

Российская академия музыки имени Гнесиных

На правах рукописи

ТОПИЛИН Данил Игоревич

**РУССКИЙ КОСМИЗМ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ
РУБЕЖА XIX–XX ВВ.**

17.00.02 Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения,
профессор **Т.Ю. Масловская**

Москва – 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
РАЗДЕЛ 1. ИСТОРИЧЕСКОЕ ФОРМИРОВАНИЕ САМОБЫТНОСТИ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ	15
1. Полемика западников и славянофилов: процесс кристаллизации русской историко-культурной идентичности	15
2. Юрий Карлович Арнольд – «византийский гость» русского мира	23
3. Трагический парадокс соборности.....	26
РАЗДЕЛ 2. КВИНТЭССЕНТНОЕ ПРОСТРАНСТВО РУССКОЙ МУЗЫКИ	35
1. Квинтэссентное пространство: определение понятия в историко- культурном контексте.....	35
2. Русско-немецкие художественные связи.....	40
3. Квинтэссентный диалог композиторов XIX – начала XX вв.	50
4. Классификация русского космизма в музыке	80
РАЗДЕЛ 3. РУССКИЙ КОСМИЗМ И МУЗЫКА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА	92
1. Космос Н.К. Метнера.....	92
2. С.В. Рахманинов – гармония Запада и Востока.....	109
3. Космическая философия в музыке А.Н. Скрябина	114
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	138
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	144
СПИСОК НОТНЫХ ПРИМЕРОВ.....	165

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Цивилизационный феномен *русского мира* на рубеже XIX–XX вв. представляется необъятным простором единения достижений искусства: создается метафорическая карта с не менее сложным устройством, чем политическая. За прошедшее более чем столетие с даты крушения Российской империи и начала длительного кардинального переустройства культурных ориентиров существенно изменилось отношение к прежнему наследию творцов: трансформация научной картины мира на протяжении XX века сопровождалась появлением обновленных искусствоведческих ракурсов. Междисциплинарная научная экспликация проблем русской культуры отличается пребыванием в состоянии вечной дискуссионности, в равной степени относимой и к изучаемому историческому периоду, и к естественной сменяемости, ибо каждая уходящая эпоха оставляет неповторимые, вновь актуализирующиеся аспекты рассмотрения сходных проблем. Музыкальные сочинения как своеобразный «национальный код» в период наивысшего культурного расцвета несут крайне важный смысл: музыка кристаллизует художественную целостность русского мира.

Изучение сущности национальных культур – одна из важнейших проблем современной науки в целом. При необходимом применении разностороннего подхода, основанного на сочетании достигнутого в культурологии, философии, истории возникает особая трудность подобных исследований; кроме того, постоянный процесс переосмысления существующих научных постулатов создает дополнительную сложность. Русская культура – одно из самых сложных явлений в мировом эволюционном процессе, что определяется специфическим соединением западноевропейских и восточных тенденций.

В начале XIX века впервые скрестились мнения о подлинном русском пути, включая культуру и геополитику, что в 1830–1840-е гг. привело к дискуссии

славянофилов и западников¹. Отстаивание подчас полярных позиций относительно будущего русского мира не прерывалось вплоть до революционных событий начала XX столетия и, по существу, продолжается поныне. Момент достижения вершины в отечественном искусстве на рубеже XIX–XX вв. ознаменовался уникальным, не имеющим мировых подобий, порождением *русского космизма* как главного течения русской философско-религиозной мысли, соединившего философию, религию, науку и культуру.

Русский космизм – сплав славянофильско-западнических воззрений в опоре на немецкую идеалистическую философию явился результатом многовекового, особо значимого для России, эстетико-философского взаимодействия с Германией. Сущность космизма – в идее всеобщего единения человечества с Вселенной. Кристаллизовавшееся в отечественной культуре на протяжении XIX века великогуманное *мессианское* предназначение России в служении миру и феномен *мистериальности*² имеют глубокое родство с центральной идеей космизма.

На протяжении долгого времени в науке складывалось толкование космизма, но до настоящего момента дефиниция остается неполной. Процесс проникновения космизма в музыку, в отличие от литературы, гораздо более сложно уловим для научного классифицирования, что привело к необходимости анализа творческого наследия русских композиторов классической эпохи для последовательного выстраивания отраженных и подчас скрытых космических идей.

Русский космизм на рубеже XIX–XX вв. складывается из множества трактовок, что исключает единую системность. Однако масштабные помыслы Н.Ф. Федорова, Вл.С. Соловьева, С.Н. Булгакова, Н.А. Бердяева,

¹ Топилин Д.И. «Русская идея» в музыкальной культуре рубежа XIX–XX веков // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2017. №4(23). С. 61.

² См.: Куранова Ю.А. Модус мистериальности в музыкальном театре И.Ф. Стравинского («Весна священная», «Персефона», «Потоп») : дис. ... канд. иск. : 17.00.02. М., 2017. 249 с.; Макарова А.Л. Мистериальные прообразы в оперном творчестве П.И. Чайковского : дис. ... канд. иск. : 17.00.02. Екатеринбург, 2017. 260 с.

К.Э. Циолковского, В.И. Вернадского, спроецированные на музыкально-философские идеи А.Н. Скрябина, приобретают объединяющий стержень.

Цель исследования – представить музыку отечественных композиторов важнейшей составляющей феномена русского космизма.

Задачи исследования:

1. Рассмотреть общественную ситуацию первой половины XIX века: формирование полярных представлений о подлинном русском пути; определить основные космические идеи русских мыслителей и ученых последней трети XIX – начала XX века: Н.Ф. Федорова, Вл.С. Соловьева, С.Н. Булгакова, Н.А. Бердяева, К.Э. Циолковского, В.И. Вернадского.

2. Ввести и обосновать понятие *квинтэссентное пространство* (или *квинтэссентность*).

3. Сопоставить завершающие, нередко последние, итоговые сочинения русских композиторов классического периода для осмысления историко-культурного процесса формирования квинтэссентного пространства.

4. Проследить взаимосвязь философии русского космизма и музыкального наследия русских композиторов рубежа XIX–XX вв.

Объект исследования – формирование феномена русского космизма в музыкальной культуре второй трети XIX – рубежа XIX–XX вв.

Предмет исследования – композиторское наследие А.Н. Скрябина и Н.К. Метнера в аспекте проблемы русского космизма.

Материал исследования образует три группы. В первую входят музыкальные сочинения русских композиторов – М.И. Глинки, А.П. Бородина, М.П. Мусоргского, П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова, С.В. Рахманинова, особенно А.Н. Скрябина и Н.К. Метнера, а также Р. Вагнера в качестве историко-культурной панорамы. В русле рассмотрения проблемы русского космизма особое внимание в диссертации уделяется наследию А.Н. Скрябина и Н.К. Метнера. В процессе обоснования термина квинтэссентное пространство русской музыки специальное внимание уделяется именно квинтэссентным произведениям названных классиков отечественной

музыкальной культуры, что есть основание для **ограничения материала**.

Вторая группа – эстетико-философское наследие представителей славянофильства и западничества, прежде всего, П.Я. Чаадаева, А.С. Хомякова, И.В. Киреевского, а также К.С. Аксакова и И.С. Аксакова; произведения русских и немецких писателей-философов: Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, Т. Манна, Г. Гессе, а также И.А. Гончарова. Третью группу образуют философские работы русских мыслителей и ученых, представителей русского космизма – Н.Ф. Федорова, Вл.С. Соловьева, С.Н. Булгакова, Н.А. Бердяева, К.Э. Циолковского, В.И. Вернадского, а также немецких философов – Ф. Шеллинга и Ф. Ницше. Материал исследования выбран в соответствии с поставленными задачами: анализ славянофильско-западнической полемики, рассмотрение центральных идей мыслителей-космистов, обоснование термина квинтэссентное пространство, прослеживание линии русско-немецкого эстетико-философского взаимодействия применительно к отечественному музыкальному искусству XIX – рубежа XIX–XX вв.

Степень разработанности темы исследования. Всеобъемлющий феномен русского космизма, особенно после падения социалистических устоев, получил отражение в исследованиях, посвященных различным ракурсам проблемы; известны работы С.Р. Аблеева, М.А. Абрамова, Т.В. Абрамовой, Н.В. Башковой, Е.В. Введенской, В.Н. Дёмина, Н.М. Ефимовой, Н.В. Исаковой, О.В. Кашириной, Г.П. Ковалевой, Д.В. Платоновой, Е.Е. Пурто, И.П. Савельевой, И.Ю. Салминой, Е.А. Трофимовой, Л.П. Филенко, Л.И. Хохловой и многих других – доминирует философско-культурологический ракурс.

Первоисточки философской природы космизма исследовались в работах А.И. Алешина, В.В. Байдина, Е.И. Бобринской, В.В. Зеньковского, Б.В. Емельянова, Ю.В. Линника, А.Д. Московченко, Л.В. Шапошниковой и др.; особое значение имеют историко-философские позиции А.Ф. Лосева и Н.О. Лосского.

Междисциплинарный характер экспликации проблемы русского космизма нередко связывается с литературоведческой аналитикой отечественных

писателей-философов, особенно Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого: рассмотрение сложнейших дефиниций с применением философского ракурса характерно для литературоведческих трудов М.М. Бахтина, Г.Д. Гачева, А.Г. Гачевой, В.П. Жирмунского, Ю.М. Лотмана, С.Г. Семёновой.

Космизм в музыкальной культуре рубежа XIX–XX вв. становился предметом культурологического исследования И.П. Савельевой³; автор работы определяет истоки музыкального космизма, опираясь на широкий круг источников, уходящих в античность, далее сквозь возрожденческую философию, труды мыслителей эпохи Нового времени к XIX веку и отечественной музыкальной культуре рубежа XIX–XX вв. Контрапунктом анализа эстетико-философских исканий Серебряного века выступает демонстрация естественнонаучных открытий данного периода; синтез искусств трактуется как одна из граней космического мышления творцов. Однако культурологический анализ не обладает специальным инструментарием для детального и тщательного рассмотрения произведений русских композиторов-классиков.

Социальный миропорядок России в исследовании И.Ю. Салминой⁴ представлен как один из главных факторов, способствующих формированию универсальности философских идей русского космизма; в работе подчеркивается слитность космических представлений, отраженных в отечественном искусстве, в частности в поэзии, прозе, живописи, музыке и храмовой архитектуре, однако в силу изначально обозначенных границ исследования специальное детальное внимание музыкальному искусству не уделяется.

Космизм как культурно-мировоззренческая универсалия рассматривается в диссертации Е.А. Трофимовой⁵ на основе соотнесения научных достижений культурологии, философии, педагогики, андрагогики с искусством, литературой и архитектурой; выявлены идеи глобального преобразования космического

³ Савельева И.П. Идеи космизма в музыкальной культуре Серебряного века. Нижневартовск, 2009. 127 с.

⁴ Салмина И.Ю. История формирования идей философии космизма в русской культуре : дис. ... канд. философских наук : 09.00.03. Мурманск, 2005. 150 с.

⁵ Трофимова Е.А. Космизм в русской культуре Серебряного века : дис. ... докт. философских наук : 24.00.01. СПб., 2015. 350 с.

масштаба в культуре Серебряного века. В исследовании подчеркивается причастность явления космизма к концепции единой «цельной русской мысли». В связи с обозначенной целью, требующей обращение к различным направлениям знания – семиотике, традициям эзотерического, религиозного и светского антропокосмизма, а также вводом в научный оборот нового понятия «космистский тип универсальной личности» и современной типологии направлений русского космизма, роль конкретно музыкального искусства в становлении и развитии космических идей остается косвенной.

В недавней работе Л.П. Филенко⁶ термин и концепт «русский космизм» трактуется как часть отечественного философского мыслительного аппарата: начиная со второй половины XX века «космизм» граничит с понятиями-концептами «проект», «жизнь», «смерть», «бессмертие», «ноосфера» и др. Рассмотрение тезаурусной динамики «космических» концепций приводит к современной ситуации в обществе, а именно к новому социокультурному проекту неокосмизма в советской и постсоветской России.

Корпус научной литературы о русской музыке XIX – рубежа XIX–XX вв., где в различных планах поднимается вопрос сущностного определения национального, представляется необъятным. В свете причастности отечественной музыкальной культуры к явлению космизма особое значение имеют работы Е.В. Лобанковой, А.Л. Макаровой, А.В. Парина, М.П. Рахмановой, Л.А. Серебряковой, О.А. Скрынниковой.

Исследование О.А. Скрынниковой⁷ посвящено оперному наследию Н.А. Римского-Корсакова, представляемому через призму идей славянского космоса, отличного от космичности А.Н. Скрябина. Древние мифологические образы в музыкальном театре Римского-Корсакова рассматривается как сформированная русская архаическая дохристианская структура Вселенной. Под славянским космосом понимается обособленная национальная картина

⁶ Филенко Л.П. Русский космизм: социокультурный проект и рациональный конструкт : дис. ... канд. философских наук : 09.00.13. Белгород, 2012. 181 с.

⁷ Скрынникова О.А. Славянский космос в операх Н.А. Римского-Корсакова. Воронеж, 2016. 160 с.

мироздания. Мифы, ритуалы и сказания как важнейшие опоры в оперных концепциях поэтапно анализируются в соотнесении с музыкальным воплощением. Формирование национальных русских образов, идей и символов – в основе работы Е.В. Лобанковой⁸. Автор предпринимает попытку историко-социологического анализа постепенной кристаллизации феномена национального на примере русской музыкальной культуры от М.И. Глинки сквозь наследие композиторов «Могучей кучки» и до А.Н. Скрябина.

Изучение феномена русской культуры затрагивается во многих областях гуманитарного знания, включая различные области искусствознания, теории культуры, культурологической практики, однако музыка в подобных работах, как правило, далеко не всегда занимает доминантные позиции при составлении цельной картины русского мира.

Важные мысли о национальном творчестве заключены в музыковедческих работах М.Г. Арановского, Б.В. Асафьева, В.Б. Вальковой, А.И. Кандинского, Е.М. Левашова, В.В. Медушевского, М.П. Рахмановой, И.А. Скворцовой, И.В. Степановой.

Особое внимание эстетико-философским и общегуманитарным проблемам в русле-немецкого диалога культур уделяли многие отечественные и зарубежные исследователи: А.В. Ахутин, А.И. Володин, Б. Гройс, Г. Даам, А. Игнатов, Р. Лаут, В.С. Малахов, А.Н. Медушевский, Э. Мюллер, А.М. Песков, Г. Рормозер, В.П. Шестаков; известны историографические работы Д.Г. Ломтева, А. Шваба.

В одухотворенных поэтических эссе К.Д. Бальмонта обозначен особый ракурс толкования А.Н. Скрябина как итогового выразителя русского мира, что отчасти продолжено В.Г. Каратыгиным; позднее появляются «классические» работы Л.Л. Сабанеева, последняя треть XX – начало XXI веков ознаменовалась крупными исследованиями И.Ф. Бэлзы, В.Ю. Дельсона, В.В. Рубцовой, С.Р. Федякина. В разнообразных ракурсах творчество автора «Прометея» представлено у Л.А. Акопяна, А.А. Альшванга, В.П. Дерновой,

⁸ Лобанкова Е.В. Национальные мифы о русской музыкальной культуре от Глинки до Скрябина. СПб., 2014. 416 с.

Д.В. Житомирского, Т.Н. Левой, А.В. Оссовского, И.И. Соллертинского, Ю.Н. Холопова. В последние годы появились работы А.И. Масляковой, Е.Е. Рощиной, Д.А. Шумилина.

На протяжении XX века в отечественном музыкознании Н.К. Метнер редко становился предметом специального исследования; к значительным работам второй половины XX — начала XXI вв. относится монография Е.Б. Долинской; сборник воспоминаний, статей, материалов и изданные письма под редакцией З.А. Апетян; новая монография Е.Б. Долинской⁹. На рубеже XX–XXI вв. интерес существенно возрастает; возникают инновационные идеи включения Метнера в разные контексты и русской, и зарубежной музыки: ценные мысли высказаны в работах К.В. Зенкина, Е.А. Кондратьева, С.Р. Федякина, Х. Фламма, А. Шваба, а также в отдельных статьях и монографии об Э.К. Метнере М. Юнгтрена.

