

## «Дух музыки» в философии русского символизма

### I

На заре русского символизма, открывшего собой новую эру в отечественной культуре, Д. С. Мережковский — один из первых адептов зарождавшегося течения — характеризовал его как *всемирный переворот* в культуре. «Огромную заслугу русских символистов» Мережковский видел в том, что они, с одной стороны, «русскому обществу привили эстетику», а с другой — «заставили нас прислушаться к религиозным вопросам», развенчав «самодовольный и невежественный позитивизм» и вернув русскую культуру к поискам «религиозного смысла жизни» [1, с. 258]. Однако и сама *десекуляризация общественного сознания*, предпринятая русскими символистами, происходила в их творчестве не *помимо* искусства, а *в нем* и исключительно *через него*. «Символ есть художественный образ, соединяющий этот мир с тем, познаваемое явление — с непознаваемой сущностью. (...) Язык символов — язык религии. Все обряды и таинства не что иное, как символы. Нельзя говорить о Боге словами, о Беспредельном — определениями; можно только знаками, мановениями, *молчаниями между слов* дать почувствовать несказанное присутствие Божие» [1, с. 257]. Вслед за Гете русский символист провозглашал *красоту выше добра*, а вслед за Достоевским говорил, что именно *красота спасет мир*, а искусство и эстетика открывают путь человеку к религиозному спасению. Отсюда особая роль эстетического в философии символизма, особенно же — словесно невыразимого, несказанного [1, с. 258].

Стремление к обще культурному синтезу, диалогическому сближению и совмещению различных времен и культурных эпох, традиций и стилей, повышенный интерес к классическому искусству прошлого, в том числе весьма отдаленного, имели у символистов философскую цель — отыскание и утверждение идеальной Истины, нетленной и вечной, которая воплощается, как это показал великий предшественник русского символизма Вл. Соловьев, прежде всего в красоте. Красота есть *«преображение материи чрез воплощение в ней другого, сверхматериального начала»* [2, с. 502]. Трактую красоту (в письме к А. Фету) как «духовную телесность» [3, с. 121], Соловьев писал: «Красота есть только воплощение в чувственных формах того самого идеального содержания, которое до такого воплощения называется добром и истиною» [2, с. 391]. Однако, кроме «общей идеальной сущности», красота обладает еще и «специально-эстетической формой»: «только эта последняя отличает красоту от добра и истины» [2, с. 362]. Русская культура Серебряного века унаследовала соловьевские идеи все-

---

Кондаков Игорь Вадимович — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории и теории культуры Российского государственного гуманитарного университета.  
Корж Юлия Викторовна — музыковед, культуролог.

единства, синтеза истины, добра и красоты вместе с его отрицанием «нового эстетического реализма (и утилитаризма)» шестидесятников — Чернышевского, Писарева; выражения последнего Вл. Соловьев называл «грубыми, а иногда и совсем нелепыми» [2, с. 351].

Апелляция к вневременному и внеличному идеалу Красоты как абсолюту, воссоздание его царственной неподвижности, геометрической стройности, логической ясности, надэмоциональности (т. е. «надчеловечности»), осознание «кристалличности» каждого феномена культуры [4, с. 15] у русских символистов не было уходом от действительности в область «чистого искусства», но, как это понимал и Вл. Соловьев, стремлением к *«реальному улучшению действительности»*, попыткой «овладеть всею нашею действительностью, преобразовать ее, сделать всецело прекрасною» [2, с. 351, 352]. Понимание искусства как *«жизнетворчества»* объединяло русских символистов в решении великой и практически неосуществимой задачи — в «воплощении духовной полноты в нашей действительности», «осуществлении в ней абсолютной красоты», «создании вселенского духовного организма» (исполнение этой задачи Вл. Соловьев связывал «с концом всего мирового процесса», придавая тем самым ей эсхатологический смысл) [2, с. 398]. «Нет, искусство не для искусства, — заявлял Соловьев (и в этом с ним были согласны все русские символисты), — а для осуществления той полноты жизни, которая необходимо включает в себя и особый элемент искусства — красоту, но включает не как что-нибудь отдельное и самодовлеющее, а в существенной и внутренней связи со всем остальным содержанием жизни» [2, с. 553].

Отдавая себе отчет в неизбежной и непреодолимой «ограниченности наличного художественного творчества», в «призрачности идеальной красоты», Вл. Соловьев и следовавшие за ним теоретики русского символизма были согласны с тем, что «в человеческой жизни художественная красота есть только символ лучшей надежды», что создаваемая художником «прекрасная действительность», или «осуществленная красота», «составляет лишь весьма незначительную и немощную часть всей нашей далеко не прекрасной действительности», что художественная красота обречена на «недостаточность», поверхностность, невоплощенную реальность [2, с. 352]. «Окончательная задача» совершенного искусства, по словам Соловьева, «выходит за пределы искусства» (в традиционно понимаемом смысле): «воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле», «одоухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь» [2, с. 404]. Особенная цель творения, рассматриваемого во вселенском, космическом масштабе, по Соловьеву, есть «создание человека, т. е. той формы, которая вместе с наибольшею телесною красотою представляет и высшее внутреннее потенцирование света и жизни, называемое самосознанием» [2, с. 389]. Таким образом, воплощение красоты как *«высшее внутреннее потенцирование»* всеединой идеи — это не только задача искусства, но и цель философии, к чему и стремился русский символизм, будучи синтезом искусства и философии.

