозревателями новейшей философии, не должна иметь более продолжения»<sup>26</sup>. Однако их замечания по-прежнему сохраняют свою актуальность. Символично, что Эрн — основоположник концепции о «существенной оригинальности» русской философии — был также крупнейшим знатоком современной итальянской философской мысли<sup>27</sup>, а его философский оппонент Яковенко, выступая своеобразным медиатором в интеллектуальном диалоге двух стран, призывал соотечественников посредством глубокой рецепции итальянских идей «далее самостоятельно двигать вперед развитие философской мысли»<sup>28</sup>. Слушая их голоса, доносящиеся из столетней дали, эту умонастроенность, в которой нераздельно сплетены внимание к судьбе собственной интеллектуальной традиции с искренним интересом к иной философской культуре, остается надеяться, что начатый ими проект «наведения мостов» между культурами, философскими и историографическими традициями будет продолжен.

<sup>25</sup> Яковенко Б. В. Итальянская философия последнего времени // Логос. 1910. Кн. 2. С. 263.

<sup>26</sup> Эрн В. Ф. Место Розмини в истории философии // Вопросы философии и психологии. 1915. № 127 (2). С. 242–243.

<sup>27</sup> Под редакцией Адзаро-Пулвиренти на итальянский язык впервые вышел перевод сочинения Эрн «Розмини и его теория знания» (*Ern V. F. Rosmini e la sua teoria della conoscenza / a cura di R. Azzaro Pulvirenti. Milano: San Paolo, 2010*). Во вступительной статье Адзаро-Пулвиренти освещает историю рецепции творчества Эрн в Италии. «Неожиданное внутреннее родство» (Эрн В. Ф. Место Розмини в истории философии. С. 250) Эрн и Розмини является, по ее мнению, примером интеллектуального взаимодействия итальянской и русской культур, вносящим вклад в единство «двух легких» — Римско-католической и Православной церковей (см.: *Azzaro Pulvirenti R. Introduzione // Ern V. F. Rosmini e la sua teoria della conoscenza. P. 13–81*).

<sup>28</sup> Яковенко Б. В. Итальянская философия последнего времени. С. 262.

## «В поисках утраченного имени»: композитор Яни Христу

Проблема осознания своего творческого «Я» в новейших условиях существования становится ключевым параметром для любого композитора-творца. Его парадокс заключается теперь в обращении не «внутрь себя», а, скорее, к внеличному, связанному с максимальным погружением в бездонное пространство метатекста посредством личного опыта и собственных музыкальных и внемузыкальных практик, дабы теперь, как никогда ранее, слились воедино и одновременно Прошлое, Настоящее и Будущее. Подобный конгломерат пересечения времен не мыслится теперь без идеи всеобщего синкретизма, нового синтеза.

И вместе с тем именно сейчас, в эпоху так называемых «тектонических сдвигов», крайне важен надперсональный и надличностный взгляд на звуковые открытия и эксперименты прошлого, в особенности второй половины XX столетия. Как справедливо указывает А. С. Соколов, «в такой исторический момент вполне закономерен пристальный взгляд назад, естественны и попытки по-новому осмыслить и соотнести меж собой события, уже вписанные в хронику прошлого»<sup>1</sup>. И действительно, новое понимание и новое прочтение неких, ставших уже прописными истинами, понятий, возможно, позволит стимулировать дальнейшие поиски художником альтернатив для решения определенных технических и идейно-концептуальных задач.

Конец 60-х годов XX века является своеобразным временем «великого перелома», когда в мировой музыкальной культуре произошли выдающиеся прорывы-события, определившие во многом последующую альтернативу развития музыки. Именно на этот временной промежуток приходится кульминационная стадия эволюции музыки XX столетия — как исторический максимум, основу которого составляют выдающиеся музыкальные открытия: грандиозная «Симфония» Л. Берио; «Stimmung» К. Штокхаузена, возникновение интуитивной музыки и становление метапринципа формульной композиции; «Piano Phase» С. Райха и зарождение техники фазового сдвига; эксперименты Ж. Гризе в области спектральной музыки; становление концепции «инструментальной конкретной музыки» Х. Лахенмана («Guero», «Pression») и т. д.

<sup>1</sup> Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. М.: Композитор, 2007. С. 3.



Однако несмотря на пеструю и яркую экспериментально-звуковую палитру этого периода, широко известную и исследованную, некоторые значительные и любопытные фигуры композиторов того времени остались в тени передовых сфер изучения. Здесь можно назвать имена приметных и весьма парадоксальных мастеров XX столетия, в меньшей степени попавших в зону внимания критиков, музыковедов и исследователей искусства: Анестис Логотетис, Роман Хаубеншток-Рамати, Сильвано Буссотти, Горацио Радулеску, Винко Глобокар и др. Этой плеяде принадлежит и греческий композитор Яни Христу, речь о котором далее.

До начала 2000-х годов имя и творчество композитора оставались вне сферы внимания российских музыкантов и исследователей. Благодаря выдающемуся современному дирижеру Теодору Курентзису, который впервые исполнил в нашей стране некоторые сочинения этого автора, произошло долгожданное знакомство с новым композиторским именем. Соответственно, ни о какой исследовательской литературе на русском языке не может быть и речи. В нашем распоряжении имеется лишь незначительное количество статей из зарубежных музыковедческих изданий, краткая информация, размещенная на официальном сайте композитора, и большое количество авторских ремарок и комментариев к трем имеющимся у нас в наличии партитурам. Вместе с тем интерес к этой личности нисколько не убавился, а скорее наоборот, содействовал необратимому процессу погружения в исследование столь загадочного и не изученного ранее представителя европейского музыкального авангарда.

Яни Христу — греческий композитор середины XX века, современник крупнейших композиторов-авангардистов эпохи — представляет собой интереснейший пример радикального подхода к эволюции музыки, не похожего на поиски и эксперименты его коллег. Мы попытаемся очертить контуры его неординарной творческой природы, дать характеристику этапам жизненного и творческого пути, а также продемонстрировать принципиально важные аспекты стилистической, философской и художественной эволюции стиля.

Яни (Янис) Христу (греч. Γιάννης Χρήστου) родился в Гелиополисе (Египет) 9 января 1926 года в семье бизнесмена. Отец пытался направить Яни на путь изучения экономики, в то время как мать, известная поэтесса и пламенная сторонница спиритуализма, оказала значительное влияние на пробуждение у Яни интереса к мистике и медитации. Более того, взаимоотношения с египетской интеллигенцией и аристократией того времени, а также общая религиозная ориентированность культуры, в которой рос и воспитывался будущий композитор, явились определяющими факторами становления его личности и сказались на дальнейшей философско-духовной эволюции творческих инноваций.

Христу учился в английском колледже в Александрии; к этому же времени относится начало его занятий музыкой у Александра Плотникова и Джини Бахауэр. В 1945 году Христу отправился в Англию, в Кембриджский университет, чтобы изучать философию и формальную логику у Людвига Витгенштейна и Бертрана Рассела (впоследствии, в 1948 году, Христу получил степень магистра философии)<sup>2</sup>.

Параллельно он занимался композицией под руководством Х. Ф. Редлиха — известного музыковеда, ученика А. Берга. В 1949 году Христу выехал в Италию, в Рим, чтобы изучать композицию и оркестровку у авторитетных мастеров В. Фрацци и А. Ф. Лаваньино. Кроме того, он много путешествовал по Европе; кульминацией этих путешествий стало посещение Института К. Г. Юнга в Цюрихе, знакомство с выдающимся психиатром и посещение его лекций.

В это время в Цюрихе находился брат композитора — Евангелос, являвшийся учеником и последователем Юнга. Христу считал брата своим духовным наставником, оказавшим сильнейшее влияние на его творческое мышление. Композитор был глубоко потрясен смертью брата в 1956 году в автокатастрофе, после чего в мировоззрении Христу произошел коренной поворот — он стал серьезно интересоваться апокрифами, эзотерикой, погрузился в аналитическую психологию и психоанализ. Его интересовали пограничные состояния человеческой психики — одержимость, вспышки внезапного неконтролируемого безумия (áмок), массовый психоз, паническое состояние. Как следствие, у композитора возникла необходимость поиска принципиально новых способов работы с музыкальным материалом, связанных не с традиционными формами коммуникации музыки и слушателя в пространстве, а с попытками обнаружения так называемых «областей сокровенного», в которых наблюдалась бы «изоляция трагедии» — краеугольный камень в ряду общечеловеческих вопросов Бытия.

Христу возвратился в Египет (в Александрию) в 1951 году. Пять лет спустя он женился на Терезии Хореми, которая на протяжении всей жизни помогала мужу в его творческих устремлениях и поисках. Христу очень много работал, а в моменты отдохновения, не связанные с композиторской деятельностью, много времени посвящал чтению литературы, собранной в его богатейшей библиотеке. Сфера интересов Христу была невероятно обширна и всеохватна: книги по проблемам философии, антропологии, психологии, теологии и сравнительного религиоведения, по вопросам истории, алхимии, оккультизма и магии. Христу был в равной степени философом-метафизиком и непосредственно творящим композитором, и крайне важно

<sup>2</sup> Английский язык и британская система образования оказали сильнейшее влияние на формирование композитора. Кроме того, английский являлся языком, на котором он записывал личные философско-музыкальные идеи и размышления, а также фиксировал подробную информацию о своих сновидениях.

понимать, что все его музыкально-идейные эксперименты и поиски произрастают из философских концепций и метамузыкальных интересов: «Меня беспокоит процесс преобразования звуковых энергий в музыку. По сути, значение музыки зависит от нашей возможности “переживания” такого рода преобразований. Музыка, которая бессмысленна для одного человека, для другого может иметь такой глубокий смысл, который равен по силе воздействия Откровению. Очевидная “трансплантация” эстетических принципов от одной эпохи к другой, или даже от одного поколения к поколению, не только бесперспективна и бессмысленна, но также является провозвестником духовного “банкротства”»<sup>3</sup>.

Это и подобные ему, во многом провокационные высказывания особенно важны и необходимы для понимания и анализа партитур, созданных Христу в последние годы жизни: здесь композиционные приемы, методы и формы развития, даже сама музыкально-звуковая материя претерпевают такие видоизменения и «мутируют» до такой степени, что выходят за рамки традиционной авангардной музыки.

Композитора очень интересует и привлекает театр. По его мнению, музыка и театр неразделимы. Поэтому на протяжении последнего периода творчества Христу предельное слияние музыки и театра достигается при помощи перформанса. В подобных действиях стирается грань между перформансом и театром, благодаря чему музыка становится театром и наоборот. Театр в понимании Христу — это общечеловеческая демонстрация эмоций, мгновенное изменение, моментальная трансформация — преодоление порога восприятия. Юнг так описывает процесс перехода к измененному состоянию: «Двери открываются и срываются ветром с тысячекратным хохотом»<sup>4</sup>.

В серии «130 Projects»<sup>5</sup> Христу расширил музыкальный синтаксис до такой степени, что границы между музыкой, театром и повседневной жизнью в одном случае — сливаются и сосуществуют рядом друг с другом, а в другом — наоборот, становятся предельно независимыми и противоречащими друг другу. И в этом отношении показательными и яркими примерами претворения такого рода сизигии бинарных противоположностей являются: «Anaparastasis I (The baritone)»<sup>6</sup> для певца-баритона и двух

<sup>3</sup> Цит. по: *Minou A. Sibyl's Leaves: Understanding Musical Performance Issues in Jani Christou's Anaparastasis III and Epicycle. A Thesis submitted for the Degree of PhD in Music (Performance Pathway). Department of Music Goldsmiths, Univ. of London, 2010. P. 49–50.*

<sup>4</sup> Юнг К. Г. Душа и миф: Шесть архетипов / пер. с нем. А. А. Спектор. Минск: Харвест, 2004.

<sup>5</sup> Греческий музыковед И. Папаиоанну, исследователь творчества Христу, определяет этот макроцикл как «130 метамузыкальных, ритуальных сочинений» (см.: *Papaioannou I. G. Jani Christou and the Metaphysics of Music. London, 1970. P. 45*).

<sup>6</sup> «Anaparastasis I» также имеет авторский подзаголовок «astron katoida nykteron omigyrin» (строка из «Орестей» Эсхила, вложенная в уста Агамемнона), что в переводе Вяч. Иванова звучит так: «и ведом стал мне круговратных звезд собор, несущих зной и холод».

инструментальных групп (1968), «Enantiodromia» для большого оркестра (1965–1968), «Anaparastasis III (The pianist)» для актера, инструментального ансамбля и магнитофонной пленки (1968), крупномасштабная опера «Орестея» (неоконченная, 1967–1970), представляющая собой сценическое действо-ритуал, основанное на тексте драмы Эсхила, для актеров, певцов, танцоров, хора, оркестра, магнитофонной ленты и визуальных эффектов.

Зарубежные исследователи творчества Яни Христу определяют вектор эволюции композитора с помощью временной дифференциации. Так, Папаиоанну предлагает следующую периодизацию: первый период — 1948–1953 годы, второй — 1953–1958, третий — 1959–1963, четвертый — 1964–1966, пятый — 1966–1968, шестой — 1968–1970<sup>7</sup>. Г. Леотакос подразделяет творческую деятельность композитора на три более продолжительных периода (фазы): первая фаза — 1948–1958 годы, вторая — 1959–1964, третья — 1965–1970<sup>8</sup>.

Обе эти периодизации согласуются с вектором художественной трансформации композиторской деятельности Христу. Они позволяют определить и подчеркнуть направленность творческой эволюции на примере лучших, показательных его произведений в соответствии с инновационным философским и психоаналитическим подходом.

Первая композиция Христу, исключая ранние юношеские произведения, — это «Phoenix Music» для оркестра (1948–1949). Сочинение основано на так называемом «принципе Феникса» (рождение — рост — кульминация — смерть — возрождение), который представляет собой динамическую процедуру превращения фундаментального исходного мелодического мотива в центральное ядро всего произведения, отсылая, несомненно, к древнеегипетским религиозным верованиям. Стремление к использованию «узких» интервалов (малая секунда, уменьшенная терция), альтернативное использование музыкальных прогрессий и звуковых столкновений, избегание приемов традиционного развития музыкального материала вместе со свободно трактуемой композиционной структурой (в данном случае симфонической поэмы) — все эти элементы являются теми важными составляющими, которые определяют стиль композитора, характеризующий конкретное сочинение.

Создание партитуры «Patterns and Permutations» (1960) ознаменовало для Христу эстетический поворот к иной системе координат и становление нового вектора развития его индивидуального философско-музыкального кредо. Христу называет этот особый тип организации материала «метасе-

<sup>7</sup> Papaioannou I. G. Jani Christou and the Metaphysics of Music. P. 56.

<sup>8</sup> Leotsakos G. Christou, Jani // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. / ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001. P. 230.

риализмом». Этот термин может трактоваться и как «выходящий (уводящий) за пределы сериализма», поскольку двенадцатитоновая серия используется в качестве исходной матрицы, однако архитектоника звуковых событий апеллирует к дополнительным параметрам, не относящимися к сериализму.

Оратория «Языки пламени» (1964) суммирует и «реактуализирует» весь широкий спектр параметров «новой творческой модели», акцентируя внимание на использовании асимметричной мультиритмической артикуляции в вокальных партиях.

Музыка для театра по праву занимает особое место в творчестве Христу. Его сотрудничество с Карлосом Куном в Национальном театре Греции имело громадное значение при создании партитур на основе древнегреческих трагедий и комедий. «Прикованный Прометей» (1963), «Персы» (1965), «Лягушки» (1966) и «Царь Эдип» (1969) относятся к последнему десятилетию жизни композитора и провозглашают приверженность Христу перформативной текстуре древней драмы: зритель, посредством достижения кульминационной стадии нагнетания психологического состояния, обретает предельное (*лиминальное*) всеохватное ощущение катарсиса. Театр Христу равно зависим от психодинамической энергии древних обрядов, сочетания особых ритуалов и сакраментального опыта магических возношений. Использование конкретной и электроакустической музыки, наряду с преобразованием оригинальных театральных текстов, позволяет перенести зрителя в центр концентрации острых ощущений и освобождения эмоционального напряжения, проявляющихся в сценических действиях. «Опытная» театральность всецело присуща творчеству Христу даже в тех произведениях, в которых таковая не обозначена как специфическая составляющая музыкального сопровождения в процессе реализации сочинения. Эта специфика особенно ощущается в музыке последнего, наиболее продуктивного десятилетия жизни композитора, которая резонирует с его всевозрастающим интересом к жизни, в том числе жизни после смерти — возможно, вследствие внезапной и безвременной кончины его брата.

Сочинения «Mysterion» (1965–1966), «Praxis for 12» (1966) и «Enantiodromia» (1965–1968) представляют различные творческие направления, пограничные друг другу и демонстрирующие тенденцию осмотической процедуры композиционного слияния-синтеза музыки с другими видами искусства (в основном это актерское искусство и танец). Более того, «они функционируют как художественный манифест отрицания-отказа от наследства различных эстетик, концентрируя внимание на всеосвобождающей, сопричастной и коммуникативной природе музыки»<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Lucciano A.-M. Γιάννης Χρήστου — Έργο και Προσωπικότητα ενός Έλληνα Συνθέτη της Εποχής μας / transl. into Greek and ed. by G. Leotsakos. Athens: Vivliosyn-ergatike, 1987. P. 105–106.

Эксцентрическое сочинение «The Strychnine Lady» (1967) философски взаимосвязано с книгой Юнга «Психология и алхимия» и представляет собой художественную реализацию сновидения, увиденного композитором.

Наряду с этим «Epicycle» (1968) образует музыкальный фон во время демонстрации фильма в рамках Недели греческой современной музыки. Части этого сочинения демонстрируют и утверждают предшествующие методы композиторской техники Христу в виде мультиколлажного хэппенинга, грандиозно-протяженной импровизации и смешения техник, сталкивающихся друг с другом и устремленных к пределам всеобщего хаотического саморазложения.

В реконструируемом исследователями цикле «Anaparastasis» (из примерно 30–40 сочинений) Христу обращается к процессам эфемерного создания перформансов. Из этого множества произведений только «Anaparastasis I» (1968), «Anaparastasis III (The Pianist)» и «Anaparastasis IV (The Screaming Mother)» (1968) были завершены композитором. Остальные существуют в виде незаконченных синоптических эскизов. Они — экстраординарные музыкальные психодраматические формы, в которых взаимоотношения между исполнителями и аудиторией приобретают особенную консолидирующую «силу притяжения», тогда как музыкальная ткань предельно ограничена рационально выраженной экспрессией.

Вместе с тем для более глубокого понимания произведений Христу немаловажным является фактор осознания личности композитора не только как творца музыкальных звукообразов, но и как философа-метафизика, мыслителя, предметно-сущностным результатом деятельности которого (как a priori, так и a posteriori) в значительной степени становятся творческие эксперименты и поиски 1950–1960-х годов. Его музыка, рассматриваемая как прямая эманация его внутренней взаимодействующей амбивалентности, в своей основе представляет собой субъективно-индивидуальное высказывание, последовательное самораскрытие и постепенную материализацию философских теорий автора<sup>10</sup>.

Атмосфера эзотеризма, магии и первобытной сакральности сосуществует с современной плотностью звучания, массовым психозом и истерией. Духовный экстаз, протоперформанс и мистическая ритуальность противопоставлены современной унифицированности общества. Логическое соотносится с паралогичным и алогичным, в то время как ритуал взаимосвязан с представлением. Помимо этого, повседневная жизнь сопоставлена с ее крайностями, заурядность коррелирует с исключительностью, Восток

<sup>10</sup> В этом отношении исключительный музыковедческий интерес представляют так называемые «Дневники сновидений» Яни Христу, учитывая тот факт, что они содержат значительное количество историко-психологических и параметрических характеристик, относящихся к определенным произведениям композитора.

постигается через Запад, тогда как прошлое и будущее воспринимаются как «иные» отображения настоящего, и наоборот.

Концепцией, завершающей жизненный путь композитора, является оперная адаптация трилогии Эсхила «Орестея». Это массовое сценическое действо-ритуал для актеров, певцов, танцоров, хора, оркестра, магнитофонной ленты и визуальных эффектов (в которых предполагалось использование нескольких «Anaparastasis» позднего периода). В этом сочинении, оставшемся незаконченным, Христу апеллирует к древним мифологическим архетипам, пытаясь обнаружить степени соприкосновения с чувством паники, посредством которой высвобождаются силы, пробуждающие в человеке стремление к отказу от поиска ответов на вопросы человеческого существования и бытия.

Данная опера стала итогом творческих поисков автора, апогеем жизни композитора, высшей точкой «великого суммирования» экспериментов и открытий творческого кредо Христу. Роковая авария 8 января 1970 года внезапно оборвала жизнь одного из самых уникальных и талантливых творческих «духов» музыкального мира<sup>11</sup>.

Безусловно, сложно предугадать в каком направлении развивались бы дальнейшие творческие поиски Христу. Возможно, потенциальный вектор эволюции стиля его позднего творчества — сакральная драма с современным мироощущением и коммуникацией. Эти поиски находились в прямом взаимодействии с реконструкцией архаического ритуального театра, осуществляемой греческим режиссером Димитрисом Рондирисом, с идеями так называемого «тотального театра» радикального режиссера Ежи Гротовского, с идеями самого композитора относительно протоперформанса — воспроизведения протогенетической модели древнего праритуала сотворения мира.

В настоящее время творчество Яни Христу вновь обретает популярность и находит своих поклонников, особенно в нашей стране, благодаря деятельности выдающегося дирижера современности Теодора Курентзиса, который очень заинтересован в популяризации произведений композитора. Всевозрастающий интерес к его неординарной и уникальной творческой личности обусловлен прежде всего изначальным «происхождением» ком-

---

<sup>11</sup> Согласно рассказу Т. Курентзиса, в начале января 1970 года композитор со своей женой и друзьями отдыхал в Афинах. Среди присутствующих был его друг-художник — первый исполнитель «Anaparastasis» Григорий Семитеколо, отличавшийся весьма экстравагантным юмором. Под занавес отдыха он вдруг запел «Со святыми упокой», «Христу — мертвец»; все засмеялись, и никто, разумеется, не придал этой выходке какого-либо значения. Но, как известно, такого рода шутки очень часто заканчиваются плачевно. Уже под утро, перед тем как сесть в машину, Христу вдруг произнес такую фразу: «Я теперь как водопад. Я — водопад. Я знаю, что надо делать в музыке». Через некоторое время Христу с женой погибли в авткатастрофе в нескольких километрах от Афин...

позитора из мейнстрима Второго авангарда, а также последующим уходом в зону «периферийных» поисков в области музыкального искусства. Именно периферийность и в некоторой степени обособленность творчества Христу позволяют нам — исследователям и слушателям XXI столетия — всеобъемлюще, всеохватно погрузиться в прошлое, дабы определить «глубинность» и жизнеспособность художественных поисков, относящихся к «золотому» рубежу 1960–1970-х годов. Так, возможно, рефлексия о «поисках утраченного времени» (*la recherche du temps perdu*) поможет нам на современном историческом этапе восстановить во многом утраченную связь поколений и, как следствие, разобраться в эволюционных процессах развития музыки нового столетия.



**МУЗЫКА И МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА  
В МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОМ ПОЛЕ**



## Музыковедение как процесс: в кругу тем, открытий и концепций

*Нет возможности сказать в философии что-нибудь новое. Есть у философов с десяток идей: они и жуют их вот уже несколько тысячелетий. Вся история философии заключается в том, что эти идеи то забываются, то вспоминаются, то высказываются косноязычно, то более членораздельно<sup>1</sup>.*

Тема научной рефлексии — достаточно новая для современного музыковедения. Ее активное вхождение в круг интересов специалистов совершалось на протяжении последних 15 лет. Начиная примерно от рубежа тысячелетий вопросы самоопределения музыковедения как дисциплины и музыковедов как представителей одной из сфер гуманитарного знания всё более волнуют ученых. И естественно, что среди этих вопросов не последнее место занимает сюжет почвенности музыковедения — его возникновения, возраста, этапов существования, формирования базовых зон исследования.

«Хронологически трудно определить, когда родилось в прошлой России осознанно-критическое отношение к музыке», — писал Б. В. Асафьев в 1930 году<sup>2</sup>, не уточняя, впрочем, критерии определения «осознанной критичности», однако далее в своем обзоре помещая во главу угла идею преемственности значимой проблематики в постижении музыкального искусства.

Поле любого научного познания обладает стремлением к самозаполняемости — достижению состояния изученности во всех ячейках системы. Проблемная сфера — одна из таких ячеек, взаимодействующая с фактологией (отысканием предмета), терминологией (его описанием) и обусловленная методологией (осмыслением). Совокупное использование этих приемов в качестве строительных элементов структуры создает границы познания, его конструкцию. И таким образом фиксирует его идею и цель, то есть название

---

Впервые опубликовано: Российское музыковедение как процесс: в кругу тем, открытий и концепций // Музыкальная академия. 2019. № 1 (765). С. 103–114.

<sup>1</sup> А. Ф. Лосев. Из письма А. А. Мейеру от 17 января 1935 года // *Троицкий В. П.* Разыскания о жизни и творчестве А. Ф. Лосева. М.: Аграф, 2007. С. 340. Здесь и далее типографские выделения в текстах цитат — курсивы и разрядки — принадлежат их авторам либо редакторам изданий.

<sup>2</sup> *Асафьев Б. В.* Мысль о музыке // *Асафьев Б. В.* Русская музыка от начала XIX столетия. М.; Л.: Academia, 1930. С. 297.

пути, конкретной научной деятельности. В данном случае — музыковедения, знания о музыке.

Отличие от Асафьева, нам — с солидной временной дистанции — сейчас уже не сложно выделить сферы не «чистого» описания, а собственно осмысления данного предмета. В процессе изучения материалов газетно-журнальной публицистики «прошлой России» поначалу поражает, насколько давно сформировались проблемные области, которые сейчас можно назвать вечными: в разные периоды становясь приоритетными для ученых, эти «проблемные круги» не получали и не могут получить окончательного разрешения и именно поэтому не перестают привлекать интерес специалистов.

В числе наиболее почвенных для отечественной музыкальной науки можно назвать тему *«Россия и Запад — взаимные влияния, соперничество и главенство»*. Одна из первых попыток ее осмысления принадлежит 1792 году и сделана в серии статей, посвященных в том числе бытованию в России русской и итальянской оперы и опубликованных в издаваемом И. А. Крыловым журнале «Зритель».

«Вся Европа, столица учености и вкуса, против воли своей во многом отдает справедливость России, — восхищается добродетелями ее, которых вне России нет, — отмечал автор<sup>3</sup>. — Коренная Российская музыка имеет нечто в себе весьма достойное примечания: песни свадебные, хоральные, полевые и бурлацкие в напевах своих так отличны, что без слов можно узнать их свойство <...> Нежные же и комнатные [камерные] не уступают в приятности своей никаким на свете <...>, но музыка во всех равно отличием своим от музык Европейских и Азиатских доказывает, что Россияне имеют нечто свое собственное. Пляски наши так же по обстоятельствам различны и ни один на свете народ не имеет столь много изъясняющей пляски, как Россияне<sup>4</sup>. «Мы имеем свою собственную музыку; а музыка и словесность суть две сестры родные; то почему ж одна ходит в своем наряде, а другая должна быть в чужом?»<sup>5</sup> «Из припасов Русской музыки искусный сочинитель, хотя бы он и у Итальянцев научился правилам согласия, без всякого чуда может создать язык сердца<sup>6</sup>.

В качестве второго элемента, производного от первого и также весьма важного, данную тему сопровождает еще одна — ***сравнение скорости развития науки и искусства в Западной Европе и России***: «Все художества и науки у всех племен земнородных восходили в известную степень

<sup>3</sup> Нечто о врожденном свойстве душ российских // Зритель: Ежемесячное издание 1792 года. Ч. I. Февраль. СПб.: Тип. Крылова с товарищи, 1792. С. 10.

<sup>4</sup> О врожденном свойстве россиян // Зритель: Ежемесячное издание 1792 года. Ч. I. Апрель. С. 179.

<sup>5</sup> Театр // Зритель: Ежемесячное издание 1792 года. Ч. II. Июнь. С. 133.

<sup>6</sup> Милостивый государь мой! // Зритель: Ежемесячное издание 1792 года. Ч. III. Сентябрь. С. 54.

своего совершенства: а в России они сделали такой скорый шаг, который привел весь свет в удивление...»<sup>7</sup>.

Наконец, выход в третий проблемный круг — его можно назвать побочным, так как в тексте он выявлен в меньшей степени — обеспечивает **тема бессилия слова «в присутствии» музыки**.

Разумеется, что анонимному журналисту прошлого и не снились нынешние обобщения. Однако пройти мимо них сейчас мы не имеем права: в основании даже самой полноводной реки всегда находится исток. Его возникновение обусловлено природными факторами; в подобной же степени появление указанных утверждений вызвано к жизни музыкально-театральной практикой — полемикой сторонников оригинальности русского искусства с поклонниками итальянской оперы. Однако важно подчеркнуть, что здесь глубину проблематики обеспечило обращение не к музыкально-театральному высказыванию, более понятному из-за наличия вербальной составляющей, а к имманентным особенностям собственно музыкального языка.

Неотделимость осмысления музыкального предмета от его бытования в огромной степени является родовой чертой российских текстов о музыке на протяжении длительного периода — по крайней мере, до середины XIX столетия. В это время эмансипация научного взгляда на музыкальное искусство, обращение вектора научного поиска в область очень широких, абстрагированных понятий неслучайно привела к появлению термина «музыкознание», который, как известно, был впервые введен А. Н. Серовым в 1864 году<sup>8</sup>. Шесть лет спустя Серов акцентировал еще одну «вечную» тему: **синкретичности искусства как жизненного потока — и дискретности научного знания**.

«Явления беспрестанно приурочиваются к именам и временам прославленным, тогда как все это существовало уже *задолго* до этих знаменитых пунктов, — констатировал критик. — Обращение внимания на одних крупнейших деятелей приводит к тому сильному и глубоко вкоренившемуся заблуждению, что личному таланту, творческому духу *одного* лица приписывают результаты народной и кабинетной жизни в его эпоху, результаты, выработанные столетиями и тысячелетиями»<sup>9</sup>.

Проблема неразделимости исторического (как и вообще любого) развития — и тяготения к периодичности человеческого (пусть и высокоученого) взгляда, восприятия, знания свежа, актуальна и неразрешима и сейчас. Об этом можно прочесть в тексте Ричарда Тарускина «История чего?», написанном в 2005 году в качестве предисловия к шеститомной «Оксфордской истории западной

<sup>7</sup> О врожденном свойстве Россиян. С. 171.

<sup>8</sup> Серов А. Н. Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика // Эпоха: журнал литературный и политический, изд. Семейством М. Достоевского. 1865. № 6. Июль. С. 100.

<sup>9</sup> Серов А. Н. Об истории музыки как учебном предмете // Музыкальный свет. 1870. № 4. Цит. по: Серов А. Н. Критические статьи. Т. 4: (1864–1871 гг.). СПб.: тип. деп. уделов, 1895. С. 2079–2080.

музыки»<sup>10</sup>. «Изучая мир искусства <...>, следует изучать процессы совместной деятельности и посредничества — как раз то, что чаще всего отсутствует в традиционной историографии музыки, — замечает Тарускин. — Подобные исследования пытаются ответить на вопросы вроде “Что было необходимо, чтобы появилась Пятая Бетховена?” во всей их полноте и сложности. <...> Никто из тех, кто хоть немного задумывался о проблеме, не даст односложного ответа»<sup>11</sup>.

Напрямую связана с данной установкой и **тема базовых и обочинных знаний науки** — официально принятых и так называемых маргинальных сюжетов и подходов. Разумеется, она значительно моложе вышеперечисленных, так как возникла уже тогда, когда отечественное музыковедение определилось с указанными областями. Процесс начался от рубежа XIX–XX столетий и продолжился в советские времена. Один из первых этапов осмысления темы приходится на 1920–1930-е, и симптоматично, что наиболее ярко его результаты отражены в тексте не музыковеда, а философа.

В 1930-е А. Ф. Лосев преподавал в Московской консерватории эстетику. В предисловии к курсу «История эстетических учений» в 1934 году он писал: «Не легко было понять интимно-эстетический опыт рационалистов, логицистов, всякого рода интеллектуалистов и естествоведов; и не легко было излагать это так, чтобы у студентов оставалось после занятий что-то живое и убедительное, что когда-то было моментом в истории и что заставляло людей мыслить именно так, а не иначе. Поэтому для меня было очень важно, что Сократ перед смертью хотел заниматься музыкой, что Эпикур посещал храм, что Декарту постоянно снились черные пропасти, что Гегель называл свое логическое понятие “ночью божественной мистерии”, что Дарвин был церковным старостой, а Менделеев — тайным советником и директором департамента, что Кант занимался онанизмом, а Байрон — педерастией. Вероятно, многим эти “анекдоты” покажутся посторонними и неинтересными в историко-философском труде, но я должен признаться: часто, очень часто я просто не мог преодолеть в себе этого инстинкта вечных сопоставлений; и уж не знаю, стремление ли быть понятным и живым рассказчиком, или еще какой другой метафизический аффект действовал во мне, но это — факт, факт моей внутренней работы, как бы к нему ни относиться»<sup>12</sup>.