Научная новизна заключена в подходе к заявленной проблеме: детальное рассмотрение необходимых для обоснованного системного наблюдения аспектов историко-культурного контекста формирования русского космизма, включая дискуссии славянофилов и западников, а также немаловажный, укорененный в отечественной почве, русско-немецкий философский диалог культур, общегуманитарные пересечения России и Западной Европы – последовательный путь к итоговости русского мира до 1917 года.

Новизна также заключается в попытке определения эволюционной картины русского мира XIX – рубежа XIX–XX вв. с позиций русского космизма, представленного главным образом творчеством А.Н. Скрябина. Акцентируются конкретные космические идеи, именно в музыке получившие явственное развитие, что рождает новый концепт в сфере музыковедения.

Для научного определения процесса эволюции отечественной музыкальной культуры, когда старый русский мир пребывал в естественном взаимообогащении художественными и философскими идеями, впервые в современном

⁹ Долинская Е.Б. Николай Метнер. М., 2013. 328 с.

музыкознании вводится и обосновывается термин *квинтэссентное пространство* русской музыки¹⁰.

Гипотеза исследования. Славянофильско-западническая полемика существенно актуализирует метафорически существовавший ранее спор о подлинном русском пути, что во второй половине XIX века приводит к слиянию славянофильских и западнических позиций и рождению *русского космизма*, объединившего философию, религию, науку и культуру; одновременно индивидуализм творцов достигает высочайшего уровня концентрации – возникает *квинтэссентное пространство*, где космизм играет значимую роль, вбирая *мессианство* и *мистериальность*. *Квинтэссентность* – воплощение надмузыкальной сущности, максимальное приближение к «ответу» на вечный вопрос о национальном самоопределении России в глобальном историко-культурном процессе. Квинтэссентное пространство содержит неосознанную «ностальгию» по прежнему соборному этапу развития и одновременно означает наступление скорого спада в интенсивном историко-культурном развитии русского мира.

Мысли о квинтэссентности сложились в связи с детальным всесторонним анализом творческого наследия русских композиторов классического периода, в первую очередь, П.И. Чайковского и М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова и А.Н. Скрябина; а также при изучении философских произведений Ф. Шеллинга, Г. Гегеля, Н.Ф. Федорова, Вл.С. Соловьева, С.Н. Булгакова, Н.А. Бердяева, К.Э. Циолковского, В.И. Вернадского; крупных литературно-философских трудов Т. Манна с элементами историко-культурологической аналитики происходящего в мире, включая политику; художественные произведения Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, Т. Манна, Г. Гессе.

Методология и методы исследования. Методологию диссертации составляет комплексный подход, во многом основанный на индивидуальном принципе соотнесения музыкально-теоретических и эстетико-философских

¹⁰ *Квинтэссентное пространство* очевидно присутствует и в западноевропейской музыкальной культуре, однако рамки исследования не позволяют подробно остановиться на анализе творчества зарубежных композиторов.

наблюдений, что встречается в работах М.М. Бахтина, Г.Д. Гачева, В.П. Жирмунского, Ю.М. Лотмана, С.Г. Семёновой, посвященных рассмотрению глобальных проблем через призму русской литературы. Предмет исследования порождает сложный методологический сплав, состоящий как из общепринятых, так и из специфического принципа анализа, отсылающего, прежде всего, к трудам филолога и философа Г.Д. Гачева, чьи мысли изложены в опоре на разработанный метод экзистенциальной культурологии¹¹; необходимо подчеркнуть уникальность подобного подхода в работах Г.Д. Гачева о национальных образах мира и, что крайне важно для настоящего исследования, данный подход в музыкальной науке особым образом преломляется ввиду сущности музыкальной культуры как таковой, рождается некий инновационный методологический подход, разработанный специально для настоящего исследования. Неоднократно Г.Д. Гачев расшифровывает собственный принцип мышления как дедукцию воображения или имагинативную дедукцию¹². А в данной диссертации каждая новая идея, возникающая в диссертации при анализе музыкального материала, вступает во взаимосвязь с ассоциациями не только музыкальными, но и с литературными образами и философскими концептами, близкими проблематике исследования.

Для детального анализа русской общественной ситуации первой половины XIX века, т.е. важного периода формирования полярных представлений о подлинном русском пути, в частности в культуре, и для определения основных космических идей русских мыслителей и ученых последней трети XIX – начала XX века, Н.Ф. Федорова, Вл.С. Соловьева, С.Н. Булгакова, Н.А. Бердяева, К.Э. Циолковского, В.И. Вернадского, применяется исторический и структурный подходы. Введение и обоснование термина квинтэссентное пространство требует

¹¹ «Все мои трактаты о национальных космосах – внутри жизненно-философского дневника “жизнемыслей”. Так возделывается ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ КУЛЬТУРОЛОГИЯ. В ней переплетены трактат и исповедь, понятие и образ. Причем личная ситуационность не вообще, но и каждого поворота теоретизирующей мысли даже в сей день и настроении учитывается – ну, как мгновенная скорость в механике. Помесь Шпенглера с Розановым или с Прустом – такой тут жанр, а текст – факт и науки, и литературы» // Гачев Г.Д. Германский образ мира. Германия в сравнении с Россией. М., 2019. С. 11.

¹² Там же. С. 12.

использования в целом доминирующих в диссертации герменевтического, компаративного и системного методов.

Данной работе в отечественном музыковедении XX – рубежа XX–XXI вв. отчасти близки методологические решения исследований Л.О. Акопяна, М.Г. Арановского, В.П. Бобровского, Т.Н. Левой, В.В. Медушевского, Е.В. Назайкинского, В.В. Рубцовой, Л.Л. Сабанеева, содержащих широкий спектр исторической и теоретической проблематики.

На защиту выносятся положения:

1. Ослабление доминирующей роли соборности в музыкальной культуре привело к независимому композиторскому мышлению и образованию квинтэссентного пространства.

2. Квинтэссентное пространство – высшая сфера «подсознательного диалога» русских композиторов.

3. Русский космизм в музыкальной культуре рубежа XIX–XX вв. распадается на четыре типа.

4. Творчество А.Н. Скрябина вобрало центральные космические идеи русских мыслителей и ученых, что выразилось в музыкально-философских концепциях и трансформации музыкального языка.

Теоретическая значимость. Концепция работы позволяет глубже осмыслить ход историко-культурного, эстетико-философского и художественного развития русского мира, выделить основополагающие этапы становления специфического отечественного мировоззрения применительно к искусству. Предпринята попытка нового осмысления явления космизма с проекцией в различные области гуманитарного знания, что может претендовать на весомую аргументацию во вновь развернувшейся общественной дискуссии о национальных интересах России. Полученные результаты исследования могут способствовать расширению представления о русской музыке второй половины XIX – рубежа XIX–XX вв. Теоретическое значение диссертации также заключается в уточнении термина русский космизм применительно именно к отечественному музыкальному искусству второй половины XIX – рубежа XIX–

XX вв., немаловажным является введение нового термина квинтэссенционное пространство, используемое в работе как универсальный инструмент прослеживания глубинных пересечений между завершающими, итоговыми сочинениями русских композиторов. Предпринятая попытка классификации русского космизма в музыке способствует упорядоченному восприятию сложных процессов в художественном творчестве, воспринимаемых в контексте общей историко-культурной эволюции русского мира.

Практическая значимость. Выводы исследования могут включаться в программу прохождения предмета «История музыки» на музыковедческом и исполнительских факультетах.

Степень достоверности и апробация. Достоверность исследования обеспечена опорой на широко обозреваемый круг музыкальных источников, на корпус музыковедческих, исторических, культурологических, философских и филологических научных трудов XX – рубежа XX–XXI вв. Результаты исследования неоднократно обсуждались на заседаниях кафедры истории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных. При подготовке диссертации осуществлен ряд публикаций в рецензируемых журналах «Музыковедение», «Музыка и время», «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных». Период написания работы отмечен выступлениями на Всероссийских и Международных конференциях в Российской академии музыки имени Гнесиных, Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, Мемориальном музее А.Н. Скрябина, Московском государственном университете имени М.В. Ломоносова, Санкт-Петербургском государственном институте культуры. На IV Всероссийском конкурсе научных работ молодых ученых в области культуры и искусства, организованным Министерством культуры Российской Федерации, отдельные материалы исследования, представленные в виде развернутой научной статьи удостоились Первой премии в номинации «Музыкальное искусство». По теме диссертации существует одиннадцать статей, в том числе четыре опубликованы в рецензируемых научных изданиях, входящих в перечень ВАК.

Структура. Диссертация состоит из Введения; трех разделов, каждый делится на подразделы; Заключение; списка литературы, включающего 255 наименований.

Раздел 1.

**ИСТОРИЧЕСКОЕ ФОРМИРОВАНИЕ
САМОБЫТНОСТИ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ****1. Полемика западников и славянофилов:
процесс кристаллизации русской историко-культурной идентичности**

В 1830–1840-е гг. отечественные мыслители впервые сосредоточились на поиске национального пути, потребовавшего выявления специфических черт русского историко-культурного существования. Одним из первых выступил П.Я. Чаадаев, выдвинувший не лишённые категоричности взгляды об отсутствии неповторимых элементов в русском мире, считая, что заимствованная византийская религия и западноевропейская светскость есть основание подражательности и отсутствия уникального вклада в мировой эволюционный процесс. Настораживающе звучат слова философа о *внеисторичности* России, избежавшей «всемирного воспитания человеческого рода»¹³. Существовая только в настоящем времени без «прекрасных воспоминаний» о прошлом, Россия не имеет внутренней опоры и не отягощена исторической памятью. Чаадаев пишет об особом историческом значении России в демонстрации миру важного урока¹⁴, о существовании в условиях полной исключённости из всемирного единства. Русский мир существует без ориентирования на гигантские «валуны» мерной сменяемости эпох, что есть «страх» пребывания между прошлым и будущим вне «спасительного ощущения» корневещ культуры, что Т. Манн стремился объяснить с позиции «особой святости», проникающей в сферы духовной деятельности, особенно в литературе: «<...> достойная преклонения русская литература и есть та святая литература <...>»¹⁵. Россия видится Чаадаеву наделённой кардинально новым духом, чего лишены передовые

¹³ Чаадаев П.Я. Философические письма. Письмо первое // Полное собрание сочинений и избранные письма. Том 1. М., 1991. С. 323.

¹⁴ Бердяев Н.А. Русская идея. СПб., 2008. С. 44.

¹⁵ Манн Т. Тонио Крёгер // Собрание сочинений в 10 томах. Том 7. М., 1960. С. 222.

западноевропейские страны, но автор «Апологии сумасшедшего» не концентрирует внимание на детальном описании составляющих духа – суть высказывания именно в констатации наличия мощной силы. Метафорические озарения окажутся пророческими, ибо новый дух – огромные скрытые потенциальные возможности, воспарившие на рубеже XIX–XX вв. Трансформированные мысли Чаадаева предрекают *мессианство*, а важный урок – основа формирующегося исключительного статуса.

Высказывания П.Я. Чаадаева не следует воспринимать как констатацию отсутствия этапов исторического развертывания русского мира – части всемирного процесса трансформации: суть в ощущении безграничности. Культивирование свободы и беспредельности возможностей, впервые обозначенное в славянофильской прозе А.С. Хомякова и позднее именованное Н.А. Бердяевым *пафосом свободы*, начнет развиваться и в полной мере отразится в искусстве на рубеже XIX–XX вв., но уже в преобразованном виде творческой вседозволенности. Мысли Чаадаева не только весьма точно отражают действительную природу общественной жизни, но и предугадывают ход развития русской эстетико-философской мысли и творчества, ведущей к «космичности». Отсутствие исторической опоры, чудесная «приподнятость» России над собственной историей выразится в тяге к всеохватности и в опеке всемирной нравственности: идея Н.В. Гоголя о книге – не созданной «Прощальной повести», способной привести человечество к духовному росту и очищению; произнесенные на заседании Общества любителей российской словесности мысли Ф.М. Достоевского об уникальной *всемирной отзывчивости* А.С. Пушкина¹⁶; явление *русского космизма*; *мистериальный* проект А.Н. Скрябина о вселенском

¹⁶ «В самом деле, в европейских литературах были громадной величины художественные гении — Шекспир, Сервантес, Шиллеры. Но укажите хоть на одного из этих великих гениев, который бы обладал такою способностью всемирной отзывчивости, как наш Пушкин. И эту-то способность, главнейшую способность нашей национальности, он именно разделяет с народом нашим, и тем, главнейше, он и народный поэт. Самые величайшие из европейских поэтов никогда не могли воплотить в себе с такою силой гений чужого, соседнего, может быть, с ним народа, дух его, всю затаенную глубину этого духа и всю тоску его призвания, как мог это проявлять Пушкин» // Достоевский Ф.М. Из «Дневника писателя» // Возвращение человека. М., 1989. С. 415–416.

перевороте силами всеискусства – стремление к недостижимому иллюзорному будущему. «Воспаряя» над родиной, русский творец самовоспринимается человеком мира и чувствует невероятную ответственность за происходящее во вселенских масштабах. В начале 1910-х гг. теософ Р. Штейнер на лекции обратился к присутствующим русским подданным с призывом прислушаться к собственной национальной душе и быть готовыми к исполнению надвигающейся миссии¹⁷, а Скрябин в 1913 году подступает к «Предварительному действию» у подножья «Мистерии».

Западническое мировоззрение П.Я. Чаадаева удивительно сочетается со славянофильскими утверждениями Ф.М. Достоевского, указывая на особость русского народа. Опираясь на факт реформ Петра I, великий романист признает потребность «воспитанной» в послепетровский период России к общению с окружающими цивилизациями: отныне без западноевропейской гравитации невозможно. Русский мир безоговорочно принимает заграничные ценности: появляется опасение во вредоносности. Проблема сокрыта в восприятии идеалов Европы как истинных; русское сознание способно преувеличивать значение «западноевропейского обаяния», что приводит к нарастанию идеализированности, и постоянная неизменная православная основа обретает дополнение: «<...> через реформу Петра произошло расширение *прежней* же нашей идеи, русской московской идеи, получилось умножившееся и усиленное понимание ее <...>»¹⁸. Соединение остро парадоксально: русская христианская общность «устремляется» на Запад, принимая западноевропейское как совершенное. Поглощенность всеслужением, исполненным глубоким религиозным чувством, вступает во взаимодействие с новыми идеалами и окончательно утверждает русский мир в предназначении объединить человечество во спасение: «Кто хочет быть выше всех в царствии божием – стань всем слугой»¹⁹. Результат возможен только на русской почве. Внеисторичность Чаадаева получает логичное объяснение: порождается надысторический уровень пребывания. В обобщенных

¹⁷ Юнггрен М. Русский Мефистофель. Жизнь и творчество Эмилия Метнера. СПб., 2001. С. 79.

¹⁸ Достоевский Ф.М. Из «Дневника писателя». С. 262.

¹⁹ Там же. С. 263.

мечтаниях создается будущность России, вне ощущения истории, без связи с человеко-земным. Образное определение «вне истории» нуждается во многостороннем разъяснении: Чаадаев совершенно уверен – динамичного противоречивого развития не случилось бы, т.к. Петр I совершил, что «было возможно лишь среди нации, чье прошлое не указывало ей властно того пути, по которому она должна была идти, чьи традиции были бессильны создать ей будущее, чьи воспоминания смелый законодатель мог стереть безнаказанно»²⁰. Ведь послепетровское формирование уже проевропейское, но, по существу, и русское; действительно настоящее – отныне в единении святонесущего крепчайшего православного ядра и идей Запада, хлынувших как лавина на огромную неокрепшую «незащищенную» землю. Процесс перенесения ценностей Запада интенсивен: на рубеже XIX–XX вв. проблематично отделить в корневище отечественной культуры врожденный и выросший элементы. Запад довольно «холодный»: обеспокоенность достатком, ростом капитала – старая тенденция усиливается в XIX веке и далее, но «русская душа» не способна осознать иную, транслированную степень социальной независимости и перенимает нравы Европы, не теряя определяющего принципа русской культуры в отношении православной сплоченности народа в религиозном и бытовом смысле – *соборности*, существовавшей издавна: один из центральных в славянофильской этике термин впервые применен А.С. Хомяковым. Но русский мир должен в идеале стать простором и для всеединения человечества.

