

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Ивановский государственный университет»

На правах рукописи



СТЕПАНОВ Владислав Сергеевич

**ТРАНСФОРМАЦИИ ОБРАЗА КОСМОСА:  
ОТ КУЛЬТУРФИЛОСОФИИ РОМАНТИЗМА  
К СТИЛЮ МОДЕРН**

Специальность 24.00.01 – Теория и история культуры

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени

кандидата культурологии

Научный руководитель:  
доктор филологических наук, профессор  
Океанский Вячеслав Петрович

Иваново – 2021 г.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
<b>Глава I. Эволюция европейской культуры от романтизма к модерну.....</b>	<b>16</b>
1.1. Культурфилософские концепции романтизма.....	16
1.2. Творчество Р. Вагнера и Ф. Ницше как вершина – и кризис романтического сознания.....	24
1.3. Трансформация романтической идеи синтеза в космогонический миф эпохи модерна.....	43
1.4. Космогония А.Н. Скрябина.....	62
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ I.....	79
<b>ГЛАВА II. Трансформации миропреобразующих идей в творчестве представителей эпохи модерна (миниатюризация Космоса).....</b>	<b>81</b>
2.1. Миниатюризация Космоса на примере творчества К.Д. Бальмонта.....	81
2.2. Миниатюризация Космоса на примере творчества М.К. Чюрлениса.....	96
2.3. Миниатюризация Космоса на примере эволюции музыкального творчества А.Н. Скрябина.....	121
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ II.....	174
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	175
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	181
ПРИЛОЖЕНИЕ I: Репродукции картин М.К. Чюрлениса.....	211
ПРИЛОЖЕНИЕ II: Нотные примеры.....	233

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность исследования.** Эпоха рубежа XIX-XX веков, казалось бы, одна из наиболее изучаемых в пространстве самых разнообразных гуманитарных дисциплин: от культурологии и философии до социологии и искусствоведения. Такой широкий интерес ко времени «эпохи модерна»<sup>1</sup> не случаен: это один из самых кризисных периодов европейской культуры, когда катаклизмы в общественной жизни совмещались с необычайной интенсивностью творческих проявлений, оказавших глубочайшее влияние на все дальнейшие культурные процессы. Концентрация проблем, обнаруживающихся в этот переломный момент европейской истории, столь высока, что их изучение оказывается актуальным по сей день. Более того, уже изученные и отрефлексированные моменты требуют переосмысления и новых оценок, освобождения от идеологической тенденциозности, использования инновационных методов изучения, расширенных междисциплинарных подходов.

Неизбывный интерес и сложность объективных подходов к изучению культуры этого периода объясняется, возможно, противоречиями, заложенными в самой основе культуры эпохи модерна: с одной стороны – увлеченность техническим прогрессом, вера в безграничные возможности науки – а, с другой, – мистицизм, пессимизм и панэстетизм, как форма ухода от действительности, предчувствие грядущих катастроф и общего «заката Европы». Осознание этого внутреннего разлома дает основание предполагать, что он должен найти адекватное воплощение в различных аспектах культуры эпохи, и, прежде всего, в искусстве.

---

<sup>1</sup> Термин «эпоха модерна» (*модернити*) здесь применяется в трактовке Брайана Турнера, как период развития европейской культуры на рубеже XIX–XX веков, когда возник и получил развитие *модернизм*. Этот период хронологически охватывает годы приблизительно от 1870 до 1910 и включает множество направлений и тенденций. См.: *Turner B. Theories of Modernity and Postmodernity*. – L.: Sade, 1990. В аналогичном смысле термин «эпоха модерна» употребляют исследователи В. Крючкова, Т. Левая, Д. Сарабьянов и др. Мы будем употреблять выражение «эпоха модерна» или «культура модерна», когда речь идет об историческом периоде, чтобы не путать его с понятиями «модернизм» и «стиль модерн».

Искусство любого изучаемого периода истории, как важнейшая составляющая общей картины мировой культуры, требует отдельного рассмотрения в рамках культурологического подхода, поскольку именно искусство оказывается основным вместилищем культурных знаков и символов эпохи. Изучая творческие достижения в различных видах искусства, можно видеть, что в искусстве отражены общие тенденции и закономерности, характерные для культуры в целом, высвечиваются противоречия и болевые точки, которые, в свою очередь, активизируют и стимулируют творческие проявления. Эти соображения заставили обратить особо пристальное внимание именно на искусство рубежа XIX-XX веков, чтобы высветить основные маркеры культуры эпохи модерна.

Актуальность предлагаемого исследования состоит в том, что на сегодняшний день, несмотря на частое обращение исследователей в разных областях гуманитарной науки к эпохе модерна, очень мало внимания было уделено важнейшему качеству культуры рубежа XIX–XX веков, особенно ярко отраженному в творчестве символистов <sup>2</sup> : экстатической накаленности миропреобразующих порывов, космическому размаху замыслов, – и камерности воплощения этих идей в конкретных произведениях, где Космос <sup>3</sup> (при всей масштабности этого понятия) становится филигранно проработанным, замкнутым в себе пространством, вмещающим субъективные смыслы и демонстрирующий любованию красотой деталей.

Не отражает ли эта двойственность общекультурную ситуацию рубежа веков: жажда прогресса, преобразований и революций, в философско-

---

<sup>2</sup> Соотношение стилей модерна и символизма до сих пор вызывает у исследователей различные споры. Так, Д.В. Сарабьянов в монографии «Стиль модерн» пишет: «В <...> сложной зависимости находятся два основных явления художественной культуры рубежа столетий – символизм и стиль модерн. Это, скорее, две стороны одной медали, поскольку концепция находит свое выражение в практике искусства в формах стиля модерн». И далее: «Символизм как общность методологическая, а не формально-стилевая в некотором смысле «управляет» стилем». – *Сарабьянов Д.В.* Стиль модерн. – М.: Искусство, 1989. С. 38.

Поэтому часто в работе мы употребляем термины «символизм» и «модерн» синонимически, хотя дифференциация их очевидна и будет рассмотрена в диссертации подробно.

<sup>3</sup> Космос понимается как Мироздание во всех составляющих его аспектах, включая культурную парадигму.

метафорическом смысле приобретающая образ космического взрыва – и декадентствующего интеллектуального эстетства, порождающие эти революции в замкнутом пространстве «башни из слоновой кости». При этом творчество и философия в рассматриваемую эпоху оказываются понятиями практически тождественными, что лишь углубляет парадоксальность ситуации. Это уникальное противоречие между содержанием и формой культурной парадигмы приводит к величайшему кризису, к декадансу, к эпохальному разлому в истории культуры.

Спустя более века после исследуемого периода, осознав и отрефлексирав общие тенденции развития культуры XX – начала XXI века, оказалось возможным вскрыть основное противоречие эпохи модерна: диспропорцию между глобальными миропреобразующими идеями и эстетством и элитаризмом их воплощения в художественном творчестве, приводящем к смене культурной парадигмы, к неизбежному краху модерновой культуры и формированию на ее «обломках» множества авангардных направлений.

Эпоха модерна – кульминация и кризис философии и эстетики романтизма, но на сегодняшний день не существует культурологических работ, посвященных изучению отражения культурфилософских установок романтизма в стилистических параметрах модерна, представленного в различных аспектах художественной культуры, хотя этот вопрос требует особой рефлексии и детального рассмотрения.

В качестве основных маркеров культуры эпохи модерна можно выделить космизм как желание обозреть общую картину мира и панэстетизм как цель преобразования этого мира. Оба начала имеют своим истоком эстетические установки романтизма, в котором вершинным достижением считалась идея синтеза искусств. Собираание разобщенных видов искусства в единый комплекс, возведение его к изначальному синкретизму, – именно эти романтические идеи питают миропреобразующие порывы художников эпохи модерна. Однако, помимо романтического генезиса, культура эпохи модерна получила прививку ницшеанской идеи сверхчеловека. Видимо, в этом соединении следует искать

корень мистериальных порывов символистов, утверждавших возможность преобразования мира через созидательный гений одной творческой личности.

Для того чтобы максимально обобщенно отразить культурную ситуацию указанного времени, следует прибегнуть к симультанному взгляду на художественное наследие в целом, выбирая знаковые фигуры в каждом виде творческой деятельности, аккумулирующие в себе общие тенденции культурного процесса. Исходя из этого, мы обращаемся в работе к творчеству художников, ставших, благодаря универсализму личности и творческого гения, не столько явлениями локального искусства, сколько знаковыми фигурами культуры своего времени. Возникла цепочка персоналий: Р. Вагнер, Ф. Ницше, К.Д. Бальмонт, М.К. Чюрленис и А.Н. Скрябин. Все эти великие деятели не ограничивались одним видом творческой деятельности, будучи в разной степени философами, литераторами, живописцами и музыкантами одновременно.

В творчестве Р. Вагнера идея синтеза искусств получает практическое воплощение в создании оперы-драмы. Ф. Ницше, убежденный вагнерианец в начале своей творческой деятельности, рано отказывается от романтических влияний, жестко критикуя их («Казус Вагнер») и выдвигая свои, гораздо более радикальные идеи, повлиявшие на мировоззрение всей последующей эпохи: от массового увлечения техническим прогрессом – до абсолютного субъективного мистицизма.

Наиболее подробный анализ творчества представителей русского Серебряного века: К.Д. Бальмонта, М.К. Чюрлениса и А.Н. Скрябина, – объясняется колоссальной художественной концентрацией в русской культуре этого времени всех характерных черт общеевропейской культуры.

**Степень научной разработанности проблемы.** Предлагаемое исследование потребовало обращение к широкому спектру литературы в разных областях знаний. Оказалось необходимым обращение к литературе по отдельным аспектам заявленной проблематики, чтобы свести эти сведения к единой концепции и обосновать свою точку зрения. Основное внимание уделено культурологическому корпусу исследований, освещающему как эпоху рубежа XIX–XX веков (модерна),

так и предшествующего романтизма, с которым модерн состоит в глубочайшем генетическом родстве. В этом контексте особую ценность представляют труды М.М. Бахтина, Н.А. Бердяева, Н.Я. Данилевского, В.И. Иванова, И.А. Ильина, А.Ф. Loseva, М.С. Кагана, Л.Н. Когана, И.В. Кондакова, В.С. Соловьева, Б.А. Успенского и др.

Помимо литературно-философского наследия Р. Вагнера и Ф. Ницше, которое фактически служит источником для данного исследования, рассматривается литература, посвященная философии романтизма, модерна и символизма. К числу исследователей культуры и философии романтизма, а также творчества Р. Вагнера и Ф. Ницше можно отнести множество имен, в частности: Браудо Е.М., Ванслов В.В., Вересаев В.В., Грубер Р.И., Дурылин С.П., Лиштанберже А., Лосев А.Ф., Камбар Г.А., Манн Т., Милюгина Е.Г., Прощина Е.Г., Риль А.Ф., Шоров О.Н., Энгельгардт А., Ясперс К.

Также значительное влияние для нашего исследования оказала литература на иностранном языке по этой теме: Groys В. «Gesamtkunstwerk», Husmann Н. «Die Stellung der Romantik in der Weltgeschichte der Musik», Rummenholler Р. «Romantik und Gesamtkunstwerk» и др.

Интерес представили диссертационные исследования В.Е. Бугеры «Ницшеанство как общественный феномен: его социальная сущность и роль: Социально-философское исследование», Н.Н. Девятовой «Рихард Вагнер в контексте культурфилософской мысли Германии и России XIX-XX в.», М.И. Демидова «Влияние идей Ницше на консервативную философию первой трети XX века», С.Б. Левина «Нравственно-эстетическая концепция Ницше», Самосюк Н.Л. «Драматургическая тетралогия Рихарда Вагнера «Кольцо Нибелунга» и ее влияние на образный строй литературы символизма», Ю.В. Синеокой «Философия Ницше и духовный опыт России (конец XIX – начало XXI в.)», Е.В. Щербаковой «Эстетические воззрения Ф. Ницше и их воздействие на австро-германскую художественную культуру первой трети XX века».

Для исследования модернистского стиля и философии символизма особую важность представили работы следующих авторов: И.А. Азизян, П.В. Алексеев,

В.Ф. Асмус, Н.А. Бердяев, А.А. Блискавицкий, А.А. Блок, М.А. Воскресенская, М.И. Демидов, И.А. Едошина, З.Р. Жукоцкая, А.Н. Завьялова, Л.А. Колобаева, Е.А. Королькова, А.Ф. Лосев, Н.А. Нечаева, И.П. Савельева, Н.С. Серова, Т.Б. Сиднева, Ю.В. Синеокая, В.С. Турчин, Т.Г. Фурман и мн. др. В качестве источников привлекается также литературное и эпистолярное наследие философов и теоретиков русского символизма: А. Белого, К. Бальмонта, В. Иванова, В. Соловьева и др.

Художественную культуру означенного периода исследуют отдельно искусствоведы, музыковеды, литературоведы. Среди музыковедческих исследований важное значение представляют работы А.Д. Алексеева, Б.В. Асафьева, Е.Л. Кржмовской, Т.Н. Лево́й и др. Интерес представило диссертационное исследование Л.А. Михайленко «Стиль модерн и творчество русских композиторов начала XX века». Большое значение для исследования имели работы, раскрывающие важные аспекты музыкального творчества А.Н. Скрябина. К авторам этих работ относятся: А.А. Альшванг, А.И. Бандура, К.В. Барас, И.Ф. Бэлза, Л.В. Данилевич, В.Ю. Дельсон, В.П. Дернова, Т.Н. Левая, А.Е. Майкапар, А.И. Николаева, В.В. Орловский, С.Э. Павчинский, Н.И. Поспелова, Н.В. Пятова, В.В. Рубцова, Л.Л. Сабанеев, Е.В. Славина, С.Р. Федякин, Ю.Н. Холопов, Б.А. Шлецер и др. Различные аспекты творчества А.Н. Скрябина легли в основу диссертационных исследований Е.А. Косякина, А.И. Масляковой, Е.В. Полупан, Е.Е. Рощиной, И.А. Скворцовой, М.Н. Усенко и мн. др. Особенно важными представляются подлинные источники: записи, письма и поэтические тексты А.Н. Скрябина.

Живопись эпохи модерна очень подробно исследуется в фундаментальных работах Е.А. Борисовой, Н.А. Дмитриевой, В.А. Крючковой, М.Г. Неклюдовой, Г.Ю. Стернина, А.А. Русаковой, Д.В. Сарабьянова, а также в диссертационных исследованиях Е.Е. Маркеловой, О.Ю. Юхниной и др. Для данного исследования представляет интерес литература, посвященная творчеству М.К. Чюрлениса. Из наиболее значимых исследователей живописного искусства литовского художника выделим следующие имена: И.Б. Ветрова, Я.Л. Жемайтель, М.Б.



Зацепина, О.А. Лапко, Б.А. Леман, Ф.Я. Розинер, А.А. Сафрай, В.М. Федотова, Я.К. Чюрлените и др.

Поэзия Серебряного века представлена в исследованиях О.В. Епишевой, И.В. Корецкой, И.Г. Минераловой, Н.В. Мокиной, Е.Е. Потяркиной, С.Н. Тяпкова и мн. др. Основу раздела, посвященного поэтическому аспекту эпохи рубежа веков, представляют в нашем исследовании, главным образом, стихотворения К.Д. Бальмонта.

Особое внимание уделяется междисциплинарным исследованиям: Н.Н. Брагиной, Б.М. Галеева, Л.Л. Гервер, И.А. Едошиной, Е.В. Ермиловой, Е.Б. Муриной, Л.Б. Фрейверт и др.

Близкими по теме диссертации оказались исследования А.И. Бандуры, диссертация А.Н. Завьяловой «Культурные основания стиля модерн», И.П. Савельевой «Идеи космизма в музыкальной культуре Серебряного века», диссертационное исследование О.Ю. Юхниной «Стиль модерн как художественное явление в культуре XX века».

В нашем исследовании сделана попытка свести воедино взгляды на различные аспекты культуры данной эпохи, рассмотреть культурфилософскую платформу, на которой зиждется искусство эпохи модерна и показать на примере творчества К.Д. Бальмонта, М.К. Чюрлениса и, главным образом, А.Н. Скрябина, как собственная философия авторов, сформировавшаяся под влиянием предшественников-романтиков и современников-символистов, трансформируется в процессе эволюции творчества в собственный уникальный стиль, в котором космичность идеи претворяется в жанре поэтической, живописной и музыкальной миниатюры.

**Объект исследования** – трансформации образа Космоса в творчестве знаковых фигур романтизма и модерна: Р. Вагнера, Ф. Ницше, К.Д. Бальмонта, М.К. Чюрлениса и А.Н. Скрябина.

**Предмет исследования** – ядро внутреннего противоречия культурфилософии эпохи рубежа XIX-XX веков, выражающееся в диспропорции

между глобальными космогоническими устремлениями символизма и их претворением в орнаментальности и декоративности камерного стиля модерна.

**Цель исследования** – показ динамики культурных процессов вековой протяженности, приводящих к декадансу и смене культурной парадигмы в эпоху модерна на примере творчества знаковых фигур исследуемого периода.

**Научная гипотеза.** Космизм эпохи рубежа XIX-XX веков генетически связан с идеей синтеза искусств, провозглашенной эстетикой романтизма. Практическое воплощение эта идея получила в новаторской музыкальной драме Р. Вагнера, а в философии Ф. Ницше имела свое развитие и оригинальное переосмысление. У символистов эта идея разрастается до мистериальных миропреобразующих концепций, но воплощается в камерном стиле: через проявление особого внимания к деталям, общей установки на эстетизм и элитарность, новому ощущению времени. Это рождает внутреннее противоречие всей художественной картины мира, чреватой кризисными состояниями.

В работе употребляется термин «миниатюризация стиля», подразумевающий использование художниками эпохи <sup>4</sup> модерна стилистических приемов, свойственных миниатюре: орнаментальность, декоративность, особое внимание к деталям, любование красотой мгновения; этот стиль вступает в противоречие с глобальными философскими концепциями, лежащими в основе творчества символистов, которые, казалось бы, естественно было воплощать в монументальных «фресковых» полотнах.

В соответствии с выдвинутой гипотезой и сформированными объектом, предметом и целью исследования была определена последовательность **задач**:

– показать связь всякой культурной ситуации с философскими тенденциями данного времени и концентрированного выражения ее в художественном творчестве эмблематических персоналий эпохи;

---

<sup>4</sup> Определение «художник эпохи», в данном случае, мы рассматриваем в широком смысле как воплощение ведущей символистской концепции, в которой каждый поэт, мыслитель, музыкант, живописец является творцом эпохи. Здесь и в последующем данное определение аккумулирует солипсистские оттенки символистской философии.

– рассмотреть идею синтеза искусств как центральную в культуре и эстетике романтизма;

– проследить эволюцию идеи синтеза искусств от философии и художественной практики романтизма до попытки воплощения индивидуального Космоса у представителей эпохи модерна;

– рассмотреть философию Ф. Ницше как переходный этап от романтического синтеза к модерновому космизму;

– рассмотреть философские концепции Серебряного века как концентрацию идей художественной культуры модерна;

– дифференцировать взгляд на творчество А.Н. Скрябина с двух точек зрения: как формирование его философской концепции – и как стилистическую эволюцию;

– проследить претворение культурфилософских идей символизма с точки зрения миниатюризации Космоса на примере поэтики К.Д. Бальмонта, живописи М.К. Чюрлениса и музыки А.Н. Скрябина;

– продемонстрировать парадоксальность, проявившуюся особенно в последний период творчества А.Н. Скрябина: чем больший размах приобретают миропреобразующие идеи, воплощенные в концепции Мистерии, тем более концентрированным и минималистичным становится музыкальный язык композитора;

– экстраполировать найденное внутреннее противоречие творчества К.Д. Бальмонта, М.К. Чюрлениса и А.Н. Скрябина на культуру эпохи модерна в целом и доказать закономерность прихода к декадансу и «концу прекрасной эпохи».

**Методологическая основа научного исследования** базируется на междисциплинарном подходе. Системный подход обеспечил возможность использования при исследовании целого спектра методов: компаративного, биографического, семиотического, культурологического, хронологического, аксиологического, герменевтического. Сравнение философских взглядов и художественного стиля представителей разных видов искусства показало общий, даже универсальный характер тенденций, происходящих в культуре исследуемого

периода. Биографический метод позволил уточнить генезис формирования мировоззрения представителей культуры рубежа XIX–XX веков и проследить эволюцию творчества автора, что особенно подробно делается на примере творчества А.Н. Скрябина. Семиотический и герменевтический методы дали возможность декодировать символику и прояснить семантику произведений творческих деятелей культуры модерновой эпохи. Необходимость симультанного взгляда на эпоху, выявления общих закономерностей в процессе развития идей и формирования эпохального стиля потребовали культурологического подхода. С помощью хронологического метода стало возможным проследить эволюцию и трансформацию идеи синтеза искусств, а также все этапы эволюции творчества А.Н. Скрябина. Аксиологический метод дал возможность проникнуть в художественный мир и сущностные смыслы сочинений К.Д. Бальмонта, М.К. Чюрлениса и А.Н. Скрябина.

**Теоретическая основа диссертационного исследования** обусловлена целью работы, поставленными задачами, спецификой объекта и предмета. Основной теоретической базой диссертации явились труды по теории, философии и истории культуры таких культурологов, философов и искусствоведов как М.М. Бахтин, Н.А. Бердяев, А.А. Блок, Е.М. Браудо, В.В. Вересаев, Р.И. Грубер, В.И. Иванов, И.А. Ильин, М.С. Каган, Л.Н. Коган, В.А. Крючкова, Т.Н. Левая, А.Ф. Лосев, Г.А. Камбар, Т. Манн, Е.Г. Милюгина, Н.И. Пospelова, А.Ф. Риль, Л.Л. Сабанеев, Д.В. Сарабьянов, В.С. Соловьев, К. Ясперс и др.

**Материал исследования** составляют четыре группы текстов – культурфилософские, литературные, музыкальные, а также живописные работы. Первая группа включает в себя, главным образом, работы Ф. Ницше, Вл. Соловьева, Вяч. Иванова, Н. Бердяева, записи А. Скрябина, М.К. Чюрлениса, а также воспоминания их современников. Вторая группа – литературные программы А. Скрябина и сочинения К. Бальмонта. Музыкальные материалы исследования базируются на фортепианных прелюдиях и поэмах А. Скрябина, а также его симфонических текстах – «Поэма экстаза» и «Прометей». Живописные работы составляют космогонию творчества М. Чюрлениса. К числу особенно значимых

картин для анализа относятся «Истина», «Фуга», цикл «Сотворение мира», «Соната весны» и многие другие. Выбор сочинений для подробного анализа продиктован наглядностью проявления в них основной идеи данного исследования.

**Научная новизна** диссертационного исследования заключается в том, что:

– подробно прослеживается трансформация романтической идеи синтеза искусств в космогоническую идею миропреобразования, доминирующую в культуре эпохи модерна;

– сформирован новый взгляд на культуру эпохи модерна, в котором выявлено глубокое внутреннее противоречие, заключающееся в несоответствии философских миропреобразующих идей и ювелирности их стилистического воплощения в творчестве К.Д. Бальмонта, М.К. Чюрлениса и А.Н. Скрябина (особенно позднего его периода);

– впервые проанализировано живописное наследие М.К. Чюрлениса через систему лейтмотивов вагнеровского типа. Предлагаемая авторская классификация чюрленисовских лейтмотивов позволила интерпретировать картины разных лет в едином ключе и показать, как отражается общая картина культуры исследуемого времени в творчестве одного автора;

– впервые исследовано внутреннее противоречие творчества А.Н. Скрябина между мистериальными замыслами, отражающими общую тенденцию культуры символизма, и интуитивным стилистическим стремлением к камерности и модерновой детализации.

**Теоретическая значимость исследования.** Положения и выводы диссертации значительно расширят представление о культуре эпохи рубежа XIX-XX веков. Работа представляет перспективу глубокого осмысления культурного комплекса в контексте симультанного взгляда на различные виды творческой деятельности обозначенной эпохи. Результаты исследования могут дать новое понимание культуры модерна в целом и художественного их воплощения в частности, а также могут быть полезными для будущих исследователей культуры обозначенного периода.

**Практическая значимость исследования.** Выводы и положения диссертации могут быть использованы при разработке программ и учебных курсов по истории и теории культуры, истории искусства и истории музыки, а также иметь более широкое общекультурное значение.

**Апробация работы.** Основные результаты диссертационного исследования были апробированы в докладах на Всероссийской научно-практической конференции «Рождение культурологии в космосе русской словесности: метафизика великой победы» (Шуя, 2015 г.), XX Международной научно-практической конференции «Современные концепции научных исследований» (Москва, 2015 г.), Всероссийской научно-практической конференции аспирантов «Слово молодых ученых» (Саратов, 2016 г.), Межвузовской студенческой научной конференции «Социально-культурное поле современной России: практики и эффекты» (Москва, 2016 г.), X – юбилейной Международной научной конференции «Шуйская сессия студентов, аспирантов, педагогов, молодых ученых» (Шуя, 2017 г.), Международной научно-практической конференции «Современные проблемы науки, технологий, инновационной деятельности» (Белгород, 2017 г.), Открытой московской конференции концертмейстеров «Игра в бисер» (Москва, 2017 г.), Международной научной конференции «Искусствознание: наука, опыт, просвещение» (Москва, 2017 г.), Всероссийской научно-практической конференции «Искусство – Образование – Культура: традиции и современность» (Москва, 2018 г.), Международной научной конференции «Society, Integration, Education» (Резекне, 2018 г.), студенческой научной конференции «Сохранение и развитие культурного и образовательного потенциала Ивановской области» (Шуя, 2020 г.).

По теме диссертационного исследования опубликовано 15 научных статей, 4 из них – в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. Преобладание тенденций развития культуры от романтизма к модерну наиболее наглядно выявляется в культурфилософии обеих эпох, отраженной непосредственно в художественном творчестве.

2. Космизм эпохи модерна формируется под влиянием эстетики Ф. Ницше и Р. Вагнера, которая находит развитие в работах теоретиков эпохи модерна, в частности, русского символизма, а также в сочинениях К.Д. Бальмонта и живописи М.К. Чюрлениса. В творчестве А.Н. Скрябина идея модернового космизма достигает своего наивысшего воплощения: стремление к тотальному синтезу искусств, мистериальные замыслы во благо преобразования человечества через творческий акт, слияния духа и материи волей сверхчеловека.

3. Основное противоречие культуры эпохи модерна состоит в диспропорции между глобальными миропреобразующими идеями и стилистическим миниатюризмом художественного творчества, проявляющемся в детализации языка, в любовании красотой мгновения.

4. Тенденция к развитию и прогрессу при детализированном воплощении характерна не только для искусства, но и для всех областей человеческой жизни эпохи модерна: для научной мысли, политической сферы, для социологии и для многих других составляющих культуры. Обозначенная ситуация является одним из важных факторов, приводящим к декадансу и последующему краху современной культуры.

**Структура диссертации** определена целью и задачами исследования. Работа состоит из введения, двух глав, содержащих семь параграфов, заключения, библиографического списка, включающего 402 источника (из них 16 на иностранных языках) и двух приложений. Объем диссертационного исследования составляет 241 страницу.

## ГЛАВА I. ЭВОЛЮЦИЯ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ ОТ РОМАНТИЗМА К МОДЕРНУ

В данной главе речь пойдет о формировании в эпоху романтизма нового мировоззрения, которое во главу угла ставит индивидуальное творчество и силу художественного воображения, в отличие от опоры на типизацию и обобщение, норму и рационализм, характерные для эпохи классицизма. Приоритет творческого начала и интуитивный порыв к миропреобразованию порождают идею синтеза искусств, которую следует понимать совершенно особым образом. Синтез искусств для романтиков – это не просто создание художественного произведения синтетического жанра, а попытка вернуться к первоначальному магическому синкретизму, к ритуалу. Иначе говоря, каждое произведение воспринимается как продукт творения, как создание индивидуального космоса, как новая мифология.

У философов-романтиков, часто синтезирующих в самой своей личности в разной степени и поэта, и музыканта, и мыслителя, акт творчества, исходящий из основной романтической триады «Человек – Природа – Бог», приобретал, на протяжении эволюции, разный облик. Идея синтеза искусств оказалась настолько органичной для искусства XIX века, что в эпоху модерна приобретает абсолютно космический масштаб. Если в романтизме в качестве творца выступал бог, то в эпоху модерна художник сам берет на себя функции создателя, творя индивидуальный космос и превращая каждое новое сочинение в демиургический акт. Рассмотрению этого феномена уделяется главное внимание в первой главе исследования.

### 1.1. Культурфилософские концепции романтизма

На рубеже двух столетий из недр классицизма вышло движение, названное впоследствии романтизмом, провозглашенное сначала группой преимущественно литературной и эстетической ориентации, но в дальнейшем проявившееся во всей культуре Центральной Европы в качестве новой художественной воли к



выражению. Оно нашло отклик в самых разнообразнейших формах художественной культуры. Это движение прошло несколько этапов; можно считать, что еще и сегодня оно далеко не исчерпало себя и, может быть, еще и не достигло своего апогея, даже если оно и многократно перекрещивалось с другими художественными и идейными направлениями [314].

«В классицизме человек возвысился над страхом перед вселенной и, как Прометей, пошел навстречу свету; в романтизме его вновь охватывает страх, и просветленное мировоззрение классицизма вскоре представляется ему обманчивым миражем. Душа художника опять погружается в хаос; появляется новое ощущение жизни, которое от привязанности к привычному, видимому чувственному миру вновь обращается к неизведанным глубинам» [314, с. 178-179]. Романтическая эпоха порождает резкий конфликт в мировоззрении ее героя, заключенный в осознании глубокой пропасти между реальной действительностью и мечтой. Конфликтное начало романтического героя, выраженное в двойственности восприятия мира, приводит к хаосу. Как отмечает А.В. Шлегель, романтизм «выражает тайное тяготение к хаосу, который в борьбе создает новые и чудесные порождения, к хаосу, который кроется в каждом организованном творении, в его недрах» [367, с. 144].

Исследователь Е.Г. Милюгина раскрывает романтическое мироощущение, отождествляя его во многом с многогранным полифоническим космосом эпохи Барокко: «Романтический образ мира, строящийся, как ветвящаяся система оппозиций, базируется на барочных антитезах и носит иерархический характер» [210]. Е.Г. Милюгина обозначает системообразующий принцип для романтического универсума в виде масштабной триады: Человек – Природа – Бог. «Выделяемые романтиками три глобальные сферы универсума – телесная протяженность (человеческий мир), мировая душа (природный мир) и мировой дух (Божественный мир) – являются одновременно способами полифонического бытия романтического космоса» [210]. Действительно, романтическая личность, отличающаяся многогранностью и внутренней противоречивостью, априори не может быть ограничена узкими рамками какой-либо одной сферы. Одним из

определяющих качеств романтического мышления является антиномичность восприятия мира героем-романтиком. Такие полярные состояния как жизнь – смерть, блаженство – страдание, чувство – разум тождественны мироощущению всей эпохи. Это приводит романтического героя к глобальной проблеме двоемирия: томление романтического героя по идеалу – и удаленность этого идеала.

Новалис провозглашает философскую концепцию «магического идеализма» [396], которая в полной мере раскрывает сущность обозначенной триады романтизма «Человек – Природа – Бог». У Новалиса поэтическая личность, художник эпохи приобретает «бесконечную, магическую силу, способную воздействовать на мир и преобразовывать его силой своего духа» [252, с. 132]. Таким образом, поэт в романтизме, который «постигает природу лучше, нежели разум ученого» [169, с. 94], наделяется чертами мага. Как пишет исследователь Е.Г. Прощина, «магическое созерцание основывается на мистическом чувстве «бесконечного», присутствующего в мире. Духовное (божественное, идеальное, абсолютное) начало воплощается в физическом (конкретном, предметном) мире» [252, с. 312]. Следовательно, мистическое мироощущение характеризуется способностью различать проступающие черты трансцендентного в повседневном мире, в котором носителем обозначенного мистического мироощущения является сам поэт. Чувство мистического, которое теснейшим образом связано с мифологическим видением мира, формирует тот особый взгляд на природу, когда всюду встречаются символические знаки божественного.

Природа для эпохи романтизма является важнейшим элементом, который связывает человеческое и божественное начала. Помимо интенсивного развития философии, истории, биологии, химии, проявляется живой интерес и к натурфилософии. Природа представляется романтикам одним из божественных одеяний, которое хранит в себе все тайны Высокого разума. Стремление к покорению неизведанных вершин, к преобразованию мира через постижение природного замысла, в котором часто романтическая душа находила свое одинокое утешение, объясняет интерес художников-романтиков

к фольклору, сказаниям и легендам, к сказкам, к пейзажу, а также к сферам мистического и фантастического.

Итак, в философии Новалиса задействованы все три «компонента», составляющие триаду «Человек – Природа – Бог». Поэт уже как бы априори становится наделенным возможностями божественными: сосредоточенная в поэте часть божественной энергии, которая стремится к воссоединению с еще большей – абсолютной космической энергией, – способна влиять на природу, «поэтизируя» и «романтизируя» (термин Новалиса) всю ее многогранность. Значит, художник – существо трансцендентальное, стремящееся к способу *понимания* своей экзистенции, а также способное создавать высокое искусство, синтезируя в нем все сферы прекрасного, отображающие мир во всей его бесконечности.

Новалис обращается к проблеме утраты современным обществом ощущения единого абсолютного начала: «Теперь мы не видим ничего, кроме мертвого повторения, которое мы не понимаем» [396, с. 549]. Е.Г. Прощина поясняет данный аспект, рассуждая о том, что люди перестали видеть мир как единое целое из-за утраты, ощущения присутствия в мире божества [252, с. 133]. Очень важно, что это ощущение целого, которое воплощается в поэтическом творчестве как универсальном способе познания, характерно исключительно для сознания мифологического.

Таким образом, концепция «мистического идеализма» Новалиса представляется той важной составляющей романтической мысли, в которой через мифотворческий подход раскрывается важная идея всего романтического искусства – идея синтеза. В контексте этого метода триада «Человек – Природа – Бог» воплощается в синтезированном, органично взаимосвязанном, универсальном начале.

Отчасти схожая концепция романтического синтеза прослеживается в философии еще одного представителя раннего романтизма – Фридриха Шлегеля. Шлегелевское осмысление мифа с позиций романтической эпохи рассматривается с точки зрения органичной взаимосвязи, в синкретизме философии, религии и искусства. Эта идея всеобщности заложена в высших образцах поэзии, сущность

которых заключена в новой мифологии, которая способна объединить поэтов в общем хоре. Источником новой мифологии, возникнувшей из человеческого духа, окажется, по Шлегелю, ощущение бесконечности мира, его божественности и полноты: «Без религии мы будем иметь лишь роман или игру, которую теперь называют прекрасным искусством» [169, с. 60].

В процессе эволюции романтическая концепция наполняется новыми смыслами. Поздний романтизм, впитав в себя весь опыт предыдущих лет своего становления, приводит романтического героя и все искусство в целом к новому этапу эволюционного развития художественно-философской мысли. Этот этап требует новых методов, радикального обновления как жанров, так и самих философских интенций, для решения поставленных глобальных задач. Следовательно, романтическая триада «Человек – Природа – Бог» постепенно начинает трансформироваться, попеременно заменяя тот или другой компонент общей картины мира на синонимичный ему по представлениям поздних романтиков. Чаще сущность Бога вытесняется сущностью Мифа, что нисколько не преуменьшает силы и значимости этого третьего элемента, и не разрушает сам синтез эпохи, так как «миф» есть прежде всего способ познания мира античности с ее цельным синкретическим космизмом. К. Юнг утверждает, что «если подходить к пониманию «космоса» с позиции древних греков, т.е. считать, все духовное и наше влечение к духовному важнейшей частью космоса, то здесь налицо встреча космоса с самим человеком» [383, с. 27]. Следовательно, романтический художник как бы сталкивается лицом к лицу с самим собой, своей сущностью, осознавая, что сама судьба, как таковая, лишь «в его руках» и ответственность за нее несет исключительно он сам. Эта концепция раскрыла себя наиболее выразительно и наглядно в философии позднего романтика – Ф. Ницше.

В романтическом стремлении к мифу раскрывается сам способ мышления художников и философов времени, которые апеллировали к глобальной идее – синтеза искусств<sup>5</sup>. Вообще, весь романтизм можно охарактеризовать эпохой

---

<sup>5</sup> Понятие «синтез» имеет несколько трактовок: «а) метод исследования объекта в его целостности, единстве и взаимодействии составляющих его частей; синтез связан в процессе

трансцендентальной, направляющей свой стихийный потенциал к вершинам возвышенным и универсальным. Поиск творческого метода романтизма раскрывает себя в стремлении к синтезу как способу универсального понимания и преобразования действительности.

Следовательно, воплощение синтеза искусств в романтизме является логичным следствием стремлений романтической философии. Мифологическое же начало в романтизме предстает воплощением универсальной космогонической идеи, обязывающей к стремлению в достижении порядка, гармонии и воссоединения. Совершенно точно замечает исследователь О.Н. Шоров, считая, что миф полностью соответствует синтетической природе искусства [372]<sup>6</sup>. В шеллинговской мировоззренческой концепции «мифология есть необходимое условие и первоначальный материал всякого искусства. Мифология <...> – подлинная вселенная в себе» [239, с. 158]. Таким образом, тема мифа занимает одно из основополагающих мест в философии романтизма, характеризующей космос всей эпохи: от его ранних философских истоков до творчества немецких мыслителей, представляющих собой завершающий этап развития романтической философии, – Р. Вагнера и Ф. Ницше.

Идея синтеза искусств имела у философов разных эпох весьма неоднозначную оценку. Как известно, интерес к синтезу искусств как к способу совершенствования мироздания начал проявляться уже в эпоху Возрождения, хотя тогда он еще не мог получить должного развития. Классическая же эстетика требовала ясного расчленения искусства на абсолютно автономные и независимые друг от друга области. Г. Лессинг отвергает возможность сочетания пространственных и временных видов искусств, находя такую перспективу несовершенной и утверждая, что «назначением искусства может служить только

---

научного познания с расчленением объекта на элементы (анализом); мысленное или реальное соединение различных элементов объекта в единое целое; б) в философии Гегеля высшая ступень развития, разрешающая противоречия предшествующих ступеней; <...>», а также относительно искусства: «в) Синтез искусств – сочетание различных видов искусства, оказывающее многостороннее эстетическое воздействие <...>». См.: Новейший словарь иностранных слов и выражений. – М.; Мн., 2002. С. 738 – 739.

<sup>6</sup> Также исследователь в обозначенной статье выделяет семь основных типов синтеза. См. подробнее: [372].

то, для чего приспособлено исключительно и только оно одно, а не то, что другие искусства могут исполнить лучше него» [167, с. 452-453]. Солидарен с Лессингом и Гете, видевший задачу художника в дифференциации различных областей искусства, в их абсолютной автономности [83, с. 121]. Гегель разделял все виды искусства на объективные и субъективные, усматривая между ними фазы единой диалектической последовательности [80, с. 326-330].

Эстетика романтизма провозгласила идею универсального произведения искусства *Gesamtkunstwerk*<sup>7</sup>, которое объединяло в себе разные виды художественного творчества. Это гармоничное слияние видов искусств взяло начало из философии Шеллинга, который видел искусство в своей цельности, собирающим все виды искусства в единую целостную сущность [170, с. 86], и нашло подлинное воплощение в философии и творчестве Вагнера, конкретно – в его идее музыкальной драмы.

Отдельные виды искусства в романтизме характеризуются стремлением к новому воссоединению. Мы говорим о «настроении» по отношению к музыке, когда она овеяна дымкой поэзии, по отношению к стихам – когда они пронизаны музыкой и насыщены картинной образностью. Мы ощущаем настроение в полотнах живописи, когда они как бы растворяются в звуках или уносят вдаль в поэтических мечтаниях, в искусстве танца и прелестях мимики, когда они сплетаются с поэзией, музыкой и картинностью. Рамки и границы искусств столь же туманны, как и их происхождение. Дух романтизма умел проникнуть в богатую сущность их неопределенного содержания. Представляется совершенно естественным говорить о космизме в связи с романтической идеей синтеза искусств, так как для художника-романтика всякое произведение – акт творения, создание нового мира – то есть Космоса – в рамках одного творческого акта, а синтез искусств способствует универсализму этой концепции.

---

<sup>7</sup> По мнению исследователя И.А. Едошиной, образование нового слова за счет слитного написания двух (*Gesamt* и *Kunstwerk*) приобретает значение культурологического осмысления синтеза искусств как способа реализации «творческих усилий личности, впервые задумавшейся о целостности бытия, но не могущей выйти за пределы антропоцентризма». См. подробнее: [101, с. 27].

О.Н. Шоров определяет романтическую концепцию синтеза искусств как панмузыкальную [372]. Также по мнению многих исследователей (Н. Брагина, О. Епишева, Е. Крыжмовская, В. Крючкова, Т. Левая, И. Минералова, Е. Петрушанский, О. Соколов, О. Шоров и мн. др.) музыка является эпицентром всех видов искусств, тем необходимым «компонентом», без которого синтез искусств, проявившийся в разных стилях и получивший существенное развитие в романтизме, – не был бы столь гармонично сплочен. Новалис замечал, что «пластические произведения искусства никогда не следовало бы смотреть без музыки» [169, с. 97]. Наблюдение Новалиса вполне применимо и к слиянию музыки с литературой (в частности, с поэзией), то есть к временным видам искусств, получившим наивысший расцвет в романтическом искусстве<sup>8</sup>. О природной близости музыки и литературы пишет исследователь Н.Н. Брагина: «Литературный текст, подобно музыкальному, обладает процессуальностью, то есть, с одной стороны, имеет возможность излагать сюжет последовательно, от начала к концу, в соответствии с разворачиванием событий, а, с другой стороны, требует определенного протяженного, но ограниченного временного промежутка для восприятия текста» [54, с. 13].

Гармоничное воссоединение слова и музыки, тяготение к программности, обращение к мифологическому началу, неподдельный интерес к оперному искусству, к театрализации музыкального представления, – все эти устремления привели к видоизменению и созданию новых музыкально-литературных форм и жанров: романс, баллада, элегия, фантазия, симфоническая поэма, расцвет исторической оперы и, наконец, романтическая музыкальная драма.

Итак, музыка осознается романтиками как высшая форма искусства, так как

---

<sup>8</sup> Как известно, синтез музыки и литературы не ограничивается только хронологическими границами романтизма, так как, развиваясь, временные виды искусства прошли многовековой путь нерасчленимого сосуществования. Вплоть до XVI века профессиональная музыка (то есть не относящаяся к фольклору) являлась своего рода словесным видом искусства, который, по наблюдению А. Махова, понимается как «отражение внешнего космического порядка, либо как выражение внутренней «душевной музыки». Цель «словесной» музыки заключалась в иллюстрации вербального текста, в то время как литература, по мнению Н. Брагиной, «старалась «уподобиться» музыке, признавая за ней изначальные свойства гармонии и космизма». См.: [202, с. 6; 54, с. 13].

отвечает всем романтическим стремлениям к интуитивизму, спонтанности и символической многозначности в творчестве. «Разве не должны соответствовать такт фигуре, а звук – цветущей?», – рассуждал Новалис [239, с. 254].

В своей научной публикации мы отмечали, что «романтизм в своей истории всегда обнаруживает две линии развития. Одна из них смело направляет свое течение по руслу бесконечного, предается фантастике и мистике. Другая же, более безмятежная, скорее ищет успокоения в мире интимного; большей частью она обращается к малым формам, проявляя особое пристрастие к афористической прелести небольших «картин настроения». Последнее направление в общем и целом завладевает чисто инструментальной музыкой, в то время как в области музыкальной драмы, которая связана с определенным образным и поэтическим содержанием, развитие романтизма совершается более смело по форме, более масштабно, с устремлением в бесконечность. Это разделение вытекает из духа романтизма, который во всем проникнут страстным желанием к развитию вширь и уже в своих истоках стремится к синтезу всех искусств, к их глубочайшему взаимопроникновению. Поэтому его воля к выражению находила свое наибольшее развитие именно там, где музыка обновлялась и оплодотворялась в соединении и взаимодействии с поэзией. Таковы причины того, что романтический характер с наибольшей полнотой выявил себя именно в музыкальной драме Р. Вагнера» [320, с. 58].

## **1.2. Творчество Р. Вагнера и Ф. Ницше как вершина – и кризис романтического сознания**

Творчество Р. Вагнера (1813 – 1883) представляет вершину развития культуры и искусства эпохи романтизма. В теоретических работах Р. Вагнера впервые складывается законченное учение о синтезе искусств; именно Вагнер, обращаясь к мифотворческому началу, впервые вводит и закрепляет сам термин «синтез искусств».

Философы, культурологи, писатели, музыковеды, музыкальные критики зачастую расходятся во мнениях, рассуждая о реформаторском искусстве Р.



Вагнера. В своей публикации мы отмечали, что «в значительной степени острые разногласия в суждениях о Вагнере объясняются противоречивостью в собственном мировоззрении и творчестве знаменитого оперного реформатора. Так как Вагнер сочетал в одном лице гениального музыканта, поэта, писателя, драматурга, философа, социолога, политического деятеля, им интересовались и о нем писали не только музыканты – композиторы, критики, – но и писатели, поэты, философы. Одни хвалили и восторгались, как Томас Манн или Бернارد Шоу, другие хулили, как Л. Н. Толстой или Макс Нордау, – но все проявляли одинаково живой интерес к Вагнеру, властно завладевшему вниманием множества людей разных поколений, разного мировоззрения и воспитания» [320, с. 58]<sup>9</sup>. Невозможно и, пожалуй, бессмысленно отрицать гениальность Р. Вагнера, его изобретательность и колоссальный вклад в развитие культуры оперным композитором, который ко всему прочему был и автором либретто своих собственных опер<sup>10</sup>.

Р. Вагнер смотрел на музыкальное искусство исключительно сквозь призму своей музыкальной драмы. Именно с точки зрения универсальной, на его взгляд, музыкальной драмы он обращался к своим музыкальным предшественникам, анализируя и зачастую критикуя их творчество, а также к последователям, к продолжателям традиций его «искусства будущего». Это можно наблюдать в его литературных очерках, таких как: «Обращение к друзьям», «Опера и драма», «Искусство и революция», «Немецкая опера» и др.

---

<sup>9</sup> К примеру, у П.И. Чайковского, присутствовавшего в 1876 году в Байрейте на премьере четырех опер цикла "Кольцо Нибелунга", сложилось свое, весьма нестандартное, мнение о творчестве Вагнера: «Как композитор, Вагнер, несомненно, одна из самых замечательных личностей во второй половине этого столетия, и его влияние на музыку огромно. Он был одарен не только большой силой музыкального воображения, он открыл новые формы своего искусства, он нашел пути, не известные до него; он был, можно сказать, гением, стоящим в германской музыке наряду с Моцартом, Бетховеном, Шубертом и Шуманом. Но, по моему глубокому и твердому убеждению, он был гением, следовавшим по ложному пути. Вагнер был великим симфонистом, но не оперным композитором. Если бы, вместо того, чтобы посвящать свою жизнь музыкальной иллюстрации в оперной форме персонажей из германской мифологии, этот необыкновенный человек писал симфонии, то мы, возможно, обладали бы шедеврами, достойными сопоставления с бессмертными творениями Бетховена» [360].

<sup>10</sup> См. подробнее об этом: [132; 164; 172].

«Искусство, – говорит Вагнер, – вместо того, чтобы освободиться от якобы просвещенных властителей, какими являлись духовная власть, „богатые духом" и просвещенные князья, продалось душой и телом гораздо худшему хозяину: *индустрии*. Его истинная сущность – индустрия, его эстетический предлог – развлечение для скучающих» [63, с. 115]. Р. Вагнер утверждал, что для возрождения истинного искусства необходим общественный переворот в виде глобальной революции. «Только *Революция*, а не *Реставрация*, может дать нам вновь такое величайшее произведение искусства» [63, с. 129].

Р. Вагнер отчетливо видел пороки современной культуры, проявляющихся в разобщенности, в снижении и незначительности общего уровня искусства, в подчиненности творчества жалким вкусам власти рынка<sup>11</sup>. Следовательно, революционные стремления Вагнера закладывают основу для реформаторской деятельности в искусстве, в котором музыкальная драма выступает новым синкретическим способом, сплачивающим как различные виды искусства, так и всю культуру в целом, выводя ее на новый этап развития<sup>12</sup>. Пример этого синтеза Вагнер видел именно в античной и средневековой драме, пытаясь тем самым возродить идею всенародного действия.

Материал для своих произведений Вагнер преимущественно черпал из народных легенд и сказаний. Их содержание, однако, служило ему исходной точкой, а не конечной целью. В стремлении подчеркнуть близкие современности мысли и настроения, Вагнер подвергал народно-поэтические источники свободной обработке, модернизировал их, так как, по его мнению, каждое историческое поколение может обнаружить в мифе свою тему. Так в тетралогии «Кольцо нибелунга» («Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид» и «Гибель богов») Р. Вагнером претворяется опыт создания фундаментального, цельного художественного произведения – *Gesamtkunstwerk*. Это сочинение апеллировало к объединению в себе всех отраслей искусства, имея в содержании сюжет из германского народного эпоса.

---

<sup>11</sup> См. об этом: [48; 152].

<sup>12</sup> См. об этом подробнее: [63].

Восхищаясь древнегреческой трагедией, Р. Вагнер считает ее подлинным искусством в самом высоком значении. «Огромную заслугу древнегреческого театра Р. Вагнер видит в том, что он был искусством синтетическим, что в нем в неразрывном союзе слились драма, поэзия, музыка, танец, пластика» [320, с. 58]. Мировоззренческие идеи Вагнера, концентрирующиеся вокруг древнегреческого театра и античной трагедии, не могли не быть сопричастными с вопросами религиозного сознания. Р. Вагнер критикует христианство, которое, по его мнению, было виной полного падения художественной культуры. Композитор пишет о христианстве: «Христианство оправдывает бесчестное, бесполезное и жалкое существование человека на земле чудодейственной любовью бога, который вовсе не создал человека... для радостной, все более осознающей себя жизни и деятельности на земле; нет, он запер его здесь в отвратительную тюрьму, чтобы приготовить ему после смерти, в награду за то, что он преисполнился здесь, на земле, полнейшего к себе презрения, – самую покойную вечность и самое блестящее безделье» [63, с. 116]. Поэтому спасение культуры представлялось композитору в ее революционном перевороте, что побудило Вагнера обратиться к мифологическим сюжетам, в которых и усматривался им путь спасения современной цивилизации<sup>13</sup>.

Итак, Р. Вагнер, желая реформировать современную Германию, обращается именно к мифу, для того, чтобы, опираясь на германскую мифологию, сконструировать свой миф о немецком духе и сделать его общенациональным состоянием. Поэтому, Вагнер берет за основу мифического героя, с которого сбрасывает «одну одежду за другой, безобразно накинутые позднейшей поэзией, чтобы наконец увидеть его во всей целомудренной его красоте, – пишет Р. Вагнер. И далее: « <...> то, что я увидел, была не традиционная историческая фигура, в которой драпировка интересуется нас больше, чем ее действительные формы, – это был во всей своей наготе настоящий живой человек, в котором я различал нестесненное, свободное волнение крови, каждый рефлекс сильных мускулов: это

---

<sup>13</sup> Необходимо уточнить, что в музыкальной драме «Парсифаль» «поздний» Вагнер вновь возвращается в русло христианства.

был истинный человек вообще» [126]. Следовательно, суть вагнеровского метода заключается в «очеловечивании» мифического персонажа, являющегося воплощением истинного германского духа.

Р. Вагнер питал значительный интерес к философии Л. Фейербаха, которому посвятил книгу «Произведение искусства будущего». В своей публикации мы отмечаем, что «основополагающим началом, управляющим жизнью человечества, является, по Фейербаху, любовь. Эта любовь способна заменить религию или даже стать новой религией. Во имя любви совершаются освободительные войны, во имя любви происходят революции. Именно эти стороны философии Фейербаха оказали большое влияние на Вагнера в период создания «Смерти Зигфрида» и основополагающих теоретических трудов<sup>14</sup>. Фейербаховскую любовь Р. Вагнер переносит на свою концепцию музыкальной драмы, считая, что и поэзия, и драма, и музыка должны «любовно» слиться воедино, олицетворяя собой самую высшую форму духовного творения» [320, с. 58].

А.Ф. Лосев, исходя из осмысления Р. Вагнером сущности любви, проводит параллель с двойственной природой музыки немецкого композитора. А.Ф. Лосев считает, что все свое творчество Вагнер понимает как область любви, где мужским началом выступает поэтический образ, которому созвучна женская составляющая – музыкальная линия. «Это женское музыкальное начало призвано воплощать в себе поэтическую образность и тем самым лишать ее абстрактности, раздробленности и превращать в творческое становление, – пишет А.Ф. Лосев. – На первых порах этим детищем является мелодия. Она уже не есть просто поэзия, но все еще находится в горизонтах поэта. Более существенное воплощение музыкального образа происходит тогда, когда бесконечная музыкальная глубина тоже начинает воплощать в себе поэтическую образность. Но тогда вместо мелодии мы получаем уже гармонию <...>. Тем самым гармония являет собою уже некоторого рода соотношение мелодических элементов, а это соотношение,

---

<sup>14</sup> Концепция любви у Вагнера, исходящая из мифотворческого сознания композитора, представляет собой Эрос. По мнению Г. Ионкис, это тот самый Эрос, который выходит за границы христианских учений, христианского брака и является первым воплощением религии доисторического человека. См. подробнее: [126].

поэтически выраженное, есть музыкальная драма <...>. Музыкальная драма есть полная нерасчленимость поэзии и музыки, это их подлинное детище, которое создается в результате акта их взаимной любви и которое есть уже нечто новое, не сводимое ни к поэзии, ни к музыке» [176, с. 31-32]. В приведенных рассуждениях А.Ф. Лосева подчеркнута попытка Р. Вагнера максимально приблизить виды искусства друг к другу. Это побуждает композитора выйти за грани традиционных оперных канонов.

«Позже на Р. Вагнера оказали существенное влияние философские взгляды А. Шопенгауэра, книгу которого «Мир как воля и представление» он перечитывал неоднократно. В музыке Р. Вагнера шопенгауэровское влияние прослеживается в обращениях к трагическим сюжетам, где мир представляется необустроенным и дисгармоничным, то есть хаосом» [320, с. 58]. Шопенгауэр утверждал, что «всемирным бытием руководит мировая бессознательная воля, ничем не преодолимая и к тому же злая» [371, с. 158]. Однако Вагнер не был абсолютным приверженцем шопенгауэровской философии. В своем творчестве он часто поступает вразрез с постулатами Шопенгауэра. Касательно этой темы А.Ф. Лосев пишет: «Он (Шопенгауэр) предлагает чистую музыку, лишенную всякой поэтической образности и всякой, <...>, программности. Совсем иное предлагает Вагнер. Энергично отвергая вместе с Шопенгауэром слишком дробное и рационально забавное оперное искусство того времени, Вагнер твердо стоит на почве полного слияния всех искусств, и прежде всего – музыки с поэзией» [176, с. 46].

Но, несмотря на некоторые отмеченные Лосевым творческо-философские различия в стремлениях Шопенгауэра и Вагнера, влияние первого на искусство немецкого композитора остается очевидным. Помимо преобладающего трагического начала в драмах Вагнера, также общим в интерпретации понимания картины мира Вагнера и Шопенгауэра становится представление о художественной реальности, выступающей единственной подлинной реальностью у философа. Шопенгауэровское осмысление мира как «представления» апеллирует к необходимости в замене его на творческую реальность для спасения каждого человека от суровой действительности. Р. Вагнер, обращаясь к мифу и к античной

трагедии, выступающими способами преобразования реальности, стремится тем самым к обозначенному спасению человека, общества, искусства и всей культуры в новой творческой реальности, объединяющей массовое сознание людей. В этом раскрывается попытка немецкого реформатора к актуализации проблемы национального самосознания. Как известно, Р. Вагнер, считая, что «коллективное образное мышление нации складывается по законам искусства» [63, с. 117], стремился даже к созданию собственного национального театра, которому, по объективным причинам, так и не удалось воплотиться<sup>15</sup>.

Итак, миф как основа античного синкретичного сознания становится олицетворением новой творческой и художественной реальности. Важно, что именно эта концепция ухода от реальности к созданию индивидуального авторского мифа станет одной из основных в философии рубежа XIX-XX веков. Если Миф и Космос – фактически синонимические понятия, так как мифология древности представляет собой поэтическое воплощение общей картины мира, то и авторский миф романтизма – художественная космогония. А, поскольку язык мифа – это целостная система символов, то символическое начало естественно проникает и в искусство романтизма, приводя к идее раскрытия образов сценического произведения через систему лейтмотивов.

Творчество Р. Вагнера, аккумулирующее стремления романтиков к синтезу искусств (к примеру, Г. Берлиоза, Ф. Листа и др.), перешагивает границу чисто романтических тенденций. Нагляднее всего это обнаруживается в созданной композитором лейтмотивной системе, организующей всю музыкальную ткань оперы и придающей ее действующим лицам, событиям и душевным переживаниям героев музыкальную характеристику и образную конкретность. Важность лейтмотивного принципа развития музыкального материала являлась одной из главных установок вагнеровского реформаторского направления. С большей полнотой и последовательностью руководящие музыкальные

---

<sup>15</sup> Идея национального театра осталась утопичной во многом потому, что музыка Р. Вагнера не была обращена к фольклору и, соответственно, не имела ярко выраженного немецкого колорита. Также символика музыки композитора, в основе которой лежал переработанный Вагнером национальный миф, не могла быть доступной массовому зрителю.