Спустя почти семь десятилетий в своей последней книге Т. В. Чередниченко написала: «Никакой историк искусства не способен учесть всё, что имеет отношение к его предмету, поскольку к его предмету имеет отношение всё»<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Taruskin R. Introduction: The History of What? // *Taruskin R. The Oxford History of Western Music*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2005. Vol. I. P. xiii–xxii. В переводе на русский язык: *Тарускин Р. История чего?* / пер. О. Пантелеевой // *Opera musicologica*. 2010. № 4 (6). С. 4–19.

<sup>11</sup> Тарускин Р. История чего? С. 16.

<sup>12</sup> Лосев А. Ф. История эстетических учений. Предисловие / публ. и коммент. А. А. Тахо-Годи // Путь. 1993. № 3. С. 235. В тексте присутствует авторская дата — 16 декабря 1934 года.

<sup>13</sup> Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е: Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое лит. обозрение, 2002. С. 9.

Данное утверждение констатирует наличие еще одной «вечной» проблемной сферы музыковедения — *соотношения* внутри него *разных дисциплинарных областей и подходов*.

Так называемая междисциплинарность в последние два десятилетия превратилась в главнейшую из визитных карточек актуального музыковедения. Без указаний на нее — на первых страницах, в первых тезисах — как правило, не обходятся диссертации, что зачастую приводит к курьезам: междисциплинарные подходы акцентируются даже в разработках тем, для которых вполне достаточно традиционных музыковедческих методов<sup>14</sup>.

К ним относятся прежде всего структурный (формальный) анализ музыкального текста и так называемый целостный анализ, обращающийся к различного рода связям и соотношениям текста — и контекста его возникновения. Оба подхода начали формироваться в России почти полтора столетия назад в общем дисциплинарном русле с методологией литературоведения, истории и философии.

О компаративном, то есть сравнительно-историческом методе, который сложился в результате изысканий выдающегося филолога и лингвиста А. Н. Веселовского (1838–1906) уже в последней трети XIX столетия, сейчас можно прочесть в монографии Н. С. Гуляницкой «Методы науки о музыке» в разделе «Компаративистика»<sup>15</sup>. Концепция Веселовского, названная им «исторической поэтикой» и по разным причинам игнорировавшаяся советским музыковедением на протяжении многих десятилетий его развития, положила некогда начало не только структурным и целостным видам анализа любого текста, разворачивающегося во времени, но и общегуманитарной терминологии.

В рамках исторической поэтики Веселовского определены понятия мотива как образа и сюжета как темы, а также установлены алгоритмы процессов многовекового бытования составляющих словесного текста, их изменений под влиянием разных географических и национальных факторов, времен, эпох и социумов. Так всю историю существования художественных вербальных сочинений можно представить в качестве варьирования устойчивых, по-разному комбинируемых элементов и своеобразного нанизывания на них как очень традиционных, так и авангардных выразительных значений языка. «Новые комбинации совершаются внутри положенных границ, из обветрившегося материала <...>», — констатировал ученый в 1870 году<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> См., например: *Власова М. В.* Творчество Михаила Броннера для баяна: автореф. дис. ... канд. иск. М., 2013. С. 4, 7.

<sup>15</sup> *Гуляницкая Н. С.* Методы науки о музыке. М.: Музыка, 2009. С. 70–71.

<sup>16</sup> *Веселовский А. Н.* О методе и задачах истории литературы как науки. (Вступительная лекция в курс истории всеобщей литературы, читанная в С.-Петербургском университете 5-го октября 1870 года) // *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 41.

Наука об устойчивых мотивах как повествовательных единицах любых словесных сюжетов с разной степенью официальности развивалась в литературоведении на протяжении всего прошедшего столетия. И терминология — общая с музыкальной — постепенно также прирастала. Классификация специфических определений форм и их содержания, некоторыми музыковедами воспринимаемая ныне как собственная принадлежность данной науки, в России устанавливалась в двух дисциплинах параллельно, равно обогащая области теоретического музыкального анализа и структурной лингвистики. Это единство подтверждается многими фактами: в частности, определениями В. Б. Шкловского «замедление», «музыкально-ритмическое», «задержание», «экспозиция»<sup>17</sup>, названиями трудов Б. М. Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха» и М. Б. Гаспарова «Литературные лейтмотивы»<sup>18</sup>, заголовками художественных произведений<sup>19</sup> и исследовательских работ<sup>20</sup>, наконец, отдельными характеристиками словесного текста.

В 1973 году Е. Г. Эткнд в статье «От словесной имитации к симфонизму. Принципы музыкальной композиции в поэзии» уже в первых строках указал на описанную общность: «Музыковеды пользуются лингвистической терминологией: фраза, предложение, период, говорят о синтаксисе музыкальной речи и цезуре, даже о ямбической форме (симметрия, состоящая из двух метрических единиц — слабой и сильной доли). Филологи <...> говорят об инструментровке и каденцировании, изохронности тактов, диссонансе и консонансе, гармонизации гласных и согласных звуков, о мелодии и мелодическом движении, <...> даже о сольфеджировании стиха <...> [и] о полифонии»<sup>21</sup>.

Следовательно, принципиально декларируемая специально-музыковедческая методология (как и терминология) по существу не может быть ограничена рамками лишь одного дисциплинарного толкования. Но и называть ее междисциплинарной представляется не точным: проще подчеркнуть именно *комплексный* характер применяемых подходов. Сперва они относились к трем универсумам, внутри которых художественный текст разворачивается прежде всего во времени (истории, литературе, музыке), а в XX столетии распространились также на изыскания в сферах театра и кино, телевидения и рекламы.

Другой вопрос, что на рубеже XIX–XX столетий, когда складывались эти научные интерпретации, невозможно было отделить, разграничить вну-

<sup>17</sup> Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 33, 35, 45, 42.

<sup>18</sup> Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха. Петербург: Опеяз, 1922; Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М.: Наука, 1994.

<sup>19</sup> См., напр.: Брюсов В. Я. Воспоминанье [поэма]. Симфония первая, патетическая, в 4 частях, с Вступлением и Заключением // Стремнины: альманах. 1918. № 2. С. 5–48.

<sup>20</sup> Левинсон А. Я. Великорусская рапсодия («Косцы» Бунина) // Звено (Париж). 1923. № 14. 7 мая.

<sup>21</sup> Эткнд Е. Г. От словесной имитации к симфонизму (Принципы музыкальной композиции в поэзии) // Поэзия и музыка: Сб. ст. и исслед. М.: Музыка, 1973. С. 186.



три цельной системы познания методы истории, филологии, лингвистики — и музыкаведения, которое в качестве самостоятельной учебной дисциплины пока не сформировалось. Такая ситуация обуславливала не только отсутствие собственных терминологии и подходов, но и невозможность осмысления любого эстетического объекта, любого произведения искусства с точки зрения лишь одной дисциплинарно-научной схемы. Поэтому первые российские музыкаведческие труды, имеющие официальный научный статус — диссертации — закономерно принадлежат нескольким методологическим областям. А самая первая из этих диссертаций представляет образец применения как сравнительно-исторических, так и эстетико-философских методов.

В 1902 году российский подданный Алексей Фёдорович Каль (1878–1948) защитил на философском факультете Лейпцигского университета диссертацию «Философия музыки по Аристотелю». Обретение научного статуса повлекло за собой изменения в карьере исследователя и появление в университетском курсе нового предмета. До защиты Каль преподавал в Санкт-Петербургском университете историю искусств, после нее там же читал лекции по истории музыки в должности приват-доцента и проводил специальный музыкально-исторический семинар<sup>22</sup>.

Разумеется, для нынешних музыковедов комплексный характер рассмотрения данной темы совершенно очевиден. Но поскольку во времена Калья узкодисциплинарных гуманитарных ракурсов еще не существовало, в предисловии исследования автору было необходимо обосновать двоякий характер восприятия музыкальной эстетики: «История музыкальной эстетики, один вопрос из которой является целью этой работы, выступает в нерасторжимой связи со всеобщей историей музыки. Последняя охватывает <...> две области, которые трудноотделимы одна от другой. Во-первых, она знакомит нас с постепенным приростом и развитием музыкальных форм и является таким образом историей музыки в более узком смысле. Во-вторых, она дает нам обзор всех эстетических оснований музыкального творчества и таким образом является музыкальной историей идей и соприкасается со специальной историей музыкальной эстетики. Тот факт, что обе эти области нераздельно связаны друг с другом, становится ясным, если мы вспомним, что теория музыки — “система звукорядов, ладов и их гармонической ткани” — опирается не только на неизменные законы природы, а является отчасти последовательностью эстетических принципов, которые с поступательным развитием человечества подвержены изменению: были, есть и будут»<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> См.: Никольцева Г. Д., Шилов Л. А. Из истории музыкальной жизни Петербургского университета // Очерки по истории Ленинградского университета. Вып. 4. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1982. С. 132–133.

<sup>23</sup> Kahl A. Die Philosophie der Musik nach Aristoteles. Inaugural-Dissertation der Hohen philosophischen Fakultät der Universität Leipzig zur Erlangung der Doktorwürde. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902. S. 1. Перевод фрагментов диссертации сделан А. В. Ивановой-Дятловой.

Закономерно акцентирование в предисловии работы эстетического типа мышления как более конкретного в сравнении с философским — более абстрактным. «Я предпочел название “Философия музыки”, так как полагаю, что это обозначение шире и лучше соответствует сущности аристотелевского абстрактного учения о музыке», — констатировал автор<sup>24</sup>. Таким образом, возникает отчетливое разграничение объекта и предмета (темы), вынесенного в заголовок: общие эстетические воззрения, которые являются объектом анализа, проецируются на его предметное поле — философские рассуждения Аристотеля о месте и значении музыки, помещенные в его труды в виде кратких единичных записей. Именно смысловая систематизация данных единиц, их выстраивание по степени значимости представляет собой методологию диссертанта. В соответствии с усвоенными им историко-филологическими подходами она опирается на установление «новых» (индивидуально аристотелевских) «комбинаций», совершающихся «внутри положенных границ», обусловленных музыкой и отражениями ее свойств в эстетических категориях.

Подобные способы анализа и их обоснования в принципе характерны для большинства тогдашних исследований философии и эстетики музыки, взятой в ее античном, древнегреческом бытовании. Список этих работ приведен в приложении к диссертации Каля; почти все они принадлежат иностранным авторам, среди которых — весьма именитые: Г. Аберт, Ф. Геварт, А. Амброс. Следовательно, среди причин обращения российского диссертанта к такой теме с таких позиций никак нельзя назвать неразработанность отечественной музыкальной методологии в условиях детского возраста существования собственно музыкальной науки. Напротив, именно широта и всеобъемлющность интерпретаций, воспитанная в рамках получения фундаментального университетского образования, позволяла специалистам осмысливать аналогичные очень модные в тот период<sup>25</sup>, а с современной нам точки зрения — исключительно непростые и фантастически огромные темы.

На рубеже XIX–XX столетий к совокупности базовых гуманитарных подходов, усваиваемых музыковедением, добавились учет и статистика, сейчас однозначно относимые к математическим методам анализа. Однако тогда они традиционно принадлежали к областям как точных наук, так и гуманитарных и в обязательном порядке входили в число разрядов (специализаций) юридического обучения<sup>26</sup>. Статистика есть «приложение математики к общество-

<sup>24</sup> Ibid. S. 3.

<sup>25</sup> См., например: [Саккетти Л. А.]. О музыкальной художественности древних греков. Реферат, читанный в Неофилологическом обществе 19-го марта 1893 г[ода], в Археологическом обществе 18-го мая 1893 г[ода], в С.-Петербургской консерватории 18-го марта 1894 г[ода] и 8-го апреля 1894 г[ода] // Журнал Министерства народного просвещения. 1894. Август. С. 326–347.

<sup>26</sup> См.: Иванов А. Е. Ученые степени в Российской империи XVIII в. — 1917 г. М: ИРИ, 1994. С. 117.

ведению», — утверждал известный политик П. Б. Струве (по образованию юрист)<sup>27</sup>. Историко-сравнительный метод Веселовского можно рассматривать в том числе и как частный случай использования метода статистического анализа: установления соотношения константных и изменяемых единиц, алгоритма распределения их в тексте и, наконец, воздействия тех и других на колебания или доминирование определенного стиля, отражающего в некоторых случаях и более развернутые категории личного или общественного мировоззрения.

Подобные ракурсы исследования в тот период отличали изыскания представителей разных научных дисциплин и направлений; статистика широко использовалась в промышленности и сельском хозяйстве, а будущий выдающийся специалист в этой области А. И. Чупров (по первому образованию математик, по второму — юрист) в начале своей докторской диссертации по политической экономии констатировал: «Все силы уходят на организацию систематического учета массовых явлений общественной жизни»<sup>28</sup>.

В этой ситуации в области музыкаведения также происходили существенные перемены: первые попытки фундаментального «учета массовых явлений» закономерно распространились на области библиографии и концертно-театральной практики.

В 1908 году опубликован первый отечественный «Указатель книг, брошюр и статей по музыкальному образованию», принадлежащий И. В. Липаеву. Второе издание этого труда вышло спустя семь лет; в нем 18 разделов, которые, судя по их содержанию, не только охватывают современное нам исследовательское поле, но в некоторых областях и превышают его возможности<sup>29</sup>.

В этот же период (1912) в «Русской музыкальной газете» опубликована статья Н. Н. Фатова «Несколько мыслей по поводу истории музыки вообще и русской в частности», представляющая первую в российском музыкаведении попытку применения некоторых позиций совсем молодой тогда науки — социологии<sup>30</sup>.

Призывая к выработке научного «...понятия о музыкальной жизни народа», введении критериев определения «музыкального мещанства» и «музыкальной интеллигенции» в целях учета «...музыкальных интересов всех групп русского общества», Фатов по существу предлагал музыковедам применить методы социологического анкетирования: «Необычайно желательно появление тру-

<sup>27</sup> Струве П. Б. Памяти А. И. Чупрова // Возрождение: ежедн. газета. [Париж.] 1926. 22 апреля. С. 2.

<sup>28</sup> Чупров А. И. Очерки по теории статистики. СПб.: тип. М. М. Стасюлевича, 1909. С. IX.

<sup>29</sup> В частности, в число разделов тематической классификации входят «физико-акустическая сторона музыки» и «психо-физиологическая сторона музыки», а раздел «право музыкальной собственности и издательское дело» начал серьезно пополняться в России лишь в последние 10–15 лет (см.: Липаев И. В. Музыкальная литература, указатель книг, брошюр и статей по музыкальному образованию. 2-е изд., просмотр. и испр. М.: П. Юргенсон, 1915. С. 6).

<sup>30</sup> Осторожное слово «позиция» употреблено здесь по необходимости: социологические методы в то время находились в стадии своего становления.

дов, которые в роде таблиц и диаграмм представили бы эволюцию интереса к тому или другому композитору по отдельным городам, показали бы возрастание числа концертов и оперных спектаклей, а также интереса к отдельным операм и пьесам. Автор настоящей статьи, живя в Москве и занимаясь специально историей русской оперы, имеет полную возможность собирать эти сведения в Москве<sup>31</sup>. Он был бы очень благодарен за присылку ему подобных сведений о ходе оперного дела по другим городам России (важно знать хотя бы число представлений, выпавших на каждую оперу в течение сезона)»<sup>32</sup>.

В 1912 году перспективное предложение Фатова по учету репертуара и публики, судя по всему, осталось в проекте. Зато другой подобный проект — по учету музыкальных деятелей и учреждений — был реализован, хотя в нынешний компьютерный век и невозможно представить, сколько времени в целом на это потрачено.

В 1914 году вышел из печати справочник Б. С. Родкина «Вся театральномызыкальная Россия»<sup>33</sup>. На протяжении многих лет составитель рассылал опросные листы в разные населенные пункты (всего не менее 700), в результате чего «под одной обложкой» ему удалось объединить сведения об организациях и лицах, работавших во всех сферах, так или иначе связанных с функционированием российского музыкального искусства: о театрах, концертных залах, кинотеатрах, цирках, ресторанах и кафе с концертными площадками, о кружках, обществах, комитетах, учебных заведениях, редакциях, библиотеках, фабриках, магазинах, типографиях, бюро, а также о композиторах, исполнителях, артистах, дирижерах, режиссерах, драматургах, театральномызыкальных администраторах и директорах, музыкально-общественных деятелях, музыкальных критиках, педагогах, настройщиках и даже о рядовых работниках театров.

Благодаря усилиям Родкина было подготовлено поле для гуманитарных исследований разного профиля — биографического, географического, исторического, краеведческого и, разумеется, социологического. Однако в те предвоенные, а затем в предреволюционные времена работы такого рода не успели появиться<sup>34</sup>, и справочник Родкина стал востребован лишь в 1990-е, причем отнюдь не только в музыкальной науке<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> Репертуарные списки, отражающие приоритеты отдельных театров, публиковались (хотя и не систематически) на страницах «Русской музыкальной газеты» с начала XX столетия.

<sup>32</sup> *Фатов Н. Н.* Несколько мыслей по поводу истории музыки вообще и русской в частности // Русская музыкальная газета. 1912. № 40. 30 сентября. Стб. 803–804; № 41. 7 октября. Стб. 847.

<sup>33</sup> Альманах-справочник: Вся театральномызыкальная Россия / сост. Б. С. Родкин. Пг.: Муз.-театр. изд-во Н. Давингоф и К°, [1914]; второе издание — Альманах-справочник: Вся театральномызыкальная Россия. 1914–1915 / сост. Б. С. Родкин; под ред. П. Южного [П. М. Соляного]. Пг.: Муз.-театр. изд-во Н. Давингоф и К°, [1915]. Ч. I.

<sup>34</sup> Симптоматично, что во втором издании указателя музыкальной литературы И. В. Липаева (1915) сведения об альманахе Родкина отсутствуют.

<sup>35</sup> Указания на эту уникальную публикацию, несмотря на ее редкость (в особенности первого издания), присутствуют, в частности, в диссертациях по педагогике, истории, музыко-

Общественно-политические катаклизмы, безусловно, могут сдвинуть в другое русло закономерности развития крупных научных концепций, однако стереть начисто их суть и память об их зарождении — по-видимому, нет. Становление культурно-социологических подходов продолжилось при советской власти и получило название «вульгарной социологии». Однако если отрешиться сейчас от влияния «партийности» и воспринимать не идеологически обусловленные выводы, а собственно алгоритмы формирования научных способов изложения материала (рассуждений, таблиц, списков, схем), необходимо констатировать, что они выжили и за столетие если и изменились, то незначительно.

Закономерно, что в 1930 году в статье «Стиль в музыке» именно статистический метод предложил К. А. Кузнецов (к тому времени доктор философии и доктор государственного права) в качестве «точной формулы» для установления характерных признаков стиля сочинения — стиля композитора — стиля эпохи, называя такой способ принципом «рассеяния, фреквентности» отдельных компонентов в общем звуковом поле. «Вполне научной была бы, напр[имер], такая схема, — констатировал музыковед. — Прослеживается “политональность” у <...> Моцарта, Мейербера, Грига, Бела Барток[а]; констатируется единичный, юмором подсказанный, пример единовременного употребления 4-х тональностей в конце “Деревенской серенады” Моцарта; далее, подмечается уже двукратное использование, в качестве театрального эффекта, политональности у Мейербера в “Гугенотах” (в третьем акте <...>) и в конце второго акта “Северной звезды” <...>; у Грига, уже без специальной нарочитости, политональность встречается сравнительно нередко <...> наконец, у Бартока политональность — а он уже типичный новейший композитор — принимает характер вполне развившегося технического средства. Так числовое выражение может получить тезис <...>, что те или иные стилевые признаки в своем зарождении, росте и зримом выражении проходят через разное количественное обнаружение у композиторов, принадлежащих к разным отрезкам времени»<sup>36</sup>.

Принцип «рассеяния», основанный на подсчетах тем и мотивов сходной структуры, не распространился на столь огромное пространство, каковым является авторское мировое музыкальное наследие. В области музыковедче-

---

ведению (см.: *Тарасова Л. А.* Теория и практика музыкального краеведения в системе современного музыкального образования: дис. ... докт. пед. наук. М., 1997. С. 129, 436; *Огородникова О. А.* Русско-немецкие культурные связи в конце XIX — начале XX в[еков]: дис. ... канд. ист. наук. М., 2000. С. 260; *Дышлова А. Н.* Культурный и образовательный уровень рабочих города Москвы в 1900–1914 гг.: дис. ... канд. ист. наук. М., 2003. С. 269; *Свиридовская Н. Д.* Музыкально-критическое наследие Серебряного века: самоинтерпретация эпохи: дис. ... канд. иск. М., 2010. С. 23; *Тухватулина К. А.* Театральная культура Южного Урала в конце XIX — первой трети XX века: дис. ... канд. ист. наук. Челябинск, 2010. С. 24, 225).

<sup>36</sup> Кузнецов К. А. Стиль в музыке. (Историко-систематический обзор) // Музыкальное образование. 1930. № 4–5. С. 20–21.

ских изысканий подобные подходы на протяжении советского периода с успехом использовались в этнографии: как при установлении границ регионов бытования определенных константных единиц (песен, танцев, игровых представлений), так и в обратной ситуации — при сравнениях частоты употребления аналогичных мелодико-ритмических формул, нередко обнаруживавшихся в фольклоре географических областей, сильно удаленных друг от друга.

К. В. Квитка (по первому образованию — юрист) предложил осуществлять фиксацию и систематизацию фольклорных источников, исходя не только из их музыкально-поэтических особенностей и территории бытования, но и из других многочисленных данных — жанра, участников и конкретного времени исполнения, прикладной и эстетической функции и т. д. Написанная Квиткой в 1924 году программа исследования «Профессиональные народные певцы и музыканты на Украине» тогда являлась уникальной, а в 1973-м была опубликована в сборнике трудов ученого в разделе «Вопросы музыкальной социологии». «Работа Квитки — это не обычная программа для собирания фольклорных данных, но капитальное исследование, составленное в форме вопросов (всего около двух тысяч!) <...> — отмечал в комментарии В. Л. Гошовский. — Особого внимания заслуживает <...> сама формулировка вопросов, допускающая один из двух или нескольких возможных ответов, которые всегда будут ознзначными»<sup>37</sup>.

В год появления «Программы» Квитки в образовательной системе России социология прекратила свое существование на долгие десятилетия до начала 1960-х. Ее функции приняли на себя «марксистско-ленинские» предметы — исторический материализм и диалектический материализм<sup>38</sup>. Однако в 1960-е, в недолгий период очередного ослабления идеологических ограничений, в российской науке определение, по крайней мере, количественных показателей культурных процессов, можно сказать, стало приближаться к дореволюционному уровню. В. Я. Нейгольдберг, составитель справочника «Функционирование искусства в зеркале статистики. 1920-е — 1930-е годы, СССР», писал: «Социологические обследования населения и зрительской аудитории — тот единственный источник, по которому можно получать представление о вовлеченности отдельных групп и слоев населения в общение с художественной культурой <...>»<sup>39</sup>.

К совокупности перечисленных методов музыковедения необходимо добавить также достижения музыкальной акустики, активно развивавшейся в 1920–1930-е годы трудами Н. А. Гарбузова. В его концепции, затем полу-

<sup>37</sup> См.: *Квитка К. В.* Профессиональные народные певцы и музыканты на Украине (программа для исследования их деятельности и быта) // *Квитка К. В.* Избранные труды: в 2 т. / [сост. и комм. В. Л. Гошовского; общ. ред. П. Г. Богатырёва]. Т. 2. М., 1973. С. 326.

<sup>38</sup> См. об этом: *Добреньков В. И., Кравченко А. И., Гутнов Д. А.* Социологическое образование в России. М.: Академический проект, 2009. С. 485.

<sup>39</sup> *Нейгольдберг В. Я.* Функционирование искусства в зеркале статистики. 1920-е — 1930-е годы, СССР. М.: Российский ин-т искусствознания, 1993. Кн. 1. С. 14.

чившей название «зонной теории слуха»<sup>40</sup>, впервые в истории предложено объединение изысканий музыкальной акустики, теории и психологии на основании точных, многократно проверенных экспериментально научных данных. Они были получены в сферах установления влияния звуковых последований на человеческое восприятие и формирования в нем константных, узнаваемых особенностей музыкальных образов.

Однако первая половина 1930-х осталась последним периодом, когда акустические методы исследования еще входили в России в число музыкально-ведческих. Граница, отделяющая естественнонаучную (физиологическую, физико-психологическую, физическую, математическую) систему от гуманитарной, формировалась во второй половине 1930-х и в 1940-е. И симптоматично, что параллельно происходившее становление методологии целостного анализа таким образом не предполагало ее опору на совокупность объективных данных теории восприятия.

На протяжении всего советского периода пространственность научного мировоззрения российского музыкаведения сужалась, по-настоящему комплексных трудов становилось все меньше. К началу 1990-х — времени, с которым связывают новый этап в истории отечественной науки, в ней присутствовали различные *предпосылки* для комплексных подходов, однако *практические пути* их применения оказались утраченными. Формат узкоспециального образования, до недавнего времени получаемого музыковедами, привел к недостатку навыков и знаний, которые являются базовыми в других областях. Поэтому нынешние поколения специалистов вынуждены «заново» овладевать методами, генетически присутствующими в сфере деятельности музыкаведения, и это есть самый объемный, проблемный и противоречивый «круг» в современном развитии данной науки.

Тем не менее безоговорочно согласиться с печальным утверждением Лосева, вынесенным в эпиграф настоящей статьи, мешает неотделимая от любого научного поиска двойственность его направленности. основополагающие принципы подхода, характеризующие два направления, можно назвать концепциями *открытия* и *изобретения*. Обе они естественно укладываются в структуру познания, о которой речь шла выше; она опирается на три взаимосвязанные сферы (систему трех 0) — *отыскать, осмыслить, описать*. Последние две из них иерархически взаимозаменяемы, в отличие от первой, самой важной.

Совершить научное открытие означает увидеть то, что уже где-нибудь присутствует. Здесь главенствует единичность и уникальность события: открыть дважды один предмет или явление невозможно, и не так много ученых-гума-

<sup>40</sup> См. об этом: *Рагс Ю. Н.* Концепция зонной природы музыкального слуха *Н. А. Гарбузова. Пути становления, разработка проблемы и дальнейшее ее развитие // Н. А. Гарбузов — музыкант, исследователь, педагог / сост. О. Е. Сахалтуева, О. И. Соколова. М.: Музыка, 1980. С. 11–48.*

нитариив первыми отыскивали некие артефакты: рукописи, издания, персоналии или другие источники. Да и в принципе, если иметь в виду наследие прошедших времен, доступное музыкальной науке, число таких раритетов хотя и велико, но ограничено. В кардинально иной ситуации находится сфера научного изобретения, охватывающая интерпретации, источником для которых является открытие, всякий раз по-новому («на новом уровне») осмысливаемое и описываемое.

**Соотношение областей и подходов научных открытий и изобретений** — еще один крупный проблемный круг существования науки, попадающий в число вечных. Если продолжить пользоваться графическими сравнениями, это соотношение можно изобразить в виде весов. Периоды преобладания первичного приближения к идеальному знанию, то есть открытий, закономерно чередуются с периодами выдвижения научных гипотез и интерпретаций. Причем это может относиться как к фундаментальным сферам науки, так и к отдельным ее объектам — опусам, биографиям, временам, стилям, поскольку степень их фактической изученности в каждом случае разная.

Однако поместить интерпретационное музыковедение в область вторичных дисциплин могут сейчас себе позволить разве что представители естественных наук, связанных с практическими областями применения (например, экспериментальной физики или химии). С точки зрения гуманитария вторичность процесса осмысления как такового всегда сомнительна. Нередко само по себе наличие впервые увиденного источника очень мало может сказать о нем, а иногда даже специалист не знает точно, *что* именно он открыл<sup>41</sup>. В источниковедении для определения результата решения подобных ситуаций принят термин «атрибуция»<sup>42</sup>; но ведь она — уже интерпретация.

В последние десятилетия географическое, геополитическое, виртуальное разрастание научного пространства привело к колоссальному увеличению потока информации, ранее не входившей в специальный обиход. Атрибуция источников в этой ситуации становится и проще, и сложнее<sup>43</sup>, а выбор усло-

<sup>41</sup> Лишь отсутствие адекватной интерпретации увиденного некогда привело к тому, что открывателем Северной Америки долгое время считался Х. Колумб (1492), а не исландские викинги, первыми ступившие на берег этого континента (ок. 986), но не посчитавшие его таковым.

<sup>42</sup> Атрибуция (от лат. attributio — свойство, attribuo — придаю, наделяю) — определение принадлежности источника (автору, эпохе, стилю) на основании установления его имманентных черт и сравнения их с подобными, точно известными по другим аналогичным источникам.

<sup>43</sup> Последний очень показательный случай пересмотра принятой атрибуции относится к 2014 году. В конце 1970-х Е. М. Левашёв, работая в нотной коллекции регента хора Свято-Троице-Сергиевой лавры, атрибутировал находившийся там хоровой опус «Ангел вопияше» как принадлежавший перу М. П. Мусоргского, так как это совпадало с уже имевшейся устной традицией. С указанием такого авторства сочинение неоднократно исполнялось и издавалось, однако к данной атрибуции специалисты в области церковного пения относились достаточно критично. Новые материалы, след публикации которых привел



вий, с которыми гипотетически можно соотнести возникновение артефактов, зачастую зависит от интуиции и опыта исследователя.

Таким образом снова на первое место выступает фактор индивидуальности подхода, мастерства толкования, описания предмета, подачи концепции. Количество научных трактовок — изложенных в монографиях, обзорах, теоретических анализах, в статьях, докладах, тезисах и даже интервью — сейчас не поддается точному учету, и совершенно нормально, что профессионалу не всегда в полном объеме известна новейшая библиография по теме.

В этой связи можно конспективно очертить еще один проблемный круг — **восприятие специалистом научного текста**. Что в первую очередь привлекает наше внимание в трудах коллег — обилие сведений, логика и обоснованность доказательств или эстетические категории стилевой однородности, красоты, эффектности изложения? Насколько значимым для науки является «красивый», но с точки зрения разработки темы вторичный текст, который тем не менее остается в сфере коллегиального интереса и спустя долгое время после появления? Иными словами: что, в конце концов, главное в исследовании — свидетельства научного поиска или виртуозность интерпретации; наука или искусство?

Хочется надеяться, что на подобные вопросы есть ответы у представителей естественно-практических дисциплин, в рамках изучения которых отсутствует необходимость постоянно пребывать среди прекрасных предметов, нередко проводя часы в мучительных поисках адекватных слов для описания явлений трансцендентной природы.

Долгие века существования музыкаведения в системе проблемных областей, *принципиально не поддающихся решению*, не могли не привести его к научной рефлексии. На современном этапе она, что называется, вышла на поверхность осмысления и впервые стала широко обсуждаться на страницах научных изданий<sup>44</sup>. Но придут времена, когда на смену данной проблематике явятся более актуальные вопросы, а наши нынешние изыскания научные потомки станут рассматривать в качестве истока для возникновения очередного круга нерешаемых проблем.

ученых к библиотеке русской православной общины в Сиднее (Австралия), позволили им заново атрибутировать сочинение как принадлежащее регенту и композитору духовной музыки Н. М. Уварову и созданное в Оренбурге в 1910–1911 годах (см.: *Лебедева-Емелина А. В., Наумов А. А.* Песнопение «Ангел вопияше»: проблема авторства // Искусство музыки: теория и история. 2015. № 13. URL: [http://imti.sias.ru/upload/iblock/98f/imti\\_2015\\_13\\_108\\_121\\_lebedeva\\_emelina\\_naumov.pdf](http://imti.sias.ru/upload/iblock/98f/imti_2015_13_108_121_lebedeva_emelina_naumov.pdf) (дата обращения: 25.09.2020)).

<sup>44</sup> См., например: *Науменко Т. И.* Постсоветский дискурс музыкознания // Музыкальная наука на постсоветском пространстве: сб. тр. конф. М.: РАМ им. Гнесиных, 2010. С. 1–16.

## Степан Васильевич Смоленский и народная музыкальная культура

При всем объеме введенных в науку материалов, посвященных С. В. Смоленскому, до настоящего времени остается недостаточно известной та сторона его деятельности, которая связана с изучением народной музыкальной традиции. А между тем его вклад в развитие отечественной музыкальной фольклористики трудно переоценить. Смоленский был одним из первых в России исследователей, занимавшихся народным музыкальным творчеством, в трудах которого произошел решительный поворот от умозрительных концепций в сторону подлинно научных знаний. В наиболее полной мере обнаружилось у него стремление к изучению первоисточников, к их систематизации, к органичному синтезу архивно-рукописной и экспедиционной работы. Знание подавляющего большинства существующих научных трудов, изучение широкого среза явлений народной и профессиональной культуры — все это составляет отличительные черты исследовательской деятельности музыканта.

Отношение к народному творчеству у Смоленского формировалось под воздействием богатейших традиций отечественной культуры. Последняя, в свою очередь, испытала сильное влияние со стороны немецкой романтической философии в лице таких ярких ее представителей, как Ф. В. Й. Шеллинг. Заострение внимания на проблемах национальной самобытности, национального духа, раскрытие сущности и задач человеческой деятельности, — все эти свойственные немецкой философии черты привлекали к ней многих крупных отечественных литераторов, критиков, музыкантов.

В России своего рода «транскрипцией шеллингизма» на родной почве было любомудрие. Воспринятая любомудрами шеллинговская идея национального саморазвития способствовала выработке ими понятия «народность», получившего отвлеченно-философское толкование. Это понятие «раскрывается в процессе самоусовершенствования, в раскрытии всех сторон национальной жизни и особенно стороны религиозной»<sup>1</sup>.