После нововведений Петра I политико-культурная интеграция между Россией и славянскими народами обозначила будущий панславянский простор. Однако помимо открывшихся родственных культур, русский мир оказался приближенным к французскому, итальянскому и особенно немецкому культурному существованию и начался процесс взаимообмена, зародился сопряженный сплав культур.

²⁰ Чаадаев П.Я. Апология сумасшедшего // Полное собрание сочинений и избранные письма. Том 1. М., 1991. С. 527.

Славянофильство и западничество – противоборствующие лагеря, сосредоточившие по разные стороны лучшие умы времени. Западники устремлены к ценностям Европы – славянофилы погружены в русский историзм; в итоге нельзя представить целостный русский мир без одного из направлений. Западноевропейская интеграция открыла возможности для быстрого развития и использования собственного богатейшего потенциала, ранее практически неосознаваемого. Если представить схематичное нахождение западников и славянофилов по отношению друг к другу, то скорее возникнет простор, условно обозначаемый отечественной историко-культурной ситуацией, и два равновеликих сгустка энергии на противоположных границах. Первый направлен за пределы русского мира, но испытывает мощнейшую силу притяжения к центру – западники, второй наострен вглубь, но ощущает гравитационную тягу извне – славянофилы; а парадоксальность – в скрытом взаимодействии с западноевропейскими ценностями: немецкая идеалистическая философия в равной мере повлияла на оба течения, что при внешней несовместимости позиций сближает мыслителей на глубинном уровне. Кантианские, гегелевские и шеллинговские «выси» идеализма словно высветили «темные», невоплощенные грани самобытной Руси. Приблизиться к пониманию русского космизма возможно только после охвата обоих общественных движений. Между славянофилами и западниками, сродни цивилизационному «дрейфованию», простирается проблема русского самосознания, и процесс интенсивного развития мировоззренческого диалога приводит к небывалому взлету искусства в конце XIX – начале XX вв. и паритетному историко-культурному взаимодействию России с Западной Европой.

Парадоксальность сочетания привязанности к русскому миру и тяготения к западному христианству проявится у В.С. Печерина, принявшего католическое монашество и до конца жизни превозмогавшего боль за Россию: «Парадоксально было то, что он [Печерин – Д.Т.] перешел в католичество из либерализма и любви к свободной мысли»²¹. Сдерживание свободы в творчестве сломило Печерина;

²¹ Бердяев Н.А. Русская идея. С. 46.

оставаясь абсолютно русским, но католическим монахом, поэт одним из первых сформулировал мысли о любви-ненависти к родине. Изматывающее ожидание, когда «Россия вспрянет ото сна», что манифестировано А.С. Пушкиным в стихотворении «К Чаадаеву», перенеслось в художественные миры и приняло особый образ. Печерин начертал «завещание», соотносимое сквозь время с эстетико-философской программой мистериального крушения-перерождения А.Н. Скрябина:

Как сладостно отчизну ненавидеть!

И жадно ждать ее уничтоженья!

И в разрушении отчизны видеть

Всемирного денницу возрожденья!

Ощущая дух времени, А.С. Пушкин обронит страшные слова о самодержавии в оде «Вольность» (1817), что станет пророчеством гибели царской семьи через сто лет, в 1918 году:

Самовластительный Злодей!

Тебя, твой трон я ненавижу,

Твою погибель, смерть детей

С жестокой радостью вижу.

Мощный энергетический сплав «высказываний» творцов, направленных на «пробуждение» русского мира, приведет впоследствии к катастрофе. Запущен механизм исторического коллапса – Пушкин от лица *Сальери* посягнул упрекнуть Создателя в высшей несправедливости:

...нет правды на земле.

Но правды нет и – выше...

Достижение творческой свободы в искусстве на рубеже XIX–XX вв. обернулось в итоге обрушением «неуправляемого» русского мира в 1917 году.

Исторический принцип развития Западной Европы и отечественную внеисторичность теоретик славянофильства И.В. Киреевский соотносит с особым типом христианской аскезы, позволявшем сохранить культурный потенциал и принести спасительную миссию миру²². Позднее нерастраченность духовных сил взбушует на рубеже XIX–XX вв. на фоне усталости западноевропейской культуры и отодвинет «закат Европы» на волне первой русской эмиграции. Киреевский представляет русский православный аскетизм кардинально отличающимся от западноевропейского христианства; это не только вероисповедание, но и неотъемлемая часть существования – принцип мышления. Образ православной жизни в силу внеисторичности сохраняется в целостности, отображаясь в жертвенности и ответственности перед высшим разумом. Рассуждения Киреевского приводят к пониманию России, объединяющей философское созерцание и материальное существование «вне истории» во всеобщем бытии²³, представленном в творчестве.

В исторически зависимом западноевропейском вероисповедании А.С. Хомяков усмотрел уход от основополагающего соборного принципа христианской веры, бережно хранимого Россией, ибо русский мир божественно «независим» и «приподнят» над реальным процессом смены исторических эпох и трансформаций, характерных для Запада. Мысли Хомякова о православной соборности словно отсвечиваются в мире Ф.М. Достоевского: в высказываниях героя романа «Идиот» *Льва Мышкина* наблюдается славянофильский пафос: «<...> католичество римское даже хуже самого атеизма»²⁴. Сквозь слова князя *Мышкина* прочитывается идея особого предназначения русского мира для человечества; православие включает врожденное чувство жертвенности, пронизывающее мессианское мироощущение в желании страдать за грехи всего

²² Гройс Б. Поиск русской национальной идентичности // Россия и Германия: опыт философского диалога. М., 1993. С. 36.

²³ Там же. С. 38.

²⁴ Достоевский Ф.М. Идиот. М., 2015. С. 680.

мира; и вновь возникает парадокс. Страдание во искупление грехов ведет Россию к воплощению мессианства, однако по мере приближения к мессианскому предназначению христианство «растворяется» и русский мир обретает опасную самостоятельность, вседозволенность, что приведет к появлению именно в отечественной культуре самобытных гениев, нежелающих признать предельность собственных созидательных возможностей; П.А. Флоренский назовет данную специфичность лжепророчеством, думая о России, где «каждый одаренный человек хочет быть не тем, что он есть и чем он может быть реально, а презирует свои реальные способности и в мечтах делается переустроителем мироздания <...>»²⁵. В ряд непонимающих собственной действительной силы Флоренский выстраивает также Н.В. Гоголя, Н.Н. Гёте, художника А.А. Иванова, а А.С. Пушкина и М.И. Глинку называет истинными реалистами, что сомнительно, ведь Пушкин – истовый транслятор западноевропейской, в частности немецкой культурной сущности, обретшей настолько подчеркнута русские грани, что становится крайне сложно усмотреть немецкое, словно вросшее в пушкинскую лирику, и идущее от Гёте и Гейне. Более того, Пушкин все же «заигрывал с хаосом» и всматривался в черную бездну в поздний период творчества, усиленно задаваясь вопросом о высшей правде в ином мире. Пушкин в масштабах русской и мировой культуры, очевидно, находился на пороге перехода в трансцендентные сферы, где, по мысли Флоренского, сконцентрировались только одаренные мечтатели, отвергающие себя настоящего.

Истоки поклонения свободно творящему духу в воззрениях Хомякова Бердяев замечает в немецкой философии: «У Хомякова был настоящий пафос свободы. Но его учение о свободе, положенное в основу его философии и его богословия, возможно было только после учения об автономии, о свободе духа Канта и немецкого идеализма»²⁶. Бердяев считает христианство главным оплотом возникновения немецких философских концепций, наполненных верой в божественное начало.

²⁵ Флоренский П.А. Сочинения: в 4-х томах. Том 4. Письма с Дальнего Востока и Соловков. М., 1998. С. 688.

²⁶ Бердяев Н.А. Русская идея. С. 54.

Русское притяжение к Абсолюту без ограничения «вселенской свободы» вращивалось на фоне экстраполяции немецкого идеализма; внеисторичность вступила во взаимодействие с немецким мировоззренческим историзмом, питаемой «прекрасными воспоминаниями» о прошлом. Философские учения Гегеля и Шеллинга установили в сознании русских интеллигентов «границы мира», начавшего существование от хаоса неопределенности и постепенно достигшего высшей гармонии в идеалистических красках бытия: «Шеллинг и Гегель дали русской молодежи 1830-х годов оптимистический взгляд на жизнь природы и общества, веру в разумную целесообразность исторического процесса, устремленного к конечному торжеству правды, добра и красоты, к “мировой гармонии”»²⁷.

Глубокие исторические корни немецкого культурного существования не позволяли идеалистическим устремлениям «подняться» над реальной бюргерской обыденностью. Существовая исключительно в умах философов, идеализм не воплощался в полной мере на немецкой почве ввиду исторической рефлексии Германии; а русское положение «вне истории» создает для творца волшебную иллюзию осуществления «восторженного синтеза» реальной жизни и философских идей²⁸. Отталкиваясь от немецкого идеализма, Россия обрела устремленность к просветленному будущему творящей идеи искусства. Осознание грядущего торжества завораживало русских творцов и мыслителей. Невозможность отказаться от проникающей немецкой философской мысли выявилась в *германском комплексе славянофилов*²⁹; Бердяев определяет суть славянофильской социологии в русском православии и немецком романтизме³⁰. Ответы русско-немецкого взаимодействия проявляются в противопоставлении мрака и света. Стремление к свету сочетается с панической боязнью мрачных глубин сознания, отождествляющегося с внеисторическим развитием; тяга России

²⁷ Лебедев Ю.В. Тургенев. М., 1990. С. 69.

²⁸ Гройс Б. Поиск русской национальной идентичности. С. 37.

²⁹ Песков А.М. Германский комплекс славянофилов // Россия и Германия: опыт философского диалога. М., 1993. С. 56.

³⁰ Бердяев Н.А. Русская идея. С. 61.

к разрешению вопросов будущего «сопровождается пессимистическим чувством русских грехов и русской тьмы, иногда сознанием, что Россия летит в бездну»³¹.

2. Юрий Карлович Арнольд – «византийский гость» русского мира

Кроме славянофильско-западнических споров, имевших глобальное значение для самоопределения России, во второй половине XIX века возникла новая полемика относительно актуальных вопросов формирования системы образования отечественных музыкантов. Перенесенный западноевропейский консерваторский принцип захватил Санкт-Петербург и Москву, но на протяжении долгих лет оставался предметом критики в элитарных кругах. Музыкантская тяжба видных убежденных деятелей разделила общество на приверженцев немецкой и конкретно антинемецкой, прорусской специфики обучения: известны контрастные позиции А.Г. Рубинштейна, Н.Г. Рубинштейна, М.А. Балакирева, В.В. Стасова, А.Н. Серова, А.С. Фаминцына. Однако неоднозначное взаимодействие разногласий имело и прямую связь с эллинско-византийским миром, что есть воплощение концентрированного мировоззрения *Юрия Карловича Арнольда* (1811–1898) – поистине «византийского гостя» русского мира.

В истории отечественной культуры XIX века сложно отыскать более неординарную, остро парадоксальную и глубоко убежденную личность, чем музыкальный теоретик, критик, хоровой педагог и композитор Ю.К. Арнольд: этнический немец, принявший православие, позднее признанный природным русским по решению императора Николая I; отстаивание национальных культурных интересов России гораздо ожесточеннее многих русских; полное отрицание немецкого консерваторского образования на русской почве, включая перечеркивание внедряемого западноевропейского романтического исполнительства, сильнейшую критику основ преподавания музыкальной теории

³¹ Там же. С. 85.

по немецкому образцу; и самое невероятное: освоив немецкую теорию гармонии под руководством И.Л. Фукса и И.К. Гунке, Арнольд под влиянием В.Ф. Одоевского постепенно погружается в более чем сороколетнее изучение античной и византийской музыкальной теории, применяя полученные сведения для создания истинно русской *правильной* гармонизации древнерусского церковного пения как сущности отечественной музыкальной культуры, что и должно стать основой образовательной концепции в национальных консерваториях: всестороннее изучение церковного и народного пения. Всецело идеи оказались невостребованными; след отдельных положений разработанной теории очевиден в работах П.М. Воротникова, Д.В. Аллеманова, Ю.Н. Мельгунова, И.И. Вознесенского – в основном служителей церкви.

Фигура Ю.К. Арнольда во многом уникальна и сопоставима лишь с русским лексикографом датского происхождения В.И. Далем, участвовавшим в создании отечественной языковой культуры; возникает похожая убежденность, приверженность идеям, стойкость взглядов, глубокая преданность русскому миру; если для Даля формирование языка есть выстраивание национальной идентичности, то для Арнольда развитие музыки должно протекать в оберегаемой независимой сфере и на основе характерно-отличительного певческого искусства.

Деятельность Ю.К. Арнольда крепко внедрена в русский мир: сотрудничество с М.И. Глинкой, А.С. Даргомыжским, А.Н. Серовым, П.И. Чайковским, В.А. Жуковским, А.В. Кольцовым, Н.А. Некрасовым, Л.А. Меем, А.А. Майковым, князем В.Ф. Одоевским; создание новых форматов музыкального образования – «Школы хорного пения» в Петербурге (1845), московских публичных певческих классов (1873–1880-е гг.); чтение лекций о русской музыке и разработанной теории гармонизации в Лейпцигской консерватории, Московском университете; более сотни критических публикаций об оперных постановках, симфонических концертах, визитах зарубежных музыкантов, включая огромную статью-манифест «Возможно ли в музыкальном искусстве установление характеристически-самостоятельной русской национальной школы? и на каких данных должна таковая основываться?» (1888–

1889)³². Помимо многих вокальных и вокально-инструментальных произведений Арнольда внимание привлекает одно из центральных сочинений – незавершенная опера на античный сюжет «Последний день Помпеи» (1860), где также проявилось тяготение к эллинско-византийскому миру как своеобразная иллюстрация провозглашаемых позиций.

Идеи Арнольда изначально представляются весьма категоричными, однако многие соображения, утверждаемые со свойственной твердо-ироничной непримиримостью, относятся к важным составляющим формирования русского пути в искусстве; немецкая скрупулезность, субъективное уверение, вышколенная точность в суждениях нередко заставляют скорректировать сложившееся восприятие музыкальной ситуации XIX века. Центральная мысль Арнольда поздних лет основывается на доказательной констатации отсутствия продолжателей глинкинских принципов; анализируя сочинения А.С. Даргомыжского, А.Н. Серова, А.Г. Рубинштейна и кучкистов, Арнольд приходит к выводу об укоренившейся западноевропейской традиции преподавания; несмотря на оказываемый пиетет Глинке, московско-петербургские композиторские школы первых консерваторий лишены русского начала. Точка зрения весьма парадоксальна, ведь Глинка и есть первый среди признанных подлинно русских композиторов – транслятор именно итало-франко-немецкого музыкального мышления; условный Восток в «Руслане и Людмиле», характеризующий волшебный замок *Наины* с персидскими красками, изображается при помощи ресурсов гармонии западноевропейских романтиков. Взаимодействие русского мира с Западом и Востоком, передаваемым немецкими приемами функционального гармонического развертывания, что Арнольд видел нерусским – условие достижения триумфа музыкальной культуры на рубеже XIX–XX вв.

3. Трагический парадокс соборности

³² Топилин Д.И. Русский немец – Юрий Карлович Арнольд // Музыка и время. 2016. №6. С. 33–34.

Проблема свободы самовыражения имеет главнейшее значение для русской литературы и искусства. Гигантские просторы России способствовали существенному «увеличению» изначальной значимости свободы в сознании гениев: «Огромность свободы есть одно из полярных начал в русском народе, и с ней связана русская идея»³³. Учитывая специфический русский коллективный принцип творчества, становится все более очевидной недостаточность свободы, как писал К.С. Аксаков: «Личность в русской общине не подавлена, но только лишена своего буйства, исключительности, эгоизма... Свобода в ней, как в хоре»³⁴. В свободе заключается один из определяющих аспектов понимания русской историко-культурной идентичности: свобода как ощущение бескрайности творческих возможностей и свобода как анархическое представление о будущем русского мира³⁵. В обоих случаях присутствует некоторая неостановимость – как в положительном, так и в отрицательном ключе, причем плюсы и минусы могут естественно колебаться, ибо без негативного компонента не проявится правдивая добродетель творчества. В творческом порыве есть разрушительный момент: выход на диалог с божественной энергией, ибо гений всегда приходит к осознанию собственного положения в культуре³⁶. В зависимости от изначального, чаще всего, подсознательного настроения творца на метафорический диалог с Богом возникает подвластность высшей силе или категорическое стремление подчинить творческой воле божественную энергию в художественном мире. Варианты диалогичности выражаются в искусстве появлением специфических образов: христианские мотивы; личностная драма, пронизанная религиозным видением существования; мотивы самоутверждения; богоборческие призывы, окутанные желанием возвысить собственное Я над волей Бога³⁷.