характеристики воплотились Вагнером в тетралогии «Кольцо нибелунгов» и «Парсифале».

Лейтмотивный комплекс вагнеровских музыкальных драм состоит из множества художественно-образных сфер, в звуках которых композитор стремится материализовать поэтические идеи. К примеру, в тетралогии выделяются следующие лейтмотивные сферы: героическая (лейтмотив Зигмунда, Валагаллы, Доннера, валькирий, тема золота, меча), природная (тема радуги, тема Рейна), лирическая (тема любви, тема Зиглинды, тема весенней песни Зигмунда, лейтмотив странствий, тема прощания Вотана, лейтмотив отречения от любви), сфера враждебных сил (тема Хагера, Хундинга, Гутрины, тема великанов, лейтмотив кольца, лейтмотив проклятья и др.).

Важно, что лейтмотивный принцип развития лег в основу творчества последующего за романтизмом символизма. В своей публикации мы пишем, что «лейтмотив – это своего рода символ<sup>16</sup>, изобразительное *средство*. Этот символ несет в себе первоначально заложенную в него эмоцию, которая перерождается в образ» [314, с. 179]. Именно этот метод являлся одним из показательных в раскрытии явлений символизма у художника, предшественника модерна, Пюви де Шаванна: «Для каждой ясной мысли существует пластический эквивалент. Но идеи часто приходят к нам запутанными и туманными. Таким образом, необходимо прежде выяснить их, для того, чтобы наш внутренний взор мог их отчетливо представить. Произведение искусства берет свое начало в некой смутной эмоции, в которой оно пребывает, как зародыш в яйце. Я уясняю себе мысль, погребенную в этой эмоции, пока эта мысль ясно и как можно отчетливее не предстанет перед моими глазами. Тогда я ищу образ, который точно передавал бы ее» [157, с. 107]. У Р. Вагнера это «лейтмотивное зерно» и является воплощением эмоционально-образного начала.

Итак, чисто технические музыкальные достижения композитора приобретают совершенно новые смыслы в свете культурологического прочтения. Так, создание глобальной лейтмотивной системы формирует общий

<sup>16</sup> См. подробнее о «символе» в контексте символистской эстетики: [196, с. 12-19].

культурный код, несущий зашифрованное послание о ментальных свойствах эпохи, усиление значения в партитуре оперы хора и оркестра воспринимается как отражение образа коллективной души, охваченной единым порывом, что возвращает к функции хора в античной трагедии, где хор должен восприниматься как «глас народа». Так Р. Вагнер своим творчеством формирует модель Космоса позднего романтизма.

Таким образом, Космос Р. Вагнера, представляющий собой апогей романтического искусства, с одной стороны, обобщает все предпосылки романтизма, и, с другой, – подготавливает своей реформой зарождение нового Космоса – эпохи символизма<sup>17</sup>.

Стремления к античной трагедии во благо спасения современной культуры также нашли воплощение в философии значимого представителя позднего немецкого романтизма, современника Р. Вагнера – Ф. Ницше.

Немецкий мыслитель **Фридрих Ницше** (1844 – 1900) – уникальная фигура в истории мировой культуры. Ф. Ницше в своих философских взглядах выходит за рамки логически выстроенного «классического» эталона мысли, растворяя концепцию разума в философии жизни.

Ф. Ницше с неподдельным интересом относился к музыкальному творчеству Р. Вагнера, что нашло отклик в литературе философа [227]. Их тесная дружба, а также философское влияние Шопенгауэра на «раннего» Ницше служили почвой для вдохновения и создания юным философом своих музыкальных опусов и философского сочинения «Рождение трагедии из духа музыки». В своей публикации мы сообщаем, что «в музыке Вагнера Ницше видел пробуждение дионисического духа путем возвращения к трагическому мифу, что способно «вдохнуть новую жизнь» в немецкую культуру и «восполнить пробелы» в сознании немецкого Художника. Но их дружба длилась недолго, и

---

<sup>17</sup> В данном случае речь идет об общих тенденциях в искусстве и культуре того времени, когда творчество Р. Вагнера вызвало огромный резонанс среди композиторов и исполнителей. Но нельзя не отметить, что некоторые современники Вагнера, с интересом относящиеся к идеям композитора, оставались все-таки неподвластными его реформаторским взглядам. К примеру, К. Сен-Санса не привлекала идея непрерывного сквозного развития. Как известно, французский композитор предпочитал традиционные формы изложения музыкального материала.



вскоре Ницше пытается отойти от влияния Вагнера, разочаровавшись в прежних идеалах<sup>18</sup>. Это находит выплеск в книге «Казус Вагнер». Как известно, перелом их дружбы, в большей степени, обусловлен обращением Вагнера к христианской тематике в своей опере «Парсифаль», с чем никак не мог смириться Ницше, осуждая христианство и провозглашая свою идею Антихриста. Ища альтернативу Вагнеру в творчестве Бизе, Ницше так и не смог в полной мере «очистить свое сознание» от вагнеровской музыки<sup>19</sup>. Универсализм собственного творчества двух немецких деятелей эпохи в том, что Вагнер, как уже говорилось, будучи интересным литератором-философом, не ограничивался в своем творческом самовыражении лишь рамками музыки, равно как и Ницше, неординарный композитор и поэт<sup>19</sup>, более ярко воплотил свои взгляды на музыку через свои философские труды» [320, с. 57].

Вся философия Ницше музыкальна. К примеру, его работа «Так говорил Заратустра» состоит из четырех частей [228], что позволяет найти в ней аналог четырехчастному симфоническому циклу<sup>20</sup>. Ф. Ницше питал неподдельный интерес к музыке на протяжении всей своей жизни. Несмотря на недостаточную изученность на сегодняшний день музыкальной составляющей творчества немецкого философа, можно с уверенностью предположить, что именно музыка служила для него тем незаменимым «инструментом», с помощью которого мыслитель оценивал состояния культуры [315, с. 509]<sup>21</sup>. Ф. Ницше стал учиться музыке гораздо ранее, чем начал философствовать. В возрасте 6 лет он предпринимал первые попытки играть на рояле, а уже в 10 лет юный Ницше стал пробовать сочинять свои первые музыкальные произведения. Следовательно, музыка, сопровождая философа с детских лет, научила мыслить его музыкально, воспевая культурфилософию, как древнегреческую трагедию.

К сожалению, по сей день его музыкальные творения остаются малоизученными. Исследователей больше привлекает «музыкальная сторона»

<sup>18</sup> См. об этом: [379, с. 294-300].

<sup>19</sup> См. об этом: [130, с. 187-192; 172].

<sup>20</sup> Этому аспекту серьезное внимание уделяет *Летняянова Э.* [168, с. 44-48].

<sup>21</sup> См. также об этом: *Браудо Е.* Ницше: философ – музыкант [55].

Ницше, связанная с дружбой Ницше с Вагнером, с их интеллектуальным родством, чем сама сочиненная Ницше музыка. Однако музыкального репертуара Ницше вполне достанет на пару-тройку продолжительных концертов<sup>22</sup>.

Таким образом, уже в самом универсализме личностного портрета философа позднего романтизма, в его сочетании философской, музыкальной, поэтико-художественной составляющих, воплощается синтез творческих исканий Ницше.

Ярким маркером всей философии Ф. Ницше является «болезнь» современной культуры. Философ был убежден, что все человечество больно и вырождается. По мнению мыслителя, именно обращение к досократовской цивилизации способно спасти увядающую культуру. Декаданс культуры конца XIX века Ницше узрел со времен Сократа: «Вообразим себе культуру, не имеющую никакого твердого, священного, коренного устоя, но осужденную на то, чтобы истощать всяческие возможности и скудно питаться всеми культурами, – такова наша современность, как результат сократизма, направленного на уничтожение мифа сократизма» [227, с. 149]. С.Б. Левин в ходе диссертационного исследования уделяет этой полемике Ницше с философскими взглядами Сократа особое внимание [165].

Развитие истории духа всех времен и во всех областях проходит в беспокойных и неравномерных колебаниях, по-разному проявляя себя. В этом

---

<sup>22</sup> Всего Ф. Ницше написано 73 музыкальных сочинения: пьесы для фортепиано, ансамбли для игры в 4 руки, 17 песен, один скрипичный опус, квинтет для четырех голосов с фортепиано, а также множество незаконченных произведений. Ницше не стал великим музыкантом. Отчасти это было вызвано тем, что всю жизнь с раннего детства он был «самоучкой», у которого не было учителей, способных профессионально обучить его технологическим аспектам композиторского письма. Интересно, что сам Вагнер оценивал произведения Ницше, оказывал на него огромное влияние, но никогда не помогал ему в изобретении совершенной формы или в привнесении гармонического разнообразия. Фортепианные опусы Ницше отличаются излишней краткостью, сжатостью. Словацкая пианистка Елена Летвянова передает ощущения от музыки Ницше: «Ницше был весьма самокритичен: в конце каждого года он подводил итог своим деяниям и решал, какие композиции не заслуживают права на существование. Многие он уничтожил сам. Вдобавок немало оригиналов пропало во время Второй мировой войны. Сохранилось чуть больше 40 сочинений, некоторые во фрагментах. Конечно, великий философ не был великим композитором. Исполняя его музыку, я испытываю дискомфорт от несовершенства ее формы, но ценю в ней эмоциональную насыщенность, мечтательность, печаль. Без этой музыки наши представления о Фридрихе Ницше были бы неполными» [168, с. 45].

сущность великого художественного поиска. Дихотомия аполлонического и дионисического начал представлялась Ф. Ницше источником здоровой культуры. В процессе философских рассуждений философ отдает предпочтение инуитивному и стихийному дионисическому началу. Как известно, обозначенная дихотомия аполлонического и дионисического легла в основу размышлений философской работы Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру»<sup>23</sup>.

«Было бы большим выигрышем для эстетической науки, если бы не только путем логического уразумления, но и путем непосредственной интуиции пришли к сознанию, что поступательное движение искусства связано с двойственностью аполлонического и дионисийского начал, подобным же образом, как рождение стоит в зависимости от двойственности полов, при непрестанной борьбе и лишь периодически наступающем примирении», – рассуждает Ницше в своей первой работе [227, с. 59]. В поисках гармонии и культурных идеалов Ницше обращается к древнегреческой мифологии, из которой выделяет двух ярких олимпийских персонажей: Аполлона (бога Солнца) и Диониса (бога вина), своей полярностью которые заложили базис всей культуры. «С их двумя божествами искусств, Аполлоном и Дионисом, связано наше знание о той огромной противоположности в происхождении и целях, которую мы встречаем в греческом мире между искусством пластических образов – аполлоническим – и непластическим искусством музыки – искусством Диониса; эти два столь различных стремления действуют рядом одно с другим, чаще всего в открытом раздоре между собой и взаимно побуждая друг друга ко все новым и более мощным порождениям, дабы в них увековечить борьбу названных противоположностей, только по-видимому соединенных общим словом «искусство»; пока наконец чудодейственным метафизическим актом эллинской «воли» они не явятся связанными в некоторую

---

<sup>23</sup> «Рождение трагедии из духа музыки» является первым философским трактатом Ницше, который был написан еще в студенческие годы и представлял собой на тот момент своего рода курсовую работу, после которой Ницше было предложено стать профессором Базельского университета. По сему факту очевидна зрелость и глубина мысли начинающего философа, которая уже в студенческие годы привела его к профессорской касте.

постоянную двойственность и в этой двойственности не создадут наконец столь же дионисического, сколь и аполлонического произведения искусства – аттической трагедии» [там же, с. 59].

Ницше представляет себе эти стремления как два художественных мира: мир сновидения и мир опьянения, в которых заложена определенная противоположность. Зачастую в сновидениях воплощается образ прекрасного, эталонного. Безусловно, здесь складываются красивые образы, но не являются ли эти идеальные образы и мечты своеобразным уходом от реалий действительности; не становится ли этот покой обманчивым, «иллюзией».

Важно вспомнить Платона, ученика Сократа, который первым провозгласил идею эфемерности чувственного мира, нашедшую отображение в его диалогах «Федон» [243, с. 119-194], «Тимей» [242, с. 400-480] и в трактате «Государство» [241]. По теории Платона, существуют два мира: совершенный мир идей, постигать который возможно лишь путем мышления (философии), и реальный мир вещей (теней), являющийся отражением идей. Мир идей представляется идеальным, вечным, выстроенным к главной идее – идее Блага. В отличие от него, материальный (чувственный) мир вещей изменчив, конечен и несовершенен.

Если отождествить с идеальным миром Платона аполлоническое начало Ницше, то представляется возможным обнаружить их, на первый взгляд, полное гармоничное слияние, основой которого являются прообразы совершенного и идеального мироздания. Лишь одно существенное различие в идеальном мире Платона и аполлонической стихии Ницше наблюдается в самом принципе философского *стремления* к этому миру: для Платона – это идея Блага и спасения, путь к которому лежит через разум и сознание, а, напротив, для Ницше, – это всего лишь иллюзия, уводящая от живой дионисической природы и приводящая своей умозрительностью к заблуждению. В каждой иллюзии человек вполне может являться художником, наслаждаться этим возвышенным и спокойным состоянием, где преобладает равновесие. Платон в диалоге «Федон» устами Сократа клеймит реальный чувственный мир как «тюрьму души» [243, с. 132], но Ницше, в противовес ему, воспекает чувственный мир как воплощение глубины

очаровательного дионисического духа. Платон утверждал, что необходимо постигать умоглядный мир идей путем разума, дабы суметь добраться до истины, в которой сосредоточена идея Блага. Ницше же опровергал всякую истину<sup>24</sup>, радикально заявив в сочинении «Веселая наука»: «Бог умер!» [223]. Пожалуй, если в данном контексте употреблять слово «истина» по отношению к взглядам Ницше, то только исключительно в дионисическом, стихийном ключе. Эта попытка позволяет более отчетливо обнаружить полярность стремлений к дионисическому (у Ницше) и к идеальному (у Платона) мирам.

Идеальные образы Ницше отождествляет со сновидениями. Зачастую в этих образах есть своя символика, некие знаки и предостережения, значения которых художник пытается разгадать. Невозможно заявлять с категоричной точностью о прообразах во снах греческих героев. Однако, по словам Лукреция, «в сновидениях впервые предстали чудные образы богов; во сне великий ваятель увидел чарующую соразмерность членов сверхчеловеческих существ; и эллинский поэт, спрошенный о тайне поэтических зачатий, также вспомнил бы о сне...» [227, с. 59]. Тема сновидений несколько позже раскрылась у Зигмунда Фрейда в его психологических анализах, в которых он дифференцирует человеческое мышление на сознательное и бессознательное. Особенно полно эта тема развивается в его работах «Я и Оно» и в «Толковании сновидений», где Фрейд впервые разъясняет понятие бессознательного, а также рассматривает сновидение как код, в виде которого выступают скрытые желания [344; 345]<sup>25</sup>.

Из вышесказанного следует, что, безусловно, аполлоническое искусство, как и сам бог Аполлон (покровитель и предводитель муз), выражается в

---

<sup>24</sup> А. White предлагает таксономию ницшеанских форм нигилизма, где особенно выделяет «совершенный» тип нигилизма. Хайдеггер в трактате «Европейский нигилизм» акцентирует внимание на мнение Ницше, считающего, что если верить, что Бог умер, то невозможно в то же время верить, что это событие что-либо означает. Именно этот тип нигилизма, связанный с безразличием о «смерти Бога», А. White относит к «совершенному». См.: *White A. Nietzschean Nihilism: A Typology. // International Studies in Philosophy. 1987. – № 19/2. P. 29 – 44; Хайдеггер М.: Европейский нигилизм. // Сб. Проблема человека в западной философии. – М.: Наука, 1988. С. 63 – 176.*

<sup>25</sup> См. также об этом: *Фомина З.В. Философские концепции бессознательного // Философское образование. – М. 2002, № 7. С. 33 – 41.*

пластических искусства, где совершенны формы, а также и в поэзии, где ясно и точно слово. Музыка же представляется Ницше совершенно особой – именно дионисической – стихией.

Рассуждая о силе воздействия музыки, важно проанализировать дионисическое начало философии Ницше и обозначить его влияние на всю культуру в целом. Ницше сравнивает дионисическое с состоянием опьянения: «Либо под влиянием наркотического напитка, о котором говорят в своих гимнах все первобытные люди и народы, либо при могучем, радостно проникающем всю природу приближении весны просыпаются те дионисические чувствования, в подъеме коих субъективное исчезает до полного самозабвения <...>. Бывают люди, которые от недостаточной опытности или вследствие своей тупости с насмешкой или с сожалением отворачиваются, в сознании собственного здоровья, от подобных явлений, считая их «народными болезнями»: бедные, они и не подозревают, какая мертвецкая бледность почиет на этом их «здоровье», как призрачно оно выглядит, когда мимо него вихрем пронесется пламенная жизнь дионисических безумцев» [227, с. 61]. Нельзя с уверенностью утверждать, что исключительно в дионисическом Ницше видел искусство как высшую и *единственную* материю. Но сожаление о тех «бедных», кто «бережет свое здоровье», опасаясь покориться власти Диониса, свидетельствует, что именно дионисическое у Ницше – есть положительный расцвет души человека, ибо «человек уже больше не художник: он сам стал художественным произведением; художественная мощь целой природы открывается здесь, в трепете опьянения, для высшего, блаженного самоудовлетворения Первоединого» [227, с. 62]. Следовательно, именно в музыке Ницше находил особую концентрацию дионисического духа, способного своей опьяняющей экстатической силой вести к выходу за грани индивидуального сознания и излечивать души «бедных», а по Ницше, значит, «последних людей», «моргающих человечков». Дух музыки представлялся Ницше смыслом бытия, высшей формой человеческого сознания,

восходящей к Дионису <sup>26</sup>. «Дионисизм, с его изначальной радостью, воспринимаемой даже от скорби и мук, есть общее материнское лоно музыки и трагического мифа» [227, с. 154], – пишет Ф. Ницше.

Итак, аполлоническое и дионисийское начала являлись ведущими во всем мировоззрении Ницше. Об этом также пишет исследователь В. Вересаев [69]. Аполлоническое окутывает жизнь некой красивой сказочностью сновиденческих миров, позволяя *представить* мир гармоничным и разумным. В свою очередь дионисическая энергия вырывается за грани земного мира, сливаясь с необузданной, пьянящей страстью природы, с иррациональной сущностью мира, приводя тем самым к мировой гармонии и единству. Столкновение этих двух миров: мира сновидений и мира опьяняющего, – ведет к рождению трагедии.

«Трагедия возникла из трагического хора и первоначально была только хором, и ни чем иным, как **хором**», – писал Ф. Ницше [227, с. 79]. В досократической Греции аполлонические и дионисические начала, конфликтуя и приходя к некому консенсусу, создали уникальное искусство трагедии, олицетворением которой являлся «трагический хор», как изображение дионисических празднеств.

По Ницше, хор – «идеальный зритель» [там же, с. 84]. Хор в течение всего представления не покидал своего места, поскольку постоянно являлся участником действия. Отсутствие декораций, присутствие хора, а также неимение возможности изобразить смену дня и ночи привело к трем *единствам* греческой трагедии: места, действия и времени. Три крупнейших трагика – Эсхил, Софокл и Еврипид вывели трагедию на тот совершенный этап, к которому апеллирует Ницше.

Трагический хор поневоле побуждает к перевоплощению самого себя в «окруженную толпу духов», для того, чтобы «чувствовать свое внутреннее единство с нею» [227, с. 86]. В ницшеанском понимании, хор есть олицетворение

---

<sup>26</sup> См. на эту тему: *Иванов Вяч.* Ницше и Дионис [120, с. 794-805].

силы и власти<sup>27</sup>; власти не доминирующей, а побуждающий к «соитию душ». Ф. Ницше пишет: «Этот хор созерцает в видении своего господина и учителя – Диониса, и поэтому он извечно – хор служителей: он видит, как бог страждет и возвеличивается, и поэтому сам не принимает участия в действии. При этом решительно служебном по отношению к богу положении он все же остается высшим и именно дионисическим выражением природы и изрекает поэтому в своем вдохновении, как и она, слова мудрости и оракулы» [227, с. 87].

Итак, очевидно, что первоначально трагедия существовала прежде всего как хоровое единство, оставляя героя сцены по ту сторону действия и лишь предполагая его образ как наличный. Позднее осуществляется попытка явить бога в реальности и представить образ видения. Из этого возникла драма, задачей которой является «поднять настроение зрителей до такой высоты дионисического строя души, чтобы они, как только на сцене появится трагический герой, усмотрели в нем не уродливо замаскированного человека, но как бы рожденное из их собственной зачарованности и восторга видение» [там же, с. 87]. Тем самым драма, обращенная к античной трагедии, способствует, по убеждениям Ницше, выходу из переломного момента в культуре, явившимся следствием философии Сократа.

Обозначив сократовское время переломным моментом в истории развития культуры, Ницше считает, что возникновение **христианства** является следующим этапом к культурному декадансу. Поэтому, философ всячески отвергает христианство, находя в нем разрушающую силу: «Христианство с самого начала, по существу и в основе, было отвращением к жизни и пресыщением жизнью, которое только маскировалось, только пряталось, только наряжалось верою в «другую» и «лучшую» жизнь. Ненависть к «миру», проклятие аффектов, страх перед красотой и чувственностью, потусторонний мир, изобретенный лишь для того, чтобы лучше оклеветать этот, на деле же стремление к ничто, к концу, к успокоению, к «субботе суббот» – все это всегда казалось мне, вместе с

---

<sup>27</sup> См. также об этом в диссертационном исследовании *Забудской Я.Л.* «Функциональное значение хора в жанровой структуре греческой трагедии» [111].



безусловной волей христианства признавать лишь моральные ценности, самой опасной и жуткой из всех возможных форм «воли к гибели» или, по крайней мере, признаком глубочайшей болезни, усталости, угрюмости, истощения, оскудения жизни...» [227, с. 53]. Ницше огласил свою «оценку» - антихристианскую: «Как было назвать ее? Как филолог и человек слов, я окрестил ее – не без некоторой вольности, ибо кто может знать действительное имя Антихриста? – именем одного из греческих богов: я назвал ее дионисической» [там же, с. 54].

Так в антихристианской концепции Ницше на смену Богу приходит **Сверхчеловек**, в стремлении к достижению идеалов которого Ницше усматривал основную цель человеческого существования. Тема ницшеанского человека легла в основу многих исследований последних двух десятилетий, в которых получала зачастую неоднозначную оценку. Этот вопрос стал актуальным для диссертационных исследований В.Е. Бугеры [58], М.И. Демидова [95], В.Г. Коровникова [142], С.Б. Левина [165], Ю.В. Синеокой [288]. В основном это вызвано самими взглядами и идеями сверхчеловека, отвергающего всякую истину, в традиционном понимании этого слова. Исследователь С.Б. Левин, опровергающий устоявшиеся мнения о нигилизме Ницше, сложившиеся как в западных исследованиях (Т. Манн, К. Ясперс), так и в отечественных (В. Визгин, Л. Толстой, Н. Федоров, С. Франк), приходит к выводу, что Ницше нигилистом как таковым не являлся: «Если Ницше и можно назвать нигилистом, то лишь в том смысле, что он стал жертвой того культурнигилизма, который свил себе гнездо внутри самого его сознания, и с которым <...> бороться уже не осталось никаких сил. Ницше – жертва нигилизма, но ни в коем случае не проповедник такового» [165, с. 8].

Действительно, если рассматривать декаданс, упадничество как проявление массового культурного нигилизма, то в этом случае философия Ницше, апеллирующая к спасению современной культуры, напротив, наполнена антинигилистическим пафосом. В таком контексте ницшеанский сверхчеловек, наделенный безграничной творческой силой и физической выносливостью предстает как человек высоконравственный, соответствующий чеховскому

наблюдению о человеке, в котором «должно быть все прекрасно – и лицо, и одежда, и душа, и мысли». Именно в этом понимании ницшеанский сверхчеловек становится близким духовным представлениям символистов, у которых эта тема получила широкое распространение. Таким образом, сверхчеловек отрывается от концепции романтического героя, порывает с традицией романтизма, устремляясь в будущее – к мироощущению модерна и символизма.

Итак, для одинокого Ницше «лучшим другом» на протяжении всей жизни была музыка. Именно в музыке видел он ту мощную дионисическую энергию, которая способна воздействовать с неограниченной силой, позволяющей постичь те формы, которые неподвластны пониманию и рациональному осмыслению; именно музыка способна воздействовать на культуру, пробуждая ее «сонное сознание».

Резюмируя вышесказанное, стоит обозначить основные аспекты ницшеанской философии, послужившей базисом для мыслителей и деятелей искусства последующей эпохи:

- 1) дихотомия аполлонического и дионисического начал;
- 2) обращение к античной трагедии как способу возрождения культуры;
- 3) особое внимание к хоровому единству античной трагедии;
- 4) христианство как основной этап к культурному декадансу;
- 5) прославление идеи сверхчеловека.

Ф. Ницше оказал огромное влияние на формирование философской мысли и культуры последующего поколения. Под влиянием его философии находились многие мыслители, поэты, художники, музыканты. Претворение ницшеанских идей в философии и творчестве ярких представителей нового стиля, основные тенденции которого предупредил и Р. Вагнер, – представляется основополагающим в ходе данного исследования. Ницше умер в 1900 году, буквально в первые месяцы нового столетия, когда господствующим направлением в искусстве становится стиль модерн и символизм как основное философское направление эпохи модерна.

### 1.3. Трансформация романтической идеи синтеза в космогонический миф эпохи модерна

В культурологии рубеж XIX-XX веков знаменуется утверждением стиля модерн, который пришел на смену романтизма, реализма и импрессионизма. Несмотря на свое недостаточно продолжительное существование, стиль модерн, или Ар Нуво (в переводе с французского, – «современный»), оказал колоссальное влияние на искусство и культуру, сказочно преобразовав окружающую действительность того времени. Модерн, в основных своих чертах наследуя романтизму, предопределил и последующее развитие культуры, сформировав новые принципы мышления художников.

В настоящий момент риторическим остается вопрос о том, культура ли рождает гения, либо гений создает культуру. «Художник <...> вступает в игру, которая ему предложена. Даже при отрицании он приобщается к игре с позиции отрицания» [152, с. 21]. Это высказывание В.А. Крючковой свидетельствует о прямой принадлежности художника к историческому времени его творчества и непосредственной зависимости от его интересов. Интересным также представляется оппонирующее мнение К. Фидлера: «Художники не должны выражать содержание времени, они должны прежде всего давать времени содержание» [278, с. 37]. Эта позиция не менее убедительна, поскольку известно, что гениальность зачастую не укладывается в традиционные и принятые представления современников, выводя, в конечном счете, культуру на новый уровень развития и задавая тем самым определенный вектор для зарождения нового стиля, направления, художественной и научной школы.

Так или иначе, за время господства эпохи модерна, на исторической «арене» искусства возвысился ряд художников, архитекторов, философов, поэтов, музыкантов, чьи имена по праву обрели мировую известность. Им удалось «провозгласить» свое «новое слово», определившее развитие литературы, живописи, культурологии, философии, музыковедения, театра. Вскоре, теоретически систематизировавшись, эпоха обрела свой новый утонченный стилевой почерк, – «модерновый».

Несмотря на генетическую связь с романтизмом, модерн во многом отходит от породившего его стиля, провозглашая рождение новой прекрасной эпохи. Романтизм, с его трансцендентальным размахом, с его многообещающими задачами, сосредоточенными вокруг идеалов сверхчеловека и обращенными к мифу, к античной трагедии (как к способам национального преобразования), к созданию национального театра, – остался «лишь прекрасной эстетической утопией» [209, с. 5]. Исследователь А.С. Маркова абсолютно точно замечает, что погружение романтического героя в свой внутренний мир способствует большему погружению в собственное одиночество, отчуждению от реальной действительности [196, с. 27]. Главной задачей нового стиля является оправдание романтических ожиданий, решение космологических задач, выдвинутых прежней эпохой. Эти идеи нашли яркое претворение в философии и творчестве русской интеллигенции. По мысли В.С. Турчина, модерн «словно был призван осуществить то, что обещал романтизм» [328, с. 65]. Действительно, глобальные установки романтизма, в лице его двух ярких представителей позднего периода (Ф. Ницше и Р. Вагнера), оказали колоссальное влияние на музыкантов, поэтов, художников и мыслителей нового стиля. Одной из главных задач для них становится реализация тех трансцендентальных замыслов, которых немецкий романтизм так и не смог в полной мере осуществить.

Исследователей по сей день занимают непростые вопросы стиля модерн, которому чудеснейшим образом удалось гармонично сочетать в себе несколько стилевых ответвлений одновременно. При этом необходимо отделять понятие художественного стиля от направлений, течений и школ. Художественное направление формируется как из типичных для данной эпохи признаков, так и из своеобразных способов художественного мышления. Модерн, в данном случае, – не исключение. За несколько десятилетий своего существования он сумел органично включить в себя ряд направлений рубежа веков: постимпрессионизм, символизм, фовизм, футуризм, кубизм и др. Многие из них получили свое дальнейшее развитие в рамках абстракционизма и в авангардных художественных направлениях. Также важно, что модерн, относящийся к категории «больших

стилей», оказал не только колоссальное влияние на все виды искусства, но и отобразил в своем расцвете уклад социально-духовной среды того времени. Современный стиль проникал во все сферы человеческой жизни, приспособливаясь к окружающей действительности и одновременно преобразуя ее на художественном уровне.

Принято считать понятия «символизм», «модерн» (или «Ар Нуво») и «декаданс» синонимичными друг другу и часто взаимозаменяемыми. По большому счету, с этим утверждением трудно не согласиться, если иметь в виду схожие временные отрезки существования этих направлений в культуре и искусстве, которые подразумевают рубеж столетий, их некие общие предпосылки и единую художественную направленность. Эти разграничения понятий по сей день остаются весьма спорными и вызывают у исследователей ряд сомнений относительно их исключительной принадлежности к тому или к другому классу. И это вполне объяснимо. Теоретические аспекты не всегда укладываются в возможности практические. Подчас возникают разночтения о строгой принадлежности одного художника, поэта или музыканта к конкретному стилевому направлению, а уж тем более вовсе непросто обозначать принципиальные границы между видами искусств. К примеру, П.И. Чайковский по праву считается композитором-романтиком, и эта теория более чем верифицируема, если брать за основу временной отрезок его творчества в истории культуры, а также его музыкально-композиторский почерк, явно указывающий на романтические тенденции. Однако театрализация, игровые эффекты, выраженные через элементы стилизации, что так характерно для модерна<sup>28</sup>, тяготение к сказочным образам в балетах, тенденция к тембровым персонификациям, – все это сигнализирует о частичной принадлежности позднего творческого этапа композитора к новому стилю. Также рассуждает и исследователь И.А. Скворцова,

---

<sup>28</sup> См. подробнее об элементах и характеристиках стиля: *Борисова Е.А., Стернин Г.Ю.* Русский модерн [52]; *Завьялова А.Н.* Культурные основания стиля модерн: дисс. канд. культурологи: 24.00.01 [112]; *Сарабянов Д.В.* Стиль модерн [278]; *Скворцова И.А.* Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX-XX веков: дисс. докт. искусствоведения: 17.00.02 [291]; *Юхнина О.Ю.* Стиль модерн как художественное явление в культуре XX века: дисс. канд. искусствоведения: 17.00.09 [384].

считая, что поздний период творчества П.И. Чайковского совпадает с зарождением нового стиля, поскольку элементы новой эстетики становятся близкими творчеству композитора [291, с. 15].

Тенденции уходящего века оказывали влияние практически на всех художников и мыслителей новой эпохи. Под воздействием модерна и символизма так или иначе находились даже те, кто считал себя независимым от идей времени или же «сознательно избирал путь освобождения от модного течения» [285, с. 44]: например, некоторые сочинения Стравинского (кантата «Звездоликий», два романса на стихи К. Бальмонта) и Прокофьева (романсы ор. 23 на стихи К. Бальмонта, 3. Гиппиус, Н. Агнивцева, Б. Верина, В. Горянского, пять романсов ор. 36 на стихи К. Бальмонта) находятся в русле общесимволистской эстетики.

Итак, поскольку в России символизм и модерн развивались практически одновременно, в отличие от западноевропейского символизма, несколько предшествующего модерну, то, как было отмечено, зачастую эти термины употребляются как синонимы. Исследователь Г. Стернин отмечает, что «символизм и модерн становятся терминами не просто взаимозаменяемыми, но <...> взаимообязывающими. В стилевых чертах модерна ищутся символистские идеи, а в произведениях символизма фиксируются в первую очередь стилевая оболочка модерна» [323, с. 36]. Действительно, как мы отмечали в нашей статье, «символизм теснейшим образом примыкает к модерну и не выходит за его границы. Однако при более пристальном рассмотрении этих «явлений», границы между ними все-таки усматриваются: если модерн сделал заметный акцент на архитектуру, интерьер и живопись, то есть на визуальные виды искусства, то о символизме принято говорить, подразумевая поэзию и музыку» [319, с. 222]. По отношению к декадансу, Ар Нуво, несомненно, является его завершением.

Как утверждает В.А. Крючкова, декаданс, символизм и Ар Нуво принадлежат к разным классам явлений: «Декаданс представляет духовную среду, комплекс умонастроений, доминировавших в определенной общественной прослойке. Символизм как направление характеризуется эстетической программой, методом построения художественного образа и стоит в одном ряду с

соответствующими направлениями в литературе и театре. Ар Нуво – стиль, объединяющий разные виды пространственных искусств. Однако эти типологически разнородные явления взаимно пересекаются, дополняя друг друга. Умонастроения и идеи декаданса включаются в символистскую живопись, а Ар Нуво завершает некоторые стилистические тенденции символизма» [152, с. 14].

Исследователь Н.А. Нечаева также находит существенное различие между модерном и символизмом, рассматривая модерн как эстетический феномен, художественный стиль, а символизм как религиозно-мифотворческую структуру, где художник выступает посредником «между реальностью и идеальным миром грез» [220, с. 129].

Безусловно, между модерном и символизмом существует определенное различие. На территории модерна, в большей степени, – архитектура, скульптура, декоративно-прикладные виды искусства; символизм же свободен от пут материи и забирает в свой круг области сугубо «духовные». Важно, что наложение этих двух сфер дает зону, в которой подчас модерн и символизм существуют нераздельно. Эта среда включает в себя театр, живопись и, очевидно, большая часть того музыкального материала, который мы будем иметь в виду во второй главе. В данном исследовании нас будут интересовать, прежде всего, те аспекты символизма, которые связаны с продолжением романтической идеи синтеза искусств, развившейся в культуре эпохи символизма в образ космического единства, в центре которого стоит художник-творец.

Эпоха символизма сыграла важную роль в формировании мировой музыкально-художественной культуры XX столетия. А.С. Маркова рассматривает символизм, подобно самому символу, в нескольких аспектах. В широком смысле, символизм соответствует взглядам К.С. Станиславского, считающего, что «символизм испокон веков был формой подлинного искусства и таковой пребудет вовеки» [312, с. 320]. В узком смысле, А.С. Маркова рассматривает символизм как направление в культуре и искусстве, берущее свое начало с 70-х годов XIX века и затрагивающее первые десятилетия XX века [196, с. 19]. Теоретическими предпосылками для символистов послужили, главным образом, труды немецких

романтиков Шеллинга и Шлегеля, которые в своей философии уже предвосхищали символистскую эпоху.

Прямыми предшественниками, а в теоретическом аспекте и основоположниками символизма, были французские поэты Жан Мореас, который в статье «Символизм» (1886 г.) впервые провозгласил этот термин<sup>29</sup>, и Шарль Бодлер, стихотворения которого (например, «Соответствия») являются своеобразным манифестом символизма. Географические границы стиля чрезвычайно широки: стремительно развиваясь во Франции, в Бельгии, символизм постепенно охватывает все страны Европы, проникая все настойчивее и целеустремленнее, как характерно выраженный и оформленный стиль, в Россию. К основателям символизма в России относятся К. Бальмонт и В. Брюсов, изначально занимавшиеся переводами текстов французских символистов, а также М. Метерлинка. Но совсем вскоре русский символизм в лице обозначенных, а также и других известных поэтов и писателей (И. Анненский, Ю. Балтрушайтис, А. Белый, А. Блок, З. Гиппиус, В. Иванов, Д. Мережковский, В. Пяст, Ф. Сологуб, В. Стражев и др.), – получил законченное выражение. Поскольку модерн и символизм оказались столь созвучны русскому менталитету и проявились в русской культуре и искусстве очень полно и выразительно, то именно на образцах искусства русского модерна будет в основном построено дальнейшее исследование.

Художественная мысль символизма и модерна напрямую отображает закономерности философских, жизненных, социальных и промышленных устоев эпохи рубежа XIX и XX веков. К «возбудителям» модернового стиля исследователь Д.В. Сарабьянов относит такие понятия, как красота, эстетизм [278, с. 33]. Как провозглашал яркий представитель модерновой живописи Врубель: «Красота – вот наша религия» [76, с. 154]. Искусство должно быть доступным каждому, отсюда и берет свое начало «вхождение стиля в повседневность» [278, с. 37]. Из основной эстетической программы модерна – идеи эстетизации всех форм

---

<sup>29</sup> В первой публикации в литературном приложении к газете «Фигаро» (18 сентября 1886 г., с. 1-2) статья Мореаса называлась именно «Символизм» («Le Symbolisme»); затем традиционным стало название этой же статьи как «Манифест символизма».



жизни – формируются главные способы художественного воплощения стиля: *декоративность* и *орнаментальность*. Обозначенные главные стилистические приемы проявляют себя не только в самых разных архитектурных памятниках эпохи, вычурных интерьерах, в полифонических извилах живописных орнаментов, но и в причудливой текучести поэтической строки, и в детализированном, подчас усложненном музыкальном языке.

Многие исследователи<sup>30</sup> отмечают преобладание категории красоты не только применительно к визуальным искусствам модерна, но и, непосредственно, в поэтических текстах символистов. Это является абсолютно правомерным, так как для самих писателей-символистов понятие красоты являлось неотъемлемой составляющей их художественной философии. К примеру, О. Уайльд рассуждает об этом: «Красота – это символ символов. Красота открывает нам все, поскольку не выражает ничего. Являя нам себя, она являет весь огненно яркий мир» [331, с. 868]. Известно также стихотворение Бодлера «Гимн красоте», где поэт уделяет внимание раскрытию тайны красоты.

В творчестве русских символистов красота также является олицетворением и воплощением смысла жизни. Так у В. Соловьева, София – Премудрость Божия, оберегающая все человечество, выступает как душа Вселенной, как Вечная Женственность, как воплощение вечной Красоты. В философии В. Иванова красота также занимает особое место, представляясь мыслителем как нечто субстанциональное: «Достигнув заоблачных тронов, Красота обращает лик назад - и улыбается земле» [123, с. 825]. Именно убежденность в невероятной силе красоты, способной «спасти мир», положила начало развитию теургической философии в русском символизме, вершиной которой становится теургическая утопия А.Н. Скрябина.

Идея растворения красоты в реальности – это своеобразный уход от действительности, к которой, напротив, апеллировала философско-эстетическая

---

<sup>30</sup> См., например: *Асмус В.Ф.* Философия и эстетика русского символизма [14]; *Блисковский А.А.* Философско-эстетические основы русского символизма [47]; *Киричук Е.В.* О двух тенденциях в символистском театре начала XX века [133].

программа реализма, предшествующего символизму. Как утверждает Н.А. Бердяев, «в мире, где человеку грозит превращение в придаток машины, где обедняется его духовное существо, у человека как защитная реакция нарастает жажда обновления, в том числе и путем освобождения от всего помимо воли усвоенного, навязанного, нормативного, традиционного, потребность вернуться к первоисточкам своего овладения миром и самопостижения. Это же побуждает художников прибегать к иронии как к скрытой форме самоутверждения, к различным приемам эстетической игры<sup>31</sup>, когда сдвигаются временные и пространственные планы, а вымысел и реальность меняются местами» [45]. В этом наблюдаются важные отличия эстетических пониманий романтической иронии и иронии модерновой. Если романтическая ирония является некой защитой для внутреннего мира художника от «неумолимого рока», то ирония модерна проявляет себя как способ стилизации жизни и искусства, позволяющий менять объективную реальность, создавая при этом свой красочный, театрализованный, мифологизированный модерновый мир<sup>32</sup>.

Характерный для представителей стиля интерес к мифу, к сказке<sup>33</sup>, к стилизации, к преобразению реального мира и созданию своего, некоего условного мира, обладающего своими внутренними законами, проявил себя в живописных работах как русских, так и зарубежных художников: М. Врубеля, Уолтера Крэна, В.Э. Борисова-Мусатова, М. Чюрлениса, П. Гогена и др.<sup>34</sup> В музыке наблюдается эта тенденция в творчестве М. Лядова, Н. Римского-Корсакова, А. Скрябина, И. Стравинского, Н. Черепнина и др.<sup>35</sup> Следовательно,

---

<sup>31</sup> На этой почве возникает потребность в театрализации жизни, некоего преобразования реальности: развитие театрального искусства, интерес к цветному плакату (Анри де Тулуз-Лотрек) и карикатуре, художественные работы Сомова («Арлекин и дама» 1912) и др.

<sup>32</sup> См. подробнее на эту тему: *Черданцева И.В.* Ирония: от понятия к методу философствования, или До чего доводят философов насмешки [361].

<sup>33</sup> См. подробнее, например: *Маркелова Е.Е.* Сказочные сферы русского модерна [197].

<sup>34</sup> См. подробнее: *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись XIX века среди европейских школ [279]; *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России 1900 – 1910-х годов [324].

<sup>35</sup> См. подробнее, например: *Левая Т.Н.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи [161]; *Михайленко Л.А.* Стиль модерн и творчество русских композиторов начала XX века [209]; *Скворцова И.А.* Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX-XX веков [291].

лишь красота, воплощенная в создаваемом символистами иллюзорном сказочном художественно-музыкальном мире способна победить мировой хаос и исцелить человека от нравственного зла. Это стремление к глобальному преобразованию вызвано во многом желанием выйти из кризиса идеалов, обозначившемуся в период декаданса, а также ожиданием счастливых перемен [41; 212]. Теперь в современной красоте человек способен в полной мере наслаждаться тем идеальным миром, который и создают художники стиля. Насколько же близок их идейно-философский космос с Космосом идеалиста Платона, обращенным к миру эйдосов и собственному идеальному мифу, созданным «как некое поэтическое слово, завораживающее человека» [184, с. 131]!

Художники русского символизма, творчество которых сформировалось в начале XX века, ставили перед собой задачи поистине космического масштаба, стремясь через собственную творческую деятельность повлиять на все формы духовной жизни. Собственно, это было радикальным решением тех задач, которые теоретически сформировал, но не реализовал в полной мере предшествующий символизму романтизм. Мятежные настроения и революционные порывы, которыми «болел» романтизм, символисты доводят до экстатического состояния, поэтому мистериальность и тотальное миропреображение становятся главным вектором в символистском Космосе.

Как отмечают многие исследователи (литературоведы [204; 238], культурологи [139; 348], музыковеды [81; 161], исследователи в области живописного искусства [218]), рубеж XIX-XX веков представляется особенно важным для русской культуры с точки зрения различных художественных открытий и прозрений. Русский символизм отличается стремлением к духовному пересозданию жизни посредством искусства. Ему присуща в большей степени определенная философичность, вызванная гармоничной сплоченностью философии и литературы, обозначившейся к началу века. Исследователь М.А. Воскресенская считает, что русский символизм овеян романтическими тенденциями и является воплощением «романтической линии культурного развития» [75, с. 247]. М.А. Воскресенская в ходе диссертационного исследования

приходит к выводу, что «русский символизм, взламывая границы литературно-художественного направления, ставил перед собой задачу философского осмысления всех сторон бытия и культуры: религии, искусства, человека, нравственности. Он претендовал на роль жизненной философии, которая ляжет в основу практики формирования нового человека» [75, с. 188].

Как замечает О.Н. Шоров, модерн, «возникнув в преддверии нового века, в предчувствиях тотальных перемен, катастроф, социальных противоречий, в ожидании конца света, <...> нес в себе надежду жизни» [372]. Так как утопия становится одной из ведущих характеристик модерна, то «она выступает как программа стиля, формирует идею глобальной роли художественного творчества в жизни общества, формулирует закон постоянного художественного изобретения как основного стимула искусства» [там же]. И для этой модерново-символистской программы главным принципом становится определение нового типа человека – Творца. Творец – есть сам человек, художник. Эта модель некоего обостренного творческого самоощущения формируется символистами под влиянием философских принципов позднего романтизма, и, главным образом, – идеом Ф. Ницше. Художникам нового стиля удастся воплотить в искусстве то, что в эстетике романтизма звучало как предчувствие, как недостижимый идеал. Насколько же воплощение романтического идеала в модерновой практике преобразует романтическую концепцию, речь пойдет во второй главе данного исследования.

Новая оценка человеческой индивидуальности и ее место в культуре человечества в огромной степени повлияло на мировоззрение эпохи модерна. Под воздействием Ф. Ницше находились и русские философы, писавшие в этот период, интерпретируя ницшеанские идеи в национальном ключе, совмещая их с традициями религиозной мысли. А. Белый писал о Ф. Ницше: «Он символист, проповедник новой жизни, а не ученый, не философ, не поэт. <...> Более других подобны ему творцы новых религий. Задача религии: так создать ряды жизненных ценностей, чтобы образы их вросли в образы бытия, преобразуя мир» [38, с. 76]. Поэтому даже полемика, в которую вступают русские мыслители с Ницше,

свидетельствует скорее о невозможности избежать влияния на умы немецкого философа, чем о выдвижении новых идей, которые бы лежали совершенно в другой плоскости.

Так, Вл. Соловьев полемизирует с Ф. Ницше по поводу возможности обретения истины, которую Ницше отвергает. Стремление к истине, ее постижению и значению этого постижения для жизнеустроительства – это лейтмотив всего творчества Вл. Соловьева. Именно с постижением истины Соловьев связывает идею сверхчеловека, трактуя ее, соответственно, иначе, чем Ницше. По Соловьеву, задача человека – стремиться к истине через преодоление смертной сущности и обретения божественного начала. Только совершив это восхождение, человек становится сверхчеловеком. Трактовка же образа сверхчеловека Ницше раздражает и вызывает глубокое отторжение у Соловьева, так как взгляд Ницше идет вразрез со всей традицией русской культуры, основанной на православии, милосердии и любви к ближнему. В своем трактате о сверхчеловеке философ пишет: «Дурная сторона ницшеанства бросается в глаза. Презрение к слабому и больному человечеству, языческий взгляд на силу и красоту, присвоение себе заранее какого-то исключительного значения – во-первых, себе единолично, а затем, себе коллективно, как избранному меньшинству «лучших», т.е. более сильных, более одаренных, властительных, или «господских», натур, которым все позволено, так как их воля есть верховный закон для прочих, – вот очевидное заблуждение ницшеанства» [304, с. 222]. В такой отповеди нет логических выкладок и контраргументов: она свидетельствует о другом ментальном типе, о невозможности принять аргументы оппонента в силу иного способа мышления. Но важно то, что поиск нового взгляда на мир и способов его преобразования рождает один и тот же образ: образ сверхчеловека.

По Вл. Соловьеву, основной задачей сверхчеловека является преодоление смерти через достижение духовного совершенства, через познание Бога и внутреннего соединения с ним [304]. Победить смерть и стать бессмертным – значит изменить человеческую природу. Но это изменение должно быть направляемо высшей, Божественной субстанцией. В этом – принципиальная

разница с теорией Ницше, для которого личное бессмертие не имеет значения, так как встраивается в бесконечный ряд рождений и смертей [228]. Сверхчеловек Ницше не нуждается в божественном присутствии, так как высшей точкой стремления оказывается достижение абсолютной личной свободы, в которой растворяется страх смерти. Тем не менее, несмотря на разницу взглядов, в обоих случаях очевидно колоссальное, по сравнению с романтизмом, возрастание роли личности и ее влияния на мир – вплоть до выполнения демиургической функции.

Аналогичные идеи, охарактеризованные более поздними исследователями как «религиозный ренессанс», развивают такие представители философии начала XX века как Е. Трубецкой, П. Флоренский, Н. Бердяев. Их мировоззрение сформировало целую эпоху искусства русского символизма, отразившись в творчестве поэтов, музыкантов, художников [73].<sup>36</sup>

Идеи Вл. Соловьева развивает другой яркий представитель философии символизма – В. Иванов. Он особо подчеркивает роль искусства в духовном преобразовании человечества. Именно художник в состоянии раскрыть в людях высочайший духовный потенциал. В этом В. Иванов видит миссию искусства. Причем речь идет именно о религиозном искусстве, а религиозным – и единственно истинным – философ считает любое искусство, в котором решаются проблемы Бытия: «Единственное задание, единственный предмет всякого искусства есть Человек. Но не польза человека, а его тайна. Другими словами – человек, взятый по вертикали, в его свободном росте вглубь и ввысь. С большой буквы написанное имя Человек определяет собою содержание всего искусства; другого содержания у него нет. Вот почему религия всегда умещалась в большом и истинном искусстве; ибо Бог на вертикали Человека» [122, с. 198].

---

<sup>36</sup> В качестве примера отражения философии в творчестве можно привести картину М.К. Чюрлениса «Rex», в которой отразился философский космизм эпохи. «Rex» – в пер. с лат.: «царь, король». В Древнем Риме Rex обозначал царя, то есть абсолютного высшего ранга власти (см.: Мифологический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1991). Изображение Rex'a в Триптихе художника олицетворяет собой некоего непобедимого властелина Космоса. Как замечает Шапошникова Л.В., в Rex'се Чюрлениса наблюдается «изображение духовного восхождения художника от земли к высотам Преображения» [365, с. 190]. См. также: Кузнецов О. Символизм в творчестве М.К. Чюрлениса [153].

Русские символисты отвергали ницшеанскую идею о «смерти Бога». В частности, В. Иванов замечает, что сама мысль о «смерти Бога» вызвана доведенным до абсолютного предела в философии Ницше романтическим культом индивидуальности. Выход за пределы индивидуальности и соединение с Богом как высшей субстанцией В. Иванов обозначает термином «сверхиндивидуальное» [там же]. Таким образом, новый, символистский тип Творца – это Художник, преодолевший через творчество земную, брэнную природу и идентифицирующийся с божественной субстанцией.

Художник, принявший на себя функцию Творца – это одна из наиболее фундаментальных концепций эпохи модерна. Очевиден огромный шаг вперед по сравнению с эпохой романтизма, где культивировался образ бунтаря, разрушителя устоев, преобразователя мира через революционную (в самом широком смысле: прежде всего как революционные новации в искусстве) деятельность. В эпоху романтизма человек еще абсолютно погружен в свою природу, то есть он обременен всеми страстями: любовь, надежда, сомнение и разочарование, поиск идеала – и невозможность его обретения, – приводят героя романтизма к трагедии (Ницше: «Человеческое, слишком человеческое...»). Эту трагедию романтического героя, всегда находящегося во власти неких стихийных сил, пытается преодолеть сверхчеловек Ницше. Но сам романтик, генетически связанный с мироощущением романтизма, Ницше привязан к идее индивидуализма. Его герой – индивидуально сильная личность, через преодоление моральных и религиозных оков обретает внутреннюю свободу, нисколько не заботясь о «моргающих человечках» [228]. В отличие от ницшеанского, сверхчеловек эпохи символизма, через внутреннюю связь с Богом и практически через идентификацию с Ним, видит себя способным преобразовать мир на основах гармонии и красоты, тем самым приведя человечество к вселенской любви и бессмертию.

Топос любви занимает в философии символизма одно из главных мест, так как рассматривается в том же мистико-религиозном ракурсе. В понимании любви символисты также оказываются наследниками философии романтизма, как и в концепции человека. В частности, речь идет о философии любви Л. Фейербаха, как

уже говорилось, оказавшей значительное влияние на творчество Р. Вагнера. Для Фейербаха всеобщая любовь – основной закон жизни. В основе этого закона лежит любовь христианская (Бог есть Любовь!). Человек должен жить по законам любви и изжить в себе злое, негативное начало. Несмотря на очевидный утопический и идеалистический характер фейербаховской трактовки любви, в основе его лежало представление о совершенно конкретной, земной любви между мужчиной и женщиной. В символизме идея всеобщей любви вырастает до вселенского масштаба как преодоление индивидуального эгоизма, выхода за пределы собственной личности<sup>37</sup> – и вновь речь идет о возможности миропреобразования через личный опыт. Соловьев выдвигает идею вселенской сизигии, обращаясь к гностикам и развивая платоновскую теорию андрогинна [308]. Не вдаваясь в анализ деталей соловьевского трактата, можно сказать, что основная мысль философа совершенно укладывается в общую картину символистской философии, которая оперирует только космическими категориями. В результате смысл любви, по Соловьеву, можно интерпретировать как мгновенное, достигаемое через эротический экстаз, соединение всего мужского начала со всем женственным. Это эсхатологический акт, который подразумевает прорыв к жизни вечной, в отличие от индивидуальной смерти, означающей конечность и уход в небытие. Здесь парадоксальным образом соединяется христианская идея вечной жизни и отсылка к древнему Эросу. Но в этом внешнем парадоксе нет противоречия, так как сизигия подразумевает единение противоположностей на всех уровнях, что возможно только в состоянии великого творческого экстаза. Идеи Соловьева нашли яркое отражение в искусстве того времени. О претворении их в творчестве А.Н. Скрябина речь пойдет в следующей главе.

Зародившаяся в неоплатонических интерпретациях древнегреческой мифологии концепция аполлонического и дионисического, развитая в философских трудах Ф. Шеллинга и нашедшая законченное выражение у Ф. Ницше, получила широкое распространение в эстетике рубежа веков. Ницшеанские идеи, раскрытые в

---

<sup>37</sup> Любовь важна не как одно из наших чувств, а как перенесение всего нашего жизненного интереса из себя в другое, как перестановка самого центра нашей личной жизни [308].



«Рождении трагедии из духа музыки» нашли претворение в концепции художественного синтеза, получившей развитие в работах «младших» символистов – А. Блока [50], А. Белого [39], В. Иванова [120]. Идея возрождения **мифа**, являющегося отражением синкретичного сознания и воплощающего дионисические празднества на арене афинского театра, – представляется символистам отражением их ведущей религиозной идеи *соборности* и становится основополагающей для интеллектуалов начала XX столетия.

Опора на миф, служивший первоисточником вагнеровских либретто и образованию внутреннего действия музыкальной драмы, стала неким универсальным методом для символистов. Художники стиля выступали толкователями античных мифов, а также христианских легенд, в результате чего создавали собственный индивидуальный миф в контексте своего творчества. Однако В. Иванов обращает внимание: «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» [122, с. 40]. Безусловно, миф, представляющий собой соединение онтологии и гносеологии, является универсальным инструментом познания, результатом прозрения которого является *его символистская природа*. Как замечает исследователь Ю.А. Бондаренко, «миф становится важным источником сюжетов и образов. Миф понимается как универсальная модель символов» [51, с. 66]. Таким образом, миф, выступая определенным символом, поскольку «миф – уже содержится в символе, он имманентен ему» [150, с. 53], трансформируется в Космосе символистов в акт их собственного *мифотворчества*.

Глубокий интерес к мифу о Дионисе и ницшеанской «дионисической философии» питал В. Иванов. В. Иванов характеризует «ницшеанское дионисийство»: «Дионисийское состояние есть выхождение из времени и погружение в безвременное» [118, с. 33]. Именно к этому безвременному и вечному апеллировала философия символизма. Русский символист считает Ницше тем философом, который смог «вернуть миру Диониса» – «божественное всеединство Сущего» [там же, с. 28], а, значит, исходя из всей символистской

философии, смог вернуть человеку веру в собственное могущество. Иванов усматривает задачей символистского человека находить и открывать новые или все более глубокие пласты античного мифа. Античный миф, являясь знанием о космическом таинстве, несет в себе воспоминание о происшедших событиях высшего бытия. Становится вновь очевидной конгениальность взглядов символистов с субъективным идеализмом Платона. По Иванову, только особый тип Человека – Творца способен с помощью своего искусства обнаружить те тайные нити, которые лежат в первооснове мифотворческого сознания.

В. Иванов находит недостаток в философии Ницше, который коренится, на его взгляд, в отсутствии возможности прозреть в религии Диониса непосредственную связь с христианством. Так, по его мнению, в базисе культовых дионисических обрядов скрыт мотив «упреждения христианства», а в самой христианской религии заложен «пронзенный любовью оргиазм» [143, с. 15]. Важно, что Иванов подходит к теме изучения Диониса с точки зрения акта религиозного сознания, поэтому он стремится к исследованию эллинской религии Диониса, отражающей целостную картину сознания эллинов. Ницше же, являясь ниспровергателем христианства, априори не мог позиционировать Диониса в контексте христианской религии. В этом уникальность учений представителя поздней романтической эпохи: во многом отступая от взглядов своих предшественников, Ницше удалось на основе своей философии подобрать тот «тайный код», который повлиял на сознание его последователей, утвердившим, в конечном счете, новое искусство. Выпавший в философии Ницше *третий* элемент ранней романтической триады «Человек – Природа – Бог», – вновь возвращается в свой круг у символистов, однако, воплощается он уже в ином контексте. В Космосе символистов сам человек становится соавтором Бога, преобразовывая актом собственного мифотворчества и вселенской сизигии земной Хаос в мировую Гармонию.