Трактовка любомудрами народности как эталона прекрасного нашла глубокий отклик в демократических кругах и составила одну из господствующих в русской литературе, науке и искусстве второй половины XIX века тенденций. В качестве примера укажем на К. С. Аксакова, который восторженно относился к народной песне и отмечал совершенство ее художественной формы, а также

<sup>1</sup> Азадовский М. К. История русской фольклористики. Т. 1. М.: Учпедгиз, 1958. С. 218.

на В. Г. Белинского. «Не впадая в преувеличение, можно смело сказать, что ни до, ни после Белинского в русской литературе не было такой проникновенной статьи о русском народном творчестве в целом, исполненной такого пафоса и такого чуткого внимания к ее красоте и силе поэтического чувства»<sup>2</sup>.

Значительное воздействие на Смоленского оказали славянофилы, отстаивавшие идею национальной самобытности русской культуры, ратовавшие за поиски исконно русских корней, за возрождение живой старины. Крупной фигурой был П. В. Киреевский, для которого главная ценность русских народных песен состояла в их древности. Настоящую прекрасную русскую песню следовало искать, по мнению Киреевского, «в глуши, вдалеке от городов и от средоточий промышленной деятельности»<sup>3</sup>. Хранителем же подлинной народной песни являлось крестьянство как носитель архаики.

Изучение народного музыкального наследия поднимается у Смоленского на высочайший уровень. Опираясь на богатые отечественные традиции, он предпринял успешную попытку создания собственной философии народной культуры. И в этой связи особо хочется выделить некоторые работы В. Ф. Одоевского, в том числе его трактат «Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке», главной целью которого было «определение истинной, постоянной теории искусства»<sup>4</sup>. Многие положения работ Смоленского оказались созвучны мыслям Одоевского. Под его несомненным влиянием получил окончательное формирование и метод научных исследований Смоленского, в основе которого лежало глубокое знание первоисточников, бережное обращение с материалом, стремление охватить его во всей полноте.

Трактовка Смоленским понятий «народность» и «красота» находится в русле идей, высказанных его предшественниками. «Эпически-спокойная, здоровая <...>, не угождающая никаким вкусам»<sup>5</sup> красота является, по его мнению, одним из органичных качеств народной культуры. Чувством красоты наделены носители традиции — крестьяне, старообрядцы, местные священники. Под влиянием красоты находятся городские слои населения. Она «восхищает даже нас, не выросших на ее прелести с раннего детства, но подошедших к ней книжно-умозрительным путем. Мы удивляемся ее величавой, трогательной простоте и художественному совершенству, при сравнении ее чистых образов с произведениями отдельных людей»<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> Там же. С. 455.

<sup>3</sup> Там же. С. 339–340.

<sup>4</sup> *Шевцова О. Б.* Князь В. Ф. Одоевский как исследователь древнерусского церковно-певческого искусства // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 5: Музыкальное искусство христианского мира. 2008. Вып. 1 (2). С. 51.

<sup>5</sup> *Смоленский С. В.* О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области русской церковно-певческой археологии. СПб.: ОЛДП, 1904. С. 48.

<sup>6</sup> Там же. С. 48–49.

Красота органически свойственна любому из направлений народного творчества — архитектуре, живописи, художественным промыслам, произведениям словесности, древнерусским церковным напевам, песне. Ее «благотворное значение» проявляется и в «далеком прошлом нашей мирской и церковной поэзии», и в «каменной поэме» храмов Московского Кремля, и в «сложной композиции многоличной иконы старого письма», и «в строго выдерживаемых, правильных по форме и восхитительных ритмических вариациях» колокольных звонов<sup>7</sup>.

Красота, таким образом, явилась важнейшим объединяющим началом, обеспечивающим сближение различных видов искусств между собой. Смоленский писал о взаимодействии культурных пластов, благодаря чему представлялось не только возможным, но и необходимым изучение народного наследия всесторонне, в комплексе.

Тесная взаимосвязь искусств как принцип составляет основу не только научной, но и практической деятельности Смоленского. В теоретических работах музыкант выразил желание подойти «с разных сторон к одной и той же русской красоте, многосторонней, свободной, способной вызвать наш дух к новому творчеству, к шагу вперед»<sup>8</sup>. Близкими идеями руководствовался он и в отношении музыкального образования. Учебные программы, составленные Смоленским для Синодального училища, предполагали углубленное изучение многих, внешне не связанных друг с другом предметов. Они включали: хоровой класс, дополнительные курсы сольфеджио на основе церковных напевов и мирских песен, лекции по теории древнерусской профессиональной музыки, палеографии, истории искусств. На основе расширенной программы обучения Смоленский создал беспрецедентно высокий уровень музыкального образования.

Идея единства содержания и форм народной культуры в ее многообразных проявлениях является одним из основополагающих моментов, лежащих в основе эстетических взглядов Смоленского. Эта идея красной нитью проходит сквозь большинство его работ. На уровне формы красота как основа содержания произведений народного творчества получила воплощение в совершенстве структуры — в правильности пропорций, в симметрии частей.

Одним из главных провозглашенных Смоленским конструктивных принципов народного произведения была повторяемость, или «рифмование». Рифмование исследователь рассматривал как важнейший организующий момент, как средство упорядочивания художественного материала применительно к различным видам искусств. Он писал об использовании рифмования в «народной архитектуре, в умелом сведении основных мотивов нашего орнамента». «То же замечается и в больших колокольных звонах у опытных

<sup>7</sup> Там же. С. 49.

<sup>8</sup> Там же.

и даровитых звонарей», которые «разыгрывают множество вариаций на маленьких колоколах, рифмуя, однако, их концы и обращая свою изобретательность на начала предложений». В пляске «при исполнении “трепака”, “казачка”, “гопака”» «опытный плясун, прежде всего, отмечает “выход”, т. е. всю разность начала данной вариации от предшествовавшей». «“Конец” каждой вариации всегда сходен с установленным типом пляски, и именно он, этот простой “конец”, вырисовывает форму танца»<sup>9</sup>.

Рифмование также является важнейшей составляющей народной музыкальной традиции — устной и письменной. Смоленский писал о распространении этого приема в стихирах знаменного роспева, в песнях, «особенно же протяжных». Рифмование здесь определяет «музыкальную форму со всею ясностью, несмотря на множество осложнений в их причудливых, свободных рисунках»<sup>10</sup>. Благодаря рифмованию структура песен получает четкие очертания.

Другой проблемой, которая приобретает особую значимость в работах Смоленского, стала проблема национальной самобытности русского искусства. Яркая национальная окраска, по его мнению, не только не является признаком ограниченности, односторонности, но, наоборот, составляет «высокое достоинство», идеал, который «у каждого художественно развитого народа» имеет свою особую форму «выражения самосознания в звуках»<sup>11</sup>.

К отличительным национальным признакам русской народной культуры Смоленский относил: непосредственность восприятия, искренность чувств, непреодолимую тягу к творчеству. Рационализм, по его мнению, является характерной чертой западноевропейского музыкального искусства. В отечественной же музыке совесть господствует над законом, чувство над рассудком при одновременном «небрежении к тонкому анализу чувствуемого»<sup>12</sup>. В результате «мы имеем не сангвинические, но продуманные и глубочайше прочувствованные песни и церковные напевы»<sup>13</sup>.

Точка зрения Смоленского о чувственности как важнейшем начале русской песенности соответствует духу времени. Напомним, что еще в 1811 году в рецензии на книгу А. С. Шишкова «Разговоры о словесности», напечатанной в «Вестнике Европы», особое внимание уделялось «неразлучности естественной поэзии с музыкаю», при этом «слова каждой песни изливались из полного сердца вместе с напевом голоса»<sup>14</sup>.

<sup>9</sup> Смоленский С. В. О колокольном звоне в России // Русская музыкальная газета. 1907. № 9–10. Стлб. 280–281.

<sup>10</sup> Там же. Стлб. 280.

<sup>11</sup> Смоленский С. В. Чтения из истории русского церковно-певческого искусства // Русская музыкальная газета. 1910. № 3. Стлб. 75.

<sup>12</sup> Там же. Стлб. 314.

<sup>13</sup> Там же. Стлб. 315.

<sup>14</sup> Русская мысль о музыкальном фольклоре: Материалы и документы / вступ. ст., сост. и коммент. П. А. Вульфуса. М.: Музыка, 1979. С. 80.

Природная тяга русского народа к музыке является одним из главных качеств, определивших национальную самобытность отечественной вокально-инструментальной традиции. «Нельзя забыть постоянно певучую Русь», — писал Смоленский. Целый ряд «указаний летописей о ее <...> певческом искусстве прямо доказывает это искусство как свое, готовое, в тех же певчих рукописях XI–XII веков»<sup>15</sup>.

Данное утверждение также находится в русле широко распространенных в XIX веке рассуждений о необычайной музыкальности россиян. Так, П. В. Киреевский считал, что «во всех почти минутах жизни русского крестьянина <...> участвует песня»<sup>16</sup>. А. Ф. Можаровский обратил особое внимание на «певучесть крестьянских детей», которая «переходит вместе с ними и в зрелый возраст; производит все народные веселые и тоскливые песни и образует всех песенников с их звонкими, чистыми голосами»<sup>17</sup>. То, что «русский народ вообще в высшей степени народ музыкальный»<sup>18</sup>, отметили в предисловии к сборнику лирических песен Н. М. Лопатин и В. П. Прокунин.

В связи с проблемой национального своеобразия Смоленским был затронут вопрос ассимиляции русскими культур сопредельных племен и народностей. Этот процесс занимал длительный отрезок времени и сопровождался строгим отбором, многократной шлифовкой произведения, обусловленной критическим отношением народа к отличному в этническом отношении искусству.

Народная традиция трактовалась исследователем в виде многоуровневой системы, образовавшейся вследствие органичного синтеза «чужеземных влияний» и изначально оригинального древнего основания. Историческое развитие этой системы представляет собой «постоянный самостоятельный прогресс», направленный в сторону все большего ослабления инородных элементов и усиления национального начала.

Смоленский писал о «высокой степени переработки на родной почве чуждых ему элементов и доведении их до степени своего»<sup>19</sup>. В результате в произведении народного творчества остается «лишь то небольшое», что соответствует национальному «мышлению, слуху и музыкальному чувству.

<sup>15</sup> Смоленский С. В. Чтения из истории русского церковно-певческого искусства. Стлб. 314.

<sup>16</sup> Собрание народных песен П. В. Киреевского: Записи Языковых в Симбирской и Оренбургской губерниях / подгот. текстов к печати, ст. и коммент. А. Д. Соймонова. Л.: Наука, 1977. Т. 1. С. 8.

<sup>17</sup> Протоколы заседаний отдела (с 22-го декабря 1867 года по 23-е апреля 1874 года). М.: [б. и.], 1874. С. 122–123. (Известия Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Труды Этнографического отдела; Т. 13. Вып. 1. Кн. 3. Вып. 1).

<sup>18</sup> Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Русские народные лирические песни / под ред. и со вступ. статьей В. Беляева. М.: Музгиз, 1956. С. 59.

<sup>19</sup> Смоленский С. В. О древнерусских певческих нотациях: Историко-палеографический очерк Ст. Смоленского, читанный в Обществе любителей древней письменности 26 января 1901 г. СПб.: ОЛДП, 1901. С. 4.

Остальное, непригодное, отбрасывается. Но и затем это оставленное [окончательно] переделывается на русский лад»<sup>20</sup> вплоть до того момента, пока не получается «безукоризненная красота песни, или напева»<sup>21</sup>.

Это проникнутое духом славянофильства положение представляет значительный шаг вперед, поскольку свидетельствует не только о попытке осмысления художественно-эстетической ценности отечественной народной культуры, но также о стремлении понять логику ее развития, внутреннюю и внешнюю историю, закономерности взаимодействия художественных форм. В работах Смоленского уже ясно обозначился принцип историзма в подходе к материалу, при котором учитывались внехудожественные условия существования памятников, потребности, стимулы и привнесения, которые воздействовали на традиционное искусство на протяжении всего времени существования.

Вместе с тем точка зрения Смоленского относительно путей развития русской народной культуры в силу ряда обстоятельств не может быть безоговорочно принята современной наукой. Вполне естественно, что исследователь обратил внимание на центростремительные процессы, на «прививки» со стороны и внешние заимствования. Однако он полностью игнорировал центробежные влияния, во многом определившие облик сопредельных иноязычных традиций.

Народному творчеству России в представлении Смоленского свойственна органически чистая национальная специфика, и это объясняется прежде всего характером привлекаемого материала. Смоленский сознательно ограничил круг своих исследований, сосредоточив главное внимание на старообрядческой традиции Русского Севера.

В результате в его трудах только начинает разрабатываться полиэтническая сторона отечественной культуры с ее бесконечным многообразием локальных стилей, с ее многочисленными контактами и активным взаимодействием с другими народами. В них еще остается до некоторой степени нивелированной диалектная система русского фольклора несмотря на то, что исследователь обратил серьезное внимание на региональные особенности устных песенных и рукописных вариантов.

\* \* \*

В основе взглядов Смоленского на народное творчество лежало положение о наличии многосторонних связей не только между различными видами искусств, но также между научными направлениями, развивавшимися под эгидой естествознания. Данное положение определило трактовку Смоленским

---

<sup>20</sup> Там же. С. 3.

<sup>21</sup> *Смоленский С. В.* Чтения из истории русского церковно-певческого искусства. Стлб. 109.

дисциплины, в отношении которой он использовал распространенный в то время термин «музыкальная археология».

Понимание Смоленским целей, задач и предмета изучения этой науки является органичным продолжением идей, высказанных в 1869 году на Первом археологическом съезде. В центре внимания оказался человек со своим мировоззрением. Главным объектом исследований были исторические памятники, представлявшие собой плод самых различных видов его деятельности, как материальной, так и духовной. Одна из задач археологии состояла в получении целостной картины развития во времени и пространстве какого-либо пласта народной культуры, например письменности, языкового диалекта, пения церковного православного и народного. Археологические изыскания предполагали поиск, фиксирование, научное описание собственно материала, а также составление каталогов, осуществление научно-аналитической работы, описание архивов и музейных коллекций. Учение о церковном православном пении и народном музыкальном творчестве — все это, таким образом, трактовалось как ответвления археологии.

Смоленский неоднократно отмечал наличие многосторонних связей между смежными научными отраслями (в том числе между различными направлениями музыковедения, занимавшимися изучением народного творчества). Он указывал на важность коллективных усилий в исследовании народной культуры, на необходимость использования междисциплинарного опыта.

Использование новых методов и приемов, по мнению Смоленского, было одинаково актуально и для филологов, и для музыкантов. Прежде всего оно необходимо «для правильного освещения <...> строения мелодий наших народных песен»<sup>22</sup>. «Уже почувствовалась, вслед за другими нашими искусствами, вслед за опытами в поэзии, в архитектуре, в живописи, в иконописи, в орнаменте, не только потребность, но и возможность воспользоваться музыкальными особенностями наших напевов, столь освежающих и обособляющих наше искусство от западноевропейского»<sup>23</sup>.

«Сближение искусств, подкрепляемое помощью археологии, — писал исследователь в другом разделе своей работы, — <...> не может не ускорить введения всех мелодических богатств церковных напевов в обиход нашего светского искусства, — не может не обогатить нашу технику новыми ритмами и новыми формами, свободными, родными и прекрасными»<sup>24</sup>.

Облик музыкальной археологии у Смоленского во многом определялся также злободневными, практическими задачами, лежащими в плоскости про-

<sup>22</sup> Там же. Стлб. 72.

<sup>23</sup> Смоленский С. В. О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области русской церковно-певческой археологии. С. 26–27.

<sup>24</sup> Там же. С. 63.



свещения и образования. Одной из важнейших задач этого научного направления являлось формирование творческой личности русского исследователя, его мировоззрения, этического и эстетического отношения к изучаемому предмету. Смоленский отмечал «новое, высшее призвание» археологии, которая в соответствии с требованием эпохи, исходя из национальных качеств отечественной культуры с характерным для нее доминированием чувственного начала, «изменяет свое значение» и облик. Особенно импонирует ему идея, высказанная в 1897 году В. Н. Лясковским<sup>25</sup> в работе, посвященной А. С. Хомякову<sup>26</sup>. Археология, писал Лясковский, «не есть уже наука древнего в настоящем; она входит, как важная, как первостепенная отрасль в наше воспитание умственное, а еще более — сердечное»<sup>27</sup>.

Конечной целью было одновременно и осуществление собственно научных исследований, и повышение образовательного уровня учащихся и просвещенных любителей народной культуры. В итоге археология, как указывал Смоленский, оказывала «живое содействие» развитию и распространению народного искусства «во всех его областях»<sup>28</sup> в широкой среде. Таким образом, учение о народном музыкальном творчестве было тесно интегрировано в общественную, научную и культурную жизнь России.

Заметное отставание отечественной музыкальной фольклористики от смежных дисциплин явилось стимулом к тому, чтобы кардинально повысить уровень исследований в области народной музыки. И Смоленский одновременно с проведением реформы хорового исполнительства и образования сделал попытку осуществить «новый верный шаг вперед в русском музыкальном искусстве»<sup>29</sup>, шаг «сознательный и дисциплинированный»<sup>30</sup>, чтобы подойти «с разных сторон к одной и той же русской красоте, многосторонней, свободной, способной вызвать наш дух к новому творчеству»<sup>31</sup>.

Выдвинутые им научные требования во многом отразили общую тенденцию развития мысли о музыкальном фольклоре и церковном православном пении в России начала XX века. К важнейшим из этих требований относятся:

- глубокое знание «народного искусства, <...> его истории и памятников»<sup>32</sup>;

<sup>25</sup> Валерий Николаевич Лясковский (1858–1938) — педагог, краевед и общественный деятель.

<sup>26</sup> Алексей Степанович Хомяков (1804–1860) — русский поэт, публицист, богослов, философ, один из основоположников славянофильства, член петербургской Академии наук (1856).

<sup>27</sup> Лясковский В. Н. Алексей Степанович Хомяков: Его жизнь и сочинения. М.: Унив. тип., 1897. Цит. по: Смоленский С. В. О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области русской церковно-певческой археологии. С. 61.

<sup>28</sup> Смоленский С. В. О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области русской церковно-певческой археологии. С. 61.

<sup>29</sup> Там же. С. 11–12.

<sup>30</sup> Там же. С. 50.

<sup>31</sup> Там же. С. 49.

<sup>32</sup> Смоленский С. В. Чтения из истории русского церковно-певческого искусства. Стлб. 75.

- изучение произведений народного творчества «в самой полной форме их изложения»<sup>33</sup>;
- разворачивание просветительской работы среди широчайшего круга собирателей и исследователей путем организации в стране системы «самообразования в области родных звуков»<sup>34</sup>.

Пристальное внимание Смоленский уделял предварительной работе, предшествовавшей сбору материала на местах и собственно научным исследованиям. Как и другие ученые начала XX века, он писал о необходимости составления и опубликования «каталогов, музыкально-тематических указателей и критических обзоров главных памятников»<sup>35</sup>, о фиксировании материала не только с возможно большей полнотой, но также в той форме, в какой музыкальные произведения «живы и уставлены самим народом»<sup>36</sup>. При этом он стремился охватить все имевшиеся в распоряжении источники и, наряду с работой над изданиями, архивно-рукописным наследием, ставил целью приступить к планомерному изучению бытовавшей в России устной народно-музыкальной практики.

В этой связи невольно напрашивается сравнение между трудами Смоленского и, с другой стороны, К. М. Бера и Д. Н. Анучина. Последний в статье «О задачах русской этнографии» выделил два типа источников — «два рода данных: одни, собранные на камне, пергаменте и бумаге, и другие, составляющие часть настоящей жизни народов»<sup>37</sup>.

Акцентируя внимание на решение практических, прикладных проблем музыкальной фольклористики, Смоленский писал о «нелегком уменье» отличить подлинную народную песню «от чего-то низкопробного, но выросшего, так или иначе, на основаниях старых», о необходимости определить и теоретически объяснить в запечатленном образце «долю старого и нового»<sup>38</sup>, «о совсем непростой задаче» хорошо записать «уцелевшую песню».

Исследователя уже не удовлетворяет большинство печатных сборников, где содержались «потерявшие всякую цену» записи песен, сделанные на слух, «наскоро и неумело», под сильным влиянием западноевропейской музыкальной теории, без учета национальной специфики русского музыкального языка.

<sup>33</sup> Смоленский С. В. О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области русской церковно-певческой археологии. С. 29.

<sup>34</sup> Там же. С. 11.

<sup>35</sup> Там же.

<sup>36</sup> Там же. С. 29.

<sup>37</sup> Анучин Д. Н. О задачах русской этнографии // Этнографическое обозрение. Кн. 1. М.: изд. ЭОЛЕАиЭ, 1889. С. 9.

<sup>38</sup> Смоленский С. В. О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области русской церковно-певческой археологии. С. 25.



В основе музыкально-теоретической концепции Смоленского лежит идея триединства древнерусского церковно-певческого искусства, крестьянской песни и нотированной рукописи, которые трактовались палеографом в качестве органично связанных между собой частей народной традиции. Смоленский писал об особой роли этих культурных пластов в жизни крестьянской общины, об одинаково почтительном к ним отношении, «об авторитетности в народе его мирских песен и церковных напевов»<sup>39</sup>.

«Народная песня — бль», и представляет собой «художественно выраженный итог многого продуманного». В ней «чувствуются глубокие заветы выстраданной старины, неистощимый запас народного юмора, отдаленные намеки на живые еще остатки древнего культа»<sup>40</sup>. Песня «свята, поучительна, исполнена старины и равно почтенна в протяжной былевой песне, как и в задорном юморе “частушки”»<sup>41</sup>. Она никогда не поется «неуместно, или несвоевременно, а тем более как-либо легкомысленно, или непочтительно»<sup>42</sup>.

*Церковное православное пение* «было всегда любимым и самым душевным искусством Руси, особенно же древней»<sup>43</sup>. В церковных мелодиях «выразились сполна все стороны сосредоточенного и серьезного русского мирозерцания»<sup>44</sup>. В них «очевидны следы труда <...> множества истинно великих художников»<sup>45</sup>. Церковному пению свойственны еще большие «содержательность и сосредоточенность»<sup>46</sup>.

*Знаменная нотопись* обладает высочайшим достоинством. В нее за всю историю «многовекового существования» «было вложено нашими предками так много живого и серьезного»<sup>47</sup>. Нотированную рукопись отличают тщательность, филигранность исполнения, мастерство, безусловное отсутствие хотя бы «одной небрежно написанной страницы». Эта «самая точная и изящная запись» явилась результатом стремления передать «утонченные молитвенно-певческие вдохновения»<sup>48</sup> церковных напевов. «Мы, русские, только по недоразумению не ценим это, забытое нами, великолепное искусство», а между тем могли бы «гордиться нашими крюками, выра-

---

<sup>39</sup> Смоленский С. В. О древнерусских певческих нотациях. С. 2.

<sup>40</sup> Там же.

<sup>41</sup> Смоленский С. В. Чтения из истории русского церковно-певческого искусства. Стлб. 109–110.

<sup>42</sup> Там же. Стлб. 109.

<sup>43</sup> Смоленский С. В. О древнерусских певческих нотациях. С. 3.

<sup>44</sup> Там же.

<sup>45</sup> Там же. С. 2.

<sup>46</sup> Там же.

<sup>47</sup> Там же. С. 118.

<sup>48</sup> Смоленский С. В. О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области русской церковно-певческой археологии. С. 20.

ботанными у нас раньше и лучше, чем западные невмы соответствующих далеких столетий»<sup>49</sup>.

Знаменное письмо рассматривается Смоленским как важнейшая часть русской народной традиции в целом, отразившая ее основные стилистические особенности и пути исторического развития. Тем не менее рукописное наследие, вследствие недостаточной изученности, еще не заняло, по его мнению, подобающего места в соответствующих трудах. Палеограф писал о «мало ценимом еще совершенстве строения и выразительности наших древне-церковных напевов» при одновременном широком признании «достоинств народной песни»<sup>50</sup>.

Смоленский последовательно отстаивал идею о наличии многосторонних связей между древнерусским церковным православным пением и музыкальным фольклором, между традициями устной и письменной. «Рукописные находки, научные исследования, живая мирская песня и живое знаменное пение ныне дружно совпадают между собою»<sup>51</sup>. «В сближении этих двух народных искусств, т[о] е[сть] мирского и церковного, поучительно увидеть, как именно тщательно и деликатно размежевал и оттенил русский народный гений особенности музыкального изложения мирского искусства от церковного»<sup>52</sup>.

«Несомненная народность древне-церковного русского творчества», по мнению Смоленского, дает возможность обозначить общие закономерности «строения мелодий наших народных песен», «указать дорогу для правильного их освещения»<sup>53</sup>. Более того, это позволяет путем анализа образцов церковных песнопений и песен выявить в деталях отдельные свойственные им обоим конструктивные элементы.

Смоленский впервые в России попытался применить исследовательский метод, при котором открывается «возможность сближения малых форм народных песен с малыми же формами в церковных напевах, развивающихся столь одинаково, что именно от раскрытия этих тайн с помощью крюков получится успех сближения обоих народных искусств»<sup>54</sup>.

Ему представлялось весьма уместным проведение параллелей «между мирской песней и церковным напевом, как материалом для сравнительного их изучения»<sup>55</sup>. Основанием к тому является синтетический характер обоих

<sup>49</sup> Там же.

<sup>50</sup> *Смоленский С. В.* О древнерусских певческих нотациях. С. 2.

<sup>51</sup> *Смоленский С. В.* О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области русской церковно-певческой археологии. С. 56.

<sup>52</sup> *Смоленский С. В.* Чтения из истории русского церковно-певческого искусства. Стлб. 73.

<sup>53</sup> Там же. Стлб. 72.

<sup>54</sup> *Смоленский С. В.* О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области русской церковно-певческой археологии. С. 48.

<sup>55</sup> *Смоленский С. В.* Чтения из истории русского церковно-певческого искусства. Стлб. 107.

искусств, форма которых образуется на пересечении мелодии и стихотворного текста. Церковные песнопения, как и народная мирская песня, всегда представляют собою «определенную мысль, поэтически изложенную в определенной словесной форме и снабженную определенной же формы напевом»<sup>56</sup>.

Главным предметом исследований Смоленского была древнерусская церковно-певческая нотация, рассматривавшаяся исследователем как одно из наиболее значительных достижений отечественной народной музыкальной культуры. В нотации нашли отражение исторические пути музыкального искусства, стилевые изменения, общий вектор которых был отмечен тенденцией в сторону осознания все большей самобытности музыкальных произведений, усиления национальных особенностей. Исключительное значение нотации состояло в том, что она расценивалась как предмет, посредством изучения которого открывалась перспектива создания концепции эволюции русской народной музыкальной культуры.

Нотация прошла сложный путь, отмеченный как крупными завоеваниями, так и невозполнимыми потерями. Смоленский писал о существовании трех исторически сложившихся типов музыкального письма. Одни типы нотации были прочно забыты вместе с несохранившимися тысячами «народных песен и церковных напевов, ибо строгий народный суд и постепенную выправку могли выдержать только сильные и эластичные вдохновения»<sup>57</sup>.

Другие виды остались лишь в рукописях вследствие постепенного вывода из повседневного обихода. Ключом к их прочтению владели недавно умершие старики, «которые помнили многие старые песни в центральной России. Они говорили нам об их красоте, но они же предупредили нас о замечаемой значительной утрате населением своей исконной поэзии»<sup>58</sup>.

Наконец, к третьему типу Смоленский относил нотации, которые продолжали широко использоваться в церковно-певческой практике. В отличие от забытых и потому недоступных для прочтения первых двух форм, эти нотации «живы в народе до сих пор <...>, как изобретения гениальные, постепенно развивавшиеся и ставшие затем точным способом выражения художественной народной мудрости»<sup>59</sup>.

Показательно, что к рукописи Смоленский относился не как к простому фиксированию и средству передачи из поколения в поколение музыкального произведения, но также как к способу его научного осмысления, шлифовки, доведения до совершенства. Нотная запись «влекла за собою надобность точного анализа новых элементов мелодий напева и усвоенных форм. Та же запись устанавливала законченность художественной дисциплины

<sup>56</sup> Там же.

<sup>57</sup> Там же. Стлб. 108–109.

<sup>58</sup> *Смоленский С. В.* О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области русской церковно-певческой археологии. С. 24–25.

<sup>59</sup> *Смоленский С. В.* О древнерусских певческих нотациях. С. 1.

напева. Та же запись спасала правильную по миру передачу нового сочинения. Понятно, что такая работа была делом не одной сотни умов теоретиков-музыкантов»<sup>60</sup>.

В рукописи, по мнению Смоленского, получили отражение важнейшие закономерности строения музыкального произведения, особенности его ритмики, звукового состава, лада, композиционной структуры. В ней выразилось «остроумие самого тонкого анализа родных вдохновений. Все последнее есть труд наших теоретиков-музыкантов, — столь же ценный, как и самые мелодии»<sup>61</sup>.

В связи с представлениями о нотной записи как о методе научно-практического осмысления закономерностей строения музыкального произведения Смоленским впервые в России была осуществлена попытка создания музыкально-фольклористической теории нового типа. Главная отличительная особенность этой теории состояла в опоре на большой массив достоверных данных. В ее основу легло значительное количество образцов нотаций разных эпох. «Это русское церковное богатство, к тому же и несравненно более сильное мелодически, чем у всех неславянских народов Европы», являет собой «сущий краеугольный камень теории будущей русской музыки»<sup>62</sup>. Посредством «такой грамматики» может быть объяснена «и мелодика нашей народной песни, как известно, начатой своею записью едва 100 лет назад и едва-едва начатой в разъяснении своих теоретических оснований»<sup>63</sup>.

Нотация, таким образом, расценивалась Смоленским и как памятник культуры, и как материал, на основе которого представлялось возможным выстроить концепцию развития широкого среза русского народного музыкального искусства, — концепцию, которая оказывалась бы применимой в равной степени к произведениям духовных и светских жанров. Одновременно нотация для Смоленского являлась одной из высших форм теоретической мысли, в которой получили отражение закономерности строения музыкальных произведений, особенности мелодической линии, ритма, формы, многоголосия.

\* \* \*

Разработка Смоленским вопросов строения народной песни находится на пересечении двух взаимосвязанных направлений — «светского» и «церковного». В рамках первого направления в России силами ученых обществ и отдельных исследователей велась работа в области естественных наук точного и гуманитарного профиля (акустические измерения, обмеры музыкальных инструментов, составление этнографических описаний и экспедиционных отчетов, фиксирование обрядов, запись текстов, напевов, инструментальных

<sup>60</sup> Там же. С. 7.

<sup>61</sup> Там же.

<sup>62</sup> Там же. С. 3.

<sup>63</sup> *Смоленский С. В.* Чтения из истории русского церковно-певческого искусства. Стлб. 72–73.

наигрышей). С начала XX века здесь также активно стали использоваться технические средства — фотография, звукозапись, киносъёмка. Второе направление было посвящено изучению древней письменности, иконописи, колокольных звонов, собственно певческой церковной практики.

Оба указанных направления в деятельности Смоленского находились в органическом единстве. Исследователь одинаково свободно владел материалом различного содержания, прекрасно ориентировался в печатных и рукописных источниках, хорошо знал научные труды, песенные сборники. В результате в его работах был осуществлен синтез широкой области знаний, где главное место, вне сомнения, занимали произведения древнерусского церковного православного пения.

Тем не менее музыкально-фольклористическая деятельность Смоленского представляет собой одно из значительных явлений начала XX века. В сформулированных положениях исследователь вплотную подошел к новым методам музыкально-фольклористического анализа, широко применяющимся в настоящее время. Вслед за Ап. А. Григорьевым<sup>64</sup> и А. Ф. Гильфердингом<sup>65</sup> он разрабатывал проблему типизации образцов музыкального фольклора, обосновав, таким образом, возможность выявления общих закономерностей, лежащих в основе строения различных групп произведений. Это, в свою очередь, позволило выдвинуть идею моделирования глубинных структур фольклорного текста путем сравнения песенных вариантов и, как следствие, на практике приступить к поиску закономерностей, определявших ладовые, ритмические особенности, строение форм произведений народной музыки. Такой поиск на основе документально зафиксированного материала означал коренной переворот в науке о музыкальном фольклоре.

Теоретические положения Смоленского оказались созвучными наиболее значимым работам его современников — музыкантов-этнографов начала XX века. Много общего можно найти между ним и Е. Э. Линёвой, которая, развивая гипотезу Смоленского о наличии в песне «коренной» и «добавочной» частей, писала об особой роли вспомогательных мелодических украшений в песенной структуре<sup>66</sup>. В итоге Линёва впервые в России осуществила опыт слогоритмического анализа на основе суммы вариантов одной песни.

Близкую Смоленскому методику использовал А. Л. Маслов в работе о былинах<sup>67</sup>, в которой формируется новый, перспективный тип музыкально-

<sup>64</sup> См.: Русская мысль о музыкальном фольклоре. С. 110–111.

<sup>65</sup> Онежские былины, записанные Александром Фёдоровичем Гильфердингом летом 1871 года: с двумя портретами онежских рапсодов и напевами былин. СПб.: тип. Имп. Академии наук, 1873. С. XXII, XXIX.

<sup>66</sup> Линёва Е. Э. Великорусские песни в народной гармонизации: Записаны Е. Линёвой. Вып. 2: Песни новгородские. СПб.: Имп. Академия наук, 1909. С. XXXVII.