³³ Бердяев Н.А. Русская идея. С. 55.

³⁴ Там же. С. 60.

³⁵ Топилин Д.И. «Русская идея» в музыкальной культуре рубежа XIX–XX веков // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2017. №4(23). С. 61.

³⁶ Там же. С. 61.

³⁷ Там же. С. 62.

Сквозь соборность А.С. Хомяков словно обозревает многовековой путь России с неоспоримым господством религиозных догматов и считает сохранение соборного мышления основой подлинного русского творчества. Однако именно с соборностью связан трагический парадокс отечественного историко-культурного существования.

Начиная от первых образцов древнерусского церковного пения, стоящего на монодийном принципе мышления, закладывался соборный тип творчества. Распевщики Древней Руси не признавались композиторами вплоть до середины XVII века, что контрастирует с Западной Европой: в XII веке складываются первые композиторские школы³⁸. Крайне показательной стала трансляция западноевропейского многоголосия на русскую почву во второй половине XVII века, что в итоге обернулось появлением «гиперболизированной» полифонии – духовных сочинений вплоть до сорокавосьмиголосных³⁹.

В течение XVIII века русская музыкальная культура заимствовала западноевропейские жанры и стили; происходило рождение феномена национального композитора. Первым прорывом становится оперная концепция М.И. Глинки «Жизнь за царя» (1836), произведение уникальное во многих аспектах. Конструкция оперы в отношении сценической драматургии не имеет аналогов в последующем развитии жанра. Проявилось именно индивидуальное композиторское мышление Глинки: завязка происходит только в третьем действии, первые два действия представляют картину полярных миров, решенных контрастными музыкальными средствами. Невозможно утверждать независимость Глинки от итало-франко-немецких канонов, однако именно «Жизнь за царя» начинает процесс индивидуализации в русской музыке – до рубежа XIX–XX вв. Соборный тип творчества теряет первоначальность, но глубокая потребность в духовной музыке сохраняется: вплоть до революции 1917 года и далее церковно-литургические произведения, подобно невидимому

³⁸ Там же. С. 62–63.

³⁹ См: Плотникова Н.Ю. Русское партесное многоголосие конца XVII — середины XVIII века: источниковедение, история, теория. М., 2015. 339 с.

«божественному оку», создавались в тени индивидуальных композиторских концепций.

XIX – начало XX вв. – обогащение русской музыки новыми художественными мирами: каждый композитор вносил неповторимый вклад в выстраивание целостной картины русского мира. Возникает особая предназначенность творчества М.А. Балакирева и А.П. Бородина, М.П. Мусоргского и П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова и С.И. Танеева, А.Н. Скрябина, С.В. Рахманинова и Н.К. Метнера.

«Могучая кучка» – ответ соборности, идея создания общества единотворцев содержит отдаленное напоминание о прошлых периодах развития русской музыки. Крушение «балакиревского кружка» оказалось неизбежным, акцент окончательно сдвинулся к независимому композиторскому мышлению⁴⁰. Постепенный приход к индивидуальности в русской культуре означал сильное ослабление прежней роли соборности. Бердяев пишет: «Чаадаев думал, что силы русского народа не были актуализированы в его истории, они остались как бы в потенциальном состоянии»⁴¹; пребывание в нереализованности ввиду доминирования коллективного начала стоит рассматривать и в макромире русской культуры, и в микромире отдельно взятого творца, где присутствует «смоделированный» космос гигантского русского мира; а реализация потенциальности способна разрушить всеобщую мощную конструкцию многовекового историко-культурного развития.

Бесконечные раздумья М.А. Балакирева о форме и содержании истинно национального искусства; внедрение в симфонические партитуры народного украинского, чешского, польского тематизма – стремление к внутриславянскому диалогу культур есть следование панславянской идее. Очарование Востока сочеталось у А.П. Бородина с сильными немецкими симпатиями, что выразилось в чарующей притягательности восточных картин в «Князе Игоре» (1887) и создании классического русского квартета, эпической симфонии, где

⁴⁰ Топилин Д.И. «Русская идея» в музыкальной культуре рубежа XIX–XX веков. С. 63.

⁴¹ Бердяев Н.А. Русская идея. С. 45.

объединились Запад и Восток. Панорама «Картинок с выставки» (1874) М.П. Мусоргского подобна исторической фреске от архаики древнерусской культуры и до искусства русского модерна рубежа XIX–XX вв., что и есть возрождение древних образов через призму современности. Цикл полон диалогичности между русским и западноевропейским⁴².

Достижения России к 1870-м гг. огромны, не менее грандиозными представляются перспективы развития культуры, однако «исторический колокол» совсем скоро возвестит об убийстве императора Александра II, смерти Ф.М. Достоевского и М.П. Мусоргского, что произойдет почти одновременно в 1881 году и «подведет черту», переходя в новый период, условно окончившийся в 1915 году смертью А.Н. Скрябина и С.И. Танеева за мгновение до «великого перелома» 1917 года.

В первые годы XX века признанный «патриарх русской музыки» Н.А. Римский-Корсаков, пройдя путь от «балакиревского воспитанника» до авторитетнейшего композитора-профессора консерватории, существенно эволюционировал не только в музыкальном языке, но и в идеях оперных сочинений: от «Псковитянки» (1872) до «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии» (1904) и «Золотого петушка» (1907). Последние оперные замыслы содержат неразгаданные тайны, способные отозваться на состоянии русской общественной жизни начала XX века. Мир Римского-Корсакова по мере приближения к революционному рубежу значительно преобразуется, словно поворачиваясь к сознанию исследователей новыми неизведанными гранями.

Неповторимое место в процессе приготовления русского мира к мистериальному перевороту занимает музыка С.И. Танеева; Фортепианный квинтет *g-moll* (1911), созданный незадолго до вспыхнувшей Первой мировой войны представляется символическим для Серебряного века. Поистине симфоническая архитектура квинтета приводит к коде финала, завершающейся вселенским перезвоном; возникает ассоциация с православной колокольностью, однако пафос сочинения вовсе не религиозный; мощный набат – возвешение об

⁴² Топилин Д.И. «Русская идея» в музыкальной культуре рубежа XIX–XX веков. С. 63–64.

историческом фатуме, ведь Танеев может считаться «свидетелем» начавшегося крушения-перерождения; дистанцируясь от дерзновенно-взрывоопасных идей Скрябина, Танеев «высказывается» о настоящем языке прошлого⁴³.

Вулканическая почва русской культуры на рубеже XIX–XX вв. «приходит в движение». Индивидуальность трансформируется в истовое стремление обозначить собственное *Я*: «русский хор» породил многоликих художников, но особое значение приобретает выстроенный К.Д. Бальмонтом грандиозный квартет гениев⁴⁴ – Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, М.А. Врубель, А.Н. Скрябин – каждый восстал против соборного уравнивания. Историко-культурная реформация охватывала полный спектр мыслетворческой деятельности, что воспринимается как мощное предвосхищение русского космизма. В начале XX века масштабы существенно расширяются – художники сильнее ощущают принадлежность к священному простору России; «частицы энергии» квартета гениев распространяются в русской культурной элите: «Мы жили среди огромной страны, словно на каком-то необитаемом острове. Россия не знала грамоту, – в нашей среде сосредоточилась вся мировая культура – цитировали наизусть греков, увлекались французскими символистами, считали скандинавскую литературу своею, знали философию и богословие, поэзию и историю всего мира, в этом смысле были гражданами вселенной, хранителями великого культурного музея человечества»⁴⁵.

Сосредоточившись на добре как высшей религии, Л.Н. Толстой до конца жизни находился в противоречии с официальным православием; Ф.М. Достоевский мучительно проникал в глубины человеческой психики, создавал индивидуальные концепции героев, резко контрастирующих между собой; видел приближающуюся катастрофу русского мира в «Бесах», где отдаленно брезжит угасающая христианская идея как символ культурного существования старой России; М.А. Врубель погрузился в метафорическое

⁴³ Там же. С. 64.

⁴⁴ Бальмонт К.Д. Гении охраняющие // О русской литературе. Воспоминания и раздумья (1892–1936). М.–Шуя, 2007. С. 157.

⁴⁵ Мать Мария (Скобцова; Кузьмина-Караваева Е.Ю.) Встречи с Блоком: Воспоминания. Проза. Письма и записные книжки. М., Париж, 2012. С. 78.

измерение, где категории добра и зла смещаются, становятся нераспознаваемыми, неразличимыми: падший ангел-демон – одно из проявлений дьявольского начала – на фоне фиолетово-терракотового колорита воспринимается как страдающий герой рубежа XIX–XX вв.: невероятные взаимопроникновения возникали на русской почве в период «буйства» индивидуальности.

Творец – по сути, созидающая фигура, однако в русском искусстве созидательность трансформируется в стремление расшатать действующие основы культуры, словно желая приподнять гигантские валуны соборности и сквозь возникшую трещину высвободить независимый творческий дух; А.Н. Скрябин острее многих выразил идею перерождения русского мира, ведомую не божественной энергией, а ярчайшей дерзновенной композиторской индивидуальностью, впоследствии раскрывшейся в отказе от музыкальных традиций «кучкистов» и П.И. Чайковского. Причина подобных свершений в долгом сдерживании свободы: «эгоизм», мерно колеблющийся на протяжении второй половины XIX века, перешел на изломе XIX–XX вв. в сильнейший эгоцентризм на уровне эстетико-философских обобщений, а исключительность, заполнявшая русский мир, трансформировалась в экзальтированность – специфическое восторженно-взбудораженное состояние творящего гения, что свойственно многим личностям в искусстве Серебряного века: кроме Скрябина – А. Белому, К.Д. Бальмонту, отчасти А.А. Блоку⁴⁶.

Культ счастья Скрябина противоречит коренным соборным представлениям – тема наслаждения, восторга, томления, самоутверждения, воли – все элементы, относящиеся к сугубо индивидуальным переживаниям. Отрицание личного счастья человека есть одна из главных идиом соборности, однако данный принцип мышления не отрицает счастье в целом, а декларирует общее счастье, разделенное поровну в общности, что должно способствовать единению богатств души под эгидой христианства.

Произведения-манифесты Скрябина – Третья симфония «Божественная поэма» (1904), «Поэма экстаза» (1907) и «Прометей» (1910) – неосознанный

⁴⁶ Топилин Д.И. «Русская идея» в музыкальной культуре рубежа XIX–XX веков. С. 66–68.

«вызов» соборности. «Божественная поэма» словно соткана из обломков разрушаемого многовекового исторического существования русского мира, где впервые четко кристаллизуется фигура, отчасти присутствующая и в ранних симфониях «на пути к Свету»⁴⁷. *Человек-мессия-творец*⁴⁸ как мощное проявление индивидуальности соотносим с концепциями русских и западноевропейских писателей, философов: *человекобог* в романе Ф.М. Достоевского «Бесы», *богочеловечество* Вл.С. Соловьева, *сверхчеловек* Ф. Ницше, *мессия природы* Новалиса⁴⁹.

«Поэма экстаза» – возвеличивание человеческого чувства в полном отрыве от религиозного; «Прометей» – сгусток энергии богочеловека, сжигающего огнем недвижные каменные анфилады русского храма. Вселенская «Мистерия» – парадоксальное воплощение соборности; перерождение мира силами всеискусства, основанное на энергии личности творца; синтез гипертрофированного индивидуализма и коллективности. Фактически соборность достигается «антисоборно», искореняя невозможность счастья в одиночестве, в отрешенности от общины. Бескрайность индивидуального счастья демонстрируется всем существом сверхчеловека; из программы «Божественной поэмы»: «И Дух поет свое свободное творчество. <...> слышится страстная тема чувственности, наслаждения»⁵⁰; но в состоянии вселенского восторга есть и обратная сторона, в итоге отразившаяся на судьбе русского культурного бытия в целом. Невероятный подъем творчества – крайне позитивный момент, однако впоследствии наступает катастрофа.

После окончательного ослабления соборности спасительный «факел погас». Последовавшее крушение царизма повлекло варварское разрушение монархических ценностей, уничтожение религиозных основ. «Незащищенный» русский мир в начале XX века подвергся страшным испытаниям: по мере

⁴⁷ Там же. С. 68.

⁴⁸ Обозначение не принадлежит А.Н. Скрябину: в исследовательских работах Б.В. Асафьева, И.Ф. Бэлзы, В.В. Рубцовой, С.Р. Федякина *герой* обозначается как *человек-бог, человек-творец, философ-музыкант-поэт* с разной степенью концентрации на составляющих понятия.

⁴⁹ Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914. С. 117–118.

⁵⁰ Цит. по: Федякин С.Р. Скрябин. М., 2004. С. 180.

обретения творцами «безнаказанного» ощущения созидания Россия оказалась на краю бездны: «Это был Рим времен упадка»⁵¹. Чем индивидуальнее становились идеи, тем более угрожающе нависал революционный рок: народовольческое движение и роман Достоевского «Бесы»; мистериальные мысли Скрябина и начало формирования общества эсеров; революция 1905 года, кровавое воскресение и «Божественная поэма»; убийство П.А. Столыпина и «Прометей»; Первая мировая война, революции 1917 года – несвершенная «Мистерия»⁵². Бесстрашные призывы В.Я. Брюсова, обращенные к необозначенным метафорическим фигурам, исполнены экстатическим восторгом перед ликом смерти:

*Бесследно все сгибнет, быть может,
Что ведомо было одним нам,
Но вас, кто меня уничтожит,
Встречаю приветственным гимном.*

⁵¹ Мать Мария (Скобцова; Кузьмина-Караваева Е.Ю.) Встречи с Блоком. С. 78.

⁵² Топилин Д.И. «Русская идея» в музыкальной культуре рубежа XIX–XX веков. С. 69.

КВИНТЭССЕНТНОЕ ПРОСТРАНСТВО РУССКОЙ МУЗЫКИ

1. Квинтэссентное пространство:

определение понятия в историко-культурном контексте

Сложность определения принадлежности композитора к традиции – в подвижности творения, ведь рождающиеся мысли обретают твердь осознанности лишь в зрелый период. Под влиянием достижений предшественников немногие сформировали собственное независимое историческое положение как выразителей эпохи, когда отличаемые как небо и земля создатели оказывались сближенными, глобально воссоединенными.

Возникновение квинтэссентности – подтверждение зрелости культуры, что указывает на окончание определенного важного этапа отечественной и западноевропейской истории. Творец оказывается выразителем эпохи, становится обозрим ход времени, истоки и предстоящее завершение многовекового историко-культурного пласта. Русская музыка предстает индивидуально интерпретируемым безраздельным космическим простором, где гиперболизируются главные замыслы; озаряются глубинные национальные черты, но очевидно «возвышение» над этнографизмом; теряется прежняя значимость легко распознаваемой принадлежности к определенному этносу, а творцы объединяются в новую общность. Теперь национальное – продуктивность полилога и смешения культур, глубинное родство России с Западом и Востоком.

Сочинения, подтверждающие стилевую неповторимость, возникают еще на подступе, до вхождения в квинтэссентное пространство; позже – каждый композитор создает одно или несколько произведений, выражающих кульминацию не только своего творческого пути, но и итоговость определенного исторического этапа, проникающую уже в объединенный художественный мир гениев, несмотря на внешне несовместимые устремления, воззрения, духовные опоры. Предчувствие конца и последующего перерождения подобно

столкновению громадных платформ, обостренно осязаемое при первичном осмыслении, ибо глобальная эпохальная закономерность видится только при приближении к высшим процессам. При общем обзоре квинтэссентных творений историко-культурная эволюция аналитически очерчивается на принципиально новом уровне, проблемные ситуации разясняются с большей точностью; межкультурная интеграция, политика, вопросы общечеловеческого значения естественно отражаются в музыкальном искусстве.