Как и в романтизме, центральной философской и творческой идеей модерна и символизма остается **идея синтеза искусств**. Синтез искусств в символизме берет начало из синтеза культурологического масштаба, где и философия, и

религия, и само творчество представлялось символистами единым нерасчленимым комплексом. Как совершенно точно замечает исследователь Т. Сиднева, «символисты осуществили небывалый в истории синтез философских, религиозных, мистических и художественных идей всей мировой культуры: язычество и христианство (православное и католическое), буддизм и западная философия от Канта до Ницше, средневековый и современный мистицизм, антропософия и психоанализ...» [285, с. 40].

Синтетическое представление об искусстве у символистов сформировано влиянием музыкальной драмы Р. Вагнера, которая, по наблюдениям Т. Адорно, в своем синкретическом начале и «помимо своей воли подготовила художественный космополитизм последующей эпохи» [1, с. 149]. Как уже говорилось, только синтезированная форма искусства, по убеждениям Вагнера, способна вернуть художественному творчеству его общественное предназначение. Исследователь Е.Г. Соколов в статье «Модерн – декаданс: Р. Вагнер и символизм» раскрывает влияние вагнеровского творчества на все символистское направление в целом: «...невозможно представить себе символизм – и зарубежный, и отечественный, – во всем многообразии его форм без Р. Вагнера и вагнеризма. <...> Если не углубляться в стилистическую дефиницию и трактовать вторую половину XIX века и начала XX как эпоху с отчетливо выраженным тяготением к художественным символически окрашенным жестам, то она с полным правом может в качестве детерминатива иметь образ Вагнера» [302]. Действительно, творчество Вагнера не могло не сказаться на развитии синестезии русской музыки, литературы и живописи в символизме: синтетические опыты А. Добролюбова [87], «Симфонии» А. Белого, литературные произведения А. Блока, В. Брюсова, К. Бальмонта и др. Идею «соборного» действия продолжил развивать в дальнейшем В. Иванов, который искал пути для создания нового театрального «культурного синтеза».

Синтез у символистов обретает «религиозно-демиургический» характер; синтез, по Соловьеву, – это «тройственный акт веры, воображения и творчества» [309, с. 246]. По мнению З. Минц, синтез представлялся символистами

гармоничным слиянием во Всеединое истины, добра и красоты [205, с. 177]. Также сам Человек, являясь соавтором Бога, представляет собой особый синтез земного (обращенного к красоте и панэстетизму) и божественного (олицетворяющий любовь и искусство) начал.

В отличие от романтического синтеза, синтез искусств в модерне и символизме пережил определенную трансформацию. К примеру, ницшеанскую оппозицию аполлонического и дионисического символисты трактуют уже в несколько ином ключе. В отличие от Ницше, отводившем аполлоническую сферу к пластическим искусствам, а дионисическую – к музыке, символисты противопоставляют эти две сферы внутри одного вида искусства. К примеру, у В. Иванова – это «борьба между Аполлоновой связующей струнной музыкой <...> и прадионисийской разымчивой флейтой» [118, с. 27]. Часто философы, то есть не музыканты, рассматривают музыку как метафору, которая обозначает «некую универсальную и метафизическую силу, воплощенную стихию “чистого движения”» [234, с. 400]<sup>38</sup>. В этом смысле категория музыки связана с представлением о соотношении и соединении «вечного с его пространственными и временными проявлениями» [32, с. 225].

Символисты рассуждали о музыке как о центральном виде искусства, вокруг которого «собираются» все остальные. К примеру, А. Белый, автор известных поэтических «Симфоний» [37], считал, что в гармоничном слиянии разнообразных форм искусства друг с другом заключается не просто стремление к ликвидации граней, «разъединяющих смежные формы, а попытка расположить эти формы вокруг одной из форм, принятой за центр <...> Так возникает преобладание музыки над другими искусствами» [35, с. 191, 449]. Действительно, музыкальная линия становится ведущей в поэтических текстах и живописных полотнах художников эпохи; музыка «вторгалась» и как бы подчиняла себе различные виды искусства. Очевидно, что творческие искания К. Бальмонта, А. Белого, А. Блока,

---

<sup>38</sup> Обозначенное понимание музыки проистекает из учений поздней романтической философии в лице А. Шопенгауэра и, главным образом, Ф. Ницше, как автора «Рождение трагедии из духа музыки». У Ницше дионисическое, то есть музыкальное начало, служит наивысшим проявлением искусства.

М. Кузмина, О. Мандельштама, В. Хлебникова, и многих других поэтов эпохи, были направлены на создание в своих сочинениях выразительных средств схожих по своему значению с музыкальными.

Следовательно, музыка, представляющаяся символистам эпицентром всех видов искусств, являлась тем необходимым «компонентом», без которого модернистский синтез не был бы столь гармонично сплочен. В. Кандинский, рассуждая о комплексном принципе внутренней необходимости в искусстве, приводит образное сравнение для каждого составляющего этот синтез с музыкальным инструментарием: «Цвет – это клавиш; глаз – молоточек; душа – многострунный рояль» [129, с. 44]. Кандинский буквально ощущал стихию музыки во всех ее живописных проявлениях, что позволяло ему быть художником, рука которого «посредством того или иного клавиша целесообразно приводит в вибрацию человеческую душу» [там же, с. 44]. Так музыкальность линий, ритмическая насыщенность и симфоническая палитра звучания занимают в работах Кандинского ведущую роль. К примеру, в цикле «Стихи без слов» (1903), состоящем из двенадцати гравюр, художник стремился вызвать у зрителя с помощью линий, форм, черных и белых цветов ощущение звучания музыки поэтических строк.

Музыкальность становится критерием эстетической оценки не только художественного творчества, но и всех форм жизни. Музыка в этом случае приобретает двоякое значение: это и метафора, означающая концентрацию чистой, абстрактной красоты и незамутненных эмоций, и в то же время – это особый язык, со своей структурой и технологическими принципами, которыми должен уметь пользоваться всякий художник, вне зависимости от его конкретного поля деятельности. Высшей точкой «философии музыкальности» символистов, синтезирующей все поиски и предлагая пути их практического разрешения, становится музыкальная философия А.Н. Скрябина, в основе которой лежит утопический замысел Мистерии.

Резюмируя вышесказанное, отметим, что ведущим видом искусства модерна, с точки зрения его философского синтеза, была музыка, являющейся эпицентром

для различных видов искусств. При этом философия и творчество в эпоху нового стиля становятся понятиями практически синонимичными. Испытывая очевидное влияние позднеромантической философии, символисты (В. Иванов, В. Соловьев и др.) переосмысливают важность личности в системе мировых ценностей: ницшеанский сверхчеловек выступает в творчестве символистов в роли Творца, способного посредством собственного творческого акта влиять на картину мироздания. Следовательно, солипсизм является доминантой стиля, для которого утопия становится важнейшей характеристикой.

#### 1.4. Космогония А.Н. Скрябина

«Жизнь, свет, борьба, воля – вот в чем истинное величие Скрябина». Эти слова Владимира Софроницкого, завершившего свой концерт, посвященный 30-летию со дня смерти Скрябина» [61, с. 129]. Пожалуй, невозможно себе представить идейно-философский мир символизма без учета столь яркого его представителя.<sup>39</sup> «Скрябин <...> был не чем иным, как символистом в музыке, и все те предпосылки, которые ныне стали традиционны по отношению к символистам поэзии и литературы, целиком и даже в еще более категорической форме приложимы к нему» [269, с. 8]. А.Н. Скрябин, впитавший идеи Р. Вагнера и Ф. Ницше, открывает страницу новой истории в русской культуре, способной тайным и мистическим образом наряду с поэтическими и философскими взглядами времени преобразовать целую Вселенную.

В нашей публикации мы отмечаем, что «романтическая идея синтеза искусств нашла свое претворение в творчестве А. Скрябина. Гармонично сочетая в одном лице композитора, пианиста, поэта и мистического философа, охотно интересующегося теософской доктриной Е. Блаватской<sup>40</sup>, – Скрябин явил миру

<sup>39</sup> См., например: *Кржимовская Е.Л.* Скрябин и русский символизм [149]; *Brown M.* Skriabin and Russian “Mistic” Symbolism [388]; *Левая Т.Н.* Космос Скрябина [160].

<sup>40</sup> Теософские учения Е.П. Блаватской оказали на мировоззрение Скрябина существенное влияние. Исследователь А.И. Бандура замечает, что «близость мировидения двух великих русских мистиков очевидна». Несмотря на то, что один из самых близких друзей Скрябина – Л. Сабанеев, выражает весьма скептическое отношение к проявлению какой бы то ни было серьезности по отношению к действительному прочтению Скрябиным трехтомной «Тайной

воплощение уже своей творческой личностью идеи синтеза искусств» [321, с. 453]<sup>41</sup>. Говоря о Скрябине, как о философе, мы употребляем эту составляющую его творческого наследия буквально, так как Скрябин – художник-мыслитель, и все его творчество питается его же философскими воззрениями. Можно даже сказать, что оно парадоксально «вторично» по отношению к его философии. Другое дело, что интуитивный, визионерский характер скрябинского музыкального гения иногда ведет его путем, противоположным глобализму собственных космогонических устремлений, уводя от масштабных симфонических полотен в лабораторный мир камерного творчества. Подробно это противоречие будет освещено во второй главе данной работы. А сейчас необходимо разобраться в философских предпосылках уникального – и, одновременно, очень характерного для данного времени, – творчества великого художника.

Начиная свой творческий путь как романтический шопенианец, Скрябин, ощущающий себя ницшеанским сверхчеловеком (при этом парадоксально игнорируя собственные «человеческие, слишком человеческие» качества) и чувствующий каждым своим нервом роль возложенной на него особой миссии, все целенаправленной стремится к сферам мистическим и дионисически опьяняющим. Скрябин заявлял в тексте предварительного действия: «Я пришел спасти мир!» [297, с. 146]. Как пишет Л. Гервер, «Скрябин придавал огромное значение тому, что родился на Рождество, и смерть его на Пасху 1915 года как бы подтверждала истинность прижизненного мифа» [82]. Сам Скрябин размышлял о своей значимости по отношению к своим же мистериальным идеям, считая, что

---

доктрины» (хоть и являющейся «настоющей книгой» композитора и представляющейся им «большим священным авторитетом, чем какое-нибудь Евангелие»), говоря, что априори «Александр Николаевич не умел и не любил читать книжки», Бандура опровергает сей факт и утверждает, что все пометки в этих книгах, соответствующие философским идеям Скрябина, принадлежат именно ему. Так или иначе, размышления Блаватской о духе, материи, энергии и др. легли в основу мистериальных замыслов композитора, нашедших частично воплощение в философии музыки симфонических поэм: «Поэма экстаза», «Прометей». См. об этом: [29; 46; 269].

<sup>41</sup> Многие деятели эпохи символизма были универсальными творческими личностями, выступая в роли поэта и живописца, художника и композитора, музыканта и поэта, поэта и прозаика, писателя и ученого, что представляет собой характерную черту эпохи (А. Скрябин, М. Чюрленис, А. Белый, В. Иванов, М. Волошин и др.).

«Христос не единственный мессия и даже не из самых важных: ему надо было очистить место для творца Мистерии. <...> Должна быть Мистерия, и <...> мессия – это лицо, ведущее к Мистерии. Христос не свершил *той* мистерии – это ясно» [269, с. 190-191]. Осознавая эту важную миссию спасителя, скрябинский сверхчеловек открывает для себя абсолютно новые пути творческого самовыражения, которые, посредством демонического одухотворения и слиянием в едином акте, стремятся к решающему вселенскому экстазу. «Поскольку искусство, будучи расчлененным на разные способы выражения – живопись, музыку, танец и другие, – не способно осуществить озаряющее единство всего сущего, то высочайший акт, Мистерия, <...> должен прибегнуть к помощи совершенно нового искусства: Всеискусства. <...> Мистерия была задумана как универсальная литургия, причем все человечество должно принимать участие в освобождающемся акте и достичь заключительного экстаза» [299, с. 73-74].

При анализе философских стремлений А.Н. Скрябина обнаруживаются две основополагающие линии его творческого масштаба: дионисический сверхчеловек (ницшеанский богоотступник) и вагнеровское революционное стремление к синтезирующему началу. Только теперь, как мы отмечаем в нашей публикации, «сверхчеловек Ницше – уже Творец целой Вселенной, жаждущий путем глобального творческого акта преобразовать весь мир; а вагнеровское определение «синтеза искусств» переформулировано Скрябиным, не без влияния символиста Вяч. Иванова, во «Всеискусство»» [321, с. 453]. Философские задачи становятся еще более глобальными, идейный космос композитора разрастается до невероятных, даже запредельных, масштабов.

Тема добра и зла в начале века являлась ведущей в русской философской мысли<sup>42</sup>. Демонические мотивы были тесно связаны с русской поэзией символизма. Это нашло отклик в научных диссертациях Мокиной Н.В. «Русская поэзия Серебряного века: концепция личности и смысла жизни в динамике

---

<sup>42</sup> Эта тема рассматривалась и в философии С.Н. Трубецкого, а также привлекала к себе внимание писателей (трилогия Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист», роман В. Брюсова «Огненный ангел»), живописцев (М. Врубель).



художественных мотивов и образов» [213], Сискевич А.Е. «Демонический комплекс в художественном мире А.А. Ахматовой» [289]. Демонические образы были очень близки и композитору Скрябину. В них он усматривал силу, особое состояние духа, способного приводить жизнь в движение и, словно возвышаясь над всем человечеством, вести его к преобразующей идее мира.

А.Ф. Лосев связывает творчество Скрябина «не с новоевропейским, а с древнеязыческим мироощущением» [177]. «Только язычники знают последнюю сладость выхождения из себя и растворения в возрожденном море бытия и Божественной жизни, – пишет А.Ф. Лосев. – <...>. Только язычество могло научить Скрябина <...> необходимости растворения в Первобытно-Едином» [177]. По мнению Лосева, из языческого мироощущения Скрябина вытекают и концепция «крайнего психологического солипсизма» [там же], перед которым ««сверхчеловечество» Ницше меркнет и кажется <...> недостаточно солидным» [там же], и демонические образы в музыке. Называя Скрябина язычником, философ усматривает в древнеязыческом мироощущении сочетание двух категорий: героизм и трагизм (безнадежность). Но здесь необходимо добавить, что «трагический дионисизм» [там же] Скрябина «трагическим», как таковым, в музыкальном аспекте, не являлся. А.Ф. Лосев упоминает античных поэтов и героев, которые «сами ищут часто помощи у людей»; античные героям остается полагаться лишь на собственные силы – «надеяться на богов нельзя» [там же]. Но можно ли говорить о трагизме Скрябина, когда в его философских высказываниях не просматривается и тени сомнения в абсолютной осуществимости своих идей? Эволюция его творчества идет не по линии рефлексии и резиньяции, как в философии Шопенгауэра, а в постепенном «омажоривании» – и в буквальном, и в метафорическом смысле – всей эмоциональной гаммы. Скрябин восклицает: «Моя радость так велика, что мириады вселенных погрузились бы в нее, не поколебав даже ее поверхности!» [113, с. 145].

Демоническая образная сфера, сопряженная с языческим мироощущением, приобретает в творчестве Скрябина неповторимую окраску. Дионисическая энергия композитора направлена, по большому счету, «во благо

всего человечества»; ее главная задача – преобразование мира. А.Ф. Лосев, считая Скрябина «отпрыском немецкого идеализма, его составного мистического опыта и его философских формулировок» [77], очень темпераментно высказывается о скрябинском *дионисизме* в своей ранней статье. Именно это качество скрябинской музыкальной философии, роднящее композитора с Ницше, а через него – с популярным в ту пору неоязычеством, – ранит православную душу философа и заставляет его анафемствовать тому, чья музыка оказывает на него явно слишком сильное воздействие. А.Ф. Лосев пишет: «Христианству грешно слушать Скрябина, и у него одно отношение к Скрябину – отвернуться от него, ибо молиться за него – тоже грешно. За сатанистов не молятся. Их анафематствуют» [там же]. И далее: «Демонизм в язычестве – начало религии и красоты, и верующие – в интимном союзе с ним. Таков и Скрябин, любящий все демоническое, сам себя называющий злом, но видящий в нем лишь свою силу и красоту» [там же].

Следовательно, скрябинский дионисизм, сопряженный с современным культом красоты, представляет собой вовсе «не злую силу», не рок романтизма, а творческий современный дух, ведущий к мировому опьянению, способному довести все человечество посредством длительного воспоминания до состояния мистического экстаза. Скрябин размышлял: «Ведь мистерия – есть воспоминание. Всякий участник должен вспомнить, что он пережил с момента сотворения мира. Это в каждом из нас есть, надо только вызвать это переживание – оно же и воспоминание» [269, с. 96]. Это мистическое воспоминание, при котором «каждый участник переживает всю историю возникновения и развития человечества с ее ужасами и войнами, страданиями и борениями, с тем, чтобы наконец почувствовать освобождение от этих ужасов и страданий и раствориться в общем экстазе радости и ликования» [264, с. 327], – разнится с «минорно-покорными» принципами христианства, которое «выполнило свое назначение и должно исчезнуть» [269, с. 192]. Л. Сабанеев<sup>43</sup>,

<sup>43</sup> Не все исследователи безоговорочно доверяют воспоминаниям Сабанеева, обвиняя его в субъективизме и тенденциозности (например, Т. Левая). Но не принимать в расчет записки

достаточно близко общаясь со Скрябиным в течение всего позднего периода творчества композитора, вспоминает слова Скрябина: «Вообще ведь в некотором отношении смысл Мистерии как раз *диаметрально* противоположен христианству – их назначения *обратные*» [269, с. 192].

Сам Скрябин поначалу относил себя к приверженцам христианства, будучи в детстве и юности человеком глубоко религиозным: «Я много думал лет в пятнадцать – о Боге, о Христе, вообще о религии. Я *никогда* не был настоящим материалистом» [269, с. 302]. Однако, как пишет Л. Сабанеев о зрелом композиторе: «Он не был ни в какой мере христианином. <...> Христос занимал для него то место, которое он ему уже определил и которое вытекало из его «теософии». Иногда он высказывал мысли такого рода, что на самом деле Христа вовсе не было, а вся легенда или миф о Христе есть не что иное, как оккультное и эзотерическое изложение некоей мистерии, когда-то имевшей место в подлунном мире. <...> Гораздо лучше у него были отношения с символами вроде Прометея, Люцифера и Сатаны» [269, с. 140-141]. А. Скрябин объяснял свой интерес к inferнальному началу: «Сатана – это дрожжи вселенной, которые не допускают быть всему на одном месте, это принцип активности, движения» [269, с. 141].

Записи Скрябина, относящиеся к 1904 году, раскрывают тотальную богоборческую позицию композитора: «Ты страх хотел породить во мне, обрезать крылья ты мне хотел. Ты любовь хотел убить во мне – к жизни, то есть и к людям. Но я не дам сделать тебе сделать это ни в себе, ни в других. Если я одну крупичку своего блаженства сообщу миру, то он возликует навеки» [113, с. 145]. Как видно из обращений композитора к Богу, Скрябин все-таки не был атеистом, каким его категорично провозглашает В.В. Рубцова [264, с. 333]. Обращаясь к Богу, пусть и крайне враждебно, Скрябин тем самым если и не прославляет его существование, то уж, во всяком случае, – его не отрицает. Другое дело, что в этих строках наблюдается ярко выраженная солипсистская позиция символиста Скрябина,

---

современника и друга, дословно цитирующего многие высказывания Скрябина, произнесенные в личных доверительных беседах, мы не считаем возможным. Сабанеев повествует о Скрябине с неподдельной искренностью, при этом старается сохранить максимальную объективность по отношению к самому Скрябину и ко всему происходящему на тот момент.

провозглашающая силу своего «Я»: «Мир есть результат моей деятельности, моего творчества, моего хотения», – заявляет Скрябин. – <...> Я хочу свободно творить. Я хочу сознательно творить. Я хочу быть на вершине. Я хочу пленять своим творчеством, <...>. Я хочу быть самым ярким светом, <...>, я хочу озарять (вселенную) своим светом, я хочу поглотить все, включить (все) в свою индивидуальность» [269, с. 177]. Схожая концепция «радостного миротворения» анализируется и Е. Блаватской: «Творение мира обычно рассматривается в Браминских книгах, как Лила, восторг или игра Высочайшего Создателя» [387, с. 214]. Крайняя форма субъективного идеализма «заразила» практически весь символизм, «подтолкнув» его на великие мистериальные замыслы<sup>44</sup>.

Скрябинские стихотворения куда нагляднее демонстрируют сверхчеловека, Духа, Творца, способного на самые великие преобразования:

*«Я миг, излучающий вечность.*

*Я играющая свобода.*

*Я играющая жизнь.*

*Я чувств неизведанных играющих поток»* [296, с. 18].

*«Я свобода/Я жизнь/Я мечта/Я томленье/Я бесконечно жгучее желанье/Я блаженство/Я безумная страсть/Я ничто, я трепет/Я игра, я свобода, я жизнь, я мечта/Я томленье, я чувство/Я мир/Я безумная страсть/Я безумный полет/Я желанье/Я свет/Я творческий порыв,/То нежно ласкающий,/То ослепляющий,/То сжигающий,/Убивающий/Оживляющий/<...>/Я Бог!/Я ничто, я игра, я свобода, я жизнь/Я предел, я вершина/Я Бог»* [296, с. 18].

Как видно из приведенных текстов, мироощущение Скрябина связано с желанием мистериального преобразования через акт божественного творческого подъема. Сама мистерия у символистов – это первоначально внутренний сложный психологический процесс, объединяющий в себе гамму полярных самоощущений:

<sup>44</sup> См. подробнее об этом: Жукоцкая З.Р. Культурфилософия русского символизма, теургия и откровение [110]; Ибрагимов М.И. Драматургия русского символизма: Поэтика мистериальности [115].

от «я ничто» к «я свет» и «я Бог!». В отличие от романтического искусства, в основу которого легла драма, искусство символистов, сосредоточенное вокруг нового глобального действия – Мистерии, представляет собой уже не только сценическое многоактное театрализованное представление, а сам *процесс жизни*, в котором нет больше актеров. Есть Творец и все живое человечество. Ницшеанское обращение к древнегреческой трагедии послужило основанием зарождения Мистерии в Космосе символизма; ницшеанский сверхчеловек «возрос» до символистского Творца.

Безусловно, размах преобразующей идеи и мощь потенциала творческого духа впечатляют своей тотальностью. Следовательно, сам демонизм для Скрябина есть не что иное как способ мышления, генерирующий в себе дионисическую энергию духа. И воплощение этого метода не претендует на роль «разрушителя материй», то есть на утверждение мирового хаоса. Напротив, эта энергия апеллирует к символистской идее соборности, которая волновала практически всех русских философов того времени: В. Иванова, П. Кропоткина, Н. Лосского, Н. Рериха, В. Соловьева, Н. Федорова, П. Флоренского, К. Циолковского, Н. Чернышевского и др.

Для анализа философских взглядов Скрябина обратимся к двум выдающимся симфоническим сочинениям композитора – «Поэме экстаза» и «Прометею», в которых философская программа символиста воплотилась максимально наглядно и полно. Беря за основу эти сочинения композитора, мы в данный момент рассматриваем собственно философскую составляющую Космоса Скрябина. О непосредственном воплощении скрябинских идей космизма в музыке стиля речь пойдет далее – во второй главе исследования.

«Поэма экстаза» (ор. 54) является своеобразным воплощением основных идей символизма. В этом сочинении новаторски раскрывается идейный Космос стиля, апеллирующий к главной преобразующей идее – Вселенскому празднику. Дух, пребывающий в различных состояниях, преодолевающий сомнения и препятствия, восходит к заветной «философской вершине бытия», к «космическому апогею» – мировому экстазу [295]. Эта скрябинская концепция

родственна учениям одного из любимых «мистических» философов композитора – Е. Блаватской, рассматривающей этот процесс как теофанию, которая есть «слияние личного Божества, Высшего Я с человеком» [113, с. 153]. У Скрябина победная сила опьяняющего дионисического состояния духа заключена в принципе постоянного жизненного преодоления. И, главным образом, победа духа выражается «в победе над самим собой», в преодолении «материального себя», что требует колоссального напряжения всех духовных сил. В связи с этим особое значение приобретает в поэтической программе сочинения Скрябина призыв к силам, таящимся в человеке:

*«Я к жизни призываю вас,*

*Скрытые стремленья!*

*Вы, утонувшие*

*В темных глубинах*

*Духа творящего,*

*Вы, боязливые,*

*Жизни зародыши,*

*Вам дерзновенье*

*Я приношу!»* [295, с. 28].<sup>45</sup>

Как замечает теоретик музыки А. Бандура: «Поэма состоит из ряда эпизодов, иллюстрирующих процесс мистического восхождения, который у Скрябина к этому времени был осознан и откристаллизован в философской схеме. Весьма упрощенно ее можно описать как движение от сознания человека к сознанию Бога, от времени к вневременности, от томления к экстазу» [27]. Действительно, эта схема во многом отображает философскую концепцию символиста А. Скрябина. Но, исходя из сути философии композитора, важно отметить, что «сознание Бога»

---

<sup>45</sup> Эти строки послужили эпиграфом к Пятой сонате Скрябина, написанной сразу же после «Поэмы экстаза». По поводу литературной программы «Поэмы Экстаза» композитор Арцыбушеву: «Текста я думаю не печатать при партитуре. Дирижерам, которые захотят поставить «Поэму экстаза», всегда можно сообщить, что таковой имеется, вообще же я хотел бы, чтобы относились сначала к чистой музыке» [61, с. 122].

– есть сознание Человека – Творца, в котором «больше отражен мировой дух» [269, с. 177], способный в порыве дионисической опьяненности вырваться из оков трагического материального земного мира, стремясь к безвременному инобытию. Следовательно, «бытие в целом, – как пишет сам Скрябин, – т.е. вся история вселенной, которая может быть рассматриваема как стремление к абсолютному бытию, т.е. к экстазу, граничащему с небытием и представляющему, так сказать, потерю сознания, т.е. возвращение к небытию... есть эволюция Бога» [113, с. 170]. И сам экстаз – это подъем, «высшее блаженство любви» [31, с. 111], слияние всего человечества в одном творческом теургическом акте вселенной, радостно провозглашающей: «Я есмь!». Как видно, скрябинская концепция мирового любовного экстаза оказывается родственной символистской сизигии Вл. Соловьева. Таким образом, в этом выдающемся сочинении Скрябина раскрывается глубокий символично-мистический смысл <sup>46</sup>. Г. Нейгауз достаточно емко и афористично охарактеризовал его музыку: «Поэма экстаза» – так я назвал бы весь творческий и жизненный путь Скрябина. Он горел и сгорал – вот почему его музыка, как звезда, как солнце, излучает свет» [217, с. 128].

Задачи философии и музыки позднего романтизма находят в «Поэме экстаза» символиста Скрябина «очередное разрешение». Полетную сферу мистического духа поэмы сближает с философией Ницше дионисическое преобразующее начало. Ницшеанская опьяняющая дионисическая энергия, способная возродить мировую культуру, и шопенгауэровское волевое начало трансформируются в скрябинское состояние мирового экстаза. Музыкальные темы поэмы А. Скрябина (десять музыкальных тем, характеризующих каждое новое состояние духа) во многом перекликаются и с вагнеровской лейтмотивной системой музыкальных драм.

---

<sup>46</sup> Тема творческого экстаза была важной составляющей философии символизма, апеллировавшему к идее соборности, синтезу духа и материи, к космизму. Так, жажда достижения апогея творческого акта нашла живой отклик у яркого представителя русского ренессанса Н. Бердяева: «Творчество для меня – не столько оформление в конечном, в творческом продукте, сколько раскрытие бесконечного, полет в бесконечность... Продукты творчества не могут удовлетворять творца. Но пережитый творческий подъем, экстаз, преодолевающий различие субъекта и объекта, переходит в вечность» [43, с. 222].

Несмотря на преемственность вагнеровской лейтмотивной традиции, Скрябин трактует этот комплекс в несколько ином ключе. Если для Вагнера лейтмотив – это характеристика определенного *действия* или героя, то для символиста Скрябина – это характеристика *состояния* мирового духа. Из этого обнаруживается и полярность стремлений в философии двух композиторов: если миф Вагнера обращен к трагическому земному началу, то скрябинский миф апеллирует к космическому «внеземному». Поэтому, вагнеровский театр – это драма; в свою очередь, «театр» Скрябина – это поэма. Оба композитора, апеллирующие к «освободительному» началу человечества, прокладывают разные пути для его достижения: революционер Вагнер – через катарсис (трагизм любви), мистик Скрябин – через экстаз (опьяняющее любовное упоение).<sup>47</sup> Сам творец Всеискусства весьма откровенно пишет по этому поводу в своем дневнике: «Я хочу взять мир как женщину» [113, с. 139]. И еще: «Я изласкаю, я истерзаю Тебя, истомившийся мир, и потом возьму Тебя. И в этом Божественном акте я познаю Тебя единым со мною. Я дам Тебе познать блаженство» [113, с. 19].

Эротическое начало в творчестве Скрябина обусловлено, главным образом, непосредственной причастностью композитора к стилю модерн, где преобладание культа красоты, «сопряженной с чувственным эротизмом (своего рода эмблема модерна)» [290, с. 80] нашло отражение во всех направлениях стиля. Личность и творчество Скрябина – тому яркое подтверждение. Л. Сабанеев пишет по этому поводу: «Эротизм был едва ли не самым характерным психологическим свойством Скрябина: вся его наружность свидетельствовала об этом. <...>. Этот страшный предельный эротизм Скрябина, бивший через край в его сочинениях, проявлявшийся в его игре, в этих сладострастных утонченно-чувственных касаниях к звукам, в этих спазматических ритмах, которые возбуждали его как осязание – в этих страстных и несказуемых мечтах о последних ласках в Мистерии, ласках – страданиях, любви – борьбе...» [269, с. 108].

---

<sup>47</sup> Об образной сфере скрябинского экстаза см.: *Полупан Е.В.* Образная система А.Н. Скрябина [244].



Несколькими годами позже, после написания «Поэмы экстаза», Скрябин создает одно из ярчайших произведений, которое не только выделяется из всего мистериального творчества композитора, но является и своего рода апогеем всего космогонического символизма, – симфоническую поэму «Прометей» (ор. 60, 1911) с программным подзаголовком «Поэма огня». Поэма, представляющая собой вершину символистской синестезии, написана для нетрадиционного состава: большого симфонического оркестра, фортепиано, органа, хора<sup>48</sup> и световой клавиатуры.

Это крупное симфоническое произведение Скрябина, с одной стороны, обобщает в своей мифологической основе всю музыкальную философию композитора, и, с другой, – отличается несомненным новаторством. Новизна поэмы обусловлена главным образом новым мифологическим мышлением композитора, которому удалось спроецировать «художественно-философский мистицизм» [301] в область музыкального языка. Многие современники А. Скрябина относили его поэму к великому произведению будущего. Но важно, что это «будущее» уходит корнями к далекому прошлому – к мифу, к греческой трагедии, и, как следствие, – к ницшеанскому Дионису.

Ницше, отождествляя прометеевское начало с дионисическим, отводит образу Прометея особое место в своем понимании греческой мифологии. Как известно, по древнейшей версии мифа, Прометей похитил огонь у Гефеста, унеся его с Олимпа и отдав источник света и тепла людям, научив их пользоваться природной силой и умению ее сохранять. Образ Прометея трактуется в научном мире весьма неоднозначно. Как отмечает Л.И. Вольперт, Прометей – это и «культурный герой, несущий свет, знания и цивилизацию, и бунтарь, восставший против власти небес во имя самоценности личности» [74, с. 190].

Следовательно, при анализе двойственной природы мифологического персонажа обнаруживается гармоничное воссоединение в ней дионисической и

---

<sup>48</sup> Хор в «Прометее» поет без слов, и, по литургическому замыслу композитора, должен быть облачен в белые одеяния. Введение партии хора в симфоническую музыку отмечается у Скрябина и ранее – в Первой симфонии. Т. Левая связывает хор в симфонии и поэме Скрябина с символом соборности эпохи символизма [163, с. 17].

аполлонической стихий. «Когда Прометей рвется за пределы жесткой индивидуации, стремится стать единым мировым существом – перед нами дионисийская стихия. В тяготении же к справедливости, желании показать богам, что и над ними, как и над людьми, властвует всемогущая Мойра (персонификация космической справедливости) проявляется аполлонизм героя трагедии Эсхила» [136, с. 44]. Для Прометея человеческое счастье выше собственного горя. Эсхил создал образ титанической личности [380], для которой нравственная свобода выше физических страданий. «Убить меня все же не смогут!» – восклицает в завершении трагедии Прометей, унаследовавший от матери дар пророчества.<sup>49</sup>

Дионисическая стихия скрябинского «Прометея» воплощается в самом мистериальном желании преобразовать мир, в бунтарском теургическом превосходстве, в стремлении к экстатическому слиянию всего человечества. Творец – есть тот, – говорит Скрябин, «в котором больше отражен мировой дух» [269, с. 177]. Мировой дух Скрябина – это, безусловно, персонаж дионисический – ницшеанский сверхчеловек – Заратустра, олицетворенный в скрябинском Теурге – Прометее.

Сфера аполлонических образов рождается из самого мироощущения композитора, в котором основное место занимает любовь к людям, ко всему человечеству. Аполлоническое в Космосе Скрябина – это всеобщая вселенская любовь. Этим аполлоническим любовным светом «озарен» и весь символизм в целом: как в философской, так и в поэтической составляющих эпохи. Как уже отмечалось, любовь представлялась символистам главным законом бытия; в ней они усматривали мировой порядок и вселенскую гармонию. К. Бальмонт пишет о любви как о главном свете, побеждающем тьму: «Во мгле голубого рассвета/ Я слышу: «Все в тайне любви!» [22, с. 54]. Любовь для Бальмонта – это «певучий сон души и мира» [151, с. 40], это аполлоническая гармония.

---

<sup>49</sup> Фраза оказалась действительно пророческой: благородный образ богоборческого героя был увековечен и в литературе (Кальдерон, Вольтер, Шелли, Байрон, Гете, Кафка, Жид и др.), и в музыке (Бетховен, Лист, Скрябин), также и в изобразительном искусстве (от греческой вазопиши и помпейских фресок до полотен Рубенса, Тициана, Карраччи, Пьетро ди Козимо и др.).

Сферы аполлонического и дионисического в творчестве А. Скрябина находятся между собой в тесном соотношении. Об этой взаимосвязи, а порой и взаимоотождествлении двух стихийных начал в творчестве Скрябина пишет О. Федотов в статье «Философ – музыкант – поэт» [338]. Философское переплетение аполлонической и дионисической стихий Федотов рассматривает как синтез мужского и женского начал в творческих решениях Скрябина. Рассуждения автора о поэтическом творчестве композитора вполне отражают его «музыкальную философию»: «Синкретизм художественного мышления Скрябина включает в себя и такой важный элемент его поэтики, как яростная борьба противоположностей: с одной стороны, мужское, солнечное начало, с другой – женское, лунное, с одной стороны «громы», с другой – «малый лепет». Все это соединяется в едином аккорде «музыкального расцвета»» [338, с. 107]. Это «соединение» демонстрирует себя в поэтических строках Скрябина:

*«Всю солнечность, пожар цветов и лета,  
Все лунное гаданье по звездам,  
И громы тут, и малый лепет там,  
Дразненья музыкального расцвета»* [293, с. 302].

В своей статье мы отмечали, что «скрябинский «Прометей», несмотря на всю явную дионисическую напряженность, передает аполлоническую солнечную идею: преобразование мирового хаоса, достижение человечеством путем волевого дионисического стремления полного любовного соития. Символистское понимание вселенской любви, ее аполлоновское предначертание, доведено у Скрябина до наивысшего напряжения – «мажорного»<sup>50</sup> экстаза» [321, с. 454].

Нельзя не обратить внимания на то, что композитор расширяет, доводя до абсолюта, проблему синтеза искусств, вводя в партитуру «Прометея» свет (строка *Luce*). Это вывело музыкальное искусство на совершенно новый уровень суггестивного воздействия на массовое восприятие, достаточно указать на мультимедийные жанры конца XX-XXI веков. В основе светозвукового синтеза

---

<sup>50</sup> «Мажорный» – буквальное, а не метафорическое определение, так как Скрябин постепенно отказывается от использования минорных тональностей.

«Прометея» лежит мистериальная концепция таинственной природы огня.<sup>51</sup> «Эзотерическое понимание Огня включает в себе глубинный принцип Вселенной: вечное непрекращающееся движение, вечное перевоплощение – смерть на одном плане дает жизнь на другом», – пишет исследователь К.В. Барас [31, с. 105]. Поскольку главным творческим принципом для Скрябина являлся принцип всеединства, то и символ огня, оказывающийся центральным в образной картине мира композитора, воплощается не только в звуковом комплексе, но и в сопровождающих его цветовых эффектах<sup>52</sup>.

Итак, тотальное стремление к синтезу искусств Скрябина и Вагнера вытекает из *философии* творчества двух величайших композиторов. И Вагнер, и Скрябин, каждый по своему, были «революционерами» в искусстве. Революционность Р. Вагнера направлена через музыку на конкретные действия, связанные с политическими событиями того времени, А. Скрябин же стремится к преобразению Вселенной силой одного творческого акта. Р. Вагнер выдвигает концепцию «синтетической формы как выражения общенародного единства» [152, с. 84], А. Скрябин воспринимает свою Мистерию как «соборное творчество и соборный акт. Тут будет единая соборная, многогранная личность, как солнце, отраженное в миллионах разбрызгов» [269, с. 175-176].

Несмотря на масштаб космизма скрябинских преобразующих идей, сам Скрябин, в отличие от Вагнера, никогда не был политическим революционером. Скрябина гораздо больше волновала проблема дематериализации, – идея «творческой революции», соборного экстаза, слияние духа и материи. Как видно, оба композитора шли к одной революционной преобразующей идее, объединяющей человечество, но разными путями, в соответствии с тенденциями времени: Вагнер видел возможность преобразования мира в политической

---

<sup>51</sup> Символика образа огня характерна как для русской, так и для зарубежной культуры рубежа веков: баллада «Огненный всадник» Г. Вольфа на текст Мёрике, «Зарево в красной пыли» А. Блока, цикл стихотворений «Гимн огню» К. Бальмонта и др.

<sup>52</sup> Как известно, световые замыслы композитора так и не смогли быть в полной мере реализованы в связи с недостаточной технической оснащенностью в начале XX века.

революции [48] (сколько бы метафорически эта революционность ни была им понята), Скрябин мечтал достигнуть мирового творческого экстаза.

Однако, банально понятый скрябинский «революционизм» настолько очевиден, что коммунистические идеологи советского периода увидели в композиторе своего единомышленника, односторонне трактуя его идеи. Не случайно музыка раннесоветской эпохи, исполненная революционного пафоса, по стилю представляла собой «выхолощенный» скрябинизм. О революционизме Скрябина писал А. Луначарский: «Скрябин, несмотря на свой индивидуализм, через изображение страсти шел к изображению революции или предсказанию о ней. Он музыкально пророчествовал о ней и в этом социальное значение Скрябина» [188, с. 140]. «О «присвоении» скрябинского творчества советской культурой в стадии ее становления подробно пишет М. Раку в книге «Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи».

Сам же Скрябин размышлял о революции в искусстве Вагнера и о преобразующем проекте своей Мистерии: «Вагнер и тот, при всей своей гениальности, не смог преодолеть театральности, рампы, не смог потому что не видел в чем дело. Он не знал, что все зло в этом разделении, в том, что нет *единства*, в том, что нет переживания, а есть только представление переживания. <...> Только в Мистерии сможет быть осуществленным настоящее отсутствие рампы. Но там у меня не будет ни слушателей, ни зрителей. Будут иерархические слои, от самых близких, в центре стоящих, и до тех, кто на периферии...» [269, с. 186-187].

Таким образом, идея синтеза искусств, их максимального сближения друг с другом, явилась производной от одной «революционной» философии двух композиторов. Но каждый из них усматривал свои линии последующего развития искусства, способного своей силой воздействия преобразовать человечество и всю культуру. У Р. Вагнера это обращение к массам через обобщающую мифологическую концепцию музыкальной драмы, то есть через функции, которые со времен античности были присущи театру, у А. Скрябина – установка на

теургический акт, чуждый всякой театральности. Р. Вагнер обращается к мифу как сюжетной основе оперы, А. Скрябин творит собственный космогонический миф<sup>53</sup>.

Исходя из принципов скрябинского мировоззрения, из документальных и научных биографических фактов о композиторе, считающего своим долгом выполнение возложенной на него ответственной миссии, – можно с уверенностью утверждать, что в образе Прометея олицетворял себя сам Скрябин. Как Прометей нарушил законы богов во благо человечества, так и Скрябин, выйдя за рамки христианских канонов, усматривает свой долг в преобразовании всего мира, даруя ему свет, мажор, экстаз! Теперь он – сам Скрябин – истинный главный Творец. Ф. Ницше провозглашал одну из важнейших целей человеческого существования: «Господствовать – и не быть больше рабом Божьим: осталось лишь это средство, чтобы облагородить людей» [226, с. 734]. В контексте скрябинской космогонии идеология Ф. Ницше находит тотальное воплощение: ницшеанский сверхчеловек становится уже Творцом Вселенной! «Весь мир, всю вселенную человек может построить, наблюдая и изучая самого себя», – заявляет А. Скрябин [113, с. 160].

Эволюция идеи синтеза искусств от романтизма к модерну берет свое начало из философского осмысления мироздания в обозначенных эпохах. Следовательно, скрябинская космогония, опирающаяся на романтическую эстетику (очевидное влияние Р. Вагнера и Ф. Ницше) и выходящая за границы романтического Космоса, аккумулирует в себе важные философские принципы модерна: дионисизм, солипсизм, творческий акт миропреобразования, вселенская любовь (сизигия), идея тотального синтеза искусств, мистерия. Эти ключевые аспекты скрябинской философии, отражающие программу символизма, находят интересное воплощение непосредственно в модерновом творчестве композитора. Эта тема получит свое развитие в аналитической части исследования.

---

<sup>53</sup> Необходимо уточнить, что все вышесказанное относится именно к идеям, а не к самому стилю. Идеи мистерии так гипнотически воздействовали на современников, резонируя с общим духом эпохи, что только сквозь их призму и рассматривалось творчество Скрябина, что затрудняло объективно и непредвзято обращаться к стилистическому анализу.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ I

Подводя **итоги первой главы**, отметим следующее:

1. Идея синтеза искусств обрела в эпоху романтизма истинное претворение. Своего наивысшего расцвета она достигла в реформаторском оперном искусстве (Gesamtkunstwerk) Р. Вагнера и в синтезирующей аполлоническое и дионисическое начала философии Ф. Ницше.

2. В творчестве Р. Вагнера, направленном на национальное преображение, культивируются важные предпосылки для становления философии символизма, являющейся основной почвой для формирования эстетики рубежа XIX-XX веков. Обращение к мифу, идея трагической любви (эроса), применение лейтмотивной структуры, а также попытки создания национального театра, – все эти стремления немецкого композитора составляют базис для мистериальной космогонии символистов.

3. Идеиные установки Р. Вагнера послужили основой для развития идеи синтеза искусств, господствовавшей на рубеже XIX-XX веков во всех видах художественной деятельности и представляющей собой воплощение философии времени.

4. Вся философия Ф. Ницше «музыкальна». Эта философия, с ее трагическим противопоставлением аполлонического и дионисического, стала ведущей в концепции символистов, выразившейся в основной антиномии культуры.

5. Ведущим видом искусства символизма, с точки зрения его философского синтеза, была музыка, являющейся эпицентром для различных видов искусств.

6. Испытывая влияние позднеромантической и ницшеанской философии, символисты переосмысливают роль человеческой личности и ее влияние на мировые культурные процессы. Личность Человека-Художника возвышается до аналога Творца, то есть наделяется демиургическими коннотациями. Философской доминантой культуры эпохи становится солипсизм.

7. Философия А. Скрябина (наряду с рассмотренными философскими учениями В. Соловьева, В. Иванова) занимает основополагающее место в философской мысли рубежа веков. Поскольку символизм старается воплощать нереализовавшиеся идеи романтизма, то идейно-философский Космос эпохи претерпевает определенную трансформацию, которую возможно схематично обозначить следующим образом:

- 1) ницшеанский Сверхчеловек → символистский Творец;
- 2) индивидуальность → сверхиндивидуальность;
- 3) миф → мифотворчество;
- 4) «трагическая любовь» (эрос) → вселенская сизигия (экстаз);
- 5) синтез искусств → всеискусство;
- 6) вагнеровское революционное стремление к созданию национального театра → скрябинская миропреобразующая мистерия.



## **ГЛАВА II. ТРАНСФОРМАЦИИ МИРОПРЕОБРАЗУЮЩИХ ИДЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ ЭПОХИ МОДЕРНА (МИНИАТЮРИЗАЦИЯ КОСМОСА)**

Романтическая идея синтеза искусств масштабно проявила себя в эпоху модерна, найдя свое воплощение в отдельных видах искусства в частности и тем самым объединив различные сферы культуры в целом.

Серебряный век изучен очень подробно, казалось бы, не осталось ни одного автора, творчество которого не было бы исчерпывающе исследовано. Однако есть определенный ракурс, который является основополагающим, когда речь заходит о творчестве символистов – это их мировоззренческие проблемы, философия, направленная на преобразование мира через космический творческий акт. Концепция преобразования мира посредством творческого акта становится ведущей в произведениях многих авторов. Важно, что речь идет не только о художественном творчестве, а также и о заметках, письмах, а иногда и о полноценных философских текстах. Это заставляет любого исследователя трактовать произведения авторов в свете ими же сформулированной философии.

Однако, при обращении к анализу конкретных произведений эпохи модерна, выявляется некая закономерность: пафос грандиозных преобразований и мистических прозрений воплощается в детализированном письме, насыщенном изощренной игрой, наслаждением самим процессом реализации субъективных фантазий. Так космизм замыслов превращается в эстетизированный элитарный микрокосм.

Анализ поэзии К.Д. Бальмонта, живописи М.К. Чюрлениса и музыкальных сочинений А.Н. Скрябина наглядно вскрывает эту внутреннюю двойственность культуры эпохи русского модерна.

### **2.1. Миниатюризация Космоса на примере творчества К.Д. Бальмонта**

Трансформация идейного космизма от романтизма к эпохе модерна нашла претворение в различных сферах культуры и искусства, среди которых поэзия, как

прямое отражение философии стиля, занимает важное место [313]. В этом отношении представляется особенно важным поэтический мир К.Д. Бальмонта, обобщающий в своей творческой концепции главные стремления символистов.

К. Бальмонт описывает этапы своего творчества, на этапах которого сформировывался философско-образный мир поэта: «Оно (творчество) началось с печали, угнетения и сумерек. Оно началось под Северным небом, но силою внутренней неизбежности, через жажду безграничного, Безбрежного, через долгие скитания по пустынным равнинам и провалам Тишины подошло к Радостному Свету, к Огню, к победительному Солнцу» [189]. В этом полифоничном космосе К. Бальмонта сам Поэт оказывается Творцом целого мира. Наглядно это усматривается в поэтических строках поэта:

*«Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце  
И синий кругозор.*

*Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце  
И выси гор.*

*Я в этот мир пришел, чтоб видеть море  
И пышный цвет долин.*

*Я заключил миры в едином взоре.  
Я властелин.*

*Я победил холодное забвенье,  
Создав мечту мою.*

*Я каждый миг исполнен откровенья,  
Всегда пою.*

*Мою мечту страданья пробудили,  
Но я любим за то.*

*Кто равен мне в моей невучей силе?  
Никто, никто» [24, с. 50].*

(Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце)

Безусловно, Творец этого солнечного мира есть «воплощение ницшеанского сверхчеловека; этот «властелин» находится в центре космической структуры. Мир сверхчеловека, «закрывающего в себе» пьянящую смелость дионисической стихии и солнечность аполлонических грез, отличается ярко выраженным солипсистским началом» [313, с. 74], являющимся характерным для творческой философии многих художников эпохи. Бальмонт провозглашал:

*«Я – внезапный излом,  
Я – играющий гром,  
Я – прозрачный ручей,  
Я – для всех и ничей»* [24, с. 57].

Уже из этих бальмонтских строк видно, что Космос поэта включает в себя не только ясную солнечную систему (см. подробнее: [59]), где в демиургическом ликованием находит воплощение счастливое мажорное начало Поэта-Творца, но и зыбкую почву земного материального мира (излом, гром). Авторы сборника «Художественный мир К.А. Бальмонта» отмечают, что «частые образы непроходимой всемирной зыби оказываются акцентно доминирующими в поэтическом мировидении Бальмонта, лишь на первый стереотипный и поверхностный взгляд определяемом его аксиоматической солярстикой – на самом же деле это символически насыщенные феномены нижнего мира, интегрированные в некий тоталитет фундаментального поврежденного мироздания» [233, с. 54-55].

В своей публикации «Двойственность мироздания в поэтике К.Д. Бальмонта: к проблеме миниатюризации Космоса в символизме» мы отмечаем, что этот катабазисный «мотив» несет в себе иную «грань бальмонтской лирики, описывающей «спящее болото», «тьму» и «бездну вод», «уходящие ступени потускневшего дня», «догорающие тучки немой печали», «зыбкие созвонные мгновенья» и горечь «быстротечного мига»... Признавая и глубоко переживая реалии мирового устройства, бальмонтский сверхчеловек находит «светлую отдушину» в вечном (по времени) и вселенском (по значимости) чувстве – любви.

Бальмонтская любовь подобна свету, побеждающему тьму. Любовь у Бальмонта, как и у Соловьева, есть та сила, которая способна воздействовать на реальный мир, и, будучи светом, доминирующим над мраком, выводит его из ночного состояния небытия: «Во мгле голубого рассвета/ Я слышу: «Все в тайне любви!» [22, с. 54]. В последней книге Бальмонта «Светослужение» любовный мотив звучит как мировая музыка: «Пробужу я в арфе звон,/ Дивный гимн любви построю,/ Я влюблен в певучий сон» [22, с. 37-38]. Этот «в арфе звон» позволяет достичь певучего состояния души – отражение мирового закона любви, которая «движет солнце и светила». Таким образом, поэтично-образный мир Бальмонта раскалывается на две части: мир света и мир тьмы. Это двоемирие образует амбивалентную структуру космоса поэта, который, пытаясь преодолеть зыбкую почву существования современного человека, стремится навстречу Солнцу» [313, с. 74].

Андрей Белый весьма метафорично пишет о синестезии аполлонического (солнечного) и дионисического (отсутствие света, бездна) в мире Бальмонта: «Луч заходящего солнца, упав на гладкую поверхность зеркала, золотит его бездной блеска. И потом, уплывая за солнцем, гасит блеск. Бальмонт – сияющее зеркало эстетизма... Когда погаснет источник блеска, как долго мы будем любоваться этими строчками, пронизанными светом. Беззакатные строчки напомнят нам закатившееся солнце...» [36, с. 403].

Итак, в бальмонтском мироощущении очевидно наблюдается синтез двух ницшеанских категорий: аполлонического и дионисического начал. Из этой антиномии складывается определенное преломление в творчестве поэта дуальной оппозиции света и тьмы, гармонии и хаоса. Исследователь Е.А. Бучкина в статье «Роль мифологемы рождения и смерти в конструировании автобиографического мифа К.Д. Бальмонта» пишет о гармоничной взаимосвязи двух полярных стихий в творчестве поэта, проистекающих из концепции самого мифа, где оба божества взаимно дополняли друг друга. По мнению Е.А. Бучкиной, аполлоническое и дионисическое начала в космосе Бальмонта не противопостоят друг друга, а взаимодополняют, восходят к одной культурной модели [60, с. 63]. Исследователь приходит к выводу о непосредственной взаимосвязи бальмонтского мифа с

ницшеанским, находя данные предпосылки родственными всему символизму: «Взгляд Бальмонта на мифологему рождения и смерти как необходимый атрибут творческой биографии художника в целом совпадает с общесимволистскими представлениями, отраженными в частности, в творчестве Вяч. Иванова. Кроме того, Бальмонт воспринимает данную мифологему в контексте ницшеанского мифа о культуре как арене противоборства Аполлона и Диониса, дополняя его фрэзеровским<sup>54</sup> сведением всего многообразия растительных культов к универсальному мифу о рождении и смерти» [60, с. 64].

Трагизм бальмонтского двоемирия напрямую относится к вопросам культурологического метода исследования эпохи. М. Гофман считает, что присущие «гармонии» тревоги и мистицизма, характерные для символизма, являются следствием позднеромантических настроений русского декаданса [85, с. 12-13]. Ощущение ограниченности и замкнутости человеческого сознания спровоцировало проблему кризисологии западной культуры XX века, раскрытой в «Закате Европы» О. Шпенглера [373]. Таким образом, антропоцентризм, с одной стороны, утверждается и занимает основополагающую нишу в символистской Вселенной, но, с другой – человеческое осознание тщетности и ничтожности своего теургического начала создает комплекс пессимистических умонастроений. В поэтическом тексте Бальмонта «Проклятие человекам» «автор, разделяя со своими современниками общность судьбы, фактически причисляет себя к этим ненавистным ему проклятым – к носителям современного «несчастливого сознания», от которого он не в силах избавиться сам, своими силами, а потому способен лишь стенать, взывая к божественному всевидящему солярному оку, причем, похоже, что уже безо всякой надежды на обратную связь» [231, с. 48]:

*«Для нас блистательное Солнце не бог, несущий жизнь и меч,  
А просто желтый шар центральный, планет сферическая печь.*

*Мы говорим, что мы научны, в наш бесподобный умный век,*

*Я говорю – мы просто скучны, мы прочь ушли от светлых рек» [24, с. 96].*

---

<sup>54</sup> Мифологема умирающего и воскресающего бога исследована Дж. Фрэзером в работе «Золотая ветвь». См.: [347].

В своей публикации мы отмечаем, что «несмотря на всю трансцендентальность мирового устройства и колоссальную сложность миссии символистского сверхчеловека в этом мире, сам Космос Творца эпохи, состоящий из ряда тонких поэтических деталей, представляется очень хрупким и зыбким. Так, бальмонтский мир состоит из бесконечного числа *мгновений*, передающих различные нюансы красочных гармоний и музыкальной поэтичности слова» [313, с. 77].

Например:

*«Я не знаю мудрости годной для других,  
Только мимолетности я влагаю в стих.  
В каждой мимолетности вижу я миры,  
Полные изменчивой радужной игры»* [24, с. 78].

(Я не знаю мудрости)

Именно эти «мимолетности» являются «поэтическими пазлами», составляющие Космос символистов. Бальмонт всегда требует «...новых снов, хотя бы безобразных, мучительных миров» [24]. Красивый, даже идеальный, мир Бальмонта, отталкивающийся от обозначенного «реального двоимирия», наполнен волшебными мгновениями. Ощущение мига – один из лейтмотивов творчества символистов. Обозначенная временная концепция восприятия мира у символистов исходит из творчества импрессионистов (от франц. «impression» – впечатление), ставящих во главу угла передачу самого ощущения художника, стремящегося изобразить жизнь в чувственной форме. О временных категориях импрессионистов рассуждает исследователь Мартышкина Т.Н. в статье «Категория времени в философии импрессионизма» [200].

Итак, игра со временем становится некой философской эмблемой нового стиля. Время то сжимается, способствуя контрастным сменам настроений, то, напротив, замирает, словно и вовсе останавливается, передавая определенное

состояние, запечатленное в вечности, и приводя к доминированию пространственного аспекта над временным<sup>55</sup>.

Бальмонт в поэтических строках, где время словно останавливается, передает некое отрешенное «безветренное» состояние:

*«За гранью отдаленную  
Бесчисленных светил  
За этой возмущенною*

---

<sup>55</sup> Определенная тенденция просматривается не только у поэтов, но и у музыкантов, художников. К примеру, предпосылки к остановке времени становятся основополагающими в творчестве русского символиста – живописца В. Борисова-Мусатова. Так в известной картине Борисова-Мусатова «Водоем» (1902) само время словно замирает: сюжет картины лишен всякой повествовательности. Свою главную цель видит художник в передаче лирических женских образов и безмятежного состояния природы, отраженной в самом водоеме. Именно пейзажное отражение с медлительными ритмами облаков в застылости глади водоема способствует некому искажению реальности в восприятии. Другие известные картины художника также демонстрируют особое временное ощущение, характерное для символистского Космоса. Например, работа Борисова-Мусатова «Призраки» передает состояние сомнабулической ворожбы, обращая зрителя к некому загадочному и мистическому прошлому. Исследователь Г.Ю. Стернин сравнивает изображение в этой картине со сновидением, которое погружает зрителя «в мир давно ушедшей эпохи» и вызывает «чувство необратимости времени» [323, с. 37]. Г.Ю. Стернин рассуждает о «Призраках» художника как об «элегическом мираже», олицетворяющим «призрачность самой жизни» [там же, с. 38]. Еще одной известной картиной Борисова-Мусатова, наполненной художественными ферматами, является работа «Осенняя песнь», которая увлекает зрителя в атмосферу застывшего осеннего очарования. В этих и многих других работах художника, для которых статика и обращение к прошлому становятся основополагающими характеристиками, – воплощается вариативный тип развития мышления: рассмотрение с разных сторон практически неизменной художественной модели. Лирические утонченные женские образы, различные изображения природы являются для художника определенными средствами, с помощью которых одна и та же тема, воплощенная в разных ракурсах, стирает восприятие человеческой индивидуальности, переводя тем самым образ в часть орнамента. Как известно, вариации – это самая древняя форма развития сознания и мышления. Следовательно, вариативное изложение лирических основных тем в работах Борисова-Мусатова, с одной стороны, обращает зрителя к мифотворческому сознанию, и, с другой, – перекидывает арку к минимализму второй половины XX века. Благодаря плавным «мягким» линиям в работах художника, пластичным закругленным формам, характерным для искусства модерна и берущим начало из творчества Бердслея и Пюви де Шаванна, создается, во-первых, впечатление хрупкости и сказочности запечатленного состояния, а, во-вторых, сам образ трансформируется в современный орнамент, тем самым «развоплощаясь». Как точно замечает И.И. Никольская, «воплощением музыкальной линии в поэзии, живописи и даже архитектуре бредили многие художники эпохи» [222, с. 91]. Борисов-Мусатов писал о плавности и бесконечности линии, отождествляя ее с вагнеровской мелодией: «Бесконечная мелодия, которую нашел Вагнер в музыке, есть и в живописи. < ... > Во фресках этот лейтмотив должен соответствовать линии. Бесконечная, монотонная, бесстрастная, без углов» [266, с. 95]. Итак, образ, воплощенный с помощью «мягкой линии» и имеющий вариативный принцип развития, становится частью орнамента символистского Космоса, в котором время состоит из сиюминутных ощущений, растворенных в вечности мироздания [317].