<sup>67</sup> Маслов А. Л. Былины, их происхождение, ритмический и мелодический склад // Труды музыкально-этнографической комиссии. Т. 2. 1911. (Известия Общества любителей

теоретического анализа, вскрываются важнейшие композиционные, ритмические и мелодические закономерности былин. Особое внимание Маслов уделил структурным элементам: звукоряду, ладу, музыкальной ритмике, форме строфы. Исследование в комплексе особенностей строения, распространения и исполнения былин способствовало формированию особого рода проблематики, во многом предвосхитившей облик современной фольклористической науки.

Дальнейшее развитие этой тенденции привело к возникновению аналитического метода реконструкции, впервые примененного Е. В. Гиппиусом при научном издании сборника песен М. А. Балакирева, и к широкому внедрению в современную фольклористическую практику метода аналитической нотации. Использование аналитической нотации позволило отобразить важнейшие закономерности песенной формы в широком смысле и в итоге способствовало раскрытию особенностей национального музыкального стиля. Аналитическая графика дала возможность «отразить типические особенности песни» путем «перекодирования ее временной структуры в пространственную»<sup>68</sup>. Конечная цель нотации состоит в том, чтобы «выявить и сделать зримой глубинную структурно-архитектоническую модель произведения»<sup>69</sup>. Такая модель, согласно концепции Ю. М. Лотмана, в культурах мифологической ориентации выступает промежуточным звеном между языком (системой) и текстами. Подобное «линейно организованное построение» — это текст-код, представляющий собой «синтагматически построенное целое»<sup>70</sup>, которое неосознанно существует в памяти носителей традиции. Наличие текста-кода обеспечивает сохранность и узнаваемость памятника народной традиции при передаче из уст в уста в условиях постоянного варьирования, которое разворачивается в строго определенных границах.

естественнознания, антропологии и этнографии. Т. 114. Труды этнографического отдела. Т. 16). С. 299–327.

<sup>68</sup> *Ефименкова Б. Б.* Ритм в произведениях русского вокального фольклора. М.: Композитор, 2001. С. 38.

<sup>69</sup> Там же.

<sup>70</sup> *Лотман Ю. М.* Текст в тексте // Труды по знаковым системам. Вып. 14: Текст в тексте. Тарту: [б. и.], 1981. (Ученые записки Тартуского государственного университета; вып. 567). С. 6.



**«Молитвами и песнопениями выражаются  
и возбуждаются добрые чувства...»**

**(о философских основаниях теории  
отечественного школьного музыкального образования)**

Под теорией школьного (общего) музыкального образования в настоящей статье понимается система основных идей, представлений, взглядов на музыкальное обучение и воспитание детей, осуществляемое в учреждениях общеобразовательного профиля. Мы исходим из того, что теоретическую основу школьного музыкального образования составляют философские, общепедагогические и собственно музыкально-педагогические идеи, а также положения, выработанные в других связанных с музыкальным образованием областях научного знания.

Рассмотрим наследие ряда русских философов XIX — начала XX века под углом зрения значимости для отечественного общего музыкального образования содержащихся в этом наследии идей в качестве его теоретической основы.

Среди проблем, над решением которых работала отечественная философская мысль, имевших теоретико-методологическое значение для российской педагогики и образования, в том числе музыкального, одной из центральных была проблема целостности и тесно связанная с ней идея *целостного человека*. Идеал целостности В. В. Зеньковский называл одним из «главных вдохновений» отечественной философии. «Русские философы, за редкими исключениями, — писал он, — ищут именно целостности, синтетического единства всех сторон реальности и всех движений человеческого духа»<sup>1</sup>.

Проблему целостности одними из первых в России подняли участники философского кружка «Общество любомудров». В. Ф. Одоевский (1804–1869), председатель кружка, утверждал, что «в человеке слиты три стихии — верующая, познающая и эстетическая», поэтому в основание познания, образования человека должна быть положена не только наука, но также религия и искусство<sup>2</sup>. Роль последнего мыслитель особенно подчеркивал, считая, что «поэтическая стихия есть самая драгоценная сила души»<sup>3</sup>. Только через

<sup>1</sup> Зеньковский В. В. История русской философии. 2-е изд. Paris: YMCA press, 1989. Т 1. С. 19.

<sup>2</sup> Цит. по: Там же. С. 148.

<sup>3</sup> Там же. С. 152.

торжество эстетического, как всесоединяющего начала, полагал он, воцаряется внутренняя гармония в человеке, его цельность.

Дальнейшее развитие идея целостности человека получила в философии старших славянофилов, прежде всего И. В. Киреевского (1806–1856) и А. С. Хомякова (1804–1860). Обращение мыслителей к данному вопросу было обусловлено, с одной стороны, их неприятием западноевропейского рационализма, западноевропейской образованности с ее односторонней ориентацией на рассудочность, господством отвлеченного мышления, с другой, — стремлением найти такие основания для отечественного образования, которые бы согласовывались с духом жизни, характером русского народа, его историческими традициями. Одно из таких оснований они видели в феномене целостности, который, по их мнению, был присущ древнерусскому просвещению.

Целостной указанные философы называли личность, в которой все духовные силы — познавательные, нравственные, религиозные, эстетические — соединены в единое гармоничное целое, скреплены любовью и опираются на волю. Такая личность, по их представлению, способна целостно (разумом, верой, чувством, любовью) познавать целостное бытие.

Во второй половине XIX века идея целостности получила дальнейшее осмысление в творчестве В. С. Соловьёва (1853–1900). В концепции «цельного знания» философ обосновал необходимость универсального синтеза науки, философии и религии, показал целесообразность введения рационального знания в религиозную веру и наоборот. Такой синтез (теософия), по представлению мыслителя, приводит к внутреннему единству «умственного мира» человека, придает целостность его мировоззрению, служит основой для «цельной жизни».

Разрабатывая идею целостной личности, отечественные философы одновременно рассматривали вопрос о *целостном образовании*. Общее образование человека мыслилось ими как процесс развития всех сфер его духовности: мышления, веры, нравственности, эстетического чувства, воли. Истинное просвещение, писал Хомяков, есть «просвещение всего духовного состава человека»<sup>4</sup>. Соловьёв видел предназначение образования и воспитания в формировании и развитии всех человеческих дарований и сил. В. В. Розанов относил к числу основных задач воспитания задачу восстановления в человеке «утраченной цельности». Философ остро критиковал современную ему школу за ее односторонность, за то, что «...предъявляя требования лишь к уму, она вовсе не предъявляет их к нравственной стороне души»<sup>5</sup>. На принципах «целости» и индивидуальности, как главных принципах образования, должно, по Розанову, строиться все дело отечественного просвещения.

<sup>4</sup> Цит. по: Кантлеров П. Ф. История русской педагогики. 2-е изд., пересмотр. и доп. Петроград: тип. В. Безобразова и К°, 1915. С. 368.

<sup>5</sup> Розанов В. В. Сумерки просвещения. М.: Педагогика, 1990. С. 56.

Представляется важным подчеркнуть следующее обстоятельство. Отечественная философская мысль, рассматривая общее образование как процесс целостного развития всех духовных сил учащихся, необходимым его компонентом считала искусство, а одной из значимых задач школы — художественное образование детей. Идея целостности становилась, таким образом, одним из оснований теории художественного, в том числе музыкального образования школьников, она обосновывала необходимость введения музыки как учебного предмета в структуру общего образования подрастающего поколения.

Наряду с осмыслением идеала целостного человека отечественная философская мысль активно разрабатывала органично связанную с этим идеалом идею *соборности*, названную А. Ф. Лосевым «общерусской идеей».

Учение о соборности прошло в своем развитии несколько этапов. Оно возникло в кругу старших славянофилов (наиболее видным ее теоретиком был А. С. Хомяков), получило дальнейшее осмысление в философии почвенничества (в частности, в творчестве Ф. М. Достоевского), концепции «всеединства» В. С. Соловьёва, в теоретических построениях его последователей.

Славянофилы, отмечал Н. О. Лосский, определяли соборность как «сочетание единства и свободы многих лиц на основе их общей любви к Богу и всем абсолютным ценностям»<sup>6</sup>. Идеал соборности они видели в церкви, но не сводили его только к церковному единению верующих, а трактовали значительно шире — как принцип бытия, способ существования личности и социума. Соборность, по представлению славянофилов, оберегает человеческую общность и в то же время сохраняет неповторимые черты отдельного человека. В соборном единении, основанном на любви к Богу и человека к человеку как подобию Божьему, личность обретает подлинную духовную самостоятельность. Принцип соборности в таком его понимании, отмечал Лосский, применялся философами при рассмотрении не только проблем церковной жизни, но «разнообразных вопросов духовной и общественной жизни»<sup>7</sup>.

Во второй половине XIX века наиболее значительный вклад в разработку идеи соборности внесли В. С. Соловьёв и философы его круга. В творчестве Соловьёва принцип соборности трансформировался в идею всеединства. «Я называю истинным, или положительным, всеединством такое, — писал философ, — в котором единое существует не на счет всех или в ущерб им, а в пользу всех. Ложное, отрицательное единство подавляет или поглощает входящие в него элементы и само оказывается, таким образом, *пустотой*; истинное единство сохраняет и усиливает свои элементы, осуществляясь в них как *полнота* бытия». По Соловьёву, положительное всеединство

<sup>6</sup> Лосский Н. О. История русской философии. М.: Сов. писатель, 1991. С. 518.

<sup>7</sup> Там же.

в нравственной области есть абсолютное благо, в познавательной — абсолютная истина, в материальном бытии — абсолютная красота<sup>8</sup>. Теоретический поиск мыслителя был направлен на преодоление зла в мире, совершенствование бытия и человека на основе единства указанных выше абсолютных ценностей.

В процессе анализа отечественного философского наследия мы обратили внимание на факт апеллирования мыслителей, особенно славянофилов, при раскрытии сущности идеи соборности (и тесно связанного с ней понятия общинности) к образу хора. Об этом писали К. С. Аксаков, А. С. Хомяков и другие русские философы. Так, Хомяков в одной из своих работ раскрывал суть идеи соборности через сравнение сольного пения и хорового пения. «Конечно, прекрасна и увлекательна мелодия, пропетая солистом, — отмечал философ, — она кипит и блещет, дышит страстью и разжигает страсть; но она несравненно ниже плавного и стройного хора, сливающего бесконечное множество голосов в одно величайшее целое, уже не горящее мелкой страстью, но освещающее всю душу лучами разумной гармонии»<sup>9</sup>.

Обращение мыслителей к образу хора как к символу соборности было, думается, вполне оправданным. В хоровом пении, где каждый поющий имеет свой голос, свою неповторимую партию и в то же время является частью единого целого, действительно присутствует определенная гармония личностного и надындивидуального, то «единство во множестве», о котором писали славянофилы, рассматривая проблему соборности.

Представляется важным подчеркнуть не только факт обращения философов к понятию хора как образному выражению идеи соборности (что само по себе показательно), но и значение данной идеи для школьного музыкального образования как одного из теоретических его оснований. Это значение, на наш взгляд, состояло в том, что принцип соборности давал теоретическое обоснование приоритетности хорового пения в общем музыкальном образовании, поскольку хоровое пение по своей сущности в наибольшей мере соответствует духу, укладу жизни, ментальности русского народа, которому присущи коммюнитарность, открытость к общению, «хоровой» образ бытия. Данная идея, с ее обращенностью к духовным ценностям прошлого, обосновывала особую роль хорового пения как исторически сложившуюся национальную форму музицирования, бытовавшую в народной культуре многие века, которую следовало поддерживать и развивать, прежде всего через школьное образование.

Большое значение для отечественной теории музыкального образования имели наработки российских мыслителей в области *философии искусства* —

<sup>8</sup> Соловьёв В. С. Философия искусства и литературная критика. М.: Искусство, 1991. С. 99.

<sup>9</sup> Цит. по: Желудкова В. И. Хор в русской культуре конца XIX — начала XX вв.: дис. ... канд. культурологии. Саранск, 1999. С. 76.

о красоте и прекрасном, о сущности и функциях искусства, его роли в воспитании подрастающего поколения, о предназначении и содержательных сторонах школьного музыкального образования. Особенно значительный вклад в осмысление данных вопросов внесли В. Ф. Одоевский и В. С. Соловьёв.

*Владимир Федорович Одоевский* был уникальной, многогранной, энциклопедически образованной личностью. Занимаясь философией, естественными науками, педагогикой, литературой, искусством, он сумел в каждой из этих областей сказать свое слово. Одоевский являлся и самым «музыкальным» философом среди отечественных мыслителей XIX столетия. Страстно любя музыку, блестяще зная ее, будучи отличным пианистом, автором музыкальных произведений, он в течение всей жизни пристально изучал это искусство, неустанно пропагандировал его.

В философии Одоевского, как об этом сказано выше, одной из центральных была идея целостного человека. Необходимой составляющей такого человека, по представлению мыслителя, должен быть «эстетический элемент» (то есть развитое чувство прекрасного), без которого «вянет наш духовный организм», становится ущербным, односторонним. «Организм *минус* эстетическое <...>, — писал философ, — есть организм неполный, даже болезненный, подобный, например, организму с одним легким»<sup>10</sup>. Формированию в человеке «эстетического элемента», считал он, особенно способствует искусство, и в первую очередь музыка, которую он относил к «высшему из искусств».

Полагая, что «об музыке можно говорить лишь музыкою же», Одоевский стремился вместе с тем теоретически осмыслить сущность этого искусства, выявить его содержательный аспект и аксиологическую значимость. В поиске ответа на вопрос: «Что есть музыка?» — он пришел к заключению, что это искусство не обладает способностью передавать конкретные явления действительности («музыка ничего материального изобразить не может», «посредством музыки нельзя выпросить себе стакана воды»)<sup>11</sup>. Ее сила, сущностная особенность, заключал мыслитель, состоит в другом — в способности выражать чувственную сторону жизни, эмоционально-психические состояния человека, его мысли. «Музыка есть истинное выражение внутреннего чувства нашего <...>, [она] прямой язык души...» — писал он<sup>12</sup>. Указанное положение философско-эстетической концепции мыслителя имело важное значение для музыкального образования в качестве одного из его теоретических постулатов, утверждая взгляд на музыку как содержательный феномен.

Существенное место в философско-эстетических размышлениях Одоевского о музыке занимал аксиологический аспект. В процессе осмысления вопроса: «Какая польза от музыки?» — он пришел к выводу, что ценность

<sup>10</sup> *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие. М.: Музгиз, 1956. С. 247.

<sup>11</sup> Там же. С. 464, 465.

<sup>12</sup> Цит. по: *Ступель А. М.* Владимир Фёдорович Одоевский, 1804–1869. Л.: Музыка, 1985. С. 22.

музыкального искусства состоит прежде всего в его способности «возбуждать» духовные силы человека, настезь открывать «глубокие тайники нашего духа», побуждать к рефлексии<sup>13</sup>. Содержащееся в музыкальных произведениях «сопряжение чувств и мыслей», воспринятое человеком, отмечал философ, рождает в нем деятельность чувства и рассудка, пробуждает духовную работу, когда за мыслью «тянется мысль, за чувством чувство». Высокое произведение искусства, писал он, «заставляет нас задумываться, зачувствоваться, — то есть вызывает нашу душу к самодеятельности безграничной»<sup>14</sup>.

Многие десятилетия прошли со времени написания этих строк, но сколь современно звучат они сегодня, когда вновь при осмыслении вопроса о значимости искусства один из главных его ценностных смыслов видится в том, чтобы помочь человеку познать свое «Я», других людей, мир и свое место в нем.

Одоевский очень высоко ценил музыку за ее способность благотворно влиять на формирование духовности человека, на его эстетическое, нравственное и умственное развитие. Музыкальное искусство, полагал он, дает душе «эстетическое направление, которым оживляется всякий труд». Отмечая «неоспоримое влияние музыки на нравственность человека», философ указывал, что своей красотой и возвышенностью она действует на «умягчение души», на ее «облагородствование»<sup>15</sup>. Художественное чувство, формируемое музыкой, считал он, оказывает влияние на умственное развитие человека, при отсутствии этого чувства «парализуется мысль», как и при недостатке мышления «искажается художественное чувство»<sup>16</sup>.

Существенно значима, полагал Одоевский, роль музыки в обыденной жизни, в быту людей. По его мнению, совместное музицирование на музыкальных инструментах, участие в хоровых кружках делает досуг детей и взрослых содержательным, духовно наполненным, нравственно развивающим, оберегает от «занятий порочных». В связи с этим мыслитель ссылался на опыт известного французского педагога Э. Шеве (1804–1864), утверждавшего, что люди, посвящая свое свободное время пению в хоре, «уже не пойдут ни в кабак, ни буяннить на улице», поскольку «душа у них иначе музыкало настраивается»<sup>17</sup>. Отмечая ценность музыкального искусства для каждого человека, философ одновременно говорил о его значимости, необходимости в целом для общества. «Я считаю музыку, — писал он, — важнейшим элементом как в человеке, так, следовательно, — в общественном организме»<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 484.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Одоевский В. Ф. Записка «О полковом оркестре в Лесном институте и вообще о преподавании музыки в оном» // Памятники культуры: Письменность. Искусство. Археология: Новые открытия: Ежегодник 1978. Л.: Наука, 1978. С. 222.

<sup>16</sup> Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 460.

<sup>17</sup> Там же. С. 297.

<sup>18</sup> Там же. С. 525.

Одной из центральных в работах Одоевского была идея о необходимости приобщения к музыкальному искусству всех людей, независимо от их сословной принадлежности, особенно же — детей и юношества. Мыслитель негативно относился к существовавшей в российском просвещении практике, при которой музыке в государственных начальных и средних школах не обучали. Разрабатывая уставы, учебные планы, методические руководства для различных общеобразовательных учебных заведений, Одоевский включал в них в качестве обязательных и занятия музыкальным искусством, которые рассматривал как необходимый элемент содержания общего образования. Он считал важным приобщать детей к музыке не только в школах, но и в других воспитательных учреждениях, в частности в приютах.

Основу музыкального образования подрастающего поколения Одоевский видел в хоровом пении. Обосновывая данную точку зрения, мыслитель указывал прежде всего на предрасположенность русских людей именно к музыке «хорной», на особую их склонность к общинному пению, занимающему большое место в жизни народа, являющемуся существенным элементом православного богослужения. Задачу школы, воспитателей он видел в том, чтобы «способствовать развитию сей склонности». Занятия хоровым пением, по его утверждению, доступны всем — у каждого человека есть «Богом дарованный» инструмент (голос), и «все люди, с немногими исключениями, способны к пению»<sup>19</sup>. Эти занятия благотворно влияют на общее развитие детей, их здоровье. Исходя из дорогой ему идеи об облагораживающем влиянии искусства, мыслитель особенно подчеркивал роль хорового пения в нравственном воспитании учащихся («кто поет, тот не зол»).

В содержание обучения детей хоровому пению, по Одоевскому, должно входить разучивание народных песен, прежде всего русских, и православных церковных песнопений. Отечественный песенный фольклор он относил к «народным святыням», в древнерусских культовых напевах отмечал их самобытность и «высокое как историческое, так и художественное значение»<sup>20</sup>. Показательно, что в своей речи на открытии Московской консерватории (1866 год) Одоевский остановился только на одном вопросе — о непреходящей ценности русских народных песен и древнерусских песнопений, о необходимости целенаправленной деятельности по их собиранию и изучению.

Уделяя первостепенное внимание отечественной народной и церковной музыке, считая ее основой в воспитании детей, Одоевский в то же время проявлял постоянный интерес к зарубежному фольклору (коллекционировал

<sup>19</sup> *Одоевский В. Ф.* Записка «О полковом оркестре в Лесном институте и вообще о преподавании музыки в оном». С. 222.

<sup>20</sup> *Одоевский В. Ф.* Музыкально-литературное наследие. С. 306.

сборники народных песен разных стран), а также к музыке западноевропейских композиторов, среди которых особенно чтит И. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена. Он пристально следил за творчеством русских композиторов, выделяя среди них гений М. И. Глинки, считал, что наследие отечественных музыкантов, как и зарубежных авторов, должно быть достоянием российских слушателей, включая детскую и юношескую аудиторию.

Итак, анализ наследия Одоевского показал, что мыслитель, основываясь на идее целостности, одним из первых в отечественной философии отчетливо поставил проблему эстетического начала в человеке, рассматривая это начало как важнейший элемент целостного человека. Философ показал, что в формировании данного элемента огромная роль принадлежит искусству, сущность которого он видел в выражении внутренней духовной жизни людей, а его ценность — в способности позитивно влиять на утверждение в человеке идеалов истины, добра и красоты. Мыслитель, быть может, первым в России столь определенно обозначил проблему необходимости музыкального образования подрастающего поколения. Он всесторонне обосновал значимость хорового пения как основного средства этого образования, раскрыл содержательный аспект хорового обучения, подчеркнув в нем приоритетную роль национального певческого наследия и значимость музыкально-теоретического компонента в общем музыкальном образовании.

Обратимся далее к творчеству *Владимира Сергеевича Соловьёва*, представляющему собой одно из вершинных достижений отечественной философии. Мыслитель был ярко художественной, эмоциональной личностью — глубоко знал, чувствовал и любил искусство, писал стихи, выступал как литературный критик. Художественность натуры Соловьёва отразилась в его философских трудах, слог которых образен, изящен. Тема красоты пронизывает все наследие философа. Наиболее полно воззрения мыслителя по вопросам философии искусства нашли выражение в его статьях о творчестве русских поэтов, в ряде писем, а также в работах, опубликованных на рубеже 1880–1890-х годов («Красота в природе», «Общий смысл искусства», «Первый шаг к положительной эстетике»).

Красота — это «духовная телесность». Так Соловьёв кратко и емко раскрыл сущность данного понятия в одном из писем к А. А. Фету<sup>21</sup>. Исходя из идеи всеединства, основополагающей в его философской системе, мыслитель рассматривал красоту в неразрывном единстве с двумя другими абсолютными ценностями — истиной и добром. Эти ценности, отмечал он, неотделимы друг от друга, они «живут только своим союзом». «Истина есть добро, мыслимое человеческим умом, — отмечал Соловьёв в одной из своих речей о Ф. М. Достоевском, — красота есть то же добро и та же истина, телесно

<sup>21</sup> Соловьёв В. С. Философия искусства и литературная критика. С. 647.



воплощенная в живой конкретной форме»<sup>22</sup>. При рассмотрении вопроса о взаимосвязи, взаимопроникновении добра и красоты мыслитель прямо указывал на то, что «...вещественное бытие может быть введено в нравственный порядок только через свое просветление, одухотворение, то есть только в форме красоты»<sup>23</sup>.

Размышляя о предназначении красоты в мире и жизни людей, Соловьёв пришел к заключению, что она «...нужна для исполнения добра в материальном мире...»<sup>24</sup> В красоте, с ее огромным потенциалом просветления, он видел силу, способную преобразовать мир и человека, «вести к *реальному улучшению действительности*»<sup>25</sup>, укрощать «недобрую тьму этого мира» и в конечном итоге — спасти его. Не случайно философ предположил своей статье «Красота в природе» в качестве эпиграфа слова высоко чтимого им Достоевского о спасающей мир красоте.

Важнейшей областью утверждения в жизни красоты, а вместе с ней истины и добра, Соловьёв считал искусство. Дело искусства, писал он в одной из статей о поэзии Ф. И. Тютчева, состоит не в том, чтобы «украшать действительность приятными вымыслами», а в том, чтобы образно воплощать «самый высший смысл жизни»<sup>26</sup>. Главную задачу искусства мыслитель видел в создании «вселенского духовного организма», в превращении «физической жизни в духовную». «Совершенное искусство, — писал он, — в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле, — должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь»<sup>27</sup>.

При рассмотрении вопроса о роли и пользе искусства Соловьёв подчеркивал значимость его этической функции, способность искусства утверждать, умножать добро. Говоря о поэзии А. С. Пушкина, философ отмечал, что «...совершенная красота ее формы усиливает действие того духа, который в ней воплощается, а дух этот — живой, благой и возвышенный...»<sup>28</sup> Мыслитель наделял искусство и прогностической функцией, рассматривая его как «вдохновенное пророчество», дающее человеку возможность заглянуть в будущее. Выдающиеся художественные произведения с воплощенной в них вечной красотой, по его мнению, «предваряют, дают предощущать нездешнюю, грядущую для нас действительность»<sup>29</sup>. Художественная практика подтвердила верность данной мысли. Многие творения А. Н. Скрябина с их устремленностью в будущее — яркое тому доказательство.

<sup>22</sup> Там же. С. 245.

<sup>23</sup> Там же. С. 76.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Там же. С. 31.

<sup>26</sup> Там же. С. 472.

<sup>27</sup> Там же. С. 89.

<sup>28</sup> Там же. С. 90–91.

<sup>29</sup> Там же. С. 83.

Соловьёв высоко ценил музыкальное искусство. В числе его любимых композиторов были Моцарт и Глинка, среди наиболее почитаемых их сочинений — оперы «Дон Жуан», «Руслан и Людмила». Мыслитель особенно трепетно относится к старинным церковным песнопениям, которые, по его мнению, «имеют высочайшее достоинство и по глубокому своему смыслу и по красоте выражения»<sup>30</sup>. Философ подчеркивал их значимость в нравственном воспитании людей. «Молитвами и песнопениями, — утверждал он, — выражаются и возбуждаются добрые чувства, без которых невозможны и добрые дела»<sup>31</sup>.

Философы круга Соловьёва (С. Н. и Е. Н. Трубецкие, В. В. Розанов), а в начале XX века П. А. Флоренский неоднократно отмечали в своих работах значимость искусства в жизни людей, рассматривали его как фактор духовного возвышения человека. Они указывали на непреходящую ценность музыки, особенно народной и культовой, в воспитании подрастающего поколения. Так, Розанов в трактате «Сумерки просвещения», говоря о роли православного литургического богослужения в формировании духовного мира детей, указывал на красоту храмового действия, создаваемую синтезом различных искусств. Он справедливо, хотя, на наш взгляд, излишне категорично, утверждал: «...кто прослушал со вниманием и разумением литургию (неотъемлемой частью которой являются песнопения. — А. В.), сделал более для возделывания своего ума и сердца, чем просидев год на школьной скамье или прочтя самую содержательную книгу»<sup>32</sup>.

Отец Павел Флоренский (1882–1937), как и Соловьёв, высоко ценил православные песнопения. В церковных напевах, отмечал он, «мы имеем высокое искусство, может быть и даже вероятно, высшее вокальное искусство, сравнимое в области инструментальной разве только с Бахом»<sup>33</sup>. Столь же высоко философ оценивал и отечественный песенный фольклор, видя в нем глубинное выражение миропонимания и душевного склада русского народа. «Мы в философии говорим именно о том самом, — писал он, — о чем говорит душа Святой Руси в своей песне»<sup>34</sup>.

Последующие поколения русских философов, в том числе находившиеся в эмиграции, также отмечали аксиологическую значимость отечественной народной и церковной музыки. И. А. Ильин (1883–1954) относил русскую песню (особенно хоровую), самобытную молитву, наряду со сказкой и житиями святых, к числу национальных сокровищ<sup>35</sup>. Высоко ценил древне-

<sup>30</sup> Цит. по: Желудкова В. И. Хор в русской культуре конца XIX — начала XX вв. С. 80.

<sup>31</sup> Там же. С. 80.

<sup>32</sup> Розанов В. В. Сумерки просвещения. С. 55.

<sup>33</sup> Трубачёв С. З. Музыкальный мир П. А. Флоренского // Советская музыка. 1988. № 9. С. 102.

<sup>34</sup> Флоренский П. А. У водоразделов мысли: в 2 т. М.: Правда, 1990. Т. 2. С. 374.

<sup>35</sup> Ильин И. А. Путь духовного обновления. М.: АСТ, 2003. С. 244–245.

русские песнопения А. Ф. Лосев (1893–1988). «Ничто не может сравниться со старознаменным догматиком, “Всемирную славу” или Преображенным тропарем и кондаком...», — писал он<sup>36</sup>.

Приведенные примеры свидетельствуют, что в XIX и XX столетиях русские философы неизменно подчеркивали глубину, художественные достоинства, эстетическую и этическую ценность отечественной народной и древнерусской церковной музыки, отмечали ее огромную значимость в деле духовного воспитания подрастающего поколения. Данные теоретические положения, существенно значимые для российского музыкального образования, нацеливали это образование на особо бережное отношение к отечественным музыкальным сокровищам, на активное их использование в школьном учебно-воспитательном процессе.

Подчеркивая непреходящее значение национальных ценностей в жизни и образовании народа, русские философы одновременно говорили о необходимости освоения мирового культурного наследия. В. С. Соловьёв в связи с этим отмечал: у каждого человека есть два родителя, два воспитателя — отечество и человечество.

Русские мыслители были в большинстве своем европейски образованными людьми, они глубоко знали, высоко ценили достижения западной цивилизации — ее философскую мысль, искусство, педагогику. Призывая идти навстречу европейской культуре, они вместе с тем говорили о недопустимости ее слепого копирования, механических заимствований, утверждали, что эта культура важна как база, основа для собственного интеллектуального, художественного поиска. Чужие мысли, отмечал Киреевский, полезны только для развития собственных.

Идея о необходимости гармоничного сочетания в просвещении народа, школьном образовании национальных и универсальных ценностей утвердилась в отечественной философии в процессе многолетнего диалога между представителями разных идейных направлений, прежде всего славянофилами и западниками. В ходе дискуссии многие ее участники пришли к мысли, что введение подрастающего поколения в мир западноевропейской культуры должно начинаться через ознакомление с отечественным культурным наследием. Наиболее отчетливо и емко эту мысль выразил В. Г. Белинский. «Давайте детям больше и больше созерцание общего, человеческого, мирового, — писал мыслитель, — но преимущественно старайтесь знакомить их с этим через родные и национальные явления <...>. Общее является только в частном: кто не принадлежит своему отечеству, тот не принадлежит и человечеству»<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. С. 489.

<sup>37</sup> Белинский В. Г. О детских книгах // Белинский В. Г. Избранные педагогические сочинения. М.: Педагогика, 1982. С. 83–84.

Идея о сочетании в человеческой образованности национальных и общечеловеческих ценностей была близка, органична характеру, ментальности русского народа с присущими ему «даром всемирной отзывчивости», способностью проникать в дух «иноземной» культуры, проявлять к ней интерес. Эти качества в большой мере были свойственны российским музыкальным деятелям. Е. Н. Трубецкой (1863–1920) отмечал «изумительную способность» Глинки творчески переноситься в духовную атмосферу других народов, называл автора «Арагонской хоты» музыкальным «всечеловеком»<sup>38</sup>. Одоевский во время многократных поездок в страны Западной Европы, по его признанию, «постоянно следил за всеми методами элементарного преподавания <...>, в особенности по части музыки <...>»<sup>39</sup>.

Российская философская мысль, обосновав идею синтеза национального и универсального в человеке, давала теоретический ориентир отечественному музыкальному образованию, нацеливая его на изучение достижений западно-европейской педагогической культуры и одновременно на собственный творческий поиск в русле национальных образовательных традиций, указывала на необходимость строить процесс музыкального обучения и воспитания подрастающего поколения на основе национальных и общечеловеческих музыкальных ценностей.

Подведем итоги. Среди идей, разрабатывавшихся русскими мыслителями, на наш взгляд, наиболее существенное значение для отечественного музыкального образования в качестве его теоретической основы имели:

— идея целостной личности, утверждавшая необходимость развития в человеке всех его духовных сил, в том числе эмоционально-чувственной сферы, эстетического начала; данная идея нацеливала педагогику и образовательную практику на решение проблемы всестороннего развития личности, обосновывала необходимость введения в содержание общего школьного образования предметов искусства;

— идея соборной, «хоровой», организации личностно-социального бытия человека; она ориентировала музыкально-педагогическую мысль и практику на утверждение приоритетной роли хорового пения в школьном музыкальном образовании как в наибольшей мере отвечающего духовному строю и образу жизни русского народа;

— взгляд на искусство (в том числе музыку) как на феномен, выражающий внутренний мир людей, обладающий способностью позитивно влиять на духовную сферу человека, преобразовать ее на основе идеалов истины, добра и красоты. Данное теоретическое положение обосновывало педагогическое

<sup>38</sup> Трубецкой Е. Н. Из прошлого: Воспоминания; Из путевых заметок беженца. Томск: Водолей, 2000. С. 161.

<sup>39</sup> Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. С. 294.

значение искусства, трактовало его как фактор формирования духовности подрастающего поколения;

— положение о высокой этической и эстетической ценности отечественного художественного наследия — древнерусской культовой музыки, народных песен, ориентировавшее теорию и практику музыкального образования не только на бережное отношение к певческому искусству прошлого, его сохранение и изучение, но и на активное использование этого наследия в учебно-воспитательном процессе школы;

— тезис о гармонии, единстве национальных и общечеловеческих ценностей в воспитании и образовании народа; данное положение нацеливало школы проводить работу по музыкальному образованию детей на основе достижений отечественного и зарубежного музыкального искусства, изучать и осваивать как национальные музыкально-педагогические традиции, так и мировой музыкально-педагогический опыт.