Философию русского символизма отличала тесная, неразрывная связь с эстетикой и собственно художественным творчеством символистов — поэтов, художников, музыкантов, режиссеров; причем во многих случаях трудно провести границу между самой философией символистов и символистской художественной прозой или поэзией: одно незаметно, а подчас и сознательно, демонстративно переходит в другое. Символистскую философию характеризует неприятие строгих дефиниций, четких понятий и категорий, отталкивание от позитивистских представлений о мире как законченной системе явлений. Вместо логических построений, обычных для философского знания (философия как Логика), русские символисты апеллировали к нарочито аморфным, расплывчатым категориям, не сводимым к научной понятийности (смысловая *«расплывчатость»* — очень характерная особенность русского символизма!). Они взывали к далеким образно-ассоциативным аналогиям и связям, к смутным предчувствиям и неопределенным видениям, к мотивам, принципиально вариативным и многозначным, изменчиво-текучим, зыбким. Они оперировали сложными (нередко нарочито усложненными) и метафорами и символическими формами, принципиально не вербализуемыми и

тяготеющими к емким полисемантическим смысловым комплексам, соединяющим в себе черты образно-ассоциативного и логико-понятийного видений мира, а также момент некоей *тайны* — непознаваемого, невыразимого, трансцендентного, — лишь очерченной как смысловая область, но не ставшей текстом.

И вместе с тем философия русского символизма — это не религиозно-мистическое учение, не художественная импровизация на вольные темы, не журнальная эссеистика сами по себе. Это и одно, и другое, и третье одновременно, а главное — это *философия*, хотя и особого рода, соединившая в себе разные виды творчества и воображения, разные типы мышления, мировосприятия. Это философия, мыслительным инструментом которой является *символика*, разветвленная и детализированная система художественно-эстетических символов, поддающихся лишь заведомо многозначной, плюралистичной интерпретации и оценке. Несомненно, философия русского символизма была нетрадиционной (с точки зрения западных традиций) философией. Слишком сильным в ней был компонент *искусства* — художественно-творческого *пересоздания* мира. Мир предстал в этой философии не только непрерывно меняющимся, развивающимся, динамичным, но и неуловимым для понятийного сознания, постоянно ускользающим от познающего субъекта и как бы даже непосредственно ему недоступным. Философия русского символизма была не столько *наукой философии* (если понимать под философией систему понятий и логических операций с ними), сколько *философствованием* — свободным, индивидуально-неповторимым и творческим мышлением, по своему типу близким к *искусству*, но искусству особому — *искусству философии*.

Попытка русских символистов найти *интегральный стиль культуры*, связывающий воедино философию, религию, искусство и понимаемую весьма широко «общественность» (научную и художественную, философскую и религиозную) как деятельность по преимуществу культурную, а не социальную, не была реализована до конца во многом из-за внешних, экстракультурных факторов (война, революция и т. п.). Но именно благодаря своему «целостному стилю», органично аккумулировавшему в себе различные явления культуры и таким образом осуществившему заветную мечту романтиков — идею культурного синтеза, русский символизм органично вошел в контекст мировой культуры (что и обеспечило его всемирное значение вплоть до конца XX века). В то же время в качестве своеобразного явления, глубоко укорененного в национальной традиции, он обобщил (и завершил) многие характерные особенности самой русской культуры.

## II

Для адекватной передачи картины мира, зыбкого и загадочного в этой своей недоступности, язык символических форм (особенно форм, невербальных по своей природе) оказывается наиболее подходящим и универсальным. Отсюда — настойчивое стремление символистов выйти *за пределы слова, словесности* в область изобразительного искусства (живописи, архитектуры, скульптуры), театрального искусства (более всего — танца). Особенно настойчиво ощущается стремление русских символистов перенестись в область музыки, обратиться к осмыслению и поэтическому преломлению различных музыкальных форм и жанров, понять организующую роль ритма в поэзии и в прозе, окунуться в мир звукописи в стихе, в поток музыкальных образов и ассоциаций. Особой музыкальностью стиха отличались поэтические произведения К. Бальмонта, В. Брюсова, А. Блока, А. Белого, для которых словесная ткань искусства была специфической разновидностью музыки. Наконец, характерно обращение русских символистов к категории «*духа музыки*» — практически непредставимой абстракции, заведомо лишенной какой бы то ни было понятийной или вербальной природы. Заметим, что в трактовке русских символистов «дух музыки» — это еще и абсолютно *вне-музыкальная* категория. Она практически не связана с музыкой как звучащей материей, с музыкой как видом искусства (т. е. с музыкой как таковой).

