

# В ПОТОКЕ КНИГ

П.С. Гуревич

## СИГНАЛ, РАССЫПАННЫЙ ИЗ ТЫСЯЧИ РОЖКОВ...

Стравинский Игорь. Хроника. Поэтика. М., Санкт-Петербург, 2012. 368 с. (тираж 100 экз.).

**В** томе объединены два произведения И.Ф. Стравинского — «Хроника моей жизни» (1935) и «Музыкальная поэтика» (1939). Обе книги относятся к центральному периоду творчества композитора, но они различны и по жанру и по содержанию. «Хроника моей жизни» — мемуарное повествование. Она и значимо как очерк жизни и творчества композитора. А вот вторая книга, первоначально подготовленная и прочитанная как цикл лекций в Гарвардском университете (США) раскрывает важнейшие проблемы эстетики, теории и истории музыки. В какой-то мере она снова возвращает нас к личности музыканта, к проблемам художественного творчества. «Музыкальная поэтика» отражает огромный опыт осмысления музыки минувшего столетия, сопоставимый с аналогичными трудами Шёнберга, Хиндемита, Мессиана и других современных композиторов.

Как и сочинения тех лет, эстетика Стравинского тяготеет к универсализму, вбирая в себя практику разнообразных форм чистого искусства и суммируя широкий круг влияний. В лекции композитор касается поэтики Аристотеля.

Сочинение Аристотеля «Об искусстве поэзии» (чаще называемое просто «Поэтикой») обобщило всё, что было сказано о теории искусства до Аристотеля, при этом выдвинув его собственные мысли и доводы. Теория Аристотеля основана не только на его собственных наблюдениях и изучении произведений художественной литературы, но и на исследовании сочинений по теории литературы его предшественников и современников. Но ни одна из этих работ не сохранилась, поэтому «Поэтика» Аристотеля остается для нас единственным памятником классической эпохи Греции, посвященной систематическому изложению вопросов теории поэзии. Правда, «Поэтика» дошла до нас не целиком, сохранилась только первая часть этого труда, в которой Аристотель излагает теорию трагедии. Но и тот текст, который дошел до наших дней явно страдает пропусками и очевидными искажениями

(что, в общем, неудивительно, так как «Поэтика» была написана 24 века назад).

Стравинский показывает, что невозможно постичь феномен творческого вне зависимости от формы, в которой обнаруживается его существование. В то же время каждый формальный процесс вытекает из какого-либо принципа. Композитор испытывал трудности когда следовало привести примеры «революционности» из истории искусства. Искусство, как он считал конструктивно по самой своей сути. Революция же заключает в себе нарушение равновесия. «Наша авангардная элиты, все еще жаждущая превзойти самое себя, ждет и требует от музыки удовлетворения ее склонности абсурдной какофонии» (с. 176).

Собственная позиция Стравинского прекрасна. Он пишет о том, что существование первичных звучаний, элементов музыкальной материи, которые приятны сами по себе, ласкают ухо и вполне могут доставить удовольствие. Но за пределами этого пассивного наслаждения можно открыть музыку, которая заставляет нас активно участвовать в действиях духа. «Искусство, — говорит Стравинский, — в собственном смысле слова, есть способ изготовления произведений с помощью неких методов, либо полученных в результате обучения, либо изобретенных. Эти методы строгие и определенные пути, обеспечивающие правильность наших действий» (с. 181).

По существу, Стравинский рассуждает здесь о каноне. *Канон* (греч. *kanon* — норма, правило) — система правил, норм, характерная для искусства какого-либо исторического периода или художественного направления и закрепляющая основные структурные закономерности конкретных видов искусства. Канон, если рассматривать его исторически, представляет собой устойчивую систему, которая организует и регулирует духовные структуры общества вообще, религиозной и художественной в особенности.

Под канонем подразумевается система устойчивых норм и правил, связанных с созданием художественных произведений конкретного стиля, определяемого мировоззрением эпохи. Канон рассматривается как образец и критерий позитивной оценки всех произведений,

соотнесенных с его правилами. В качестве эталона художественного творчества канон выступает не только средством ограничения выразительных возможностей. Он указывает на внутреннюю, глубинную основу, на которую должен ориентироваться художник. Канон, следовательно, может оцениваться и как заведомо обуженный набор конкретных приемов, которые пользуется творец. Особое значение имел художественный канон в литературе вплоть до XVIII в. Он обнаруживал себя в системе жанров, каждый из которых располагал определенной системой реальных и символических образов, композицией и иными традиционными формами. После того как в литературе Нового времени обрушилась целостная идеологическая система и стали распадаться общезначимые этические нормы канон стал утрачивать функцию нормативных предписаний.