## О музыке сценической композиции Василия Кандинского «Желтый звук»

«Желтый звук» Василия Кандинского, безусловно, один из ключевых манифестов авангардного искусства начала XX века. Поэтому вполне закономерно, что текст сценической композиции, изданный в знаменитом альманахе «Синий всадник» в 1912 году, неоднократно становился предметом исследовательской рефлексии<sup>1</sup>. Вместе с тем сочинение дает пищу для новых творческих экспериментов и дальнейших научных размышлений о них. Обратимся к «Желтому звуку» для того, чтобы восстановить непростую биографию сочинения, попытаться осмыслить содержание пантомимы в связи с актуальными философско-эстетическими идеями того времени, а также проанализировать сохранившиеся музыкальные фрагменты Фомы Гартмана (1885–1956) — близкого друга и соратника Кандинского, принимавшего участие в работе практически над всеми театральными проектами художника в период 1908–1914 годов. В пластическом решении композиции должен был участвовать Александр Сахаров (1886–1963) — истинный «художник танцев», как образно называл его Кандинский.

<sup>1</sup> Среди основных работ: *Автономова Н. Б.* Сценические композиции В. В. Кандинского // Русский авангард 1910-х — 1920-х годов и театр. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. С. 106–115; *Автономова Н. Б.* «Желтый звук». Композиция для сцены (Из писем В. В. Кандинского к Ф. А. Гартману) // За занавесом века: исследования и публикации по искусству русской сценографии XX в. / ред.-сост. А. В. Дехтерева, Е. М. Костина. М.: Русское слово, 2004. С. 138–150; *Ванечкина И. Л.* Судьба сценической композиции В. Кандинского «Желтый звук» // Светомузыка в театре и на эстраде: Науч.-практич. семинар, 4-6 апреля: Тезисы докладов. Казань: КАИ, 1992. С. 13–14; *Галеев Б. М.* Художники авангарда и светомузыкальный «Gesamtkunstwerk» в театре // Авангард и театр, 1910–1920-х годов. М.: Наука, 2008. С. 346–374; *Туляков Д. С.* Соотношение вербального и визуального в теории синтеза искусств В. Кандинского и сценической композиции «Желтый звук». URL: <http://www.frp.psu.ru/archive/4.2012/tulyakov.pdf> (дата обращения: 07.07.2015); *Турчин В. С.* Театральная концепция Кандинского // *Турчин В. С.* Кандинский. Опыт разных лет: сумма искусств, художник в России и в Германии: живопись, музыка, театр, стихи, взгляд из России. М.: Libri di Arte, 2008. С. 178–200; *Крымская И. И.* Сценическая композиция «Желтый звук» Василия Кандинского: генезис, эволюция замысла, художественная структура и интерпретации: дис. ... канд. иск. СПб., 2018; *Свиридовская Н. Д.* О музыке театральных экспериментов Кандинского: «Дафнис и Хлоя» и «Желтый звук» // Музыкальная академия. 2018. № 1 (761). С. 141–149; *Behr Sh.* Kandinsky and Theater: The Monumental Artwork of the Future // *Vasily Kandinsky: From Blaue Reiter to the Bauhaus.* New York: Hatje Cantz, 2013. P. 64–85; *Cardullo R. J.* Wassily Kandinsky's The Yellow Sound as a Total Work of Art: Reception and Interpretation // *Journal of Modern Literature.* 2018. Vol. 41. № 4. P. 1–17.

Рождение этого творческого триумvirата (Кандинский — Гартман — Сахаров) произошло в 1908 году в Мюнхене в «розовом салоне» живописцев М. Верёвкиной и А. Явленского, где собиралась интеллектуальная элита разных стран и велись острые споры о путях развития современного искусства. Молодому музыканту Фоме Гартману и танцовщику Александру Сахарову (наст. фамилия Цуккерман), ищущим свой путь в творчестве, несказанно повезло. Знакомство с Кандинским — художником, теоретиком изобразительного искусства, одним из основоположников беспредметной живописи — стало для них судьбоносным.

Фома Гартман — композитор, пианист и дирижер, ученик С. И. Танеева и А. С. Аренского, воспитанник Санкт-Петербургской консерватории по классу А. Н. Есиповой, приехал в Мюнхен на стажировку к Ф. Мотлю, ученику Р. Вагнера, главному дирижеру местного оперного театра. В его «творческом портфеле» в тот момент было всего лишь одно крупное сочинение — балет «Аленький цветочек», поставленный на сцене Мариинского театра<sup>2</sup>.

Александр Сахаров прибыл из Парижа, где изучал живопись; огромное впечатление на него произвело драматическое искусство Сары Бернар. Он находился на распутье — с одной стороны, обучался в прославленной художественной студии Ажбе, с другой, испытывая непреодолимую тягу к танцу, посещал классические балетные классы и брал уроки акробатики в цирке Шумана. Еще в Париже Сахаров дни напролет пропадал в Лувре, копируя древнегреческую скульптуру и аттическую роспись ваз, в Мюнхене это увлечение дополнили работы мастеров эпохи Возрождения, особенно Луки делла Роббиа, флорентийского скульптора эпохи кватроченто. Подобно А. Дункан, Сахаров стремился «креставрировать» танец, передать формы различных эпох и стран: прежде всего фигуры, заимствованные из древнегреческой вазописи, движения эпохи барокко, позы японского театра и др.

Вместе художники много экспериментировали, причем эти поиски находились в плоскости пересечения новаций разных видов искусства — хореографии, живописи, музыки и драматического театра<sup>3</sup>. Кандинского волновал вопрос синестезии; как и многие представители авангарда, он был убежден в родстве языков искусства, единстве управляющих ими законов. Художника не удовлетворяли попытки театрального синтеза XIX столетия, когда «возникли и окостенели три группы произведений (драма, опера, балет. — Н. С.), разделенные высокими стенами»<sup>4</sup>. Он планировал создать новый жанр —

<sup>2</sup> Подробнее о Ф. Гартмане см.: *Свиридовская Н. Д.* Фома Гартман: неизвестный композитор круга Танеева и Рахманинова // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 1. С. 68–85.

<sup>3</sup> Об экспериментах см.: *Свиридовская Н. Д.* Античные силуэты Кандинского, Гартмана и Сахарова // Музыкаведение. 2014. № 6. С. 3–11.

<sup>4</sup> Цит. по: Синий всадник / под ред. В. Кандинского и Ф. Марка; пер., коммент. и статьи З. С. Пышновской. М.: Изобразительное искусство, 1996. С. 69.

сценическую композицию, — опирающийся на следующие «абстрактные элементы»:

- «1. музыкальный тон и его движение.
2. материально-душевное звучание и движение, выраженное людьми и предметами.
3. цветной звук и его движение (специфическая возможность сцены)».

Под первым Кандинский подразумевал заимствованную из оперы музыку, со вторым связывал пришедший из балета танец, с третьим — «цветной звук», который «получает самостоятельное значение и используется наравне с другими средствами»<sup>5</sup>. Все компоненты должны быть взаимосвязаны, в результате чего достигается внутреннее единство<sup>6</sup>. Не удивительно, что Гартман, имевший опыт работы в балетном жанре, и Сахаров, увлекавшийся поиском новых форм движения, понимали Кандинского с полуслова.

В желании вывести «жест» и элементы пантомимы на авансцену художники были не одиноки. Роль «слова» как носителя смысла в драматургии начала XX века во многом нивелировалась, следовательно, отражение содержания поручалось другим средствам, среди которых одним из ведущих стало движение. Именно благодаря ему, по мысли авторов, происходил переход к «духовному»: «Мы стоим перед необходимостью создания нового танца, танца будущего <...>, в скором времени в танце будут чувствовать внутреннюю ценность каждого движения, и внутренняя красота заменит внешнюю», — подчеркивал Кандинский<sup>7</sup>. Видный драматург и режиссер Георг Фукс, руководивший Мюнхенским художественным театром, в котором художник хотел поставить композицию «Желтый звук», писал: «По своей сущности драматическое искусство есть движение человеческого тела в пространстве, производимое с целью привести других людей в то же состояние, захватить, одурманить»<sup>8</sup>. О том, насколько важна была роль жеста и танца в постановках

<sup>5</sup> Там же. С. 73. В расширенной и дополненной русской версии статьи «О сценической композиции», опубликованной в журнале «Изобразительное искусство» в 1919 году, эти элементы названы более определенно: «1. Музыкальное движение. 2. Красочное движение. 3. Танцевальное движение» (Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства: в 2 т. М.: Гилея, 2008. Т. 1. С. 273).

<sup>6</sup> Сценические композиции Кандинского тесно переплетаются с его живописными «Композициями», представляющими, согласно мысли автора, высшую ступень в иерархии жанров (после «Импрессий» и «Импровизаций»). Семь из десяти «Композиций» создавались параллельно театральным экспериментам (1910–1914), их объединяет общность сюжетных мотивов, среди которых столь любимый художником образ всадника, появляющийся в «Фиолетовом занавесе»; «группа людей в ярких бесформенных одеждах, стоящих плотно прижавшись друг к другу» в «Желтом звуке» вызывает аллюзию на «Композицию II» (см.: Автономова Н. Б. Сценические композиции В. В. Кандинского. С. 109).

<sup>7</sup> Кандинский В. В. О духовном в искусстве. URL: [http://lib.ru/CULTURE/KANDINSKIJ/kandinskij.txt\\_Ascii.txt](http://lib.ru/CULTURE/KANDINSKIJ/kandinskij.txt_Ascii.txt) (дата обращения: 07.07.2015).

<sup>8</sup> Fuchs G. Die Schaubühne der Zukunft (1904) // Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stillperioden, Reformmodelle / hrsg. von M. Brauneck. 9. Aufl. Hamburg: Rowohlt's Enzyklopädie, 2001. S. 3.



экспрессионистских драм, свидетельствуют слова Пауля Корнфельда о пьесе О. Кокошки «Убийца — надежда женщин»: «...персонажи Кокошки выражают себя не столько через слово, сколько посредством жеста и движения; ибо слово выражает лишь содержание того, что говорящий стремится выразить, а движение — дух этого»<sup>9</sup>. Образы «одушевленной плоти» («моторику ощущений движения») демонстрировал Э. Жак-Далькроз, популярностью пользовались эксперименты А. Дункан; эвритмия Р. Штейнера по сути представляла собой танец-медитацию. Отдельного внимания заслуживает подъем балетного искусства, во многом сопряженный с деятельностью антрепризы С. Дягилева (знаменитые «Русские сезоны»).

Еще одним важным компонентом сценической композиции Кандинского, как и у многих его современников, становится светоцветовая среда. Ее изменчивость, удивительная мобильность, «включенность» в развитие позволяют добиться того, что Адольф Аппиа называл «ритмическим членением сценического пространства»<sup>10</sup>. Цвет и свет художника — символичны, динамичны и насыщены, они позволяют расставить смысловые акценты, часто определяют ход действия, усиливают контрасты.

В предвоенные годы Кандинский размышлял над несколькими театральными проектами. Это опирающиеся на известные сюжеты сказочно-мифологические «Райский сад» (по Г. Х. Андерсену), «Дафнис и Хлоя» (по Лонгу) и оригинальные «колористические драмы-поэмы» «Желтый звук», «Зеленый звук», «Черное и белое» (1909–1912), а также чуть более поздняя композиция «Фиолетовое» (в первоначальном варианте «Фиолетовый занавес», 1914), к которой Кандинский сам сочинил несколько коротких музыкальных тем, так как Гартман находился в отъезде<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Kornfeld P. Vorwort zur Uraufführung von Oskar Kokoschkas Dramen in Dresden (Juni 1917) // Katalog der Expressionismus-Ausstellung im Schiller-Nationalmuseum (Marbach). Stuttgart, 1960. S. 129. Цит. по: Горбатенко М. Б. Реформаторы европейской сцены: Оскар Кокошка. URL: <http://www.russtudies.hu/php/upload/File/ErnGorbatyenko.pdf> (дата обращения: 07.07.2015).

<sup>10</sup> Цит. по: Brincken J. Von Verbale und Non-Verbale Gestaltung in vorexpressionistischer Dramatik. August Stramm's Dramen im Vergleich mit Oskar Kokoschkas Frühwerken. Frankfurt a. M.; Berlin; New York: Peter Lang, 1997. S. 24.

<sup>11</sup> Такую периодизацию приводит Е. Халь-Кох, отмечая, что с тремя композициями для сцены («Желтый звук», «Зеленый звук» и «Черное и белое») связан ряд недатированных рукописей на немецком языке: Халь-Кох Е. Заметки о поэзии и драматургии Кандинского. URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/mnogogranniy-mir-kandinskogo14.html> (дата обращения: 07.07.2015). Б. М. Соколов придерживается другой позиции. Он отделяет «Желтый звук» от тетралогии, включающей «Зеленый звук», «Черное и белое», «Черную фигуру» и «Эпilog». Все эти четыре композиции, по его мнению, предваряют «Фиолетовое», в котором частично используются тексты предыдущих сочинений: Соколов Б. М. Мессинские мотивы в творчестве В. В. Кандинского 1900–1920-х годов: Живопись, поэзия, театр: дис. ... докт. иск. М., 2003. С. 567.

Несмотря на то что большинство театральных замыслов Кандинского, к сожалению, оказались либо нереализованными, либо не увидели света рампы при жизни автора, они являются отражением ключевых для мыслителя позиций, теоретическое обоснование которых он дает в знаменитом трактате «О духовном в искусстве» (1911) и в статье «О сценической композиции», впервые опубликованной в журнале «Синий всадник» (1912). Среди них:

1. Внутренняя языковая близость искусств и их обязательный синтез;
2. взаимозависимость и взаимодополняемость звука, цвета и движения (контрапункт искусств);
3. дематериализация сюжета, фигуративности, деперсонализация и обезличивание героев (путь к абстракционизму).

Все три идеи находят последовательное претворение в «Желтом звуке». В либретто хоть и есть сюжет, но он весьма условен, отдельные сцены по смыслу почти не связаны друг с другом. В действии участвуют пять великанов, ребенок, мужчина, неопределенные существа, люди в свободных одеяниях, люди в трико. Диалоги в композиции практически отсутствуют, либретто наполнено многочисленными указаниями относительно актерского исполнения, сценографии, световой партитуры, характера звучания, режиссерского решения. Действие концентрируется вокруг аллегии Желтого цветка, в финале один из великанов совершает таинственный обряд, имеющий явные эсхатологические аллюзии (появляется фигура креста): «В “Желтом звуке” символистские мотивы конца мира, отчаяния, ожидания, спасения переданы через цельные пластические образы, каждый из которых действует в рамках одной сцены. “Духовное звучание” воздействует на слушателя через синестетическое слияние изображения, движения, цвета, звука, слова» (орфография оригинальная. — *Н. С.*)<sup>12</sup>. В музыкальном сопровождении, порученном Ф. Гартману, планировалось задействовать певца (тенор), хор и оркестр, которые должны были располагаться за сценой<sup>13</sup>.

«Желтый звук» долго вызревал (1908–1912), существовали варианты названий («Великаны», «Желтый цветок»), заметно отличались тексты либретто, написанные на разных языках и хранящиеся в архивных коллекциях различных стран (в Центре Жоржа Помпиду в Париже, в музее Ленбаххаус в Мюнхене, в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) в Москве, в архиве музыкальной библиотеки Йельского университета

<sup>12</sup> Цит. по: Там же. С. 601.

<sup>13</sup> Автор выражает признательность за знакомство с материалами Архива Ф. Гартмана, хранящегося в Библиотеке Йельского университета (США), профессору Б. Берману и доктору искусствознания, профессору Е. Г. Сорокиной. Straszfogel I. The creation of the Yellow Sound. Архив Гартмана. MSS 46. Series II. Sub-Series II. A. File II. A. 2. Box: 22, Folder: 197. Содержание архива см.: URL: <http://drs.library.yale.edu/HLTransformer/HLTransServlet?styleName=yul.ead2002.xhtml.xsl&pid=music:mss.0046&clear-stylesheet-cache=yes> (дата обращения: 08.07.2015).

в США)<sup>14</sup>. Значительные расхождения свидетельствуют о длительной, кропотливой работе над сценической композицией: к примеру, либретто на русском языке, хранящееся в РГАЛИ<sup>15</sup>, состоит из четырех картин и введения, тогда как напечатанный в альманахе «Синий всадник» в качестве приложения к статье Кандинского «О сценической композиции» немецкий вариант включает шесть картин и введение. Самые существенные изменения коснулись третьей картины, она заметно сокращена, точнее ее материал перераспределен между двумя — третьей и пятой. Добавлена четвертая картина, в которой представлен столь типичный для этого периода творчества художника образ часовни. Коррективы коснулись и самого текста — убраны некоторые фразы, внесены уточнения относительно отдельных деталей (так, в варианте на русском языке в третьей картине нет выкрика тенора: «Калязимунафаколя!»; во второй картине даны указания на звучание разных нот — в русском варианте повторяются *a-h* и *ais-h*, в немецком — *a-b* и *b-as*).

Обратим внимание, что небольшой объем сценической композиции, цельность драматургии, стремление к сжатию временных масштабов, а также перенос акцента с внешней фабулы на внутреннее развитие находились в русле веяний конца XIX — начала XX века, затронувших как драматический, так и оперный театр<sup>16</sup>. Показательны слова шведского писателя А. Стриндберга, сказанные еще в 1889 году: «Едва ли можно увидеть [сейчас] большую пьесу, даже Золя дебютировал с одноактной. А если и встречаются трехактные, то в них наблюдается стремление к единству времени и места. Помимо того, кажется, утрачен всякий интерес к интриге, и основное внимание направлено на психологический процесс»<sup>17</sup>.

Первоначальное название композиции «Великаны» свидетельствует о прерогативе фигуративного начала на раннем этапе работы. Образ, традиционно ассоциирующийся с разрушительной природной силой (к примеру, древнегреческие титаны), в сочетании с желтым цветом, агрессивным, типично земным в классификации Кандинского<sup>18</sup>, — становится символом

<sup>14</sup> Известны семь отличающихся друг от друга редакций текста «Желтого звука». Их подробный анализ см.: *Крымская И. И.* Сценическая композиция «Желтый звук» Василия Кандинского: генезис, эволюция замысла, художественная структура и интерпретации: дис. ... канд. иск. СПб., 2018.

<sup>15</sup> Письма Кандинского В. В. [Гартману Ф. А.] и «Композиции для сцены». РГАЛИ. Ф. 2037. Оп. 1. Ед. хр. 126. Л. 5–12.

<sup>16</sup> Подробнее о культурно-историческом контексте «Желтого звука», его взаимосвязях с постановками начала XX столетия см.: *Соколов Б. М.* Мессианские мотивы в творчестве В. В. Кандинского 1900–1920-х годов: Живопись, поэзия, театр; *Турчин В. С.* Театральная концепция Кандинского.

<sup>17</sup> Цит. по: *Власова Н. О.* Творчество Арнольда Шёнберга. 2-е изд. М.: ЛКИ, 2010. С. 198.

<sup>18</sup> Важное значение желтого цвета подчеркивалось Кандинским и в более ранних сценических работах, в частности, в набросках к сказке «Райский сад» (*Соколов Б. М.* Мессианские мотивы в творчестве В. В. Кандинского 1900–1920-х годов: Живопись, поэзия, театр. С. 526).

безумия и тяжелого страдания. Он встречается и в живописи Кандинского — желтые великаны изображены на картине «С тройкой» (1911)<sup>19</sup>.

Известно, что предварительный этап работы над композицией проходил в 1908–1909 годах, в том числе в Кёхеле, о чем свидетельствуют воспоминания жены Гартмана — Ольги Аркадьевны, а также возлюбленной Кандинского — Габриэль Мюнтер<sup>20</sup>. Уже тогда для репетиций у Кандинского была сделана маленькая сцена (около 60 см) и готовы декорации. Либретто состояло из пяти сцен и заметно отличалось от более поздних версий. Исследователь творчества Кандинского Ш. Бер обращает внимание на фольклорные традиции, нивелированные впоследствии. Так, во второй картине люди были одеты не в «яркие, длинные, бесформенные одежды», а в национальные костюмы. Они шествовали по сцене с венками в руках, участвовали в танце, декламировали типичные для эпохи символизма строки: «Цветы поэзии рассеяны по земле... Соберем их в вечный венок». Кандинский мог отталкиваться от празднования весенне-летнего календарного периода (Семик, Троица и др.): собирание цветов, плетение венков, хороводы — неперенные атрибуты этих событий<sup>21</sup>. Подобные «русские» (лубочные) мотивы находят отражение как в живописи и графике Кандинского 1905–1907 годов, так и в проекте музыкального оформления композиции.

Уже в раннем варианте все происходящее на сцене подчинялось главному принципу, провозглашенному в книге «О духовном в искусстве», — принципу «внутренней необходимости», а также идее контрапунктирования выразительных средств разных искусств. Этот термин, заимствованный из музыкальной культуры, оказывается для художника одним из определяющих. Что подразумевал под ним Кандинский и откуда мог знать о его существовании? Под контрапунктом понималось создание художественного целого на основании одновременного сочетания (полифонического взаимодействия) нескольких элементов (прежде всего звука, цвета, движения). Само понятие было известно Кандинскому благодаря знакомству с «Всеобщим учебником музыки» А. Б. Маркса, «Учением о гармонии» А. Шёнберга, а также беседам с Ф. Гартманом — преданным учеником Танеева, автора опубликованного в 1909 году капитального труда «Подвижной контрапункт строгого стиля».

В сохранившихся черновиках Гартмана представлена оригинальная «режиссерская» партитура сочинения, четко соответствующая, по всей вероятности, замыслу Кандинского. На квазиотных станах, обозначенных как

<sup>19</sup> См.: Халь-Кох Е. Заметки о поэзии и драматургии Кандинского. По мнению Н. Б. Автономовой, образ великанов представлен и в «Импровизации № 8» (см.: Автономова Н. Б. Сценические композиции В. В. Кандинского. С. 109).

<sup>20</sup> См.: Hoberg A. Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau und Kochel: 1902–1914; Briefe und Erinnerungen. München: Prestel, 1994. S. 47.

<sup>21</sup> Behr Sh. Kandinsky and Theater: The Monumental Artwork of the Future.

движение, цвет (краска), музыка (периодически встречается строчка «человеческого голоса») крупными длительностями, преимущественно целыми, помещенными в такты, указаны перемены, происходящие на сцене. Если одновременно «звучат» два цвета или участвуют два героя, то это отмечено как своеобразное *divisi*. Черновики испещрены многочисленными словесными указаниями. Причем важным для художников является принцип контраста, а не параллелизма искусств (усиления эффекта одного средствами другого). Именно этот недостаток Кандинский усматривал в работах своих предшественников, прежде всего в операх Вагнера. Для него «повторение одного из выразительных средств одного искусства, например музыки, идентичным ему средством, например живописи, — это только один случай», поэтому важно изучить возможности, заложенные в противопоставлении искусств: «...мы находим в сфере противоречия и сложной композиции антиподы этому повторению, а затем находим ряд возможностей, заключенных между взаимои противодействием. Это неисчерпаемый материал»<sup>22</sup>.

В эскизах сценической композиции содержатся примеры подобного контрапункта. В конце первой картины сцену «обволакивает темно-синий туман», фигуры скользят, а музыка (ремарка: «как деревянная» — хор и оркестр) «мощно сражается»<sup>23</sup>. Те же принципы сохраняются и в более поздних редакциях. В третьей картине световому *crescendo* соответствует музыкальное *diminuendo* (как отмечает Кандинский в письме к Гартману: «...противоположение красочного роста музыкальному растаиванию») <sup>24</sup>. В пятой картине в танце Белого человека Кандинский советует использовать эффект несовпадения темпов музыки и движения: «Это как своеобразный танец, темп которого часто меняется, то совпадая с темпом музыки, то расходясь с ним».

Создание Гартманом подобной предварительной партитуры позволяет провести аналогии с «Прометеем» А. Н. Скрябина — знаменитая поэма писалась в то же время и также отражала заветную для символизма мечту о синтезе искусств. Известно, что Кандинский с большим энтузиазмом относился к новаторским замыслам композитора, ему были близки и идеи теургического преобразования жизни силами искусства, и концепция светозвуковой синестезии, столь последовательно проводимая Скрябиным, и даже теософские пристрастия композитора. Единственное, в чем их позиции принципиально расходились, — литургический характер синтеза искусств. Кандинский был далек от этой мысли. Художник хотел встретиться со Скрябиным, но это желание так и не осуществилось. По предложению Гартмана Кандинский включил

<sup>22</sup> Синий всадник. С. 69.

<sup>23</sup> Behr Sh. Kandinsky and Theater: The Monumental Artwork of the Future.

<sup>24</sup> Письмо В. Кандинского к Ф. Гартману (цит. по: Автономова Н. Б. Композиция для сцены. (Из писем В. В. Кандинского к Ф. А. Гартману). С. 139).

в альманах «Синий всадник» работу Л. Л. Сабанеева — биографа и близкого друга Скрябина, посвященную «Прометею».

Второе название композиции — «Желтый цветок». Главная аллегория сочинения, безусловно, отсылает к голубому цветку Новалиса — одному из ведущих образов романтической эпохи. Цветок — растение, то есть нечто органическое, связанное с природой (землей) и постоянно видоизменяющееся (растущее), становится в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген» символом недостижимой мечты, сопряженным с поиском смысла жизни. Его цвет — голубой, отражающий небесную стихию, не случаен: цветок есть «проявление небесного в земном», связывающий «конечное с бесконечным»<sup>25</sup>. Еще один, возможно, знакомый Кандинскому, источник — это знаменитый сборник «Цветы зла» Ш. Бодлера, под влиянием которых Н. С. Гумилёв создал «Романтические цветы».

Известно, что на рубеже XIX–XX веков образ цветка как философский символ познания мира оказался актуальным. Вспоминаются знаменитые строки: «В белом венчике из роз / Впереди — Иисус Христос» (А. А. Блок); «Ландыш клонит жемчуг крупных белых слез...» (В. Я. Брюсов); «Я не люблю цветы — они напоминают / Мне похороны, свадьбы и балы...» (А. А. Ахматова). С одной стороны, цветы — это традиционные «поэтизмы»: «сирени» И. Ф. Анненского, «ночные цветы» К. Д. Бальмонта, «лилии и фиалки» Н. С. Гумилёва, «цветы сердца» М. Метерлинка воспринимаются в качестве персонификационных эмблем, однако этим не ограничивается их роль. Цветы выполняют функцию не только персонификации, но и унификации смысла, в семантической парадигме поэзии начала XX века значение «цветок» — «поэзия» — «поэт» утверждается как устойчивое<sup>26</sup>. Иными словами, через постижение этого символического образа происходит прикосновение к сути самого творчества. И это касается не только поэзии. Одно из самых ярких живописных авангардных объединений этого времени носило название «Голубая роза», а в Европе выходил теософский журнал «Голубой лотос», с которым Кандинский мог быть знаком (известно, что Скрябин выписывал его, живя в Швейцарии и Бельгии)<sup>27</sup>. В живописном творчестве самого Кандинского образ *желтого цветка* встречается на ранней гуаши с изображением всадника, остановившегося перед таинственным растением, а также в росписи на стекле «Все святые»<sup>28</sup>; голубой цветок представлен в композиции «Сумерки».

<sup>25</sup> Вольский А. Н. Герменевтика символа «голубой цветок» в романе Новалиса «Генрих фон Офтердинген». URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/germenevtika-simvola-goluboy-tsvetok-v-romane-novalisa-genrih-fof-ofterdin-gen> (дата обращения: 08.07.2015).

<sup>26</sup> См.: Серова М. В. «Цветы» в поэтическом мире Анны Ахматовой. URL: <http://ricolor.org/history/cu/lit/silver/ahmatova/flowers/> (дата обращения: 08.07.2015).

<sup>27</sup> Schloezer B. de. Scriabin. Artist and Mystic / transl. N. Slonimsky, introd. M. Scriabina. Berkeley: Univ. of California Press, 1987. P. 68.

<sup>28</sup> Турчин В. С. Театральная концепция Кандинского. С. 186.

По мнению Турчина, в сценической композиции Кандинского образ цветка наделен иным смыслом, нежели у его предшественников — это не символ недостижимой, прекрасной мечты, а знак «ритуального зачатия», которое происходит «при содействии высших небесных сил <...> — при сокрытии потери невинности»<sup>29</sup>. В этой связи исследователь проводит параллель с картиной Поля Гогена «Потеря невинности» («Пробуждение весны», 1891), на которой изображена обнаженная девушка с цветком в руках.

Это утверждение может быть подкреплено еще одной параллелью. Вяч. Иванов — один из столпов русского символизма, высказавший идею о «скрытой жизни» образа, столь созвучную ключевой мысли Кандинского о «внутреннем звучании», писал о мистицизме и религиозном аспекте голубого цветка Новалиса. Для Иванова поиск цветка — это путь к теургии, способной преобразить мир: «Новалис реалист и знает реально, что Земля — тело Христово, которое Христос, по воскресении, Сам отдал и скрыл в недрах земли, в пещере, которую закрыл камнем. Этого камня отодвинуть никто не может, и когда тело Христово освободится, тогда будет Жена, облаченная в Солнце — будет Христос с Софией. <...> Голубой цветок — это Небо, проникающее на землю. Тайна “небесной земли” — символ земли-невесты, освобожденной от “князя мира сего”»<sup>30</sup>.

В окончательном варианте названия сценической композиции — «Желтый звук» — автор расставляет смысловые акценты, выводя «звук» на вершину художественной иерархии. Одновременно он отходит от предметности и подчеркивает идею синтеза: цвет обретает звучание, а звук — окрашенность<sup>31</sup>. Само понятие «звук» Кандинский употребляет в философском плане, приближаясь к платоновской идее, то есть мысленному прообразу, духовному смыслу. Преодолевая внешнее начало, художник пытается проникнуть в глубину явления и постичь его внутреннюю суть. Подобно символистам, Кандинский видит «за феноменальным ноуменальное, и выявление этого ноуменального означает для него достижение высшей реальности»<sup>32</sup>.

Собственно «звук», являющийся для Кандинского важнейшим средством в трансформации всего сущего, представлен в пантомиме в двух основных ипостасях, которые условно можно обозначить как *слово* и *музыка*. При этом оба понятия, в свою очередь, оказываются многомерными.

<sup>29</sup> Там же. С. 185

<sup>30</sup> Иванов В. И. Голубой цветок (конспект лекции). URL: [http://rvb.ru/ivanov/1\\_critical/1\\_brussels/vol4/01text/05misc/4\\_199.htm](http://rvb.ru/ivanov/1_critical/1_brussels/vol4/01text/05misc/4_199.htm) (дата обращения: 08.07.2015).

<sup>31</sup> Ф. Вейланд отмечает, что название композиции означает равенство между драматическим аспектом цвета и тембром звука. Weiland F. Der gelbe Klang // Interface. 1981. Vol. 10. № 1. P. 1–13 (цит. по: Каргаполова Н. А. Музыкальные идеи в теоретическом и художественном наследии В. В. Кандинского: дис. ... канд. иск. Барнаул, 2003. С. 5).

<sup>32</sup> Саратьянов Д. В. Кандинский и русский символизм. URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/kandinsky-i-russkiy-simvolizm.html> (дата обращения: 08.07.2015).

*Слово* включает авторские ремарки и собственно вербальный текст, которого в композиции очень немного. Подчиненная роль *слова* в сценической композиции не случайна, она связана с тем, что этот компонент отягощен значением и сопряжен с предметностью, которой Кандинский стремится избежать. Для него недопустимо использование *слова* в качестве средства для объяснения происходящего на сцене, он признает за ним «лишь способность своим звучанием, оторванным от смысла, вызывать в зрителе некое настроение»<sup>33</sup>. Именно поэтому в композиции встречаются лишь разрозненные фразы, порученные преимущественно толпе. В духе символистских драм, в частности столь любимого Кандинским Метерлинка, они прерываются частыми паузами, многоточиями и лишены обыденного смысла.

Воздействие молчанием, «театр тишины», особое отношение к времени позволяет перенести акцент с внешнего действия на внутреннее развитие, бессловесность героев подчеркивает их изолированность, трагическую обреченность на вечное одиночество. Кандинский сознательно разрушает такие традиционные для театра компоненты драматургии, как конфликт, диалог, интрига, переосмысливает понятие «актерской игры». Подобно многим драматургам начала XX столетия, он пытается уйти от «литературоцентричности» в сторону языка движений, пластики. Неслучайно он планировал задействовать А. Сахарова.

Одно из ярких средств, которым пользуется автор, — повторность фраз — придает звучанию заклинательный характер. Причем заимствует Кандинский это средство из музыки, о чем пишет в связи с драмами Метерлинка<sup>34</sup>. Особое отношение к времени (любовь к остринатности, ритмической и мелодической повторности) и интерес к пианиссимо, внезапным затуханиям, неожиданным зависаниям — две взаимодополняющие тенденции музыкального искусства рубежа веков.

Сильный психологический эффект в либретто создают и реплики отдельных персонажей («Молчать!» — кричит мужчина в четвертой картине), причем отдельные возгласы свидетельствуют о словотворчестве, создании Кандинским своеобразной «зауми» (возглас тенора за сценой в третьей картине: «Калязимунафакола!»). Таким образом происходит полное преобразование слова. Оно приобретает совершенно особое, внутренне наполненное, трансцендентное звучание: «Слово есть внутренний звук. Этот внутренний звук частью (а может быть, и преимущественно) порождается предметом, кото-

<sup>33</sup> Туляков Д. С. Взаимодействие вербального и визуального в авангардной драме первой половины 1910-х годов: на материале сценической композиции В. Кандинского «Желтый звук», оперы А. Кручёных «Победа над солнцем» и пьесы У. Льюиса «Враг звезд»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2013. С. 11.