Подобного рода интерпретация музыки как особого рода *духа* опирается на философскую традицию Шопенгауэра и Ницше, которых русские символисты хорошо знали. Выделяя музыку среди других искусств и явлений культуры, А. Шопенгауэр указывал, что «разгадка внутренней сущности» музыки и «характера ее воспроизведения мира» состоит в установлении «отношения музыки как представления к тому, что по существу никогда не может быть представлением»; эта разгадка «требует, чтобы в музыке видели копию такого оригинала, который сам непосредственно никогда не может быть представлен». «Музыка, следовательно, в противоположность другим искусствам есть не отпечаток идей, а отпечаток самой воли, объектность которой представляют идеи; вот почему действие музыки настолько мощнее и глубже действия других искусств: ведь последние говорят только о тени, она же — о существе» [5, с. 255]. Музыкальное творчество далеко от всякой рефлексии и сознательной преднамеренности, поэтому приложение к нему понятий и категорий теоретического мышления бесплодно: музыка — это вещь в себе, бессознательное выражение внутренней сущности мира, квинтэссенции жизни. Она — средоточие всеобщего, лишённого вместе с тем абстрактности понятий, а потому «для всего физического в мире показывает метафизическое» [5, с. 259].

Такое понимание музыки дает Шопенгауэру возможность не только сблизить музыку и философию (эта аналогия восходит еще к Платону), но и прямо отождествить музыку с предметом философии. Так, музыка, по Шопенгауэру, «предельно всеобщим языком выражает то внутреннее существо, в себе мира, которое мы по самому отчетливому из его проявлений мыслим в понятии воли, и выражает его в однородном материале — в одних только звуках, притом с величайшей точностью и правдой»; а «философия есть не что иное, как полное и верное воспроизведение и выражение сущности мира во всеобщих понятиях, ибо лишь в таких понятиях возможен всеобъемлющий и всесторонний обзор этой сущности». Отсюда вытекает общий вывод мыслителя: «если бы удалось найти совершенно правильное, полное и простирающееся до мельчайших деталей объяснение музыки, т. е. если бы удалось обстоятельно воспроизвести в понятиях то, что она выражает собою, то это оказалось бы одновременно достаточным воспроизведением и объяснением мира в понятиях, или было бы с ним совершенно согласно, т. е. было бы истинной философией» [5, с. 261]. Иными словами, музыка есть потенциальная философия, и перевод музыкального языка на язык философских понятий — задача внутрикультурная, упирающаяся во взаимодействие различных явлений культуры между собой, в их способность взаимопонимания.

Ф. Ницше вводит свое уточнение в философское осмысление музыки. Его как раз более всего занимает возможность перевода одних явлений культуры в другие: поэзии в музыку, музыки в трагедию или в философию... «Чем является музыка в зеркале образности и понятий?» — спрашивает себя Ницше. И отвечает: «Она является как воля в шопенгауэровском смысле этого слова, т. е. как противоположность эстетическому, чисто созерцательному, безвольному настроению». Более того, Ницше требует более четко дифференцировать эстетическое и этическое в понимании музыки; «строже различать понятие сущности и явления: ибо музыка по сущности своей ни в коем случае не может быть волей: как таковая она должна быть решительно изгнана из пределов искусства, поскольку воля есть нечто неэстетическое по существу, но музыка является — как воля» [6, с. 78]. Корректив принципиальный: там, где для Шопенгауэра сущность музыки — воля, для Ницше — явление; где для Шопенгауэра музыка — явление (вид искусства), для Ницше — ее сущность (эстетическое).

Самая неперебиваемость музыки на словесный язык — свидетельство того, что сущность музыки вербально невыразима, но может лишь явиться через поэзию; этическая явленность музыки — также результат перевода с одного культурного языка на другой. «Вот в чем феномен лирика: в качестве аполлонического гения он истолковывает музыку в образе воли, между тем как сам он, вполне свободный от алчности воли, является чистым, неомраченным оком солнца». Здесь-то и появляется

у Ницше понятие «духа музыки» как всеобщего и универсального содержания бытия, от которого зависят любые явления, но смысла которого в принципе не способны передать. «...Лирика столь же зависима от духа музыки, сколь сама музыка в своей полнейшей неограниченности не *нуждается* в образе и понятии, но лишь *выносит* их рядом с собою. Поэзия лирика не может высказать ничего такого, что с безграничной всеобщностью и охватом не было бы уже заложено в той музыке, которая принудила поэта к образной речи. Мировую символику музыки никоим образом не передашь поэтому на исчерпывающий лад в слове <...>. По сопоставлению с нею, скорее, всякое явление представляется только подобием, поэтому язык как орган и символ явлений нигде и никогда не может обнажить перед нами внутреннюю сторону музыки, но при всех попытках подражать музыке всегда соприкасается с нею лишь внешним образом; сокровеннейший же ее смысл, несмотря на все лирическое красноречие, нисколько не становится нам ближе» [6, с. 78, 79].

Именно придавая внеэтический (т. е. чисто эстетический) характер «духу музыки», Ницше объясняет сущность античной трагедии и генезис самого *трагического*. «...Лишь исходя из Духа музыки, мы понимаем радость об уничтожении индивида. Ибо на отдельных примерах такого уничтожения нам лишь становится яснее вечный феномен дионисического искусства, выражающего волю в ее всемогуществе <...>, вечную жизнь за пределами всякого явления и наперекор всякому уничтожению. Метафизическая радость о трагическом есть перевод инстинктивно бессознательной дионисической мудрости на язык образов; герой, высшее явление воли, на радость нам отрицается, ибо он все же только явление, и вечная жизнь воли не затронута его уничтожением».