Каноничность в первую очередь присуща древнему и средневековому искусству. С древнего Египта в пластике сложился канон пропорций человеческого тела. Теоретически он был осознан древнегреческим скульптором Поликлетом (V в. до н.э.) в трактате «Канон» и реализован в статуе «Дорифор». Она также получила название «Канон».

Каноническая система, отражающая идеальные пропорции человеческого тела, ставшая нормой для античности впоследствии была воспринята художниками Ренессанса и классицизма. Возьмем, в качестве примера архитектурный стиль Венеции времен Ренессанса. Поджио Браччолини нашел в монастырских архивах сочинение древнеримского архитектора Марка Витрувия «Об архитектуре». Каноническая его основа — архитектура должна имитировать природу и строится на рациональных принципах, ведущих к Красоте, Пользе и Мощи. Римлянина развил Леон Батиста Альберти, который вычленил у язычника Витрувия библейский антропоморфизм, сравнивая копии колонн с соотношениями роста и толщины человека, расстоянием от пупка до почки и т.д. Человеческие же пропорции он, вслед за Августином Блаженным соотнес с параметрами Ноева ковчега и храма Соломона. Максима «Человек есть мера всех вещей» — для нас метафизическая — имела для Ренессанса арифметический смысл. Продолживший Альберти в трактате «Четыре книги об архитектуре» Паладио заключает: «Здание должно выглядеть цельным, совершенным телом». Следствие — иерархия архитектурного пространства, подобного тому, «как Господь замыслил части нашего тела так, чтобы самые красивые были выставлены на обозрение, а менее достойные упрятаны». Оттого лестницы (кроме парадной) и другие служебные конструкции оставались без внимания. Поэтому кухни задвигались в тесные неудобные помещения рядом с

погребями, а иногда и вовсе выносились за пределы здания — к амбарам и конюшням. Бельэтаж по сей день в Италии называется *piano nobile* — дворянский этаж, этаж для благородных.

Каноны невозможно понять вне синтеза искусств, вне религиозного сознания. «Канон не мог абсолютно определять своеобразие художественного мышления, он лишь в определенных исторических рамках был способен на некотором содержательно-формальном уровне организовать устойчивость художественной целостности. Причем канон в еще большей степени подчеркивал талантливость и оригинальность художника, творящего в его рамках, так как, для того, чтобы создать значительное или великое художественное произведение, нужно было обладать огромным творческим потенциалом, способностью преодолевать канон»<sup>1</sup>.

По мнению Стравинского, специфическая особенность музыкального чувства времени в том, что оно зарождается и развивается вне категорий психологического времени, либо одновременно с ними. Разумеется, ожидание, тоска, скука, радость и боль, созерцание — вот различные категории, которые одушевлена наша жизнь. Музыка может не совпадать с звучащим моментом. «Отошедшая в прошлое система, послужившая основой для музыкальных конструкций высокого значения, имела силу закона для музыкантов в течение гораздо более короткого промежутка времени, чем обычно полагают, — с середины XVII до середины XIX вв. С того момента, когда аккорды уже не служат единственно тому, чтобы выполнять функции, предписанные тональным планом ...» (с. 188-189).

Жак Маритен считал, что в жесткой социальной структуре средневековой цивилизации художник считался ремесленником... Униженность положения художника была благотворна, способствовала его силе и свободе. Только Ренессанс, по слову И. Стравинского, выдумал художника, отличил его от ремесленника и начал превозносить первого за счет второго. Функция творца — просеивание элементов, которые рождает его воображение. И вот парадокс — чем больше искусство проконтролировано, проработано, тем оно свободнее.

Ценность суждений Стравинского в том, что он не принимает ту унификацию, которая предлагается технической цивилизацией. Но он отстаивает идею универсализма. «Прошло то время, — пишет он, — когда Бах и Вивальди говорили на одном и том же языке, которые их ученики повторили после них, безотчетно

<sup>1</sup> Яковлев Е.Г. Эстетическое как совершенное. М., 1995. С. 75.

трансформируя х сообразно своей индивидуальности. Прошло то время, когда Гайдн, Моцарт и Чимароза перекликались между собой в произведениях, служивших образцами для их последователей — как Россини, который так трогательно любил повторять, что Моцарт был радостью его молодости, отчаянием зрелости и утешением старости» (с. 206).

Резко отзываясь о советской художественной политике, Стравинский тем не менее считает, что русский народ — один из самых одаренных в музыке. Но он негативно отзываясь о исторических шатаниях России. Живая диалектика, по его мнению, требует, чтобы обновление и традиция развивались и укрепляли друг друга в одновременном процессе.