<sup>34</sup> Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства: в 2 т. Т. 1: 1901–1914. М.: Гилея, 2001. С. 91.



рому слово служит именем. Но когда предмет сам не находится перед глазами слушающего, только имя его, тогда в голове слушателя рождается абстрактное представление, дематериализованный предмет, немедленно вызывающий в “сердце” некоторую вибрацию»<sup>35</sup>.

Авторские указания, касающиеся режиссерского решения, цветового и светового оформления, музыкального сопровождения, пластики актеров, их внешнего облика и поведения на сцене, обычно в либретто играют второстепенную роль, в «Желтом звуке» они выходят на первый план. Ремарки составляют отдельный «текст в тексте», смысловая значимость которого оказывается даже важнее основного. Слово становится вербальным инструментом для визуализации композиции («имплицитной визуальности») <sup>36</sup>, прежде всего за счет детальной проработанности свето-цветовой партитуры (кстати, удачно дополненной в издании «Синего всадника» 1912 года рядом гравюр), а также четких представлений о музыкальном сопровождении.

«Музыка», по мнению Кандинского, — «наименее материальное искусство» (наивысшая абстракция), которое обладает максимальной силой воздействия на человека. Для мыслителя музыкальное произведение — не просто эстетический факт, но философское откровение, проявление Всеобщего и приобщение к нему<sup>37</sup>. Именно поэтому она так важна для сценической композиции: «...музыка не есть музык[альная] поэма, а одна из 3-х линий [две другие — это визуальные образы и движение. — Н. С.], создающих ткань всей вещи. А след[овательно], она подлежит судьбе обеих других линий, т[о] е[сть] то говорит главное, то поет, то противопоет, то вовсе исчезает, т[о] е[сть] содействует молчанию»<sup>38</sup>.

Кандинский ставит перед своим другом, композитором Гартманом очень непростую задачу — передать в звуке четко сложившиеся в его представлении визуальные и вербальные образы. Так, великанов он просит охарактеризовать «то “органными” низкими тонами, а то писком, к[оторый] я хотел бы выразить». На полях письма делает вставку: «Не забывай, что великаны желтые, а желтое в глубину не идет, визжать же может — и весьма! — Т[ак] ч[то] низкое (глубокое) больше нужно для усиления писка»<sup>39</sup>. В третьей картине художнику необходимо, чтобы с усилением света музыка «ушла вглубь» и стала «все темнее (ее движение напоминает движение улитки, протискаваю-

<sup>35</sup> Там же. С. 185.

<sup>36</sup> Туляков Д. С. Взаимодействие вербального и визуального в авангардной драме первой половины 1910-х годов: на материале сценической композиции В. Кандинского «Желтый звук», оперы А. Кручёных «Победа над солнцем» и пьесы У. Льюиса «Враг звезд». С. 13.

<sup>37</sup> Каргаполова Н. А. Музыкальные идеи в теоретическом и художественном наследии В. В. Кандинского. С. 43.

<sup>38</sup> Письмо В. Кандинского к Ф. Гартману (цит. по: Автономова Н. Б. Композиция для сцены. (Из писем В. В. Кандинского к Ф. А. Гартману). С. 146–147).

<sup>39</sup> Там же. С. 140–141.

щейся в свою раковину)». Кандинский любит яркие метафорические сравнения. В связи с данным эпизодом он отмечает: «Это — кардинальный момент: Желтое растет и все перед ним тает!» Далее он дает точные указания относительно тембровых решений и качества звучания: «Тут я слышу деревян[ные] инструменты, М[ожет] б[ыть], ими это таяние и кончить? Когда эдакий мошеник-фагот к[а]к-то в нос забасит. Дальше кое-где можно бы пустить “красоты”, которая вдруг кончается гнустностью. А из гнустности то обиды вырвется, то т[а]кая печаль, что, когда думаю о ней, сердце щемит»<sup>40</sup>. Столь же детально он описывает танец Белого человека из пятой картины: «Внимание к движению белого человека очень должна выразить музыка: к[а]к они все постепенно все больше на него смотрят. А когда он, наконец, опирается на руку и все кончается будто ничем, тут, м[ожет] б[ыть], хоть Камаринского запустить»<sup>41</sup>. Музыкальный звук определяет и цветовые перемены композиции: так, в первой картине переход из более высокой тональности в более низкую происходит одновременно с окрашиванием задника в темно-синий цвет, а во второй картине, когда слышится выкрик, «кромешная тьма сменяется ярким голубым цветом».

Текст либретто наполнен многочисленными ремарками, касающимися не только исполнительского состава, характера звучания («пение размеренно, бесстрастно, с прерываниями, обозначенными точками»<sup>42</sup>, во введении; пение без слов из-за сцены «бесстрастно, деревянно, механистично» в первой картине, «звучащий деревянный хор» во вступлении и в первой картине), характеристики тембров («хриплый голос» во второй картине, «носовой», «резкий, исполненный ужаса теноровый голос» в третьей), но и четких указаний на определенные высоты.

Кандинский пользуется приемом лейтзвуков — с образом Желтого цветка во второй картине сопряжены ноты *a-h*: «Движение цветка сопровождается тоненькое си, движение листа — очень низкое ля»<sup>43</sup>. Декламация хора на словах «мы созерцаем» затрагивает *h*, а на словах «мимо, мимо» — *a*. Помимо этих двух высот Кандинский указывает и на другие. Во второй картине «музыка крикливая, бурная, с частым повторением нот *a-b*, *b-as*; в пятой картине — в оркестре *b-a* порознь-вместе, остро-еле слышно».

Однако традиционных для театра музыкальных приемов (использование 12-тоновой темперированной шкалы, оперирование средствами симфонического оркестра, хора и солистов) Кандинскому оказывается недостаточно. Ему требуется расширение звукового пространства — он хочет услышать шепот

<sup>40</sup> Там же. С. 139.

<sup>41</sup> Там же. С. 139–140.

<sup>42</sup> Здесь и далее текст композиции цит. по: URL: <http://www.wassilykandinsky.ru/yellowsound.php> (дата обращения: 07.07.2015).

<sup>43</sup> Цит. по: Синий всадник. С. 77–78.

великанов, выкрики («кто-то орет как одержимый»), ему необходимо скандирование хора. Для него важны пространственные эффекты — художник стремится создать стереофоническое звучание («хриплый голос то в одной точке сцены, то в другой»), использует звучание хора и оркестра за сценой. Налицо тенденция к «освобождению» звука, столь свойственная музыкальной культуре начала XX столетия, когда поиски велись в разных направлениях: с одной стороны, осваивались шумы, звуки бытия (Л. Руссоло, Н. Кульбин), в том числе активно изучались возможности человеческого голоса (Sprechstimme Шёнберга), с другой, — активно внедрялась микротемперация (Ф. Бузони, М. Матюшин, Л. Сабанеев, А. Лурье, И. Вышнеградский, Н. Римский-Корсаков, Н. Обухов, Ч. Айвз, А. Хаба и др.). Кандинский живо интересовался музыкальными экспериментами многих видных художников, среди которых, прежде всего, Шёнберг и Скрябин.

Тот переворот, который совершил Шёнберг в области преодоления тональных связей, их полнейшего разрушения и создания новой техники письма — додекафонии — сопоставим с прорывом Кандинского в сфере абстрактного искусства. Известно о крепкой дружбе художников, их активном творческом взаимодействии. Показательно, что работа над одноактной драмой с музыкой «Счастливая рука», столь полно отразившей идею синтеза искусств, велась одновременно с композицией «Желтый звук»<sup>44</sup>.

Столь же близкими для Кандинского были синестетические эксперименты Скрябина и теоретическое их обоснование, предложенное Сабанеевым. «Прометеево шестизвучие», лежащее в основе поздних сочинений Скрябина и опирающиеся на обертоновый ряд, породило многочисленные рассуждения об «ультрахроматизме» (микротемперации). Сабанеев полагал, что в развитии музыкального искусства наконец наступил этап, когда стало возможным осознание гармонии, выходящей за пределы темперированного строя и опирающейся на натуральный звукоряд («гармонию призвуков»). Он ратовал за введение 53-ступенной темперации. Можно предположить, что эта идея была знакома Кандинскому, интересовавшемуся вопросами музыкального строя.

В октябре 1910 года он посетил лекцию в Московской консерватории, на которой демонстрировались сочинения в натуральном строе. Кандинский отмечал, что кажущееся диссонансным и недопустимым при привычной двенадцатитоновой темперации, в натуральном может восприниматься как

<sup>44</sup> Отметим, что сочинения объединяет не только тенденция к «спрессовыванию» музыкального времени (одноактности) и идея синтеза искусств (Шёнберг выступал не только в роли композитора, но и режиссера, либреттиста, сценографа — музыкальная партитура наряду с нотным текстом содержит подробные режиссерские указания, описания сценического оформления, костюмов, внешнего вида актеров и цвета освещения), но и свойственная символистской эстетике иррациональность, отсутствие последовательно развивающегося сюжета, перенесение акцента на поиски внутреннего смысла.

благозвучие и считал подобные эксперименты «началом переворота в теории гармонии и контрапункта»<sup>45</sup>. А чуть раньше, в июне того же года, Кандинский написал первое письмо российскому мыслителю Кульбину, полагая, что у них общие цели.

Действительно, Кульбин ратовал за «великий синтез искусств», разрабатывал теорию живописного и музыкального контрапунктов, изучал основы словесности. Свой взгляд на философию музыки Кульбин изложил в статье «Свободная музыка. Применение новой теории художественного творчества», опубликованной в Санкт-Петербурге в 1909 году и многократно переизданной, в том числе Кандинским в альманахе «Синий всадник». Этот труд, с одной стороны, предвосхитил идеи, связанные с сонорикой, конкретной и электронной музыкой, а с другой, — стал провозвестником многих свершений в области микрохроматики. Первые опыты самого Кандинского с микротоновыми эффектами относятся к 1900-м годам, но они связаны с живописью — осмыслением известного труда Поля Синьяка «От Делакруа к неоиmprессионизму» (1899). В работе, на которую Кандинский неоднократно ссылается (вплоть до 1928 года), Синьяк доказывает, что «малые интервалы», найденные Делакруа, помогают создать доселе неизвестные эффекты и удивительные нюансы цветов (светлых и темных, холодных и теплых).

Однако был еще один важный источник, к которому обращался Кандинский при создании сценической композиции. По свидетельству Ольги Гартман, благодаря общению с их семьей он был знаком с суфизмом — тайным мистическим учением в исламе, для которого музыка — одно из главных средств, используемых в психофизических тренировках для погружения в состояние божественного восторга, духовного просвещения. Многие упражнения в суфизме базируются на обертонах, так как они считаются наиболее тонкими проявлениями звука. По мнению Халь-Кох, подчеркивание Кандинским в сценических композициях гласных звуков (прежде всего, «а» и «и») свидетельствует о знакомстве с практикой стимулирования определенных зон человеческого организма, отвечающих за эмоциональное восприятие, ощущения и др. Ольга Гартман отмечала, что финальная сцена «Желтого звука», в которой великан оказывается на сцене с распростертыми руками, имеющими явные эсхатологические аллюзии (аллегория креста), навеяна определенными суфийскими упражнениями<sup>46</sup>.

Действительно, между ключевыми идеями Кандинского о единстве звука и цвета, о «внутреннем звуке», «душевных вибрациях» и постулатами книги «Мистицизм звука» видного суфистского мыслителя и музыканта начала

<sup>45</sup> Hahl-Koch J. Kandinsky, Schönberg and their Parallel Experiments. <https://books.google.ru/books?id=tz9vmAEFTFoC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (дата обращения: 08.07.2015).

<sup>46</sup> Ibid.

XX столетия Хазрата Инайят Хана — много общего. Согласно философу, в основе всех языков лежит «мистическая наука вибраций»<sup>47</sup>. Заметим, что Хан в 1910-е годы путешествовал по США и Европе, читал лекции о суфизме, исполнял индийскую музыку, а в период с октября 1913 по май 1914 жил в Москве, давал концерты, на которых присутствовали Скрябин, Вяч. Иванов и др. Музыкальное оформление спектакля А. Таирова «Сакунтала», открывшего Камерный театр в декабре 1914 года, базировалось на материале, предложенном философом.

Безусловно, концепция «духовного искусства», планомерно разрабатываемая Кандинским, основывается на переплетении множества традиций, философско-эстетических идей и образов, и суфизм — лишь частная его составляющая. В этой связи правомерна параллель с теософией, впервые отмеченная С. Рингбомом<sup>48</sup>. Главенство интуиции в творческом процессе, эзотерическая сила искусства, способного трансформировать мир, подчеркивание важнейшей роли музыки в деле духовного воспитания личности, наделение звука мистическим смыслом и исключительной силой воздействия в виду его нестесненности «материальными» оковами, — ключевые постулаты теософии, созвучные Кандинскому. Вместе с тем синтетизм эстетических позиций теософов, основанный на переплетении разных традиций (индуизма, буддизма, гностицизма, розенкрейцества и др.) приводит к «размыванию» самого понятия и переплетению с другими тайными доктринами<sup>49</sup>.

В середине 1900-х Кандинский, подобно многим отечественным и зарубежным художникам, испытал интерес к оккультной литературе. В его библиотеке сохранились сочинения Е. Блаватской, Р. Штейнера, Э. Шюре, А. де Роша, Ч. Ледбитера; известно об увлечении идеями П. Успенского. В 1907–1908 годах Кандинский посещал лекции Штейнера в Берлине; вероятно, был знаком с тетралогией мистических драм «Врата посвящения», «Испытание души», «Страж порога», «Пробуждение душ». Мог Кандинский присутствовать и на постановках «Элевсинских мистерий» и «Детей Люцифера» Шюре, осуществленных Штейнером в Мюнхене<sup>50</sup>. Рингбом доказал, что «духовная наука» Штейнера, представляющая тонкий сплав восточных и западных традиций, в числе которых натурфилософия И. В. Гёте, средневековый христианский мистицизм, идеи Я. Бёме, сыграла значительную роль в становлении теории

<sup>47</sup> Хан Х. И. Мистицизм звука. <http://www.lib.ru/FILOSOF/SUFI/HIDAYAT/hazrat.txt> (дата обращения: 08.07.2015).

<sup>48</sup> Ringbom S. The Sounding Cosmos: a Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting. Abo: Abo Academy, 1970.

<sup>49</sup> Подробнее об этом см: Боули Дж. Э. Василий Кандинский и теософия. <http://www.kandinsky-art.ru/library/mnogogranniyy-mir-kandinskogo4.html> (дата обращения: 08.07.2015).

<sup>50</sup> Соколов Б. М. Мессианские мотивы в творчестве В. В. Кандинского 1900–1920-х годов: Живопись, поэзия, театр. С. 537–538.

искусства Кандинского. Исследователь сопоставил с понятиями оккультизма такие термины Кандинского, как «внутренний звук», «душевная вибрация», «духовная атмосфера» и др. В вопросах символики цвета, интересе к синестезии — цветовым тонам и звуковым проекциям, — Кандинский также близок Блататской.

Сохранившиеся письма Кандинского к Гартману свидетельствуют о детальной проработке художником музыкальной партитуры. Давая «почти полный простор» композитору, Кандинский в 1912 году не просто посылает Гартману «минутно-секундное распределение» композиции, но и чрезвычайно подробно описывает характер музыкальной ткани, которую хочет услышать<sup>51</sup>. Видимо, степень доверия и взаимопроникновения между авторами была настолько высока, что Гартман мог «перевести» эти разговоры о музыке в реальное звучание. Правда, о результатах судить трудно, так как Гартман сочинение не закончил. До нас дошли разрозненные фрагменты, черновой набросок. О более детальной партитуре речи идти не могло, так как она целиком и полностью должна была зависеть от того типа театра, который принял бы ее к постановке.

Кандинский мечтал о постановке в 1914 году в Мюнхенском художественном театре, руководимом известным реформатором Георгом Фуксом, однако помешала Первая мировая война. Хотел он «заполучить» для работы Всеволода Мейерхольда, возглавлявшего в тот момент театр в Териоках, близ Петербурга, но и этому желанию не суждено было осуществиться. Гартман показывал эскизы «Желтого звука» в Художественном театре в Москве, но также безрезультатно: «Она [пьеса. — *Н. С.*] даже не была понята»<sup>52</sup>. Не удалось Кандинскому поставить «Желтый звук» ни в 1922 в Берлине, ни в 1927 в Баухаузе. Лишь в семидесятые годы, в Нью-Йорке, композитор и дирижер Гюнтер Шуллер отредактировал и придал законченный вид музыкальным фрагментам Гартмана. В работе он опирался на материалы, переданные вдовой композитора библиотеке Йельского университета.

Сохранилось несколько страниц фортепианного клавира, принадлежащих Гартману. Они включают неоконченные наброски введения, начало пятой картины, а также ряд эскизов, к сожалению неатрибутированных. Частично в черновиках представлены отдельные мелодические линии, в других — разрозненные аккордовые последовательности, однако неизвестно, в какой момент сценической композиции они должны быть использованы.

<sup>51</sup> В Архиве Гартмана сохранилась копия плана Кандинского с точным, буквально посекундным распределением музыкального материала и комментариями об основных световых и цветовых изменениях (*The theoretical Realization of the Yellow Sound*. Архив Ф. Гартмана в Библиотеке Йельского университета).

<sup>52</sup> См.: *Hahl-Koch J. Kandinsky*. Stuttgart: Hatje, 1993. P. 148.

Эскизы Ф. Гартмана к «Желтому звуку». Начало 5-й картины



Также существует запись, сделанная в США в 1950-е годы, на которой Гартман играет на фортепиано музыку к композиции<sup>53</sup>. Она длится чуть более двадцати трех минут и заметно отличается от эскизов. Скорее всего это «домашнее» исполнение, не предназначенное для публичного прослушивания: оно грешит техническими неточностями и внезапно прерывается. Вполне вероятно, Гартман играет «Желтый звук» по памяти.

Шуллер реконструировал и дописал текст, руководствуясь следующими принципами. Он оркестровал те фрагменты, которые были более или менее закончены Гартманом. Далее взял все черновые наброски, относящиеся не только к «Желтому звуку», но к другим произведениям периода сотрудничества Гартмана и Кандинского 1908–1914 годов, и попытался согласно комментариям художника распределить их в партитуре. Отдельные эпизоды он сочинил, стараясь опираться на стилевую манеру и особенности композиторской техники Гартмана.

Несомненным подспорьем для него стали подробные ремарки Кандинского, касающиеся не только времени появления музыки (к примеру, в чет-

<sup>53</sup> Автор благодарит доктора искусствоведения, сотрудника Национального центра научных исследований Франции Н. П. Подземскую за возможность ознакомиться с этой записью.

вертой картине она вообще отсутствует), характера звучания, но и точной временной протяженности. «Я следовал этим указаниям (за одним или двумя досадными исключениями) так же, как это делал Гартман, — пишет Шуллер. — <...> Есть основания предполагать, что Кандинский, который не был профессиональным композитором, но мог читать и писать музыку, а также сочинять мелодии и песни в подражание русским народным, оказал огромное воздействие на Гартмана не только в детальных указаниях, точных временных предписаниях и сценических деталях. Я верю, что Кандинский, имевший, подобно Баланчину, потрясающее музыкальное воображение и слух, доминировал над Гартманом в процессе работы, “делал” музыку более радикальной, привнося в нее атональные пассажи»<sup>54</sup>.

Сохранившиеся материалы позволяют уловить стилевое многоязычие планировавшегося оформления. Налицо стремление к предельному расширению тональной системы, преодолению свойственных ей взаимосвязей и взаимозависимостей. Активно применены полигармонические сочетания, фрагменты симметричных ладов (особенно увеличенного), полиладовые наложения, выявляется опора на многотерцовые и нетерцовые созвучия, их линейное движение (часто используются параллелизмы совершенных консонансов — чистых квинт и кварт), пространство обогащено за счет введения и сопоставления крайних регистров, резкой смены динамических оттенков, применения стереофонических эффектов (хор и оркестр за сценой)<sup>55</sup>; в отдельных эпизодах прослеживается тяготение к двенадцатитоновости, вызывающее аллюзию на ранние додекафонные опыты Шёнберга.

При этом сохраняется преемственная связь с национальной школой. Особенно отчетливо она ощущается в записи, сделанной Гартманом. Стилизация русской песенности, лирической протяжной мелодии широкого дыхания, диатоничной по природе, часто опирающейся на трихордные интонации, переменность ладовых устоев, попевочная структура, нерегулярность акцентной ритмики, подчинение принципам вариантного развития, активное внедрение остинатности и гармоническая изобретательность заставляют вспомнить как о представителях «Могучей кучки», так и об опытах молодого И. Стравинского.

Гартман активно пользуется столь излюбленным для русской традиции приемом имитации колокольного звона. Будучи важнейшим символом, неким генетическим кодом, по которому безошибочно происходит национальная самоидентификация, колокольность не просто пронизывает все сочинение, но и определяет его фактурные, мелодико-ритмические особенности: регистро-

<sup>54</sup> Архив Ф. Гартмана в Библиотеке Йельского университета.

<sup>55</sup> Экспериментируя с пространством, Кандинский пытается решить непростые задачи: «Из-за сцены слышится хоровое пение, его исполнители должны быть расставлены так, чтобы слушатель не мог установить источник звучания» (вступление).



вые переключки, терцово-секстовые и кварто-квинтовые интонации, упругую ритмику, включающую рисунки из восьмой и двух шестнадцатых.

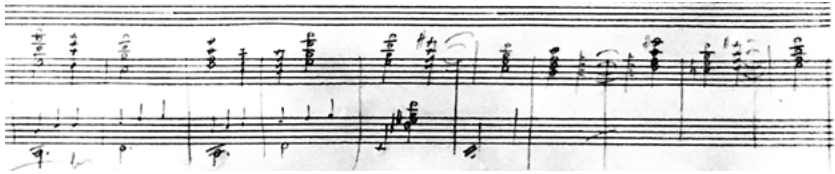
Композицию отличает отсутствие позднеромантической фактурной многослойности. Композитор часто опирается на аккордовый склад, неторопливая смена гармоний свидетельствует о приоритете колористического начала. Гартман с упоением погружается в пространство звучания, любясь им словно живописной краской. Звуковой комплекс ощущается как целостный, неделимый на части, напоминая «пятна» в абстракционизме. Иногда он «подкрашивается» тремоло и фигурационным движением в высоких регистрах.

*Эскизы Ф. Гартмана к «Желтому звуку». Введение*

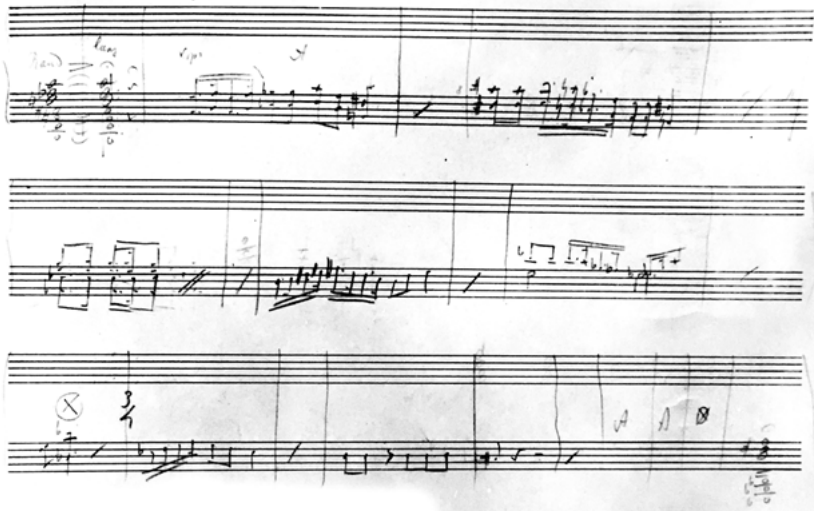


Для композитора важна точность следования ремаркам Кандинского. К примеру, начальные выдержанные диссонансирующие гармонии во вступлении отвечают фразе либретто: «В оркестре раздаются несколько неопределенных аккордов»; в редакции Шуллера соблюден отмеченный художником переход музыки из верхних регистров в нижние в начале 1-й картины; несколько раз повторяются небольшой, в характере марша, «деревянный» хор («из-за сцены доносится пение без слов, звучащее бесстрастно, деревянно и механически») и опирающееся на пунктирный ритм «очень низкое пение без слов великанов (пианиссимо)». В соответствии с пожеланиями Кандинского, используются звукоизобразительные приемы — появление «красного существа, напоминающего птицу», в 1-й картине сопровождается своеобразным «щебетом».

Жанровость в композиции предстает в трансформированном виде: в редакции Шуллера подчеркнуты хоральные реплики хора за сценой (введение), «деревянный хор», поющий за сценой «без слов и без чувства» (введение, 1-я картина), размеренное шествие, символизирующее образ великанов (1-я и 5-я картины); в записи Гартмана особую роль играет опора на лирическую протяжную песню, а в черновиках композитора выделяется небольшой вальсовый эпизод:



В качестве центрального элемента системы композитор использует трезвучия (мажорные и минорные), однако, их одновременные сочетания приводят к размыванию тональности и освобождению диссонанса, его эмансипации. Подобно тексту Кандинского, в котором доминирует ощущение неясности происходящего, туманности очертаний, тональность Гартмана «расплывается» и теряет свою центробежную силу. Как уже отмечалось, голосоведение изобилует параллелизмами кварт, квинт, трезвучий и септаккордов. Этот сознательно избранный композитором прием также нацелен на разрушение традиционных устоев:



Основным приемом развития становится мелодико-ритмическое остинато, создающее сильный психологический эффект. В качестве модели для

повторения могут быть избраны мерные двутакты, наполненные сопоставлениями трезвучий (начало 5-й картины), а могут — резкие пульсирующие мотивы, к примеру тетраорды в объеме большой терции (5-я картина).

Классическую законченность редакции Шуллера придают интонационные арки, связанные с повторением текста, сценической ситуации или с характеристикой отдельных образов: материал «деревянного хора» (1-я картина), речитация хора (ремарка Кандинского: «Люди в балахонах с капюшоном речитативом говорят», 2-я картина), резкие выкрики отдельных персонажей (3-я и 5-я картины), неторопливые аккордовые последования (на словах: «Появляются маленькие фигурки, мутного зелено-серого цвета», 2-я и 6-я картины); мерное хоральное движение в низком регистре, сопряженное с образом едва различимых великанов (начало 3-й и 6-й картин). С этим же образом связаны и многократно повторяющиеся в 5-й картине гармонии, опирающиеся на трезвучия, а также квинтовые параллелизмы, впервые появляющиеся в 1-й картине. В записи Гартмана также присутствуют тематические связи (показательна 1-я картина, основу которой составляют два контрастирующих мотивных комплекса).

Шуллер применяет прием метроритмического варьирования музыкального материала — проводит темы в сокращении: жалобный шепот великанов из 3-й картины перенесен в 5-ю. Согласно ремаркам Кандинского используется принцип лейтзвуков: *a* и *h* символизируют образ Желтого цветка, однако нет указанного художником разделения на «тоненькое *h*» — движение цветка, и «очень низкое *a*» — движение листа, покачивание цветка сопряжено с мерным повторением целыми длительностями  $a^2$  и  $h^2$ , а также их одновременным звучанием.

Секундовость, заложенная в этом сочетании, играет особую роль в композиции — это своеобразный дополнительный конструктивный элемент. Вертикаль усложняется за счет введения побочных тонов (вступление, 1-я картина, 5-я картина), опирается на трихорд в объеме уменьшенной терции («деревянный хор» — 1-я картина); полигармонии включают резкие по звучанию двутерцовые и однотерцовые трезвучия («появление маленьких фигурок», 2-я картина, 6-я картина; образ великанов, «свешивающих руки вдоль тела», — 5-я картина), а также трезвучия, отстоящие друг от друга на интервал секунды («судороги великанов» — 5-я картина; появление «маленьких людей» — 5-я картина). Создающийся при этом эффект несовпадения отражает общее состояние разлаженного мирового устройства, отсутствие в нем подлинной гармонии.

Секундовость проникает и в горизонталь композиции — мелодические линии полны гаммообразного движения и нисходящих ламентозных ходов (5-я картина). Также подчеркиваются другие резкие диссонирующие интервалы — производные от секунды, септимы, ноны (вступление; хор за сценой,

5-я картина) и тритоны (5-я картина). Последние становятся центром симметрии в построении небольших последований в увеличенном ладу (1-я и 5-я картины), а также в модифицировании уменьшенного (2.1.2.1.1.2.1.2 — 1-я картина).

Разорванность и алогизм сюжета «Желтого звука» диктуют и общую дискретность формообразования композиции. Она строится на чередовании небольших, внешне не связанных друг с другом эпизодов, прерывающихся паузами; чувствуется их эскизный характер. Вместе с тем уже отмеченные интонационные арки, подчас едва уловимые, представляют собой рудименты принципов сквозного развития, свойственных оперному театру и симфонической музыке второй половины XIX — начала XX века.

Известно, что Кандинский с большой осторожностью относился к лейтмотивным системам, свойственным операм Вагнера. Он писал: «Это упрямое звучание одной и той же музыкальной фразы, сопровождающей появление героя, теряет в конце концов свою силу и действует на ухо не более, чем давно знакомое объявление на глаз»<sup>56</sup>. Для художника повторение было лишь одним из возможных средств усиления психологического воздействия на слушателя, отнюдь не главным, поэтому классические принципы должны были обрести в сценической композиции совершенно иное звучание, наполниться новым значением, подчинившись принципам символистского действия.

Ощущения предельной сосредоточенности и самопогруженности, царящие в либретто, накладывают отпечаток и на музыкальный материал, в котором подчеркнуто отсутствует внешняя эффектность. Каждое событие наполняется скрытым смыслом, требующим детальной проработки и расшифровки. Именно этой идее подчиняется концепция «Желтого звука» с ее иноказательностью, отсутствием последовательного сюжетного развития, поисками глубинного содержания.

Композиция отражает позиции Гартмана, изложенные в статье «Об анархии в музыке» в «Синем всаднике»: «В искусстве в целом, а особенно в музыке, любое средство, возникшее из внутренней необходимости, тем самым себя оправдывает. Композитор хочет выразить то, что в настоящую минуту ему повелевает внутренняя интуиция. При этом может случиться так, что ему потребуются комбинации звуков, считающиеся в современной теории какофоническими. Ясно, что подобное теоретическое суждение ни в коем случае не может рассматриваться в данной ситуации как препятствие. Более того, художник вынужден использовать эти комбинации, они продиктованы ему внутренним голосом: соответствие выразительных средств

<sup>56</sup> Кандинский В. В. О сценической композиции // Изобразительное искусство. 1919. № 1. С. 45.

внутренней необходимости — это суть прекрасного в произведении. Убедительность последнего, полностью зависящая от соответствия, заставляет слушателя в конце концов признать эту красоту вопреки новизне средств. Если мы примем эту точку зрения за принцип, то тогда мы устраним трудности эстетической оценки творчества музыкальных анархистов нашего времени, то есть композиторов, не знающих никаких внешних границ и только внимающих своему внутреннему голосу, выражающему творческое “я”»<sup>57</sup>.

Риторика Гартмана выдает верного ученика Кандинского, для которого анархия — это свобода и синоним «принципа внутренней необходимости», определяющего выбор целей, задач и используемых средств. В музыкальном отношении «Желтый звук» — с одной стороны, предвестник в области сонорики, с ее тяготением к внемузыкальным синестетическим представлениям («Светлое и темное» С. Губайдулиной, «Знаки на белом» Э. Денисова, «Желтый звук» А. Шнитке), с другой, — яркий образец поисков художников начала XX века в области новых средств разрушения тональной системы, созвучный А. Шёнбергу, А. Веберну, Ч. Айвзу.

Рассматривая одну из ранних ксилографий по дереву Кандинского, на которой было изображено колыхание волны, мастерски передано ощущение сильного ветра и солнечного света, Гартман отметил удивительный свойственный художнику «колористически-линейный динамизм» — особое течение движения, игру линий, красок и света<sup>58</sup>. Это свойство работ Кандинского, оказавшееся близким и дорогим композитору, находит отражение в сохранившихся музыкальных фрагментах композиции «Желтый звук».

Театр Кандинского, Гартмана и Сахарова в конечном счете оказался «бумажным театром», «театром в текстах и проектах» (Турчин), не увидевшим при жизни авторов света рамп. Как это часто бывало в истории авангардного искусства, теоретическая значимость концепций оказалась гораздо выше, чем практические попытки их осуществления. Однако либретто Кандинского неоднократно становилось источником вдохновения для многих известных композиторов и балетмейстеров. Так, в 1972 году американский композитор Джералд Шапиро создал свой вариант спектакля в Музее Соломона Гуггенхайма в Нью-Йорке для группы «Zoppе». В Париже «Желтый звук» шел с музыкой Веберна и слайдами Кандинского (1976, 1982). В СССР к композиции обратился режиссер Гедрюс Мацявичус и композитор Альфред Шнитке (первое сценическое исполнение состоялось 6 января 1984 года в Концертном зале имени П. И. Чайковского в Москве). Также интерес к либретто проявляли

<sup>57</sup> Гартман Ф. фон. Об анархии в музыке. URL: <http://www.ashtray.ru/main/texts/Gartman.html> (дата обращения: 08.07.2015).