Трагический катарсис в общепринятом его понимании (сам Ницше не любил этого понятия, считая это слишком этическим) состоит в том, что «радостность существования» мы должны искать «не в явлениях, а за явлениями. Нам надлежит познать, что все, что возникает, должно быть готово к страданиям и гибели; нас принуждают бросить взгляд на ужасы индивидуального существования — и все же мы не должны оцепенеть от видения: метафизическое утешение вырывает нас на миг из вихря изменяющихся образов» [6, с. 121]. Ницше приводит пример из диалогов Платона (см., например, «Федон»), в котором Сократу, заключенному в тюрьму и осужденному на смерть, является одно и то же видение, постоянно повторяющееся: «Сократ, займись музыкой!» [6, с. 112]. Русским символистам — А. Блоку, А. Белому, Вяч. Иванову — этот пример очень понравился как доказательство всеислия «духа музыки» даже перед лицом неотвратимой гибели художника или мыслителя.

Для Ницше этот пример также важен, но в ином смысле. В случае с Сократом для него очевидна победа «духа музыки» над «духом науки», одержанная в «вечной борьбе между *теоретическим* и *трагическим миропониманиями*. «При этом противопоставлении я под духом науки понимаю упомянутую мною, впервые появившуюся на свет в лице Сократа веру в познаваемость природы и универсальную целебную силу знания», — пишет Ницше, сомневаясь и в том и в другом. «...Лишь когда дух науки дойдет до своих границ и его притязание на универсальное значение будет опровергнуто указанием на наличность этих границ, можно будет надеяться на возрождение трагедии; символом таковой формы культуры мы могли бы считать *отдавшегося музыке Сократа...*». Противостояние «духа музыки» и «духа науки» заключается, по мысли Ницше, в том, что «дух музыки» стремится «к откровению в образах и мифах» и музыка обладает силой «родить из себя миф», в то время как «дух науки» «враждебно выступает против этой мифотворческой силы музыки». При господстве «духа науки» музыка уже не выражает «внутренней сущности, самой воли», но лишь «неудовлетворительно» воспроизводит явление, «подражая при посредстве понятий»; это — «внутренне выродившаяся музыка», от которой «действительно музыкальные натуры» должны с отвращением сторониться, как и от «убийственной для искусства тенденции Сократа» [6, с. 123]. Утрачивая мифический характер, музыка становится «лишь скудным подобием явления, и тем самым она бесконечно беднее, чем само явление, а эта бедность принижает для нашего чувства и само явление», музыка

превращается в иллюстрацию жизни («живопись звуками», «музыкальное подражание» и т. п.), низводится «на степень рабыни явления» [ 6, с. 124]. В этом случае ни о каком «духе музыки», влияющем на остальные явления, речи быть не может.

Влияние идей Шопенгауэра и Ницше на философию русского символизма чрезвычайно сильно, однако оно опосредовано В. Соловьевым, учение которого наложило неизгладимый отпечаток на русский символизм (особенно младосимволизм). Не принимая органически ни философию Шопенгауэра, ни философию Ницше, В. Соловьев был далек от какого бы то ни было пietetа перед «духом музыки». Более того, музыку как вид искусства Соловьев явно недооценивал, отдавая предпочтение поэзии. В своей систематике изящных искусств (в ранней работе «Философские начала цельного знания») русский философ располагает четыре основных вида искусства (зодчество Соловьев причисляет к высшей форме «технического художества», «материального творчества») по принципу «постепенного восхождения от материи к духовности»: «ваяние, живопись, музыка и поэзия (легко заметить постепенное восхождение от материи к духовности в этих четырех видах изящного искусства)».

Ваяние — «самое материальное искусство, наиболее близкое к техническому художеству в высшей форме этого последнего — зодчестве; живопись уже более идеальна, в ней нет вещественного подражания, тела изображаются на плоскости; еще более духовный характер имеет музыка, которая воплощается уже не в самом веществе и не на нем, а только в движении и жизни вещества — в звуке; наконец, поэзия (в тесном смысле этого термина) находит свое выражение только в духовном элементе человеческого слова» [ 2, с. 151,152].

Правда, в более поздней работе — «Общий смысл искусства» — Соловьев поставил музыку в иерархии искусств выше, рядом с поэзией и даже в некотором отношении над ней. Речь идет о «предварении совершенной красоты в человеческом искусстве»; к высшим («прямым или магическим») проявлениям совершенной красоты он относит «глубочайшие внутренние состояния, связывающие нас с подлинной сущностью вещей и с нездешним миром (или, если угодно, с бытием *ap sich* всего существующего), прорываясь сквозь всякие условности и материальные ограничения, находят себе прямое и полное выражение в прекрасных звуках и словах (музыка и отчасти чистая лирика)» [ 2, с. 399]. Говоря о «реально-нравственном действии» искусства на человека, Соловьев (со ссылкой на Платона) также упоминает «некоторые роды музыки и лирики» [ 2, с. 351].

Вообще же Соловьева больше занимала проблема *искусства как такового*, а не отдельных его видов; на первый план соловьевской философии выходила проблема *всеединства*, обнимавшая теоретический, нравственный и эстетический аспекты абсолютной идеи и вытеснявшая типологические и морфологические проблемы культуры на последнее место. Так, уже в ранней своей работе о «цельном знании» он пишет о едином предмете искусства: «Если (...) предметом художества не может быть ни частное явление, доступное внешнему наблюдению, ни общее понятие, производимое рефлексией, то этим предметом может быть только цельная идея, открытая умственному созерцанию, или интуиция» [ 2, с. 205]. Соловьев нигде не пишет о «духе музыки» (хотя это вполне укладывается в его представление о предмете искусства), но все чаще у него заходит речь о том, что «положительное всеединство» должно отвечать «собственно-эстетическому требованию»: «идеальное содержание, остающееся только внутреннею принадлежностью духа, его воли и мысли, лишено красоты, а отсутствие красоты есть бессилие идеи» [ 2, с. 396].