В первой половине XIX века русская музыка обозначается в мировом существовании как индивидуальное начало и позднее претерпевает полномасштабные преобразования, вбирая сложнейшие проблемы, неразрешимые противоречия, а также, косвенно, и политические нюансы международного контекста. Нарастание значения музыки как самостоятельной сферы очевидно к последней трети XIX – рубежу XIX–XX вв. – итогу исторического развития, сконцентрированного на идее национальной идентичности. На вершине культурной эволюции А.П. Бородин, М.П. Мусоргский, П.И. Чайковский, Н.А. Римский-Корсаков, С.И. Танеев, А.Н. Скрябин, С.В. Рахманинов, Н.К. Метнер – выступили «зодчими» русского мира, квинтэссентными композиторами.

Заложенный М.И. Глинкой мощный фундамент – первоисток музыкальной квинтэссентности; разнится эпохальное предназначение «Жизни за царя» (1836), «Руслана и Людмилы» (1842) и многих глинкинских сочинений по сравнению с положением конца XIX века: тонкая романтическая интонация дополняется «идеалистическими гранулами» классицизма. Ощущается стилевая разноликость: в Увертюре к трагедии Н.В. Кукольника «Князь Холмский» (1842) практически одновременно уживаются бетховенский классицизм, романтизм и русский фольклор. Патетическое трио *d-moll* (1832) – сочетание романтической вуали вступления-эпиграфа, русской романсовости главной темы и раннеклассицистской побочной с проблесками Крейцеровой сонаты *a-moll*, струнных квартетов Л. ван Бетховена. Большой секстет *Es-dur* (1832) (*рис. 1, 3*) поочередно трансформируется в лики Императорского концерта *Es-dur* автора

«Эгмонта» (рис. 4) и концертов для фортепиано с оркестром (рис. 2), ноктюрнов Ф. Шопена, что вовсе не расшатывает архитектонику, а наоборот – закончено и цельно.

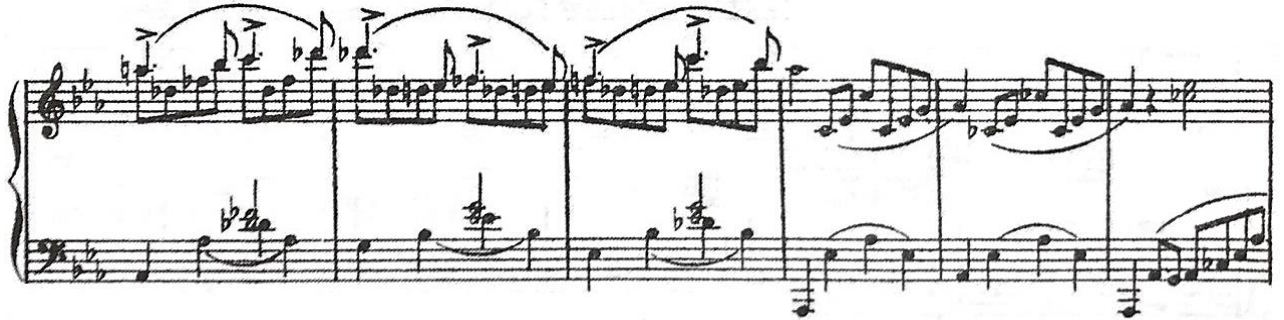


Рис. 1. Глинка. Большой секстет, III ч.



Рис. 2. Шопен. Второй концерт для фортепиано с оркестром, I ч.

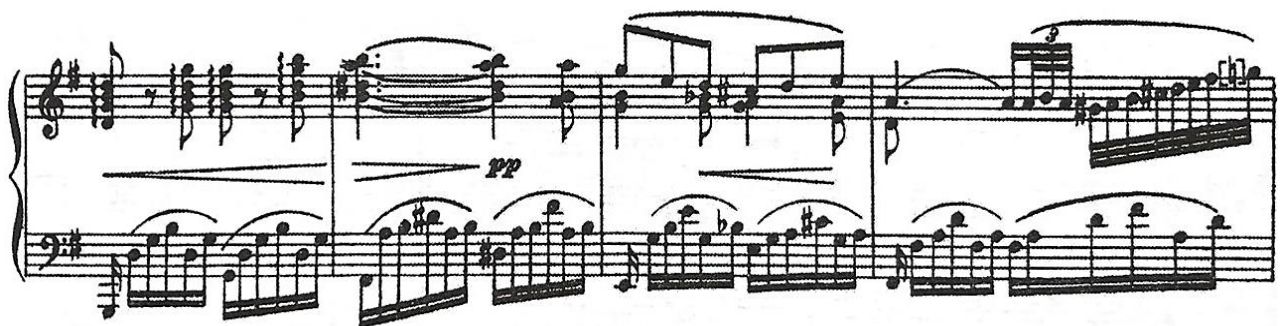


Рис. 3. Глинка. Большой секстет, II ч.



Рис. 4. Бетховен. Пятый концерт для фортепиано с оркестром «Император», II ч.

Классик с романтическими чертами – М.И. Глинка словно обозревает предстоящее полномасштабное культурное строительство из стилей предшествующей и современной эпох, не упуская главную мысль о соединении западноевропейской полифонии и русской народной песни. Однако процесс оказался слишком долгоразвертываемым: завершен С.И. Танеевым лишь на рубеже XIX–XX вв.

Возникновению паритетного взаимодействия с западноевропейской, особенно германской, просвещенностью ранее предшествовало долгое обогащение восточно-византийскими идеалами и в качестве образца мироустройства, и как господство духовности над материальностью: «<...> раскинувшись между двух великих делений мира, между Востоком и Западом, опираясь одним локтем на Китай, другим на Германию, мы должны бы были сочетать в себе два великих начала духовной природы – воображение и разум, и объединить в нашей цивилизации историю всего земного шара. Не эту роль предоставило нам провидение. Напротив, оно как будто совсем не занималось нашей судьбой»⁵³. Русский мир неискоренимо «усвоил» восточную государственность – единоначалие абсолютной монархии, противоречащей парламентаризму и системности управления на Западе⁵⁴. Удивительно скорое

⁵³ Чаадаев П.Я. Философические письма. Письмо первое. С. 329.

⁵⁴ «Нетронутая, “невинная”, дремучая, первозданная Русь взирает на сумятицу прогресса в буржуазном обществе и своим масштабом выверяет, истинны или мнимы созданным им ценности. И в России, особенно с Петра I, бурно развивалась цивилизация нового времени, но, в отличие от западноевропейских культур XVIII–XIX веков, которым для самокритики надо было заимствовать масштаб то ли у античности, то ли в своем исчезнувшем прошлом, в России XIX века этот масштаб был всегда налицо: утонченнейшая современная культура — и самое

появление квинтэссентного пространства совпадает в конце XIX века с решающим этапом в истории доминирующих культур Европы: итальянской, французской и немецкой; но русский мир не теряет очарования Востока в музыке М.А. Балакирева, А.П. Бородин, Н.А. Римского-Корсакова и С.В. Рахманинова.

Основой принципа рассмотрения музыки должна служить детальная сфокусированность на определяющих тенденциях, ибо авансцена культурного развития крайне подвижна: изначально едва ощутимые влияния в итоге обретают устойчивость и фактическую неотличимость от национального. Творец чрезвычайно восприимчив, мельчайшие веяния, попадая во внутренний индивидуальный космос, способны переродиться в порой неосознанное следование предназначению. Взаимопроникновение уже сложившегося и хрупкого, едва рожденного, есть начало нового подвижного обогащения с применением сущностных элементов с каждой стороны. В отношении музыки — немало соприкосновений: русско-итальянский, русско-французский и наиболее полномасштабно исторически подготовленный русско-немецкий диалог изначально в виде единой сферы влияний, а далее, как рельефное субстанциональное разделение.

Славянофильско-западническая полемика, спроецированная на культуру, приобретает неисчерпаемый смысл для русского мира. Отечественные концепции в искусстве имеют глубинный след извечного спора и ответ космического миропонимания. Композиторы квинтэссентного пространства опять же выстраиваются в соответствии с воззрениями русских противоборствующих мыслителей. А.П. Бородин — западноевропейская ученость, русская эпическая бесконфликтность, богатырский размах, былинный скок по покоренной степи, отточенность в передаче образов «русской восточности» и — немецкие, «шумановские» симпатии. М.П. Мусоргский — наибольшая близость именно к славянофильству и прорывы в творчестве, равновеликие Западу, парадоксальное

дремучее невежество, высочайшее чувство личности — и полная древнеазиатская безличность и т.д. Словом, будущее и прошлое, а между ними нет последовательной цепи переходных степеней, притертых друг другу опосредований, а — зияние» // Гачев Г.Д. Образ в русской художественной культуре. М., 1981. С. 14.

нежелание воспринять принципы итало-франко-немецкой классической гармонии и жанровую специфику, подлинная картина угнетенности русского народа, исторические катастрофы, переданные сквозь психологическую травмированность в красках уже новой музыки XX века. Н.А. Римский-Корсаков – постепенное движение навстречу Западу в прохождении немецких теоретических основ музыки, достижение гармонии в русском мире между Западом и Востоком, логическое осмысление русской христианско-языческой картины в оперных концепциях. П.И. Чайковский – русифицирование усвоенных немецких гармонических законов при гипертрофированном драматизме, обращенном в русло личностных переживаний. С.И. Танеев – служение идее необходимого прохождения этапов музыкальной культуры Европы с последующим воцарением национальной полифонии, сосредоточенность на западноевропейских жанрах и стилях, однако с неприятием современных общепризнанных обыденных реалий Запада. С.В. Рахманинов – гармония Запада и Востока, московской и петербургской композиторских школ в условиях музыкальных тенденций XX века, мотив католической богослужебной секвенции *Dies irae*, пронизанный мыслями о роковом пути России, восточность неги, нескончаемость любви к родине и изгнанничество. Н.К. Метнер – немецкий склад мышления, убежденность в бесконечности потенциала романтического языка, врожденная способность пребывания в «равном общении» с литературными образами А.С. Пушкина и И.В. Гёте как строгое воплощение русско-немецкого философского диалога и ностальгия по России в эмиграции. А.Н. Скрябин – основанная на немецком идеализме, русском космизме, восточных теософских учениях музыкально-философская идея воздвижения фигуры человека-мессии-творца, приближение к недостижимому мистериальному проекту как вершине историко-культурного пути русского мира. Полемика славянофильства и западничества в итоге привела к универсальному русскому космизму и возникновению квинтэссентного пространства.

2. Русско-немецкие художественные связи

В панораме русского мира нередко возникают неизменные фигуры *Обломова* и *Штольца* из романа И.А. Гончарова, понимаемые гораздо шире литературного первоисточника – это культурологическая персонификация носителей национальной идентичности, однако слишком преувеличенная в силу характерной диспозиции. Обломов – Россия, Штольц – Германия; столь гипертрофированное обобщение требует обозначить границы постижения русского у Обломова и немецкого у Штольца, а также прояснить факт одновременного существования гончаровских образов как этико-исторических отражателей эпохи сквозь многие нюансы русско-немецких пересечений.

Обломов – персонаж с очевидным славянофильским оттенком и настроениями консервативной интеллигенции; малоподвижность и неповоротливость, огромность и бескрайность, бездействие и неинициативность, богатство и спокойствие, внеисторическая исключенность – для немцев комплекс качеств, равный культурному упадку, близкому катастрофичности, что необходимо незамедлительно радикально и поэтапно реформировать, однако затаенная чарующая сила и притягательность, мечтательность и обаяние возвышают концентрированный русский образ над сдержанной штольцевской рассудительностью. Обломов – метафора отечественного историко-культурного развертывания, фактически манифест русской ментальности по отношению к западноевропейским государствам в разных аспектах. Сюжет романа протекает в 1840-х гг. – начало славянофильских дискуссий с западнической оппозицией, однако события воспринимаются ретроспективно: знаменитый момент прихода письма в Обломовку и последовавшее нежелание ознакомиться, реагировать удивительно напоминает допетровскую ситуацию полной оторванности от запада, а в нераспечатанном конверте десятилетиями хранится необходимое знание для достижения прогресса, что и происходило во второй половине XVIII – рубеже XVIII–XIX вв.: Россия медленно начала «получать письма», ибо Петр I создал благоприятные условия для западноевропейской интеграции: политическая устроенность и обязательные нормы поведения, что укрепило принципиально

новый этап в истории; а Екатерина II способствовала расширению петровских реформ, укоренив прочные связи между просвещенной Европой и царственной Россией, что послужило основой для грядущего расцвета мировой культуры на территории русского мира. Вопрос оригинального и непохожего дальнейшего прогрессивного пути как острая общественная проблема сформируется только ко второй трети XIX века. Ускорение осознания «накопленных писем» как олицетворение проецированных западноевропейских тенденций приведет к невероятному скачку, гипервзлету, небывалому расцвету творчества и актуализации философского обоснования *русской идеи*, что приблизит на рубеже XIX–XX вв. становление русского космизма – торжества давних петровских и екатерининских достижений.

Штольц – западнический облик, неслучайно подвергнутый славянофильской критике; настроения либеральной интеллигенции, немецкая университетская ученость, систематизация, организованность и скрупулезность, прогрессивность и инициативность, «немецкоязычный учебник» грамматики русского языка, составленный немцем, транслированная идеалистическая философия – компоненты, хлынувшие на родной простор, вызывая в обществе восторг и негодование, интерес и неприятие; однако Штольц – только последствия скромного «петровского окна», в результате не преобразованного в гостеприимно распахнутые двери: «Петр I прорубил окно в Европу, но не дверь – смотри, но не суйся»⁵⁵.

Во второй половине XIX века степень индивидуализации русского мира существенно возрастает; ускоренное развитие демонстрирует контрапунктическое усложнение; историко-культурный темп повышается. Динамизированный процесс приводит к появлению новых культурологических персонификаций, но с яркими элементами национальной идентичности, уже обретшими законченную форму, приближаясь к равновеликому диалогу с разнонаправленными сферами влияния.

Диспозиция *Обломов – Штольц* дополняется контрастными образами *Кирсанова* и *Базарова*, *Мышкина* и *Рогожина*, *Петра Верховенского* и *Кириллова*;

⁵⁵ Гаспаров М.Л. Записи и выписки. М., 2008. С. 359.

наступает время парадоксальных противоречий внутри и за пределами художественных миров, переходящих в единое субстанциональное естество – границы отбрасываются, ибо обособленная диалогичность трансформируется в полилог. Голоса фигур-персонажей воссоединяются с создателями в фантастической полифонической картине отечественной культуры, где одновременно проступают трагизм, ирония, поэтичность, героизм, комедийность, драматизм и патетика, ибо русское – океан несовместимостей; все испытанные чувствования проживаются до дна при отсутствии поверхностных эмоций и пребывания в ровном состоянии. Уникальная способность упиваться собственной тоской; вера и убежденность – болезненное следование идеям, близкое фанатизму. И религия, и антихристианская революционность трактуются с одинаковой непримиримостью вследствие тяги к онтологически-бытийственной чрезвычайности. Немецкий идеализм неслучайно оказался воспринят сознанием русской интеллигенции несравнимо глубже, чем германским бюргерством: дальние миры строгой каноничности и ощущения безупречности близки русской категоричности.

Сквозь литературные произведения возникает общая проблемная связность, неподдающаяся четкой систематизации; раздается лишь нестройное многоголосие русского мира – консерваторов, реакционеров, демократов, радикалов, реформаторов; аскетичность и аристократизм рядом с различинством и бесконтрольностью. Проявление борьбы мнений при всестороннем эстетико-философском осмыслении свидетельствует о приближении квинтэссентного пространства – совершенства отечественного искусства и литературы.

Убежденный адепт русско-немецких связей – Э.К. Метнер производил «культурологические опыты», где русский мир выступал плодородной почвой для немецкой экстраполяции во имя облагораживания облика русской культуры⁵⁶;

⁵⁶ «Он [Э.К. Метнер — Д.Т.] был — дикий рыв во все стороны, но прикрываемый стремлением выглядеть уравновешенным; только в этом моменте, будучи противоположен Брюсову, он был аналогичен ему; порою внутренне он разрывался: восток или — запад? Толстой или — Гёте? Германия или — Россия! Искусство или — философия? Но, разрываясь, деспотически школил он, пестовал, взбадривал нас, свои силы ухлопывая и не умея показывать своих целей конкретно; он все ожидал, что мы выносим их; в этой ноте доверия было что-то беспомощно-

возникает кантовский принцип – научность повышается с ростом математичности, а национальное искусство возвышается при принятии германского компонента. Воззрения Э.К. Метнера предвосхищают невероятные историко-культурные параллели, когда цепь политических событий первой половины XX века «повторит» заранее предсказанное.