<sup>58</sup> Гартман Ф. Воспоминания о В. Кандинском. Архив Ф. Гартмана в Библиотеке Йельского университета.

композиторы Джанкарло Скъяффини, Карло Чичери, Фрэнк Заппа, Алессандро Сольбиати и другие.

Реконструкция музыки Гартмана, сделанная Шуллером, была представлена в «Marymount Manhattan Theatre» в 1982 году. Выбор площадки оказался неслучаен: оформление работы отсылало к Мюнхенскому художественному театру 1909 года — тому сценическому пространству, на которое рассчитывал Кандинский, работая над композицией. Авторы постановки пытались воссоздать колорит начала XX столетия, причем не с помощью современных технологий, а оперируя средствами, которыми мог воспользоваться Кандинский. Сценографы Р. Израэль и Р. Риддел не старались точно воссоздать ранний, склонный к абстракции, стиль Кандинского, а лишь передали его силу в собственной визуальной манере. Балетмейстер также подходил к постановке с современных позиций, хотя тщательно изучил фотографии, а также многочисленные зарисовки и описания движений Сахарова. Этот материал стал основой для танца Мужчины в белом<sup>59</sup>.

В 2015 году постановку «Желтого звука» с музыкой Гартмана в редакции Шуллера представила английский режиссер С. Стинтон и ансамбль «Spectra». Опираясь на архивные документы, эскизы, хореографические заметки, либретто, нотный материал, обширный эпистолярый и мемуаристику, она постаралась не просто детально воспроизвести сценарий Кандинского<sup>60</sup>, следовать его цветовым и световым указаниям, но и визуализировать в декорациях и костюмах те изображения, которые художник поместил в альманахе «Голубой всадник». Постановка Стинтон — пример удачного сочетания научного подхода и творческого воображения. Будем надеяться, что это не последнее приношение Кандинскому в XXI столетии.

<sup>59</sup> The theoretical Realization of the Yellow Sound. Архив Ф. Гартмана в Библиотеке Йельского университета.

<sup>60</sup> К сожалению, эскизов костюмов и декораций — за исключением одного рисунка, на котором изображен крест, — не сохранилось.

## **Новая музыка как форма постфилософской деятельности: постструктуралистские концепты и философия музыки начала XXI века**

Современная культура демонстрирует тесное взаимодействие и взаимопроникновение философии и искусства — как на содержательном, так и на формально-институциональном уровнях.

Философия постструктурализма, оказавшая мощнейшее влияние на основания современной художественной культуры, развивалась в рамках идей западной гуманитарной мысли, находясь в тесном взаимодействии в первую очередь с литературоведением и искусством второй половины XX — начала XXI века. Название этого течения открывает логическую связь с предшествующим структурализмом — целостной системой представлений, в русле которых постструктурализм предстает в ракурсе самокритики. Присущий последнему негативный пафос затронул рациональные обоснования культуры и искусства. Сближение с научным мышлением в литературоведческом структурализме Парижской семиологической школы<sup>1</sup> аналогично процессам, которые происходили также и в области новой музыки второй половины XX века.

Несмотря на разнообразие эстетических позиций и творческих методов, которые не позволяют говорить об общей тенденции, можно выделить в качестве магистральных направлений сериализм и последующее его переосмысление в музыкальной культуре последней трети XX — начала XXI века — постсериализм. В литературоведении происходит отказ от эссеизма и формализованного аппарата, основанного на лингвистической терминологии, обращение с позиций формальной логики к математическим формулам и схемам. Сериализм стремится к разрыву с интонационными и ритмическими архетипами тональности. Повествовательность и нарративность вытесняются структурированием. Серия становится основным творческим рычагом, не допускающим вольностей проявления стихийной экспрессии. Сериальный метод, который изначально выбирает композитор, создавая своей креативной волей самоограничитель, далее создает определенные композиционные рамки так же, как и структурализм ограничивает писателя. Безусловно, что данный принцип в новой музыке действует в достаточно ограниченном радиусе (на уровне дармштадтской модели). Сегодня в композиторских рефлексиях постсериализма мы наблюдаем деконструкцию и переосмысление предшествующего

<sup>1</sup> Ранний Р. Барт, А. Ж. Греймас, К. Бремон, Ж. Женетт, Ц. Тодоров, Ж. Пиаже.

периода сериальной музыки. Таким образом, новая музыка обнаруживает движение параллельное направлению философской мысли постмодерна.

Артикулированные философами-постструктуралистами концепты далее переносятся в область художественных практик. Философия создает концепты, а концептуализм, в некоторых случаях даже отрицая это, реализует их в качестве идей. Он связывает философский смысл с культурно-цивилизационными контекстами, вне которых утрачивает свою значимость. При этом необходимо подчеркнуть, что не только в философии создаются концепты, ибо концепт — это понятие многогранное, способное воспроизводить, творчески интерпретировать, аккумулировать художественные смыслы в качестве универсалий. Универсалии-концепты проецируются на сферу художественного творчества, определяя концептуальное содержание современного искусства, и в частности новой музыки.

Теоретик концептуализма, концептуальный художник Джозеф Кошут определяет концептуализм как «искусство после философии» в качестве единственно возможной формы постфилософской деятельности в ракурсе искусства. В своей программной статье «Искусство после философии» (1969) Кошут утверждает, что именно концептуализм призван вытеснить философию с ее поля, так как философия не смогла справиться с поставленными перед ней со сложными когнитивными задачами<sup>2</sup>. Настала очередь искусства совершить попытку преодолеть возникшее препятствие. Сегодня вне концепции, как философской, так и художественной, искусство не может существовать. Концептуализм, так же как и современные художественные практики, основывающиеся на принципе становления концепта-идеи, переводит философию из чисто теоретической сферы в интеллектуально-художественную практику.

Концептуальное мышление как способ взаимодействия философских концептов и композиторских практик проецируется на художественный процесс двусторонним образом: в первую очередь оно воплощается в концептах, генерирующих художественные идеи в концептуальном искусстве и концептуализме, и также находит свое отражение в философских концептах новой музыки, которые проявляют себя вне концептуализма как такового.

### ***Концептуализм в контексте оппозиции концепт и перцепт***

Для концептуального искусства в первую очередь важна суть вопроса — художественный жест, концепт, и лишь затем художник может обратить свое творческое внимание на форму и технику реализации. Выставленный в качестве арт-объекта писсуар Марселя Дюшана был «концептуальным», несмотря

<sup>2</sup> Kosuth J. Art after Philosophy // Kosuth J. Art after Philosophy and After: Collected Writings, 1966–1990. Cambridge; London: MIT Press, 1993. P. 13–32.



на то что понятие «*Conceptual Art*» появилось позже<sup>3</sup>. Известный факт проведения опроса газетой «Daily Telegraph» в 2004 году среди инсайдеров британского арт-рынка, ставшего основой для составления списка из пяти произведений XX века, оказавших наибольшее влияние на развитие мирового искусства, говорит о том, что «Фонтан» М. Дюшана (писсуар — арт-объект) опередил и «Авиньонских девиц», и «Гернику» П. Пикассо, и «Красную комнату» А. Матисса<sup>4</sup>. В опросе приняли участие около 500 влиятельных художников, критиков и хранителей музеев и владельцев галерей. Этот рейтинг говорит в пользу того, что современное искусство ориентируется на концепт, и оно концептуально вне зависимости от его художественной области.

В концептуальном искусстве концепт составлял основу замысла произведения как формализованная и вербализованная идея, а ведущая роль принадлежала документальной фиксации. Смысл был заключен в стремлении к дематериализации творчества, где внимание фиксировалось главным образом не на артефакте, а на функционировании произведения в концептуальном пространстве. Идея или концепт возникал спонтанно и внерационально — утверждает художник-концептуалист Сол Левитт. Задача художника заключалась в том, чтобы создать такой концепт, который будет существовать с множеством вариантов смысловой реализации и материализовывать идею различным образом. В концептуальном искусстве со всей очевидностью смысловой акцент смещается от перцепта к концепту. В 1960-х годах Левитт предложил такое определение концептуального искусства: «Когда художник прибегает к концептуальной форме искусства, это означает, что все планирование производится заранее, все решения принимаются заранее, и исполнение происходит формально, поверхностно, неглубоко <...> цель художника, занимающегося концептуальным искусством, — сделать свою работу интеллектуально интересной для зрителя и при этом не затрагивающей его душу»<sup>5</sup>. Таким образом, первенство идеи, выраженное в превосходстве интеллектуального над чувственным, очевидно.

В концептуализме, использующем всевозможные реди-мейды, основополагающим свойством становится «эффект реального», и, согласно утвер-

<sup>3</sup> Английская группа художников концептуалистов «Искусство и язык» была основана в 1967–1968 гг. в Великобритании Т. Аткинсоном, Д. Бэйнбриджем, М. Болдуином и Г. Харрелом. Название происходило от названия журнала «Искусство-язык» (Art-Language). На протяжении 1970-х группу «Искусство и язык» интересовали вопросы, связанные с производством искусства.

<sup>4</sup> Получился такой список: 1. Марсель Дюшан. «Фонтан». 2. Пабло Пикассо. «Авиньонские девицы». 3. Энди Уорхол. «Диптих Мэрилин». 4. Пабло Пикассо. «Герника». 5. Анри Матисс. «Красная комната». См.: *Владимиров Т.* Марсель Дюшан как создатель нового вида пластического искусства // *Historicus*. [Электронный ресурс] Режим доступа: URL: [http://www.historicus.ru/Marcel\\_Duchan\\_kak\\_sozdatel\\_novogo\\_vida\\_plasticheskogo\\_iskusstva/](http://www.historicus.ru/Marcel_Duchan_kak_sozdatel_novogo_vida_plasticheskogo_iskusstva/)(дата обращения: 28.10.2015).

<sup>5</sup> *LeWitt S.* Paragraphs on Conceptual Art // *Artforum*. 1967. June. P. 79–83.

ждению Славоя Жижека, это «вовсе не то же самое, что в 1960-х Ролан Барт называл *l'effet de réel*<sup>6</sup>: это, скорее, полная его противоположность, *l'effet de l'irréel*. В отличие от бартовского *effet de réel*, в котором текст заставляет нас принять за “реальное” результат вымысла, здесь Реальное, для того чтобы оно могло существовать, должно восприниматься как кошмарный ирреальный фантом»<sup>7</sup>. Смещение границ реальности и особый художественный взгляд оказываются особенно актуальными в условиях сегодняшней всеобщей виртуализации и объясняют причину того, что сегодня неоконцептуализм вновь обретает популярность в определенных кругах и входит в современное понятие актуального искусства.

Концептуализм использует вместо языка образов язык вещей. Восприятие реальности искусства таким образом становится прозрачным: автор уклоняется от художественного процесса создания произведения и переносит его в область восприятия, предоставляя реципиенту возможность проделать его работу самому. А оптический параллакс в качестве условия восприятия — столь важный для новой музыки, не связанной с концептуальным искусством непосредственно, — таким образом, устраняется. Основным значением концептуализма является переосмысление способа и форм функционирования искусства. Контекст, возможно, даже более важен, чем само произведение искусства. Однако это утверждение актуально и справедливо не только в отношении музыкального концептуализма, но и в отношении новой музыки постсериализма.

Молодое поколение композиторов сегодня не только активно использует медиатехнологии, но и провозглашает новую эру концептуального искусства, где идея превалирует над исполнением. Показательно, что по мере развития индивидуальных систем и авторских композиторских технологий в какой-то момент вновь возникает потребность в ярких оригинальных идеях, не всегда требующих адекватного воплощения. Одним из направлений в новой музыке наступившего XXI века становится неоконцептуализм, а концептуализация композиторского мышления является общей тенденцией новой музыки в целом.

Доминантные точки рекламной кампании неоконцептуализма это: во-первых, использование сети Интернет в качестве основной площадки для самопрезентации, а во-вторых, — освещение определенных социально-политических и экономических проблем с помощью яркой концептуальной идеи, способной превратить обыденную жизненную ситуацию в предмет художественного творчества и эстетического удовольствия от оригинальности концепта. При этом основным методом воздействия становится провокация, а не разработка

<sup>6</sup> Barthes R. *L'effet de reel* // Communications. 1968. № 11. P. 84–89.

<sup>7</sup> Жижек С. 13 опытов о Ленине. URL: <https://rbook.me/book/10520496/read/page/71/> (дата обращения: 27.10.2020)

топологии «перцептивных троп», как это происходит у композиторов новой музыки постсериализма, таких, например, как Хельмут Лахенман, Сальваторе Шаррино и других.

### **Неоконцептуализм**

В качестве образца музыкального неоконцептуализма и примера теоретической разработки этого явления обратимся к творчеству немецкого композитора Йоханнеса Крайдлера (р. 1980). В своих теоретических работах он пишет об основаниях неоконцептуализма. Композитор полагает, что концептуализм в новой музыке представлен не только творчеством Дж. Кейджа, а весьма широко и многообразно. Образцы концептуального искусства — это и «Поэма для 100 метрономов» Д. Лигети, и раннее творчество С. Райха, и композиции Э. Лусье, и многое другое. На современном этапе линия концептуализма продолжается в творчестве П. Аблингера, Б. Ланга, Т. Джонсона, К. Марклея. «Музыка в музыке» — концепция, предложенная Крайдлером в его одноименной работе, провозглашает принцип использования уже существующего материала, однако концептуально преобразованного. Оригинальная идея для композитора стоит значительно выше «оригинальности» самой музыки<sup>8</sup>. Сегодняшнее время наглядно демонстрирует ситуацию «музыки в музыке», когда наступает время оригинальных идей для создания из «готового» материала всевозможных бриколажей. Постмодерн, считает Крайдлер, это диагноз современности, в соответствии с которым сегодня производятся всевозможные ремиксы. Готфрид Бенн, заявивший, что «искусством будущего будет коллаж», был значительно дальновиднее, чем мы думали, так как документальным архивом XXI века станет не что иное, как звуковой архив глобальной сети Интернет<sup>9</sup>.

В лекции «Тезисы концептуализма»<sup>10</sup>, прочитанной в Гарвардском университете, композитор определяет основные положения неоконцептуального искусства. Первый тезис: понятие определяется смелостью идеи. Второй — касается уже непосредственно идеи: она состоит в том, что сегодня именно машина создает произведение искусства. Третий тезис: концепция — это алгоритм, который применяется к машине, понимаемой в делёзовском смысле. Машина концептуального мышления — это «диаграмматическая или абстрактная машина», которая не функционирует для того, чтобы репрезентировать нечто реальное... «Это Реальное/Абстрактное коренным образом отличается от фикциональной абстракции и от предположительно чистой машины

---

<sup>8</sup> *Kreidler J. Sentences on Musical Concept-Art* (2013). URL: <http://www.kreidler-net.de/english/theory/sentences.htm> (дата обращения: 30.10.2020).

<sup>9</sup> *Kreidler J. Musik mit Musik Abgedruckt // Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik / hrsg. von M. Rebhahn, T. Schäfer. Bd. 21. Mainz: Schott Music, 2012. S. 27.*

<sup>10</sup> *Kreidler J. Sentences on Musical Concept-Art* (2013).

выражения»<sup>11</sup>. Согласно его четвертому тезису, материалом для машины становится всеобщий художественный архив. «Основу производства» составляют риторические приемы, формальные конструкции, реди-мейды или случайный материал. Пятый тезис и шестой взаимосвязаны: для каждого физически проявляющего себя исполнения произведения искусства существует множество неисполненных и неисполнимых вариантов. Согласно седьмому тезису, чувствительность восприятия лишь один из возможных используемых аспектов в создании композиции, но отнюдь не основной и не единственный. Каждая композиция новой музыки представляет собой концептуальную акцию — утверждает Крайдлер, ссылаясь на своего учителя М. Шпалингера. Согласно девятому тезису, далеко не все концептуальные идеи, возникающие в творческом воображении художника, должны быть реализованы: они существуют для образования альтернативных концепций, которые могут составить параллельный план композиции. Тривиальную идею, согласно одиннадцатому тезису, невозможно исправить выразительным дизайном или качественным исполнением, а испортить хорошую идею — напротив, довольно сложно. Сама по себе импровизация и спонтанность, полагает Крайдлер, не может быть музыкальной концепцией без какой-либо внешней руководящей идеи.

Музыкальный концептуализм, согласно следующему тезису, является своеобразным минимализмом, так как идея — не что иное как «наименьшее возможное целое». Только в новой музыке нередко появляется вопрос о том, является ли она музыкой в действительности, в связи с чем, полагает композитор, чем не музыкальнее будет композиция, тем лучше, провокационнее и оригинальнее. Границы музыкального концептуального искусства весьма размыты, как и, собственно, границы искусства как такового, так как современные художественные практики невероятно многообразны.

Приводя в качестве примера новый концептуальный подход к материалу, немецкий композитор Крайдлер подчеркивает, что сегодня многие звуки обладают вполне устойчивыми значениями и историко-стилевой принадлежностью, которые не позволяют им выступать в новом качестве. Эволюционные возможности на параметрическом уровне оказываются минимальными, и инновационный потенциал сегодня скрыт в контекстуальных возможностях. Сам же музыкальный инструмент, с позиции Крайдлера, является «формой» и лишь срединный путь, проходящий через использование современных технологий и медиа, открывает новые возможности. Задача современного художника — реферировать между спецификой звука, параметрами которого он озадачен, и его преобразованием, структуралистскими и семантическими установками, аналогичными соотношению репрезентативной и абстрактной живописи. Ком-

<sup>11</sup> Deleuze G., Guattari F. Capitalisme et schizophrénie. T. 2: Mille plateaux. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980. P. 148.

позитор представляет музыку в контексте медиальных форм, обусловленных существованием цифровых технологий. Звук в его живом звучании коренным образом отличен от цифровой фиксации в записи. Весьма существенным фактором становится акт присвоения, или «экспроприация», так называемой внешней музыки.

Для концептуализма и неоконцептуализма, бесспорно, наибольшее значение имеет первичная идея — концепт. Философский концепт в новой музыке постсериализма — это путь продвижения в образном потоке. Для новой музыки вне концептуалистских рамок понятие идеи-концепта также важно, однако не менее важным является становление этой идеи, проецирующееся на композиторскую технику, — именно то, чего не происходит в концептуальном искусстве.

### ***Новая музыка постсериализма: перцепт и концепт***

Принципиальным различием между музыкальным концептуализмом и доминированием концепта в композиторских практиках новой музыки является различная акцентуация на категориях концепта и перцепта. В новой музыке, существующей вне рамок концептуализма, очевидным фактом является поворот от *концепта* к *перцепту* (внутри концептуализма как формы искусства просматривалось обратное движение) и движение от философии к искусству. Искусство — изначально перцептивная сфера, которая непосредственным образом соприкасается с чувственностью, ощущениями и восприятием. Для новой музыки важно именно обновленное восприятие. Основой восприятия новой музыки второй половины XX века стала рецептивная эстетика, в центре которой располагается проблема метафизического отношения произведения и реципиента. В коммуникативном акте, где взаимодействуют композитор, исполнитель и слушатель, проявляется художественный смысл, который представляет собой динамическую, а не статичную форму. Задача композитора — направить восприятие в нужное русло при помощи «перцептивных троп» и сформировать знаковую систему, функционирующую в рамках данного произведения. Этими перцептивными тропами и становятся концепты, во многих случаях спроецированные из постструктуралистской философии.

Ведущей стратегией, так же, как и в концептуализме, способной привлечь внимание реципиента и спровоцировать его обновленное восприятие, становится эстетическая провокация, которая может носить характер поведенческого вызова, разрушая рамки общепринятых конвенциональных норм, а также осуществляться в границах этих рамок посредством вторжения в индивидуальное пространство, вовлекая реципиента в процесс взаимодействия, пытаясь призвать к коммуникации.

В музыке постсериализма нарушение границ — провокация — носит характер «тихой атаки». Громкий, раздражающий звук сегодня не удивляет,

в то время как тонкая работа с едва слышными призвуками бесцеремонно вторгается в личное пространство слушателя и нарушает границы дозволенного. Для того чтобы «услышать», необходим собственный психологический опыт, а композитору его предстоит описать.

В музыке постсериализма имеет место и эстетическая провокация, когда слушатель, а в некоторых случаях и исполнитель, спрашивает: музыка ли это? Подобные вопросы нередко задавали немецкому композитору Лахенману. В одном из своих интервью он говорит: «Я уже 50 лет сочиняю музыку и сотни раз слышал от оркестра: “Господин Лахенман, да ведь это не музыка!” И тогда я говорю: “Великолепно! Спасибо за комплимент! А что это?”»<sup>12</sup> Именно этот вопрос, являющийся сущностью концепта, провоцирует слушателя на новое восприятие, на размышление о том, что же, собственно, является музыкой.

Слушание, согласно точке зрения Лахенмана, — это тоже искусство, особый творческий путь, когда человек работает со своим слухом. «Беззащитность» и тоска по недостижимому «прекрасному» становятся источниками особого рода эстетического удовольствия, заключенного в изменении себя, в проявлении способности к физическому ощущению новых звуков. Слушатель — тоже источник резонанса, ибо он резонирует со звуковым материалом. И именно в этом — в концепте — в трансформации восприятия и эстетической переориентации заключается новый музыкальный контекст и художественный акт. Понятие аудиокультуры становится весьма актуальным для настоящего времени. Очевидно, что мы имеем дело с организацией звукового континуума, существующего в тесном взаимодействии с реципиентом. Процесс расширения звукового пространства в аудиокультуре вынуждает слушателя работать над восприятием: многие комбинации выходят за порог нашего восприятия, обостряя чувствительность рецептивного поля.

### **Взаимодействие новой музыки с философскими концептами постструктурализма**

Художественное творчество образует единое русло с постструктуралистской философией. В связи с этим проекция философских концептов в музыкальную сферу позволяет представить искусство звука как постфилософскую деятельность, способную не только отражать реальный мир, но и с помощью особой знаковой системы воздействовать на адресата.

Звук в новой музыке постсериализма — проекция концепта *ризомы*. «Звуковой объект» — это лабиринт, в котором сходится и расходится множество атак и импульсов. Этот непрямой, расходящийся в лабиринтах индивидуального слухового восприятия путь и есть ризома. Слушатель интерферирует между звуковыми и временными пластами (как, например, в «Контактах» К. Штокхаузена,

<sup>12</sup> Хельмут Лахенман: «Искусство ничего не должно» // Играем с начала. 2014. № 1 (117). Январь. URL: <http://archive.gazetaigraem.ru/a12201401> (дата обращения: 30.10.2020).

или в сочинениях спектралистов, постоянно работающих с масштабами), меняется оптика, фокус, чувствительность к самым тихим и громким звукам.

*Ризома* как ключевое понятие философии постмодерна в целом фиксирует нелинейный способ организации современного мира. Она противопоставляет метафору корневища прежней древовидной культуре. Это децентрированность, ризоморфность, потенциальная бесконечность репродуцирования стеблей клубнем, способность развиваться в любом направлении и принимать всевозможные формы. «Мир потерял свой стержень», а полиморфность раскрывает связь любой точки корня с множеством разноликих явлений современного художественного мира. Гетерономность — фундаментальное свойство ризомы — «семиотичное звено как клубень, в котором спрессованы разнообразные виды деятельности — лингвистической, перцептивной, миметической, жестикуляционной, познавательной; самих по себе языка, его универсальности не существует, мы видим лишь состязание диалектов, говоров, жаргонов, специальных языков»<sup>13</sup>. Ризоматическая асистемность обладает способностью расчленения и децентрации языка, который замыкается на своей внутренней специфике и демонстрирует беспомощность. Композиторское творчество последней трети XX — начала XXI века в ситуации всеобщего стремления к индивидуализму и изобретению в каждом случае собственной системы символов и знаков ризоморфно. Вместе с тем концепт ризомы проецируется и на отдельные композиционные принципы, и в некоторых случаях даже становится акустическим сюжетом музыкальной композиции.

Прежняя классическая традиция никогда не учитывала эти «крайние» возможности и способности слухового восприятия. Она ориентировалась на усредненное и обобщенное слушание. Начиная со сложного понятия «звукового объекта», которое сформировалось именно во второй половине XX века, звук ризоматичен: «множества определяются “внешним” — абстрактной линией, линией ускользания или детерриторизации, следуя которой, они меняют природу, соединяясь с другими множествами»<sup>14</sup>. Структурирующим принципом для ризоматического звукового мира становится концепт решетки. Для современного композиторского творчества концепт решетки, решета или сита — это матрица, накладываемая композитором на ризоморфный хаос реальности, который служит средством ее структурирования. Определяя путь «от шума к голосу», с помощью этого инструмента материал преобразует хаос в хаосмос. Концепт «номадической сингулярности», ускользающей от дискурсивного контроля, есть отказ от создания централизованных систем, скольжение по поверхности смысла. Это «плато» в музыке постсериализма структурируется через концепт решетки:

---

<sup>13</sup> История философии: Энциклопедия / сост. и глав. науч. ред. А. А. Грицанов. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002. С. 884.

<sup>14</sup> Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато. Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель; 2010. С. 11.

именно решетка, сито или решето в различных авторских системах выполняют функции «ограничителя» авторской воли. Делёз и Гваттари называют решетку «планом консистенции» — «внешней стороной всех множеств»<sup>15</sup>. «План консистенции» — сетка, которая накладывается на ускользящую от фиксации бесконечность. В новой музыке постсериализма мы неоднократно встречаемся с проекциями данного концепта: «временная сетка» (Zeitnetz) Лахенмана, серийная пермутация звуковых объектов, ограничитель как некая высшая метаструктура — «сито» в творческой концепции Б. Фёрнихоу, и «решето», представляющее набор определенных математических операций, у Я. Ксенакиса.

Ризоматический объект — звук, ускользящий от территоризации, постоянно пересекает невидимые границы и выходит в беспредельное пространство. В связи с этим не менее важным концептом для новой музыки становится концепт трансгрессии или беспредельности.

Мишель Фуко определяет концепт *трансгрессии* как жест, который обращен на предел; «там, на тончайшем изломе линии, мелькает отблеск ее прохождения, возможно, также вся тотальность ее траектории, даже сам ее исток. Возможно даже, что та черта, которую она пересекает, образует все ее пространство»<sup>16</sup>. Безграничность пределов определяется Фуко как иллюзорность и призрачность границ этого феномена. Она «доводит предел до предела его бытия; она будит в нем сознание неминуемого исчезновения, необходимости найти себя в том, что исключается им (точнее говоря, она впервые заставляет его признать себя в этом), необходимости испытания своей позитивной истины в движении самоутраты»<sup>17</sup>. Отсутствие границ и пределов в новой музыке, которые ранее существовали между процессом и объектом, между звуком и тишиной, между «шумом» и звуком также является проявлением трансгрессии — «жеста, обращенного к беспредельности». Шумовой звук входит в общее звуковое пространство не в качестве альтернативы музыкальному: между ними стираются бывшие границы. Шумовой звук становится трансконтекстуальным, он перемещается из области бытового шума в музыкальную композицию, вытесняет прежний культивированный звук. Стирается граница между детерминированным и случайным. Этот процесс происходит как в области образования звука, который утрачивает былую стабильность и становится обладателем перемененно-вариативных качеств (во всех случаях звуковые приемы не получают одинакового воспроизведения, так как технология не стабильна в освоении этих звуков), так и в пространстве самой музыкальной

<sup>15</sup> Deleuze G., Guattari F. Capitalisme et schizophrénie. T. 2: Mille plateaux. P. 29.

<sup>16</sup> Foucault M. A Preface to Transgression // Foucault M. Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews / ed. with an introd. D. F. Bouchard. Ithaca (New York): Cornell Univ. Press, 1977. P. 29–52.

<sup>17</sup> Фуко М. О трансгрессии // Танатография Эроса: Ж. Батай и французская мысль середины XX века. СПб.: Мифрил, 1994. С. 117.



формы в свободно-алеаторической композиции. Тишина становится полноправным материалом, а границы ее восприятия и слышания чрезвычайно тихих звучностей — в высшей степени индивидуальны, и четкой грани между слышимым и неслышимым более не существует. Это пространство «между» можно трактовать как лабиринт возможностей, где пустота будет идентична хаосу многообразия. Делёз и Гваттари представляют хаос в ракурсе бытийной зоны предельно высоких скоростей, где скорость смены событий невероятно велика: возникающее исчезает, не успев возникнуть<sup>18</sup>.

Концепты *Различия и Повторения* оказываются в центре постмодернистской полемики с традицией — мышлением тождества. Эти концепты (*répétition/différence*) также весьма значимы для сферы композиторского творчества, ибо они определяют и критику предшествующего сериализма, в котором «различие» выступало в качестве основополагающего принципа. «Различие и Повторение» находится в центре творческой концепции австрийского композитора Бернхарда Ланга (1957). Его идеи инспирированы философскими концептами Делёза.

Ключом к пониманию нового метода композиции становится делёзовская трактовка «Различия и Повторения»: короткие фрагменты музыкального материала размещаются в различные нерегулярные петли, в то время как материал может быть разрезан, сжат или увеличен, в качестве короткой музыкальной ячейки он остается в самом сердце композиции. Повторение одних и тех же звуковых элементов образует сдвиг в восприятии, так как меняется не объект, а фокус, который открывает своеобразный лабиринт интерпретационных возможностей. Таким образом, повторение генерирует разность восприятия, подрывая идентичность мышления. Элементами монтажа в новой музыке становятся как фрагменты традиционного музыкального материала, так и фрагменты звукозаписей. Стремительно развивающийся процесс «оцифровывания» искусства является не только одной из ведущих тенденций современного художественного творчества, он также порождает многочисленные направления и формы современного цифрового искусства.

Процесс деконструкции метафизической модели мира, выразившийся в нигилизме по отношению к предшествовавшей «метафизике» как способу мышления, избрал в качестве отправной точки отрицание традиционного мира человеческого бытия не только природы, материи, но и сознания, являющегося зеркалом реальности. Альтернативой Бытию становится *Ничто* — «пустыня самого реального». *Концепт пустоты* значим и для музыки исследуемого периода. Кейдж утверждает, что смысл деятельности художника состоит именно в воплощении Ничто в форме становления разнообразных Нечто. Музыка есть вид деятельности, которая есть Ничто<sup>19</sup>. Этот вектор опре-

<sup>18</sup> Deleuze G. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968. P. 112.

<sup>19</sup> Cage J. *The Future of Music: Credo (1937)* // *Cage J. Silence: Lectures and Writings*. Middle-

делил поиски композиторов постсериализма. Для Лахенмана, Шаррино одним из важнейших моментов является сам процесс возникновения звука: его явление из Ничто и момент преобразования в звуковое Нечто. Противопоставления звука и тишины не происходит: важен сам процесс превращения Ничто в Нечто — разрыв с классической оппозицией звука и паузы. «Постепенный переход от молчания к звуку — материал, на котором основываются все мои композиции», — говорит Шаррино<sup>20</sup>. Его интересуют все три основных момента: зарождение звука, его жизнь и угасание. Звук рождается и умирает, а композитор выражает себя в звуковом образе, приобретающем значение философской концепции. Неразличимое и невозможное мгновение заключает в себе последнюю вибрацию предыдущего звука и первую — следующего. Парадоксальным образом восприятие открывает философию тишины как феноменологию «невидимого» и «бесплотного».

Звуковая феноменология невидимого и бесплотного в ракурсе композиторской философии тишины обращена к еще одному философскому концепту — *телу без органов*. Этот концепт заимствован Ж. Делёзом у А. Арто, который, будучи актером, эстетом стремился к спонтанному, естественному, экстаическому телу «чистой страсти» (в нем воплощалась тотальность слияния в экстаическое соединение), в то время как у Делёза «тело без органов» прямо противоположно данной интенции — это пустое соматическое тело без свойств, не тело-объект, оно существует по другую сторону от общепринятого представления о телесной реальности<sup>21</sup>. Одно из его свойств — детерриторизация — разрушение границ между телом-объектом и собственным телом, между телом и современными технологиями, являющимися его непосредственным продолжением. В новой музыке постсериализма сам музыкальный инструмент становится «телом без органов» — без истории и без стереотипов владения этим телом. Каждая часть «тела» инструмента может действовать самостоятельно: возможно играть не только на струнах виолончели или скрипки, можно продуть эфы, играть на колках или использовать вместо смычка что-то иное. Подобный подход ломает сложившиеся штампы многовековой исполнительской практики. В ансамбле все инструменты образуют единое тело, если иной принцип не обусловлен правилами игры в различных исполнительских группах и пространственной диспозиции. Не существует более и границы между инструментом и возможностями его технического расширения опциями электроники в композициях с участием *live electronic*, процесс звуковой интеграции и интерактивного взаимодействия живого звука и преобразованного образует единое целое.

town: Wesleyan Univ. Press, 1961. P. 30.

<sup>20</sup> Sciarino S. Carte da suono (1981–2001). Palermo: Cidim Novecento, 2001. P. 256.

<sup>21</sup> Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип. Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. С. 22.

Идея «картографии тела» французских философов включает в себя представления о процессуальности телесного бытия и «общности аффектов» как долготы и широты. Этот своеобразный делёзовский концепт формы как «тюрьмы тела» в композиторском творчестве последней трети XX — начала XXI века подразумевает предопределение структурной организации, где уверенность в ее правомерности настолько высока, что существует даже приоритет гиперструктуры. Предопределение звуковых событий и структурная фиксация свойств музыкальных параметров в сериализме создает парадоксальный эффект «тюрьмы тела» свободного духа. Программируя каждый отдельный параметр в сериальной композиции, будь то комбинации тонов, или ритмо-временные координаты, или динамические кривые, композитор заново создает «тело», где элементы изначально самостоятельны и не согласованы с какой-либо единицей высшего порядка. В постсериализме спонтанные и детерминированные элементы подчиняются общему закону, который также каждый из композиторов создает самостоятельно, однако он начинает с другой точки: с самого первого праэлемента — звука. Звук обретает форму, структуру, и его «линия жизни» оказывается запрограммированной в нем самом.