Соловьев противопоставляет и сопоставляет, с одной стороны, «абстрактный, не способный к творческому воплощению дух» и, с другой — «бездушное, не способное к одухотворению вещество» как две крайности, равно несообразные «с идеальным или достойным бытием», поскольку «не могут быть прекрасными». В конечном счете главным условием эстетической полноты бытия, по Соловьеву, является: «при непосредственном и нераздельном соединении в красоте духовного содержания с чувственным выражением, при их полном взаимном проникновении

материальное явление, действительно ставшее прекрасным, т. е. действительно воплотившее в себе идею, должно стать таким же пребывающим и бессмертным, как сама идея» [ 2, с. 396]. Отвергая *отвлеченно-теоретическое* представление абсолютной идеи в гегельянской философии и эстетике, равно как и преимущественно *этическое* истолкование мира как воли у Шопенгауэра, Соловьев не принимает и сугубо *эстетической* интерпретации всеединого у Ницше как в равной мере односторонних. Всеединство, по Соловьеву, — это органическое бытие *добра, истины и красоты* как неразделимых аспектов целого; это гармония целого и частей, взаимно полагающих друг друга; это не действительность, но «идеал, лишь отчасти осуществленный и осуществляемый»; это диалектика внешнего и внутреннего, материального и духовного; это, наконец, «абсолютная солидарность всего существующего» [ 2, с. 394—396].

Если первоначально Соловьев полагал, что «истинная, цельная красота может, очевидно, находиться только в идеальном мире *самом по себе*, мире сверхприродном и сверхчеловеческом» («творческое отношение человеческого чувства к этому трансцендентному миру называется *мистикой*») [2, с. 152], то впоследствии он стремится истинную и цельную красоту представить через единство «непосредственной материализации духовной сущности» и «всцелого одухотворения материального явления как собственной неотделимой формы материального содержания» [2, с. 396]. В первом случае религия выступала как совершеннейший вид искусства, непосредственно причастный к объективно сущему эстетическому (сверхматериальному); во втором — само искусство приближается к божественной сущности, раскрывая богочеловеческое в человеке — «в смысле вдохновенного *пророчества*». Однако и в более позднем толковании соловьевское *искусство* религиозно и мистично, а *религия* (подобно искусству) — эстетически совершенна и художественна по своей объединяющей сути. Отстаивая «нераздельность религиозного и художественного дела», доказывая существование и в прошлом, и в настоящем «неразрывной связи <...> между искусством и религиею», русский философ предсказывал, что в недалеком будущем будет достигнут их «свободный синтез», основанный на «свободном взаимодействии» человеческого и божественного элементов творчества — *теургии* [2, с. 399]. Этот синтез и стремились осуществить в своем художественном творчестве и в своих теориях русские символисты.

### III

Через призму соловьевской философии всеединства русские символисты трактовали и категорию «дух музыки», тем самым пересматривая идеи Шопенгауэра и Ницше в русле национальных философских традиций или, точнее, достигая синтеза ницшеанства и «соловьевства». А. Белый неслучайно в своих философских воспоминаниях 1928 года говорил о стоявшей перед ним необходимости «вскрыть антиномию Соловьев—Ницше в точке преодоления»; при этом речь идет либо о «конкретизации идей Соловьева (...) в „я“», либо о «раскрытии „я“ у Ницше в „мы“ соборного символизма» [7, с. 434]. Подобная идея стояла и перед Вяч. Ивановым, и перед А. Блоком, а в той или иной степени — перед всеми русскими символистами, начиная с Д. Мережковского и кончая... М. Горьким. «Дух музыки» и явился в русском символизме одной из важнейших «точек преодоления» этой философской антиномии. Особенно принципиально это было для А. Белого, имевшего профессиональное музыкальное образование и бывшего в музыкальной теории весьма компетентным; поэт и прозаик, теоретик символизма и самобытный философ, он всю сознательную жизнь мечтал о «приложении теории музыки к теории поэзии» [7, с. 121] и к поэтической практике (ср. его четыре «Симфонии», «Петербург» и др.).