Книга Стравинского, разумеется, не трактат по эстетике. В ней нет последовательного анализа эстетических категорий. Оценочные суждения композитора нередко субъективны. Однако современная художественная мысль могла бы многое почерпнуть из этого арсенала. Главная тема его размышлений — соотношение

единства и многообразия. Человек, ищущий выхода из царства многообразного, — он ремесленником, физиком или теологом, — неизбежно сталкивается, ибо так создано его мышление. Стравинский ссылается на Ареопагита, который утверждал, что в небесной иерархии чем выше ранг ангелов, тем меньше слов в их распоряжении. Стоящий над всеми произносит лишь один слог. Это как раз пример страшного однообразия. Соразмерное творение рождает отзвук. «Его эхо, которое улавливает наша душа, откликается и там, и сям. Совершенное произведение распространяется, чтобы вступить в общение и, в конечном итоге, вернуться к своим первоначалам. Тогда цикл завершен. И тогда музыка кажется нам стихией, объединяющей с ближним — и с высшим существом» (с.237).

В целом подготовленное издание отличается высокой культурой. В нем значительное место занимают комментарии. Есть хронологический указатель сочинений И. Стравинского, указатель источников и указатель имен.

**П.С. Гуревич**

## РАЗУМ, ВОПЛОЩЕННЫЙ В ПРЕКРАСНЫХ ЗВУКАХ

**Лобанова Мария. Теософ. Теург. Мистик. Маг: Александр Скрябин и его врем. М.: Петроглиф, 2012. 368 с. (тираж 2000 экз.).**

Сказано это о музыке. И ни кем-нибудь, а Львом Николаевичем Толстым. В своем сочинении «Что такое искусство?» писатель рассматривал музыку как язык, который дает возможность одному человеку передавать или выражать всем другим людям те чувства, которые он сам пережил. В книге, как отмечено в аннотации, осуществлена попытка воссоздать уникальный духовный мир композитора, систематизировать и обосновать круг философско-эстетических воздействий, впитанных Скрябиным, а также определить его место в отечественной и мировой культуре.

Особое внимание автор уделяет связям Скрябина с кругом символистов — теургов — последователей В.С. Соловьева, развивавших концепцию «позитивного единства» и «соборности» как духовной общности всего человечества. М.Н. Лобанова исследует другой духовный источник «теургов» — Ф. Ницше, чьи представле-

ния о «дионисийском экстазе» сформировали одну из центральных тем русского «культурного Ренессанса», начала XX в., а также взгляды Вяч. Иванова, достигшего своеобразного синтеза между традицией «соборности» и дионисийской концепцией, теософия Елены Блаватской, проложившей в своем «синкретическом» учении» традиции гностиков, суфизма. В книге анализируются связи Скрябина с современным ему искусством, а также уникальный творческий метод композитора, особенности синтеза искусств и светозвуковые представления Скрябина, ключевые проблемы современного музыкального искусства.

Действительно, если рассматривать творчество Скрябина с традиционных позиций, то возникнет искушение оценивать этот феномен как нечто странное, экзотическое. Его воспринимают как эксцентричного эгоиста, эстета, а нередко отказывают ему в оригинальности тогда утверждают, что как философ он всего лишь любитель, а как мистик не более, чем дилетант. На самом деле, показывает М.Н. Лобанова, слагаемые его мировоззренческой системы, если их рассматривать вне связи с общим феноменом, дают основания для

таких выводов, поскольку он черпает вдохновение в разных философских, мистических, эзотерических и прочих источниках. «Лишь детальный анализ многообразных источников, — отмечает М.Н. Лобанова, — от философских и эстетических работ, художественных манифестов и критических статей до свидетельств очевидцев и различных записей, воспоминаний и писем позволяет определить место композитора в контексте одной из интереснейших и плодотворнейших эпох русской истории» (с. 11).

Слово «мистика» в современной литературе имеет большей частью значение порицательное. Мистик — как принято думать — это человек, во-первых, недостаточно просвещенный в научном отношении, и, во-вторых, человек больной, с мыслями которого вообще не следует серьезно считаться человеку просвещенному и здоровому. Однако мистическая духовная традиция — древний и ценнейший пласт культуры. Невозможно представить себе изначальное восхождение без тайноведения, античную культуру — без мистерий, средневековье — без гностической эзотерики. Мистика — исторически давний и разноликий феномен. Она вплетена в ткань человеческой культуры, не отторжима от нее. Но эта традиция вовсе не является архаической, прошлой. Она сопровождает историю человеческого рода от истоков до наших дней.

И все же мистический ареал культуры изучен. Несмотря на усилия таких мыслителей, как Я. Бёме, Э. Свёденборг, Р. Штейнер, философские интуиции Н.А. Бердяева, У. Джеймса, В.С. Соловьева, многие грани этой традиции остаются неизведанными. В соответствии с господствующей на Западе традицией более основательно осваивается рациональный *опыт*. Что касается практики иррационального, то она исследуется недостаточно. Хотя потребность в феноменологии мистической зоны культуры осознается в европейской культуре все острее.