*Толпой живых могил  
Есть ясное Безветрие  
Без плачущего я.  
Есть светлое Безветрие  
Без жажды бытия» [19].*

(Из цикла «Искры»)

Но зачастую, как уже говорилось, время, напротив, сжимается в творчестве символиста. Сжатие времени обусловлено контрастной сменой противоположных друг другу или неоднородных действий и эмоциональных состояний. В стихотворениях, как правило, эту функцию выполняет глагол:

*«Я вольный ветер, я вечно вею,  
Волную волны, ласкаю ивы,  
В ветвях вздыхаю, вздохнув, немею,  
Лелею травы, лелею нивы.*

*Весною светлой, как вестник Мая,  
Целую ландыш, в мечту влюбленный,  
И внемлет ветру Лазурь немая, -  
Я вею, млею, воздушный, сонный» [19].*

(Отрывок из стихотворения «Я вольный ветер» из цикла «Снежные цветы»)

Глагол в предложении выполняет функцию доминанты в музыкальной гармонии. Это – импульс к действию. Переполненное глаголами и глагольными формами предложение всегда динамично и целеустремленно, в отличие от предложений с большим количеством существительных – аналогом музыкальной функции тоники (см. об этом подробнее: [53, с. 150-173]).

Последние два прилагательных (а прилагательное – как бы вербальный хроматизм: тонкость, нюанс чувства, переходное состояние) в приведенном отрывке (воздушный, сонный) также передают смену состояний. Автор перечисляет два «неоднородных» качества через запятую, показывая тем самым переходность состояний из воздушного (вею) – в сонное (млею). Как видно, частая



смена настроений и состояний связана с моделью «Я», что отражает обозначенную ранее солипсистскую позицию в символистском мире, где Космос концентрируется на модуляциях эмоциональных и физических состояний (воплощение «Я» в различных природных началах) человека.

Безусловно, в символистском мире поэзии тема Творца получила развитие далеко не только в концепции Бальмонта. В данном случае, творчество одного из основоположников русского символизма в литературе – лишь наглядное тому подтверждение. Бальмонт «стремится объединить в своем поэтическом творчестве двойственность мирового создания: день и ночь, солнце и луну, свет и тень. В конечном счете, поэт создает свой мир, возвышающийся над бездной земного человеческого несчастья, и магически растворяется в нем. Таким образом, наблюдается бегство поэта от «земного» позитивизма в метафизику собственного творчества» [313, с. 77]:

*«Когда луна сверкнет во мгле ночной  
Своим серпом, блистательным и нежным,  
Моя душа стремится в мир иной,  
Пленясь всем далеким, всем безбрежным.< ...>  
Людей родных мне далеко страданье,  
Чужда мне вся земля с борьбой своей,  
Я – облачко, я – ветерка дыханье» [20].*

(Отрывок из сонета «Лунный свет»)

Итак, Космос поэта словно сворачивается до некоего уязвимого солипсистского «облачка». В своей публикации мы отмечаем, что поэтический мир Бальмонта, наполненный «хрупкими мгновениями», «восхищает своей парадоксальной дефиницией: глобальное философское преобразующее начало при салонной детализации, «любования» минутными состояниями, настроениями, красочными мгновениями. Самое ценное для символистов – любовное упоение, тот самый прекрасный миг, в котором раскрывается смысл земной человеческой

жизни. Следовательно, и Вселенная поэта – есть миг, растворенный в вечности» [313, с. 76]:

*«Хороша эта дикая вольная воля;  
Протянулась рука, прикоснулась рука,  
И сковала двоих – на мгновенье, не боле, –  
Та минута любви, что продлится века» [23].*

(Отрывок из стихотворения «Минута»)

Несмотря на зыбкость основы реального экзистенциального начала и сущность несовершенного материального мира, бальмонтовское восприятие мироздания апеллирует все же к свету – к источнику мировой любви и состоянию певучести души. В дихотомии света и тьмы рождается сверхчеловек, творец, создающий в своем творчестве идеальный иллюзорный мир. Поэта мало интересует реальность и действительность; гораздо более его привлекают сферы, находящиеся «за пределами предельного»: Бальмонт воспекает небо, солнце, звезды, луну, безбрежности, мимолетности, вечность, прозрачность, хаос, тишину... Важно, что зачастую, для наглядной персонификации, Бальмонт употребляет эти понятия с большой буквы, словно обращаясь к ним как с живыми и реальными материями<sup>56</sup>. Подобно философской концепции Соловьева, обозначающей всеединство в самом человеке, Космос Бальмонта обращен непосредственно к человеку и как бы смыкается на нем. «Красивая» вселенная символистов состоит из множества тонких красочных поэтических откровений, тяготеющих к чарующей мимолетности и «тональному» чередованию образов. Как отмечает К. Чуковский, поэтический мир образов Бальмонта отличается «поверхностность чувства, торопливость образов, изменчивость, хаотичность, безумие настроений, иллюзионизм, ослепительность внешности, подделка красоты красотью» [189]. И в центре этого символистского космоса находится тот самый ницшеанский сверхчеловек, берущий на себя смелость посредством творческого акта решать космогонические задачи. Так и Бальмонт в

---

<sup>56</sup> До К. Бальмонта, в русской поэзии столь наглядным пантеистическим началом обладал Ф.И. Тютчев. См. об этом: Железнякова Т.В. Образ дня и ночи в лирике Ф.И. Тютчева [106].

«Светослужении», победив тьму светом любви, восходит к созвучному мажорному кадансу, олицетворяющему в его символистской мистерии главный философско-мировой источник света: «Солнце, ты сон наш и ты пробужденье» [22, с. 37]<sup>57</sup>.

Как уже отмечалось ранее, характерной доминантой синтеза искусств символистов является музыкальность. В литературе символистского времени тенденция к синтезированию видов искусств посредством музыки весьма очевидна: поэтические строки символистов отличает сила музыкального воздействия слова. Музыкальность проявляется через характерные черты стиля; она выписана абсолютно каллиграфически, с высвечиванием микроскопических деталей в поэтическом плетении словес – аналог стилистики современного орнамента.

Для Космоса Бальмонта является характерным внимание к эвфонии, то есть к акустической стороне стиха, в которой ощутима повышенная концентрация похожих или одинаковых звуков. По мнению Б.М. Эхейнбаума, согласные звуки интересовали поэтов-символистов гораздо больше, чем гласные, что позволяло добиваться особого акустического эффекта [378, с. 314]. Как пишет В.М. Жирмунский: «поэт воздействует на слушателя не столько смыслом слов, нередко неясным и неточным, сколько эмоционально окрашенными звуками, как бы “музыкой стиха”» [108, с. 98]. О синестезии музыки и поэзии Бальмонта подробно пишет О.В. Епишева в диссертационном исследовании [102], где скрупулезно разбирает и анализирует бальмонтовские звуковые аллитерации<sup>58</sup>. Так, к примеру, с помощью фонетического комплекса с-л-н Бальмонт создает музыкальный образ солнца: «А горячее **солнце**, воззавши их к жизни, / **Наклонилось** к последней черте, / И уходит к своей **запредельной** отчизне, / В **беспредельной** своей красоте» [19]<sup>59</sup>. Лунная образная сфера развивается Бальмонтом с помощью фонетического комплекса л-н, который каждый раз как бы обыгрывается при очередном

<sup>57</sup> Слова из стихотворения «Солнце поющее», завершающее последний поэтический цикл К. Бальмонта «Светослужение» (1937 г).

<sup>58</sup> Аллитерация – «стилистический прием, заключающийся в повторении однородных звуков (согласных) в стихе, фразе, строфе». См. *Краткая литературная энциклопедия*. В 8-и т. Т. 1. Гл. ред. А. А. Сурков. – М.: Сов. энцикл., 1962. С. 162.

<sup>59</sup> *Бальмонт К.Д.* Отрывок из стихотворения «Воздушный храм».

появлении этого образа. Особенно наглядно эти приемы «обыгрывания» проявляются в стихотворениях «Влага», «Безветрие», «Влияние луны», «Сон» и др.

С другой стороны, в некоторых стихах поэт тяготеет к звонкости, яркости, тогда сочетания согласных буквально имитируют звук нервно напряженной звенящей струны: «В зареве зорь», «Звездные знаки», «Звуки звуков» и т.п.

Различные звуковые аллитерации, к которым прибегает поэт для раскрытия музыкальности слова, придания ему чувственно-эмоциональной окраски, – создают впечатление современной декоративности, с помощью которой раскрываются глобальные вселенские темы в стихотворениях Бальмонта. В стихотворениях Бальмонта конкретный образ словно растворяется в смутных орнаментах, звукоподражаниях, зыбких ассоциациях, тем самым «размывая картинку». Так, к примеру, в стихотворении «Челн томленья» сочетание повторяющихся согласных и гласных звуков способствует созданию некоего таинственного, даже магического изображения одинокого вечернего челна<sup>60</sup>. Этот образ, воплощающийся посредством звуковых аллитераций «музыкального слова», словно растворяется в призрачности модерново-символистской орнаментики:

*«Вечер. Взморье. Вздохи ветра.*

*Величавый возглас волн.*

*Близко буря. В берег бьется*

*Чуждый чарам черный челн.*

*Чуждый чистым чарам счастья,*

*Челн томленья, челн тревог,*

*Бросил берег, бьется с бурей,*

*Ищет светлых снов чертог.*

---

<sup>60</sup> «Челн томленья» Бальмонта является неким символистским отражением романтического образа корабля. Так исследователь И.В. Корецкая указывает на декадентски переосмысленную Бальмонтом символику корабля, являющегося отголоском лермонтовского «Паруса» [141, с. 937]. А по предположениям В.Ф. Маркова, бальмонтские строки навеяны стихотворением Фета «Буря на море» [393, с. 33]. Так или иначе, Бальмонт, в отличие от своих предшественников, создает посредством аллитерационно-орнаментированных приемов собственный поэтический мир «мечты», «светлых снов», стремление к которому на фоне декадентского мрачного вечернего пейзажа является одной из основополагающих характеристик Космоса символизма.

*Мчится взморьем, мчится морем,  
Отдаваясь воле волн.  
Месяц матовый взирает,  
Месяц горькой грусти полн»* [19].

(Отрывок из стихотворения «Челн томленья»)

Бальмонтские аллитерации являются примером воплощения магии символизма, в котором «понятия символа, синтеза, стилизации обрели новый – «магический» – смысл» [102, с. 25]. Философско-поэтический мир символистов впечатляет своей загадочностью, фантастичностью, иллюзорностью, чарующей ворожкой. И это при всех мистериальных космогонических задачах! В этой притягательной призрачности основополагающим центром усматривается сама творческая лаборатория «мага» – художника, поэта, музыканта<sup>61</sup>.

У Бальмонта обозначенная «игра звуков» выступает в роли некоего символистского заклинания. Сочетание повторяющихся звуков способствует передаче музыке слова, что, в свою очередь, позволяет говорить о музыкально-литературном синтезе символизма. И.Г. Минералова считает, что синтетическое искусство стало для литераторов определенным способом «общения с “потусторонним”, с Высшей Творящей Силой, от которой и должны быть получены те небывалые энергии, которые необходимы для осуществления сверхъестественного преобразования мира» [204, с. 263]. Действительно, гипнотически воздействуя на слушателя, приемы аллитераций, выступающие в роли неких обертонов слова, способствуют определенному погружению в бальмонтский поэтический мир, состоящий из дуальных оппозиций света и тьмы, гармонии и хаоса.

<sup>61</sup> По этому поводу в стихотворении, посвященном В.Я. Брюсову, Скрябин пишет:

*«...будь послушна, о поэта лира,  
И в сем послании дай в похвальбе  
Воспеть собрата мне по ворожке  
И многих душ пророка и кумира»* [296, с. 78].

Яркой иллюстрацией символистской поэтико-музыкальной магии Бальмонта является стихотворение «Закливание воды и огня»:

*«Я свет зажгу, я свет зажгу*

*На этом берегу.*

*Иди тихонько.*

*Следи, на камне есть вода,*

*Иди со мной, с огнем, туда,*

*На белом камне есть вода.*

*Иди тихонько.*

*Рука с рукой, рука с рукой.*

*Здесь кто-то есть другой.*

*Иди тихонько.*

*Тот кто-то, может, слышит нас.*

*Следи, чтоб свет наш не погас.*

*Чтобы вода не пролилась.*

*Иди тихонько.*

*Мы свет несем, мы свет несем.*

*Рабы нам – Ночь со Днем.*

*Иди тихонько.*

*Следи, рука с рукой тверда.*

*На белом камне есть вода,*

*Свети, идем с огнем туда.*

*Иди тихонько» [19].*

(Закливание воды и огня)

Здесь Бальмонту удастся передать магическое ощущение с помощью лейтмотивного звена (рефрена) «Иди тихонько», который сближает стихотворение с музыкальной формой – рондо. Эмоциональная динамика стихотворения развивается на «световом крещендо» при акустическом таинственном

пианиссимо<sup>62</sup>. Мощные природные стихии – огонь и вода, выбраны поэтом не случайно. Исследователь Е.Е. Потяркина связывает стихию огня с идеалами красоты, гармонии и творчества в поэтическом мире Бальмонта [251, с. 108]. Вода же является у поэта олицетворением силы любви: «Вода – стихия ласки и влюбленности, глубина завлекающая, ее голос – влажный поцелуй», – пишет К. Бальмонт [18, с. 262]. Таким образом, поэтическое заклинание Бальмонта является символистским призывом к проникновению в мир творчества, красоты и любви. Как замечает О.В. Епишева, «образы воды и огня, обладающие в стихотворении магической силой, символизируют жизнь; настороженно-таинственный и одновременно взволнованный характер заклинания подчеркивает идею ее хрупкости и изменчивой зыбкости» [102, с. 104]. Действительно, символистская магия К. Бальмонта воплощается в камерном сомнамбулическом ключе: стихотворение передает состояние некой робкой таинственности, проявляющейся, главным образом, в наличии «рефрена» – «иди **ТИХОНЬКО**».

Следовательно, Космос поэта, охватывающий основные модели, отображающие двойственность мироздания, состоит из ряда поэтических «ювелирных» деталей: аллитераций, различных фонетических гармонизаций, интегрированных в стилевые принципы декоративно-орнаментального модерна. Таким образом, космизм символиста, апеллирующего к вселенским задачам, воплощается с помощью «декоративных» миниатюризированных приемов символистского письма. При этом становится очевидной трансформация романтической идеи синтеза искусств и глобальных культурфилософских миропреобразующих установок символизма непосредственно в камерный поэтический мир творческой лаборатории нового стиля.

---

<sup>62</sup> На слова «Заклинания воды и огня» К. Бальмонта был создан романс С. Прокофьева, открывающий вокальный цикл из пяти стихотворений К. Бальмонта оп. 3.

## 2.2. Миниатюризация Космоса на примере творчества М.К. Чюрлениса

*«Он прожил недолго и тяжело, он оставил нам удивительные картины.*

*На них присутствует небывалый, похожий и не похожий на наш, мир  
с нездешними красками и формами. Мир тонкий и прозрачный.*

*В нем нежно и зазывающе, как будто перезвон хрустальных колокольчиков,  
звучала странная музыка, несущая в себе тайну мироздания»*

Елена Рерих.

Результаты текущего этапа исследования опубликованы в нашей обширной научной статье «Творчество М.К. Чюрлениса в контексте философско-эстетических исканий символизма» [318]. По этой причине текст этого параграфа диссертации во многом будет представлен в кавычках с отсылкой на обозначенную публикацию.

Общая картина художественной культуры эпохи модерна была бы неполной без обращения к искусству живописи. Именно в живописи, которая становится музыкальной, то есть теряет связь с мимезисом и обращается к миру абстрактных идей и непосредственной передаче эмоций, манифестируется идея синтеза искусств. Однако научных работ, раскрывающих проблему синтеза с интересующей нас стороны – как миниатюризацию Космоса – практически не существует.

«Знаковой фигурой символистской эпохи является Микалоюс Чюрленис, творчество которого привлекало внимание еще при его короткой жизни (отзывы А. Белого, А. Бенуа, Н. Рериха, А. Скрябина, И. Стравинского и других выдающихся деятелей эпохи) – и не теряет актуальности в XXI веке (исследования И. Ванечкиной, О. Лапко, Б. Лемана, А. Сафрай, и многих других)<sup>63</sup>. Обращение к творчеству М.К. Чюрлениса не случайно: в творческой личности художника сконцентрированы все основные тенденции эпохи модерна» [318, с. 23]. Для данного исследования М.К. Чюрленис интересен тем,

<sup>63</sup> См., например: *Лапко О.А.* Трансформация музыкальных закономерностей в живописном цикле "Соната моря": философский аспект творчества М.К. Чюрлениса [158]; *Леман Б.А.* Чюрленис. – П.-д, 1917; *Сафрай А.* М.-К. Чюрленис : "музыкальная живопись" и "музыкальные формы" [280].



что воплощает и реализовывает идею синтеза искусств уже универсализмом своей творческой личности: музыкант [364], художник, поэт, философ<sup>64</sup>. М. Чюрленис испытывает на себе глубокое влияние «властителей дум» своего времени: Ф. Ницше, Р. Штайнера, Е. Блаватской, при этом оставаясь глубоко национальным литовским художником, органически впитавшем поэтику балтийских мифов и сказок<sup>65</sup>. «Визионерский характер творчества М. Чюрлениса подтверждается тем, что часто его стихи и поэтические строки из писем, комментирующие его собственные живописные произведения, не исчерпывают их философской глубины и масштабности замысла, что дает основание некоторым исследователям прямо говорить о мистицизме его творческого дара» [318, с.23] (см. об этом также: [109; 335]).

«Творчество М. Чюрлениса реализует важнейшую культурную тенденцию эпохи романтизма – создание национальных школ. Особенно важна она для тех регионов Европы, которые не имели в прошлом богатой национальной традиции. В этом смысле М. Чюрленис для Литвы – то же, что Ф. Шопен для Польши, М. Глинка для России, А. Дворжак для Чехии или Э. Григ для Норвегии. В творчестве этих авторов обязательно присутствуют две составляющие: укорененность в национальной фольклорной традиции – и профессиональная приобщенность к современной европейской культуре, что позволяет их творчеству выйти из

---

<sup>64</sup> М. Чюрленис практически не печатал свои литературные опусы. Единственную попытку публикации – «Записки выздоравливающего», – от осуществил в 1905 году. Однако рукописи, дневники и письма хранят ценнейший материал, дающий возможность проследить формирование замыслов многих произведений и раскрывающих внутренний мир художника-символиста. Изучением литературного наследия художника занимался Игнас Шлапялис, литовский искусствовед и живописец, писавший в своей неизданной монографии: «Немало он трудился и оставил плодов своего творчества в литературе <...>. Сохранились образцы беллетристики в форме писем, обширные дневники, есть и так разные записи. Все его работы, все его сочинения написаны в том же духе, что и его живопись – глубоко лиричны, символичны, музыкальны». – [Электронный ресурс]. URL: <http://ciurlionis.eu/ru/literatura/> (дата обращения 03.03.2018).

<sup>65</sup> При этом сама личность Чюрлениса – скромного, бедного, интеллигентного и очень ранимого человека, как его описывают все знающие его люди, – не равняется по масштабу титанам эпохи романтизма: Р.Вагнеру и Ф. Ницше, – хотя близка им по многим признакам. Универсально творчески одаренный, как и его великие предшественники-романтики, Чюрленис ярче всего проявил себя в живописи, как Вагнер – в музыке, а Ницше – в философии и поэтике. Именно в художественном творчестве его индивидуальность и, одновременно, вписанность в стиль эпохи, проявилась с наибольшей полнотой.

региональной замкнутости и встроиться в контекст культуры Европы<sup>66</sup>. Поскольку в случае с М. Чюрленисом этот процесс возник поздно, уже на рубеже XX века, он впитал именно те тенденции европейской культуры, влияние которых было особенно значительно в это время. Вероятно, Р. Вагнер был тогда одним из самых «модных» деятелей времени. Как уже говорилось, его философия и эстетика, опередив время почти на полстолетия, оказались в высшей степени востребованы именно в эпоху символизма, причем не только в музыке, но во всех видах художественного творчества. Речь идет прежде всего о двух составляющих характеристики творчества Р. Вагнера: идее синтеза искусств в мировоззренческом – и идее глобальной лейтмотивной системы в формообразующем плане. Система образов-символов, наделенных определенными смыслами и переходящими из одного произведения в другое, которую создает М. Чюрленис в живописном наследии, – прямая отсылка к Р. Вагнеру. Создается своего рода «бесконечная мелодия» на основе варьирования устойчивых узнаваемых интонаций» [318, с. 23].

Все наследие Чюрлениса-художника рассматривается как единый цикл благодаря стилистической общности картин разных периодов творчества. Единству цикла, подчиненного общей задаче: увидеть и воплотить в малых формах весь объем грандиозной картины мира, – способствует формирование системы лейтмотивов. Лейтмотивный принцип аналогичен вагнеровскому, применяемому композитором в реформаторских операх. Именно лейтмотивы берут на себя основную смысловую нагрузку. Благодаря их причудливому сочетанию прочитываются не просто сюжеты картин, а раскрываются заложенные в них глубинные философские смыслы.

Символический смысл, заложенный в лейтмотивах М. Чюрлениса, позволяет увидеть неразрывную связь его субъективного, предельно

---

<sup>66</sup> Как писал художник «Мира искусства» М.В. Добужинский: «Умение заглянуть в бесконечность пространства и в глубь веков делали Чюрлениса художником чрезвычайно глубоким, далеко шагнувшим за узкий круг национального искусства». См.: Персональный сайт Чюрлениса. [Электронный ресурс]. URL: <http://novimir.narod.ru>index/0-117/> (дата обращения 01.03.2018).

индивидуализированного художественного стиля с универсальными культурными реалиями эпохи модерна.

Ориентируясь на аналогию с системой лейтмотивов Р. Вагнера, представляем собственную классификацию чюрленисовских лейтмотивов. Можно выделить три группы тем, ориентируясь на характер изображения и на семантическую общность.

К первой группе можно отнести сказочно-мифологические образы в картинах художника. Очевидна их связь с миром литовского фольклора. Это темы Королей, Птицы, Дерева и т.п. Характер изображения здесь – фигуративно-реалистический.

Вторая группа тем имеет переходный характер. По типу живописи – это также фигуративные изображения, но они приобретают характер символа, знака, так как наделяются новым философским смыслом. Это темы Солнца, Дерева, Свечи, Замка и т.д.

Наконец, третья группа тем-лейтмотивов – это темы, благодаря нефигуративному изображению характеризующие абстрактно-философские понятия. К таковым относятся темы Красоты, Взгляда, Хаоса и т.п.

Каждая из групп тем связана с одной из сторон творчества художника и обнаруживает его причастность к ведущим художественным направлениям эпохи: первая – с романтизмом (поэтическое восприятие Литвы как образа романтического идеала)<sup>67</sup>, вторая – с философией своего времени (образ ницшеанского сверхчеловека и мистическое одушевление Природы). Вторая группа тем полнее всего раскрывает М. Чюрлениса как художника-мыслителя.

Третья группа абстрактных и символических образов «отражает мистическую, визионерскую составляющую творчества художника, сближая его с космистами эпохи модерна, претендующими на создание грандиозных

---

<sup>67</sup> Как пишет сам художник брату Павиласу Чюрленису: «Если бы Ты, Братишка (заглавные буквы авторские) знал, как изумительно у нас дома. Какая-то удивительная гармония, которой ничто не способно нарушить, – все живут меж собой в согласии, как звуки в прекрасном аккорде, – и наш старенький домик, и деревья, отягощенные плодами, и вид на луг, на наш можжевеловый взгорок, и лес, за которым садится солнце» [394, с. 113].

мистерий, создающими свои вселенные на основе безудержной фантазии или мистических прозрений (Р. Штайнер, Е. Блаватская, русские символисты-декаденты)» [318, с. 24]. Исследователь Я. Жемойтель, рассуждая о мистериальности творчества М. Чюрлениса, пишет: «Чюрленису удалось взглянуть на мир из космического далека глазами Создателя. Он вывел радиус трансцендирования в бесконечность» [107, с. 39].

Интересно, что М. Чюрленис относится к тем художникам, картины которых производят более целостное и масштабное впечатление в репродукциях, чем в подлинниках. Очевидный масштаб замыслов, связанный с сотворением собственного Космоса, при детальном рассмотрении картин снижается из-за подробности изображения, слишком пристального внимания к деталям, несколько дилетантской прорисовки мельчайших фрагментов (например, в картине «Соната моря – финал» каждая из морских брызг, венчающих буруны волн, обведена карандашом для эффекта большего блеска).

Для цельного представления о космизме М. Чюрлениса важно проанализировать наиболее часто употребляемые лейтмотивы в живописи художника. В обозначенной публикации мы рассуждаем о том, что «лейтмотивы первой группы соответствуют романтической составляющей творчества Чюрлениса, – и по содержанию, и по форме. Здесь господствует типичная для романтиков образность, связанная с созданием индивидуального авторского мифа. Однако, в отличие от предшествующей эпохи, миф как глобальная космическая идея приобретает камерный, субъективный характер, что позволяет говорить не столько о мифе, сколько о сказке – столь любимом романтиками жанре. Герои сказок больше связаны с фольклорной традицией, что отвечает национальному чувству Чюрлениса и, вероятно, сказочный мир наиболее органичен для его нежной, чувствительной натуры» [318, с. 24].

«Один из важнейших мотивов, проходящих через все творчество художника – образ Короля. Он является центральным в таких картинах как «Дружба», «Сказка королей», «Водолей» из цикла «Зодиак», четвёртом листе из 13 «Сотворения мира», в «Гимне (вторая из трех картин цикла), в «Вечности,

наконец, в «Рех'е», кульминации всего творчества художника. Король – прямая отсылка к литовскому фольклору (впрочем, аналогичные предания встречаются и в эпосе других европейских народов). У литовцев речь идет о короле войска жемайтов (великанов) Казимирасе<sup>68</sup>. У Чюрлениса этот образ встречается в двух вариантах: бодрствующего и спящего существа. В первом варианте (бодрствования) несомненна охранительная семантика образа. Например, в «Сказке королей» (1909) Король и Королева (в эскизе – два короля) держат в ладонях литовскую дереvушку, излучающую яркий свет (Приложение I, рисунок 1). Мотив короля как хранителя мира усилен еще одним мифологическим мотивом: *руки* (на руке Королевы покоится деревня). Рука – символ власти (мирской и духовной)» [там же, с. 24].

Близка «Сказке королей» и «Дружба» (1907): существо в фантастической короне, удивительно похожее на Нефертити, держит в руках светящийся шар (Приложение I, рисунок 2). Большинство исследователей интерпретируют эти картины весьма прямолинейно: как выражение любви Чюрлениса к родной Литве и литовскому фольклору. Отчасти это спровоцировано собственными текстами художника, которые воспринимаются как прямая программа: «А помнишь ли, как протянула мне шар света, когда я еще не знал Тебя? <...> говори со мной часто, как говорила тогда, когда я еще не знал Тебя, и всегда держи этот великий огонь в своих ладонях» [363, с. 68].

«Однако сквозной характер образа короля заставляет видеть в картине более сложные коннотации. Смысл образа всякий раз меняется в зависимости от мотивного окружения. Иногда концентрация и полифония лейтмотивов так высока, что переводить на вербальный язык содержание картины не представляется возможным, но, как при анализе музыкального произведения, само соотношение тем рождает трудно вербализуемый, но достаточно ясно воспринимаемый смысл» [318, с. 23].

---

<sup>68</sup> Казимирас (Казимир) – литовский княжич и польский королевич, святой покровитель Польши и Литвы). Казимирас спит на горе в труднодоступном месте, но проснется тогда, когда Литва окажется в опасности. Вместе с ним воскреснут его воины, чтобы защитить Родину.

«Вариантом темы *Короля* следует считать образ *спящего короля*. Хотя он более соответствует народному сказанию, автор явно вкладывает в него несколько иное содержание. Спящий Король – олицетворение Родины, некогда бывшей великой империей, но сегодня погруженной в сказочный сон. Изображение уснувших королей – размышление о судьбах мира, о бренности жизни. Не случайно уснувшие короли, часто восседающие на сказочных тронах, стоящих на вершинах гор, изображаются со склоненными головами, а в финале «Сонаты солнца» мир королей еще и заткан паутиной (образ достаточно прозрачный). Интересно, что на многих картинах спящие короли как бы развоплощаются, теряют антропоморфное начало, превращаясь в древесные кроны («Лес»), или едва угадываясь в очертаниях облаков («Ночь»), что делает образ не только эфемерным и таинственным, но и глубоко пессимистическим, разрушая надежду на пробуждение и возрождение» [318, с. 24].

Интересным в творчестве художника представляется также лейтмотив *Черной Птицы*. Этот лейтмотив встречается в картинах «Стрелец» из «Зодиака» «Весть», «Сказка» (второй картон из триптиха), «Прелюд» из диптиха «Прелюд и fuga» (Приложение I, рисунок 3). «Птица в разных фольклорных традициях воспринимается как вестник, ей вняты и земные людские дела, и божественный промысел<sup>69</sup>. Темные птицы с картин Чюрлениса – это, безусловно, образ пророческого знания, но всегда – мрачного и угрожающего, таящего предчувствие смерти. Интересно, что птицы на картинах Чюрлениса чаще всего имеют темно-коричневый цвет. Символика цвета давно является объектом интереса исследователей творчества художника, но в отношении данного лейтмотива убедительных толкований найти не удалось. Коричневый цвет (точнее, все оттенки охры) очень характерен для палитры Чюрлениса, и это часто придает его живописи душный, томительный, по-экспрессионистски напряженный колорит. Коричневый цвет в сознании человека чаще всего ассоциируется с землей, почвенностью, бездуховностью – в противовес всем

---

<sup>69</sup> Не случайно два ворона, Хугин (мысль) и Муниин (память) – являются атрибутами верховного божества скандинавской мифологии – Одина.

оттенкам синего. Не потому ли в «Стрельце» из цикла «Зодиак» (Приложение I, рисунок 4) коричневый стрелок, стоящий на вершине коричневой горы целится в коричневую птицу, застилающую огромными крыльями изумрудно-голубое небо? Не следует ли рассматривать эту цвето-фигуративную символику как обреченную попытку вырваться из удушающей атмосферы приземленности в небесный простор чистого духа?» [318, с. 25].

В картине «Сказка» (второй лист из триптиха 1907 года) коричневая птица улетает, открывая лучезарный небесный простор над головой младенца (Приложение I, рисунок 5). «Но ребенок слишком хрупок и мал, почти прозрачен, его головка повторяет контуры одуванчика, символа недолговечности и обреченности. Контраст детской фигурки и исполинского размаха крыльев птицы создает ощущение безнадежности: ребенок, как и нежный цветок, не выстоит в противостоянии чистоты и невинности – и мрачной реальности» [там же, с. 24].

Рассмотрим с точки зрения лейтмотивного контрапункта упомянутую картину «Сказка королей» (1909, холст, темпера, 70,2x75,3). «Литовская деревушка, излучающаяся ярким свет, покоится в ладонях склонивших к ней головы королей (Приложение I, рисунок 1). Интересно сравнить окончательный вариант картины с графическим эскизом: там присутствуют два короля – черный и белый. В темперном варианте белый король превратился в королеву, что не изменило, но углубило первоначальный замысел: если черное и белое – злое и доброе начала, что очевидно, то мужское и женское – воля и мягкость, строгий суд – и всепрощающая любовь<sup>70</sup>. Представляется возможным увидеть в двойственном образе королей символическое изображение alter ego автора: черное и белое, мужское и женское, суровое и доброе, – это отражение сложной души художника, устремленной помыслами к фантазийному идеалу, своего рода «далекой возлюбленной» – сияющему миру литовской сказки» [там же, с. 25].

<sup>70</sup> Аксиологические коннотации подчеркнуты даже положением рук королей: поддерживающий, охранительный жест Королевы, – собственно, она и держит на ладони деревню, – и жесткий, указующий жест Короля.

«Эта сцена разворачивается на сложном фигуративном фоне: в таинственном освещении ночного неба полифоническое переплетение черных древесных стволов, за ветвями которых скрыты и черная птица (тема рока), и гора (символ тяжелого пути наверх), и замок как завершение жизненного пути» [там же, с. 24].

Таким образом, «возникает универсальный сюжет романтизма: противоречивое, амбивалентное начало авторского «я» с вечным стремлением к идеалу – и невозможность его достижения из-за вмешательства роковой силы. В таком ключе прочитываются многие работы художника, основанные на фольклорных мотивах» [там же, с. 25].

Более сложное и субъективное толкование имеет группа лейттем синтетического, амбивалентного характера. Они не столь стабильны в фигуративном плане, имеют тенденцию «перетекания» в иную форму, что, естественно, усложняет их трактовку. Можно выделить такие наиболее часто употребляемые фигуры как *солнце, дерево, замок и гора* (часто идентифицированные), *свеча*.

«Изображение солнца встречается в разных вариантах на большинстве картин Чюрлениса<sup>71</sup>. Для Чюрлениса солнце, безусловно, символ космический, один из элементов его космогонии (не случайно в цикле «Сотворение мира» солнце появляется именно в последнем фрагменте как результат формирования Вселенной). Также тема солнца выступает и как часть обычного земного пейзажа; это то «мирское солнышко», которое несет свет и радость. Амбивалентность символики солнца проявляется в том, что образ солнца никогда не выступает solely, а только в полифоническом сочетании с другими лейтмотивами. Таким

<sup>71</sup> «Видения» (девятая из 10 цикла «Фантазии», 1904/5), «Сотворение мира» (тринадцатая из 13 картин цикла), «Солнце вступает в знак тельца» (четвертая из 12 картин цикла «Зодиак», 1906/7), «Солнце вступает в знак близнецов» (пятая из 12 картин цикла «Зодиак»), Соната солнца - все части, «Прошлое», 1907, «Соната звезд», Allegro, 1907, Соната пирамид», Scherzo, 1909, «Жертвенник», 1909, «Прославление солнца», 1909, «Крепость» (Сказка о крепости), 1909, «Рех», 1909. В энциклопедии символов солнце трактуется как «...один из 12 символов власти. В большинстве культур это основной символ созидательной энергии. Солнце часто воспринимается как верховное божество или как воплощение его всепроникающей власти <...>. В качестве источника тепла солнце представляет собой жизненную силу, храбрость и вечную молодость. Как источник света, оно символизирует знания, интеллект». См.: Полная энциклопедия символов / Сост.: Рошаль В.М. - М.: АСТ, П51. – СПб.: Сова, 2006. С. 147.



образом, его значение раскрывается исключительно в контексте. Например, в пастели «Весть» (Приложение I, рисунок 6) солнце соседствует с двумя зловещими символами: гигантской черной птицей сверху и мрачной горы, из-за которой солнце едва пробивается. Так, пространство, освещенное солнцем, оказывается зажато с двух сторон черными объектами, готовыми «схлопнуть», поглотить все пространство света – прекрасное и яркое, но неверное и хрупкое» [318, с. 25].

Важно, что источником света в живописи литовского художника может быть не только солнце, а также и, к примеру, зажженная свеча (картина «Истина») или же огонь жертвенника (картины «Жертвенник», «Жертва» и др.). «Метафорически эти образы можно интерпретировать как *мысль, идею*, и потому эти картины прочитываются как художественное воплощение философских взглядов Чюрлениса. Особенно ярко философская концепция проявлена в знаменитой картине «Истина» 1905 г. (бумага, пастель, 91x66,8)» [там же, с. 27]. Приведенный поэтический текст является некой вербальной иллюстрацией живописной работе М. Чюрлениса:

*«Я, как Бог, един в трех лицах.  
Я свеча. Горю, копчу.  
Мотылек. По воле Рока  
В той свече сгореть хочу.  
И, сторонний наблюдатель,  
Знаю все наверняка,  
Но стремлюсь душою-крыльями  
В злое пламя языка...»* [363, с. 99].

В этом стихотворении автор целиком остается в парадигме романтических представлений. «Он и Бог, и свеча, и мотылек, не умеющий преодолеть рокового влечения. В романтическом творчестве каждый герой – одна из сторон души автора, отсюда приоритет субъективного начала в романтизме. Но символизм претендует на большее: объективное преобразование мира силой творческого духа

и интеллекта. И этому сверхчеловеческому порыву символистов научил Фридрих Ницше» [318, с. 24].

Так, в работе «Фридрих Ницше в русской художественной культуре» С. Попов пишет в связи с интерпретацией картины «Истина»: «...ее ключевой мотив истины как источника трагедийного рода познания, истины как огня, испепеляющего тех, кто летит на его свет, – ассоциируется с Ницше напрямую» [245]. Действительно, не вызывает сомнения, что ровный, горячий свет свечи, зажатой в руке человека – свет нового учения (Приложение I, рисунок 7). Интересно выявить какую же истину возвещает «Истина» М. Чюрлениса.

М. Казиник повествует следующее: «Когда я впервые взгляделся в эту картину в двадцатилетнем возрасте, экскурсовод рассказала, что вот человек, который держит свечу, и на свет свечи слетаются мотыльки, и, обжигая крылья, падают вниз. Когда я через много лет опять и опять смотрел на эту картину, то я понял совсем другую вещь. <...> Не мотыльки и бабочки, а ангелы слетаются на свет свечи, как ночные бабочки, обжигая крылья, падают вниз» [127].

«Трудно понять, почему Казинику потребовалось много лет (а экскурсовод, видимо, так и не проделал этот путь), чтобы разглядеть летящих ангелов, хотя они прописаны со скрупулезным соблюдением иконографического канона: полупрозрачные крылатые существа в длинных одеждах с нежно светящимися нимбами. Возможно, слово «мотылек» в стихотворении к картине замутняет зрение. Но только образ ангела делает прозрачным смысл картины. Вся она – икона от ницшеанского «Антихриста»: сверхчеловек, занявший место христианского пророка, несет Свечу – свет нового учения, и ангелы – символ христианства – сгорают в свете вновь открывшейся истины» [там же, с. 26].

Рассмотрев и семантически проанализировав наиболее явные из фигуративно-символических тем, представляется возможным обратиться к анализу более развернутых циклов, выстроенных драматургически на гармоничном сочетании мотивов. Интересна в этом отношении «Соната Солнца», поскольку она вбирает в себя основные группы тем, представленных в исследовании.

«Первая часть цикла (ALLEGRO) – производит жизнерадостное впечатление благодаря светлому, золотисто-голубому колориту и россыпи маленьких солнц, освещающих туманное видение замка (Приложение I, рисунок 8). Но ведь замок – символ конца, итога, предела<sup>72</sup>. Здесь замок не страшен, его очертания едва выступают из пронизанного солнцем пространства. Но по законам работы мотивной драматургии, все, что демонстрируется в начале – это предчувствие финала<sup>73</sup>. Как «начало конца» прочитывается и силуэт гигантской птицы (дополнительный тематический импульс, введенный в первой части для усиления характера трагического предчувствия), и душная, неподвижная атмосфера изнемогающей в палящих космических солнечных лучах земли во второй части (Приложение I, рисунок 9) цикла<sup>74</sup>. И, несмотря на жизнерадостное скерцо – кратковременный уход в мир прекрасной грезы, – абсолютно закономерен трагический финал (Приложение I, рисунок 10), сконцентрировавший мотивы не только «Сонаты Солнца», но и вобравший основные темы творчества художника: умолкший, затянутый паутиной, колокол как символ остановки времени, короли, уснувшие на вершинах гор-замков, руины древних построек, кои давно покинула жизнь. Это могло бы быть финалом всего творческого пути художника» [318, с. 25].

Как мы отмечаем в нашей публикации, «рассмотренная группа лейтмотивов – переходный момент от романтической сказочности к символистской космогонии. Художник создает индивидуальный авторский миф на основе фольклорных образов, переосмысленных в субъективном эмоциональном ключе. Стилистически эта группа еще не теряет полностью фигуративности, но образы становятся

---

<sup>72</sup> Не случайно в поздний период мотив замка воплощается в образе пирамиды или зиккурата – гробниц, скрывающих прошлое человечества. В этом случае тема замка наделяется коннотациями хранилища тайны смерти – возможно, смерти культуры или пророчества смерти человечества.

<sup>73</sup> Начало с конца! – в музыке можно найти немало примеров, когда первый аккорд, первая интонация завершающего, каденционного характера не просто оказывается провозвестником финала, но обрекает на невозможность любые попытки развития, безнадежно возвращая к исходной точке (В.А. Моцарт, Менуэт из Симфонии соль минор; Ф. Шопен, Баллада №1, Соната №2; Д. Шостакович, Симфония № 15, ч.1 – и многое другое). Общий трагический характер произведения предрешен таким началом.

<sup>74</sup> Интересно, что в вязких охристых потоках, семантически равнозначных общим формам движения в музыке, неожиданно просматривается отчетливый силуэт пирамиды, то есть отзвук темы замка, – не есть ли это сознательная подсказка для общей интерпретации цикла?

текучими и нестабильными, приобретая разные коннотации в зависимости от мотивного окружения и общего эмоционального восприятия той или иной картины. При очевидной связи с романтическим мифологизмом Р. Вагнера, мифология М. Чюрлениса имеет иную природу: романтическая тяга к античной трагедии как идеалу гармонии преобразуется в мифотворчестве М. Чюрлениса в образ светоносной литовской деревеньки, а вагнеровская апокалиптическая «гибель богов» – в лирическую сказку с печальным концом – картиной навечно уснувших на вершинах гор древних королей» [318, с. 26].

Помимо тем, имеющих фольклорно-мифологическую природу, в творчестве литовского художника проявляется ряд мотивов, заключающих субъективно-философский характер. К основным темам этой группы отнесем мотивы *хаоса, света, взгляда, жеста, красоты*. На основе обозначенных тем М. Чюрленис создает собственную космогонию. Уже сам перечень этих тем свидетельствует о космогонических притязаниях художника, о восприятии собственного символистского творчества как попытку сотворения мира.

«То, что можно определить как хаос, первостихию, из которой все рождается и в которую погружается мир после прохождения всех этапов становления, выглядит на картинах художника, как абстрактный красочный поток, извилистые линии и пятна, могущие принимать любую форму: облака, водного потока, размытого силуэта дерева, человека или животного<sup>75</sup>. Именно из этой стихии рождаются практически все лейтмотивы Чюрлениса. Так, плавно извивающаяся, текучая линия становится змеей, ужом, символизирующим мудрость («Сотворение мира», «Соната ужа»). Два переплетенных потока – темный и светлый – становятся дымом жертвенников, символизируя доброе и злое начала («Жертва», 1908, «Жертва», 1909, «Жертвенник», 1909). Из растекающихся темных и светлых пятен

<sup>75</sup> Картины: «Осень», 1904; «Мысль», 1904; «Концерт», 1904; «Композиция», 1904; «Моисей», 1904; «Угроза», 1904; «Заход солнца», 1904; «Потоп» – весь цикл, 1904/5; «Лица», 1904/5; «Мысль», 1904/5; «Сутки» – весь цикл, 1905; «Истина», 1905; «Ночь», 1905; «Сотворение мира» – весь цикл, 1905; «Гимны», 1906; «Вечность», 1906; «Искры», 1906; «Гора», 1906; «Лес», 1906; «Ночь», 1906; «Весна» 1907; «Солнце», 1907; «Соната солнца»: 2 и 4 части, 1907; «Соната весны»: весь цикл, 1907; «Лето»: весь цикл, 1907; «Зима», 1907; «Фантазия», 1908; «Соната ужа»: весь цикл, 1907; «Соната лета»: весь цикл, 1908; «Соната звезд», 1908; «Жертва», 1909; «Пяркунас», 1909; «REX», 1909.

возникают очертания материков и морей на поверхности земной сферы («Соната звезд», «Соната солнца»). Наконец, в картине «Rex» (Приложение I, рисунок 11) сами хаотические потоки выстраиваются в некую космическую структуру, симметричную и расчлененную, в которой многие поклонники мистической философии Р. Штайнера видят буквальную иллюстрацию к описанной им картине мира<sup>76</sup>. Однако это все-таки субъективный чюрленисовский космос, о чем свидетельствуют использованные в картинной партитуре лейтмотивы. В этом Космосе в строгом порядке расположены не только космические объекты (Солнце, Луна, звезды), но и символы культуры: жертвенный огонь на вершине зиккурата, король на троне – и крохотные рожицы, освещенные солнцем, как в «Сказке о королях». Так в одной картине (самой масштабной у Чюрлениса: 147,1x133,7, – и единственной, написанной маслом), безусловно, самой значительной в творчестве художника, соединилось несовместимое: космический масштаб замысла – и каллиграфия прорисовки того, что, видимо, ощущается художником как венец творения: образ очага, дома – маленькая литовская деревушка, хранимая великим Rex'ом» [318, с. 26-27].

Тенденция к художественной миниатюризации еще очевиднее проявляет себя в цикле «Сотворение мира»<sup>77</sup>. В нашей публикации мы пишем, что «тема первозданного хаоса здесь господствует повсеместно, порождая некие фантастические формы, еще не достигающие стадии полного воплощения. Первый лист представляет своего рода вступление (Приложение I, рисунок 12). Его обычно трактуют в библейской традиции, как иллюстрацию к первой книге Бытия, видимо, из-за надписи в правом нижнем углу картины: «Да будет» по-литовски. Однако, возможно, композиция отсылает не столько к библейским, сколько к платоновским идеям об эйдетическом мире. Этот мир уже есть, он каллиграфически прорисован в верхнем левом углу, диагонально к надписи «Stań sie!». В этом маленьком мире

<sup>76</sup> См.: Сафрай А. Микалоюс-Константинас Чюрленис и "теософия" Рудольфа Штайнера // Новый мир искусства [218]; Танин И. На берегах иных миров: выставка картин художников-космистов из коллекции МЦР в Калининграде [327].

<sup>77</sup> Цикл состоит из 13 листов темперы по бумаге (размер которых не превышает 31x37 см), и наглядно иллюстрирует все этапы Творения в соответствии с авторским мифом художника.

уже все существует: гора, замок, солнце, – основные «мирские» лейтмотивы. Но этот идеальный мир замкнут и отгорожен, погружен в холодное голубое пространство<sup>78</sup>. Сдержанное благородство и отрешенность от мира – не есть ли это мир эйдосов, недоступных прямому человеческому созерцанию? Поэтому светло-голубое облако, пересекающее по горизонтали верхнюю часть картины и принимающее форму гигантской руки, скорее скрывает, загораживает эйдетический мир от еще не созданного мира эфемерных подобий, чем благословляет или повелевает<sup>79</sup>. Под рукой – нерасчлененное, мутное пространство, сотканное из сочетаний синих и желтых тонов, в совокупности дающих зеленые пятна. Синее и желтое – дух и материя. Из сочетания этих субстанций суждено родиться новому миру» [318, с. 27].

«Следующий этап (второй лист) – исходный момент творения (Приложение I, рисунок 13). Известно, что Чюрленис, обучаясь в варшавской Школе изящных искусств, сблизился с Казимиром Стабровским, который увлек его теософскими идеями и практикой оккультизма. Анализ второй и третьей картин цикла «Сотворение мира» показывает наглядно, как некоторые визуальные фантазии Р. Штайнера находят иллюстрированное воплощение в живописи Чюрлениса<sup>80</sup>. На втором листе воспроизводится процесс высветления от темно-синего, почти черного до бледно-лилового в центре. Отсутствие фигуративности, нерасчлененность красочных мазков прекрасно передает ситуацию начала некоего космического процесса. Цветовая палитра ассоциируется не только с идеями Штайнера: строка «*luse*» в партитуре «Прометей» А.Н. Скрябина также начинается потоком фиолетового света, символизируя процесс перехода от первобытного

<sup>78</sup> Макс Фридендер пишет о том, что «холодные тона выражают отрешенность, удаленность, просветленность и вместе с тем сдержанное благородство» [346, с. 46].

<sup>79</sup> Момент перехода от хаоса к структуре осуществляется через жест – и в философско-метафорическом, и в живописно-символическом плане. *Жест* – это образ руки в разной конфигурации: ладонью вверх – поддержка и защита («Сказка королей», «Дружба»), ладонью вниз – покровительство или сокрытие («Сотворение мира», первый лист, «Заход солнца»), рука с указующим пальцем – предупреждение и угроза (2-4 листы из цикла «Сутки»), две скрещенные руки – отчаяние, мольба («Поток» – четвертая из пяти картин цикла).

<sup>80</sup> Так, например, Р. Штайнер пишет: «Если способность к самопожертвованию вырастает из сильной воли, выражающейся в деятельном служении миру, тогда синее просветляется до светло-фиолетового» [374, с. 124].

хаоса к стихии Прометея (впрочем, источник скрябинской идеи может быть тот же, что и у Чюрлениса)» [318, с. 29].

А. Блок в публикации «О современном состоянии русского символизма» (1910 г.) пишет о «лиловых мирах революций», рассматривая революцию как инициатический акт рождения нового мира [50, с. 27].

Для Чюрлениса-музыканта, «слышащего» каждый свой визуальный образ, тема хаоса, вероятно, представляла аналог «общим формам движения» в музыке, некоему фактурному потоку, из недр которого рождаются первичные интонации, чтобы позже сформироваться в тему. Так начинается, например, Девятая симфония Бетховена. Но, как мы замечаем в нашей публикации, «если Бетховену при создании своего рода космогонии потребовался хор в дополнение к симфоническому оркестру, чтобы адекватно передать масштабность симфонического замысла, и симфонию можно метафорически сравнить с грандиозной фреской, то камерный масштаб Космоса Чюрлениса заставляет рассматривать его в микроскопических деталях, как графику книжной миниатюры. Именно с такой каллиграфической прорисовкой изображен «мир эйдосов» на первом листе – исходную интонацию всего будущего космического действия. В контексте рассматриваемой проблемы такая композиция воспринимается весьма символичной» [318, с. 26].

«На третьем (Приложение I, рисунок 14), четвертом и пятом листах мнимоспонтанное движение кисти порождает не только море, звезды и водные потоки, – из того же хаоса возникает и человеческое лицо, точнее – маска, тень, безжизненный профиль сказочного короля, созерцающего процесс созидания мира. На следующих картинах появляются фантастические растения и животные, с каждым листом прописанные все более отчетливо. Так передается процесс воплощения эйдосов. Цветовая гамма следует по пути «материализации» цветов: в каждой фазе творения все меньше синего, больше охры и белого, видимо, как знака чистоты и невинности вновь созданной вселенной. Только на восьмом листе возникают красные пятна, которые на девятом распускаются, принимая форму фантастических цветов, – так в мир приходит страсть, пока только как внезапный

яркий аккорд, сформированный переплетением полифонических пластов. И на последних листах все успокаивается, хаотические наплывы красок принимают облик подводных гадов и, наконец, вполне реалистического морского пейзажа с восходящим солнцем, с преобладанием спокойных зеленых тонов<sup>81</sup>. Таким образом, главным лейтмотивом цикла стала тема хаоса. Она отсутствует только на первом листе (идея создания не может быть хаотичной, что подтверждает введение слова) – и на последнем, где хаос преодолен структурой (в данном случае – формированием традиционного жанра морского пейзажа)» [там же, с. 27].

Чрезвычайно характерным явлением для эпохи символизма является одухотворение природы. Зачастую фрагменты пейзажа наделяются зооморфными и антропоморфными чертами. В нашей публикации мы рассуждаем, что «природа в модерновом понимании не есть образ гармонии и красоты, простоты и безыскусственности: такое руссоистское понимание давно вышло из моды. Природа стихийна и самодостаточна, и человек совершает страшную ошибку, подчас роковую, когда пытается найти в природе убежище и покой: не человек смотрит на мир, а мир изучает человека, и взгляд его лишен сентиментальности и доброты. Из подобного чувства отчужденного от человека объективного мира формируется тема *взгляда* в живописи Чюрлениса. На картинах «Покой», 1904, «Моисей» (2 варианта) 1904, «Угроза» 1904, «Мысль» 1904/5, «Вечность» 1906, «Прошлое» 1907, «Прелюд» из триптиха, «Фантазия 1908, «Соната моря» – Andante 1908 – возникают изображения объектов, источающих свет на темном фоне, воспринимаемых, как глаза, таящие мысль и эмоцию, возможные только у живого существа. Впервые мотив взгляда возникает в картине «Покой» 1903/4 г.г. (Приложение I, рисунок 15). Над гладью воды возвышается холм, у подножия которого горят два костра. Свет костров производит впечатление направленного на зрителя неотрывного взгляда, и остров становится похожим на чудовище, погруженное в воду. Поскольку взгляд всегда изображается свечением, а свет – это

---

<sup>81</sup> В «Символике цвета» Н. Серова читаем: «Зеленые тона занимают промежуточное положение между теплыми и холодными цветами. <...> Зеленый цвет является цветом природы и роста, что оказывает успокаивающее действие, создает нейтральное настроение, впечатление мягкого, приятного и благотворного покоя» [282, с. 115].



мысль, интеллект, но – холодный, отчужденный от человека. В романтическом лиризме, в высшей степени присущем Чюрленису, чувство органично и естественно, а интеллектуальное начало – пугающе холодно и таинственно, оно вызывает неосознанный страх. Страх возникает от того, что невозможно постичь замысел природы или Бога. В «Покое» чудовище существует в видимом и невидимом пространстве: большая его часть скрыта под водой. С правой стороны холм ярко освещен солнцем, и вид этого берега светлый и праздничный. Но тем таинственнее и мрачнее противоположный берег в зелено-сине-серых тонах. Отражение острова в воде повторяют его очертания, но они смазаны и размыты, что напоминает о теме хаоса со всеми ее космическими коннотациями. Так идиллический пейзаж перерастает в иллюстрацию философии двоемирия, непознаваемости тайны бытия» [318, с. 27].

Из лейтмотива света, самого многозначного у М. Чюрлениса, рождается тема *красоты*. Очевидно, что красота – самая нежная и уязвимая субстанция в мире. «Именно поэтому иногда символ прекрасного, но робкого, недолговечного свечения предстает в виде одуванчика («Сказка» – вторая картина из триптиха 1907 г. (Приложение I, рисунок 5), «Тишина» 1907 г.): головка одуванчика тоже излучает нежный и недолговечный свет. Но особенно прозрачно трактуется образ в цикле «Зима» (Приложение I, рисунок 16). Лишенные листы тонкие деревца превращаются в зажженные канделябры, но порывы ветра неминуемо затушат слабый свет. На четвертой из восьми картин цикла – два прекрасных цветка-свечи: первая еще слабо тлеет, а вторая уже безнадежно склонила обуглившуюся черную головку» [там же, с. 27].

Мы приходим к выводу, что «космогония М. Чюрлениса, сформировавшаяся под влиянием общих тенденций исследуемой эпохи, в полной мере раскрывается через абстрактную символику образов. При этом его символистские идеи и «вселенские фантазии» претворяются в модерновой камерности небольших станковых картин, даже внешний масштаб которых противоречит глобальности основного художественного замысла. Модерновая скрупулезность прорисовки не оставляет равнодушным. С дотошностью книжного графика М. Чюрленис

прорисовывает детали своих сложных композиций, с помощью системы лейтмотивов «повествуя истории»: литовские сказки и символистские космогонические притчи» [там же, с. 27]<sup>82</sup>.

Музыкальность живописи М. Чюрлениса представляет особый интерес для исследователей. Его музыка программно-картинна, а живопись ориентирована на музыкальное восприятие. Этой теме посвящено множество статей и монографий [65; 280; 382]. Чаще всего музыка в художественном творчестве М. Чюрлениса воспринимается как метафора, как область неких абстрактных чувствований и фантазий, воплощенных в живописных линиях. К примеру, Оскар Клевер пишет: «Область реалистических сновидений была доступна Чюрленису в совершенной степени. Обычный вид деревенского кладбища был для него только подтверждением в физическом плане того, что было ему так хорошо известно из мира не прозвучавших мелодий, еще не сказанных слов» [134, с. 3]. Иной точки зрения придерживаются музыкально ориентированные исследователи, целенаправленно отыскивая параллели между композициями картин и музыкальными структурами [280; 339]. «Но также существует и прямо противоположная точка зрения, отвергающая музыкальную составляющую живописного творчества художника. Например, художественный критик Г. Ди Милле, считал, что М. Чюрленис никогда не приписывал своим живописным произведениям музыкального значения, – и сводит все содержание «музыкальных картин» к теософии Р. Штайнера. Но вопрос, зачем нужно было давать картинам музыкальные названия, в этом случае просто не рассматривается» [318, с. 27].