Отталкиваясь от систематики искусств Шопенгауэра, А. Белый распределяет виды искусства «в порядке их совершенства»: зодчество, скульптура, живопись, поэзия, музыка. Формы искусства не замкнуты в себе, но «способны до некоторой степени сливаться друг с другом, проникаться духом близлежащих форм. Элементы более совершенной формы, проникая в форму менее совершенную, одухотво-

ряют ее, и обратно». Выстраиваемая таким образом *иерархия искусств* строго определена: «всякая форма искусства имеет исходным пунктом действительность, а конечным — музыку, как чистое движение». Мыслитель и поэт А. Белый сплетает воедино различные философские авторитеты и аргументы в пользу самого высшего и универсального искусства — музыки. Здесь и Кант, с его углублением всякого искусства из феноменального в «ноуменальное», и Шопенгауэр, согласно которому всякое искусство ведет к «чистому созерцанию мировой воли», и Ницше, которому Белый приписывает мысль о том, что «всякая форма искусства определяется степенью проявления в ней *духа музыки*», и Спенсер, утверждающий, что «всякое искусство устремляется в будущее» [7, с. 93, 94]. А. Белый идет еще дальше: он формулирует закон, согласно которому «каждое вышележащее искусство заключает в себе все нижележащие, переводя их на свой язык». Музыка, по его убеждению, «обнимает собою всевозможные комбинации действительности», «накладывает свою печать на все формы проявления прекрасного» — как искусство, стоящее «во главе их». Он даже высказывает фантастическую гипотезу относительно дальнейшего характера влияния музыки на искусство: «не будут ли все формы проявления прекрасного все более и более стремиться занять места обертонов по отношению к основному тону, т. е. к музыке?» [7, с. 95].

Вслед за Э. Гансликом А. Белый отмечает безобразность музыкальных идей и форм; в то время как низшие формы искусства заняты образами действительности с их пространственными характеристиками, музыка — «внутренней стороной этих образов, т. е. движением, управляющим ими». Отмечается еще одна закономерность: «начиная с низших форм искусства и кончая музыкой, мы присутствуем при медленном, но верном ослаблении образов действительности», поэтому, «приближаясь к музыке, художественное произведение становится и глубже, и шире» [7, с. 100]. Но и этого вывода мало; обращаясь к философии В. Соловьева, утверждавшего: «*всякое ощутительное изображение какого бы то ни было предмета и явления с точки зрения его окончательного состояния, или в свете будущего мира, есть художественное произведение*» [2, с. 399], его последователь заявляет: «Музыка — о будущем». Во-первых, это «искусство, выражающее новые формы душевной жизни»; во-вторых, музыка выражает одну и ту же сущность мира во всех его проявлениях — «единство, связующее эти миры, бывшие, сущие и имеющие существовать в будущем»; в музыке, в-третьих, «звучат нам намеки будущего совершенства»; наконец, музыка побеждает «пространства и отчасти времена, и душевное движение, передаваемое и возбуждаемое музыкой, «носит универсальный характер» [7, с. 101]. Благодаря же своей «безобразной непосредственности» музыка наиболее удачно выражает «волнения вечности» [7, с. 103].

Говоря о синтезе искусств, о преодолении их разнородности и противоположности, А. Белый не ограничивается размышлениями Ницше о «происхождении трагедии из духа музыки». «Проникновение музыкой», по убеждению Белого, распространяется на все искусства. Объединяющее начало во всех случаях принадлежит «духу музыки», творчески соединяющему «временное с невременным», «обыденное действие» с «необыденностью значения его». Музыка превращает драму (а с нею и другие искусства) в мистерию, сближая искусство с религией, а художника превращая в теурга [7, с. 104, 105]. Музыкальные идеи А. Белый считает идеями *родовыми* (в отличие от других художественных идей — *видовых*). «Вот почему,— пишет он,— можно говорить о музыкальности образов, а не обратно. <...> Вот почему можно говорить о музыкальном корне всех искусств. Можно говорить о духе музыки в скульптуре, а не обратно. В музыке наибольшее приближение глубин духа к поверхностям сознания. Не событиями захвачено все существо человека, а *символами иного*. Музыка идеально выражает символ. Символ поэтому всегда музыкален. Перевал от критицизма к символизму неминуемо сопровождается пробуждением духа музыки. Дух музыки — показатель перевала сознания» [7, с. 246]. Не случайна у А. Белого здесь апелляция к Платону и познанию «Платоновых идей»: ведь «дух музыки» — не что иное, как



эйдос или совокупность эйдосов; здесь задачи искусства наиболее тесно смыкаются с религиозным познанием, а религия предстает как своего рода искусство — «система последовательно развертываемых символов» [7, с. 247].

Столь гармоническое философское видение мира было возможным для А. Белого лишь в начале его творческого пути — в 1902—1903 годы. После событий так называемой первой русской революции 1905 года и пережитых поэтом внутренних кризисов музыкальная эйфория покидает его. Прочтение Ницше становится все более трагедийным, а мир представляется все более дисгармоничным. «Дух музыки опочил над хаосом»; апокалиптические предчувствия накладываются на представления о «музыкальной связи» образов и ритмов истории. Музыка предстает как «жизненная стихия творчества», как «потоп музыки, разрывающий ныне все формы искусства», который «смоет старый мир». «Мы скоро поймем, что если не оградимся магическим кругом песен, то погибнем в потоке музыки: в потоке, музыкой сходящем на всю культуру» [7, с. 175]. «Дух музыки» предстает как оборотная сторона извечного хаоса мира, неуправляемого, непознаваемого, непреодолимого.

Не искупает этой картины мира • и теургический взгляд. В «Эмблематике смысла» А. Белый пишет: «...Содержание образов есть единство мирового хаоса и музыкальной стихии души; оно распадается в двоицу — на дух музыки и на безобразный хаос нас окружающего бытия; образ ложится над бездной хаоса, закрывая его от нас как бы щитом; но содержанием своим он срастается с хаосом...» [7, с. 66]. А. Белому представляется на этом этапе, что единственное средство обуздать «потоп музыки» и одолеть хаос — это «магия слов», словесное творчество, привносящее в мир разумное, рационалистическое начало. Мир предстает как вечная борьба музыки со словом, и *песня* становится тем универсальным жанром, в котором осуществляется «снятие» драматических коллизий между словом и музыкой — и в искусстве, и в жизни.