Как можно определить мистическую духовную традицию? Прежде всего важно отметить, что ее порождает, на чем, вообще говоря, она основана. В европейской философии укоренен взгляд, согласно которому религия, и особенно мистика, недоступна рациональному познанию. Вот почему в западной культуре нет признанных определений мистики, строгого анализа ее разнохарактерных обнаружений. Зачастую мистика вообще противопоставляется науке и философии как нечто, не имеющее прочных корней и исторической перспективы.

Европейские исследователи часто проводили различие между философией и мистикой. При этом если философия оценивалась как универсальное, всеохватное сознание, то мистика нередко воспринималась

как сугубо индивидуальное, хотя и распространенное переживание. Подчеркивалось, что философия в отличие от мистики располагает огромным интеллектуальным потенциалом, ментальной изоцирностью. Мистика же вообще не апеллирует к разуму, поскольку имеет дело с явлениями чувственного мира. Мистицизм, т. е. истолкование мистики, хотя и использует рассудочную форму, отнюдь не выступает во всеоружии интеллекта.

М.Н. Лобанова показывает, что важнейшую роль в России сыграло распространение теософских и антропософских идей, повлиявших на представителей всех лагерей современного русского искусства, от декадентов и символистов до акмеистов и футуристов» (с.19). Русские религиозные мыслители XIX — начала XX вв. признавали за мистикой высокий духовный статус. В рассуждениях православных философов мистика рассматривалась отнюдь не как свод наивных иллюзий, слепых верований, помутнений души, а как древняя и глубокая духовная традиция. Истолковывая культуру как совокупный духовный опыт человечества, они видели и этой сокровищнице достояние, восходящее к специфически человеческому. Без труда различали русские философы в культуре разных эпох просветление разума и чудо, веру и знание, прагматизм и романтику, рассудочность и интуицию, упорядоченность духа, и экстаз, аскетизм и чувственность...

Скрябин создавал музыку как «путь откровения», «могущественный метод познания». Он воспринимал себя как избранника, которому открыты глубочайшие тайны Вселенной. Это убеждение разделяли и многие его современники. Скрябин неукоснительно соблюдал правила эзотерического посвящения, строжайшее соблюдение молчания. Мистический опыт — это практика прямого непосредственного контакта со сверхъестественными силами; напряженное богообщение. Стремление вступить в прямой контакт со сверхъестественным и выражает, по существу, психологическую основу мистики. В этом смысле мистика древнее религии. Она составляет базу почти всех без исключения религий. Все вероисповедания всегда во все времена имели и имеют в себе мистическое начало. Однако было бы общей ошибкой ставить знак равенства между религией и мистикой. Последняя имеет и более узкий смысл. В книге американского философа У. Джеймса «Многообразие религиозного опыта» под мистикой понимается такой тип религии, который подчеркивает непосредственное общение с Богом, интимное сознание божественного присутствия.

Скрябинский замысел «Мистерии» возник в духовной атмосфере, исполненной предчувствиями катастроф и предвидениями Апокалипсиса. В композиторе как

раз и видели своеобразную персонификацию будущей катастрофы. Эсхатологические темы господствовали в поздних работах В.С. Соловьева. Он относился к мистике вполне серьезное и определял ее двояко: во-первых, практическая мистика), как действительное общение человеческого духа со сверхъестественным, с какими-то таинственными и свободными от времени, места и закона причинности силами (колдовство, магия и пр.), и, во вторых, как мистическую философию, — усматривающую сверхъестественное вмешательство нечеловеческого духа в явления природы и исторические события или как высшее «мистическое знание вещей божественных», непосредственное постижение истины Божества». Если под мистикой разумеется всякое действительное общение человеческого духа с бытием трансцендентным, сверхфеноменальным, то, кроме религиозной мистики, несомненную мистику (гораздо более несомненную, чем колдовством или магией) надо будет усмотреть в искусстве, во вдохновении художника.

Трудно сказать, подвергся ли бы сегодня Скрябин нападкам со стороны физиков. На мой взгляд, вряд ли. Согласно Бору, как «здравый смысл», так и традиционная философия оказались не способны учитывать данные квантовой механики (и теории относительности), и, чтобы понять то, что открыла физика, нам нужно говорить на новом языке. Новый язык, разработанный Бором, не содержит тех абстракций, которые отвергались экзистенциализмом, и предлагает давать вещам определения в терминах человеческих операций (к чему призывают прагматизм и операционализм). Бор признавал, что на его понимание этих вопросов оказали влияние экзистенциалист Кьеркегор и прагматик Джемс. (Странно, что многие ученые явно не подозревают об этом «философском» основании операционализма и называют операционалистский подход просто «здоровым смыслом»; точно так же не-ученые называют здравым смыслом платоновскую и аристотелевскую метафизику).