---

<sup>82</sup> Интересным представляется высказывание Н. Бердяева, который весьма жестко отозвался о творчестве М. Чюрлениса: «Он значителен и интересен по своим исканиям. Но живопись Чюрлениса не адекватна его видениям, она есть несовершенный перевод их на чужой язык. Он красочно беспомощен, живописно недостаточно одарен и историю живописи не обогащает новыми формами» [42, с. 24]. В словах Бердяева ощутимо личное отношение к творчеству художника, он не рассматривает как общую тенденцию культуры эпохи модерна несоответствие между философским размахом миропреобразующих идей и камерностью их стилистического оформления. Что же касается обогащения живописи новыми формами, то именно их старательно изыскивали большинство художников эпохи модерна, и Чюрленис – не исключение. Для него этой новой формой, недооцененной Бердяевым, становится музыкальная живопись, то есть сознательная попытка совместить музыкальные структуры с живописными выразительными средствами.

«С последней точкой зрения трудно согласиться, поскольку попытка создания музыкальности в живописи, апеллирующая к романтической идее синтеза, была для М. Чюрлениса актом осознанным и творчески обусловленным, так же, как и введение цветовой строки в партитуру «Прометея» Скрябиным» [там же, с. 28].

Воплощая культурологическую идею синтеза при создании индивидуального Космоса, «художник воспроизводит музыкальные формы не просто осознанно, но технически последовательно. Это приводит к определенной механистичности замысла, «свертывая» космический масштаб до демонстрации формального приема. Для исследователя творчества художника в этом есть определенное преимущество: замысел становится прозрачным, подчиняясь развитию мотивной драматургии не в метафорическом, а в прямом музыкальном смысле» [318, с. 29]. Важно рассмотреть несколько художественных примеров для демонстрации обозначенного тезиса.

Интересным примером в этом контексте служит «Соната весны» (№2), написанная художником в 1907 году. Четырехчастный цикл, который принято называть симфоническим (в сонатах часто выпускается одна из частей), автор трактует именно как сонату (равно как и другие произведения этой группы), что не случайно. Соната, в отличие от масштабной, «фресковой» симфонии – жанр камерный, интеллектуальный и субъективный, зачастую – сольный, то есть это высказывание «от первого лица»<sup>83</sup>.

Итак, I часть – Allegro (Приложение I, рисунок 17).

«Содержание сонатного allegro – драматическое столкновение, борьба двух начал, приводящее к определенному разрешению конфликта уже в рамках первой части. Универсальная схема адекватного воплощения в музыке такого содержания – трехчастная динамическая форма, где в экспозиции (первый раздел) представлены антагонистические образы, в разработке (второй раздел) они

---

<sup>83</sup> Соната представляет собой субъективное лирико-философское осмысление глобальной концепции взаимоотношения человека и мира, являющееся универсальным содержанием инварианта симфонии.

вступают во взаимодействие на уровне мотивной работы, а в репризе (третий раздел) возвращаются в ином, логически вытекающем из драматургии разработки, соотношении сил. Поскольку картина онтологически статична, в отличие от развернутого во времени музыкального сочинения, Чюрленис делит ее на планы по вертикали, заставляя глаз рассматривать живопись как нотную страницу: сверху вниз «построчно». Причем «строки» достаточно отделены друг от друга незаполненным фигурами фоном» [там же, с. 27].

«Экспозиционный раздел содержит два тематических контрастных элемента. На переднем плане – тусклый красочный поток, который можно принять и за образ оттаивающей весенней земли, и за выражение смутного, будоражащего чувства, свойственного весеннему пробуждению<sup>84</sup>. Сквозь поток главной темы четко просматриваются очертания второго образа: темные силуэты деревьев. Вертикально ориентированные, они почти буквально воспроизводят нотную графику аккордовой фактуры. Возникает образ: весенний пейзаж, еще очень прозрачный и холодноватый (деревья неподвижны, будто пребывают еще в зимнем оцепенении)<sup>85</sup>. В общей структуре эта тема занимает место побочной партии. При образном и интонационном контрасте темы тонально близки: серо-зеленая цветовая гамма, более насыщенная и яркая во второй теме (аналог доминанты)» [там же, с. 27].

«Обращает на себя внимание вкрапление микроскопических ярких мазков, объединяющих обе темы: то ли первые весенние цветы, то ли солнечные блики, освещающие монохромный пейзаж. И по структуре (равное отношение и к главной, и к побочной темам), и по смыслу этот дополнительный импульс можно трактовать как связующую тему. Важным моментом является то, что интонационно – это сквозной лейтмотив *красоты*: нежного и робкого свечения. Так в «экспозиционном» разделе картины создается очень условный весенний

<sup>84</sup> Стилистически такая картина совпадает с рассмотренным ранее лейтмотивом хаоса, состояния «до рождения», а в музыкальном прочтении – с течением фактуры, еще не оформленным в ритмическом и мелодическом отношении. В данном тексте этот элемент занимает место главной партии сонатной формы в экспозиции.

<sup>85</sup> С музыкальной точки зрения здесь – торжественное ожидание, эмоция, связанная с жанром хорала, в основе которого строгий ритм аккордовых вертикалей.

пейзаж и при этом прекрасно передается музыкальное настроение первого пробуждения природы. Схема работает настолько последовательно, что можно говорить даже о традиционной для классических экспозиций тональной открытости, модуляции в доминанту: «общие формы движения» главной темы в заключении экспозиции просветляются, целеустремленно вливаясь в следующий, разработочный раздел» [318, с. 29].

«Средний ярус картины – аналог музыкальной разработки. Драматическое развитие очень активно. Диапазон хаотичных красочных наплывов, обозначенных как материал главной темы, расширяется многократно. Можно представить условно изображенную картину бурного половодья и порывов весеннего ветра, а в плане музыкальных аллюзий – эффект бурных пассажей через всю клавиатуру. Также развитие получает тема красоты. Реприза вполне традиционна: главная и побочная темы проходят в своем порядке. В отличие от тонально открытой экспозиции, реприза замкнута, «каденционно» закруглена. Вполне классично с музыкальной точки зрения и то, что в репризе исчезает материал «связующей»: уходит тема красоты. Однако, по законам мотивной драматургии, «недоразвитие» какой-либо важной в смысловом плане темы в одной части находит продолжение в следующих» [там же, с. 29].

II часть – Andante (Приложение I, рисунок 18). «Темповый и образный контраст между первой и второй частями не исключает их внутренней связи. Можно говорить о близкой (родственной) тональности: колористически части похожи, хотя общий серо-зеленый колорит в первой части тяготеет в сторону охры (земная, всепорождающая стихия), а во второй – в голубизну (просветление, небесная радость, спокойствие). Главный образ части – мельница. Ветряная мельница – символ усмиренной стихии. Эмоционально мельница ассоциируется с идиллическим сельским пейзажем, хотя в картине Чюрлениса тяготеет к космическому прочтению, обнаруживая сходство со схематичным изображением солнца, лучи которого перечерчивают всю плоскость картины, уходя за ее пределы. Это – центральная фигура и, соответственно, основная тема части. Совершенная симметрия (даже облака – высветленные абстрактные пятна,

очертаниями похожие на главную тему первой части – расположены нарочито симметрично – по три с каждой стороны мельницы) и иллюзия кружасьего движения, свойственного мельнице (фигура *circullatio*) сообщает времени цикличность, идею бесконечного возвращения, а настроению – умиротворенность и чувство обретенной гармонии. Ассоциация с музыкальной формой вариаций не вызывает сомнения (напомним, что форма вариаций наиболее часто употребляется во вторых частях классического симфонического цикла): образ мельницы повторяется в бесчисленном количестве отражений-подобий: от вполне реалистических вертяков на вершинах зеленых холмов – до сотканных из света и облаков фантомов, увенчанных крохотными золотыми «солнышками» (так «прорастает» мотив красоты из первой части цикла)» [там же, с. 29].

III часть (Скерцо) возвращает к тональному плану (колориту) первой части сонаты, что является вполне типичным (Приложение I, рисунок 19). «Однако характер части не вполне соответствует традиционно скерцозному разделу цикла. Во-первых, здесь ощущается медленный, до полной застылости, темп. Высоко поднятая линия горизонта погружает взгляд в толщу водной стихии, где гасится и движение, и звук. Не случайно, видимо, основной образ – рыба, как символ другого мира, безмолвного и неподвижного. Обыгрывание числа 3 (3 рыбы, 3 грязных темных пятна, видимо, поплавки огромной сети, затянувшей по диагонали большую часть картины, 3 фрагмента затонувшего города) – либо просто указание на третью часть, либо намек на трехчастную форму, характерную для скерцо, однако последнее можно прочесть только метафорически: положенная для трехчастной формы реприза не «прослушивается». Чюрленис в этой части вновь уходит в мир фантазийной символики, трудно поддающейся интерпретации. Представляется возможным говорить только об общем характере части, настороженном и даже угрожающем. На берегу, в верхней части картины, изображены тускло светящиеся объекты, отражающиеся в глади воды. Возникает лейтмотив недоброго *взгляда*, тайной угрозы. Причем, этот мотив – явная интонационная трансформация темы расцветающей *красоты* (светящиеся точки) из первых двух частей. В проекции на все творчество художника такая

метаморфоза темы красоты может быть трактована не только как хрупкость и недолговечность прекрасного, но и как искужительность и обманчивость красоты. Вкупе с протянутой сетью, нарисованной едва заметными тончайшими штрихами, мимо которой проплывают рыбы, сюжет прочитывается как притча о противостоянии человека и природы: человек наблюдает за стихийной жизнью природы, а природа бесстрастно смотрит на него; человек расставляет хитрые ловушки, – но рыбы не идут в сети, а грубые каменные сооружения, некогда построенные людскими руками, давно покоятся на дне моря. Или шире: об обманной сущности весны, о бесплодности всякой надежды. Может, это и есть шутка (скерцо) Бога?» [318, с. 29].

IV часть – финал. (Приложение I, рисунок 20). «Можно говорить о характерной жанровой природе финала: развевающиеся разноцветные флажки, общий светлый, радостный колорит. Это больше отвечает типичному характеру скерцо, а совмещение функций скерцо и финала в последней части обычно для трехчастных сонатных циклов. Странное и не вполне логичное, хотя и типичное для Чюрлениса, сочетание: космизм замысла, подчеркнутый изображением части земной сферы, над которой стремительно растут, протыкая облака, две грандиозные башни – символ великого творения рук человеческих, – плохо вяжется с развевающимися флажками, будто снятыми с новогодней елки и легкомысленно улетающими в бесконечность. Тем не менее, на уровне мотивной драматургии финал логично синтезирует материал предыдущих частей. Размытые темные пятна интонационно родственны хаотическим наплывам главной темы первой части. Здесь они становятся самой структурой земли – с морями, материками и облаками, кружащими над ней. А две фантастические башни – доминанта композиции финала – стилистически вырастают из «аккордовой» побочной темы первой части, трансформируясь от образа дерева (первая часть), через образ мельницы (вторая часть) – к образу замка (финал). Смысл лейтмотива *замка* уже раскрывался, появление этого мотива в финале «Сонаты весны» только добавляет соответствующих красок в и без того сумрачный характер образа. Выстраивается движение символического космического сюжета: с момента

пробуждения природы (первая часть), через гармонию человека и природы (идиллия второй части) – к ироническому отрицанию этой идиллии в третьей части и мнимому покорению человеком природы через возведения своего рода вавилонской башни в финале» [там же, с. 29].

Еще одной музыкальной формой, используемой литовским художником, является **фуга** («бег»). «В воспроизведении в линиях и красках полифонической структуры художник оказывается еще последовательнее, чтобы не сказать – «схематичнее», чем в более обобщенно трактованных «Сонатах» (Приложение I, рисунок 21). В небольшой, почти монохромной композиции подчеркивается линейная структура: картина прочитывается с верхней строки, слева направо, как нотный текст. Очевидно присутствие двух образов, контрапунктически сочетаемых, воспринимаемых как тема и противосложение. Фуга – укорененный в западноевропейской традиции жанр, связанный с религиозно-философской проблематикой и интеллектуальным началом, – в творчестве Чюрлениса не теряет национального характера, как и многие его органые и фортепианные фуги. Это происходит благодаря использованию сквозных лейтмотивов, связанных с национальной образностью, с литовским фольклором» [там же, с. 29]. Анализ картины фуги с точки зрения музыкальности живописи весьма полно представлен в нашей публикации [318].

Таким образом, на примере художественного творчества М.К. Чюрлениса подтверждается общая гипотеза об основной тенденции символизма: воплощении космических миропреобразующих идей в стиле, свойственном жанрам миниатюры. Так творчество художника аккумулирует в себе общекультурную парадигму эпохи модерна.



### **2.3. Миниатюризация Космоса на примере эволюции музыкального творчества А.Н. Скрябина**

Этот параграф посвящен непосредственно анализу музыкальных сочинений А.Н. Скрябина разных периодов творчества.

Творческий путь композитора претерпел в своем развитии и становлении существенные изменения. Поэтому, для того, чтобы получить максимально полное представление о творческом космосе Скрябина, представляется необходимым проследить все этапы творческой эволюции композитора, начиная с раннего периода и постепенно подводя к миру образов завершающего. Существует несколько вариантов периодизации творчества Скрябина. Б. Яворский условно подразделяет творческий путь композитора на два периода: «период юношеской жизни с ее радостями и горестями и период нервного беспокойства, искания, томления по невозвратно ушедшему» [385, с. 35-40]. Б. Яворский полагает, что рубежом, разграничивающим один период от второго, является год написания Четвертой сонаты – 1903.

А. Альшваг разделяет творчество композитора на три периода: первый – до 1900 г., второй – до «Прометея», третий, соответственно, – от «Прометея» до последнего опуса [7].

В. Дельсон также выделяет три периода в творчестве Скрябина. Центральным из них оказывается период, начинающийся с Четвертой сонаты; поздний – «прометеевский» [94].

Интересными представляются два варианта периодизации, предложенные Б. Асафьевым. В первом варианте Асафьев обозначает окончание первого периода завершением Шестой сонаты, второго – до написания «Прометея» и, соответственно, третий период – «постпрометеевский». Во втором варианте периодизации Асафьев руководствуется исключительно жанром сонаты: второй период начинается с Четвертой сонаты, третий ограничивается Девятой и Десятой сонатами [11].

Следовательно, большинством исследователей принято считать начало второго периода с 1903 года, а третий период относить к созданию «Прометея».

Как было обозначено в первой главе исследования, философия Скрябина, сосредоточенная вокруг основной миропреобразующей идеи композитора – создании Мистерии, отличается тотальным размахом. На это обращают внимание многие исследователи творчества символиста, однако на сам процесс претворения скрябинских глобальных идей именно в модерновой музыке сквозь призму им же сформулированной философии остается по сей день «в тени». Проблема воплощения позднеромантической культурфилософии и мистериальных стремлений символизма в утонченной «декоративной» музыке модерна, – представляет существенный интерес для воссоздания общей культурной ситуации рубежа веков. И для более полного понимания специфики творческого космоса Скрябина необходимо обозначить как личностный портрет ярчайшего представителя символизма<sup>86</sup>, так и проследить на примере его музыкального творчества элементы воплощения «космических замыслов».

Л.Л. Сабанеев весьма точно в своих заметках характеризует личностный портрет Скрябина. «Изысканно одетый, миниатюрный Скрябин со своим сероватым, «незначительным» лицом как-то терялся в людях, не производил внешнего впечатления» [269, с. 48]. «Скрябин мало походил на мистика с его изящной галантностью, с его неумением переносить малейшие неприятности. Это ли «человек духовного опыта»? <...> Он мне представлялся одной породы с нашими «мистическими символистами» – этими слабыми созданиями, возникшими в надушенной атмосфере буржуазных салонов. Его щекотало пребывание в мире этих иррациональных и экзотических идей, ему нравилось плыть в океане неопределенных фантазий» [там же, с. 94].

Следовательно, Скрябин, будучи человеком невысокого роста, изящным, элегантным, очень брезгливым, уязвимым и обидчивым, заявлял о себе как о Творце, как о преобразователе нации, как о Прометее! Тесно контактирующий со

---

<sup>86</sup> Символистское искусство Скрябина вызывало неподдельный интерес и у его современников, что нашло отражение в литературе рубежа веков. См., например: *Блок А. А.* О Скрябине [49]; *Брюсов В.* О Скрябине [57]; *Иванов В.И.* Легион и соборность [119]; *Иванов В.И.* Взгляд Скрябина на искусство [47]; *Маркус С.А.* Об особенностях и источниках философии и эстетики Скрябина [199].

Скрябиным Бальмонт, по свидетельству Сабанеева, как-то отметил: «Скрябин – это не титан! Он – эльф, который умеет только ткать узоры и ковры из лун-ных лучей... но он... иногда...своим коварством мог... подкрадываться... и тоже низвергать в бездны лавины...» [269, с. 193]. Удивительно внешнее сходство художников, видимо, отражающее некое внутреннее родство.

Поэтапно формируя в своей «творческой лаборатории» индивидуальный композиторский стиль, Скрябин наделяет его уникальными гармоническими красками, в коих постепенно растворяется орнаментальная мелодическая линия. Для этого стиля характерны исключительно скрябинские сферы образов, создающие новые эмоционально-художественные сферы. А. Николаева совершенно точно усматривает в музыке Скрябина три основные линии: лирическую, образов движения и воли [221, с. 10].

Эти основные художественные сферы композитора образуют единый диалектический комплекс, синтезирующий в себе все новаторские особенности символиста Скрябина. Одержимый идеей Мистерии, он – Творец – создает особый «тайный» мир образов: от интимной лирической хрупкости до пламенного inferнального самоутверждения духа.

Будучи выдающимся пианистом, А.Н. Скрябин считал, что замыслы его сочинений могут быть воплощены только в грандиозных симфонических полотнах. Но интуитивизм, визионерский характер творчества композитора направлял его по другому пути. Он обладал ярко выраженным фортепианным мышлением, и поэтому количество фортепианных опусов (68 из 74) несоизмеримо превышает количество оркестровых произведений. Уже в этом противоречии раскрывается тот модернистский парадокс, который мы исследуем в нашей работе: философия космизма находит воплощение в камерном характере творчества.

А. Майкапар пишет о собственном неповторимом фортепианном стиле Скрябина: «Свойства этого стиля порождены свойствами Скрябина-пианиста, часто они вытекают из его приемов и манеры исполнения, часто обуславливаются даже недостатками его игры – недостатками, которые силою художественного импульса претворяются в достоинства изложения. Скрябина с полным правом

можно причислить к величайшим мастерам фортепианного стиля. В его облике, при всей его оригинальности, никогда не бывает ничего чуждого стихии фортепиано» [192]. В связи с этим представляется важным анализировать именно фортепианное творчество раннего Скрябина, поскольку все черты стиля и идейные культурфилософские установки, реализовавшиеся в фортепианном мире композитора, в равной степени соответствуют жанру симфоническому.

Рубеж XIX-XX веков знаменуется расцветом фортепианной музыки, преимущественным образом, – фортепианной миниатюры. Во многом это явилось следствием периода декаданса в качестве поиска новых художественных форм самовыражения, в противовес вагнеровскому оперному размаху<sup>87</sup>. Как пишет И. Нестьев: «период известного охлаждения к фортепиано, вызванный воздействиями вагнеровской оперы, сменился на рубеже веков блистательным ренессансом европейского пианизма» [219, с. 54]. Жанр фортепианной прелюдии занимал одно из центральных мест на протяжении всего творческого пути А.Н. Скрябина. Всего Скрябиным написано 89 прелюдий, что составляет почти половину из общего числа сочинений композитора<sup>88</sup>. Миниатюрному жанру, ярко проявившему себя в эпоху романтизма, символист Скрябин придает огромное значение. Известно, что жанр прелюдии получил наивысший расцвет в эпоху романтизма, став независимой самостоятельной пьесой, вопреки барочным традициям, когда прелюдия являлась произведением импровизационного склада, предшествующей фуге. В романтизме жанр прелюдии претерпел концептуальные трансформации в творчестве Ф. Шопена, а позже С. Рахманинова, К. Дебюсси и многих других композиторов.

В скрябинских миниатюрных салонно-картинных пьесах раскрываются все новаторские особенности композитора. Прелюдии, начиная с самой первой ор. 2 и заканчивая поздними ор. 74, несут в себе все оттенки «настроений» Скрябина,

<sup>87</sup> Оперная реформа Вагнера явилась одним из главных событий в мире искусства второй половины XIX века. Интерес к оперному жанру, а именно к развернутой многочастной музыкальной драме, испытывал практически весь мир интеллигенции того времени, что нашло живой отклик у критиков и философов. См. подробнее: *Девятова Н.Н.* Рихард Вагнер в контексте культурфилософской мысли Германии и России XIX-XX в. [93].

<sup>88</sup> Всего Скрябиным написано 200 произведений.

будто являясь личным творческим дневником композитора; в этих миниатюрах раскрываются абсолютно все образные сферы: от сфер безмятежных и лирических до состояния полета; от сфер «легкой чувственности» до состояний inferнальных. Очень точно подмечает В. Орловский, рассуждая о скрябинских прелюдиях: «Прелюдия Скрябина – самый непосредственный носитель и хранитель всех тайн его богатейшего духовного мира. Боготворя фортепиано, создавая музыку для этого инструмента в самых разных формах, композитор оставляет прелюдию тем незаменимым средством, которое позволяет передавать высочайшую поэзию едва уловимых состояний духа. Кратковременность, одномоментность, миг, вспышка, – все это принадлежит сфере «достижимости» прелюдийного жанра» [235, с. 242].

Все вышеперечисленные качества скрябинских прелюдий позволяют говорить о важной особенности Космоса композитора, а именно о его стремлении к миниатюризации. Прелюдии раннего периода овеяны романтическими тенденциями, которых не мог не испытать на себе композитор в самом начале своего творческого пути. Об этом пишет А.Ф. Лосев: «Он взял из романтизма углубленную утонченность построений, аристократическую изнеженность и перекультуренную интеллигентность настроений. Шопен ведь его первый наставник, Скрябин оказался любителем утонченных хрупкостей, на-строительных миггов и зигзагов, щепетильных и изысканных недоговоренностей и полунамеков. Шопеновский аристократизм он довел до полунамеков. Шопеновский аристократизм он довел до максимума утончения» [177].

В своей статье мы отмечаем, что « в тот момент отголоски уходящего века еще продолжали занимать внимание многих композиторов, поэтов, живописцев. Скрябин в этом случае не был исключением. Однако, на раннем этапе творчества, испытывая заметное влияние Ф. Шопена, Скрябин уже начинает создавать свой композиторский стиль, который явно отличает его от предшественников-романтиков» [321, с. 453]. При всей преемственности романтических стремлений и выдвижении еще более масштабных задач, символистский мир Скрябина сосредоточен преимущественно в камерном измерении, для которого столь характерны и одномоментность, и миг, и лаконичность высказывания.

В данном контексте представляется особенно интересным цикл прелюдий, собранных в 11 опус, который раскрывает мир композитора на этапе раннего творчества. Этот цикл – своего рода «тематическое ядро», в котором в эмбриональном состоянии присутствуют те образы и формы, которые позже станут определяющими для всего творчества композитора. Здесь начинает формироваться и идейный комплекс, и уникальный язык Скрябина, поэтому подробный анализ 11-го опуса для нас так же необходим, как необходим максимально подробный анализ экспозиционного раздела любого отдельного сочинения, если в нем концентрируются основные мотивы.

Как известно, изначально Скрябин предполагал написание единого большого цикла, состоящего из 48 прелюдий – по две в каждой тональности. Но по мере написания пьес его замысел претерпевал существенные изменения, в результате которых вместо одного цикла образовалось несколько самостоятельных и отдельных друг от друга<sup>89</sup>. В итоге свет увидел 47 прелюдий, относящихся к раннему периоду творчества композитора, и «укомплектованных» по разным циклам. Из этих пяти опусов, – одиннадцатый, состоящий из 24 прелюдий, является самым объемным и, как следствие, фундаментальным, поэтому наше основное внимание будет обращено именно ему.

Цикл прелюдий соч. 11 состоит из 24 миниатюрных пьес, расположенных по квинтовому кругу, что заставляет нас провести параллель с шопеновскими прелюдиями, выстраивающимися по аналогичному принципу. Традиционно, первая пьеса (прелюдия C-dur), открывающая цикл миниатюр, несет в себе характер «прелюдирования», некоего вступления (Приложение II, пример № 1). У Скрябина Прелюдия C-dur передает светлое, несколько мечтательное состояние. Не смотря на указанное темповое обозначение *vivace*, прелюдия подкупает слегка задумчивым настроением, которое создают повторяющиеся нисходящие

---

<sup>89</sup> Это объясняется тем, что композитор по ходу создания 48 прелюдий не захотел, в конечном счете, придерживаться изначально заданной тональной схемы. По этому поводу Скрябин писал известному меценату М. Беляеву: «По праву сказать, не все ли равно – ведь дело вовсе не в том, чтобы было во всех тональностях по две. Каждая прелюдия – маленькое сочинение, которое может существовать самостоятельно, независимо от других прелюдий». См.: Переписка А.Н. Скрябина и М.П. Беляева. – 1922. С. 48.

секундовые интонации. В первоначальной версии существовала авторская ремарка: *ondeggiante, corezzando*, что в переводе с итальянского означает «колеблясь», «лаская». Эти характеристики как нельзя лучше раскрывают образно-музыкальный характер прелюдии. Но при издании миниатюры указанные обозначения были заменены на традиционную и привычную ремарку – «*vivace*».

Важно отметить, что у Скрябина, как ни у кого другого, встречается огромное количество текстовых ремарок; он буквально дает указания об эмоциональной окраске каждого звука. Столь трепетное отношение композитора к характеристике звука и музыкальной фразе вызвано желанием максимально точно передать звуковой образ<sup>90</sup>. Исследователь А. Бандура весьма подробно рассматривает текстовые пометки Скрябина.<sup>91</sup> Такая скрупулезность в выписке музыкальных характеристик является одним из основных принципов всего модерна – стремление к детализации. Следственно, для Скрябина рафинированность музыкальной нюансировки имела колоссальное значение: стилевой почерк композитора усматривается в частых сменах настроений, темпов и звуковых красок<sup>92</sup>.

Возвращаясь к анализу первой прелюдии, представляется важным проследить развитие динамического и мелодического пластов сочинения. Берущая свое начало из интимного «р» (тихо), динамическая палитра разрастается до

<sup>90</sup> Особенную значимость представляют ремарки композитора в поздних сочинениях, так как после «Поэмы экстаза» Скрябин не создает ни одного программного произведения. Текстовые указания становятся неким ключом к раскрытию композиторских замыслов.

<sup>91</sup> Представляется важным максимально полно привести наблюдения исследователя: «Скрябинские ремарки в нотном тексте сами по себе представляют уникальный феномен. По сути, композитор создал еще один «параллельный язык» интерпретации своей музыки. В общей сложности композитор использует 563 различных по названию термина; среди них 332 ремарки (как правило – французские, «мистического» содержания) употреблены впервые в музыке и только один раз: в них описаны уникальные данные сверхчувственного восприятия. От двух до пяти раз применяются 155 терминов (их повторения чаще всего связаны с законами музыкальной формы, где обязательно повторение прозвучавшего ранее материала), от шести до пятидесяти раз повторяются 50 ремарок еще более общего содержания. Больше пятидесяти раз употреблены только 26 терминов, из них половина – сокращенные до одной буквы термины громкостной динамики <...>. Но даже в очень распространенных терминах композитор умудряется найти новые смысловые глубины. Итальянский термин *dolce* («нежно») или аналогичный ему французский – «*doux*» – он использует с двадцатью тремя оттенками!» [27].

<sup>92</sup> См. также: Михайлов А.В. Об обозначениях и наименованиях в нотных записях А.Н. Скрябина [210].

кульминационного «ff» (очень громко), приводящее к утверждению заключительного До-мажорного аккорда. Ощущение мечтательности создает нисходящая секундовая интонация, которая становится лейтмотивом всей прелюдии<sup>93</sup>. Эти две ноты Скрябин выделяет из общего числа «восьмых» в фактурном изложении прелюдии. Мелодический контур постоянно стремится вверх, словно пытаясь вырваться из оков этой секунды, но мелодия как бы вынуждена вновь «возвращаться» к своему исходному мотиву. Даже сама кульминация базируется на той же секундной интонации, но выписанной уже октавами. Важно, что и в самой этой фразе заключен нисходящий ход: от второй неустойчивой ступени, выступающей на слабой доле такта, – к первой, приходящейся на сильную долю.

Прелюдия одновременно совмещает в себе сразу несколько образно-эмоциональных сфер: и лирическо-мечтательную (особенно наглядно в 7 такте при авторском указании «*rubato*» – «свободно»), и сферу движения за счет восьмых в *vivace*, и сферу полетности в стремлении к восходящему орнаменту партии правой руки, и область «солнечного До-мажорного утверждения». И все это – лишь на основе всего двух нот мелодии, – секундовой попевке, создающей целую гамму настроений<sup>94</sup>. Важно уточнить, что секундовая попевка – это старинная риторическая фигура – *susperatio* (лат. – «вздых»; в музыке – спускающееся движение по два звука, олицетворяющее горе и печаль). В творчестве символиста Скрябина эта фигура, аккумулируя в себе различные эмоциональные сферы, становится кардинально переосмысленной. Таким образом, уже в первой прелюдии цикла наблюдаются элементы трансформации идейных установок прошлых эпох в аспекте стилистических приемов миниатюризации Космоса символизма.

Лирической проникновенностью и поэтической мечтательностью наполнена вторая прелюдия цикла – *a-moll* (Приложение II, пример № 2). Как известно,

<sup>93</sup> В прелюдии *C-dur* Ф. Шопена ведущее место в мелодическом отношении также занимает секундовая интонация.

<sup>94</sup> О символике и музыкальном содержании см. подробнее: *Холопова В.Н.* Три стороны музыкального содержания [357].



Скрябин, в отличие от романтиков, не тяготел к жанровой основе и не стремился к программным установкам в музыке. Но по своим интрамузыкальным (термин А.Ю. Кудряшова [154]) характеристикам рассматриваемая прелюдия очень приближена к жанровой основе вальса. Как пишет Кудряшов, «...все знаки интрамузыкальной семантики – композиционные, жанровые, ладогармонические, мелодико-тематические, стилевые и т. п. – являются знаками-релятами с присущим им принципом условного сходства между музыкальным означающим и музыкально означаемым» [154, с. 27]. По теории Кудряшова, в данном случае мы наблюдаем межтекстовые реляты сходства прелюдии с жанром вальса. А. Майкапар дает красочную характеристику этой музыке: «Эта прелюдия – ля минор – могла бы называться «Грустный вальс»: на фоне мерных четвертей в трехдольном – вальсовом размере (левая рука) в мелодии мотивы ведут диалог. В нем слышатся вопросы и какой-то порыв – на это тут же звучат интонации сожаления и разочарования. Все очень тонко, слегка болезненно, зыбко и грустно» [192].

Первое предложение прелюдии состоит из двух фраз, каждая из которых претерпевает временную остановку (авторское указание – *rit.*) после вопросительной восходящей интонации «восьмых» верхнего голоса. И на момент достижения «мелодической вершины» происходит остановка на четверти с точкой с последующим нисходящим октавным ходом. Из этого ощущается некая прерывистость высказывания, столь свойственная музыке Скрябина. Движение вальса, не успевшее еще толком определиться, уже останавливается, время замирает...

Партия левой руки, изложенная двухголосно (нижний голос выписан ровными «четвертями»), представляет собой не только важный полифонический элемент, но является и гармонической краской. Эта «краска» при взаимодействии с верхним голосом в партии правой руки придает звучанию особый элегический колорит.

Важно отметить, что на протяжении всей прелюдии не встречается ни одного динамического указания на «*f*» (громко). Даже кульминация, совпадающая по форме с зоной золотого сечения, звучит особенно: выделяясь из всего текста

почти двухтактовым разбегом «восьмых» на *accel.* при выписанном диминуэндо, – на момент достижения ноты «си» второй октавы растворяется в динамическом нюансе «рр» (!) с очередным темповым указанием на *rit.*

Признаки символистской миниатюризации достаточно полно и наглядно проявляют себя в контексте ля-минорной прелюдии Скрябина: постоянно прерывающиеся восходящие интонации лаконичной темы, состоящей всего из шести нот, при весьма ограниченном динамическом диапазоне пьесы. При всей структурной очевидности формы сам период состоит из постоянно прерывающихся фраз, словно маленькие пазлы, собирающиеся в некую мозаичную вальсовую структуру. Все это создает впечатление зыбкости и некой символистской эфемерности.

Схожее ощущение «замедленного» времени наблюдается в е-*moll'*ной прелюдии Скрябина (Приложение II, пример № 3). По своим схожим релятивным признакам она близка с е-*moll'*ной прелюдией Шопена. Известный швейцарский исполнитель А. Корто и советская пианистка М. Юдина ассоциативно называли эту прелудию Шопена «На могиле». Интересно сравнить прелюдии е-*moll'* Шопена и Скрябина, так как через это сравнение выявляется то новое, что потом станет типичным для Скрябина. Помимо межтекстовых релят сходства прелюдий (общий тональный план, схожая композиционная форма, одинаково гомофонное изложение фактуры, важность гармонической краски аккомпанемента) – прелюдиям также присущи и межтекстовые реляты различия. Мелодическая линия в шопеновской прелюдии, полная скорби, грусти, внутреннего напряжения и какой-то «отчаянной усталости» повторяющейся секундовой интонации, тесным образом связана с аккордово-гармонической пульсацией аккомпанемента. У Скрябина же мелодическая линия, начинающаяся с секундовой интонации, спускающейся вниз по хроматизму, – становится нижним голосом в общей фактуре. Как пишет Майкапар, «эта пьеса могла бы существовать как очень выразительное соло виолончели» [192]. Необходимо обратить особое внимание на эти внешние признаки различия, так как они создают внутренние эмоциональные дифференциации романтической прелюдии от скрябинской.

У Скрябина важнейшим оказывается нервная дробность мелодической линии, неожиданность октавного скачка, отмеченного пунктиром, зависание на доминанте, ощущение «недоговоренности». У Шопена же очевидна единая направленность мелодического развития к декламационному ходу в конце предложения, который готовит будущую кульминацию. Таким образом, общая «эмоциональная программа» шопеновской прелюдии – глубоко сдержанное страдание, которое прорывается всплесками отчаяния. У Скрябина – уклончивость, недоговоренность, изменчивость: нет явных эмоциональных маркеров, обозначенных классическими риторическими фигурами, как у Шопена, а значит нет и выраженного «аффекта»; зато каждая следующая интонация в скрябинской прелюдии дает новый оттенок некоего неопределенного чувства.

На протяженность мелодической линии Шопена указывает сопутствующая длинная лига. Для скрябинской же прелюдии характерна, как замечает Н.В. Пятова, некоторая «разрыхленность» музыкальной ткани», выражающаяся в несовпадении окончаний лиг, цезурах между тактами [254, с. 13]. Скрябин, в сравнении с Шопеном, действует несколько иным путем: буквально уже во втором такте, после непродолжительной нисходящей интонации мелодии, – композитор неожиданно останавливает движение на «половинной» «фа-диез», «ломаю» пунктиром возникающую до этого триольную основу. Шопеновская же мелодия, напротив, протяжна за счет перманентной пульсации «восьмых» в аккомпанементе. Скрябинский композиторский прием, направленный на игру со временем, лишает прелюдию сквозного романтического развития, что приводит к дроблению длинной фразы на более мелкие, создающие в комплексе особую мозаичную структуру.

Аналогичное действие наблюдается также в четвертом такте, и в десятом, и в двенадцатом... Пятнадцатый же такт и вовсе начинается лишь с затакта «восьмой» к третьей доле – до этого пауза! Шестнадцатый такт вновь растворяется в трехдольной паузе начала последующего такта. Нот становится все меньше, и кажется, что время и вовсе остановилось в каком-то вечном размышлении... Здесь вспоминаются слова Т. Левой о Скрябине, которые можно экстраполировать на

временное ощущение всего символизма: «В космосе Скрябина настоящему нет места, его прерогатива – вечность, разлитая в миге» [163, с. 26]. Сам Скрябин пишет по этому поводу: «Формы времени таковы, что я для каждого данного момента создаю бесконечное прошлое и бесконечное будущее» [113, с. 145]. Куда нагляднее это демонстрирует одинокое оstinato «четвертей» пятой ступени – ноты «си» на протяжении шести последних тактов, а также мелодическое и гармоническое тождество 20 и 21 тактов, и полная идентичность 22-го и 23-го. Несмотря на звучание в этих предпоследних тактах тонической гармонии (ми-минор), – само «тоническое спокойствие» не ощущается в полной мере из-за оstinатного повторения в альтовом голосе неразрешенной пятой ступени, приводящее к безмолвной паузе на шестой доле. И лишь в последнем такте в басу звучит единственная нота «ми» – долгожданная тоника, растворяющаяся в вечной тишине.

Важно отметить, что гомофонный тип фактуры воплощается в прелюдии Скрябина весьма необычным образом: сопровождающие мелодию аккорды располагаются очень близко по диапазону относительно мелодической линии. В этом заключается важное отличие пространственного аспекта музыки Скрябина по сравнению с фактурным пластом романтика Шопена. Сближение солирующего голоса и аккомпанемента у Скрябина позволяет говорить о «свертывании пространства», приводящее к миниатюризации символистского письма. Если вообразить себе скрябинскую мелодию в этой прелюдии отдельно, без гармонической и в тоже время интонационной поддержки правой руки, то отдельно взятая мелодия лишится своей прежней «задумчивой выразительности». Ведь порой партия сопровождения играет здесь роль и интонационной связки тематического материала. Особенно это видно уже во втором такте, когда после остановки мелодии на «фа-диез», – поступенно нисходящее движение в верхнем голосе аккордов правой руки несет на себе функцию некоего «досказывания», связывая предыдущую фразу с последующей и возвращая тем самым слушателя «в изначальную временную категорию». Тесно примыкая друг к другу и являясь, по сути, одним единым комплексом, партии левой и правой руки создают особый цельный музыкально-гармонический мир прелюдии, который в очевидном

сближении гармонического и мелодического пластов пребывает в «вечно-миниатюрном» временном измерении.

Однако для Скрябина подобное сближение мелодико-гармонических пластов в ми-минорной прелюдии не является новым: в девятый опус вошли прелюдия и ноктюрн для одной левой руки. В этих пьесах, написанных традиционным образом – на двух нотных системах, композитору удается совместить два неоднородных качества: с одной стороны, Скрябин невероятно расширяет технические возможности пианиста, совмещая в партии одной левой руки выразительнейшую мелодическую линию при широко изложенном аккомпанементе – в виде фигураций из «шестнадцатых», но, напротив, с другой, – изображает своего рода «микрокосмос», укладывающийся в область одной руки. Другими словами, сверхчеловеческая, на первый взгляд, задача, представляющая серьезные технические трудности для исполнителя, становится априори выполнимой и реализуемой. Ноктюрн Скрябина, по своему художественно-образному строю во многом близок с шопеновскими ноктюрами. Однако, в этом раннем опусе «фортепианный космос» символиста Скрябина выходит за рамки чисто романтических традиций, сосредоточиваясь в лирико-поэтической сфере одной левой руки. В этом новаторский прием Скрябина, который, при всей технической трудности замысла, выступает следствием миниатюризации космизма эпохи модерна<sup>95</sup>.

Лирической созерцательностью овеяны прелюдии D-dur и E-dur op. 11. В обеих мажорных прелюдиях наблюдается важная полифоническая взаимосвязь

---

<sup>95</sup> Необходимо добавить, что написание сочинений для левой руки было вызвано болезнью правой. На последних курсах обучения в консерватории Скрябин переиграл правую руку, однако, для продолжения творческой деятельности, главным образом, – исполнительской, композитор пишет Прелюдию и Ноктюрн для левой руки. Заболевание правой руки привело Скрябина-пианиста к сильнейшей депрессии, в результате которой он пишет первую сонату с похоронным маршем. Сам Скрябин сообщает о своем состоянии в одном из писем: «В двадцать лет развившаяся болезнь руки. Самое важное событие в моей жизни. Судьба посылает препятствия к столь желанной цели: блеска, славы. Препятствие, по словам докторов, непреодолимое. Первая серьезная неудача в жизни. <...> Первое размышление о ценности жизни, о религии, о боге. Молитва, горячая, усердная, хождение в церковь... Ропот на судьбу и на бога. Сочинение 1-ой сонаты с похоронным маршем»; а также из писем Н. Секериной: «Доктора еще до сих пор не произнесли свой приговор. Никогда еще состояние неопределенности не было для меня таким мучением» [293].

голосов. В D-dur'ной прелюдии мелодию образует верхний голос аккордов правой руки. Но также очень важным элементом выступает мелодическая линия левой руки. Из взаимосвязи верхнего и нижнего голосов складывается элемент «дуэтности», который сопоставим с чертами гомофонности, выражающейся в ритмической однородности нижнего пласта. Н.В. Пятова отмечает, что обозначенный вид фактурного изложения на раннем периоде творчества Скрябина воплощает тенденцию функционального и интонационного сближения [254, с. 17].

К приведенной характеристике тяготеет и Ges-dur'ная прелюдия. Это функциональное и интонационное сближение мелодических пластов вновь обращает к проблеме миниатюризации как способа музыкального интегрирования «высоких» задач символизма.

Аналогичная тесная взаимосвязь голосов наблюдается и в E-dur'ной прелюдии. Этой «грустно-мажорной» пьесе также свойственны и элемент «дуэтности», и весьма ограниченная динамическая амплитуда, и особое временное ощущение, на которое указывают авторское указание *rubato* в начале миниатюры и трехкратное использование *ritenuto* на протяжении всей музыки, а также ферматы, которые останавливают время. Музыка прелюдии вновь словно растворяется в вечности, укладываясь в рамках миниатюрной формы с ее хрупким «камерным» мироотражением. Ощущение мига – один из лейтмотивов творчества символистов<sup>96</sup>; игра со временем становится некой философской эмблемой стиля. Время то сжимается, способствуя контрастным сменам настроений, то, напротив, замирает, словно и вовсе останавливается, передавая определенное состояние, запечатленное в вечности, и приводя к доминированию пространственного аспекта над временным<sup>97</sup>.

---

<sup>96</sup> Обозначенная временная концепция восприятия мира у символистов исходит из творчества импрессионистов (от франц. «*impression*» – впечатление), ставящих во главу угла передачу самого ощущения художника, стремящегося изобразить жизнь в чувственной форме. См. о временных категориях импрессионистов, например: *Мартышкина Т.Н.* Категория времени в философии импрессионизма [200].

<sup>97</sup> Определенная тенденция просматривается не только у музыкантов, но и у поэтов и художников. К примеру, предпосылки к остановке времени становятся основополагающими в творчестве русского символиста – живописца В. Борисова-Мусатова. Так в известной картине Борисова-Мусатова «Водоем» (1902) само время словно замирает: сюжет картины лишен

Еще более наглядным примером «растворения вечности в миге» служит Des-dur'ная прелюдия (Приложение II, пример № 4). Берущая свое начало из паузы, звуки музыки словно рождаются на пианиссимо из ниоткуда, словно боясь разрушить тишину. Убаюкивающее, «баркарольное» движение «восьмых», состоящих из «двойных» нот, в левой руке останавливается на долгой, «целой» по длительности, малой терции во втором такте. Затем в третьем такте вновь из паузы появляется знакомое движение, но уже на большую секунду выше, после чего опять следует долгая остановка. Появляющийся в девятом такте, после

---

всякой повествовательности. Свою главную цель видит художник в передаче лирических женских образов и безмятежного состояния природы, отраженной в самом водоеме. Именно пейзажное отражение с медлительными ритмами облаков в застылости глади водоема способствует некому искажению реальности в восприятии. Другие известные картины художника также демонстрируют особое временное ощущение, характерное для символистского Космоса. Например, работа Борисова-Мусатова «Призраки» передает состояние сомнамбулической ворожбы, обращая зрителя к некому загадочному и мистическому прошлому. Исследователь Г.Ю. Стернин сравнивает изображение в этой картине со сновидением, которое погружает зрителя «в мир давно ушедшей эпохи» и вызывает «чувство необратимости времени» [323, с. 38]. Г.Ю. Стернин рассуждает о «Призраках» художника как об «элегическом мираже», олицетворяющим «призрачность самой жизни» [там же, с. 38]. Еще одной известной картиной Борисова-Мусатова, наполненной художественными ферматами, является работа «Осенняя песнь», которая увлекает зрителя в атмосферу застывшего осеннего очарования. В этих и многих других работах художника, для которых статика и обращение к прошлому становятся основополагающими характеристиками, – воплощается вариативный тип развития мышления: рассмотрение с разных сторон практически неизменной художественной модели. Лирические утонченные женские образы, различные изображения природы являются для художника определенными средствами, с помощью которых одна и та же тема, воплощенная в разных ракурсах, стирает восприятие человеческой индивидуальности, переводя тем самым образ в часть орнамента. Как известно, вариации – это самая древняя форма развития сознания и мышления. Следовательно, вариативное изложение лирических основных тем в работах Борисова-Мусатова, с одной стороны, обращает зрителя к мифотворческому сознанию, и, с другой, – перекидывает арку к минимализму второй половины XX века. Благодаря плавным «мягким» линиям в работах художника, пластичным закругленным формам, характерным для искусства модерна и берущим начало из творчества Бердслея и Пюви де Шаванна, создается, во-первых, впечатление хрупкости и сказочности запечатленного состояния, а, во-вторых, сам образ трансформируется в современный орнамент, тем самым «развоплощаясь». Борисов-Мусатов писал о плавности и бесконечности линии, отождествляя ее с вагнеровской мелодией: «Бесконечная мелодия, которую нашел Вагнер в музыке, есть и в живописи. < ... > Во фресках этот лейтмотив должен соответствовать линии. Бесконечная, монотонная, бесстрастная, без углов» [266, с. 95]. Итак, образ, воплощенный с помощью «мягкой линии» и имеющий вариативный принцип развития, становится частью орнамента символистского Космоса, в котором время состоит их сиюминутных ощущений, растворенных в вечности мироздания [317]. См. на эту тему: Степанов В.С. А. Скрябин и В. Борисов-Мусатов: пространственно-временные параллели (к проблеме миниатюризации современного Космоса) [317].

продолжительного вступления, верхний голос, одиноко заполняет очередную остановку этих «восьмых» на терции в десятом такте. С 17-го такта верхний голос с нижним «меняются местами»: теперь в правой руке появляется баркарольное движение «восьмых», а в левой создается новый мелодический рисунок. Многократно повторяющаяся интонация в нижнем голосе, на протяжении пяти тактов, уводит в некое гипнотическое состояние. Заканчивается прелюдия подобно своему началу: протяженные на весь такт чистые созвучия на «воздушном» пианиссимо, уводящее за собой в тишину.

Следовательно, эфемерный мир прелюдии создан из весьма конкретных композиторских приемов: звучание долгих – длительностью в целый такт – нот, несколько однообразное изложение верхнего и нижнего пластов, многократно повторяющиеся интонации, создающие впечатление статичности, динамическое превалирование тихой звучности. Также Скрябин не использует в аккомпанементе этой прелюдии, изложенного «двойными» нотами, ни одного диссонанса. Чередование интервалов в аккомпанементе строго закономерно: терция (чаще малая), чистая октава, секста (чаще малая). Таким образом, модерновая миниатюризация, как составляющая этой пьесы, проявляется в самих «миниатюрных» способах композиторского письма: «чистая» интервалика, повторяющиеся интонации, статика, приглушенная звучность.

Примечательна в этом отношении прелюдия из ор. 16 № 4 *es-moll*. По своему настроению она также укладывается в пласт лирической сферы ранних прелюдий Скрябина. Прелюдия написана в форме неквадратного периода, состоящего из двенадцати тактов, объединенных единой лигой. Минималистический текст рассматриваемой прелюдии обладает множеством глубоких внутренних смыслов. В зависимости от исполнительской интерпретации, настроение прелюдии можно трактовать как задумчивое, молитвенное, созерцательное, а также и усмотреть в ней страстный порыв и трагическую обреченность.

В этой двенадцатитактовой прелюдии Скрябину удалось совместить одновременно несколько образных сфер через жанровую основу (явно ощутимо ритмическое тяготение к сарабанде). Стремление к «временному небытию»,



опирающееся, тем не менее, на жанровые принципы, – вновь создает впечатление миниатюрного способа воплощения объемных задач. Таким образом, понятие жанра также претерпевает существенную трансформацию в творчестве Скрябина. Жанровая определенность олицетворяет реальный мир, бытие; в музыке же Скрябина жанровые принципы начинают терять свою привычную актуальность. Все больше композитор стремится к дематериализации жанра, к «растворению» его в современной орнаментальности, что уводит его творчество к сферам мистики и запредельного. Эти особенности находят воплощение в произведениях многих символистов, главным образом, – у художников (Борисов–Мусатов, Чюрленис, Климт, Мунк и др.) У Скрябина признаки дематериализации жанра, проявляющиеся уже в ранних опусах, становятся основой поздних сочинений.

Еще одна характерная особенность стиля Скрябина – прерывистость и скачкообразность мелодического движения, проявляется в прелюдии *fis-moll* op. 11. Уже в самом начале прелюдии мотивы в партии правой руки охватывают широкое расстояние, выходящее за пределы октавы. В девятом такте происходит ритмический «слом» третьей триоли такта, что еще больше передает состояние возбужденности высказывания. Мягущееся начало внутренней стихии вновь и вновь проявляет себя в стремлении к восходящему движению, после которого триолями «оборачивается» вниз. Мелодическая линия в этой прелюдии полностью теряет «романтическую вокальность», становится скачкообразной, порывистой, с преобладанием хроматизмов. Однако вторая половина прелюдии отличается от первой: нервозность постепенно сглаживается, волнение успокаивается, импульсивность падает, приводя к «pp» и *smorzando* в последних тактах. В этой миниатюрной пьесе наблюдаются полярные настроения: от порывистой тревожности к состоянию замирающей рефлексии.

В подвижных прелюдиях *G-dur*, *A-dur*, *H-dur*, *Es-dur*, *F-dur* ярко преобладает фигурационное начало, являющееся неотъемлемой характеристикой скрябинского стиля. Из-за стремительного движения в *G-dur*'ной прелюдии, практически нивелируется мелодическая линия. Вся прелюдия выстраивается по принципу полиритмии – очень важному качеству, характеризующее творчество Скрябина. В

прелюдии Es-dur встречается сочетание пятидольности с трехдольностью. Этот вид полиритмии является ведущим в творчестве композитора. Обуславливается это тем, что «сочетание квинтоли с триольностью содержит в себе потенцию легкости и нередко в связи с этим изящества, – пишет А. Николаева. – Каждый из этих ритмов в отдельности уже обладает этим свойством из-за количественного перевеса слабых долей над сильными» [221, с. 43]. Следовательно, даже в самых «пылких» и фигурационно-подвижных пьесах композитора остается состояние некоторой облегченности, стремительности, «нематериальности».

Технически трудная для исполнения прелюдия A-dur, совмещает в себе совершенно ясную мелодическую линию со стремительно-фигурационным аккомпанементом из «шестнадцатых» в правой руке и широту скачков – в левой. Однако эта пьеса Скрябина отличается от концертной массивности листовского типа. В этой прелюдии вновь наблюдается стремление к сближению мелодии и аккомпанеента в партии одной руки. Широкий фактурный диапазон объясняется стремлением к «воздушному пространству», при котором музыка, сохранив мелодическую легкость, не потеряет гармонической наполненности. Оставляемые на педали скачки в партии левой руки как бы наполняют всю фактуру воздухом, что позволяет не перегружать основу музыкального материала. Поэтому, типичным басом для Скрябина является чистая октава.

Для раннего периода творчества Скрябина характерны бурные октавные фигуры, встречающиеся в шестой, восемнадцатой прелюдиях рассматриваемого цикла. В этих пьесах наглядно воплощаются волевые образы. Волевое начало проявляет себя в аккордовой пульсации прелюдий d-moll, es-moll. Наблюдаемый в прелюдии h-moll восходящий квартовый скачок, – есть важное зарождающееся философско-эстетическое «зерно», которое предполагает к утверждению темы воли в последующих произведениях среднего и позднего периодов творчества.

Сфера образов «воли», контрастируя с лирической сферой образов и являясь воплощением колоссального «нервного динамизма» [221, с. 56] скрябинской музыки, аккумулирует в себе напряженно-активные состояния. Скрябинские

волевые образы, символизирующие силу духа, колоссальную внутреннюю энергию ницшеанского сверхчеловека, воплощаются в ритмической прерывистости изложения мелодического материала (чаще – пунктирное изложение), в мелодических скачках (чаще – квартовых), в аккордовых репетициях (чаще – триольных) и в затактовых гармонических предъемах. Однако, как замечает А. Николаева, «в изложении волевых образов Скрябина есть специфическое качество: они требуют как бы встречной реакции слушающего, домысливания, создания в воображении более яркого звукового образа, чем реальное звучание» [там же, с. 56]. Следовательно, звуковая мощь скрябинской фортепианной музыки, при всем своем многофактурном изложении, уступает динамизму предшественников-романтиков, например, Ф. Листу.

Еще одним важнейшим качеством, характеризующим музыку Скрябина, является состояние «полетности». Полетность для Скрябина – это особое проявление динамизма, стремящегося с помощью дионисической энергии вырваться за пределы материального мира. Собственно, весь символизм в своем идейно-философском масштабе стремится к некому условному, иллюзорному миру, в котором царят и «бальмонтская солнечность», и «соловьевская сизигия», и «ивановская соборность»... В нем находят место и «идеальная» женственность образов Борисова-Мусатова, и «тайная чувственность» В. Брюсова. Дионисическая стихия в творчестве Скрябина, являясь воплощением безудержного творческого вдохновения, аккумулирует в себе гамму различных состояний духа: от томления до экстаза. В большей степени, сфера полетности, воплощающаяся как в легкости звучания полиритмических сочетаний и в прозрачной тембральной окрашенности, так и в активных молниеносных пассажных устремлениях, – характерна для центрального и завершающего периодов творчества композитора (Поэма ор. 32 №1, «Окрыленная поэма» ор. 51, Четвертая соната ор. 30, «Листок из альбома» ор. 45, «Загадка» ор. 52, циклы прелюдий, и, конечно, «Поэма экстаза»). Однако, как определенная эмоциональная краска, эта образная сфера, находясь в стадии формирования, уже на раннем этапе творчества композитора занимает важное место, проявляясь в

гибкой пластике лирического танца, в радостной и нетерпеливой возбужденности. Полетность как эмоциональный фактор, находясь в этом периоде в стадии формирования и сближая несколько образных сфер, формирует яркое качество фортепианного стиля композитора – нервный динамизм.

Нередко образы воли, и сфера полетности в динамически импульсивных произведениях Скрябина дополняют друг друга. Гармоничное сочетание двух начал мы наблюдаем уже в ранней прелюдии Скрябина Es-dur op. 11. Оба качества раскрываются в восходящем пассаже во втором такте. Стремительность пассажа на крещендо – яркое воплощение полетного начала, а пунктирный квартовый скачок, создающий впечатление «взлета» при динамическом «разбеге», – символизирует и «волевое зерно». И после нисходящей ритмически прерывистой интонации – вновь стремительный разбег с пунктирным утверждением волевого импульса.

Уже в стремительных прелюдиях раннего периода творчества проявляется тяготение Скрябина к грандиозности. Несмотря на скорые темпы, сложность ритмических рисунков, октавные скачки, множество нот в линии аккомпанемента, – музыкальный стиль композитора существенно отличается от бравурности и концертной «массивности» композиторов романтиков. Исследователь А.И. Николаева замечает, что «для Скрябина грандиозность не ассоциируется с мощностью, она не исключает ни нервной ритмики, ни летучести фактуры» [221, с. 54]. Как уже отмечалось, скрябинский художественно-образный мир стремится к легкости, прозрачности и утонченности. Бурное романтическое переживание оказывается чуждым композитору.

Но, тем не менее, как видно из анализируемого материала, Скрябин, создавая собственный стиль, во многом опирается на традиции романтиков. Об этом говорит его тяготение к жанровости в музыке, которая, еще сохраняя зависимость от существовавших ранее культурных традиций, раскрывается в своеобразном жанровом подобии то вальса, то марша. К примеру, четвертая часть первой сонаты представляет собой похоронный марш, который занимал в программных

произведениях композиторов романтиков особое место<sup>98</sup>. Таким образом, трансформация жанра в «жанровость» или, лучше, в жанровое подобие, становится характерной чертой для раннего периода творчества Скрябина.

В прелюдиях ор. 11 жанровые элементы также проявляются как в вальсовой структуре второй прелюдии, так и в маршеобразной ритмической остинатности подчеркнутых голосов таинственной прелюдии № 16 b-moll. Таким образом, Скрябин, еще оставаясь во многом в русле романтических традиций, решает задачи совершенно нового типа – символистского.