Подводя итоги, необходимо еще раз подчеркнуть значение концепта в современном художественном творчестве. В постижении художественного смысла новой музыки именно концептам, спроецированным из философских исканий постмодерна, принадлежит ведущая роль. Объединяя различные гуманитарные сферы, представляя современное искусство, и в частности новую музыку в качестве постфилософской деятельности, они в совокупности образуют весь широкий спектр содержания художественного творчества. Содержание новой музыки концептуально, и в основе композиторского творчества всегда лежит концепт. Однако, в сравнении с концептуализмом, очевидны различия в акцентуации на понятиях перцепта и концепта. В концептуальном искусстве оригинальность самой идеи провоцирует восприятие. В первую очередь важен художественный жест, в то время как художник может и вовсе проигнорировать форму и технику реализации концепта. В концептах новой музыки в основе восприятия стоит проблема метафизического отношения произведения и реципиента, где композитору необходимо направлять восприятие в нужное русло. И в том и в ином случае метод провокации становится вектором восприятия. Однако в концептуализме — это эстетическая провокация, в то время как в новой музыке, существующей вне концептуалистских рамок, применяется провокация слушательского восприятия.

Поводом к сравнительному анализу неоконцептуализма и концептуальных установок новой и новейшей музыки в целом послужило представление концептуального искусства как нового типа постфилософской рефлексии. Постфилософской рефлексией в данном случае является и инспирация концептами постструктурализма новой музыки XXI века.

## Концепции современного театра в немецкой театроведческой литературе

Активное развитие театрального искусства в последней трети XX — начале XXI века характеризуется расширением и даже размыванием границ понятий «театр», «театральность», «спектакль», «перформативность». Эти фундаментальные изменения требуют не только выработки новой методологии анализа спектакля, но и серьезного переосмысления самой *концепции театральности*.

К феномену нового театра в своих трудах обращались такие авторы, как Ж. Лакан, Р. Барт, Ж. Делёз, Ж. Деррида, Г. Дебор, У. Эко, Дж. Батлер, В. Подорога и многие другие. На сегодняшний день наибольшее развитие наука о театре получила в Германии. Так, А. Айерман в «Постспектаклярном театре» (2004)<sup>1</sup> выводит триаду *спектаклярное — нонспектаклярное — постспектаклярное*, наряду с такими разновидностями нового театра, как *театр записи, театр искажения, театр объектов и театр информации*. В сборнике «Театр фрагментов: перформативные стратегии в театре между античностью и постмодерном»<sup>2</sup> (2009) рассматривается межпространствие между видимым, слышимым и чувствуемым, а также эстетика фрагмента в пред- и постдраматических театральных формах. В издании «Формы интерактивного медиаискусства» (2001)<sup>3</sup> речь идет о влиянии интерактивных средств на трансформацию театра и формирование новых видов искусства, а также о соотношении понятий *интерактивности* (многовариантности развития) и *нарративности* («безальтернативного» линейного повествования).

Несмотря на большое количество исследований, на данный момент еще не сформировалась непротиворечивая и общепринятая картина современного театра, равно как и не закрепился соответствующий новым театральным явлениям категориальный аппарат. Издание на русском языке двух фундаментальных немецкоязычных работ — «Постдраматического театра» Ханса-Тиса

<sup>1</sup> Eiermann A. Postspektakuläres Theater — Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste. Bielefeld: Transcript, 2009.

<sup>2</sup> Theater des Fragments: performative Strategien im Theater zwischen Antike und Postmoderne / hrsg. von A. Bierl u. a. Bielefeld: Transcript, 2009.

<sup>3</sup> Formen interaktiver Medienkunst: Geschichte, Tendenzen, Utopien. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

Лемана<sup>4</sup> в 2013 году и «Эстетики перформативности» Эрики Фишер-Лихте<sup>5</sup> в 2015-м, — а также приезд их авторов в Москву с лекциями<sup>6</sup> послужили мощным толчком к новому «витку» обсуждений проблем современного театра в российском театральном мире.

Цель настоящей статьи — проанализировать некоторые аспекты этих, вероятно, самых дискутируемых сегодня в профессиональном сообществе концепций, а также представить полемику их авторов. При подготовке работы у Лемана<sup>7</sup> и Фишер-Лихте<sup>8</sup> были взяты интервью.

Философ и теоретик современного театра Ханс-Тис Леман (р. 1944) — «культовая» фигура в той степени, насколько это только возможно в теории театра как науке. Приглашенный профессор в университетах Амстердама, Вены, Кракова, Парижа, Токио и других, Леман более 20 лет (вплоть до выхода на пенсию) преподавал театроведение в Университете Гёте во Франкфурте. Специалист по творчеству современного немецкого драматурга Х. Мюллера, автор трудов по Б. Брехту, он исследовал взаимосвязь театра и мифа. Его изыскания либо ложатся в основу новых научно-театральных гипотез, либо активно оспариваются, но, пожалуй, сегодня нет такого театроведческого исследования, которое не обращалось бы к идеям главной работы Лемана «Постдраматический театр».

Круг профессиональных интересов известного театроведа Эрики Фишер-Лихте (р. 1943) столь же велик, как и значение ее работ для театральной науки. В 1983 году был издан фундаментальный трехтомный труд «Семиотика театра»<sup>9</sup>, где автор «впервые в европейской семиотике обратилась к материалу средневекового и барочного театра»<sup>10</sup>. В 2004 году Фишер-Лихте выступила с идеей новой *эстетики перформативности*, которая была обоснована ею в одноименном труде и обрела роль одного из ключей к феномену современного театра. Одна из последних ее книг посвящена новым инсцени-

<sup>4</sup> Леман Х.-Т. Постдраматический театр / предисл. А. Васильева; пер. с нем., вступ. ст. и коммент. Н. Исаевой. М.: ADCdesign, 2013 (оригинал: *Lehmann H.-Th. Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999).

<sup>5</sup> Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Play&Play; Канон-плюс, 2015 (оригинал: *Fischer-Lichte E. Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004).

<sup>6</sup> Лекция Х.-Т. Лемана на презентации книги «Постдраматический театр» на «Винзаводе» (22.09.2013); лекция Э. Фишер-Лихте в Театральном центре на Страстном бульваре под эгидой Союза театральных деятелей РФ (26.11.2014).

<sup>7</sup> Опубликовано в газете «Известия» от 24.10.2013. URL: <http://izvestia.ru/news/559397> (дата обращения: 28.02.2016).

<sup>8</sup> Материалы беседы (27.11.2014, Высшая школа сценических искусств, Москва) находятся в архиве автора статьи.

<sup>9</sup> *Fischer-Lichte E. Semiotik des Theaters*: in 3 Bde. Tübingen: Narr, 1983.

<sup>10</sup> Колязин В. Ф. Эрика Фишер-Лихте: театровед до мозга костей (вместо биографии) // *Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности*. С. 12.

ровкам Еврипида<sup>11</sup>. В настоящее время ученый занимается исследованием значения древнегреческой трагедии для формирования идентичности современных немцев<sup>12</sup>. Будучи, по выражению В. Ф. Колязина, «театроведом до мозга костей»<sup>13</sup>, Фишер-Лихте внимательно относится к терминам и делает подробный исторический и контекстуальный обзор их трактовок<sup>14</sup>, хотя ее собственная терминология, как и у Лемана, не во всех случаях оказывается исчерпывающей определенной.

Начиная с 1970-х годов происходит экстенсивный рост числа явлений, укладывающихся в новое понимание *театрального*, в котором шекспировское: «Весь мир — театр, а люди в нем — актеры», порой получает буквальное воплощение. Специфика нынешнего этапа театральной эволюции заключается в том, что театр развивается принципиально многовекторно: на сегодняшний день нельзя выделить какое-либо одно ведущее или даже два-три основных «конкурирующих» направления. Вот лишь некоторые из возникших в последние десятилетия жанров: документальный спектакль, интерактивный спектакль, мультимедиа-спектакль, спектакль-инсталляция, спектакль-путешествие, театр художника, театр-цирк, театр читок... Чтобы дать определение: что такое театр сегодня, — необходимо попытаться ответить на вопрос: может ли что-то послужить «общим знаменателем», объединяющим эти разнонаправленные тенденции?

Леман предлагает идентифицировать современную театральную реальность как этап, качественно новый по отношению к предшествующему: вводя термин *постдраматический театр*, он предлагает обнаружить *общность* новых театральных течений не в сравнении их между собой, но в свойственном им *отличии* от театра драматического. Тем не менее термин «постдраматический» «вовсе не означает абстрактное отрицание или простое желание отвернуться от традиции драмы»<sup>15</sup>.

Новый термин получил весомую, но не тотальную поддержку в театральном сообществе: дискуссии о его корректности ведутся по сей день. Один из аргументов лемановских противников — несоответствие предлагаемой трактовки понятия «постдраматический» его первоначальному значению. Как пишет сам Леман, этот термин появляется на рубеже 1990-х годов в работе американского театроведа и режиссера Ричарда Шехнера «Теория перформанса»<sup>16</sup> в словосочетаниях «постдраматический театр хэппе-

<sup>11</sup> Fischer-Lichte E. Dionysos Resurrected: Performances of Euripides' «The Bacchae» in a Globalizing World. Oxford: Wiley-Blackwell, 2014.

<sup>12</sup> Из интервью Э. Фишер-Лихте автору статьи.

<sup>13</sup> Колязин В. Ф. Эрика Фишер-Лихте: театровед до мозга костей (вместо биографии). С. 10.

<sup>14</sup> Так, в «Эстетике перформативности» отдельная глава посвящена разбору понятий *спектакля* и *перформативности*.

<sup>15</sup> Леман Х.-Т. Постдраматический театр. С. 45.

<sup>16</sup> Schechner R. Performance Theory. New York: Routledge, 1988.

нингов» (postdramatic theatre of happenings) и «постдраматическая драма» (postdramatic drama) в связи с описанием творчества Ж. Жене, С. Беккета и Э. Ионеско<sup>17</sup>.

Фишер-Лихте называет автором данного термина театроведа польского происхождения Анджея Вирта<sup>18</sup>. В понимании последнего определение «постдраматический» отнюдь не универсально: он называл так лишь возникшую в 1970-е годы одну из разновидностей театра — спектакли без драматического текста: «речь не шла о философском осмыслении этого концепта»<sup>19</sup>.

Как указывает М. Неклюдова, французский театровед К. Бидан в своей статье 2009 года «И театр стал постдраматическим: история одной иллюзии»<sup>20</sup> упрекает Лемана в отсутствии «четкой категоризации и, соответственно, аналитического метода»<sup>21</sup>. Фишер-Лихте же, напротив, выступает против «четкой категоризации» современного театра в принципе: «Это слишком академичный подход. В первую очередь нужно задать себе вопрос: всегда ли нам нужна классификация и для чего? <...> В какую классификацию войдет появившееся сейчас в Германии понятие “постмигрантский театр”?»<sup>22</sup>

Сам Леман признает преобладание в характеристиках постдраматического театра «чисто негативных критериев <...> типа: “новый театр — это не то и не это”», однако, по его мнению, «существует еще слишком много пропусков, чтобы соответствующие категории и слова позволяли прийти к какому-то положительному определению»<sup>23</sup>. По мнению Ю. Шрёдера<sup>24</sup>, постдраматическим является театр, «практически распрощавшийся с основами основ драматического искусства со времен Аристотеля — мимесисом, действием, характерами, конфликтом, ситуацией, диалогом»<sup>25</sup>.

Перечень разного рода «негативных критериев» легко продолжить: даже такие «формальные» признаки театра, как наличие профессиональной труппы, сценической площадки, декораций теперь не являются его непереносимыми условиями (например, в некоторых спектаклях группы «Rimini Protokoll») <sup>26</sup>.

<sup>17</sup> Ibid. P. 21–22.

<sup>18</sup> Из интервью Э. Фишер-Лихте автору статьи.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> *Bident Ch. Et le théâtre devint post-dramatique: Histoire d'une illusion // Theatre / Public. 2009. № 194. P. 76–82.*

<sup>21</sup> Цит. по: *Неклюдова М. Существует ли постдраматический театр? // Новое литературное обозрение. 2011. № 5 (11). С. 213–218.*

<sup>22</sup> Из интервью автору статьи.

<sup>23</sup> *Леман Х.-Т. Постдраматический театр. С. 45.*

<sup>24</sup> *Schröder J. «Postdramatisches Theater» oder «Neuer Realismus»? Drama und Theater der neunziger Jahre // Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart / hrsg. von W. Barner. München: C. H. Beck, 2006. S. 1080–1120.*

<sup>25</sup> Цит. по: *Шевченко Е. Н. Постдраматический театр // Новый филологический вестник. 2011. № 2 (17). С. 130–135.*

<sup>26</sup> Спектакли серии «Remote X» немецкой театральной компании «Rimini Protokoll» представляют собой своего рода экскурсии. Передвигаясь по городу группой, зрители слышат лишь

Как было сказано выше, на возможное отсутствие сюжета и даже текста указывали, соответственно, Шехнер и Вирт, вводя именно для таких спектаклей определение «постдраматические» (впрочем, *возможное* не означает *обязательное*).

Последовательное «вычеркивание» всех необязательных черт современного театра вновь приводит к вопросу: какой же признак позволяет идентифицировать некое явление как спектакль? На одной из посвященных проблемам театра дискуссий в Российском государственном гуманитарном университете<sup>27</sup> было высказано предположение, что единственным «общим знаменателем» оказывается присутствие в театральном действе собственно *действующих лиц* (пусть это даже будут непрофессиональные актеры). Однако и такое определение не охватывает все формы нового театра<sup>28</sup>.

Понятие *постдраматический театр* претендует на универсальность по той причине, что в него вписываются как спектакль с актерами, так и спектакль без актеров; как постановка на сцене, так и действие за пределами сценической коробки и т. д. Однако ахиллесова пята этого термина — в нем самом: постдраматический театр не может быть одновременно *драматическим*. Между тем драматические спектакли не исчезли из репертуара, и в их число входят отнюдь не только «традиционные» постановки классических пьес. Так, в России произведения молодого поколения драматургов, «актуальные с точки зрения как тематики, так и предполагаемых выразительных средств»<sup>29</sup>, получили название *новая драма*. Формулировка же в книге Лемана, оговаривающая существование современной драматургии, оказывается одной из наиболее расплывчатых: «“После” драмы означает, что сама она сохраняется в качестве структуры “нормального” театра, но только в качестве структуры ослабленной»<sup>30</sup>. Во всяком случае, пьесы современных драматургов ставят и те режиссеры, которых сам Леман относит к корифеям постдраматического театра.

Отстаивая свой термин, Леман констатирует многочисленные попытки «описать “постмодернистский театр” (начиная примерно с 1970 года) посред-

---

голос аудиогида. «Актерами» и «декорациями» в таком спектакле служат случайные прохожие и само городское пространство. Спектакли серии «Remote X» прошли более чем в 20 городах мира, в том числе в 2014 году в Санкт-Петербурге, в 2015 и 2016 — в Москве. См.: URL: <http://remote-moscow.ru> (дата обращения: 13.09.2016).

<sup>27</sup> Лекция Г. Шматовой «Текст в постдраматическом театре» и ее обсуждение в Российском государственном гуманитарном университете (01.10.2014).

<sup>28</sup> Пример спектакля без актеров — «Вещь Штифтера» Х. Гёббельса (премьера: Театр Види Лозанн, Швейцария, 2007; российские гастроли: 22–24.03.2013 на сцене театра «Школа драматического искусства» в рамках программы «Легендарные имена и спектакли» фестиваля «Золотая маска»).

<sup>29</sup> Никольская А. Что такое «новая драма» // Театрал. 2005. 3 октября. URL: <http://www.theatral-online.ru/news/361/> (дата обращения: 20.02.2016).

<sup>30</sup> Леман Х.-Т. Постдраматический театр. С. 45.



ством длинного и впечатляющего списка особенностей: двузначность; прославление искусства как фикции (видимости); прославление театра как процесса; разрушение непрерывности; гетерогенность; не-текстуальность; плюрализм; возможность многочисленных кодов прочтения; подрывной характер; многообразные места действия; перверсия; актер, взятый как тема и главная фигура; деформация; текст, служащий лишь базовым материалом; деконструкция; текст, которым пренебрегают как чем-то авторитарным и архаичным; перформанс как нечто третье по отношению к драме и, в целом, театру; антимиметизм; сопротивление истолкованиям<sup>31</sup>. В этом контексте появление такого емкого и собирательного понятия, как «постдраматический театр», представляется существенным шагом вперед.

Фишер-Лихте настроена в отношении теории Лемана скептически: «Я никогда не буду использовать данный термин <...> Преддраматический, драматический, постдраматический — это типичный путь гегельянства. А что будет после “пост”?»<sup>32</sup> В ходе интервью, взятых автором при подготовке данной статьи, между Леманом и Фишер-Лихте возник очередной заочный спор. «В будущем весь театр станет постдраматическим», — утверждает Леман, однако Фишер-Лихте парирует: «Я не предсказываю конец драматического театра. Сейчас существует много различных форм, это одна из них».

Отказываясь от определения «постдраматический», Фишер-Лихте указывает на различные смысловые нюансы в различных языках самого слова «театр»<sup>33</sup>. В немецком языке это понятие имеет иное значение, нежели в ряде других европейских языков. *Das Theater* собирает в себе все виды постановок — от драматического спектакля и балета до перформанса и видеоарта, в то время как английское *theatre* употребляется в более узком значении и является почти синонимом понятия «драматический театр». Профессор театроведения Свободного университета Берлина (*Freie Universität Berlin*), она считает важным сохранить немецкоязычную научную традицию и последовательно выступает против «англификации» гуманитарного образования в Германии<sup>34</sup>.

По ее мнению, говорить о постдраматическом театре, пришедшем на смену драматическому, некорректно в принципе, поскольку театр и драма по своей природе противоположны. Как указывает Фишер-Лихте, представление о том, что решающую роль в театре играет драма, утвердилось в XVIII веке, и вплоть до конца XIX века «принадлежность театра к сфере искусства опре-

<sup>31</sup> Там же. С. 42.

<sup>32</sup> Из интервью автору статьи.

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> Среди студентов Фишер-Лихте немало иностранцев, но они «обязаны знать немецкий на достаточном уровне, чтобы участвовать в учебных дискуссиях» (из интервью автору статьи).

делялась почти исключительно его связью с литературой»<sup>35</sup>. Это изменилось лишь в начале прошлого столетия, когда акцент с *текста* был перемещен на сам *спектакль*. Описывая суть произошедшего изменения<sup>36</sup>, Фишер-Лихте приводит следующее высказывание Макса Германа, одного из основателей современного театроведения: «Театр и драма <...>, по моему убеждению, противоположны по своей сущности <...> различие между ними слишком существенно, чтобы не повторяться снова и снова: драма — это произведение словесного творчества индивида, в то время как театр — это результат деятельности публики и ее слуг»<sup>37</sup>.

На рубеже XIX–XX веков, примерно в одно время с формированием театроведения, зарождается наука *ритуаловедение*, в основе которой лежит пересмотр вопроса «главенства» в паре «миф — ритуал» в пользу последнего<sup>38</sup>. Этот факт побуждает Фишер-Лихте провести неожиданную аналогию между оппозициями *миф — ритуал* и *текст — спектакль*<sup>39</sup>. Однако даже если согласиться с главной гипотезой ритуаловедения, предложенной Уильямом Робертсоном-Смитом, что «почти в каждом случае миф брал свое начало в ритуале, а не ритуал возник на основе мифа»<sup>40</sup>, данная параллель представляется весьма спорной. Применительно к театру невозможно поменять местами «курицу и яйцо», ибо никакой драматический текст не может «брать начало» в спектакле, вдохновленном ранее этим же самым текстом.

Отход театроведения от литературоцентричного представления шел синхронно с аналогичной тенденцией в самом театральном искусстве. В первые два десятилетия XX века появилось много экспериментальных постановок, где текст переставал играть значимую роль или вовсе обесмысливался. Новую роль слова в театре будущего «спрогнозировал» В. Кандинский еще в 1912 году в статье «О сценической композиции», опубликованной в альманахе «Синий всадник»: «Звук человеческого голоса будет также использован как таковой, то есть не будет затемнен словом, словесным смыслом»<sup>41</sup>. Позднее он реализовал идею спектакля без слов (и даже без актеров)

<sup>35</sup> Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. С. 52.

<sup>36</sup> Профессиональная эволюция Фишер-Лихте удивительным образом «рифмуется» с историей театроведения: исследовательница некоторое время занималась литературоведением (ее докторская диссертация посвящена драматургу Ю. Словацкому) и семиотикой, но в более поздних работах стала изучать непосредственно спектакль и развивать теорию перформативности (см.: Колязин В. Эрика Фишер-Лихте: театровед до мозга костей (вместо биографии). С. 11, 12).

<sup>37</sup> Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. С. 52–53.

<sup>38</sup> Там же. С. 53.

<sup>39</sup> Там же.

<sup>40</sup> Цит. по: Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. С. 53.

<sup>41</sup> Кандинский В. В. О сценической композиции // Синий всадник: Альманах / под ред. В. Кандинского и Ф. Марка; пер. Э. Пышновской. М., 1996. С. 29.

в своей «сценической композиции» на музыку М. П. Мусоргского «Картины с выставки»<sup>42</sup>.

Неприспособленность традиционных теорий театра к разбору спектаклей, центральным элементом которых не является драматический текст, побуждает Фишер-Лихте разработать новую театральную концепцию, связанную с понятием *перформативности*, которой она и посвящает один из главных своих трудов.

Еще в 1920 году М. Герман назвал спектакль «игрой, разыгрываемой всеми для всех»<sup>43</sup>. Фишер-Лихте конкретизирует эту мысль: «Зрители воспринимаются как партнеры по игре, чье физическое присутствие, реакции, восприятие формируют спектакль наравне с действиями актеров. Таким образом, спектакль возникает как результат *интеракции* между исполнителями и зрителями»<sup>44</sup>.

Делая акцент на взаимодействии актеров и зрителей и не рассматривая значимость для спектакля драматического текста, Герман, по мнению Фишер-Лихте, обозначает «переход от концепции театра как произведения искусства [артефакта] к концепции театра как события»<sup>45</sup>. Однако здесь важно учитывать исторический контекст: Герман высказывал свои идеи в начале XX века, обосновывая необходимость отделения науки о театре от литературоведения. Умалчивание роли драмы, как признает исследовательница, могло быть связано и с тем, что значение текста в спектакле «было для театральной критики и литературоведения того времени неоспоримым и потому не требовало дополнительного обсуждения»<sup>46</sup>. К тому же развернувшаяся в 1910-е годы дискуссия о целесообразности театроведения<sup>47</sup> и сам дух той революционной эпохи могли в какой-то мере способствовать категоричности его суждений.

В любом случае, Герман, по-видимому, первым обратил внимание на *интеракцию* как недооцененную прежде составляющую спектакля. Целью перформативного действия является установление *эмоционального взаимодействия* — и наоборот, наличие такового является непременным условием существования перформанса. Перформанс должен вызывать у зрителя не хорошо знакомое по драматическому театру чувство *сопереживания*, но ощущение непосредственного, личного эмоционального *соучастия* — даже в тех случаях, когда от зрителя не требуется совершать какие-либо действия.

<sup>42</sup> Постановка, иллюстрировавшая фортепианный цикл Мусоргского, была осуществлена в Театре Фридриха в Дессау в 1928 году (см.: *Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней*. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 136).

<sup>43</sup> Цит. по: *Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности*. С. 56.

<sup>44</sup> Там же. С. 57.

<sup>45</sup> Там же. С. 64–65.

<sup>46</sup> Там же. С. 62.

<sup>47</sup> Там же. С. 52.

Упомянутые категории крайне субъективны, они переводят восприятие перформативного искусства в разряд экзистенциального опыта; но их «эффемерность» и составляет специфику перформанса, делая его более чем что-либо иное *искусством ощущения*.

Изначально перформативность была единственной составляющей синтетического жанра спектакля, присущей только ему<sup>48</sup> (другие составляющие спектакля — будь то драматический текст, музыка или рисунки декораций — вполне существуют и вне рамок спектакля как самостоятельные виды искусства). Впрочем, со временем, будучи осознанной как важный его элемент, перформативность станет основой для нового вида искусства — арт-перформанса (эту трансформацию подробно прослеживает Р. Голдберг<sup>49</sup>).

В оценке этого явления между двумя ведущими немецкими театроведами вновь возникают разногласия. Нигде не утверждая напрямую, что спектакль и арт-перформанс суть один жанр, Фишер-Лихте тем не менее не проводит между ними каких-либо явных разграничений. В ее «Эстетике перформативности» можно найти примерно равное число упоминаний спектаклей и перформансов, а в качестве главной характеристики и тех, и других Фишер-Лихте выделяет собственно перформативность.

Леман склонен рассматривать перформанс и спектакль как разные жанры, хотя также считает, что в некоторых случаях «между ними нет совершенно четкой границы»<sup>50</sup>. В качестве примера «переходного случая» можно привести жанр документального театра, а именно ту его ветвь, где участники каких-либо событий рассказывают о них публике своими словами<sup>51</sup>. В таком спектакле зритель контактирует не с актером, а с непосредственным носителем передаваемого опыта, и ответная реакция зала в значительной мере влияет на ход повествования.

Однако ни одно из рассмотренных определений не может быть исчерпывающим для всего многообразия явлений современного театра. Практика показывает, что утверждаемый Фишер-Лихте в качестве ключевого принцип «взаимодействия актеров и публики» не охватывает ряда ситуаций. Он невозможен, например, в *спектакле без актеров*. По предложенным Фишер-Лихте критериям, «Вещь Штифтера» Гёббельса, состоящая исключительно из звуков и движений *механизмов*, не является театром; однако принадлежность этого завораживающего «обесчеловеченного» спектакля к зоне театрального едва ли вызывает сомнения. Мало того, что эта постановка осуществлена на театральных подмостках *режиссером* с мировым именем; она также продол-

<sup>48</sup> Арт-перформанс в таком контексте можно рассматривать как разновидность спектакля.

<sup>49</sup> Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней.

<sup>50</sup> Леман Х.-Т. Постдраматический театр. С. 225.

<sup>51</sup> Спектакль «Акын-опера», в котором рабочие мигранты рассказывают о своих трудовых буднях. Премьера в Театре.doc состоялась 16.09.2012.

жает одну из давних идей театра, впервые опробованную по меньшей мере в XVIII веке<sup>52</sup>.

Термин Лемана, в свою очередь, не дает исчерпывающего объяснения феномену «новой драмы», возникшей в значительной мере в противовес постдраматическим тенденциям. Ведь, несмотря на «рваность» структуры или гиперэкспрессивность языка, ее «модулем» все равно остается та же *драма*.

При этом в двух концепциях есть и общие черты: Фишер-Лихте, переносящая акцент на действия исполнителей с *литературного текста*, по-своему близка постдраматической концепции Лемана в части, констатирующей отход театра от литературоцентричности<sup>53</sup>.

По-видимому, ключевым «общим знаменателем» современного театра становится сам факт его *отталкивания* от «отправной точки» — классического спектакля. В этом смысле говорить о полемическом *диалоге новых театральных форм с традицией* можно даже в тех случаях, когда такой диалог не запрограммирован авторами спектакля.

Но еще важнее, чтобы они находились в *диалоге с современностью*, — трудно не согласиться с мнением режиссера Робера Лепажа, что «мы сегодня живем в эпоху интернета и полетов в космос, мир преодолел законы гравитации, и театральная сцена <...> должна отражать эту новую реальность»<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> В интервью автору статьи Леман указал, что «театральные представления без живых актеров, используя только игру света и тени», устраивал еще Дж. Сервандони (1695–1766). В 10–20-х годах XX века аналогичные идеи реализовали Дж. Балла при инсценировке оркестровой фантазии «Фейерверк» И. Стравинского в Риме в 1917 году (см.: *Голдберг Р.* Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. С. 32) и В. Кандинский в упомянутой выше «сценической композиции» по Мусоргскому «Картинки с выставки» в 1928-м.

<sup>53</sup> Формулу «театральность — это театр минус текст» вывел еще Ролан Барт в 1954 году (*Барт Р.* Работы о театре. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 61).

<sup>54</sup> [*Шимадина М.*] Режиссер Робер Лепаж — о том, чем наш мир похож на шекспировский Эльсинор // Известия. 2013. 18 декабря. URL: <http://izvestia.ru/news/562698> (дата обращения: 02.27.2016).

## Сведения об авторах

*Агаронян Кристина Робертовна* — аспирант кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, библиотекарь информационно-библиографического отдела Научной музыкальной библиотеки имени С. И. Танеева.

*Адищев Владимир Ильич* — доктор педагогических наук, профессор кафедры культурологии, музыковедения и музыкального образования Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета.

*Балашова Лада Сергеевна* — кандидат искусствоведения, приглашенный лектор факультета гуманитарных наук Эссекского университета (Великобритания).

*Блауберг Ирина Игоревна* — доктор философских наук, ведущий научный сотрудник сектора современной западной философии Института философии Российской академии наук.

*Векслер Юлия Сергеевна* — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки.

*Горбатов Дмитрий Борисович* — редактор отдела компьютерных технологий и информационной безопасности Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

*Едошина Ирина Анатольевна* — доктор культурологии, профессор кафедры истории Костромского государственного университета.

*Жабинский Константин Анатольевич* — старший преподаватель, старший библиограф библиотеки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова.

*Зенкин Константин Владимирович* — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки, проректор по научной работе Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

*Каяниди Леонид Геннадьевич* — кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и журналистики Смоленского государственного университета.

*Кудрявцев Олег Фёдорович* — доктор исторических наук, профессор кафедры всемирной и отечественной истории Московского государственного института международных отношений.

*Куприянов Виктор Александрович* — кандидат философских наук, научный сотрудник сектора социальных и когнитивных проблем науки Санкт-Петербургского филиала Института истории естествознания и техники имени С. И. Вавилова Российской академии наук.

*Кусенко Ольга Игоревна* — кандидат философских наук, научный сотрудник сектора истории западной философии Института философии Российской академии наук.

*Лаврова Светлана Витальевна* — доктор искусствоведения, доцент, проректор по научной работе и развитию Академии русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург).

*Макарова Светлана Анатольевна* — доктор филологических наук, редактор издательства «Лексрус».

*Маньковская Надежда Борисовна* — доктор философских наук, главный научный сотрудник сектора эстетики Института философии Российской академии наук, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова.

*Марченко Олег Викторович* — доктор философских наук, профессор кафедры истории отечественной философии Российского государственного гуманитарного университета, профессор межфакультетской кафедры гуманитарных наук Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

*Мелих Юлия Биляловна* — доктор философских наук, профессор кафедры философии Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

*Москвина Юлия Владимировна* — кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

*Петухова Светлана Анатольевна* — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора истории музыки Государственного института искусствознания.

*Пысь Артём Владимирович* — соискатель кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

*Римонди Джорджия* — PhD (славистика), кандидат педагогических наук, преподаватель-исследователь Сиенского университета для иностранцев (Италия).

*Ровенко Елена Владимировна* — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки, старший научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

*Савинков Сергей Владимирович* — доктор филологических наук, профессор кафедры теории, истории и методики преподавания русского языка и литературы Воронежского государственного педагогического университета, кафедры журналистики и литературы Воронежского государственного университета.

*Свиридовская Нина Давидовна* — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

*Смирнов Дмитрий Владимирович* — кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник Проблемной научно-исследовательской лаборатории музыки и музыкального образования Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

*Тарнопольский Владислав Владимирович* — преподаватель кафедры современной музыки, младший научный сотрудник Научно-творческого центра современной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, шеф-редактор сайта Stravinsky.online.

*Тахо-Годи Елена Аркадьевна* — доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, ведущий научный сотруд-

ник Отдела русской литературы конца XIX — начала XX века Института мировой литературы имени А. М. Горького Российской академии наук; заведующая Отделом по изучению наследия А. Ф. Лосева Научной библиотеки и мемориального музея «Дом А. Ф. Лосева» (Москва).

*Тихеев Юрий Борисович* — кандидат философских наук, доцент кафедры философии Московского физико-технического института.

*Троицкий Виктор Петрович* — старший научный сотрудник Научной библиотеки и мемориального музея «Дом А. Ф. Лосева» (Москва).

*Хасанин Азамат Данилович* — кандидат искусствоведения, доцент кафедры эстрадно-джазового исполнительства Уфимского государственного института искусств имени З. Исмагилова.

*Чавчанидзе Джульетта Леоновна* — доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежной литературы Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

*Чигарёва Евгения Ивановна* — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Редактор  
Е. Н. Цыбко

Музыкальный редактор  
С. М. Мовчан

Компьютерная верстка, обложка  
Е. А. Ларина

Подписано в печать 00.00.2020. Формат 60х90 1/16.  
Усл. печ. л. 28,5. Тираж 000 экз.

Научно-издательский центр «Московская консерватория».  
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского  
125009 Москва, ул. Б. Никитская, д. 13/6.

000 Центр полиграфических услуг РАДУГА.  
117105 Москва, Варшавское шоссе, д. 28А.