На рубеже XIX–XX вв. русско-немецкий эстетико-философский диалог культур выходит на уровень высочайших обобщений: взаимообогащение позволяет представить своего рода русско-немецкую картину мира, где присутствовали фигуры, оказавшиеся равновеликими для России и Германии; но среди творцов, вовлеченных в культурную интеграцию, предпочтительно выделить два «объединения», и главенствующим фактором различимости следует обозначить роль философии в созданных произведениях, определяющую мировоззрение художника. Огромное значение имеет само отношение к процессу творчества, отсутствие или доминирование особой манифестированности создания. Радикализм, новаторство, философия в творчестве, жизнетворчество и историотворчество: Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, Ф.И. Тютчев, М.А. Врубель, А.Н. Скрябин – крайне динамизированная когорта, но единая в глобальном тектоническом передвижении. Закономерно отсутствие А.С. Пушкина и М.И. Глинки, ибо творческие воплощения приходятся на время фундаментального выстраивания, когда субстанциональное разделение невозможно ввиду первоэлементной слитности. Долгоденствие западноевропейской культуры гораздо ранее привело к зрелости независимых вдохновенных идей.

В конце XVIII века, когда в России складывались основы для дальнейшего культурного самоопределения, Германия переживала решающий этап эволюции: йенские романтики, И.В. Гёте, Г. Гейне, Ф. Шуберт, Р. Шуман. Осознание важности создаваемого приходило поэтапно: закономерно появление невиданных гигантских концепций Р. Вагнера к последней трети XIX века, а русский мир

оказался вынужден пройти столетия в несколько десятилетий, преодолеть за короткий срок путь нескольких эпох, реагируя на колоссальные преобразования в мировоззрении сменившихся поколений западноевропейских художников⁵⁷. Знаменательно практически совпавшее время квинтэссенции для России и Европы – последняя треть XIX века и рубеж XIX–XX вв.

Наличие первоначальной убежденности творца зависит от присутствия на конкретном этапе культурного продвижения. Именно во второй половине XIX века Ф.И. Тютчев, И.С. Тургенев, Н.А. Некрасов, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, «передвижники» во главе с И.Н. Крамским, П.И. Чайковский, «балакиревский кружок», а далее М.А. Врубель, В.А. Серов, А.Н. Скрябин, С.В. Рахманинов, Н.К. Метнер интуитивно или сознательно ощущали нарастание собственной национальной значимости. Типичные черты литературных героев Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого; проблемы общекультурного значения, затрагиваемые в публицистике и литературный вымысел, направленный на олицетворение и подчеркивание глобальных вопросов, пронизанность философией и художественность, достойная философии – фактически и есть концентрат, равновеликий достижениям И. Канта, Ф. Шеллинга, Г. Гегеля, Ф. Ницше, Т. Манна, Г. Гессе, но на русской почве в сжатом времени Серебряного века. Литературный вымысел и философия воспринимаются естественно сопряженными именно в произведениях немецких и русских романистов, а философские труды мыслителей нередко «в шаге» от литературной сюжетности. Быстротечная «русская эволюция» несоизмерима с немецкой поступательностью от второй половины XVIII века вплоть до середины XX века;

⁵⁷ «Общеизвестно, что творчество Пушкина многограннее творчества многих его западноевропейских современников. Эстетические проблемы, которые решал каждый из писателей, черпались ими, конечно, из живого ощущения современной им национальной и общемировой действительности. Но в том-то и дело, что русская действительность первой трети XIX в. была отягощена гораздо большим грузом не осуществленных в прошлом эстетических проблем, чем соответствующие по времени действительности Англии, Франции или Германии. Во Франции, например, отдельно были пройдены стадии Ренессанса, Просвещения, романтизма. И соответствующие этим эпохам эстетические проблемы были как бы *распределены* по писателям, каждый из которых решал какую-то сравнительно однозначную проблему. В России же они как бы сгустились, и потому именно сама современность первой трети XIX в. была чревата большим эстетическим зарядом» // Гачев Г.Д. Ускоренное развитие литературы (на материале болгарской литературы первой половины XIX в.). М., 1964. С. 302.

но Россия достигает равной историко-культурной диалогичности с Западной Европой, прежде всего, с Германией. Когорта русских «новаторов» – Ф.И. Тютчев, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, М.А. Врубель, А.Н. Скрябин, И.Ф. Стравинский – в последней трети XIX – рубеже XIX–XX вв. «воссоединились» с фигурами Р. Вагнера, Р. Штрауса, А. Шенберга, Т. Манна, Г. Гессе. Сближение следует считать исторически неизбежным.

Следование традициям, рафинированность, детализация мельчайших движений души: И.С. Тургенев, И. Брамс, Г. Малер, И.А. Бунин, С.В. Рахманинов, Н.К. Метнер, С. Цвейг – «объединение» отстаивающих каноны. Немногим удалось воспротивиться огненной волне революционной соблазнительности надвигающегося нового искусства; тенденции к строгости в выражении мыслей только укрепляются по мере приближения к XX веку. Остаться верным основам художественного самовыражения, что необходимо и для воззвания к вечным ценностям – центральное устремление.

Особое положение занимают С.И. Танеев и А. Брукнер; пристальное внимание к полифонии указывает на «тоску» по ушедшим эпохам. Отблески шубертовской мелодичности, вагнерианская тяжеловесность, необарочность Брукнера и подконтрольность в чувствованиях, подвластность диктату разума, архитектурность Танеева ведут и к консерватизму, и к новаторству.

При сближении русско-немецких «объединений» складывается картина межкультурного родства внутри русского мира; на подступе к квинтэссентному пространству яснее становятся границы диалогичности и глубина проблематики; перед вхождением происходит «приготовление» – художник кристаллизует, порой подсознательно, специфические элементы. Западноевропейские традиционные жанры – опера, балет, симфония, концерт, соната, камерный ансамбль – воспринимаются исключительно индивидуально, порой зарождаются принципиально новые повороты традиционных жанров: А.П. Бородин – эпическая симфония, квартет; М.П. Мусоргский – философско-историческая опера, песня, фортепианные картинки; П.И. Чайковский – симфония-драма, опера-симфония, балет; Н.А. Римский-Корсаков – опера-миф, опера-былина,

опера-сказка; С.И. Танеев – философская кантата, антология камерного ансамбля; А.Н. Скрябин – одночастные сонаты и поэма-симфония, фортепианные поэмы и миниатюры как мистериальные «гранулы»; С.В. Рахманинов – хоровая симфония-поэма, концерт, этюд-картина; Н.К. Метнер – соната, фортепианная сказка.

Не вошедшие в квинтэссентное пространство предстают важными фигурами в процессе нарастания индивидуальности русского мира: А.С. Даргомыжский – оперная трагедия незащищенного человека, французские симпатии, гротеск в демонстрации общественного колорита гоголевского толка, впоследствии перевоплощенный А.П. Чеховым. Глинка и Даргомыжский не входят в квинтэссентность, ибо достижения русской музыкальной культуры глинкинской поры еще не паритетны Западной Европе. Блестящие искрометные идеи М.А. Балакирева словно «растворяются» среди образных воплощений А.П. Бородина, М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова. Балакирев – именно предквинтэссентный композитор в масштабе русской музыкальной культуры второй половины XIX – рубежа XIX–XX вв.: громадный потенциальный творческий сгусток, педагогическая одаренность, оппозиция к «немецчине» и парадоксальная приверженность западноевропейским жанрам. А.Г. Рубинштейн – внедрение музыкальных приоритетов Бетховена, Шумана и Мендельсона, притяжение к обобщенному противоречивому персонажу *Демона*; предквинтэссентные произведения – «Каменный гость» (1869) Даргомыжского, симфоническая поэма «Тамара» (1882) и восточная фантазия «Исламей» (1869) Балакирева, Четвертый концерт для фортепиано с оркестром (1864) и опера «Демон» (1872) Рубинштейна.

Феномен западноевропейского композитора-виртуоза в первой половине XIX века завладел умами музыкантов и породил идею профессиональной успешности синтетической личности сочинителя-репрезентанта; концертные достижения А.Г. Рубинштейна на русской почве подчинены общей тенденции, захватившей музыкальный мир, в чем – неразрывность с традициями первых инструменталистов большой эстрады начала XIX века. Однако наблюдается постепенное углубление романтического искусства; чем ближе к концу XIX века,

тем мощнее философичность в стремлении к вселенскому обобщению или интровертивной отрешенности: артистическая дневниковость Ф. Шопена; Ф. Лист – от бравурного артиста до философа-аббата; эвсебиевско-флорестановские контрасты, двоякость романтического героя Р. Шумана и трагичность И. Брамса.

Музыкальная философия Р. Вагнера распространилась по Западной Европе, породив волну эпигонства и толпу приверженцев, не способных противодействовать силе немецкого гиганта, однако именно русский мир принял удар вагнерианства, что стало средоточием собственного мощнейшего культурного потенциала; трансформированная религиозность и языческая мифологичность ускорили формирование квинтэссентного пространства, когда почувствовался важнейший эффект творческого «бесстрашия» и, прежде всего, в искусстве П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова и А.Н. Скрябина.

Русский мир наполняется вагнеровскими философскими представлениями – *Голландец, Тангейзер, Лоэнгрин, Зигфрид, Тристан, Парсифаль* Вагнера, *Заратустра* Ф. Ницше; в романе «Бесы» Ф.М. Достоевского *Кириллов* провозглашает мистериальное будущее: «<...> тот мир закончит. <...> Он придет, и имя ему человекобог»⁵⁸; затем доктрина о *богочеловечестве* Вл.С. Соловьева, *человек-мессия-творец* А.Н. Скрябина. Приход сверхчеловека означает конец прежнего искусства, необратимые трансформации языка выражения в условиях модерна.

В научной литературе о музыке мистериальность нередко связывается с наследием А.Н. Скрябина, однако необходимо опираться на гораздо более широкое представление о священном действе крушения-перерождения.

В отличие от идеалов старшего поколения символистов с господством апокалипсических предчувствий, младосимволисты – прежде всего, А.А. Блок, А. Белый, Вяч.И. Иванов – на рубеже XIX–XX вв. творили чаянием глобального преображения человечества и всего мироздания. Именно русский символизм начала XX века представлял осуществление грандиозного перехода мира в новое состояние с космическим масштабом через синтез искусства и религии в опоре на

⁵⁸ Достоевский Ф.М. Бесы. М., 2017. С. 273.

идеалистическую философию и мистические теории Вл.С. Соловьева. Высшее всеединство как главенствующая символистская идея концентрировалась в слиянии фигуры творца и творения. Поэты и литераторы, представители интеллигенции испытывали сильную тоску по лучезарному будущему, достижимому только после свершения всеобъемлющей катастрофы и далее преобразования сквозь соборное действие, теургию.

Одновременно с младосимволистами кристаллизовалась идея «Мистерии» единственного среди русских композитора-символиста А.Н. Скрябина. Мысль о грандиозном и фактически невозможном для осуществления общечеловеческом действе оказалась венцом в истории культуры дореволюционной России как высшее концентрированное проявление русского искусства, вышедшего на глобальный философский уровень.

Достижение преобразования как своего рода мистериального акта прослеживается у квинтэссентных композиторов, несмотря на огромную разность интересов и миропонимания. Неотступность от сопричастности к творению будущего после метафорического перехода в новое состояние приводит к постоянному пребыванию между черной «бездной» и солнечным «элизиумом»: святое избавление в смерти – «Хованщина» (1881) М.П. Мусоргского, иллюзорное преобразование через насильственную дистанцированность от настоящего – «Щелкунчик» (1892) П.И. Чайковского, чудесное спасение в ирреальности – «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Н.А. Римского-Корсакова.

«Мистерия» Скрябина – утопическая программа-концентрат русского мира. Идея мистериального переворота не только на философско-мистической почве, но и на религиозном, историческом и мифологическом фундаментах, т.е. сквозь сопутствующие компоненты формирования русского пути в искусстве – подобна недостижимому совершенству творения и приводит к космизму в музыке.

Связь мистериальности и квинтэссентности неразрывна, т.к. оба феномена указывают на скорое завершение огромного историко-культурного периода. Мистериальность предстает скрытой или явной мировоззренческой опорой

квинтэссентных композиторов, в большей или меньшей степени побуждая к порой бессознательному поиску новых форм выражения музыкальной мысли и приближению к трансцендентным областям: историко-религиозным обобщениям с утопической надеждой на перемены в русском обществе у Мусоргского; соединению мифологичности, философичности и историчности у Римского-Корсакова, реального и ирреального, яви и сна у Чайковского, философичности и мистичности у Скрябина. Мистериальность – один из возможных путей выражения творческих идей в квинтэссентном пространстве.

Истоки скрябинской мистериальности в мессианском облики восходят к Г.Р. Державину и А.С. Пушкину. В отличие от М.В. Ломоносова, весьма вольные переводы и переосмысление текста «Egegi monumentum» Горация в духе национальных реалий – исток изначально затаенной энергии человека-мессии-творца. Фраза Пушкина «Вознесся выше он главою непокорной //Александрийского столпа», произнесенная в николаевской России, исполнена смелости, и впоследствии «достигнет» независимого скрябинского «*Я есмь*», но на рубеже XIX–XX вв., ибо увлекшись трансляцией идей Гёте и постепенно получив доступ к предельному с четкой шеллинговской очерченностью мироздания, поэт «устремился дальше, выше – в те ясные сферы всеобъемлющей гармонии, куда звал Гёте и куда за Гёте никто не имел силы пойти, кроме Пушкина»⁵⁹. Вскоре на пути к русскому мессианству появится мысль Н.В. Гоголя о нравственном перерождении человечества. Проповеднические «Выбранные места из переписки с друзьями» подобны «Предварительному действию» Скрябина, а «Прощальная повесть» – первый феноменальный и несвершенный мессианский проект русского мира, основанный на сокровенных духовных страданиях: «Соотечественники, я вас любил; любил тою любовью, которую не высказывают, которую мне дал Бог, за которую благодарю Его как за лучшее благодеяние, потому что любовь эта была мне в радость и утешение среди наитягчайших моих страданий – во имя этой любви прошу вас выслушать сердцем мою *Прощальную*

⁵⁹ Мережковский Д.С. Пушкин // Эстетика и критика: в 2-х томах. Том 1. М., 1994. С. 200.

повесть»⁶⁰. Ненаписанная книга Гоголя – зарождение философской идеи обогащения человечества высокими идеалами, абсолютными сущностями добра, красоты, веры и долга.

3. Квинтэссентный диалог композиторов XIX – начала XX вв.

Мир П.И. Чайковского включает многие символические отблески; музыкально-сценические полотна нередко подразумевают второй план толкования, когда фантастика предсказывает поворотные моменты реальности. Предквинтэссентные «Лебединое озеро» (1877), «Евгений Онегин» (1878), Четвертая симфония (1878), Большая соната для фортепиано (1878), Пятая симфония (1888), «Спящая красавица» (1889) выстраиваются в последовательное приготовление к входу в квинтэссентность, что ознаменовано множественными скрытыми пересечениями с западноевропейской сферой.

«Лебединое озеро» – крайне таинственный балет, представляющий сказочный образ *Ротбарта* – злого гения, проводника в иное бытие; черное противосияние обозначается и незаметно расширяется, прочерчивается линия отрицательных персонажей, ведущая в квинтэссентное пространство: *Ротбарт – фея Карабос – Мышиный король – графиня – смерть* в Шестой симфонии (1893). Известная неприязнь Чайковского к германскому вовсе не означает отсутствия русско-немецкого диалога; философичность насквозь пронизывает произведение – сквозь зеркальность озера происходит естественный переход из реальности в ирреальность, где принц *Зигфрид* пребывает в мечтаниях, близких вагнеровским. Аналогия с одним из центральных героев немецкого оперного реформатора неслучайна: лебединость ассоциируется с абсолютностью и внечеловечностью белого рыцаря *Лоэнгрин*, приплывающего из царства Грааль на ладье, ведомой лебедем, но местонахождение далекого мира неизвестно у Чайковского – это глубинная удаленность души, *Зигфрид* погружается в собственное сознание, что мгновенно наводит на мысль о немецком *Innerlichkeit*.