Итак, романтические тенденции, бесспорно, оказали заметное влияние на раннего Скрябина. В его прелюдиях ор. 11 прямым или косвенным образом романтические образы находят свое воплощение в качестве отмеченных межтекстовых релят сходства. Во многом это формирует особую «художественную сферу в музыке Скрябина, столь характерную для раннего периода, – сферу лирических образов. Однако, как мы замечаем в нашей публикации, «скрябинская лирическая сфера несет в себе принципиальные отличия от романтической: романтическая категория чувства вытесняется скрябинскими категориями созерцания. Лирико-драматическое начало, играющее в романтизме ведущую роль, – в творчестве Скрябина проявляет себя через грациозную бравурность, в которой уже на раннем периоде творчества прослеживается стремление к полетности» [221, с. 455]. Скрябинская полетность «не от мира сего»: это порхание духа, божественная игра, полет сквозь время.

Ощутимо влияние и поздних романтиков на музыку символиста А.Н. Скрябина. В скрябинской бравурности зачастую воплощаются «волевые» стремления, имеющие прямую связь с ницшеанской опьяняющей энергией дионисического сверхчеловека. Романтические установки на синтез искусств проявляются у раннего Скрябина уже в особом способе изложения самой фактуры: в наблюдаемом стремлении к тесному изложению мелодических и гармонических звеньев, которые позже станут и вовсе единым гармоническим комплексом, воплощенном в «микрообразе достигнутого Всеединства» [163, с. 28]. Условно,

---

<sup>98</sup> Достаточно только вспомнить третью часть шопеновской сонаты b-moll.

свертывание мелодической горизонтали в «сложную кристаллоподобную вертикаль» [там же, с. 28] – это, своего рода, одна из попыток воплощения соборности поздних романтиков.

Способы сближения гармонических и мелодических пластов на раннем периоде творчества – уже своего рода первые шаги к главной цели своей жизни – созданию Мистерии. Слияние фактурных пластов, когда, как говорит сам Скрябин «...начинается синтез: гармония становится мелодией и мелодия гармонией... И у меня нет разницы между мелодией и гармонией – это одно и то же» [269, с. 54] – отражают утопические задумки о слиянии, синтезировании всего земного в единый преобразующий творческий акт Мистерии.

Это сближение, а порой и взаимопоглощение фактурных элементов позволяет говорить об особом идейном Космосе Скрябина, в котором на первый план выступает элемент миниатюризации как способ композиторского мышления. В Космосе композитора, в котором все меньше места романтической песенности и мелодической протяженности, особую роль играет и скрябинское времяощущение. Характерные для музыки Скрябина нервная ритмика, прерывистая мелодическая линия, внезапные остановки в паузах и на длинных нотах позволяют говорить об особом ощущении времени<sup>99</sup>, отмечающимся уже в раннем одиннадцатом опусе.

У композитора уже в ранних прелюдиях присутствуют своеобразные скрябинские «зависания», выключающие время, погружающие слушателя в медитативное состояние наслаждения растянутым мгновением. В ранних опусах все эти приемы находятся еще в стадии формирования, но впоследствии кристаллизуются, создавая уникальный композиторский стиль.

Исследователями музыки Скрябина принято считать начало зрелого центрального периода творчества композитора с написания Четвертой фортепианной сонаты op. 30 (1903 г.), где «томительный восторг перед «сияньем нежным», разгорающимся в финале в «сверкающий пожар», передан с помощью лейтмотивных трансформаций главной темы сонаты – «темы звезды»» [163, с. 24].

<sup>99</sup> На эту тему см. также: *Апрелева В.А.* Проблема времени в философии А.Н. Скрябина [8].

В этой сонате в полной мере раскрывается скрябинская сфера «полетности», которая лишь намеками проявляла себя в раннем периоде творчества. Теперь необузданное желание вырваться из оков материального мира в космическое измерение выражается в «токовом напряжении» этой музыки, открывающей завесу центрального периода творчества.

Наблюдаемое в раннем периоде творчества еще слабо выраженное тяготение к программности, проявляющееся, в большей степени, в жанровых предпосылках и текстовых авторских ремарках, – уже в среднем периоде, начиная с Четвертой сонаты, находит свое полное выражение. Как пишет В.В. Рубцова: «Обращение к литературно-поэтическим жанрам явилось для Скрябина выходом из ограниченных в своей специфике рамок музыкального искусства и стремлением расширить круг его содержания, приблизить к актуальным проблемам общественной жизни» [264, с. 202]. Также стремление к программности во многом вызвано началом подготовки к главной философско-художественной идее Скрябина – созданию Мистерии. Нельзя не обратить внимание, что В.В. Рубцова, выступая «теоретическим оппонентом» Л. Сабанееву, утверждает, что Скрябин раздумывал над Мистерией исключительно в последние годы жизни: «На основании сохранившихся материалов и документов можно констатировать, что замысел Мистерии возник у композитора во время пребывания за границей и сложился в 1907-1908 годы. Считать этот замысел идеей, стягивающей вокруг себя все творчество художника, – неверно» [264, с. 360]. Здесь представляется важным обратить внимание на то, что, во-первых, исследователь В.В. Рубцова прямо не ссылается на те самые документы, которые бы опровергали идею о том, что преобразующие идеи символистов не оказывали на Скрябина влияние ранее, а, во-вторых, годы, о которых говорит В.В. Рубцова, знаменуются в истории жизни Скрябина началом периода *детального* обдумывания плана своей Мистерии. Однако зрелый художественно-философский облик композитора начал формироваться гораздо ранее, – в связи с общей тенденцией взглядов символистов, берущих свое начало из ницшеанства, и позже – со знакомства с семейством Шлецеров, которые были мистиками и теософами, а также под

влиянием доктрины Блаватской, с которой Скрябин ознакомился в 1905 году. Уже при ознакомлении с философией Блаватской композитор проникся грандиозной идеей синтезирующего мирового начала. А еще несколькими годами ранее в скрябинских литературных программах обнаруживаются масштабные космические стремления, в которых уже созревают художественные принципы, получившие расцвет в философии последних лет творчества, непосредственно связанных с созданием Предварительного действия. Поэтому центральный период творчества Скрябина, во многом отличающийся от раннего, – есть воплощение мистериальных установок всего символизма, пусть пока и без *детальных* проработок *своей* Мистерии.

Исследователь А. Бандура утверждает, что Скрябин начинает работу над миропреобразующим проектом уже с 1902 года, – Мистерией, где «преодоление разделения искусств должно было стать первым шагом к преодолению «материального разделения» того Единого Сознания, которым, по мнению Скрябина является все человечество» [27]. Все вышесказанное позволяет сделать вывод о том, что центральный период творчества больше всего связан с философскими воззрениями Скрябина, сформировавшимися как под влиянием его непосредственного окружения, так и отражающими общее умонастроение эпохи. Возьмем на себя смелость сказать, что музыка этого периода – прямая иллюстрация авторской философии, попытка воплотить в самой естественной для композитора форме его космические фантазии (не случайны авторские программы и комментарии ко многим сочинениям). Естественно, что музыка, наделенная таким экстрамузыкальным содержанием, должна была быть грандиозна и масштабна, чего Скрябин и пытается добиться всем арсеналом средств, имеющихся в распоряжении композитора того времени. Проследить этот процесс можно, проанализировав наиболее значительные произведения этого периода.

С 1902 года резко меняется музыкальный язык Скрябина, что связано с изменением отношения к миру. Одержимый глобальной идеей, мистик Скрябин, осознавая всю сложность своей миссии, приходит к выводу о том, что для достижения поставленной цели необходимо быть «понятым» людям, –



собственно, самими участниками его замысла. Несмотря на всю загадочность своих мистических планов, Скрябин осознает, что без понимания и верного прочтения его творческих намерений невозможна поддержка со стороны будущих участников «вселенского процесса». И во многом поэтому с 1903 года композитор начинает писать развернутые поэтические программы к своим крупным сочинениям. Четвертая соната является первым образцом программного сочинения, где в коде Скрябин впервые в музыке изображает «мистический экстаз»<sup>100</sup>.

Скрябин обращался к крупному сонатно-симфоническому жанру и на раннем этапе творчества. Однако в процессе творческой эволюции Скрябин все больше уходит от многочастности масштабных произведений, «сжимая» драматургию до «одночастного высказывания». По этому поводу размышляет Л. Наумов: «...сонаты у него (у Скрябина), как известно, стали одночастными, потому что, видимо, больше и не надо: при таком стиле это было бы утомительно, к тому же все настолько изысканно, тонко и непонятно, что нуждается в небольшом масштабе» [217, с. 257]. Таким образом, важным моментом в эволюции скрябинской музыки является отступление от многочастности ранних сонат. А. Николаева замечает, что «с одной стороны, крупная циклическая форма сжимается

---

<sup>100</sup> Как замечает А. Бандура, Четвертая соната – «это первое, сделанное музыкантом и в звуках, и в слове описание процесса соединения человека со своим Высшим Я, которое у Скрябина предстает в образе «далекой звезды» [27]. Поэтический текст образно раскрывает философско-художественные намерения композитора: *«В тумане легком и прозрачном, вдали затерянная, но ясная звезда мерцает светом нежным. О, как прекрасна! Баюкает меня, ласкает, манит лучей прелестных тайна голубая... Приблизиться к тебе, звезда далекая! В лучах дрожащих утонуть, сиянье дивное! То желание острое, безумия полное и столь сладостное, что всегда, вечно хотел бы желать без цели иной, как желание само... Но нет! В радостном взлете ввысь устремляюсь...*

*Танец безумный! Опьянение блаженства! Я к тебе, светило чудное, устремляю свой полет! – К тебе, мною свободно созданному, чтобы целью быть полету свободному! В игре моей капризной о тебе я забываю. – В вихре, меня уносящим от тебя, я удаляюсь. – В жгучей радости желанья исчезает цель далекая... Но мне вечно ты сияешь, - ибо вечно я желаю! – И в солнце горящее, в пожар сверкающий ты разгораешься сиянье нежное! Желаньем безумным к тебе я приблизился! В твоих искрящихся волнах утопаю, – Бог блаженный! И пью тебя – о море света! Я свет, тебя поглощаю!».* См.: Поэтический текст Скрябина к Четвертой сонате ор. 30. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.notomania.ru/noty\\_kompozitsii.php?n=1582](http://www.notomania.ru/noty_kompozitsii.php?n=1582) (дата обращения: 23.05.2019).

до одночастной, как, например, в Четвертой сонате, с другой – малая укрупняется, что приводит к появлению нового жанра – поэмы» [221, с. 13-14].

Как известно, жанр поэмы – исконно романтический. Однако символисты питали не меньший интерес к этому жанру. Перейдя «по наследству» от романтизма к символизму, жанр поэмы утвердился, в большей степени, в литературе и поэзии [303]. Теперь он, символизирующий процесс становления чувств и мыслей в поэзии символистов (К. Бальмонт, А. Блок) и переосмысливающий образы античной и христианской мифологии (Д. Мережковский, Эллис), – трансформируется в процесс музыкального творчества символиста Скрябина. Начиная с центрального периода творчества, поэма, наряду с уже ранее писавшимися прелюдиями, занимает основополагающее место в фортепианном мире композитора. Как и Ф. Лист, трактующий симфоническую поэму как одночастное произведение, А. Скрябин претворяет этот принцип одночастности в фортепианном жанре. Следовательно, тенденция к монотематизму в сонатах сближает их с жанром поэмы. Исходя из схожести внутреннего «психологического» мира этих двух жанров, представляется интересным и возможным анализ именно поэм Скрябина, аккумулирующих в себе признаки стиля зрелого композитора.

В своей публикации мы пишем, что «по своим экстрамузыкальным признакам и художественно-образному эпосу жанр символистской фортепианной поэмы является во многом близким жанру романтической фортепианной баллады. Как известно, романтическая одночастная баллада, получившая расцвет в творчестве Шопена, напрямую связана с литературной программностью, обращенной у Шопена к Мицкевичу. Циклы поэм Скрябина разделяются как на программные, имеющие свое название («Трагическая», «Сатаническая», «Причудливая», «Окрыленная», «Маска», «Странность», «К пламени»), так и на поэмы без программных подзаголовков. Но важно то, что в шопеновской развернутой фортепианной пьесе программа раскрывается через сонатную, либо вариационную (третья баллада) драматургию, а в скрябинском зрелом творчестве – вся программа обращена к Мистерии, для которой фортепианная миниатюра

становится естественной формой воплощения» [221, с. 454]. Из пятнадцати фортепианных поэм Скрябина некоторым исключением являются пять поэм, написанных весьма обширно: «Трагическая», «Сатаническая», поэма ор. 41, «Поэма-ноктюрн» и «К пламени»; остальные же напоминают по своей форме компактную прелюдию, тяготеющей по своему складу и образному строю к небольшому красочному стихотворению символистов. «Космос фортепианной поэмы Скрябина сворачивается до «прелюдийных» форм, где каждая поэма – есть «маленькая мистерия». И даже развернутым пьесам композитора остается чуждой романтическая сонатная драматургия. Важно, что глобальная Мистерия сюжетную драматургию, как таковую, не подразумевала» [там же, с. 455]. Драматургия вытесняется *состоянием* духа, пребывающим в различных градациях: от томления и полета до волевых и инфернальных стремлений. Как известно, замысел Мистерии предполагал больше *эмоциональное переживание* участниками всех прошедших стадий существования мира, в отличие от романтического развития сюжета – действия. Эмоциональная составляющая Космоса Скрябина во многом родственна замыслу античной трагедии, где конечной целью выступает устремленность к катарсису.

К ряду непрограммных произведений относятся Две поэмы ор. 32, которые открывают страницу поэменной музыки композитора. Этот цикл воплощает в себе остроконтрастные эмоциональные сферы: утонченную лирическую линию и героико-волевое начало. Первая поэма цикла Fis-dur (Приложение II, пример № 5) является одним из любимых, по воспоминаниям Л. Сабанеева, сочинений Скрябина, «которые он играл каждый раз и любил к ним возвращаться» [269, с. 222]. В поэме Fis-dur с первых тактов ощущается «полетное» начало, проявляющееся особенно в легкой второй теме поэмы. Авторское указание «*rubato*» (в пер. – «свободно») говорит о состоянии некой временной свободы, придающей этой музыке особый «опьяняющий», полный сладкой истомы колорит.

Вторая тема еще нагляднее воплощает состояние легкой «полетности» в секвенционном изложении музыкального материала (Приложение II, пример № 6). Эта образная сфера раскрывается при авторском указании «*inafferrando*», что в

переводе означает «неуловимо, чуть касаясь». Первые шаги зрелого композитора к «дематериализации» отправляют к пребыванию в состоянии невесомости при нежном космическом сиянии. Об этом говорит легкая прерывистая пунктирная мелодическая линия, словно возвышающаяся над материальным пространством. Однако само «возвышение» очень хрупко, – дематериализация, как таковая, производит сомнамбулическое впечатление. Это завораживающее эмоциональное состояние, при небольших динамических подъемах, сохраняется до конца поэмы, растворяясь в нежности трех «пиано» последних тактов. Слияние божественного и человеческого ассоциируется со светом далекой звезды, что побуждает провести параллель с упоминавшейся ранее Четвертой сонатой. Композитору удалось в двух музыкальных темах поэмы воплотить эффект космического свечения<sup>101</sup>.

Таким образом, полетная сфера воплощается в образном *inafferrando* поэмы, в ее компактности и эмоциональной легкой чувственности. Музыка чужда бравурность и динамическая экспрессия; задача дематериализации решается здесь при камерном эфемерном начале.

Вторая поэма цикла выступает ярким эмоциональным антиподом первой. В *marcatissimo* мелодической линии, с ее акцентированной пунктирной декламацией при стремительной триольной фигурацией в аккомпанементе, раскрывается решительное волевое начало. Изящная полетность *Fis-dur'*ной поэмы сменяется волевым накалом поэмы *D-dur*. Условно, первую поэму можно назвать «поэмой воздуха», тогда как порывистую вторую – «поэмой огня». Дух, после пребывания в

---

<sup>101</sup> В этом случае вспоминаются поэтические строки К. Бальмонта «Смотри, как звезды в вышине»:

*«Смотри, как звезды в вышине  
Светло горят тебе и мне.  
Они не думают о нас,  
Но светят нам в полночный час.  
Прекрасен ими небосклон,  
В них вечен свет и вечен сон.  
И кто их видит – жизни рад,  
Чужою жизнью богат.  
Моя любовь, моя звезда,  
Такой, как звезды, будь всегда.  
Горя, не думай обо мне,  
Но дай побыть мне в звездном сне» [20].*

состоянии пьянящего томления, словно проснувшись, переживает инфернальное становление, генерируя в своей дионисической энергии творческую мощь космических замыслов. Инфернальность раскрывается и в однородной ритмической триольной пульсации, и в хроматических интонациях мелодических линий (Приложение II, пример № 7). Поэма построена на единственной теме, которая, словно вулканическая лава, бурлит и «извергает» в аккордовой пульсации колоссальное напряжение. Не зря композитор в середине поэмы использует ремарку «*con calore*» – с жаром, с огнем!

Бурные и страстные романтические порывы Шумана, Листа, Шопена как будто выходят на новое космическое измерение у Скрябина. Однако вселенский размах укладывается в рамки компактной поэмы, которая, при всей своей бравурности, лишь оставляет «шлейф дыма», но сам «пожар» как бы домысливается слушателем. Накаленная атмосфера поэмы достигается за счет остигатного ритмического рисунка, без аккордового пульса которого мелодия утратила бы свое волевое начало. Впрочем, и в самой фактуре не теряется ощущение некой прозрачности. Встречающиеся в басу чистые октавы также не позволяют акустически перегружать музыкальный материал. Да и сам утонченный Скрябин априори был далек от захватывающей мощи листовского пианизма (см. на эту тему: [333]). Как замечает Л. Наумов, «магия исполнительства Скрябина была огромна, ему не требовались ни *fortissimo*, ни три *forte*. Мне кажется – может, я вру, все было по-другому, но я так представляю, – что он нарочно застилал свой инструмент книгами, нотами, чтобы звук был не столь громким (в этой тонкой области он был чародеем)» [217, с. 258].

Аналогичные образы возникают в «Трагической» поэме ор. 34. Скрябин использует практически те же приемы изложения: вновь излюбленное аккордово-триольное изложение на фоне волевого пунктирного мелодического начала, частое использование чистой октавы в басу. Несмотря на заявленное программное название, стремительный темп при октавно-аккордовой фактуре и выписанное «три форте» в кульминации, – поэма «не дотягивает» до романтического чувственного пафоса. И все дело оказывается опять-таки в толковании самой

программы. В романтизме, как правило, трагическая сфера образов предполагает наличие оправдывающих свой трагизм музыкальных средств: мрачная минорная тональность, сдержанный темп с декламационно-протяжной мелодической линией и возвышающимся кульминационным подъемом. Но в поэме Скрябина традиционное понимание «трагического» заявляет о себе совсем наоборот. Во-первых, поэма написана в мажорной тональности В-dur, что уже противоречит «привычному моделированию трагического», а, во-вторых, Скрябин в самом начале поэмы поясняет ремарками характер музыки – *festivamente, festoso*, что в переводе означает «празднично, радостно, весело». Таким образом, романтическая эмоционально-мрачная сфера трагизма трансформируется в символистское праздничное ликование. Скрябин заявлял: «Трагизм – еще не минор!» [269, с. 265]. В скрябинском космосе «трагическое» раскрывается в волевом и гордом начале дионисического духа, который способен своей необузданной энергией преобразовать ограниченное, от того и трагическое, сознание людей, находящихся в условиях материального мира.

От того и привычное понимание «трагического» подлежит у Скрябина трансформации. Прославление дионисического духа с его волевыми импульсами знаменует создание новой истории, путь к которой усматривал еще Ницше в обращении к самой дионисической *трагедии*. Только у Ницше, как уже отмечалось, этот путь есть стремление к древнегреческому дионисическому жанру, финальной целью которого является катарсис, а у Скрябина – это дионисическая Мистерия, апеллирующая к экстазу. Скрябинская дионисическая инфернальная сфера, которая способна преобразовать мир, окрашена в музыке символиста в праздничное мажорное начало: поэма ор. 32 № 2 – написана в Ре мажоре, «Трагическая» – в Си-бемоль мажоре. Один из «мистических друзей», по воспоминаниям Сабанеева, рассуждает по этому поводу: «Радость, величайшая радость, такая, какая иногда бывает при опьянении, только еще более радостная... Сознание величайших в себе сил, полнота жизни, прилив творчества, хочется в эти минуты обнять мир и, сокрушив его, начать творение мира сызнова...» [269, с. 302].

Совершенно особый эмоциональный колорит присущ inferнальной сфере образов Скрябина в «Сатанической» поэме ор. 36. В ней на первый план выступает ярко выраженное мефистофельское начало, берущее начало из творчества Ф. Листа. Наряду с волевым состоянием духа и его «полетностью», в этой поэме раскрывается еще одно качество мистического духа композитора-символиста – духа *играющего*. Об этом говорят как авторские ремарки: *ironico, dolce appassionato*, так и само мелодико-ритмическое изложение материала, наблюдаемое уже в первых тактах поэмы. Подвижная, причудливая, несколько взбалмошная первая тема двух тактов сменяется остановкой движения в *dolce appassionato* при динамическом нюансе «pp» речитативной опьяняюще соблазнительной второй темы (3, 4 такты). Прерывистость изложения музыкального материала, остановки во времени с последующим «полетным импульсом», динамические контрасты, – все это создает впечатление некой театральности. Дионисический дух на протяжении всей поэмы постоянно перевоплощается: от *riso ironico* (в пер. – «иронический смех») до *amorosisimo!* Эта особенность вновь позволяет говорить о проблеме миниатюризации: слишком частая смена настроений и образов, изощренность в передаче тонких нюансов эмоционального состояния, – все это присуще только камерному, аристократическому, ювелирному письму *миниатюры*, и никак не фресковой «живописи».

Оканчивается поэма очень динамично: разыгравшийся дух мефистофеля провозглашает свою непоколебимую силу! На это указывает сам тип фактуры: аккордовое изложение правой руки и широкие скачки в левой. Мефистофельский дух находит свое утверждение в чистой сфере До мажора.

Опять-таки, вопреки своему названию, предполагающему определенный набор выразительных средств, музыка поэмы сосредоточена в области мажорной сферы, апеллирующей к светлой праздничной концепции Мистерии, воплощающейся в игровом начале духа. Интересно, что и ницшеанский Заратустра призывал всех к радостному танцу: «Походка обнаруживает, идет ли кто уже по пути своему, – смотрите, как я иду! Но кто приближается к цели своей, тот танцует. И хотя есть на земле трясина и грустная печаль, – но у кого легкие ноги,

тот бежит по верху тины и танцует, как на расчищенном льду. Возносите сердца ваши, братья мои, выше, все выше! И не забывайте также и ног! Возносите также и ноги ваши, Вы, хорошие танцоры, а еще лучше – стойте на голове! Лучше неуклюже танцевать, чем ходить хромяя» [228, с. 134]. Заратустра усматривал в танце колоссальную силу и источник спасения, благодаря которым достижимо мировое ликование: «Подражайте ветру, когда вырывается он из своих горных ущелий: под звуки собственной свирели хочет он танцевать, моря дрожат и прыгают под стопами его» [там же, с. 143]. Важно, что и символист Скрябин, глубоко впитавший в себя ницшеанские идеи, всячески стремится посредством эволюции духа к вселенскому ликованию. Танец для Скрябина является незаменимым игровым началом творческого духа, стремящегося к достижению всечеловеческого экстаза. По воспоминаниям Л. Сабанеева Скрябин говорил: «Всякая музыка должна быть способна передаваться танцем» [269, с. 117]. И далее: «Танцевальные движения должны отвечать не только на ритмику, но и на мелодию, и на гармонию. <...> Музыка должна иметь ту утонченную чувственность, эротичность, мистику, которая оправдывает ее перевоплощение в жестах» [269, с. 128-130].

Итак, в этот период очевидна тенденция углубления мажорной сферы. Важно отметить, что, наряду с поэмами, в циклах пьес, написанных в зрелый период творчества, все меньше встречается минорных тональностей: ор. 33 – четыре мажорных прелюдии, ор. 35 – три мажорных прелюдии, ор. 37 – из четырех прелюдий – две мажорные, ор. 38 – Вальс *As-dur*, ор. 39 – четыре мажорных прелюдии, ор. 40 – две мазурки в мажорных тональностях, поэмы ор. 41 и ор. 44 также написаны в мажоре. Как заявлял сам Скрябин: «Минор должен исчезнуть из музыки! <...> искусство должно быть праздником! Праздник не может быть минорным. Минор мой – пережиток прошлого, это когда я занимался лиризмом и когда я еще ничего не нашел» [269, с. 264]. Таким образом, минорная сфера все больше вытесняется композитором в зрелом периоде творчества. С каждым новым опусом Скрябин все больше погружается в мистериальные замыслы; каждый месяц творчества приближает к главному Вселенскому празднику. Как вспоминает



Сабанеев, Скрябин говорил: «Я не пережил бы часа, в который убедился, что не напишу Мистерию» [269, с. 207].

В статье мы пишем, что на протяжении центрального периода творчества, минор и лирическая образная сфера «постепенно замещаются преобладанием мажорной стихии и дионисическим состоянием, в котором воплощаются и образы томления (вместо лирических образов), и ощущение полетности творческого духа с ярко выраженным волевым импульсом (с преобладанием «взлета»), и театральное игровое начала (вместо жанровых «привязок»)» [321, с. 456]. Важно уточнить, что написанный Скрябиным Вальс op. 38 – вовсе и «не вальс», в традиционном понимании этого жанра. По своим музыкальным характеристикам ему оказываются чуждыми черты вальсовой танцевальности, которые были воплощены в изящной грациозности раннего Вальса f-moll op. 1. Теперь схожим с жанром вальса остается только размер такта  $\frac{3}{4}$  и равномерные «четверти» в левой руке в начале пьесы. «Сбивчивая» же мелодическая линия, образующая полиритмию с нижним голосом и с остановкой времени в первом же такте (указание – rit.) , – полностью разрушает привычную вальсовую танцевальную структуру. Следовательно, сам жанр теряет в символическом творчестве Скрябина свою традиционную «земную» основу. Это вызвано все более очевидным стремлением Скрябина к «развоплощению» – анабазисному<sup>102</sup> движению «в сферу инобытия, где нет более временной протяженности, нет драматургии, нет «земного» жанра» [там же, с. 456]. Вопросы дематериализации волновали многих философов того времени, в частности, и вождя русского идеализма – В. Соловьева. В своей первой работе «Мифологический процесс в древнем язычестве» философ рассуждает о падении духа в материю, и, напротив, об обратном процессе – дематериализации, в котором усматривает отрыв от материального мира путем приближения человека, как части природы, к духовному началу [305].

Своеобразной музыкально-философской вершиной творчества зрелого периода Скрябина предстает «**Поэма экстаза**» (op. 54). «Поэма экстаза»,

---

<sup>102</sup> Подробнее о музыкально-риторических фигурах см.: Захарова О.И. Музыкальная риторика XVII - первой половины XVIII века [114].

задуманная изначально как Четвертая симфония, вошла в историю русского музыкального символизма как одно из высших его достижений. «Поэма экстаза» ярко выделяется из всего пласта русской симфонической музыки. Как известно, рассматриваемая поэма состоит из десяти музыкальных тем, характеризующих каждое новое состояние духа, пребывающего в трансформации от начального «томления» до конечного «экстаза»<sup>103</sup>. В этом сочинении воплощены абсолютно все художественно-образные сферы композитора раннего и зрелого периодов: лирическая сфера, раскрывающаяся в темах «томления» и «мечты»; сфера «полетности», воплощенная в темах «полета», «возникших творений» и «вздоха»; сфера «волевых образов», олицетворенная «ритмами тревожными», темами «воли» и «самоутверждения».

Несмотря на всю космогоничность скрябинских стремлений, изложенных в первой главе исследования, его «Экстаз» остается «чувственным», а, значит, земным, – воплощенном в реалиях материального мира. К примеру, наиболее впечатляющая тема поэмы – тема самоутверждения – отличается ритмической четкостью, интонационной ясностью (акцентированные восходящие квартовые ходы в мелодии, после, – катабазисное маркатированное движение по хроматизмам), жанровой определенностью – маршеобразностью, а, значит, – представляет собой абсолютно материалистичную фигуру. Эта ярчайшая тема поэмы, излагаемая трубой, помеченная композиторской ремаркой: «с благородным и мягким величием», неоднократно появляется в ходе развития поэмы, претерпевая различные трансформации: от трагической окрашенности перед темой протеста до могущественного лучезарнейшего звучания, создающего объединенными восьмью валторнами и трубой в коде.

Как уже отмечалось, тема экстаза является одной из основополагающих в философии и творчестве Скрябина. А.Ф. Лосев рассуждает об этом: «Он (Скрябин) вождедеет к преображению, он в глубочайшей степени историчен. И Скрябин знает имя силы этой историчности. Имя ей – эротический экстаз и безумие. Вселенная исторична и вождедеет. Эрос – ее скрытая причина, вечно

<sup>103</sup> Названия мотивов условны, так как в партитуре они не выписаны Скрябиным.

движущая сила и вожденная цель» [177]. И далее: «Достижение экстаза всемирного и всебожественного и есть последнее спасение в одном вселенском «Я» [там же]. Важно, что Лосев – как и многие, пишущие о Поэме экстаза – характеризует ее с точки зрения чистой философии, то есть так, как и сам Скрябин ее характеризовал. Но здесь усматривается противоречие между гигантизмом замысла и модерновой детализацией фактурных и гармонических приемов. Изобилие небольших музыкальных тем в поэме способствует максимальной концентрации модернового Космоса Скрябина. Как замечает сам же А.Ф. Лосев по отношению к музыке Скрябина: «Всякая частность – символ величайшего вселенского» [177]. Сама литературная программа «Поэмы экстаза» обращает к проблеме несоизмеримости качеств поэтического и музыкального текстов. В «Предварительном действии» также много строк посвящены теме экстаза:

*«О, проснись во мне сознанием,  
Светоносный луч, проснись!  
Будь послушен заклинаниям  
И смесись со мной, смесись!  
Лишь в торжественном обличи  
Тучи страшной, грозовой,  
Подавляющей величием  
Я могу сойтись с тобой»* [296, с. 19].

Итак, становится очевидной трансформация идейного космоса эпохи романтизма в музыкальном символизме Скрябина. Романтическая *драматургия* вытесняется символистским *состоянием*; развернутость формы романтических пьес заменяется компактностью символистских форм, каждая из которых – есть состояние *переживания* творческого духа. «Мне не надо представлений, мне надо само переживание», – говорил по воспоминаниям Сабанеева Скрябин [269, с. 284]. В связи с этим, вагнеровская драматургия разрастается до развернутой многоактной тетралогии, в то время как скрябинский космос сворачивается до одночастного символистского сочинения. Концентрация тем в симфонической

музыке Скрябина достигает колоссальной насыщенности и сопряженности внутри одночастной «космической» поэмы. Лирико-драматические минорные направления романтиков трансформируются в символистское мажорное ощущение Вселенского праздника. Мистериальные теории символистов, как отмечает В.В. Рубцова, «способствовали уходу от правды жизни, поддерживали иллюзию о некоем будущем перевоплощении и пересоздании мира, находиться в котором стало так неудобно» [264, с. 355]. Поэтому непреодолимое желание глобального коллективного праздничного перевоплощения, соборного творчества становится навязчивой идеей в культуре начала XX века.

Таким образом, у символистов по отношению к романтикам наблюдается трансформация *культурфилософских* идей в самой *стилевой* лаборатории: с одной стороны, очевидно разрастание художественно-философских идей до «космического» масштаба, но, с другой, – временное и пространственное «свертывание» этого Космоса до миниатюрного воплощения непосредственно в самом стиле – в одночастных «поэмных мистериях».

После написания «Поэмы экстаза», Скрябин создает еще одно грандиозное произведение – симфоническую поэму «Прометей» (ор. 60, 1911). Как правило, с «Прометей» исследователи творчества А.Н. Скрябина отсчитывают поздний период творчества композитора, хотя, естественно, это условно. Возможно, «Прометей» более естественно рассматривать как завершение центрального раздела творчества, потому что именно в этом сочинении, воплотились все те качества программности, даже в гипертрофированном масштабе, которые отличали музыку центрального периода. Но, начиная именно с «Прометей», музыкальная интуиция уводит Скрябина в мир миниатюры, камерности, непрограммной поэмности, где композитор визионерски находит те языковые средства, которые позволяют на уровне музыкального языка воплотить идею космического преобразования мира, что оказалось недоступно симфоническим фрескам, иллюстрирующим символистские программы.

Нетрадиционный музыкальный состав поэмы определяет новаторство Скрябина в области симфонической музыки. «Прометей» является неким

философским обобщением идейного космоса Скрябина, «точкой золотого сечения» скрябинского творчества: особенности стиля, проявившиеся в ранних прелюдиях, зрелых поэмах и сонатах – находят свое полное воплощение, доведение до некой предельной «кристаллографии» в «Прометее».

«Прометей» Скрябина на сегодняшний день изучен достаточно подробно. Нашей целью является не детально проанализировать, а лишь отметить самые важные качества сочинения, которые составляют космос позднего стиля композитора-символиста:

1) мелодико-гармоническое тождество как средство к достижению идеи символистской соборности;

2) цветовая палитра поэмы как отражение глобальной мистериальной идеи синтеза искусств;

3) воплощение новой ладо-гармонической системы;

4) тенденция к остановке времени и отсутствие драматургического развития;

5) трансформация позднеромантических идей, главным образом, – вагнеровского мифа, в субъективный микрокосмос скрябинского идиостиля, позволяющий резюмировать все обозначенные качества в контексте миниатюризации скрябинского модернистского Космоса.

Как уже неоднократно замечалось, философия Фридриха Ницше с ее обращением к дионисической трагедии, апеллирующей к соборному единству, с идеями «сверхчеловека» – нашла яркое воплощение в космизме Скрябина. Отмеченные во главе, посвященной культурфилософии, дионисическая и аполлоническая составляющие творчества Скрябина проявляются не только в философском замысле сочинения, но и совершенно определенно находят воплощение непосредственно в музыкальном материале «Прометей». Дионисическая стихия раскрывается в музыке скрябинского «Прометей» в волевом начале музыкальных тем, в стремительных мелодических скачках. Это дионисическое начало проявлено уже в первых тактах вступления фортепиано, демонстрирующего волевою устремленностью духа и «полетную» энергию. И вскоре вновь заявляет о себе в партии солирующей трубы.

Аполлоническое начало Прометея как культурного героя также нашло свое претворение в музыке скрябинской поэмы. Аполлоническая стихия раскрывается в самом начале сочинения и совпадает с самой темой «Прометея», с «музыкальным образом дремлющих космических сил» [61, с. 136]. Условно, ее можно охарактеризовать как «космический сон», вселенский покой. Об этом свидетельствует темп *Lento* при метрономе «четверть = 60». Затем, по мере «сжимания» времени при частой смене метронома, темповом ускорении, осмысленном А.Ф. Лосевым, как воплощение стихии времени [182] – аполлонический сон «разрушается» дионисической стихией<sup>104</sup>. Таким образом, дионисическое начало раскрывается во временном «сжатии» поэмы, в стремлении к достижению опьяняющего вселенского экстаза, к слиянию всего человечества в хоровом единстве, апеллирующем к философской важности функции хора в древнегреческой трагедии.

Идея соборности воплотилась также и в **мелодико-гармонической синестезии** «Прометея». Наблюдаемое сближение мелодии и гармонии на этапе зрелого периода творчества Скрябина, теперь достигает своей абсолютной современной унифицированности<sup>105</sup>. «Мелодия есть развернутая гармония, гармония есть мелодия «собранная», – рассуждает Скрябин. – <...> Теперь они должны, как и все в мире, слиться в Единое. И вот у меня в «Прометее» уже гармония и мелодия – одно, мелодия состоит из нот гармонии, и обратно» [269, с. 260].

К.В. Барас связывает образный монизм музыки Скрябина с восточными учениями о перевоплощении души, к которым композитор-философ питал живой интерес. «Игра в комбинации однажды выбранного звукового комплекса: переводы вертикальных рядов в горизонтальные, темпо-ритмические, тембровые и другие виды варьирования – это та самая игра творческого духа», – пишет исследователь [31, с. 109-110]. Таким образом, синтетическое мышление позднего

<sup>104</sup> См. также об этом: Серова Н.С. Космогония А. Скрябина в свете философских систем Платона и А. Лосева [284].

<sup>105</sup> Т.Н. Левая связывает музыкальную «сплоченность» горизонтали и вертикали в поздних сочинениях Скрябина с «суггестией линейного орнамента» модерна, с взаимопроникновением фона и рельефа художников нового стиля в сравнении со «спонтанной волнообразностью романтических музыкальных прообразов» [162, с. 160].

Скрябина, связанное с поиском новых художественных средств для воплощения космогонических идей, раскрылось не только в стремлении к «химическому соединению всех искусств» [269, с. 275], но и в полном слиянии, абсолютной идентичности гармонического и мелодического начал, в «тотальном господстве избранного звукового комплекса» [162, с. 160], что свидетельствует о парадоксальном воплощении «большого» синтеза в «малом».

Еще одной важной особенностью «Прометея» является **партия света**, внедренной Скрябиным в партитуру. Подробнее об этом речь шла уже ранее. В данном контексте представляется интересным обозначить общность стремлений символистов к «светозвуку», как способу синтезирующему все творчество. Как известно, световые ассоциации Скрябина вызваны синопсией – возможностью цветного восприятия музыки композитором. Данная особенность носит исключительно субъективный характер<sup>106</sup>. Однако, некоторые, как бы случайные, совпадения, наводят на мысль об известной закономерности синопсического видения. Так сине-лиловая цветовая гамма «Прометея», зафиксированная в строке *Lucis*, отвечает главной тональности «Поэмы огня» – фа-диез. Эта же краска становится господствующей и в живописном творчестве Врубеля, тяготевшего к дионисическим мотивам в многократных изображениях демона, ставшего неким лейтмотивом творчества живописца. Так и в композициях первых листов из «Сотворения мира» Чюрлениса воспроизводится процесс отражения неких космических процессов: высветление от темно-синего до светло-лилового, что является отражением штайнеровских идей. Приведенные параллели указывают на общность идей космизма эпохи.

Синтетическим восприятием действительности обладал и современник А. Скрябина – символист К. Бальмонт, утверждавший, что «творчески мыслящий и

---

<sup>106</sup> Скрябин классифицировал тональности по категориям на «духовные» и «земные». Например, *Fis* – «духовная» тональность с характерным сине-ярким цветом, «цветом разума», а *C* – тональность «земная», связанная с красным цветом, «цветом ада». См.: рукопись Скрябина в музее Скрябина и воспроизведенная с рукописи автора схема [265]; *Галеев Б. М., Ванечкина И. Л.* «Поэма огня» (концепция светомузыкального синтеза А. Н. Скрябина) [66]; *Сабанеев Л. Л.* О звуко-цветовом соответствии [270]; *Сабанеев Л. Л.* Скрябин и явление цветного слуха в связи со световой симфонией «Прометей» [272].

чувствующий художник знает, что звуки светят, а краски поют» [21, с. 13]. Бальмонт был очень увлечен творчеством Скрябина, равно как и сам Скрябин не оставался равнодушным к поэзии своего современника. По воспоминаниям Сабанеева, Скрябин говорил о Бальмонте: «В языке Бальмонта вообще много сходства с моими гармониями раннего периода. <...> У Бальмонта масса эротизма. <...> В нем и мистика есть, только он не достаточно глубок. Но у него настоящая магия слов... Он это очень чувствует» [269, с. 291]. Бальмонт, в свою очередь, писал о Скрябине: «...я угадывал в Скрябине свершителя, который наконец откроет мне те тончайшие тайнодействия музыки, которые раньше, лишь обрывками, давала мне чувствовать музыка Вагнера, а у него ... в числе заветных книг были отмечены читанные и перечитанные с карандашом мои книги “Будем как солнце” и “Зеленый вертоград”» [17, с. 515]. Действительно, Бальмонт и Скрябин, названные И. Ф. Стравинским «божками» времени символизма [325, с. 47], – художники очень близкие по мироощущению и мировидению [104; 155]. Идеи мировой синестезии нашли отражение в трактате Бальмонта «Светозвук в природе и световая симфония Скрябина», опубликованном в 1917 году [21]. Одной из главных идей трактата становится для поэта неразделимость света и звука в природе. По Бальмонту, светозвук – это есть Дух, обеспечивающий всеединство мира.

Отголоски вагнеровского творчества в «Прометее» Скрябина также очевидны. Реформирующие искусство идеи нашли свое воплощение, главным образом, в **музыкально-гармоническом аспекте** двух композиторов. Исходя из основы своих глобальных космологических замыслов, два композитора-реформатора изобретают новые напряженные аккордово-гармонические системы, принятые называть «Тристановским» («функциональная инверсия», символизирующая позднеромантическую гармонию в целом <sup>107</sup>) и «Прометеевским» (воплощающим космогонию символиста Скрябина) <sup>108</sup> аккордами. Таинственный «прометеевский» аккорд, появляясь в самом начале

<sup>107</sup> Термин Ю.Н. Холопова [356, с. 553].

<sup>108</sup> «Прометеевский аккорд» подробно анализировали в своих работах с точки зрения ладогармонической системы поэмы Бандура А.И., Ванечкина И., Галлеву Б., Дельсон В.Ю., Дернова В.П., Рубцова В.В., Саввина Л.В. и мн. др.



поэмы, олицетворяет собой, по мнению исследователей, «слышимое ничто» [25, с. 20]; это «звуковое воплощение Хаоса, беспредельное, из шести звуков которого вырастет весь многотемный организм «Поэмы огня»» [284, с. 503].

Вагнер вырабатывает новый, совершенно особый музыкальный язык. Композитор еще не вовсе порывает с классической гармонией, только обогащая ее и доводя до той предельной черты, которую Э. Курт называет «кризисом романтической гармонии» [156]. У Вагнера гармоническая сложность – это максимальное расширение выразительных возможностей традиционной европейской тональной музыки, а у Скрябина – переход в новое качество, практически полный разрыв с традицией. В «Прометее» композитор отказывается от классических законов музыкальных связей, базирующихся на принципах тяготения и разрешения<sup>109</sup>. Скрябин заявляет, что «классический план уже недостаточен для выражения мистического ощущения!» [269, с. 198].

Итак, в «Прометее» утверждается совершенно новая ладо-гармоническая система [146], в которой стержнем всего музыкального полотна, центральным элементом (термин Ю.Н. Холопова) является диссонирующий звуковой комплекс, в котором «словно слились неясные голоса первобытного хаоса и глухие отдаленные гулы вдруг открывающихся бесконечных далей Вселенной» [264, с. 308]. И эта основная гармония, «которую называют «мистическим аккордом», не содержит никаких тональных тяготений и даже намека на них, а потому на протяжении всего произведения позволяет себя как угодно перемещать, варьировать и транспонировать, не создавая при этом впечатления тонального развития» [261]. Поэтому, по мнению К. Рихтера, «основным впечатлением при слушании всегда остается определенная монотонность: все звучания родственны друг другу, все кажется взаимозаменяемым, не хватает устремленной динамики» [там же].

Монотонность и, в некоторой степени, динамическая статичность «Прометее» обуславливается скрябинским *ощущением* самой Мистерии, в которой нет действия, нет драмы, а есть лишь постепенное, поэтапное приближение к вселенскому экстазу. И «путеводителем» в световой симфонии является образ

<sup>109</sup> Подробный анализ ладо-гармонической системы «Прометее» см., например: [264].

самого Прометея, – легендарного культурного героя, олицетворяющего силу мирового духа и движущего вперед всю историю человечества.

Необходимо отметить, что «Поэма огня», как и все поэмы Скрябина, написана в одночастной форме. Несмотря на всю космогоничность замыслов, которые подобны вагнеровской революционной концепции преобразования мира посредством искусства и мифа, скрябинский космос остается во многом статичным и сомнамбулически замкнутым. Если вагнеровский миф обращен к доисторическому сознанию, из которого складываются многочастные драмы, то скрябинский миф о «Прометее» «концентрируется» вокруг своей персоны. В отличие от вагнеровского мифа, мифологическое начало Скрябина отличается крайней субъективностью и индивидуализмом. Поэтому, солипсистский космизм композитора выражается, в большей степени, во временной статичности «Прометея», в отличие от самой процессуальной природы мифа. В этом сочинении нет «сюжета», отвечающего поэтапному развитию традиционной схемы мифа: похищение огня, приговор Зевса с последующими муками Прометея и его освобождением Гераклом<sup>110</sup>. Поэтому, в поэме, как следствие, раскрывается *дедуктивный* способ постижения картины мира, где роль «стержня» всего сочинения играет шестизвучный аккорд, к которому обращено все «действие». Это позволяет сделать вывод о гармоническом «сворачивании» концентрированного скрябинского космоса, обращенного «вовнутрь самого себя».

Вагнеровский космос, обращенный к доисторическому *эросу*, из которого складывается трагедия, трансформируется в *эротизм* символиста Скрябина, стремящегося к праздному экстазу и наслаждению «опьяняющими» состояниями творческого духа. Приведенное сравнение является очередным «зеркальным отражением» космогонической трансформации позднеромантического мифа в категорию символистской мифологизации. Скрябин называл это игровое творческое перевоплощение духа «высшей реальнейшей реальностью» [113, с.

---

<sup>110</sup> Важно уточнить, что речь идет об отсутствии сюжета лишь в общепринятом понимании. Скрябинской целью в «Прометее» является развертывание космогонического процесса – от рождения мира до вселенского пожара.

137]. Следовательно, акт духовной трансформации, несмотря на все его возвышенные устремленья, – остается земным, реальным, выраженным в наглядном тематическом варьировании, поэтапно приводящим к анализируемому ранее «земному» чувственному экстазу. Таким образом, выявляется концентрация гигантского в малом: в едином аккорде, в любовании каждым моментом состояния, в самоценности чувственного переживания. Все эти особенности и создают *миниатюризм* скрябинского стиля. Следовательно, на деле, в условиях «красивого» модерна, скрябинский мистериальный макрокосмос «сжимается» до обозримого и завораживающего субъективного музыкального микрокосмоса.

Отсутствие драматургии в «Прометее» Скрябина объясняет тот факт, что само **время** теряет в поэме всякую актуальность. На первый план выходит столь близкий стилю модерн комплекс *пространственного* ощущения. К. Рихтер пишет о сравнении музыкально-тематического развития музыки Вагнера и Скрябина: «И у Вагнера имеются музыкальные фрагменты, которые вырастают из одной единственной гармонии или из немногих гармоний или мотивов; достаточно вспомнить, например, большое, протяженностью в 240 тактов вступление к «Золоту Рейна», которое построено на материале единственного трезвучия; в такие моменты вагнеровский звуковой язык приобретает явные медитативные характеристики. Но в общем и целом Вагнер всю жизнь остается верен вдохновленному Бетховеном драматическому стилю композиции, который основывается на контрасте и развитии тем, а не на медитативной неподвижности» [261]. Действительно, медитативные признаки в музыке Вагнера – скорее исключение.

Для обозначенной трансформации романтического Космоса послужила сама разница в природе психологии творческих начал двух выдающихся композиторов: Вагнер – композитор большого театра, массового начала, Скрябин – оставался на протяжении всей своей жизни, в первую очередь, пианистом, с явным доминированием к индивидуализму. Скрябин, при всем размахе творческих идей, мыслил «фортепианно», что наложило свой отпечаток на сам тип оркестровки. Как-то раз Скрябин попросил Сабанеева сделать переложение его «Прометея» для фортепиано. Вот что вспоминает по этому поводу Сабанеев: «Александр

Николаевич, который имел почему-то очень преувеличенные представления о трудности переложения своих сочинений для фортепиано, был удивлен и несколько недоверчиво поражен, когда я ему обещал предоставить переложение *в две руки*. Он думал, что меньше, чем восьмью не обойтись. <...> Скоро я был сам поражен тем, как просто и естественно вся эта сложнейшая по гармониям музыка укладывалась в фортепианный интимный «двухручный» мир. Мне иногда казалось, что я не перекладываю с оркестрового подлинника, а восстанавливаю с какого-то оркестрового переложения исконную фортепианную природу произведения. Это чувство росло по мере того, как я научился быстро расшифровывать скрябинский оркестр и находить в его оркестровых приемах отражения его фортепианных методов изложения. Во время этого занятия я впервые убедился, что Скрябин не органически оркестровый композитор, что его истинная стихия – фортепиано, что оттого так легко его перекладывать и оттого так складно и естественно все получалось, точно «Прометей» и сочинен был для рояля» [269, с. 71-72].

Воспоминание Сабанеева указывает на «наглядность» оркестровки скрябинского «Прометей», легко укладывающимся в «двухручный мир» фортепиано. С этой точки зрения оказывается интересным и размышление Ю. Ханона: «Слушая «Прометей» – иногда кажется, что видишь схемы, нарисованные в воздухе звуком, до того он наглядно сделан» [352, с. 5]. Приведенные цитаты в очередной раз отводят к проблеме миниатюризации Космоса Скрябина, оказывающейся актуальной и в самом фундаментальном музыкальном полотне позднего Скрябина – в «Прометее».

Рафинированный и утонченный пианист Скрябин как-то сам исполнял партию фортепиано в «Прометее». По этому поводу исчерпывающе пишет Л. Сабанеев, передавая ощущения после исполнения Скрябиным «Прометей»: «Несколько не удовлетворяла меня слабая, слишком изящная, не титаническая нисколько звучность исполнения самого Скрябина – его плохо было слышно, и эти звуки, им извлекаемые, наряду с громами оркестра казались как-то жалостными» [269, с. 103]. Приведенные воспоминания Сабанеева и непосредственный анализ

творчества зрелого и позднего периодов символиста Скрябина, в том числе, одного из фундаментальных сочинений – «Прометей», – демонстрируют очевидный контраст между титанической мощью скрябинского философского идиостиля и «камерным» воплощением на *стилистическом* уровне космогонии композитора, созвучным его утонченно-изящному внешнему облику.

Таким образом, отмечаются важные характеристики музыки, позволяющие говорить о неких новых стилистических принципах, найденных в «Прометее» Скрябина: одночастная форма, применение полностью обновленной гармонической системы, которая сказывается на временном и пространственном аспектах восприятия, ощущение статичности, обусловленное разворачиванием музыкального материала из одного аккорда, преобладание камерного, «пианистического» мышления композитора. Метафорическая заметка в одном из французских модерновых журналов достаточно емко «обрисовывает» атмосферу «Прометей»: «Это в большинстве своем «странички из альбома», тонко гармонизованные изящные импровизации, свидетельствующие о вкусах и чувствах» [298, с. 48].

Однако в «Прометее» еще сохраняется процессуальность, что связано опять-таки с замыслом, с программностью, но Скрябину-композитору уже тесно в этих линейных рамках, поэтому дальнейший путь – формирование индивидуального стиля, который только и может стать отражением не сюжета, а самой идеи Мистерии.

Аналогичными характеристиками обладает музыка поздних фортепианных опусов Скрябина. В фортепианной поэме ор. 72 (1914 г.), имеющей программный заголовок «К пламени», вновь возникает мистериальная образная символика огня, которая заявляет о себе уже в самом названии поэмы. Скрябин, беря за ритмическую основу поэмы тремолирующую фигурацию, смог весьма зримо передать образ разгорающейся стихии огня. В свою очередь, постоянно возникающий в верхнем регистре на четвертой восьмой такта одинаковый ритмический рисунок, гармонически состоящий из двух чистых кварт, передает образ обжигающих языков пламени. Достижению данной ассоциации

способствует как сам тембр высокого регистра, так и «штриховое» изложение рисунка – стаккато под лигой. Перманентное тремоло лишь усиливает впечатление разгорающегося вселенского пламени.

Начало поэмы завораживает своей статичностью: это постоянные продолжительные остановки на залигованных «половинных» и «четвертях». Ритмическая статичность, гармонико-мелодическая монотонность (использование одинаковых интервальных построений в медленно «движущихся» гармониях, верхние ноты которых, образуют «назойливый» мелодический ход малой секунды) и авторские ремарки *sombre* (темный, сумрачный), *una corda* (использование левой педали) – призваны создать таинственную и мистичную картину мрака.

Секундовая интонация (звучащая в начале на «pp» – «очень тихо») становится «лейтмотивным зерном» всей мистериальной поэмы, из которого «вырастает» огненное пламя. В момент «полыхающего огня» секундовая интонация, появляясь вновь, – звучит уже на «ff» (очень громко) с выписанными акцентами (Приложение II, пример № 7).

Следовательно, главными характеристиками атональной поздней фортепианной поэмы Скрябина выступает ритмическая, фигурационная и интонационная остинатность. Мажорная сфера опусов центрального периода творчества вытесняется атональным «пребыванием» в поздних; намеченное ранее сближение гармонического и мелодического пластов – теперь перерастает в абсолютное слияние. Мелодии больше нет – осталась единственная секундовая интонация. Сами гармонии, выходящие из классического тонального соподчинения, становятся подобными друг другу, благодаря одинаковому или почти одинаковому интервальному составу. Из традиционных аспектов музыкального письма остался лишь размер такта – 9/8. Но и он оказывается как будто относительным, условным. Тремолообразная фигурационность, длительное потактовое «нахождение» в условиях одной гармонической краски, сложное полиритмическое изложение центральной части поэмы – «стирают» в восприятии ощущение движения времени. Не зря Скрябин размышлял: «Музыка заколдовывает время, может его вовсе остановить» [269, с. 49]. Следовательно,

отмеченная в ранних и средних опусах тенденция к остановке времени, – полностью воплотилась в поздних опусах. Время остановилось. Действия больше нет. Осталась лишь одинокая символистская остигатная ритмическая основа «обжигающего пламени» – вселенского преобразующего *состояния*. В. Иванов афористично писал: «Скрябин – это вселенский пожар» [298, с. 78]. Вселенной больше нет; остались одинокие «отголоски» космического пламени, воплощенные в секундовых отзвуках фортепианной миниатюры.

Схожими музыкальными характеристиками с поздними поэмами Скрябина обладают и последние опусы прелюдий. Так в атональной прелюдии ор. 67 № 1, состоящей из 35-и тактов, на протяжении двенадцати тактов таинственно (авторское указание – *misterieux*) звучат три одинаковые «аккордовые краски», на фоне которых простирается монотонная интонационная линия, которую лишь условно можно назвать мелодической, состоящей из постоянно повторяющихся секундовых опеваний. Затем аккордово-интонационная структура «перемещается» несколько «выше» по тесситуре – прежние «краски» замещаются на повторяющиеся новые, но близкие по своему интервальному строению первоначальным. Конец прелюдии (девять тактов) идентичен в тематическом плане ее началу. Таким образом, наблюдается очень важное качество, характеризующее поздний период творчества композитора, – закольцованность, которая позволяет говорить о символике круга<sup>111</sup> в музыке Скрябина. Символика круга (фигура *circulatio*), близкая поздним опусам композитора, исходит из самого мирочувствия Скрябина, где стремление к бесконечности, к дематериализации выходит на главный план. Слова Скрябина проясняют его композиторские стремления: «Надо, чтобы меня удовлетворило целое, форма. Надо, чтобы было как шар» [269, с. 170]. У Скрябина «шар – это геометрический образ наибольшей завершенности» [там же, с. 123]. Из замкнутой формы складывается и структура поздней скрябинской гармонии, которой Л. Мазель дал определение – «круговые лады», подразумевая возможность непрерывного взаимоперетекания доминантовых функций при тритоновом энгармонизме [191, с. 488]. Шарообразная

<sup>111</sup> Термин принадлежит Т. Левой [162, с. 31].

форма поздних миниатюр Скрябина позволяет рассматривать каждую пьесу как отдельный микрокосмос, в котором все «земные» ладо-тональные притяжения теряют всякую актуальность. Как мастерски смог Скрябин воплотить в этих «маленьких вселенных» столь глобальную мистериальную философию!.. Важно, что утверждение важного принципа формы в символизме – закольцованности, характеризует символистскую культуру в целом как путь к бесконечности и к дематериализации.

Еще одним ярким примером стилистической миниатюризации космоса позднего Скрябина служит прелюдия ор. 74 № 2 (Приложение II, пример № 8), в которой принцип монотематизма проявился очень наглядно. По свидетельству Л. Сабанеева, А. Скрябин называл эту прелюдию «астральной пустыней» [269, с. 313] и считал, что эта семнадцатитактовая музыка может длиться «целые века, точно она вечно звучит, миллионы лет...» [там же, с. 313]. В этой прелюдии Скрябин задействовал минимальное количество интервальных, гармонических, интонационных средств, при которых окончание этой «маленькой фортепианной мистерии» вновь оказывается в тематическом отношении абсолютно подобным ее началу. Таинственная динамическая палитра, сосредоточенная вокруг «пианиссимо» (очень тихо) и авторском указании «smorz.» (замирая), уводит в сомнамбулическую неизвестность пауз. Статичная хроматическая линия в партии правой руки при всего четырех сменяющих друг друга интервалах в левой создают поистине мистическое ощущение.

Мистериальные идеи Скрябина, утопичные по определению, привели к метафоре Мистерии на уровне музыкального языка: разрушен романтический языковой мир с его мелодизмом, усложненной тональностью и передачей человеческих страстей – и воплощен новый, бесконфликтный Космос, абсолютная гармония, безупречное геометрическое (и герметическое) пространство, где сбалансирована вертикаль и горизонталь, где время и пространство взаимопоглощаются, где не остается места для какой бы то ни было драматургии. И воплощение такого мира оказывается возможным не в грандиозном



симфоническом полотне, а в 17-таковой миниатюре, где каждое мгновение звучания приобретает значимость вселенского события.