М.Н. Лобанова показывает, что Скрябин глубоко верил в изначальность духа и подчиненность ему вещества, как и в иерархию духов, и в зависимость движений человеческого множества от мировой мысли его руководителей. В европейской культурной традиции от Платона до К. Поппера философия нередко трактуется как высшая форма сознания. Мистика же воспринимается как партикулярный духовный феномен, имеющий крайне узкую сферу бытования.

Разумеется, такое противопоставление философии и мистики прослеживается в европейской культуре не всегда. В восточной традиции мистика обнаруживается в даосизме (Китай), в буддизме и позднем брахманизме (Индия), в иранской мистике суфизма (ислам). В Древ-

ней Греции мистические тайные культы существовали со времен семи мудрецов вплоть до неоплатонизма. Мистические культы орфиков, элевсинские мистерии, культы Диониса, Исида, Митры оказывали воздействие и на философию. Философы черпали мудрость из мистики.

Средневековье было временем возрождения античной мистики, что, несомненно, сказывалось и на оценке данного феномена. Тертуллиан и Я. Беме были далеки от негативной оценки интуитивно-созерцательной формы постижения реальности. В период романтизма конца XVIII — начала XIX вв. мистический опыт оценивался как ценнейшее достояние.

М.Н. Лебедева разбирает также философское творчество С.Н. Трубецкого, «метафизику единства» С.Н. Булгакова. Она рассматривает «Мистерии» Скрябина как синтез теософии и «соборной идеи». Анализ музыкального творчества Скрябина автор исследования погружает в арсенал философии, западной, русской и восточной. Она отмечает, что к важнейшим понятиям скрябинской философии относится «воля». Здесь вряд ли есть надобность упоминать соответствующие философские тексты. «Особое внимание композитора привлекли взаимоотношение субъекта и объекта, порождающие «мир как представление», а также постижение мира как иррациональной, не имеющей обоснования «воли к жизни», проявляющейся в бесчисленных формах» (с. 61).

Представления Скрябина о «дейтельном я» и божественном стремлении воплотились в «Поэме экстаза», Пятой фортепианной сонате и других произведениях. Здесь речь идет о категории экстаза. «Осмысление воли как первоначального иррационального желания и утверждение безусловного непознаваемого характера абсолюта вызывают четкие аналогии с той частью философской системы Фридриха Вильгельма Шеллинга, в основе которой лежит категория «безосновного» («Ungrund»), перенятая этим философом у Я. Бёме и Ф.К. Баадера» (с. 67).

М.Н. Лебедева показывает, что Вагнер был первым и единственным композитором и мыслителем XIX в., который предложил принципиально новый подход к мифу. Р. Вагнер принадлежал к поколению поздних романтиков и подхватил многие идеи романтизма, в частности «горячую жажду вечности («тоску по Богу»)), которая воплотилась в образе романтического героя-одиночки; веру в творческую силу художника. Учение романтизма, по словам А. Порфирьевой, обладало особой гносеологией, стремящейся примирить рациональный и мистический путь познания, слить философский, мифологический и художественный способы мышления в акт творческого озарения — экстаза.

Категория «тождества» как особое сцепление логического и мистического начал, с одной стороны, определило новое отношение к мифу, вызвавшее бурный рост мифологии и науки о мифе (Ф. Шеллинг, Ф. Шлейермахер, Я. Гримм), с другой — явилось отражением мифологизма романтического сознания, понижающего все области знания. Однако необходимо подчеркнуть, что для романтиков включение мифа в художественный контекст носило исключительно внешний, декоративный характер; миф, в первую очередь, явился источником новых сюжетов и образов. Это явилось следствием общего интереса романтического искусства к народному творчеству, фольклору, а также к их истории.

Скрябин закономерно пришел к идее всеискусства. Эта проблема, как показывает М.Н. Лебедева, разрешалась для него подчинением всех искусств единой цели — цели литургической и сакраментальной. В последних своих произведениях композитор действительно перешел границы, которые разделяют искусство и магическое священнодействие. Он превратился в художника-теурга. В его творчестве страдание превозносится, стилизуется, театрализуется, становится предметом культа. «Помимо романтиков и Шопенгауэра, именно Ницше сыграл первостепенную роль в воспевании страдания — личность и жизнь этого философа служили живым воплощением культа страдания. Характерна формулировка Бердяева, в котором схвачено «основное у Ницше»: «героический дух Заратустры, притяжение горной высоты, своеобразная аскеза в перенесении страданий»<sup>1</sup>.