⁶⁰ Гоголь Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями. СПб., 1847. С. 11–12.

Двоемирие характерно для Вагнера: «Летучий голландец» (1841) есть предвосхищение концепций «Тангейзера» (1845), «Лоэнгрин» (1848) и других опер. Возникает подспудная связь между балетами Чайковского и операми Вагнера: «Лебединое озеро» – «Лоэнгрин», «Спящая красавица» – «Парсифаль» (1882), «Щелкунчик» – «Кольцо Нибелунга» (1874). Если вагнеровский путь – долгая кристаллизация собственной идеологии через тернии зигфридовских лесов, озлобленность *Альбериха*, пылающую Валгаллу, утопический *Liebestod* «Тристана и Изольды» (1857), но итог – в непоколебимом преодолении тьмы, то путь Чайковского сквозь сомнения и ускользающий свет к концу постепенно затягивается мраком. Действие «Спящей красавицы» отвечает «Парсифалю», ибо мистичность превалирует над сказочностью, царство *Авроры* засыпает, а после – воспрянет уже в несколько искаженной осязаемости, словно человечность испаряется, как и в «Парсифале», где естественное существование – только в трансформированной божественной иллюзорности. *Фея Карабос* – материализация навязчивых отгоняемых мыслей о близком роковом исходе, музыкальный лейтмотив сверхъестественного образа представляется новой ступенью множасьей ротбартской черноты (рис. 5), что впоследствии усилится в Шестой симфонии (рис. 6).



Рис. 5. Чайковский. «Спящая красавица», лейтмотив феи Карабос



Рис. 6. Чайковский. Шестая симфония, I ч., фрагмент разработки

Большая соната Чайковского – важное предквинтэссентное сочинение. В целом путь русской сонаты складывался крайне сложно и именно Чайковский, единственный в XIX веке, создал классический образец; в начале XX века для Скрябина, Рахманинова и Метнера западноевропейский жанр станет естественным.

Сонатное мышление неизбежно приводит к бетховенскому первоистоку и Большая соната – максимальное приближение к позднему венскому стилю, симфонизированно отражавшая истовый переход за допустимую грань в разработке, однако предельно органично сглажен возврат к репризе: главная тема вырывается из полугимнического тона в драматизированную экспрессивность; позднее Чайковский в Четвертой, Пятой и особенно Шестой симфониях окончательно закрепил неповторимое драматургическое прочтение сонатной формы. Кода первой части утверждает триумф (рис. 7), однако есть опасение в ложной мажорности *G-dur*, как и в скерцо-марше Шестой симфонии (рис. 8), когда блестящие оркестровые пассажи – только внешняя приподнятость перед необратимым адским провалом в *lamentosо* финала.

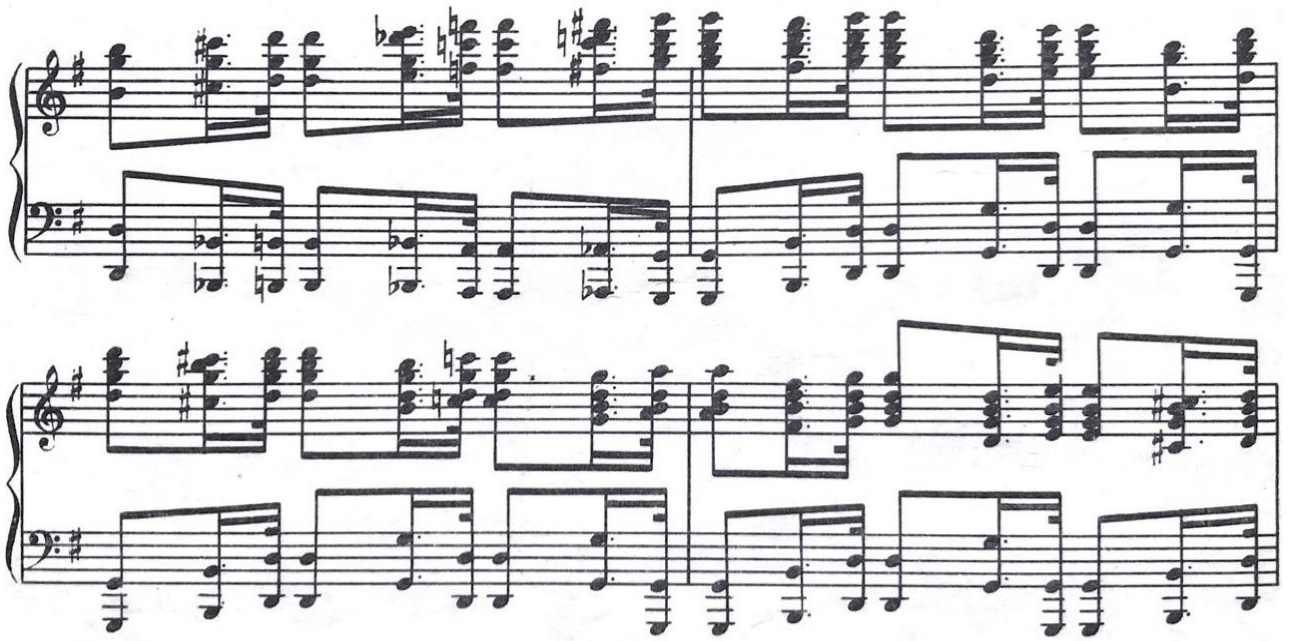


Рис. 7. Чайковский. Большая соната, I ч.



Рис. 8. Чайковский. Шестая симфония, III ч.

Вновь актуализируется сакральность Чайковского: подлинность радости в мажоре или заглушаемая скорбь темного минора. Большая соната отвечает стройности Седьмой симфонии Л. ван Бетховена: сочетание частей, развертывание музыкальных мыслей. Первая часть – кристальная классичность, но таящаяся опасность заложена в разработке, пока ещё незначительно превышающей временные масштабы; остается возможность трактовать начало репризы как драматическое трансформирование изначальной помпезности. Бетховенская медленная часть обрамляется траурностью *a-moll*, в центре – отдохновение; Чайковский пока следует примеру, но... затем наступит переворот в *andante* или *adagio*: мрак в среднем разделе второй части Шестой симфонии

обрамляется иллюзорным мажором. В скерцо Большой сонаты даже присутствует грациозность как в Седьмой или Восьмой симфониях Бетховена; финал трактуется как блестящее *allegro vivace* и даже возможно поверить в настоящую русскую солнечность второго эпизода, где тема преодолевает преграды (рис. 9).



Рис. 9. Чайковский. Большая соната, IV ч.

Мажорный рондальный финал Большой сонаты – не что иное, как проект будущего окончания Шестой симфонии: форма и воплощение точно совпадают, но только номинально, условно. Мысль подтверждается кодой с характерной линией пульсирующего баса (рис. 10, 11).



Рис. 10. Чайковский. Большая соната, IV ч., кода

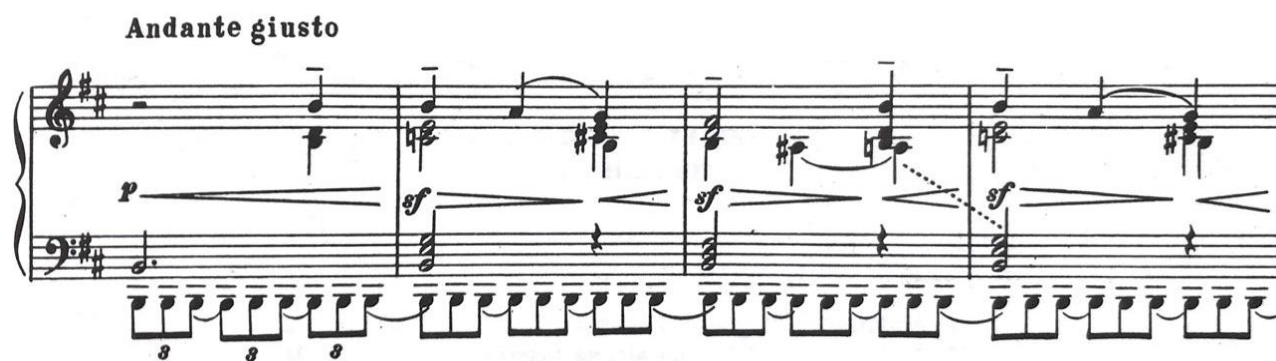


Рис. 11. Чайковский. Шестая симфония, IV ч., кода

Грандиозный апофеоз мироздания в финале Девятой симфонии Бетховена, где творец озарен лучами общенациональной человеческой энергии, абсолютно полярно тотальному одиночеству Шестой симфонии Чайковского; однако удивительно отслеживается концептуальность, присущая Бетховену, но переосмысленная после пребывания в глубинном психологическом микрокосме. Первая часть – традиционно драматическая: одна из важнейших сущностей сонаты трактуется в антисонатном процессе, когда разрушается «святыня» формообразования – реприза уже не кратна экспозиции. Разработка как гигантская борьба духа наступает на репризу, сталкивается с мажорной, но обесцвеченной, обессиленной побочной партией, что есть пепелище, «руины» на месте бывшей венской гармоничной репризы; вторая – пятидольный вальс как воспоминание о родном; скерцо-марш – призрак бетховенских финалов Седьмой, Восьмой симфоний, только отточенность архитектуры напоминает о западноевропейском влиянии, содержание противоположно классицистским идеалам; финал *lamentoso* – скорбное оплакивание собственной жизни в проекции на русский мир и прощание, что окончательно разрывает связь с Бетховеном, ибо манифестация смерти в общем и индивидуальном плане философски отрицает возможность осуществления всемирной миссии неустанного пути от мрака к свету.

Расхождения именно на почве сонатности достигают огромных пределов. Бетховенский импульс «Эгмонта» достиг России, но русский мир специфично воспринял перенесенную идею: отторгнуто прославление в ликующих тонах

после казни. Крайне показательный момент гибели Эгмонта и героя в Шестой симфонии: буквальное сходство в ударе рока, моменте смерти, хоральности, но затем у Бетховена – торжественное прославление (рис. 12), а у Чайковского – одинокое прощание (рис. 13).

The image shows a musical score for Beethoven's 'Egmont'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system features a treble clef with a key signature of three flats and a common time signature. It includes dynamic markings *ff*, *f*, and *ppp*. The second system is marked 'Allegro con brio' and features a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. It includes a dynamic marking of *pp*. The score is written for piano and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

Рис. 12. Бетховен. «ЭГМОНТ»

The image shows a musical score for Tchaikovsky's Sixth Symphony, IV movement. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system features a treble clef with a key signature of two sharps and a common time signature. It includes dynamic markings *mf*, *pp*, *p*, *mp*, *p*, *mp*, *p*, and *pp*. The second system is marked 'quasi adagio' and 'Andante giusto' and features a bass clef with a key signature of two sharps. It includes dynamic markings *p*, *pp*, and *ppp*. The score is written for piano and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

Рис. 13. Чайковский. Шестая симфония, IV ч.

Симфонии Чайковского представляются единственной гиперконцепцией русского мира второй половины XIX – рубежа XIX–XX вв. В отличие от Скрябина, вслед за Ф. Листом трансформировавшего симфонический цикл в одночастную поэму, где сохраняются только осколки прежних традиционных четырех частей, Чайковский в симфониях выдерживает классичность формы при фатальных преобразованиях сущности музыки, противоречащей западноевропейским, бетховенским первоисточникам. Очевидны этапы построения гиперконцепции: Первая и Вторая симфонии – фундамент экспозиции русского мира в сочетании московской и петербургской композиторских школ; Третья – поиск индивидуальной самобытности между сюитностью и сонатностью с фантастическими прозрениями в будущее; а от Четвертой к Шестой – единый путь, увенчанный трагедией после несбывшихся надежд.

Квинтэссентный «Щелкунчик» – новогодняя мистериальная сказка, где, как и в «Лебедином озере», присутствует второй мир, но велика опасность затеряться в безднах; фактически действие происходит в сновидении, словно в царстве *Авроры* в момент заколдованности, но в «Спящей красавице» очевидно смещение акцента в сторону реального мира, второй план сокрыт, а «Щелкунчик» – демонстрация потустороннего существования, попытка заглянуть в недостижимое как последняя надежда на существование рая после смерти – праздничная елка растет и действие перемещается в параллельную несуществующую реальность⁶¹. *Мышиный король* находится в мрачном мифическом третьем мире. Трехуровневость напоминает «Кольцо Нибелунга»: Валгалла – темный лес по берегам Рейна – царство нибелунгов; а в «Щелкунчике»: чарующая реальность – призрачная и манящая сфера райских сновидений с проблесками героики – «тартар» *Мышиного короля*. Литературный источник оказался необычайно созвучен настроениям Чайковского в создании трехуровневой концепции, подсознательно прочитывая именно западноевропейское, а не русское духовное мироустройство: «<...> католическое

⁶¹ См.: Скворцова И.А. Музыкальная поэтика балета П.И. Чайковского «Щелкунчик» : дис. ... канд. иск. : 17.00.02. М., 1992. 197 с.

мировоззрение делит бытие не надвое («свет» и «тьма») – а натрое: между горней областью сверхъестественного, благодатного, и преисподней областью противоестественного до поры до времени живет по своим законам, хотя и под властью Бога, область *естественного*. <...> Более чем понятно, что по-русски такого понятия нет. Русская духовность делит мир не на три, а на два – удел света и удел мрака <...>»⁶².

Катастрофичность рельефно выражена в квинтэссентных сочинениях: «Пиковая дама» (1890), Шестая симфония. В опере-симфонии «Пиковая дама» Чайковский оставляет музыкальный знак – тихую песню графини, известную со времен Великой французской буржуазной революции 1789 года. Фактически запускается обратный отсчет до событий 1917 года; не предполагая о бурных процессах общественной жизни начала XX века, Чайковский «возвещает» о приближении исторической катастрофы русского мира.

В Шестой симфонии дух смерти – вне конкретного образа зла; есть нестерпимый страх увидеть материализованное лицо ужаса, что возможно в опере и балете. Фатальная трагичность принимает завуалированный облик. «Иоланта» (1891) – последняя зафиксированная кратковременная вспышка света перед отходом в иное измерение как невесомая лунная дорога к божественности в преддверии последней симфонии – инструментального реквиема по русскому миру и самоотпевание после земных мук.

Немецкая диалогичность Гёте приводила к размышлению об идентификации божественного и дьявольского ликов, что оказывалось невозможно разделить: добро и зло, любовь и ненависть, гибель и спасение – философские категории-оборотни, способные принимать облик противоположного состояния, что и объединяет Чайковского и Скрябина – индивидуальное воплощение одной сущности в контрастирующем двуличии: постоянный путь от адской черноты к достижению райского света, а фактически борьба внутри себя: фаустианский мир рухнет, если исчезнет мефистофельская

⁶² Аверинцев С.С. Византия и Русь: два типа духовности. Статья вторая // Новый мир. 1988. №9. С. 234–235.

соблазнительность.

Среди русских композиторов только у Чайковского и Скрябина наблюдается подмена ощущений мажорности и минорности как квинтэссентное взаимодействие: заполняющий свет оказывается бездной, основанной у Чайковского на глубинном психологизме, а у Скрябина на философичности и идеях космизма. Отдельные сочинения оказываются чрезвычайно важны для создания цельной картины художественных вех, этапов, грядущей трансформации стиля. Оставаясь на канонических принципах немецкой гармонической доктрины, музыка Чайковского пронизана «ладотональной двуликостью», а Скрябин переходит на простор «абсолютного света» после Прелюдии *a-moll* op.51 №2: привычного романтического минора более никогда не будет, однако переломный момент есть новое соединение лучезарности и адских глубин. Ранее происходила похожая на Чайковского «иллюзия»: «Трагическая поэма» op.34 *B-dur* – манифест воссоединения патетики, героики и экзальтированности, «Сатаническая поэма» op.36 *C-dur* – достойная Гёте обманчивость среди неразличимых божественности и дьявольщины; Прелюдии op.33, op.35, op.37, op.48 содержат сходные всплески мажорности, воспринимаемые в сфере «гибельной триумфальности», похожей на неопишуемое состояние *Изольды* из «Тристана и Изольды» Вагнера, ожидающей смерть с радостным благоговением.