Закольцованность поздних пьес Скрябина проявляется в композиционно-драматическом аспекте на уровне превращения в спиралеобразную линию. Исследователь Р. Бринкман выстраивает спиралеобразный тип композиции Девятой сонаты Скрябина, считая, что «круг и цепь» являются ключевыми фигурами скрябинской музыки, обуславливающие ее пространственно-временной аспект<sup>112</sup>. Это наблюдение исследователя дает основание в очередной раз отметить в музыке Скрябина стремление к бесконечности, к постоянной эволюции и трансформации творческого духа, к мировому экстазу. Несмотря на всю утопичность стремлений, эти грандиозные философские установки символиста Скрябина оказываются вполне реализованными и воплощенными композитором, но в формате изящного модернового стиля, которому остается чуждой любое проявление грандиозности и помпезности.

Итак, философские задачи *символизма*, впитавшие синтетические установки романтизма, находят парадоксальное решение в самой стилевой лаборатории *модерна*, что является важной характеристикой культуры эпохи. Тенденция к трансформации, к стилевой *миниатюризации* на примере творчества его ярчайшего представителя послужила существенным поводом для развития *минимализации* в последующем за стилем модернизме. Ощущение бесконечности создается в музыке композиторов послевоенного авангарда, в особенности К. Штокхаузена. Так появляется, к примеру, алеаторика, основными правилами которой являются возможность начинать музыку с любого места и продолжать движение практически бесконечно (см. об этом: [274]). Скрябинская же *минимализация*, воплощенная в *миниатюризации* дематериализованного Космоса (закольцованность, сферическая замкнутость, единый мелодико-гармонический комплекс), вытекает во многом из буддистского мироощущения композитора, которое сложилось на основе изучения восточной культуры и тайной доктрины Е. Блаватской [375].

---

<sup>112</sup> См. подробнее: Kette und Kreis. Hinweise zum Formdenken Skrjabins [392].

Анализ произведений А. Скрябина центрального и позднего периодов творчества показывает, что тенденция к трансформации современного Космоса, в частности, – к миниатюризации, присутствует во всех периодах творчества композитора, но особенно ярко, в рафинированном, идеальном варианте, обнаруживается в последнем периоде. В процессе творческой эволюции, с кристаллизацией идеи Мистерии, образный спектр творчества А. Скрябина максимально сужается, будто отвергая все лишнее, чтобы сосредоточиться на наиболее сущностном. Так, даже полетность, о которой говорилось выше, вытесняется в последних опусах полной и совершенной статикой, которая, в свою очередь, является одной из основных характеристик Космоса исследуемой эпохи.

В нашей публикации мы отмечаем, что «философские концепции А. Скрябина приобретают окончательный космический размах, но в это же время музыкальный космос символиста на этапах эволюции «свертывается» в стилистическом отношении, становится все более компактным, обозримым и миниатюрным. При этом миниатюризация скрябинского Космоса имеет абсолютно конкретные проявления: динамическое однообразие, повторяющиеся интервальные цепочки, монотематизм, однородность гармонии, где вся пьеса строится на одном начальном аккорде, что не просто тормозит развитие, но вовсе выключает временной поток ради созерцания мистического мгновения» [321, с. 456].

Над этим «миниатюрным» гармоническо-мелодическим принципом воплощения глобальных установок соборности возвышается идейный главный Творец – композитор! В. Хлебников провозглашал А. Скрябина «вселенским» композитором, усматривая в нем олицетворение музыки как единого гармонического мироустройства [354, с. 15-16]. Из этого логично вытекает и «символистское» тождество понятий: «Скрябин – музыка – земной шар» [82]. Таким образом, при сравнении определения Хлебникова «земной шар» по отношению к Скрябину и его творчеству, становится возможным обосновать связь солипсизма Скрябина с его сферическим «музыкальным космосом», Творцом которого является он – Скрябин.

Многие исследователи прямо или косвенно соотносят музыку Скрябина с космическим измерением<sup>113</sup>. В своей публикации мы рассуждали о том, что обозначенные приемы миниатюризации в творчестве А. Скрябина «это воплощенная в творчестве попытка Скрябина к «отрыву» от земного материального мира и переходу к космическому инобытию, в котором априори нет ни времени, ни закона притяжения, выражающегося в отсутствии гармонического тяготения в музыке» [321, с. 456]. Нельзя не уточнить, что, с точки зрения теории, музыка Скрябина остается подчиненной и метро-ритмической структуре, и правилам традиционной нотации, что вызвано необходимостью фиксировать музыкальный текст на нотном стане<sup>114</sup>. Но при этом Скрябин отказывается от мелодии в привычном ее понимании. Как известно, мелодия может развиваться только во времени, так как в основе мелоса, по крайней мере – русского – всегда лежит речевая интонация, даже и сильно преобразованная. Скрябин же интуитивно нашел формулу, благодаря которой создал свой неповторимый дематериализованный музыкальный мир: разрушение мелоса, отказ от него – как разрушение слова, мысли, соответственно, естественного временного развития.

Отказ от тонального плана, желание «выйти» из традиционной системы темперации, – это попытка композитора отказаться от привычных канонов, влекущая за собой стремление к разрушению темперированного строя [355]: «...это минимум звуков, а психология остается очень сложной. <...> Мне уже тесно становится в темперированном строе», – говорит Скрябин [269, с. 263]. Как видно

---

<sup>113</sup> Например, А.И. Бандура в статье о космосе Скрябина пишет не только о тонкоматериальном космосе композитора, но и интереснейшим образом устанавливает связь творчества Скрябина с космосом материальным: «В 60-ые годы теперь уже прошлого XX века, в начале космической эры, музыка Скрябина звучала в нашей стране очень часто именно в связи с подвигами советских космонавтов. Причем она сопровождала не только успехи, но и трагедии. Старшее поколение может помнить, что в дни траура по погибшему при возвращении с орбиты экипажу одного из «Союзов» по радио транслировалась «Поэма экстаза» – едва ли не самое героическое произведение русской музыки. <...> воспетый в ней космический огонь не только уничтожает Вселенную со всеми ее обитателями, но и символизирует бессмертие творящего духа и отражающего его человеческого подвига» [26, с. 444].

<sup>114</sup> Зачастую скрябинские размеры такта являются широкоупотребимыми в музыке различных эпох: так первая поэма цикла ор. 63 №1 «Маска», Две поэмы ор. 69 и поэма ор. 71 № 1 имеют традиционный распространенный размер 6/8, поэма ор. 71 № 2 – 3/4, а анализированная ранее прелюдия ор. 74 № 2 – 4/8, что приближает ее к двухчетвертному размеру такта.

из приведенной цитаты, стремление композитора-новатора к инобытию заставляет его искать новые композиционные средства, расширяющие пространственный аспект музыки, синтезирующие и сплочающие весь музыкальный комплекс, создающие ощущение дематериализации музыкальной ткани.

Особенность позднего периода творчества Скрябина в сравнении с его же ранним и центральным, – не является исключением в мировой культуре, а, скорее, наоборот, доказывает значимость и неповторимость завершающих периодов творчества композиторов разных эпох: И.С. Бах, В.А. Моцарт, Л. Бетховен, Р. Шуберт и мн. др. Как правило, на этапе позднего периода, композитор создает то уникальное, которое, пожалуй, и являлось его главной творческой миссией, благодаря которой открываются новые горизонты, «подталкивающие», зачастую, к развитию новых стилей. Порой, феномен «нового» является культурологической научной проблемой, вследствие которой требуется неопределенное время для того, чтобы «новое» было понятым и принятым. Относительно Скрябина пишет Лосев: «Понять Скрябина – значит понять всю западноевропейскую культуру и всю ее трагическую судьбу» [177].

Несмотря на гипнотическую силу воздействия скрябинской дионисической музыки, мистические замыслы символиста вызвали скепсис у многих современников. Далекое не все понимали и разделяли идеи символиста, усматривая в его солипсистских взглядах различные психические отклонения, связанные с «мегаломаническими идеями». Даже его друг Л. Сабанеев, присутствовавший при очередной дискуссии А. Скрябина и В. Иванова о мистериальных замыслах, задавался вопросом: «Где я? <...>. Ведь как будто серьезно они толкуют обо всем этом?!» [269, с. 190]. Сам Скрябин порой глубоко переживал кажущееся ему непонимание современниками его творчества. Но несмотря на все сложности в понимании мистериальных стремлений Скрябина его современниками, скрябинской Мистерии во многом удалось воплотиться в сочинениях позднего периода творчества. Как уже говорилось, в мире Скрябина, Творцом которого является он сам, – нет сознания, нет притяжения, нет истины, а есть только вселенское ощущение. В этой солипсистской мировой растворенности всякое «земное»

понимание истины теряет в Космосе Скрябина всякую актуальность. Скрябин утверждает: «Истины нет <...>. Истина нами творится. Истина творится творческой личностью, и тем независимее, чем эта личность выше. Это – самое трудное для постижения, а между прочим, это именно так. Полная свобода. А истина, какая бы она ни была, исключает свободу» [269, с. 178]. Как видно, художественно-философская концепция композитора в очередной раз становится родственной ницшеанству. Для Ницше, как после и для Скрябина, истина является тем «родом заблуждения», который исключает проявление дионисической творческой свободы. Данная интерпретация истины как философской категории была близкой многим символистам, в частности, М. Чюрленису. Достаточно вспомнить его известную картину «Истина», как обнаруживается общность идей космизма эпохи: Космос символистов исключает всякую объективную истину, апеллируя к субъективной свободе сильного духом, но при этом хрупкого и уязвимого, Человека-Творца.

Как видно, ницшеанские философские взгляды, также как и вагнеровские, нашли полное воплощение в космизме идей А.Н. Скрябина. Трансформация глобальных культурфилософских стремлений романтизма, в основе которых заключена идея синтеза искусств, в солипсистский мир символиста Скрябина позволяет обличить проблему стилистической миниатюризации Космоса от романтизма к модерну.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ II

Подводя **итоги второй главы**, отметим следующее:

1. Космизм замысла оборачивается микрокосмосом элитарной культуры эпохи модерна, о чем свидетельствуют стилистические аспекты в творчестве К.Д. Бальмонта, М.К. Чюрлениса и А.Н. Скрябина.

2. Тенденция к стилевой миниатюризации у А.Н. Скрябина обнаруживается на протяжении всех периодов его творчества, но проявляется на этапах эволюции по-разному: от ранней сферы «полетности» с исходящим из нее превалированием временного аспектом над пространственным, – до полной временной статичности и расширения пространственного комплекса в поздних опусах.

Таким образом, на завершающем этапе творчества Скрябин приходит к воплощению конечной цели Мистерии в хаосе «сгоревшей» музыкальной Вселенной. С одной стороны, все творчество А.Н. Скрябина обращено к утопической идее о несостоявшейся Мистерии, но, с другой, само же творчество уже и оказалось по сути своей «мистериальным», мистическим, свершившимся творческим экстатическим актом, укладываемым в границы компактной и изящной «шкатулки» модерна. Следовательно, Мистерия была-таки осуществлена, помимо философского замысла автора, в этой самой «творческой лаборатории» – скрябинском пианизме.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рассмотрев трансформации образа Космоса и идей космизма от романтизма к модерну, мы находим подтверждение гипотезы о том, что романтическая идея синтеза искусств, воплотившаяся в культурфилософии модерна и символизма, приобретает характер глобальной миропреобразующей концепции, однако реализуется в миниатюризированном каллиграфическом стиле письма. Этот процесс характерен для всех видов творческой деятельности. Комплексное решение поставленных задач оказалось возможным исключительно в широком предметном поле культурологии, поскольку основной целью обозначенной науки является анализ всех форм человеческой деятельности, включающие мировоззренческие, эстетические, искусствоведческие, философские, исторические и технологические принципы. В заключении мы приходим к главному выводу о том, что культура рубежа XIX-XX веков имеет глубокий внутренний разлом, проявившемся в несоответствии символистской философии космизма и модернистского панэстетизма, воплощающего космическую идею в создании массовой продукции изящно-салонного стиля.

Последовательно выполняя поставленные задачи, мы приходим к следующим выводам:

1. Трансформацию культурфилософии романтизма в орнаментальный и декоративный стиль модерна представляется важным обозначить схематично следующим образом: миф → мифологизация; чувство → чувственность; романтический «дух мифа» → символистский «эстетизм мифа».

2. Идея синтеза искусств была сформулирована философами романтизма и нашла свое практическое воплощение в реформаторских операх Р. Вагнера, а в философии Ф. Ницше получила развитие, как глобальное соединение аполлонического и дионисического начал в искусстве.

3. Синтез искусств – центральный тезис философии позднего романтизма – идея не художественного, а общекультурного плана, так как Искусство в понимании романтика – акт божественного творения, где функция Творца

передается Художнику. Такой революционный взгляд экстраполируется на все формы Бытия. Не случайно Р. Вагнер в сюжетах своих реформаторских опер обращается к национальному мифу, наделяя его современными смыслами и коннотациями. Цель такого обращения – восстановить связь времен и привести нацию к неизбежным революционным преобразованиям. Характерно, что катализатором и вождем революции мыслится художник, творчество которого, таким образом, далеко выходит за рамки художественного акта, оказывая влияние на всю современную культурную ситуацию.

Чисто технические музыкальные достижения композитора приобретают совершенно новые смыслы в свете культурологического прочтения. Так, создание глобальной лейтмотивной системы формирует общий культурный код, несущий зашифрованное послание о ментальных свойствах эпохи, усиление значения в партитуре оперы хора и оркестра воспринимается как отражение образа коллективной души, охваченной единым порывом, что возвращает к функции хора в античной трагедии, где хор должен восприниматься как «глас народа». Так Р. Вагнер своим творчеством формирует модель Космоса позднего романтизма<sup>115</sup>.

4. Философия Ф. Ницше апеллирует к античной трагедии во благо спасения современной культуры. Неразрешимое противостояние и диалектическое единство дионисического и аполлонического начал в философии Ф. Ницше легло в основу культуры нового стиля.

5. Значимые философы-символисты Вл. Соловьев и Вяч. Иванов испытывали влияние мировоззрения позднего романтизма, но, под воздействием ницшеанских идей, они переосмысливают роль человеческой личности и ее влияние на мировые культурные процессы. Личность Человека-Художника

---

<sup>115</sup> Безусловно, помимо вагнеровского творчества нельзя не учитывать других знаковых персоналий эпохи, без которых Космос позднего романтизма не представляется совершенным: И. Брамс, А. Брукнер, С. Франк и др. Также в контексте романтической идеи синтеза искусств не стоит забывать и о творчестве Ф. Листа. Однако в музыке Р. Вагнера романтические стремления достигают максимальной концентрации, послужившей основой для творческих исканий представителей эпохи модерна.



возвышается до аналога Творца, то есть наделяется демиургическими коннотациями. Философской доминантой культуры эпохи становится солипсизм.

6. Ведущим видом искусства эпохи модерна, с точки зрения его культурфилософского синтеза, была музыка, являющаяся центром для различных видов искусств. Фигура А. Скрябина представляется в этой связи основополагающей, воспринимаемой как символ культуры эпохи модерна. Философия А. Скрябина (наряду с рассмотренными философскими учениями В. Соловьева, В. Иванова) занимает важное место в культуре рубежа веков. Скрябинская философия представляется вершиной выражения модернового космизма. Поскольку символизм старается воплощать нереализовавшиеся идеи романтизма, то идейно-философский Космос эпохи претерпевает определенную трансформацию, для которой характерно «разрастание» романтических задач. Так ницшеанский человек преобразовывается в символистского творца, романтическая индивидуальность трансформируется в символистскую сверхиндивидуальность, эрос музыкальных драм Р. Вагнера возрастает до вселенского миропреобразующего экстаза А. Скрябина или вселенской сизигии В. Соловьева. Таким образом, для культуры рубежа веков идея создания миропреобразующей мистерии становится центральной.

7. Космос К.Д. Бальмонта, аккумулирующий идеи позднего романтизма и отражающий философскую утопию символизма, состоит из ряда поэтических «ювелирных» деталей: аллитераций, различных фонетических гармонизаций, интегрированных в стилевые принципы декоративно-орнаментального модерна. Таким образом, космизм символиста, апеллирующего к вселенским задачам, воплощается с помощью «декоративных» миниатюризированных приемов символистского письма. При этом становится очевидной трансформация романтической идеи синтеза искусств и глобальных философских миропреобразующих установок символизма непосредственно в камерный поэтико-музыкальный мир творческой лаборатории нового стиля. Тем самым поэтический мир К.Д. Бальмонта, наполненный «хрупкими мгновениями», восхищает своей парадоксальной дефиницией: глобальное философское

преобразующее начало при салонной детализации, «любовании» минутными состояниями, настроениями, красочными мгновениями.

8. В символистской живописи, которая становится музыкальной, то есть теряет связь с мимезисом и обращается к миру абстрактных идей и непосредственной передаче эмоций, манифестируется идея синтеза искусств. Все наследие Чюрлениса-художника рассматривается как единый цикл благодаря стилистической общности картин разных периодов творчества. Единству цикла, подчиненного общей задаче: увидеть и воплотить в малых формах весь объем грандиозной картины мира, – способствует формирование системы лейтмотивов. Лейтмотивный принцип аналогичен вагнеровскому, применяемому композитором в реформаторских операх. Именно лейтмотивы берут на себя основную смысловую нагрузку. Благодаря их причудливому сочетанию прочитываются не просто сюжеты картин, а раскрываются заложенные в них глубинные философские смыслы.

При анализе художественного творчества М.К. Чюрлениса подтверждается общая гипотеза об основной тенденции символизма: воплощении космических миропреобразующих идей в стиле, свойственном жанрам миниатюры. Так творчество художника аккумулирует в себе общекультурную парадигму эпохи модерна.

9. Проблема *стилистической* миниатюризации космоса А.Н. Скрябина обнаруживается на протяжении всех периодов творчества композитора. При анализе сочинений раннего периода творчества становится очевидной и закономерная преемственность культуры и искусства символизма по отношению к романтизму. Влияние фортепианной лирики Ф. Шопена на раннее творчество А. Скрябина отмечено всеми исследователями, поэтому в работе сделан акцент на другое: на те черты, которые обнаруживают индивидуальность стиля автора, и при этом вписываются в общую стилистику символизма. Прежде всего – это другое ощущение времени. С одной стороны – это знаменитая скрябинская «полетность», выпадающая из равномерного движения, всегда связанного с представлением о моторике, пластике, «телесности». Скрябинская полетность

представляет собой божественную игру, «порхание» духа, полет сквозь время. С другой стороны, уже в ранних прелюдиях присутствуют своеобразные скрябинские «зависания», выключающие время, погружающие слушателя в медитативное состояние наслаждения растянутым мгновением. В ранних опусах все эти приемы находятся еще в стадии формирования, но впоследствии кристаллизуются, создавая уникальный композиторский стиль.

Анализ произведений А. Скрябина центрального и позднего периодов творчества (прелюдий, фортепианных и симфонических поэм) показывает, что тенденция к трансформации современного Космоса, в частности, – к миниатюризации, присутствует во всех периодах творчества композитора, но особенно ярко, в рафинированном, идеальном варианте, обнаруживается в последнем периоде. В процессе творческой эволюции, с кристаллизацией идеи Мистерии, образный спектр творчества А. Скрябина максимально сужается, будто отвергая все лишнее, чтобы сосредоточиться на наиболее сущностном. Так, даже полетность, о которой говорилось выше, вытесняется в последних опусах полной и совершенной статикой, которая, в свою очередь, является одной из основных характеристик Космоса исследуемой эпохи.

В сравнении с романтиками образный строй А.Н. Скрябина очень сужен – до трех основных сфер: утонченность, грандиозность и полетность. Но в рамках этих образов он максимально изощрен, детализирован, бесконечно разнообразен, что, естественно, свидетельствует о пристрастии к миниатюрному стилю письма.

Сделанные выводы, приведенные наблюдения заставляют думать о глубочайшем кризисе европейской культуры и – шире – европейского менталитета в целом. В нашей научной публикации мы отмечаем, что «не случайно после эпохи модерна во всех областях культуры возникают разнообразные авангардные направления. Дело не только в том, что авангард принципиально разрушает старые формы: проблема, скорее, в том, что обозначилась абсолютная исчерпанность тех идей, которые развивались на протяжении предыдущего века и нашли свое грандиозное и одновременно катастрофическое воплощение в творчестве символистов, особенно А.Н. Скрябина, наследие которого можно рассматривать

как высшее проявление исследуемой тенденции. Все преемники данной эпохи, в частности – русских символистов, могут быть рассмотрены только как эпигоны: они способны копировать каллиграфический стиль модерна, но утрачивают страсть и космический порыв, который был характерен для предыдущей эпохи» [319, с. 227].

История не знает продолжателей традиций скрябинского космизма: наверно, потому, что его «сотворенный космос» настолько идеалистически глобален, насколько и модерново компактен и автономен. Некоторые современные ученые, в частности, Н.И. Пospelова в статье «Скрябин в художественном искании XX века» [247] пытаются провести красивые параллели между А.Н. Скрябиным и, например, европейским минимализмом или сонористикой второй половины XX века, аргументируя данное сходство медитативностью, состоянием протрации, космической созерцательностью, свойственной этим течениям и находящим место в некоторых произведениях, особенно поздних, Скрябина. Но вряд ли это убедительно: стиль минимализма и сонорика, тяготеющие к космическому восприятию мира, питаются совершенно из другого источника: это Восток, это медитация, интравертный уход – закрытость от мира. Символистские идеи абсолютно западноевропейские по духу: в них есть страсть, а, значит, страдание, а, следовательно, эмоциональная открытость миру, собранность. Поэтому, сходство может быть только формальным. Переосмысление скрябинского космизма в культуре XX-XXI веков может стать объектом дальнейшего исследования.

Европейская постмодерновая культура растворяется в иронии постмодернизма, в игре стилей, «игре в бисер». Поэтому, столь мощный внутренний разлад, который мы постарались обозначить и раскрыть в данной работе, может свидетельствовать только «о конце прекрасной эпохи», но ни в коем случае не говорит о жизнеспособности гениально проявившегося мощнейшего творческого акта рубежа XIX-XX веков.

**БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК**

1. *Адорно Т.В.* Избранное: Социология музыки. – М., СПб.: Унив. кн., 1999. – 203 с.
2. *Азизян И.А.* Диалог культур Серебряного века. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 400 с.
3. *Алексеев А.Д.* Русская фортепианная музыка конец XIX – начало XX века. – М.: Наука, 1969. – 392 с.
4. *Алексеев П.В.* Философы России XIX – XX столетий. Биографии, идеи, труды. – 4-е изд., перераб. и доп. – М.: Академический Проект, 2002. – 944 с.
5. *Алпатов М.В.* "Югендстиль" в России // Этюды по всеобщей истории искусств. – М.: Сов. художник, 1979. – С. 218-225.
6. *Альшванг А.А.* О философской системе А.Н. Скрябина // Альшванг А.А. Избранные сочинения. – М.: Музыка, 1964. – с. 208 – 264.
7. *Альшванг А.А.* А.Н. Скрябин. Жизнь и творчество. – М.-Л.: Музгиза, 1945. – 52 с.
8. *Апрелева В.А.* Проблема времени в философии А.Н. Скрябина: дисс. канд. филос. наук: 09.00.03 / Апрелова Виктория Александровна. – Нижневартовск, 1995. – 143 с.
9. *Андреев Д.Л.* Роза мира. – М.: Прометей, 1991. – 289 с.
10. *Арановский М.Г.* Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 г.г. Исследовательские очерки. – Л.: Сов. Композитор, Ленинградское отделение, 1979. – 287 с.
11. *Асафьев Б.В.* А.Н. Скрябин // О музыке XX века. – Л.: Музыка, 1982. – С. 57-77.
12. *Асафьев Б.В.* Русская музыка. XIX и начало XX века. Л.: Музыка, 1979. – 344 с.
13. *Асафьев Б.В.* Скрябин. Опыт характеристики // А.Н. Скрябин. Сборник статей. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 41 – 54.
14. *Асмус В.Ф.* Эстетика русского символизма // Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. – М.: Искусство, 1968. – 654 с.
15. *Баженов Н.Н.* Символисты и декаденты: Психиатрический этюд. – М., 1899. – 33 с.

16. *Бальмонт К.Д.* Автобиографическая проза. – М.: Алгоритм, 2001. – 608 с.
17. *Бальмонт К.Д.* Звуковой зазыв (А. Н. Скрябин) // Бальмонт К.Д. Автобиографическая проза / Сост., подгот. текстов, вступ. ст., примеч. А.Д. Романенко. – М.: Алгоритм, 2001. – С. 512 – 518.
18. *Бальмонт К.Д.* Из записной книжки // К. Бальмонт. Стозвучные песни. Сочинения. – Ярославль: Верх.-Волж. кн. изд-во, 1990. – 262 с.
19. *Бальмонт К.Д.* Полное собрание стихов. Том 01. [Электронный ресурс]. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/Страница:Бальмонт.\\_Полное\\_собрание\\_стихов.\\_Том\\_01.djvu/171](https://ru.wikisource.org/wiki/Страница:Бальмонт._Полное_собрание_стихов._Том_01.djvu/171) (дата обращения: 22.05.2018).
20. *Бальмонт К.Д.* Проклятие человекам // Бальмонт К.Д. Собр. соч.: В 7 т. Т. 2. – М.: Книжный Клуб Книговек, 2010. С. 158 – 160.
21. *Бальмонт К.Д.* Светозвук в природе и световая симфония Скрябина. – М.: Российское музыкальное изд-во, 1917. – 24 с.
22. *Бальмонт К.Д.* Светослужение. Стихотворения. – Воронеж: ВГУ, 2005. – 127 с.
23. *Бальмонт К.Д.* Стихотворения. – М.: Худож. лит., 1990. – 397 с.
24. *Бальмонт К.Д.* Стозвучные песни: Сочинения (избранные стихи и проза). – Ярославль: Верх.Волж. кн. изд-во, 1990. – 336 с.
25. *Бандура А.И.* Иные миры Александра Скрябина. – М.: Ирис – пресс, 1993. – 24 с.
26. *Бандура А.И.* Космическая тема в музыке и философии А.Н. Скрябина // Космическое мировоззрение – новое мышление XXI века: Вып. 3. Т. 3. – М., 2004. – С. 444 – 455.
27. *Бандура А.И.* О программности в произведениях А.Н. Скрябина // Журнал «Новая эпоха», № 25, 2000 г. [Электронный ресурс]. URL: <http://yro.narod.ru/> (дата обращения: 17.04.2019).
28. *Бандура А.И.* Скрябин и новая научная парадигма XX века // МА. №4. – М., 1993. – С. 175 – 180.
29. *Бандура А.И.* «Тайная доктрина» глазами Скрябина. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.ivorr.narod.ru/blavatsk/blav\\_sovrem/100-let/bandura.htm](http://www.ivorr.narod.ru/blavatsk/blav_sovrem/100-let/bandura.htm) (дата обращения: 08.05.2019).

30. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
31. *Барас К.В.* Эзотерика «Прометейя» // Нижегородский скрябинский альманах. – Н. Новгород: Нижегородская ярмарка, 1995. – С. 100 – 117.
32. *Белый А.* Арабески. – М.: Мусагет, 1911. – 516 с.
33. *Белый А.* На рубеже двух столетий. Воспоминания: В 3-х кн. Кн. 1. – М.: Худ. лит., 1990. – 543 с.
34. *Белый А.* Революция и культура. Революция и культура. – М.: изд. Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1917. – 30 с.
35. *Белый А.* Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
36. *Белый А.* Символизм: Книга статей. – М.: Мусагет, 1910. – 457 с.
37. *Белый А.* Симфонии. – Л.: Худож. литература, 1991. – 526 с.
38. *Белый А.* Философия культуры // Критика русского символизма. Т.2. – М.: Олимп, 2002. – С. 44 – 48.
39. *Белый А.* Фридрих Ницше // «Ницше: pro et contra»: Собр. науч. статей / Под ред. Ю. Синеокой. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 878 – 904.
40. *Бенуа А.* Мои воспоминания: В 5 кн. Т. 2. Кн. 4, 5. – М.: Наука, 1980. – 743 с.
41. *Бердяев Н.А.* Декаденство и мистический реализм // Бердяев Н. Духовный кризис интеллигенции: Статьи по общественной и религиозной психологии (1907-1909). – СПб.: Общественная польза, 1910. – С. 41 – 53.
42. *Бердяев Н.А.* Кризис искусства. – М.: СП Интерпринт, 1990. – 48 с.
43. *Бердяев Н.А.* Самопознание. – М.: Наука, 1991. – 612 с.
44. *Бердяев Н.А.* Философия свободы. Смысл творчества. – М.: Правда, 1989. – 607 с.
45. *Бердяев Н.А.* Человек и машина (проблемы социологии и метафизики техники). [Электронный ресурс]. URL: <http://www.odinblago.ru/path/38/1> (дата обращения 05.05.2020).
46. *Блаватская Е.П.* Тайная доктрина: В 2-х т. Т. 2. – М.: Прогресс, 1992. – 592 с.
47. *Блискавицкий А.А.* Философско-эстетические основы русского символизма // Вестн. славян. культур. – 2011. – № 1. – С. 31 – 43.

48. *Блок А.А.* Искусство и революция (По поводу творения Рихарда Вагнера) // Блок А.А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 4. Очерки. Статьи. Речи. 1905-1921 / Под общ. ред. М.А. Дудина, В.Н. Орлова, А.А. Суркова. – Л., 1982.
49. *Блок А. А.* О Скрябине // Блок А. А. Записные книжки: 1901 – 1920. – М.: Худ. литература, 1965. – 663 с.
50. *Блок А.А.* О современном состоянии русского символизма. – Аполлон, 1910, №8. – С. 27.
51. *Бондаренко Ю.А.* Интерпретация античного мифа в творчестве русских символистов // Вестник Томского государственного университета. Вып. 329, 2009. – С. 64 – 70.
52. *Борисова Е.А., Стернин Г.Ю.* Русский модерн. – М.: Сов. художник, 1990. – 359 с.
53. *Брагина Н.Н.* О возможности анализа литературного текста методом, принятым в музыковедении // Московская конференция по методологии исследования культуры 2007 г. – М.: Институт искусствознания, 2009. – С. 150 – 173.
54. *Брагина Н.Н.* О методе структурно-архетипического анализа художественного текста. – М.: Обсерватория культуры, 2010. – №1. – С. 11 – 17.
55. *Браудо Е.М.* Ницше: философ – музыкант. – Пг.: Атеней, 1922. – 67 с.
56. *Браудо Е.М.* Романс Ф. Ницше на слова А. Пушкина // Орфей: книга о музыке. – Пг.: Атеней, 1922. – С. 4 – 7.
57. *Брюсов В.Я.* О Скрябине // Брюсов В. Дневники: 1891 - 1910. – М.: изд. М. и С. Сабашниковых, 1927. – 294 с.
58. *Бугера В.Е.* Ницшеанство как общественный феномен: его социальная сущность и роль: Социально-философское исследование: дисс. канд. филос. наук: 09.00.11 / Бугера Владислав Евгеньевич. – Уфа, 2000. – 156 с.
59. *Бурдин В.В.* Мифологическое начало в поэзии К. Д. Бальмонта 1890-х — 1900-х годов: дисс. канд. филол. наук: 10.01.01 / Бурдин Виктор Валерьевич. – Иваново, 1998. – 185 с.



60. Бучкина Е.А. Роль мифологемы рождения и смерти в конструировании автобиографического мифа К.Д. Бальмонта // Вестник Удмуртского университета. – Вып. 4, 2010. – С. 62 – 64.
61. Бэлза И.Ф. Александр Николаевич Скрябин. – М.: Музыка, 1983. – 176 с.
62. Бэлза И.Ф. Философские истоки образного строя «Прометея» // Ученые записки Государственного мемориального музея А.Н. Скрябина. – М, 1993.
63. Вагнер Р. Искусство и революция // Вагнер Р. Избранные работы, сост. Барсова И.А., Омерова С.А. – М.: Искусство, 1978. – 695 с.
64. Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары. Письма. Дневники. Обращение к друзьям: В 4 т. Т. 4. – М., 1911–1912. – 534 с.
65. Ванечкина И.Л. Скрябин и Чюрленис: музыка и живопись на пути к синтезу // журнал «Вестник КГТУ». – Казань, №1, 1999 г. – С. 68 – 73.
66. Ванечкина И.Л., Галлев Б.М. Поэма огня: концепция светомузыкального синтеза А.Н. Скрябина. – Казань: Издательство КГУ, 1981. – С. 34 – 43.
67. Ванечкина И.Л., Галлев Б.М. Лосев о Скрябине и его «Прометее». [Электронный ресурс]. URL: [http://prometheus.kai.ru/losev2\\_r.htm](http://prometheus.kai.ru/losev2_r.htm) (дата обращения: 15.06.2020).
68. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. – М.: Музыка, 1966. – 403 с.
69. Вересаев В.В. Аполлон и Дионис: Заметка о Ницше. – М.: Мосполиграф, 1924. – 58 с.
70. Верцман И.Е. Эстетика Ф. Ницше // Проблемы художественного познания. – М.: Наука, 1967. – С. 222 - 257.
71. Ветрова И.Б., Зацепина М.Б. Полифония образов живописи и музыкальных образов в творчестве М.К. Чюрлениса. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.art-education.ru/electronic-journal/polifoniya-obrazov-zhivopisi-i-muzykalnyh-obrazov-v-tvorchestve-mk-chyurlionisa#> (дата обращения: 15.05.2020).
72. Виеру Н. Скрябин и тенденции современного искусства // А.Н. Скрябин. Сб. ст. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 320 – 343.
73. Волошина Л.А. Творческая индивидуальность в русской эстетике Серебряного века (о познании творческой индивидуальности) // Вестник Пермского

университета. Философия, психология, социология: Вып. 1. – Пермь, 2012. – С. 28 – 32.

74. *Вольперт Л.И.* Тень Кассандры в мифопоэтике переломной эпохи («На буйном пиршестве задумчив он сидел...» Лермонтова и «Пророчество Казота» Лагарпа // *Studia russica helsingiensia et tartuensia*. X. Часть 1. – Тарту, 2006. – С. 186 – 202.

75. *Воскресенская М.А.* Символистское мировидение в русской культуре конца XIX – начала XX века: дисс. канд. истор. наук: 07.00.02 / Воскресенская Марина Аркадьевна. – Томск, 2000. – 260 с.

76. *Врубель М.А.* Переписка. Воспоминания о художнике. Сост.: Э.П. Гомберг-Вержбинская и Ю.Н. Подкопаева. – Л.: Искусство, 1976. – 384 с.

77. *Гайдукова Т.Т.* Ницше и античность. У истоков одной философской концепции // *Вестник Моск. ун-та*. – Серия 7. Философия. – 1980. – № 6. – С. 71-81.

78. *Галеев Б.М.* Светомузыка: становление и сущность нового искусства. – Казань: Таткнигоиздат, 1976. – 272 с.

79. *Галеев Б.М.* Синтез искусств и содружество чувств. – М.: Знание, 1982. – 64 с.

80. *Гегель Г.Ф.* Сочинения. Соч. в 14 т. Т. 14. – М.: Государственное социально-экономическое издательство, 1958. – С. 326-330.

81. *Гервер Л.Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов: (первые десятилетия XX века). – М.: Индрик, 2001. – 248 с.

82. *Гервер Л.Л.* Скрябин и Хлебников. «Божественная поэма» и поэма «Ангелы». [Электронный ресурс]. URL: [http://ka2.ru/nauka/gerver\\_4.html](http://ka2.ru/nauka/gerver_4.html) (дата обращения: 24.04.2017).

83. *Гете И.В.* Об искусстве. – М.: Искусство, 1975. – 623 с.

84. *Гидони Г.И.* Искусство Света и Цвета. – Л.: изд.автора, 1930. – 128 с.

85. *Гофман М.Л.* Романтизм, символизм и декаденство // Книга о русских поэтах последнего десятилетия. – СПб.: Изд-во М.О. Вольф, 1908. – С. 12 – 23.

86. *Груббер Р.И.* Рихард Вагнер. – М.: ОГИЗ, 1934. – 60 с.

87. *Гунин И.А.* А.М. Добролюбов в 1890-е годы. Жизнь и творчество в контексте раннего русского символизма: дисс. канд. филол. наук: 10.01.01 / Гунин Илья Александрович. – Н. Новгород, 2009. – 289 с.
88. *Гунст Е.О.* А.Н. Скрябин и его творчество. – М., 1915. – 95 с.
89. *Гусарова А.П.* «Мир искусства». – Л.: Худ. РСФСР, 1972. – 100 с.
90. *Данилевич Л.В.* А.Н. Скрябин. – М.: Первое музыкальное издательство. – 1953. – 111 с.
91. *Данилевский Н.Я.* Россия и Европа. – М.: Книга, 1991. – 576 с.
92. *Данто А.* Искусство и иррациональное // Данто А. Ницше как философ. – М.: Идея пресс, 2000. – С. 45-84.
93. *Девятова Н.Н.* Рихард Вагнер в контексте культурфилософской мысли Германии и России XIX-XX в.: дисс. канд. филос. наук: 24.00.01 / Девятова Наталья Николаевна. – Саранск, 2001.
94. *Дельсон В.Ю.* Скрябин. Очерки жизни и творчества. – М.: Музыка, 1971. – 438 с.
95. *Демидов М.И.* Влияние идей Ницше на консервативную философию первой трети 20 века: дисс. канд. филос. наук: 09.00.03 / Демидов Михаил Иванович. – СПб, 2011. – 166 с.
96. *Демченко А.И.* «Серебряный век» русской художественной культуры. – Саратов, 2011. – 70 с.
97. *Дернова В.П.* Гармония Скрябина. – Л.: Музыка, 1968. – 42 с.
98. *Дмитриева Н.А.* Врубель. – Л.: Худ. РСФСР, 1984. – 183 с.
99. *Дмитриева Н.А.* Символизм и модерн // Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. – М.: Искусство, 1996. кн. 2. – С. 169 – 177.
100. *Дурьлин С.П.* Вагнер и Россия. О Вагнере и будущих путях искусства. – М.: Мусагет, 1913. – 70 с.
101. *Едошина И.А.* Проблема «синтеза искусств» в контексте художественной культуры fin de siècle (К постановке проблемы) // Русская культура в текстах, образах и знаках 1913 года. Материалы межрегионального науч.-теор. семинара «Культурологические штудии». Вып. 3. – Киров, 2003. – С. 26 – 29.

102. *Епишева О.В.* Музыка в лирике К.Д. Бальмонта: дисс. канд. филол. наук: 10.01.01 / Епишева Ольга Владимировна. – Иваново, 2006. – 221 с.
103. *Епишева О.В.* К вопросу о музыкальности стихов К. Д. Бальмонта // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 6 / Иван. гос. ун-т. – Иваново, 2004. – С. 27–33.
104. *Епишева О.В.* Скрябин и его музыка в стихах поэтов-символистов: К. Бальмонт, Ю. Балтрушайтис, Вяч. Иванов (к постановке вопроса) // Русская культура в текстах, образах, знаках 1913 года: Материалы межрегионального научно-теоретического семинара «Культурологические студии». Вып. 3. – Киров, 2003. – С. 137 – 142.
105. *Ермилова Е.В.* Жизнестроительство и идея синтеза // *Ермилова Е.В.* Теория и образный мир русского символизма. – М.: Наука, 1989. – 274 с.
106. *Железнякова Т.В.* Образ дня и ночи в лирике Ф.И. Тютчева // Международный журнал социальных и гуманитарных наук. – 2016. – Т.6. №1. – С. 157 – 159.
107. *Жемайтель Я.Л.* М.-К. Чюрленис и истоки европейского романтизма. - Вестник Череповецкого ун-та. Вып. 2 (39), т.2, 2012. – С. 38 – 41.
108. *Жирмунский В.М.* Вопросы теории литературы. – Л.: Academia, 1928. – 357 с.
109. *Жуков В.В.* Чюрленис. Художник другого мироздания // Юный художник. – 2011. – № 4. – С. 34 – 37.
110. *Жукоцкая З.Р.* Культурфилософия русского символизма, теургия и откровение: дисс. докт. культурологи: 24.00.01 / Жукоцкая Зинаида Романовна. – М., 2003. – 321 с.
111. *Забудская Я.Л.* Функциональное значение хора в жанровой структуре греческой трагедии: дисс. канд. филол. наук: 10.02.14 / Забудская Яна Леонидовна. – М., 2001. – 191 с.
112. *Завьялова А.Н.* Культурные основания стиля модерн: дисс. канд. культурологи: 24.00.01 / Завьялова Анна Николаевна. – Новосибирск, 2003. – 164 с.

113. Записи А.Н. Скрябина // Русские Пропилеи. Материалы по истории русской мысли и литературы. Т. 6. – М., 1919. – 117 с.
114. *Захарова О.И.* Музыкальная риторика XVII – первой половины XVIII века. – М.: Музыка, 1983. – 76 с.
115. *Ибрагимов М.И.* Драматургия русского символизма: Поэтика мистериальности: дисс. канд. филол. наук: 10.01.01 / Ибрагимов Марсель Ильдарович. – Казань, 2000. – 178 с.
116. *Иванов В.И.* Борозды и межи: Опыты эстетические и критические. – М.: Мусагет, 1916. – 351 с.
117. *Иванов В.И.* Взгляд Скрябина на искусство // Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. – М., 1995.
118. *Иванов В.И.* Дионис и прадионисийство. – СПб: Алетейя, 2000. – 341 с.
119. *Иванов В.И.* Легион и соборность // Иванов В. Родное и вселенское. – М.: Республика, 1994. – С. 96 – 102.
120. *Иванов В.И.* Ницше и Дионис // Ницше «pro et contra»: Сб. науч. статей / Под ред. Ю. Синеокой. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 794-805.
121. *Иванов В.И.* Поэт и чернь // Собрание сочинений: В 4-ч т. Т.1. – Брюссель, 1971. – С. 709 – 714.
122. *Иванов В.И.* Родное и вселенское. Статьи (1914-1916). – М.: Изд-во Г.А. Леман и С.И. Сахаров, 1917. – 208 с.
123. *Иванов В.И.* Символика эстетических начал // Иванов В.И. Собр. соч. Т. 1. – Брюссель, 1971. – С. 823 – 830.
124. *Иванов В.И.* Скрябин и дух революции // Иванов В. Родное и вселенское. – М.: Республика, 1994. – С. 384 – 388.
125. *Ильин И.А.* Путь духовного обновления. – М.: ДАРЪ, 2017. – 479 с.
126. *Ионкис Г.* Рихард Вагнер – гений темных сил. [Электронный ресурс]. URL: <http://inter-focus.de/index.php/ru/kultura/iskusstvo/404-rikhard-vagner-genij-tjomnykh-sil> (дата обращения: 21.04.2017).
127. *Казиник М.С.* М.К. Чюрленис. Ч.1. [Электронный ресурс]. URL: <http://m.youtube.com/watch?v=araUJwKFmhU> (дата обращения: 10.10.2019).

128. *Камбар Г.А.* Критический анализ философско-эстетической концепции Ф. Ницше. – Л.: Изд-во ЛГУ им. А. Жданова, 1987. – 126 с.
129. *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. – М.: Архимед, 1992. – 108 с.
130. *Карельский А.В.* Фридрих Ницше: поэт и философ // Литературная учеба. – 1991. – № 2. – С. 187 – 192.
131. *Карлейль Т.* Новалис / пер. В. Лазурского. – М.: Мысль, 1901. – 394 с.
132. *Кенигсберг А.К.* Рихард Вагнер. – М.: Музыка, 1972. – 118 с.
133. *Киричук Е.В.* О двух тенденциях в символистском театре начала XX века / Вестник ОГУ. – 2004, №5. – С. 21–26.
134. *Клевер О.М.* М.-К. Чюрленис. – Архив Гос. Русского музея в СПб. – Ф №32, ед. сер. 154 / Сборник о «Мире искусства». Статьи 1923-28 г.г.
135. *Коган Л.Н.* Социология культуры: Учеб. пособие / Л.Н. Коган. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1992. – 120 с.
136. *Кожурин А.Я., Кучина Л.И.* Европейские культурфилософские концепции XIX–XX веков: Учебное пособие. – СПб.: СПбГУЭФ, 2002. – 133 с.
137. *Колобаева Л.А.* Русский символизм. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000. – 296 с.
138. *Кондаков И.В.* Культура России: учебное пособие. – М.: Книжный дом «Университет», 1999. – 356 с.
139. *Кондаков И.В.* Русский символизм // Культурология. XX век. Энциклопедия. Т.2. – СПб.: Университетская книга; ООО «Алетейя», 1998. – С. 227 – 298.
140. *Кондаков И., Корж Ю.* Фридрих Ницше в русской культуре «серебряного века» // Общественные науки и современность. – 2000. – №6. – С. 176 – 186.
141. *Корецкая И.В.* Константин Бальмонт // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. - М.: ИМЛИ РАН, 2000. – 958 с.
142. *Коровников В.Г.* Социальная философия Фридриха Ницше и ее влияние на развитие европейской гуманистической традиции: дисс. канд. филос. наук: 09.00.11 / Коровников Владимир Геннадьевич. – Барнаул, 2005. – 173 с.
143. *Королькова Е.А.* Символизм Вяч. Иванова и мифологема Диониса: текст лекции / Королькова Е.А.; ГУАП. – СПб, 2006. – 28 с.

144. *Костенников А.М.* Хор и ансамбль в оперном театре Вагнера: дисс. канд искусствоведения: 17.00.02 / Костенников Анатолий Михайлович. – М., 2005. – 199 с.
145. *Костецкий В.* Философия экстаза: Фридрих Ницше и Вячеслав Иванов // Человек в экстазе: опыт философского познания. – Тюмень: Тюмен. гос. пед. ун-т, 1996. – Ч. 1. – С. 58 – 113.
146. *Косякин Е.А.* Логические основы тонально-гармонической системы позднего творчества Скрябина: автореф. дисс. канд. искусствоведения: 17.00.02 / Косякин Евгений Александрович. – М., 1995. – 26 с.
147. *Красных И.Г.* Тема демонизма в творчестве Фридриха Ницше, Михаила Лермонтова и Михаила Врубеля // «Фридрих Ницше и русская философия»: материалы науч. конф. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. – С. 72 – 77.
148. *Крейд В.П.* Встречи с серебряным веком // Воспоминания о серебряном веке. – М.: Республика, 1993. – С. 5 - 16.
149. *Кржимовская Е.Л.* Скрябин и русский символизм // Советская музыка. – 1985. № 2. – С. 82 – 86.
150. *Критика русского символизма:* В 2 т. Т. 1. – М.: Олимп: Аст, 2002. – 396 с.
151. *Крохина Н.П.* Мотив света во тьме в последней книге К.Д. Бальмонта // Космос Бальмонта: миры и люди / Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции XXVI Бальмонтские чтения. – Шуя: Шуйский филиал ИвГУ, 2014. – С. 37 – 46.
152. *Крючкова В.А.* Символизм в изобразительном искусстве. – М.: Изобразительное искусство, 1994. – 272 с.
153. *Кузнецов О.* Символизм в творчестве М.К. Чюрлениса // Вестник Московского государственного университета печати: Вып. 3. – М., 2014. – С. 277 – 284.
154. *Кудряшов А.Ю.* Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв.: уч. пособие. – СПб.: «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», «Лань», 2010. – 432 с.

155. *Куприяновский П.В., Молчанова Н.А.* Поэт Константин Бальмонт: Биография. Творчество. Судьба. / Монография. – Иваново, 2001. – 472 с.
156. *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. – М.: Музыка, 1975. – 529 с.
157. *Ландсбергис В.В.* Соната весны: творчество М.К.Чюрлениса. – Л.: Музыка, 1971. – 320 с.
158. *Лапко О.А.* Трансформация музыкальных закономерностей в живописном цикле "Соната моря": философский аспект творчества М.К. Чюрлениса // История, культура, общество. – Красноярск, 2004. – С. 276 – 186.
159. *Лапшин И.И.* Заветные думы Скрябина. – Петроград: Мысль, 1922. – 40 с.
160. *Левая Т.Н.* Космос Скрябина // Русская музыка и XX век. – М.: ГИИ МК, 2000. – С. 123 – 151.
161. *Левая Т.Н.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М.: Музыка, 1991. – 165 с.
162. *Левая Т.Н.* Скрябин и новая русская живопись: от модерна к абстракционизму // Нижегородский скрябинский альманах. – Н. Новгород: Нижегородская ярмарка, 1995. – С. 151 – 174.
163. *Левая Т.Н.* Скрябин и художественные искания XX века. – СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2007. – 184 с.
164. *Левик Б.В.* Рихард Вагнер. – М.: Либроком, 2011. – 448 с.
165. *Левин С.Б.* Нравственно-эстетическая концепция Ницше: дисс. канд. филос. наук: 09.00.04 / Левин Семен Борисович. – СПб., 2002. – 140 с.
166. *Леман Б.А.* Чюрлянис. – Петроград: Современное искусство, 1917. – 29 с.
167. *Лессинг Г.Э.* Лаокон, или о границах живописи и поэзии. – М.: Мысль, 1957. – С. 452 – 453.
168. *Летнянова Э.* Какую музыку сочинял Фридрих Ницше // Музыкальная академия, №3-4. – М., 1996. – С. 44 – 48.
169. *Литературные манифесты западноевропейских романтиков.* – М.: Мысль, 1980. – 639 с.



170. *Литературная теория немецкого романтизма. Документы.* / Берковский Н.Я. – Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. – 568 с.
171. *Литературная энциклопедия терминов и понятий* / Под ред. А. Н. Николюкина. Институт науч. информации по общественным наукам РАН. – М.: Интелвак, 2001. – 1600 с.
172. *Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель.* – М.: Алгоритм, 1977. – 477 с.
173. *Лобанова М.Н. Теософ – теург – мистик - маг: Александр Скрябин и его время.* – М.: Петроглиф, 2012. – 368 с.
174. *Лосев А.Ф. Из ранних произведений.* – М.: Правда, 1990. – 656 с.
175. *Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. Труды по языкознанию.* – М.: Издательство МГУ, 1982. – 481 с.
176. *Лосев А.Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // Вагнер Р. Избранные работы, сост. Барсова И.А., Омерова С.А. – М.: Искусство, 1978. – С. 7 – 48.*
177. *Лосев А.Ф. Мировоззрение Скрябина. [Электронный ресурс]. URL:<http://litresp.ru/chitat/ru/Л/losev-aleksej-fedorovich/forma---stilj---virazhenie/9> (дата обращения 07.03. 2020).*
178. *Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии.* – М.: Мысль, 1993. – 958 с.
179. *Лосев А.Ф. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем. (В связи с анализом его тетралогии «Кольцо Нибелунга») // Вопросы эстетики. Вып. 8. – М., 1968. – С. 67 – 196.*
180. *Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство.* – М.: Искусство, 1976. – 367 с.
181. *Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля.* – Киев: Киевская Академия Евробизнеса, 1994. – 288 с.
182. *Лосев А.Ф. Форма – Стиль – Выражение.* – М.: Мысль, 1995. – 940 с.
183. *Лосев А.Ф. Фридрих Ницше // «Ницше: pro et contra»: Собр. науч. статей / Под ред. Ю. Синеокой. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 960 – 971.*

184. *Лосев А.Ф., Тахо-Годи А.А.* Платон. Аристотель. – М.: Молодая гвардия, 2005. – 392 с.
185. *Лосский Н.О.* История русской философии. – М.: Советский писатель, 1991. – 480 с.
186. *Лу П.* Чюрленис: в пасти безумия // Караван историй. – 2008. – № 7. – С. 184 – 199.
187. *Луначарский А.В.* Путь Р. Вагнера // Луначарский А.В. В мире музыки: Статьи и речи. – М.: Искусство, 1971. – С. 139 – 154.
188. *Луначарский А.В.* Скрябин и Танеев // Луначарский А.В. В мире музыки: Статьи и речи. – М.: Искусство, 1971. – С. 127 – 154.
189. *Любовная лирика русских поэтов / Антология русской поэзии.* [Электронный ресурс]. URL: [www.stihi-rus.ru/1/Balmont](http://www.stihi-rus.ru/1/Balmont) (дата обращения: 20.04.2016).
190. *Мазаев А.И.* Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. – М.: Наука, 1992. – 324 с.
191. *Мазель Л.А.* Проблемы классической гармонии. – М.: Музыка, 1972. – 616 с.
192. *Майкапар А.Е.* А. Скрябин 24 прелюдии, ор. 11. [Электронный ресурс]. URL: [files.school-collection.edu.ru](http://files.school-collection.edu.ru) (дата обращения 18.04.2018).
193. *Мандельштам О.Э.* Слово и культура. – М.: Искусство, 1987. – 320 с.
194. *Манн Т.* Страдание и величие Рихарда Вагнера. Собр. соч., т. 10. - М., 1961. – 696 с.
195. *Манн Т.* Философия Ницше в свете нашего опыта // Художник и общество. – М.: Наука, 1986. – С. 163 – 196.
196. *Маркова А.С.* Символистская драматургия в музыкальном театре рубежа XIX–XX веков: дисс. канд. искусствоведения: 17.00.09 / Маркова Анна Сергеевна. – Саратов, 2016. – 190 с.
197. *Маркелова Е.Е.* Сказочные сферы русского модерна: дисс. канд. искусствоведения: 17.00.09 / Маркелова Елена Евгеньевна. – Саратов, 2013. – 164 с.
198. *Марсиро Ж.* От Хаоса к Космосу: происхождение мира и богов // Марсиро Ж. История сексуальных ритуалов. – М.: Крон-Пресс, 1998. – 320 с.

199. *Маркус С.А.* Об особенностях и источниках философии и эстетики Скрябина // А.Н. Скрябин: Сборник к 25-летию со дня смерти. – М.; Л., 1940. – С. 145 – 187.
200. *Мартышкина Т.Н.* Категория времени в философии импрессионизма // Известия государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Вып. 54, 2008. – С. 132 – 135.
201. *Маслякова А.И.* Музыкально-эстетическая концепция А.Н. Скрябина: дис. канд. искусствоведения: 17.00.02 / Маслякова Анна Ивановна. – СПб, 2012. – 187 с.
202. *Махов А.Е.* Musica literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике. – М.: Intrada, 2005. – 224 с.
203. *Милюгина Е.Г.* От космизма барокко к романтическому космизму. [Электронный ресурс]. URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-all/milyugina-kosmizm.htm> (дата обращения: 20.04.2020).
204. *Минералова И.Г.* Русская литература серебряного века. Поэтика символизма: Уч. пособие. – М.: Флинта, Наука, 2004. – 272 с.
205. *Мицз 3.Г.* Поэтический идеал молодого Блока // Блоковский сборник. – Тарту, 1964. – 269 с.
206. *Мирза-Авакян М.* Ницше и русский модернизм // Вестник Ереван. ун-та. – 1972. – № 3. – С. 92 - 103.
207. *Мифы народов мира: Энциклопедия в 2-х т. Т. 1.* – М.: Советская энциклопедия, 1980. – 718 с.
208. *Михайленко Л.А.* А. Скрябин и стиль модерн // Краевой методический кабинет по учебным заведениям культуры и искусства. Хабаровск, 1997. – 18 с.
209. *Михайленко Л.А.* Стиль модерн и творчество русских композиторов начала XX века: дисс. канд. искусствоведения: 17.00.02 / Михайленко, Лариса Алексеевна. – Н. Новгород, 1997. – 163 с.
210. *Михайлов А.В.* Об обозначениях и наименованиях в нотных записях А. Н. Скрябина // Нижегородский скрябинский альманах. Вып. 1. – Нижний Новгород: Нижегородская ярмарка, 1995. – С. 118 – 150.
211. *Михайлова Л.Е.* Философское мировоззрение А.Н. Скрябина: дисс. канд. филос. наук: 09.00.03 / Михайлова Любовь Евгеньевна. – Тверь, 2008. – 142 с.

212. *Михайловский Н.К.* Декаденты, символисты, маги и проч. // Михайловский Н.К. Полное собрание сочинений. Т.7. – СПб.: Изд-е Н.К. Михайловского, 1909. – 980 с.
213. *Мокина Н.В.* Русская поэзия Серебряного века: концепция личности и смысла жизни в динамике художественных мотивов и образов: дисс. докт. филол. наук: 10.01.01 / Мокина Наталия Васильевна. – Саратов, 2003. – 497 с.
214. *Моррис У.* Искусство и жизнь. Избранные статьи, лекции, речи, письма. – М.: Искусство, 1973. – 511с.
215. *Мурина Е.Б.* Проблема синтеза пространственных искусств. Глава «Социально-эстетическая утопия У. Морриса и теория синтеза искусств». – М.: Искусство, 1982. – 192 с.
216. *Мочкин А.Н.* Культ Диониса и его парадигматическая роль в философии Ницше // Античная философия в интерпретации буржуазных философов. – М.: Наука, 1981. – С. 103 – 117.
217. *Наумов Л.Н.* Под знаком Нейгауза. Беседы с Катериной Замоториной. – М.: РИФ Антиква, 2002. – 336 с.
218. *Неклюдова М.Г.* Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века. – М.: Искусство, 1991. – 396 с.
219. *Нестьев И.В.* Музыкальная культура на рубеже веков // Музыка XX века: очерки. Ч. 1. Кн. 1. – М.: Сов. композитор, 1976.
220. *Нечаева Н.А.* Эстетическая теория модерна в России: дисс. канд. филос. наук: 09.00.04 / Нечаева Надежда Алексеевна. – СПб, 2007. – 149 с.
221. *Николаева А.И.* Особенности фортепианного стиля Скрябина на примере произведений малой формы. – М.: «Советский композитор», 1983. – 104 с.
222. *Никольская И.И.* Идеология символизма и некоторые черты симфонической формы Мечислава Карловича // Искусство XX века: уходящая эпоха?: В 2-х т. Т. 1. – Н. Новгород: ред. НГК им. М.И. Глинки, 1997. – С. 89 – 110.
223. *Ницше Ф.* Веселая наука // Сочинения: В 2 т. Т. 1., пер. с нем. К.А. Свасьян. – М.: «Мысль», 1990. – С. 491 – 720.