Кроме культа страдания автор монографии анализирует также и «дионисийский экстаз». Для Скрябина экстаз означал не только определенное психологическое состояние или символ в музыкально-символической программе, но одну из центральных категорий философской системы. Экстаз (от греч. *ekstasis* — иступление, восхищение) — высшая степень восторга, воодушевления, иногда переходящего в иступление. Термин используется для описания состояния чувства подъема и парения, ощущения радости и счастья. Иногда экстатический опыт определяется как не подлежащий описанию, невыразимый.

Вместе с тем в формировании концепции художественного экстаза первостепенную роль играют те романтические представления, в которых болезнь как безумие сближались с гениальностью. Стихийную одержимость божественного энтузиазма окончательно отождествил с безумием А. Шопенгауэр. М.Н. Лебедева отмечает, что постоянные символы «дионисийского» —

вино, психическое опьянение использовались многими современниками Скрябина, которые пытались запечатлеть его психологический портрет. «Образы «творческого безумия», «выхождения из себя», происходящего в снах, аффектах, экстазе, во время душевной болезни, одержимости, душевного расстройства, обозначают опасную границу между сознанием и бессознательным. «Нарушение границ, прикосновение к хаосу доказывает с безжалостной ясностью относительность индивидуального сознания, его причастность к коллективным психологическим образам, «всечеловеческим символам» (с. 156).

В дионисийской культуре стремление к преодолению форм есть только стихия, порыв, непреодолимое тяготение. Всякая система, порядок, последовательность в ней презираются. Это стремление в своей собственной стихии, в своем опьянении создает некий ритм, гармонию торжествующего безумия. Оно не знает и не хочет знать никаких законов, ибо оно бежит от внешней красоты и гармонии форм, сливается с потоком жизни, текущим под этим покровом, и утоляет жажду прекрасного непосредственно в первоисточнике жизни.

Орудие Диониса — опьянение, то опьянение, которое не знает преград, пробуждает души от тягостного сна потока форм и влечет ее в чарующую область жизни. Природа этого мира — экстаз, и он уносит душу на крыльях сладостного безумия в причудливые чертоги Любви, где в миг высочайшего напряжения сладостного слияния с жизнью оно одновременно испивает и кубок Смерти, сгорает в этих пламенных объятиях. Это мир дивной и грозной сказки. Он не знает никакой ценности, кроме своего упоения, в котором все живое расцветает во всем своем блеске и через смерть своей самобытности приобщается к бессмертию необусловленного бытия. И этот мир влечет к себе человека, исполняет его дух великим томлением, сопричисляет ко внутренней красоте, беспрестанно вырывает его из цепей космического сновидения.

В дофрейдовскую эпоху царили нравы, которые получили название «викторианской этики». Открытые проявления симпатии между мужчиной и женщиной, даже в безобидной форме, без интимностей, категорически запрещались. Слово «любовь» полностью табуировалось. Пределом откровенности в объяснениях были пароль «Могу ли я надеяться?» и отзыв «Я должна подумать». Ухаживания должны были иметь публичный характер, состоять из ритуальных бесед, символических жестов и знаков. Самым распространенным знаком расположения, предназначенным специально для посторонних глаз, было разрешение молодому человеку нести молитвенник девушки по возвращении с воскресного

<sup>1</sup> Бердяев Н.А. Самопознание. Л.: Лениздат, 1991. С. 135.

богослужения. Девушка, хотя бы на минуту оставшаяся в помещении наедине с мужчиной, не имевшим по отношению к ней официально объявленных намерений, считалась скомпрометированной. Пожилой вдовец и его взрослая незамужняя дочь не могли жить под одной крышей — им приходилось либо разъезжаться, либо нанимать в дом компаньонку, ибо высокоморальное общество всегда было готово заподозрить отца и дочь в противоестественных связях. Супругам также при посторонних рекомендовалось обращаться друг к другу официально (мистер Такой-То, миссис Такая-То), чтобы нравственность окружающих не страдала от интимной игривости супружеского тона.

Любопытно, что при всех описанных сложностях английская правовая традиция личной свободы оставалась неприкосновенной. Молодому англичанину для женитьбы не требовалось согласие родителей. Зато отец имел право лишить такого непокорного сына наследства. В развитых странах континентальной Европы, в отличие от Великобритании, дети могли не опасаться, что их лишат наследства — их право наследования было защищено законодательством этих стран. Но вступить в брак такой молодой европеец мог только с согласия папеньки и маменьки, и никак иначе. Согласимся, что первый вариант — свобода выбора между самовольным браком и перспективой остаться без гроша — все же «свободнее», чем рабская зависимость от родительской воли, которая теряет всякий смысл, если не вознаграждается хорошим наследственным кушем. Не случайно же англичане ехидничали по поводу столь распространенных на континенте «условных» браков, в которых супруги были «сведены» по выбору родителей, как породистые собачки, и с первых дней совместной жизни усердно наставляли друг друга рога.