И А. Белый начинает писать философские трактаты «против музыки», «Музыка неосязаема. У нее нет формы, следовательно, музыка — это сама Душа. Она *Тайное* явного. Музыка — за пределами искусства. Она больше, чем искусство». Выводя музыку за пределы искусства, А. Белый в то же время видит в ней, «Душе творящей», «источник творчества», «творчества воплотимого». Однако это творчество непредсказуемое, бессознательное, игнорирующее личность и ее запросы, говорящее о *возможной* жизни и уводящее от жизни действительной. «Смысл жизни — слова, имена и поступки — [музыка] претворяет в смысл бессловесный, безымянный, бездейственный — в *Бессмысленный смысл*». И отсюда А. Белый делает вывод: «Эмансипация музыки от слов, имен и поступков — это извращение здоровой красоты» [8, с. 57, 58]. Борьба слова с музыкой оборачивается стремлением творческой личности, теурга «овладеть музыкой в жизни» [7, с. 127], т. е. самому *творить жизнь*, а не быть *творимым волею безличной и абстрактной* — «духом музыки». В конечном счете А. Белый бьется вокруг центрального вопроса философии символизма — о «*примате творчества над познанием*» [7, с. 126].

Впрочем, вопрос этот остался не разрешенным до конца ни А. Белым, ни другими русскими символистами. Катастрофические события революции 1917 года вновь, как и в 1905 году, отодвинули русских мыслителей от проблематики теургии, свободного и сознательного *творчества жизни* (соловьевская идея «искусства-жизнестроения») к мыслям о бессилии личного творчества, переживающего трагедию, о человеке как пассивном материале непредсказуемой и слепой мировой воли, о жертвенной гибели художника и мыслителя, вовлеченного в «музыкальный поток» истории. Показателен в этом отношении доклад А. Белого «Революция и культура» (1917), в котором сама революция предстает символом творчества — одновременно и разрушительного, и созидательного.

В свете революционных событий музыка символизирует до конца не осознаваемый, словесно не выразимый смысл совершающегося исторического творчества: грандиозность и безличность преобразований, судьбоносность исторических катаклизмов для страны и мира, ломка привычных представлений о мире и человеке

в культуре... Здесь гегемония «духа музыки» оказывается снова оправданной: «наиболее слышима сквозь безобразный голос ее [музыки] революция духа, гласящая царством свободы»; «музыка — глубже всего, что она в нас рождает; <...> музыка — глубже даже законов, нам данных в словах; она есть закон внутри нас нашей вечной свободы; и речь — порождение ее»; «сама ее [музыки] форма преобразует нам революцию творчества, в ней призыв к осуществлению царства свободы»; «в ее форме — попытка оформить за-форменный хаос, раскрыть революцию духа под революцией формы; музыка есть попытка выразить формой квинтэссенцию процессов творения». И наконец, мистическое: «музыка есть нескрытый конверт с содержанием нашей судьбы...» [7, с. 306—308].

Подобная эволюция воззрений на «дух музыки» была свойственна не одному А. Белому. Нечто подобное мы видим и у Вяч. Иванова, который шел от нищестремья и вагнерианства к соловьевским идеям всеединства, соборности, теургии, стремясь синтезировать разные традиции в рамках единого философского учения, вбирающего в себя элементы неоплатонизма, неокантианства и неославянофильства. «Дух музыки» и здесь оказывается универсальным духовно-организующим началом мироздания, космического порядка, способом преодоления первобытного хаоса творческими силами культуры. Буквально на одной странице программного философского сочинения Вяч. Иванова «Две стихии в современном символизме» (1908) мы встречаем: «пути музыки», «музыкальное настроение», «музыкальную совесть», «музыкальный объективизм», «идеалистический субъективизм музыкального творчества», «музыкальную идею», «музыкальный монолог», «многоголосое изобилие мировой гармонии» и т. п. [9, с. 149]. Через музыку осмысливается Ивановым «роман-трагедия» Достоевского («полифония», «контрапункт» — отсюда берет свое начало *концепция полифонизма* М. Бахтина); в «Божественной комедии» Данте «мудрости учит музыка» — такова «мелодия любви», «мелодия Беатриче» [9, с. 192, 193].