224. *Ницше Ф.* Воля к власти: опыт переоценки всех ценностей. – М.: Культурная Революция, 2005. – 380 с.
225. *Ницше Ф.* Дифирамбы Дионису // *Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. Т. 2.* –СПб.: Кристалл, 1998. – С. 795 – 822.
226. *Ницше Ф.* Злая мудрость: Афоризмы и изречения // *Сочинения: В 2 т. Т. 1., пер. с нем. К.А. Свасьян.* – М.: «Мысль», 1990. – С. 720 – 768.
227. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру // *Сочинения: В 2 т. Т. 1., пер. с нем. К.А. Свасьян.* – М.: «Мысль», 1990. – С. 57 – 157.
228. *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // *Сочинения: В 2 т. Т. 2., пер. с нем. К.А. Свасьян.* – М.: «Мысль», 1990. – С. 5 – 237.
229. *Ницше Ф.* Стихотворения. Философская проза. – СПб: Худож. лит., 1993. – 672 с.
230. *Новалис.* Гимны к ночи. – М.: Мысль, 1996. – 15 с.
231. *Океанский В.П.* Апология «цветущей сложности»: программное изображение гуманистического нигилизма в поэтическом наследии К.Д. Бальмонта // *Космос Бальмонта: миры и люди / Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции XXVI Бальмонтские чтения.* – Шуя: Шуйский филиал ИвГУ, 2014. – С. 47-53.
232. *Океанский В.П.* Человек и тотальность: Поэтика пространства и ее кризис. – Иваново – Шуя: ШГПУ, 2010. – 358 с.
233. *Океанский В.П., Океанская Ж.Л.* Художественный мир К.Д. Бальмонта: поэтическая метафизика ноктюрна. – Шуя: Шуйский филиал ИвГУ, 2013. – 124 с.
234. *Орлов В.Н.* Перекресток. Поэты начала века // *Орлов В. Избранные работы: В 2-х томах. Т. 1.* – Л.: Худож. литература, 1982. – 664 с.
235. *Орловский В.В.* В мире прелюдий Скрябина // *Южно-Российский музыкальный альманах 2004.* – Ростов-на-Дону: Изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2005. – С. 239 – 248.
236. *Павчинский С.Э.* Произведения Скрябина позднего периода. – М.: Музыка, 1964. – 224 с.

237. *Павчинский С.Э.* Сонатная форма произведений Скрябина. – М.: Музыка, 1979. – 236 с.
238. *Пайман А.* История русского символизма. – М.: Республика, 2000. – 415 с.
239. *Памятники мировой эстетической мысли:* в 5 т. Т. 3. / Овсянников М.Ф. – М.: Искусство, 1967. – 778 с.
240. *Петрова Т.С.* Солнечная «сила и слава» как вектор пути человечества в книге К. Бальмонта «Светослужение» // *Космос Бальмонта: Миры и люди.* – Шуя – М.: Изд-во Шуйского филиала ИвГУ, 2017. – С. 64 – 84.
241. *Платон.* Государство (пер. В.Н. Карпова). – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 352 с.
242. *Платон.* Тимей (пер. С. Аверинцева) / Платон. Избранные диалоги. – М.: АСТ, 2004. – С. 400 – 480.
243. *Платон.* Федон (пер. П. Маркина) / Платон. Избранные диалоги. – М.: АСТ, 2004. – С. 119 – 194.
244. *Полупан Е.В.* Образная система А.Н. Скрябина: дисс. канд. искусствоведения: 17.00.02 / Полупан Елена Владиславовна. – Ростов-на-Дону, 2000. – 230 с.
245. Попов С. Фридрих Ницше в русской художественной культуре. [Электронный ресурс]. URL: [www.nietzsche.ru/about/](http://www.nietzsche.ru/about/) (дата обращения 12.11.2016).
246. *Поспелова Н.И.* Русское притяжение. Музыкальные премьеры 1913 года // *Русская культура в текстах, образах и знаках 1913 года.* – М., 2003. – С. 149 – 153.
247. *Поспелова Н.И.* Скрябин в художественном искании XX века // *искусство XX века: уходящая эпоха?* / Сборник статей в 2-х т. Т. 1. – Н. Новгород, 1997. – С. 165 – 174.
248. *Потебня А.А.* Слово и миф. – М.: Правда, 1989. – 624 с.
249. *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. – М.: Мысль, 1976. – 614 с.
250. *Потяркина Е.Е.* К.Д. Бальмонт и русская музыка рубежа XIX-XX веков: дисс. канд. искусствоведения: 17.00.02 / Потяркина Елена Евгеньевна. – М., 2009. – 315 с.

251. *Потяркина Е.Е.* К.Д. Бальмонт и С.С. Прокофьев // Из наследия композиторов XX века. Вып. 5, – М.: СМК, 2006. – С. 108 – 120.
252. *Прощина Е.Г.* О романтической концепции мифа (Новалис и Ф.Ф. Шлегель) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Вып. 1. – Н. Новгород, 2001. – С. 131 – 135.
253. *Прянишникова М.П., Томпакова О.М.* Летопись жизни и творчества А.Н. Скрябина. – М.: Музыка, 1985. – 295 с.
254. *Пятова Н.В.* Фортепианные прелюдии А.Н. Скрябина в музыкально-инструментальной подготовке бакалавра. Уч.-метод. пособие. – Саратов, 2014. – 32 с.
255. *Рапацкая Л.А.* Искусство «Серебряного века». – М.: Просвещение, 1996. – 192 с.
256. *Рахманинов С.В.* Письма. – М., 1955. – 603 с.
257. *Ревалд Д.* Постимпрессионизм. От Ван Гога до Гогена. – Л.-М.: Искусство, 1962. – 436 с.
258. *Рерих Н.К.* Чюрленис // Художники жизни. — М.: МЦР, 1993. — 88 с.
259. *Розанов В.В.* Собрание сочинений. Среди художников. – М.: Республика, 1994. – 494 с.
260. *Риль А.Ф.* Ницше как художник и мыслитель. – СПб.: Типография К.А. Четверикова, 1909. – 125 с.
261. *Рихтер К.* Вагнер и Скрябин – два творца «Gesamtkunstwerk'a» своей эпохи. [Электронный ресурс]. URL: <http://wagner.su/node/25> (дата обращения: 19.04.2018).
262. *Розинер Ф.Я.* Искусство Чюрлениса. – М.: Терра, 1993. – 406 с.
263. *Рощина Е.Е.* Эстетика Скрябина и русский символизм: дисс. канд. филос. наук: 09.00.04 / Рощина Елена Евгеньевна. – СПб, 2009. – 175 с.
264. *Рубцова В.В.* Александр Николаевич Скрябин. – М.: Музыка, 1989. – 448 с.
265. *Рукопись Скрябина*, воспроизведенная с рукописи автора схема / Архив Мемориального музея А.Н. Скрябина, Москва.
266. *Русакова А.А.* В.Э. Борисов-Мусатов. – Л.-М., 1966. – 148 с.

267. *Русакова А.А.* На повороте столетий. Символизм и модерн в русском изобразительном искусстве // Искусство Ленинграда. – 1991. – март. – С. 49 - 61.
268. *Рябчиков Д.В.* Фридрих Ницше и Александр Скрябин: рождение мистерии из духа музыки // Фридрих Ницше и русская философия: материалы науч. конф. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. – С. 139 - 142.
269. *Сабанеев Л.Л.* Воспоминания о Скрябине. – М.: Классика-XXI, 2000. – 400 с.
270. *Сабанеев Л.Л.* О звуко-цветовом соответствии. – М.: Музыка, 1911. № 9. – С. 196 – 200.
271. *Сабанеев Л.Л.* Мои встречи. «Декаденты» // Воспоминания о серебряном веке. М.: Республика, 1993. – С. 343 - 353.
272. *Сабанеев Л.Л.* Скрябин и явление цветного слуха в связи со световой симфонией «Прометей» // Музыкальный современник. Вып.4 – 5. – Петроград, 1916. – С. 169 – 175.
273. *Савельева И.П.* Идеи космизма в музыкальной культуре Серебряного века: дисс. канд. культурологи: 24.00.01 / Савельева Ирина Петровна. – Нижневартовск, 2004. – 148 с.
274. *Савенко С.И.* Музыкальные идеи и музыкальная действительность Карлхайнца Штокхаузена // Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. С. 82 – 119.
275. *Самосюк Н.Л.* Драматургическая тетралогия Рихарда Вагнера «Кольцо Нибелунга» и ее влияние на образный строй литературы символизма: автореф. дисс. канд. филол. наук: 10.01.03 / Самосюк Наталья Львовна. – СПб., 2002. – 17 с.
276. *Самосюк Н.Л.* Музыка – эстетическая основа идеального государства Рихарда Вагнера? // Эстетика в интерпарадигмальном пространстве: перспективы нового века. Материалы науч. конф. 10 октября 2001 г. Серия “Symposium”, вып. 16. – СПб., 2001. С. 53 – 56.
277. *Сарабьянов Д.В.* История русского искусства конца XIX – начала XX вв. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – 318с.
278. *Сарабьянов Д.В.* Стиль модерн. – М.: Искусство, 1989. – 294 с.



279. *Сарабьянов Д.В.* Русская живопись XIX века среди европейских школ. – М.: Советский художник, 1980. – 262 с.
280. *Сафрай А.А.* М.-К. Чюрленис: «музыкальная живопись и «музыкальные формы» // Новый мир искусства. – 2001. – №2. – С. 34 - 36.
281. *Сафрай А.А.* Микалоюс-Константинас Чюрленис и "теософия" Рудольфа Штайнера // Новый мир искусства. – 1998. – № 5. – С. 21– 23.
282. *Серов Н.В.* Символика цвета. – СПб.: СТАРТА, 2015. – 204 с.
283. *Серова Н.С.* Воплощение мироустроительной идеи в творчестве Р. Вагнера и А.Н. Скрябина: дисс. канд. искусствоведения: 17.00.09 / Серова Наталья Сергеевна. – Саратов, 2009. – 208 с.
284. *Серова Н.С.* Космогония А. Скрябина в свете философских систем Платона и А. Лосева. – Известия Самарского научного центра Российской академии наук, т.17, №1(2), 2015. – 509 с.
285. *Сиднева Т.Б.* Исчерпание великого опыта (о судьбе русского символизма) // Искусство XX века: уходящая эпоха? Сборник статей: В 2-х т. Т. 1. – Н. Новгород: НГК им. М.И. Глинки, 1997. – С. 39 – 53.
286. *Сиднева Т.Б.* Христос или Дионис? (Духовный облик Скрябина с позиции христианской догматики) // Нижегородский скрябинский альманах. – Н. Новгород: Нижегородская ярмарка, 1995. – С. 81 – 99.
287. *Синеокая Ю.В.* Три образа Ницше в русской культуре. – М.: ИФРАН, 2008. – 197 с.
288. *Синеокая Ю.В.* Философия Ницше и духовный опыт России (конец XIX – начало XXI в.): дисс. докт. филос. наук: 09.00.03 / Синеокая Юлия Вадимовна. – М., 2009. – 426 с.
289. *Сискевич А.Е.* Демонический комплекс в художественном мире А.А. Ахматовой: дисс. канд. филол. наук: 10.01.01 / Сискевич Анастасия Евгеньевна. – Томск, 2010. – 228 с.
290. *Скворцова И.А.* Скрябин и стиль модерн // Материалы научной конференции к 140-летию со дня рождения А.Н. Скрябина. – Издательство МГК им. П.И. Чайковского, 2012. – С. 78 - 82.

291. *Скворцова И.А.* Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков: дисс. докт. искусствоведения: 17.00.02 / Скворцова Ирина Арнольдовна. – М., 2009. – 468 с.
292. *Скрябин А.Н.* Человек. Художник. Мыслитель. / Государственный мемориальный музей А.Н. Скрябина. – М., 1994. – 263 с.
293. *Скрябин А.Н.* Письма. – М.: Музыка, 2003. – 736 с.
294. *Скрябин А.Н.* Сборник статей к столетию со дня рождения. – М.: Сов. композитор, 1973. – 272 с.
295. *Скрябин А.Н.* Поэма экстаза // Александр Скрябин. Поэма экстаза: Избранные стихотворения, сост. О.И. Федотов. – М.: Водолей, 2008. – С. 21 – 33.
296. *Скрябин А.Н.* Стихотворные фрагменты из тетради 1904-1905 гг. // Александр Скрябин. Поэма экстаза: Избранные стихотворения, сост. О.И. Федотов. – М.: Водолей, 2008. – С. 18 – 20.
297. *Скрябин А.Н.* Тексты к «Предварительному действию» // Русские пропилеи. Т. 6. – М.: Гершензон, 1919. – С. 30 – 48.
298. *Скрябин в квадрате* / Сост. Е. Ключникова. – М.: Классика-XXI, 2008. – №7. – 96 с.
299. *Скрябина М.А.* Кто был Александр Скрябин? // Нижегородский скрябинский альманах. – Н. Новгород: Нижегородская ярмарка, 1995. – С. 67 – 79.
300. *Славина Е.В.* Философия творчества А.Н. Скрябина в контексте основных идей «русского культурного ренессанса» начала XX века: дисс. канд. филос. наук: 24.00.01 / Славина Елена Владимировна. – М., 2007. – 155 с.
301. *Славина Е.В.* К 100-летию «Поэмы экстаза» А.Н. Скрябина. [Электронный ресурс]. URL: <http://rl-online.ru/2008/1-2007/12007202217.pdf> (дата обращения: 19.04.2017).
302. *Соколов Е.Г.* Модерн – декаданс: Р. Вагнер и символизм. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.wagner.su/node/1007> (дата обращения: 10.01.2018).
303. *Соколов О.В.* Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. – Н. Новгород, 1994. – 220 с.

304. *Соловьев В.С.* Идея сверхчеловека // Соловьев В.С. Избранное. – М.: Советская Россия, 1990. – С. 217 - 230.
305. *Соловьев В.С.* Мифологический процесс в древнем язычестве // Соловьев В.С. Собрание сочинений в 8 т. Т. 1. – СПб.: Общественная польза, 1901. – С. 37 – 64.
306. *Соловьев В.С.* Свобода и зло в философии Шеллинга // Историко-философский ежегодник, 1987. – С. 12 – 18.
307. *Соловьев В.С.* Словесность или истина: О Фридрихе Ницше // Ницше: pro et contra: Сб. науч. статей / Под ред. Ю. Синеокой. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 290 – 294.
308. *Соловьев В.С.* Смысл любви // Соловьев В.С. Избранное. – М.: Советская Россия, 1990. – С. 133 – 216.
309. *Соловьев В.С.* Собрание сочинений и писем: В 15 т. (репринтное воспроизведение). Т. 1. – М.: ИФ РАН, 1992. – 407 с.
310. *Соловьев В.С.* Собрание сочинений и писем: В 15 т. (репринтное воспроизведение). Т. 2. – М.: ИФ РАН, 1993. – 408 с.
311. *Сологуб Ф.К.* Театр одной воли / Собр. соч.: В 12 т. Т. 10.: Сказочки. Сны. Статьи. – СПб., 1914. – С. 136 – 141.
312. *Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве. – М.: Искусство, 1983. – 424 с.
313. *Степанов В.С.* Двойственность мироздания в поэтике К.Д. Бальмонта: к проблеме миниатюризации Космоса в символизме / В.С. Степанов // Сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции «Современные проблемы науки, технологий, инновационной деятельности». – Белгород: ООО Агентство перспективных научных исследований (АПНИ), 2017. – Часть III. – С. 73–78.
314. *Степанов В.С.* Идеи космизма в романтизме и модерне / В.С. Степанов // Сборник материалов X – ЮБИЛЕЙНОЙ Международной научной конференции «Шуйская сессия студентов, аспирантов, педагогов, молодых ученых 8-9 июня 2017 года». – Шуя, 2017. – С. 178–181.
315. *Степанов В.С.* Наследие и преемственность идей немецкого романтизма в фортепианном творчестве А.Н. Скрябина: к проблеме миниатюризации Космоса

- русского модерна / В.С. Степанов // Сборник статей по материалам международной научной конференции. 9 – 11 ноября 2017 года. – М.: Государственный институт искусствознания, 2018. – С. 508–515.
316. *Степанов В.С.* Отражение эстетики Ф. Ницше в философии и русской культуре эпохи рубежа XIX-XX веков // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики, серия «Познание». – 2018, № 5. – С. 40–44.
317. *Степанов В.С.* А. Скрябин и В. Борисов-Мусатов: пространственно-временные параллели (к проблеме миниатюризации современного Космоса) / В.С. Степанов // Музыка и время. – 2017. – № 12. – С. 45–47.
318. *Степанов В.С.* Творчество М.К. Чюрлениса в контексте философско-эстетических исканий символизма / Н.Н. Брагина, В.С. Степанов // Музыкальная академия. – 2017. – № 4. – С. 22–32.
319. *Степанов В.С.* Трансформация идеи космизма в культуре рубежа XIX-XX веков: от эстетики Ф. Ницше и Р. Вагнера к «музыкальной философии» А.Н. Скрябина / В.С. Степанов // Культура и цивилизация. – 2018. – Т. 8, № 1А. – С. 221 – 229.
320. *Степанов В.С.* Универсализм творческого метода представителей позднего романтизма Р. Вагнера и Ф. Ницше // Евразийский союз ученых. № 11 (20). Ч. 1. – М.: ЕСУ, 2015. С. 57 – 59.
321. *Степанов В.С.* Эволюция фортепианного стиля А.Н. Скрябина в контексте космогонических идей эпохи / В.С. Степанов // Обсерватория культуры. – 2017. – Т. 14, № 4. – С. 452 – 457.
322. *Стернин Г.Ю.* Русская художественная культура второй половины XIX начала XX века. – М.: Сов. художник, 1984. – 296 с.
323. *Стернин Г.Ю.* Символизм в русском изобразительном искусстве: способы его идентификации и толкования // Искусство XX века: уходящая эпоха? Сборник статей: В 2-х т. Т. 1. – Н. Новгород: НГК им. М.И. Глинки, 1997. – С. 31 – 38.
324. *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России 1900 – 1910-х годов. – М.: Искусство, 1988. – 285 с.
325. *Стравинский И.Ф.* Диалоги. – Л.: Музыка, 1971. – 302 с.

326. *Суздаев П.К.* Врубель. Музыка, театр. – М.: Изобразит. искусство, 1983. – 368 с.
327. *Танин И.А.* На берегах иных миров: выставка картин художников-космистов из коллекции МЦР в Калининграде // *Культура и время.* – 2011. – № 2. – С. 285 – 287.
328. *Турчин В.С.* Социальные и эстетические противоречия стиля модерн // *Вестник Моск. ун-та.* – М., 1977. - № 6. – С. 65 – 81.
329. *Тяпков С.Н.* Некоторые особенности поэтической философии К. Бальмонта (Предварительные замечания) // *К. Бальмонт, М. Цветаева и художественные искания XX века. Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 5.* – Иваново, 2002. – С. 33 – 44.
330. *Тяпков С.Н.* Актуальность Константина Бальмонта: корреляции контекстов Серебряного века и современной социокультурной ситуации // *Русский язык, литература и культура в современном обществе: Материалы международной научной конференции, посвященной 20-летию кафедры практического русского языка. Иваново, 20–22 июня 2002 г.* -Иваново, 2002. С. 639 – 647.
331. *Уайльд О.* Письма. – С-П.: Азбука–классика, 2010. – 480 с.
332. *Узикова О.В.* Чюрленис и Скрябин: параллели философской концепции искусств // *Всероссийский журнал научных публикаций.* Вып. №1 (16), 2013. – С. 74 – 82.
333. *Усенко М.Н.* Влияние романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество: От Ф. Шопена к А. Скрябину: дисс. канд. искусствоведения: 17.00.02 / Усенко Наталия Михайловна. – Ростов-на-Дону, 2005. – 168 с.
334. *Усенко Н.В.* Новые аспекты в исследовании исполнительского искусства А. Скрябина // *Южно-Российский музыкальный альманах 2004.* – Ростов-на-Дону: Изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2005. – С. 249 – 256.
335. *Успенский А.* Чюрленис и Рерих. Волошин // *Новый мир искусства.* – 2005. - № 4. – С. 8 – 10.
336. *Успенский Б.А.* Семиотика истории. Семиотика культуры. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 608 с.

337. *Фанталов А.* Сценические образы Вагнера и архитектурный декор Санкт-Петербурга. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.wagner.su/node/27#> (дата обращения: 12.11.2016).
338. *Федотов О.* Философ – музыкант – поэт // Александр Скрябин. Поэма экстаза. – М.: Водолей Publishers, 2008. – С. 91 – 118.
339. *Федотов В.М.* Музыкальные основы творческого метода Чюрлениса. - Саратов: Изд-во СГУ, 1989. – 160 с.
340. *Федякин С.Р.* Скрябин. – М.: Молодая Гвардия, 2004. – 557 с.
341. *Флакер А.* Начало века: проекты и осуществления // Искусство XX века: уходящая эпоха? / Сб. статей в 2-х т. Т. 1. – Н. Новгород: НГК им. М.И. Глинки, 1997. – С. 8 – 16.
342. *Флоренский П.А.* Храмовое действо как синтез искусств. – Маковец. Журнал искусств №1, 1921. – С. 199 – 215.
343. *Фрейверт Л.Б.* Общие принципы формообразования в невербальных искусствах (музыка, живопись, архитектура): дисс. канд. филос. наук: 09.00.04 / Фрейверт Людмила Борисовна. – М., 2003. – 160 с.
344. *Фрейд З.* Толкование сновидений / Пер. с нем. – М.: ООО "Попурри", 2003. – 576 с.
345. *Фрейд З.* "Я" и "Оно". – М.: Антология мысли, 2006. – 1040 с.
346. *Фридендер М.* Об искусстве и знаточестве / пер. с нем. М.Ю. Кореневой под ред. А.Г. Наследникова. – СПб.: Андрей Наследников, 2013. – 248 с.
347. *Фрэзер Дж.* Золотая ветвь. Исследование магии и религии: В 2-х т. Т. 1., пер. с англ. Рыклина М.К. - М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2001. – 528 с.
348. *Фурман Т.Г.* Русский символизм как явление переходной культуры: литературные манифесты: автореф. канд. культурологии: 24.00.01 / Фурман Татьяна Геннадьевна. – Нижневартовск, 2009. – 23 с.
349. *Хайдеггер М.* Европейский нигилизм. // Сб. Проблема человека в западной философии. – М.: Наука, 1988. С. 63 – 176.
350. *Хайдеггер М.* Ницше / Соч. в 2 т. Т. 1 / Воля к власти как искусство. – СПб.: Владимир Даль, 2006. – С. 70 – 221.

351. *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. – СПб.: Академический проект, 1999. – 512 с.
352. *Ханон Ю.* Интервью: не современная не музыка // Современная музыка, 2011. – №1. – С. 2 - 12.
353. *Ханон Ю.* Скрябин как лицо. – СПб.: Лики России, 1995. – 680 с.
354. *Хлебников В.* Время – мера мира. / В. Хлебников. – Пг. : Тип. Л. Я. Ганзбурга, 1916. – 21 с.
355. *Холопов Ю.Н.* Скрябин и гармония XX века // Ученые записи Гос. музея А.Н. Скрябина. Вып. 1. – М., 1993. – С. 8 – 19.
356. *Холопов Ю.Н.* Тристан-аккорд // Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 553.
357. *Холопова В.Н.* Три стороны музыкального содержания // Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы Первой Российской научно-практической конференции 4-5 декабря 2000 г. – М. – Уфа, РИЦ УГИИ, 2002. – С. 73 – 85.
358. *Холопова В.Н., Рестаньо Э.* София Губайдулина. – М.: Композитор, 1996. – 324 с.
359. *Храповицкая Г.Н.* Двоемирие и символ в романтизме и символизме // Филологические науки № 3, 1999. – С. 16 – 24.
360. *Чайковский П.И.* Вагнер и его музыка: Статьи о Рихарде [Электронный ресурс]. URL: <http://www.wagner.su/node/162> (дата обращения: 12.11.2018).
361. *Черданцева И.В.* Ирония: от понятия к методу философствования, или До чего доводят философов насмешки: Курс лекций / Рос. филос. о-во; Межвуз. центр проблем непрерыв. гуманитар. образования при Урал. гос. ун-те им. А.М.Горького. – Екатеринбург: Банк культурной информации, 1999. – 166 с.
362. *Чюрленене-Кимантайте С. М.К.* Чюрленис. О музыке и искусстве. – Вильнюс: Вага, 1960. – 398 с.
363. *Чюрленис М.К.* Письмо к Софии Кимантайте. – Петербург, 11 октября 1908 / Mikalojus Konstantinas Ciurlionis. Картины. Эскизы. Мысли. – Нац. художественный музей М.К. Чюрлениса, 2006. – С. 68 – 69.

364. *Чюрлёните Я.К.* Воспоминания о М. К. Чюрлёнисе. Пер. с литов. — Вильнюс: Вага, 1975. — 368 с.
365. *Шапошникова Л.В.* Тернистый путь Красоты. — М.: МЦР; Мастер-Банк, 2001. — С. 181 — 203.
366. *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства. — М.: Мысль, 1966. — 496 с.
367. *Шлегель А.В.* Чтение о драматическом искусстве и литературе // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. — М.: Изд. Моск. университета, 1980. — 639 с.
368. *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т. 1. — М.: Искусство, 1983. — 480 с.
369. *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т. 2. — М.: Искусство, 1983. — 446 с.
370. *Шлецер Б.А.* Скрябин. Личность. Мистерия. Т. 1. — Берлин, 1923. — 430 с.
371. *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление / пер. с нем. Ю.И. Айхенвальд. — Мн.: Харвест, 2007. — 848 с.
372. *Шоров О.Н.* Формирование теории и синтеза и пути ее развития. [Электронный ресурс]. URL: <http://proartschool.ru/148-formirovanie-teorii-sinteza.html> (дата обращения: 09.06.2020).
373. *Шпенглер О.* Закат Европы: очерки морфологии мировой истории: В 2-х т. Т. 1. Гештальт и действительность / пер. Свасьяна К.А. — М.: Мысль, 1993. — 606 с.
374. *Штайнер Р.* Теософия. Введение в сверхчувственное познание мира и назначение человека. — Ереван: «Ной», 1990. — 160 с.
375. *Шумилин Д.А.* Влияние теософии на позднее творчество А.Н. Скрябина: дисс. канд. искусствоведения: 17.00.02 / Шумилин Дмитрий Анатольевич. — СПб, 2009. — 218 с.
376. *Щербакова Е.В.* Эстетические воззрения Ф. Ницше и их воздействие на австро-германскую художественную культуру первой трети XX века: дисс. канд. филос. наук: 24.00.02 / Щербакова Елена Валерьяновна. — М., 1999. — 199 с.
377. *Эйхенбаум Б.М.* Бальмонт. Поэзия как волшебство // Эйхенбаум Б.М. О литературе. — М., 1987. — С. 84 — 98.



378. *Эйхенбаум Б.М.* О поэзии. Анна Ахматова // *Эйхенбаум Б.М.* О прозе. О поэзии. Сб. статей / Сост. О. Эйхенбаум; Вступ. ст. Г. Бялого. – Л.: Художественная литература, 1986. – С. 102 – 114.
379. *Энгельгардт А.* Дружба и разрыв Ф. Ницше с Р. Вагнером // *Новый журнал иностранной литературы.* – 1990. - №9. – С. 294 – 300.
380. *Эсхил.* Трагедии. [Электронный ресурс]. URL: <https://profilib.com/chtenie/112387/eskhil-tragedii.php> (дата обращения: 10.05.2017).
381. *Эткинд А.* Эрос невозможного. История психоанализа в России. – СПб.: Медуза, 1993. – 464 с.
382. *Эткинд М.* Мир как большая симфония. Книга о художнике М. Чюрленисе. – Л.: Искусство, 1970. – 160 с.
383. *Юнг К.Г.* Душа и миф: Шесть архетипов. – Киев: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.
384. *Юхнина О.Ю.* Стиль модерн как художественное явление в культуре XX века: дисс. канд. искусствоведения: 17.00.09 / Юхнина Ольга Юрьевна. – СПб, 2003. – 163 с.
385. *Яворский Б.Л.* А.Н. Скрябин // А.Н. Скрябин. Сб. ст. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 35 – 40.
386. *Ясперс К.* Ницше и христианство. – М.: Медиум, 1994. – 115 с.
387. *Blavatsky H.P.* La Doctrine Secrete. Vol. 3. Anthropogenesee.
388. *Brown M.* Skriabin and Russian “Mistic” Symbolism // *Nineteenth Century Music.* 3. 1979.
389. *Einstein A.* Musik in the Romantic era, 1950.
390. *Groys B.* Gesamtkunstwerk. – München, 1988.
391. *Kagan M.S.* Mensch – Kultur – Kunst. Sitemanalitische Untersuchung. Hamburg, 1994.
392. *Kette und Kreis.* Hinweise zum Formdenken Skrjabins// *Alexandr Skrjabin.* Studien zur Wertungsforschung. Bd. 13. – Graz, 1980.
393. *Markov VI.* Kommentar zu den Dichtungen von K. D. Bal'mont: 1890—1909. Köln. Wien. 1988; Teil II: 1910—1917. – Köln. Weimar. Wien, 1992.

394. *Mikalojus Konstantinas Ciurlionis*. Картины. Эскизы. Мысли. – Нац. художественный музей М.К. Чюрлениса, 2006.
395. *Husmann H.* Die Stellung der Romantik in der Weltgeschichte der Musik. – 1963 г.
396. *Novalis*. Schriften. Bd. 2. – Stuttgart, 1965.
397. *Novalis*. *Monolog*. Die Lehrlinge zu Sais. Die Christenheit oder Europa. Hymen an die Nacht. Rtinbek bei Hamburg, 1963.
398. *Rummenholler P.* Romantik und Gesamtkunstwerk. «NZfM», 1972, № 7.
399. *Turner B.* Theories of Modernity and Postmodernity. – L.: Sade, 1990.
400. *Venclova A.* М.К. Čiurlionis. — Vilnius, 1961.
401. *Wallis M.* Jugendstil. – Dresden, 1982.
402. *White A.* Nietzschean Nihilism: A. Typology. // International Studies in Philosophy. 1987. – № 19/2. P. 29 – 44.

**ПРИЛОЖЕНИЕ I: Репродукции картин М. Чюрлениса**

Рисунок 1. «Сказка королей».

Рисунок 2. «Дружба».

Рисунок 3. «Прелюд».

Рисунок 4. «Стрелец» из цикла «Знаки зодиака».

Рисунок 5. «Сказка».

Рисунок 6. «Весть».

Рисунок 7. «Истина».

Рисунок 8. «Соната солнца» I часть.

Рисунок 9. «Соната солнца» II часть.

Рисунок 10. «Соната солнца». Финал.

Рисунок 11. «Рех».

Рисунок 12. «Сотворение мира» 1 лист.

Рисунок 13. «Сотворение мира» 2 лист.

Рисунок 14. «Сотворение мира» 3 лист.

Рисунок 15. «Покой».

Рисунок 16. «Зима».

Рисунок 17. «Соната весны» I часть.

Рисунок 18. «Соната весны» II часть.

Рисунок 19. «Соната весны» III часть.

Рисунок 20. «Соната весны» IV часть.

Рисунок 21. «Фуга».

Рисунок 1. «Сказка королей».



Рисунок 2. «Дружба».



Рисунок 3. «Прелюд».



Рисунок 4. «Стрелец».



Рисунок 5. «Сказка».





Рисунок 6. «Весть».



Рисунок 7. «Истина».



Рисунок 8. «Соната солнца» I часть.



Рисунок 9. «Соната солнца» II часть.



Рисунок 10. «Соната солнца» Финал.

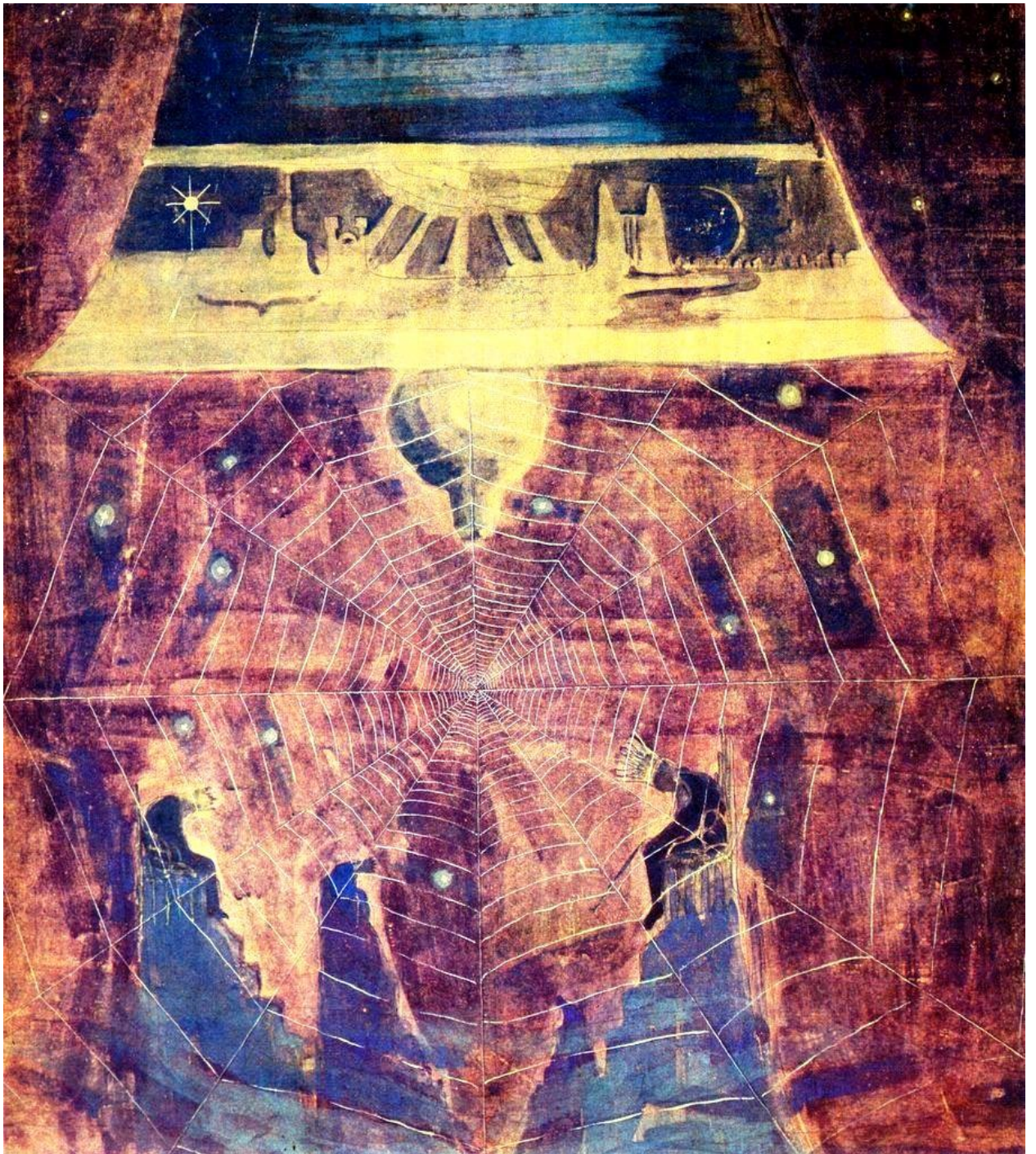


Рисунок 11. «Рех».

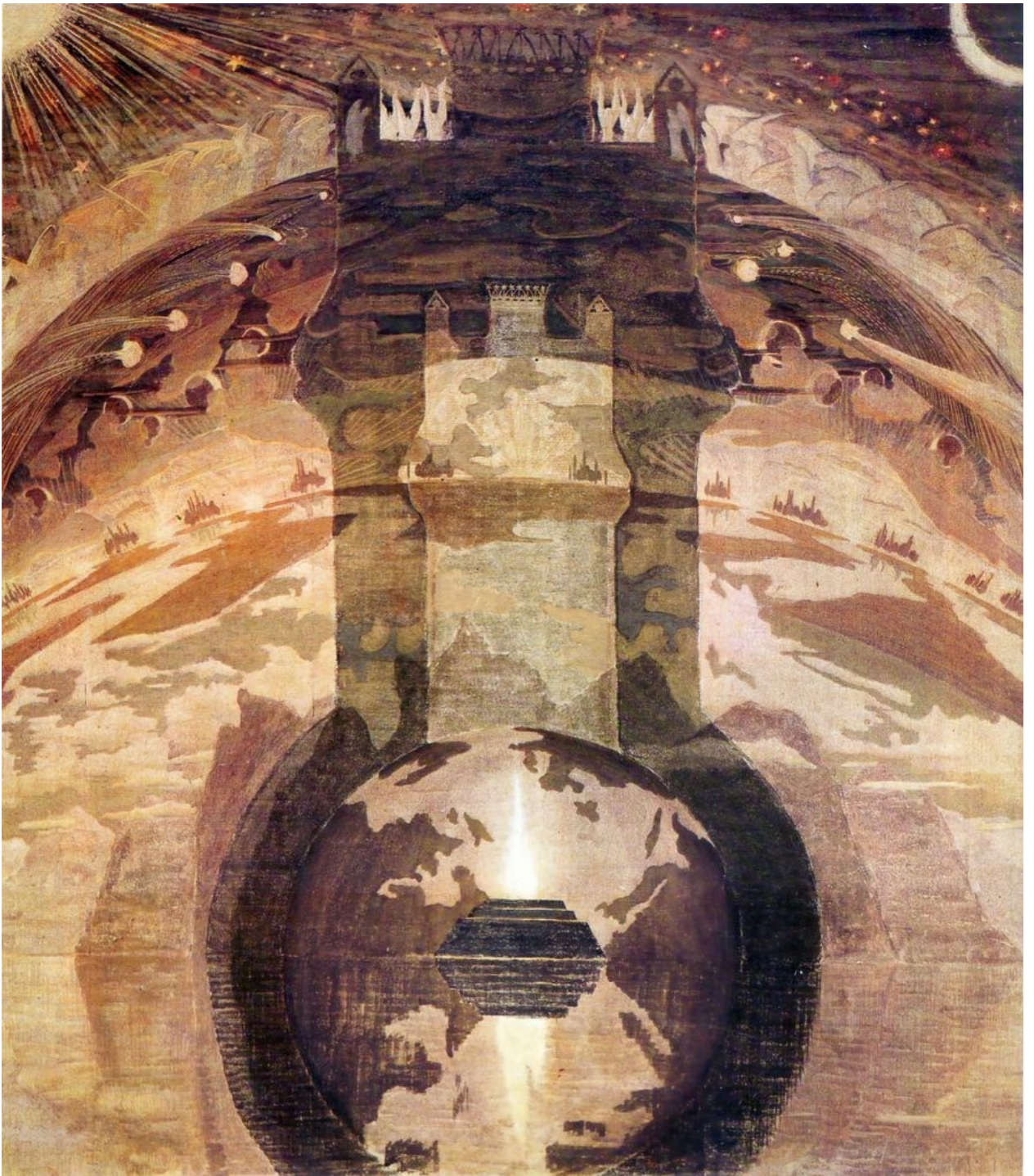


Рисунок 12. «Сотворение мира» 1 лист.

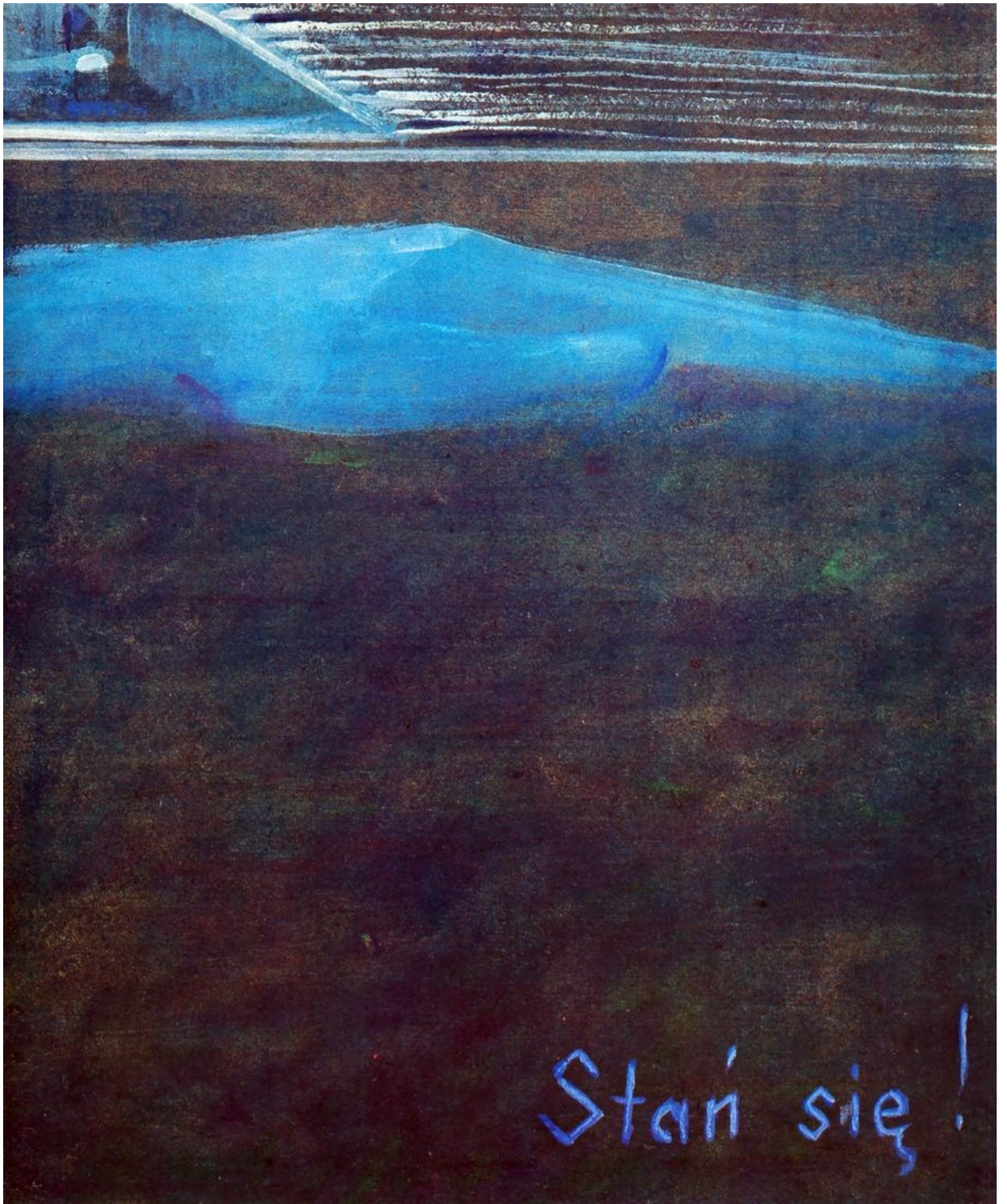


Рисунок 13. «Сотворение мира» 2 лист.





Рисунок 14. «Сотворение мира» 3 лист.



Рисунок 15. «Покой».

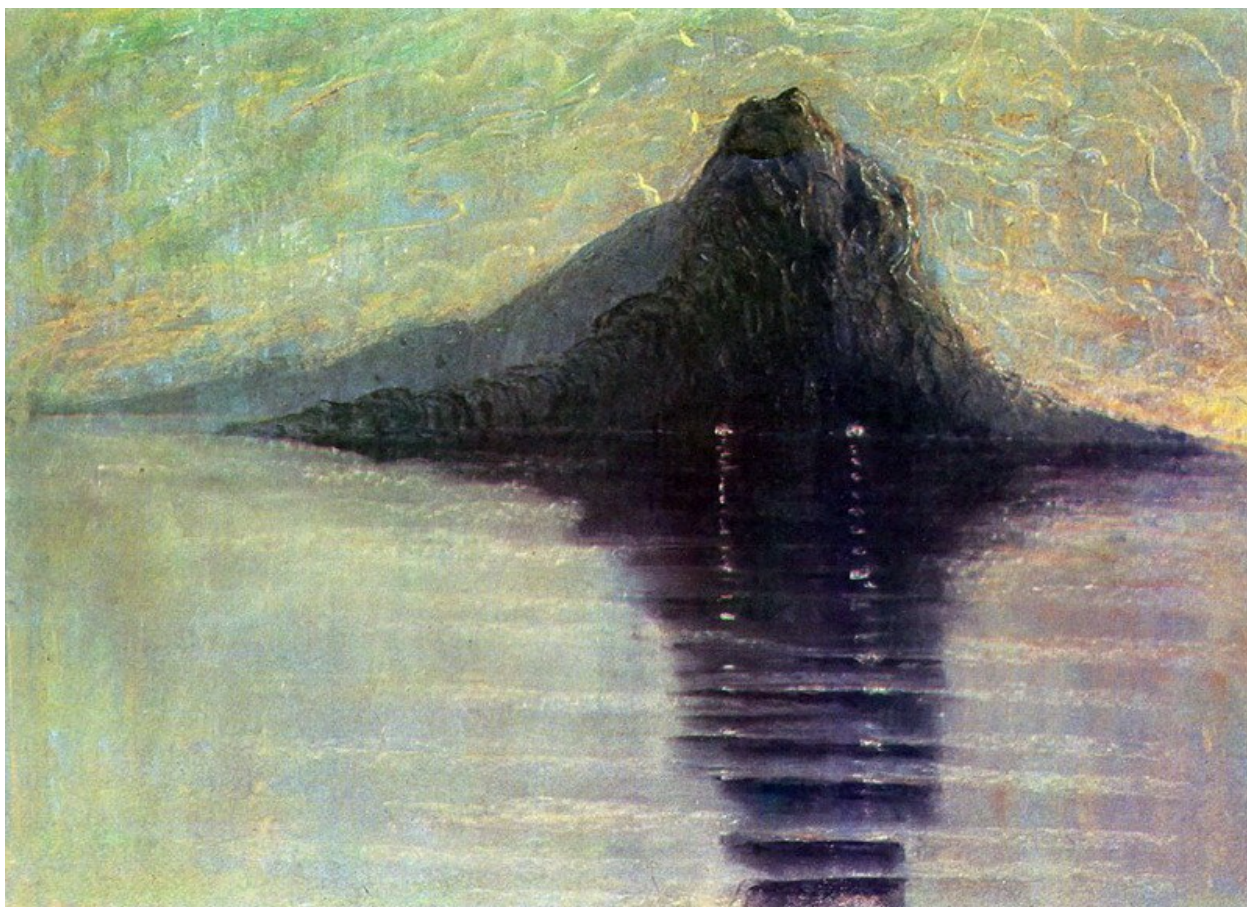


Рисунок 16. «Зима».



Рисунок 17. «Соната весны» I часть.

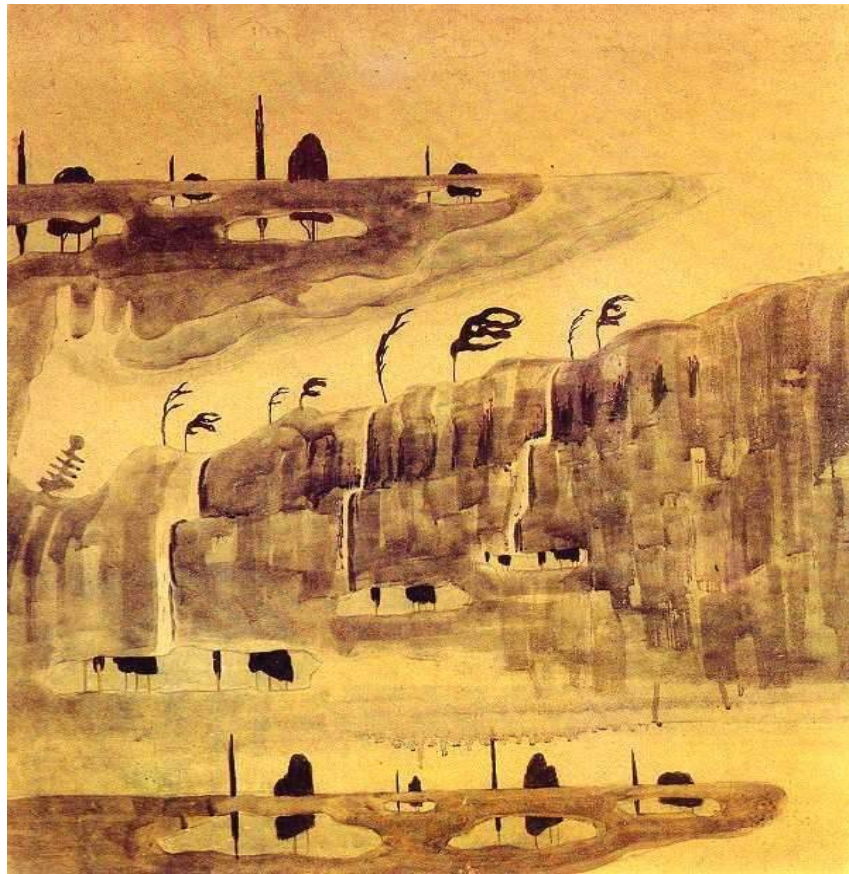


Рисунок 18. «Соната весны» II часть.



Рисунок 19. «Соната весны» III часть.

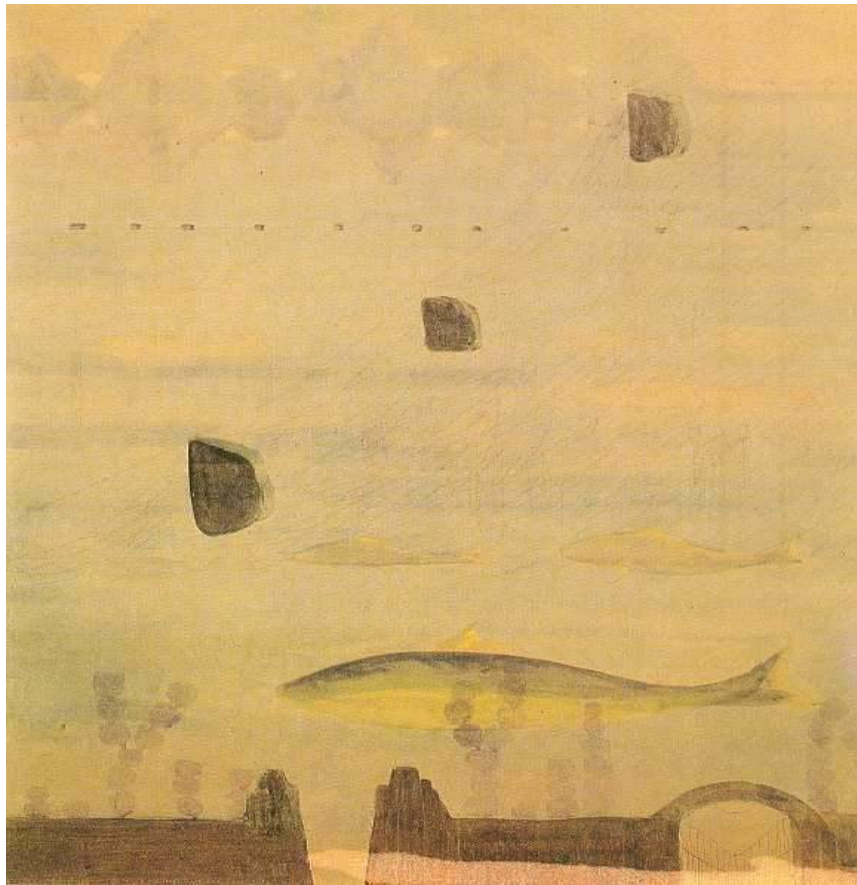


Рисунок 20. «Соната весны» IV часть.



Рисунок 21. «Фуга».





**ПРИЛОЖЕНИЕ II: Нотные примеры**

ПРИМЕР № 1. А. Скрябин. Прелюдия ор. 11 № 1.

ПРИМЕР № 2. А. Скрябин Прелюдия ор. 11 № 2 (фрагмент).

ПРИМЕР № 3. А. Скрябин Прелюдия ор. 11 № 4.

ПРИМЕР № 4. А. Скрябин Прелюдия ор. 11 № 15.

ПРИМЕР № 5. А. Скрябин Поэма ор. 32 № 1 (фрагмент № 1).

ПРИМЕР № 6. А. Скрябин Поэма ор. 32 № 1 (фрагмент № 2).

ПРИМЕР № 7. А. Скрябин Поэма ор. 32 № 2 (фрагмент).

ПРИМЕР № 8. А. Скрябин Прелюдия ор. 74 № 2.

## ПРИМЕР № 1. А. Скрябин. Прелюдия ор. 11 № 1.

Vivace  $\text{♩} = 63-76$  Op. 11 Nr. 1

1 *p* *cresc.* *rubato* *cresc.*

5 *cresc.* *f* *dim.* *p*

9 *pp*

13 *cresc.*

17 *ff*

21 *accel.* *ff*

Detailed description of the musical score: The score is for a piano piece in 2/2 time, marked 'Vivace' with a tempo range of 63-76 beats per minute. It consists of 24 measures. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The piece begins with a piano (*p*) dynamic and a *crescendo* (*cresc.*) leading to a *rubato* section. The dynamics fluctuate, including *f* (forte), *dim.* (diminuendo), and *pp* (pianissimo). The piece concludes with an *accelerando* (*accel.*) and a final *ff* (fortissimo) dynamic. The notation includes various fingerings, slurs, and articulation marks.

## ПРИМЕР № 2. А. Скрябин Прелюдия ор. 11 № 2 (фрагмент).

Allegretto ♩ = 138 Op. 11 Nr. 2

2 *p* rit. a tempo *rit.*

7 a tempo *pp* *cresc.*

13 *dim.*

19 *pp*

Detailed description of the musical score: The score is for a piano piece in 3/4 time, marked 'Allegretto' with a tempo of 138 beats per minute. It consists of four systems of music, each with a right-hand (RH) and left-hand (LH) staff. The key signature has one sharp (F#). The first system (measures 2-6) starts with a 'rit.' marking and a piano (*p*) dynamic. The RH has a melodic line with a trill and a grace note, and the LH has a bass line with chords. The second system (measures 7-12) is marked 'a tempo' and features a crescendo (*cresc.*) in the LH. The third system (measures 13-18) includes a decrescendo (*dim.*) in the LH. The fourth system (measures 19-24) is marked 'pp' (pianissimo). The score includes various ornaments like trills and grace notes, and fingerings are indicated throughout.

## ПРИМЕР № 3. А. Скрябин Прелюдия ор. 11 № 4.

## Prelude in E minor

Op. 11, No. 4

SCRIABIN, Alexander  
(1872 - 1915)Lento  $\text{♩} = 72 - 80$ 

The musical score is presented in a grand staff format, consisting of a right-hand treble clef and a left-hand bass clef. The key signature is E minor (one flat) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 72-80 beats per minute. The score is divided into six systems, with measure numbers 4, 8, 12, 16, and 21 indicated at the beginning of their respective systems. The right hand primarily plays chords and a melodic line with a triplet. The left hand features a triplet of eighth notes. Dynamics include piano (p), pianissimo (pp), and pianissimo (ppp). A 'cresc.' marking is present in the second system. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

ПРИМЕР № 4. А. Скрябин Прелюдия ор. 11 № 15.

Lento ♩ = 80-76 Op. 11 Nr. 15

15 *pp*

6 *cresc.* *dim.* *mf* *pp*

10 *cresc.*

14 (rit.) *dim.* *pp* *mp*

18

22 *pp*

## ПРИМЕР № 5. А. Скрябин Поэма оп. 32 № 1 (фрагмент № 1).

Andante cantabile ♩ = 50 Op. 32 Nr. 1

27 *p ben marcato le due voci, ma dolce*

*legato* *rubato*

3

*pp* *pp*

## ПРИМЕР № 6. А. Скрябин Поэма ор. 32 № 1 (фрагмент № 2).

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 15, is marked *inaferando* and *pp*. The right-hand part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, while the left-hand part has a more melodic line with some rests. The second system, starting at measure 17, continues the piece and includes a *cresc.* marking. The notation is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature.

## ПРИМЕР № 7. А. Скрябин Поэма ор. 32 № 2 (фрагмент).

Allegro, con eleganza, con fiducia ♩ = 84-88 Op. 32 Nr. 2

28 *f*

*marcatiss.*

3

*m.d.*



## ПРИМЕР № 8. А. Скрябин Прелюдия ор. 74 № 2.

Très lent, contemplatif Op. 74 Nr. 2

38 *pp*

5

8

11

14

*pp* *dim.* *smorz.*

Detailed description of the musical score: The score is for the right and left hands of a piano. It begins at measure 38. The tempo and mood are 'Très lent, contemplatif'. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/8. The piece is marked 'pp' (pianissimo) at the start. The notation includes various ornaments such as triplets and sextuplets, and complex chromatic patterns. Measure numbers 5, 8, 11, and 14 are marked at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a 'dim.' (diminuendo) and 'smorz.' (ritardando) marking.