Первые десятилетия прошлого века — это время сексуально-психологических и сексопатологических исследований. Возьмем, к примеру, книгу известного психиатра Рихарда фон Крафт-Эбинга (1840-1902) «Половая психопатия, с обращением особого внимания на извращение полового чувства». Это классический труд по сексуальной психопатологии, первое систематическое изложение ее основ. Однако извращения полового чувства психиатр не склонен рассматривать только как болезненное отклонение. Напротив, в его трактовке все это — законные лики страсти, различные проявления мощной сексуальной энергии. Разве лесбиянство (однополоая женская любовь) или садизм (насилие над сексуальным партнером) — не извращения? Конечно, с этим автор согласен. Но ведь в психологии нет никакого окончательного представления о сексуальной норме. Общую позицию Крафт-Эбинга можно с определенной долей преувеличения сформулировать примерно

так: «Дозволено все, что не отвергают сексуальные партнеры». Сегодня, на пике сексуальной революции таким откровением вряд ли кого удивит. Однако книга впервые была издана в конце прошлого века (1886). Она как раз и интересна тем, что озаменовала *переворот в ценностях*, разрыв с пуританской моралью.

К рубежу веков русское искусство и культуру захлестнуло, по выражению Н.А. Бердяева, «нездоровая мистическая чувственность». Возникает интерес к так называемой андрогинной теме. Освещение этой проблемы восходит к Платону. Средневековая традиция понимания мужественности и женственности как двух основополагающих принципов, определяющих структуру человеческой личности, отошла в Новое время на второй план, хотя и не была полностью забыта. Взгляды, сходные с концепциями религиозных мистиков средневековья и Возрождения, были продолжены в первую очередь литературно-философским движением романтиков. Ф. Шлегель считал, что «мужественность» и «женственность» представляют собой не характеристики отдельных полов, а два принципа, которые вместе образуют целостную личность. Каждый человек, мужчина, должен обладать характеристиками обоих этих принципов. «Различие полов, — писал он, — лишь внешняя сторона человеческого существования. В действительности мужественность и женственность, как их обычно понимают, являются опаснейшими помехами человечности, которая, согласно древней легенде, находится посередине и может представлять собой лишь гармоническое целое, не терпящее никакого обособления»<sup>2</sup>.

Книга М.Н. Лебедева ценна во многих отношениях. В ней есть анализ музыкального творчества Скрябина. Содержится попытка воссоздать мировоззренческий ракурс эпохи, позволяющий понять весь арсенал идей композитора. Все же, к сожалению, обилие сюжетов не всегда позволяет дать адекватную оценку тем или иным феноменам культуры. Скажем, коллективное бессознательное, трактуемое Юнгом, мало похоже на хаос. Оно представляет собой кристаллизацию бессознательного опыта многих поколений, прошедших по Земле. Атомами данного психологического феномена являются архетипы. Анима и Анимус опасны не сами по себе, поскольку они структурируют бессознательный опыт. Любой архетип может вызвать невротические состояния. Но не в этом его функциональная роль. Андрогинность, прежде всего, выражает истинную человеческую природу, а уже затем может трактоваться в русле эротики и мистики. Однако эти замечания ско-

<sup>2</sup> Шлегель Ф. О философии. К Доротею // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 340.

рее свидетельствуют о том, что работа над изданным материалом будет продолжена. Современный человек, зачарованный успехами науки, с подозрением относится к интуитивным формам постижения реальности. Между тем древние в определении смысле знали гораздо больше, чем мы. В этом одно из поразительных открытий современной науки. Физики, создающие картину мироздания, обнаруживают контуры своих космогоний в индийской и буддийской Тантре. Химики высказывают предположение, что их наука-ответвление утраченной алхимической символики. Биологи конструируют известную исстари способность мельчайшей клетки воспроизводить целостность живого существа. Реаниматологи читают как некое пособие тибетскую «Книгу

мертвых», санную двенадцать веков назад. Психологи, разъясняющие природу фантомов сна, обращаются к шаманству. Культурологи озабочены потрясающими провозвестиями, заключенными в текстах далекой старины. Астрологи предвещают события...

Культура, судя по всему, вовсе не развивается как единый процесс, напоминающий заполнение резервуара. В ее течении имеют место утраты, зоны забвения, «вычерки». Но возникают и возвраты, дальние оклики, диалоги давнего и актуального. Мистический компонент культуры, мистика под несомненным прогностическим потенциалом. Она является специфическим типом знания, в котором скрыты мощные обновленческие тенденции культуры.