Но Вяч. Иванову гораздо важнее узреть «дух музыки» в самой жизни: ведь музыка (отчасти и поэзия) — «искусство двигательное, не созерцательное, а действительное, и в конечном счете не иконотворчество, а жизнетворчество» [9, с. 188]. Всмотриваясь, точнее, *вслушиваясь* в революционные процессы эпохи, Вяч. Иванов находит в музыке Скрябина «дух революции», «стихию революции» [9, с. 384]. «Дух музыки» в творчестве Скрябина, да и в окружающей предреволюционной и революционной действительности отнюдь не гармоничен и не безоблачно-прекрасен: неслучайно «столь многих смущает и безумит внятно звучащая в его музыке страшная песня древнего, родимого хаоса» [9, с. 386]. Мало того, Вяч. Иванов прозревает через творчество Скрябина гибель «героического гуманизма»: «Разрыв Скрябина со всем музыкальным прошлым был разрывом современного гения с гуманизмом в музыке»; это «музыкальный трансгуманизм, долженствующий всякому правоверному гуманисту показаться даже не хаосом, "родимым" и „звезду рождающим“, а „безумья криком ужасным, потрясающим душу“, эпаном неистовства и разрушения» [9, с. 109]. Революция, еще недавно казавшаяся Иванову «сознательным воплощением народного духа», «делом творчества новой России», «делом религиозной народной совести» [9, с. 394, 395], оказалась в 1919 году «по ту сторону гуманизма». И в разгаре безумств кровопролития ему слышится уже не «Вагнерова "бесконечная мелодия" античности» [9, с. 147], а «ритм безмолвия», символом которого становится изображение П. Пикассо «скрипки вообще» через ее «разложение», распад на обломки целого [9, с. ПО, 111].

Художник в стихии революции предстает не всемогущим творцом, теургом, пересоздающим жизнь по законам *истины, добра и красоты*, а пассивным, безвольным «слушателем» «мирового оркестра». Особенно впечатляет философия музыки, исповедуемая послереволюционным А. Блоком, впитавшим помимо концепций В. Соловьева также музыкальные идеи А. Пушкина, Н. Гоголя, Ап. Григорьева, Р. Вагнера. В знаменитой статье «Интеллигенция и революция» поэт-мыслитель призывает писателей «слушать ту великую музыку будущего, звуками которой наполнен воздух, и не выискивать отдельных визгливых и

фальшивых нот в величавом реве и звоне мирового оркестра». Предощущение личной гибели, восприятие революции как Возмездия, неотвратимого, неизбежного процесса, с которым бессмысленно бороться, вызывает платоновско-нищенский образ обреченного Сократа, обратившегося к музыкальному творчеству в тюрьме. Именно в этом контексте прочитывается заключительный призыв статьи: «Бороться с ужасами может лишь дух. (...) А дух есть музыка. Демон некогда повелел Сократу слушаться духа музыки. Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию» [10, с. 19, 20]. В 1919 году Блок выступает с докладом «Крушение гуманизма», в котором не только склоняется перед крахом гуманистических ценностей и принципов, но и оправдывает агуманность революции «музыкой масс», «насыщенной музыкой атмосферой», «верностью иному музыкальному времени», «музыкальной подготовкой нового культурного движения» [10].

«Дух музыки» революции в восприятии Блока далек от какого-либо благозвучия: это, скорее, какие-то «музыкальные шумы и гулы», звучащие «в голосах стихий, в голосах варварских масс и в голосах великих художников века». «Музыка это — дикий хор, нестройный вопль для цивилизованного слуха. Она почти невыносима для многих из нас, и сейчас далеко не покажется смешным, если я скажу, что она для многих из нас и смертельна. Она разрушительна для тех завоеваний цивилизации, которые казались незыблемыми; она противоположна привычным для нас мелодиям об «истине, добре и красоте»; она прямо враждебна тому, что внедрено в нас воспитанием и образованием гуманной Европы прошлого столетия» [10, с. 112]. Перефразируя некоторые идеи Р. Вагнера, А. Блок предсказывает будущее новому типу личности, «новой человеческой породе»: из духа музыки родилось новое движение, целью которого является «уже не этический, не гуманный человек, а человек-художник; он, и только он, будет способен *жадно жить и действовать* в открывшейся эпохе вихрей и бурь, в которую неудержимо устремилось человечество» [10, с. 115]. Человек был безраздельно вписан в стихию движения варварских масс, управляемую шумами и гулами мировых потрясений XX века, растворен в ней. Чтобы выжить, нужно было стать *художником* трагического театра мировой воли, *играть* жизнь. Впереди надвигалась эра тоталитаризма, гениально угаданная Блоком...

Размышляя о философии русского символизма, Н. Бердяев, сам многое почерпнувший из символизма, писал в книге «Смысл творчества», рожденной в канун революции: «В нашу тревожную, ищущую, переходную, невоплощенную и незаконченную эпоху дух музыки господствует над духом пластики» [11, с. 459]. Время подтвердило справедливость его суждения: именно «дух музыки» наиболее глубоко раскрывал и тревогу, и поиск, и переходность, и невоплощенность, и трагическую незаконченность русского Серебряного века, чреватого страшной революцией и крушением гуманизма. И этот дух тонко почувствовали и философски выразили русские символисты.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Мережковский Д.* Балаган и трагедия // Акрополь: Избранные статьи. М., 1991.
2. *Соловьев В. С.* Соч. В 2 т. 2-е изд. М., 1990. Т. 2.
3. Письма В. С. Соловьева. В 4 т. СПб., 1911. Т. 3.
4. *Библер В. С.* Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры. М., 1991.
5. *Шопенгауэр А.* Собр. соч. В 5 т. М., 1992. Т. 1.
6. *Ницше Ф.* Соч. В 2 т. М., 1990. Т. 1.
7. *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994.
8. *Белый А.* На перевале. VI. Против музыки // Весы. 1907. № 3.
9. *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. М., 1994.
10. *Блок А.* Собр. соч. В 8 т. М.—Л., 1962. Т. VI.
11. *Бердяев Н. А.* Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989.