**П.С. Гуревич**

## ПЕРЕПИСКА КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ДОКУМЕНТ

**Сафонов Василий. Избранное. «Давайте переписываться с американской быстротою...». Переписка 1880-1905 годов. СПб: Петроглиф, 2011. 760 с. (тираж 1000 экз.).**

**П**редлагаемое издание является первой в России публикацией избранной переписки В.И. Сафонова — выдающегося музыканта, пианиста и дирижера, а также крупнейшего общественного деятеля российской культуры рубежа XIX-XX вв. Он оставил обширное эпистолярное наследие, насчитывающее более двух тысяч писем, разбросанных по архивам всего мира — Москвы, Петербурга, Нижнего Новгорода, Кисловодска, Одессы, Рима, Хельсинки, Берлина, Нью-Йорка... Собранные вместе они представляют собой хронику жизни не только самого Сафонова, но целого слоя российской интеллигенции этого периода.

Как и всякая переписка, она содержит много различных сюжетов и тем. Вот, скажем, сугубо личное: «Помни, что нас ведет Тот, кто гораздо лучше видит и знает, что нам нужно, и если суждено нам, наконец, соединиться, тот будем идти своей дорогой, принимая с благодарностью все, что пошлет нам Провидение» (с. 33). А вот совсем иная констатация: «... и друзья, и враги Вагнера сходятся в одном: перед зрителями совершается исторический факт, исторический и в художественном и в психологическом отношении. Что касается последнего, то в Байрейте происходят всегда

странные вещи: четвертый человек среди исполнителей сходят с ума и пункт помешательства у всех один — мания величия» (с. 35).

Вот, кстати, оценка таланта и деятельности композитора? «Мой ученик Скрябин написал замечательный фортепьянный концерт. Так как этот юноша теперь на пути к славе — он играл с огромным успехом в Париже, Амстердаме, Брюсселе и Берлине, и теперь едет осенью за границу — то я думал бы воспользоваться его пребыванием у нас (в Октябре он уедет, и может быть надолго, на чужбину) и поместить его на программу, оплатив ему, разумеется, и издержки путешествия, что составит не более 300 рублей...» (с. 261).

В книге есть раздел «Статьи и речи». Вот отрывок из речи на похоронах П.И. Чайковского: «Толпа народа, благоговейно следовавшая за покойным в его последнем земном шествии, являет яркое доказательство того, что Чайковский был истинным сыном своего народа, что он был ему дорог. Он дорог ему — наш гениальный художник, одаренный для своего искусства, как немногие. Он дорог русскому народу и тем, что прославил русское имя далеко за пределами родины» (с. 690).

**Как известно, культура — объемное и многоярусное явление. Культура немислима без человека: он ее создал. Но что при этом его одушевляло? Желание утвердить себя в природе в качестве властелина, способное изменять дарованное? Бессознательная игра творческих сил, способных бес-**

конечно развертывать свой потенциал? Стремление пересотворить природу? Как только возникает вопрос: ради чего? — человеческая активность оказывается вовсе не одинаковой по собственной нацеленности и истокам.

Не всякая деятельность порождает культуру, а только та ее часть, которая носит сакральный характер и связана с поиском смыслов, вычитываемых в бытии. Чтобы проникнуть в тайну культуры, надо выйти за ее пределы и отыскать критерии, которые находятся вне ее. Занимаясь жизнеустройством, человек далеко не всегда задается вопросом о предназначенности бытия и своей собственной судьбы. Культура не все, что способен предъявить человек, увлеченный переделыванием изначального порядка вещей.

Деятельность человека разнообразна, многолики продукты человеческой активности. Можно указать на такие деяния человека, которые сопряжены с напряженным творческим актом, прорывом в новое духовное пространство, извлечением смысла из окружающего. Это и есть культура. Но есть такие артефакты, которые не содержат в себе сакрального смысла, не рожают горения человеческого духа.

Разумеется, такое разграничение условно, но концептуально оно предельно важно для определения культуры.

В самой культуре есть некая тайная пружина. В человеческой деятельности многое рождается впервые как обнаружение смысла. Но многое служит процессу тиражирования однажды найденного. Между башенным краном и храмом — несомненная разница. В храме воплощена иерархичность бытия, нечто, стоящее над человеком, над его мирскими потребностями.

Что объединяет названные здесь издания? Прежде всего, мощный духовный — запрос. Музыка Скрябина или поэтика Стравинского, философское осмысление мистики и подробности переписки крупнейшего музыканта — все это ярчайшие выражения жизни духа. И надо иметь особую настроенность души, чтобы в каждом отдельном издании собрать ценные документы личной жизни, отозваться на глубины мистических озарений, привлечь внимание к уникальным проявлениям поэтики. Все это выражает подвижническую деятельность замечательного человека и просветителя Светланы Яковлевны Левит.