Позднее солнечность макрокосма Скрябина вбирает мрачные тона, перерождаясь в затемненные «Гирлянды» op.73 №1, Две прелюдии op.67, Две поэмы op.71, Пять прелюдий op.74. Непостижимым предстает «Темное пламя» op.73 №2, где философско-поэтически заложена несовместимость полярных образных сфер: огненного пламени и мертвенной холодности. Достижение в Девятой сонате op.68 предела мрака, а в Десятой сонате op.70 – уверованного приближения к бесконечным высям, когда свет человечества иссякает, оставаясь только в бликах-напоминаниях о земном существовании. Слившиеся воедино свет и мрак порождают непередаваемое мистериальное состояние как факт проникновения в квинтэссентное пространство русской музыки. Пробирающийся в душу ужас последних тактов Седьмой сонаты op.64 как предсвершение

вселенского крушения-перерождения сопоставимо с музыкой Девятой сонаты: возникает синтетическая музыкально-философская окраска свето-мрака.

Пятая симфония Чайковского пронизана философскими вопросами о неизвестном, но притягивающем душевные порывы, очевидны вечные дефиниции: жизнь – любовь – смерть. Стойкий свет коды финала демонстрирует веру в положительный исход, однако – вновь «ненастоящий» *E-dur*, а «трагический» мажор (рис. 14), что приближается к неоднозначному содержанию «Трагической поэмы» Скрябина (рис. 15).

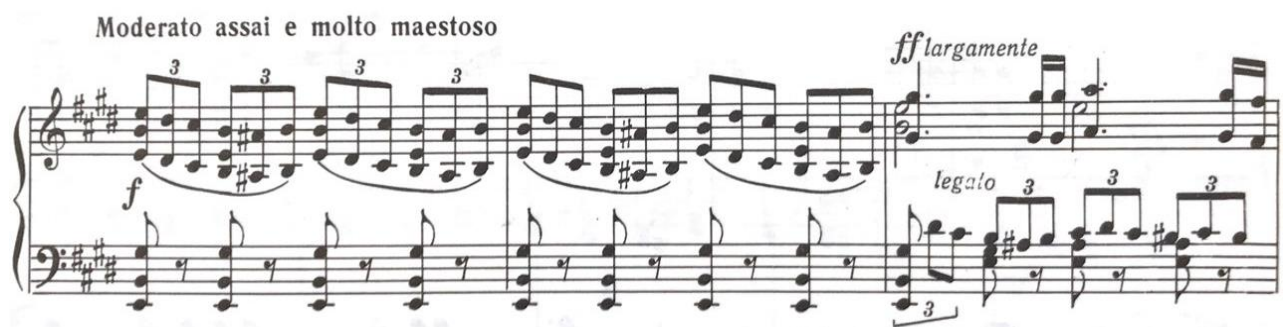


Рис. 14. Чайковский. Пятая симфония, IV ч.



Рис. 15. Скрябин. «Трагическая поэма»

Кроме произведений «на случай»: Славянского марша (1876), Торжественной увертюры «1812 год» (1880), кантаты «Москва» (1883) – бушующий гимнический громогласный восторг у Чайковского практически не случался, за исключением интродукции Первого концерта для фортепиано с оркестром ор.23 *b-moll*, «Серенады Дон Жуана» ор.38 №1 и романса «День ли царит...» ор.47 №6, однако крайне трудно утверждать настоящее состояние как

подлинно приподнятое: фортепианный концерт позднее приобретает интровертивную сосредоточенность.

Восприятие немецкой гармонии русским миром существенно различается – Мусоргский демонстрирует почти полное неприятие; Римский-Корсаков пытается примирить исконно национальное и западноевропейское; Метнер наиболее привержен германским канонам и даже при точных отсылках к фольклорному образу *Иванушки-дурачка* «Сказки» иногда – «по-немецки о Руси»; Чайковский и Рахманинов достигли совершенного единства отечественной интонационности и западноевропейской гармонической функциональности.

Проблема дифференциации или классификации мифологических и философических, религиозных и исторических «русских бездн» на первый взгляд предстает совершенно неразрешимой, но прояснение приходит при соотнесении разности русского и западноевропейского культурного существования: тогда Чайковский и Скрябин занимают прочные позиции отечественных выразителей немецких принципов в музыкально-эстетическом мировоззрении, включая сложные соединения противоречий идеалистических концепций И. Канта, Ф. Шеллинга, Ф. Ницше. Ведь ни одна даже самая ужасающая тьма у немецких творцов вряд ли сравнится с русскими адскими глубинами, особенно если направленность выражения крайних областей духа не исполнена иллюзорностью, а сознательно вырастают из подлинной истории и многовекового социального устройства.

Рассматривая элементы немецкого *Innerlichkeit*: сокровенность, искренность, нежность, глубина духовного бытия, отсутствие суетности, благоговение перед природой, бесхитрость, честность – возникают многие аналогии с образами *Ленского*, генерала *Гремина* из лирических сцен «Евгений Онегин», состояний в романсах «Благословляю, вас леса...» op.47 №5, «Скажи, о чем в тени ветвей...» op.57 №1 Чайковского. Музыкальность романтической творческой личности вбирает, кроме прочего, призрачное, загадочное, жуткое, демоническое, шутовское. Полярность психологического восприятия и постепенно затягивающийся мрак от «Лебединого озера» до «Щелкунчика»;

только гротескный смех как в симфонической поэме «Веселые проделки Тиля Уленшпигеля» (1895) Р. Штрауса и смеющегося *Зигфрида* в «Кольце Нибелунга» Р. Вагнера совершенно отсутствует у Чайковского, а в целом русский мир отразил шутливость во многих градациях: портретная галерея в романсах и острый трагикомизм образа *Мельника* в «Русалке» Даргомыжского; гипертрофированный хохот в «Блохе» и опять же трагикомизм Сцены под Кромами из «Бориса Годунова» Мусоргского; «Фальшивая нота», *Скула* и *Ерошка* в «Князе Игоре» Бородина; а у Скрябина – Скерцо op.46, «Иронии» op.56 №2, мефистолианство и фаустианство Третьей симфонии «Божественной поэмы» и «Сатанической поэмы», а также фортепианные миниатюры «Загадка» op.52 №2, «Фантастическая поэма» op.45 №2, «Маска» и «Странность» op.63, однако смех в условиях хрустальной истонченности Скрябина становится эфирно-мимолетным; кроме Чайковского – также у Танеева и Рахманинова практически отсутствуют элементы саркастичности. В XX веке множественные градации юмористичности наблюдаются в образности С.С. Прокофьева.

Опираясь на категории абсолютного порядка и хаоса в произведениях И.В. Гёте, Ф. Шиллера и Г. Гейне выстраивается мысль об отношении русских композиторов к светлым и мрачным творческим далям: яснее становится сущность каждого творца. Мрачные глубины М.П. Мусоргского и Ф.М. Достоевского страшат и притягивают немецкое сознание: Т. Манн признавался в ощущении периодического присутствия грешного и святого лика автора «Преступления и наказания» в собственных произведениях. Подобно оксюморонности князя *Льва Мышкина* и буйству нрава *Рогожина*, Достоевский пребывает в полярных состояниях: просветление и блаженство сменяются нервным срывом, а позднее погружением в депрессию и опустошением; однако «Борис Годунов» и «Хованщина» Мусоргского не менее фатальны, чем психологические катастрофы и разочарования в романах Достоевского.

Религиозность и историчность у Мусоргского позволяют показать предельно реалистичный кошмар в опоре на страницы отечественной истории: правдивость и неизбежная трагичность. Острое восприятие бытия через

национальное самосознание рождает новое построение: М.П. Мусоргский, Ф.М. Достоевский, П.И. Чайковский, А.Н. Скрябин, М.А. Врубель.

Сквозь историчность Мусоргского высвечивается грядущий крах старой России. Изначально очевидна диаметрально противоположность искусства Мусоргского и Чайковского на почве взаимного неприятия и личного отталкивания, однако тяжесть национальной катастрофичности объединяет творцов в страсотерпских стенаниях: у Чайковского – о собственной душе в проекции на русский мир, у Мусоргского – о неистовом несогласии с ходом историко-культурного развертывания отечественных событий⁶³. Именно в квинтэссентном соединении открывается единость музыкальных эпизодов, выражающих величайшую скорбь о России через композиторское мироощущение. Схожесть особенно проявляется при сопоставлении отдельных эпизодов «Бориса Годунова» (1872) (рис. 16, 18) и кульминации разработки Шестой симфонии (рис. 17), погребальный звон и заубойный плач словно высвечиваются и у Чайковского (рис. 19).

Музыкальный фрагмент из оперы «Борис Годунов» М.П. Мусоргского. Вверху над нотами написано «poco a poco a tempo». Музыка записана на басовом ключе. Под нотами приведены русские слова: «Гос - по - ди! ты не хо - чешь смер - ти греш - ни - ка,». В нижней части нотного рисунка (пiano) видны динамические обозначения *sf* и *p*.

Рис. 16. Мусоргский. «Борис Годунов», окончание сцены «Часы с курантами»

⁶³ См.: Сабанеев Л.Л. О Мусоргском // Воспоминания о России. М., 2004. С. 50–57.

fff *largamente*

Рис. 17. Чайковский. Шестая симфония, I ч., окончание разработки

Сопр. *pp*

Альты *pp*

Тен. *pp*

Басы *pp*

ПЕВЧИЕ

Плачь - те, плачь - те, лю - ди - е, несть бо жиз - ни в нем

Плачь - те, плачь - те, лю - ди - е, несть бо жиз - ни в нем

Рис. 18. Мусоргский. «Борис Годунов», погребальный плач

Рис. 19. Чайковский. Шестая симфония, I ч., разработка

«Картинки с выставки» – уникальный концентрат паритетной русско-западноевропейской диалогичности; отдаляясь от общепринятой эпической трактовки и рассмотрения цикла как фортепианных зарисовок-впечатлений, возникает мысль о глубинности содержания произведения. «Картинки» – прогулка по территории русско-итало-франко-немецкого диалога, где также очерчиваются границы отечественной культурной истории с древности до рубежа XIX–XX вв.

Драматургия тональностей разделяет цикл на сферы: $es - F - b - Es - C - Es$, «Гном» – «Балет невылупившихся птенцов» – «Два еврея. Богатый и бедный» – «Лиможский рынок» – «Избушка на курьих ножках. Баба-Яга» – «Богатырские ворота»; $gis - H - gis - h (H)$, «Старый замок» – «Тюильрийский сад» – «Быдло» – «Катакомбы. С мертвыми на мертвом языке». Внутри отдаленных центров существует контрастность. Учитывая инновационность гармонического слуха Мусоргского, идея выбора высотности приобретает особый смысл: от ослепительной солнечности до давящей черноты, но мрак обретает гораздо более весомое обличье.

В масштабах одного произведения Мусоргский достигает слияния несовместимого: «Картинки» предстают одновременно и интровертивной молитвенной исповедальностью, и экстравертивной воинственной неукоснительностью. Заложённая в музыке *русская идея* позволяет предельно сакрализовать театральность и даже приблизиться к мистическим сферам. Тональная драматургия позволяет различить через восприятие цветового спектра границы обеих зон: синеватый медный блеск пьес с центром в *es, F, b, Es, C, Es* – парадность, открытость; *gis, H, gis, h(H)* – самоуглубленность.

«Прогулка» – мощная доминанта произведения, подчеркивание четкого движения от вступления в *B-dur* к *Es-dur* «Богатырских ворот», гармоническое воссоединение фрагментов завуалированных символов русской, французской, немецкой духовных культур; градация обликов от гимничности и триумфальности до траурности и отрешенности. Трансформированная тема «Прогулки» естественно воспринимается неотъемлемой частью и реального, и фантастического – земного и потустороннего.

Гном – забредший в русский мир злобный *Альберих* из «Кольца Нибелунга». Игрушка-щелкунчик на кривых ножках, висющая на праздничной елке в темной комнате, напоминает новогоднюю философско-мистическую сказку Чайковского – Гофмана, но *гном* – это антищелкунчик. Атмосфера потушенного света и отсутствия звонких детских голосов в «Гноме» подобна безлюдной зале после двенадцатого удара, когда по ту сторону реальности происходит битва с *Мышиным королем*. Неожиданное метафорическое соединение на основе сакрального периода рождественской ночи имеет чрезвычайно важный момент: недолго открытые просторы вносят новые детали для характеристики художественных миров и сильнее утверждают существование квинтэссентного пространства, где разноликие творцы объединяются как представители одной культуры. В «Гноме» свершается приближение к несвойственной Мусоргскому мистике, где и располагаются сферы притяжения к Чайковскому и Скрябину; историческая достоверность Мусоргского дополняется аффектом трансцендентного.

Окончание пьесы (рис. 21) сходно с центральным эпизодом сцены «Часы с курантами» из «Бориса Годунова» (рис. 20), подчеркивающей момент психологического срыва царя; *гном* застывает в состоянии глубокой угнетенности – во мраке *es-moll*.

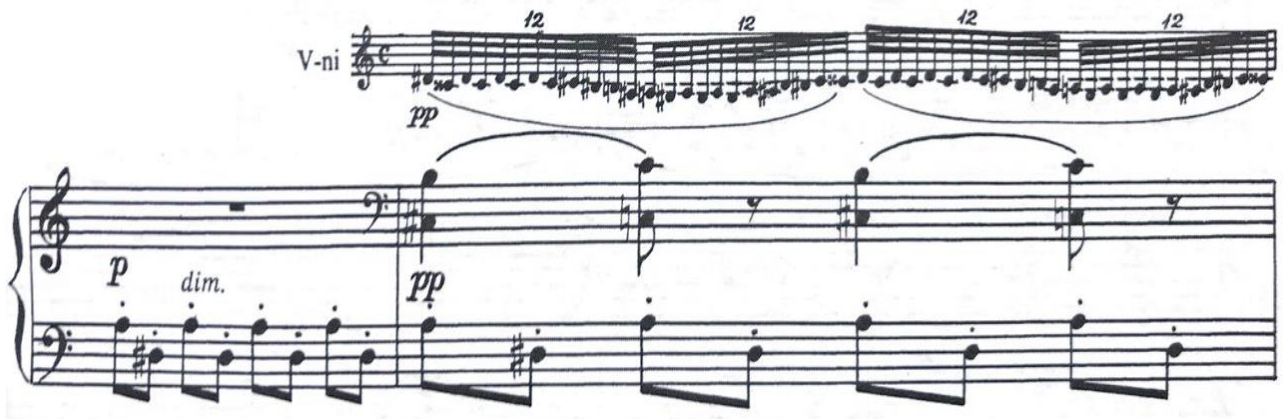


Рис. 20. Мусоргский. «Борис Годунов», сцена «Часы с курантами»



Рис. 21. Мусоргский. «Гном»

Пересечения с западноевропейской музыкальной культурой в «Картинках» показывают нарастание мощи национального искусства, в последней трети XIX века способного на паритетные взаимодействия с Германией, Италией и Францией⁶⁴. «Старый замок» написан в шестидольном размере сицилианы – старинного пасторального итальянского танца XVII–XVIII вв.

«Тюильрийский сад» – кратковременное пребывание в лучезарности и вершина идеализации реального существования, однако неотвратима мысль об иллюзорности и осознание невозможности солнечного долгоденствия русского

⁶⁴ Топилин Д.И. «Русская идея» в музыкальной культуре рубежа XIX–XX веков. С. 64.

мира; важный элемент выразительности – высокая лидийская кварта, окрашивающая мажорность в неестественно радужные тона. Французский «Тюильри» ассоциируется с «Летним садом», подобно русскому «Манфреду» и «Гамлету» Чайковского. Масштабность глубинных личностных обобщений выражается в контрастном сопоставлении: окружающий сгущенный *gis-moll* «Старого замка» и «Быдло» высветляется до *H-dur*, затем вновь черствеет в «Катакомбах» и последний раз брезжит в «С мертвыми на мертвом языке» как символическое конец земного пути творца.

В основе темы «Быдло» переинтонированная католическая секвенция *Dies irae* (рис. 22), что далее рельефно выражается в гармонии; очертания средневекового мотива божьего гнева относит Мусоргского ко многим западноевропейским композиторам: Г. Берлиозу, Ф. Листу, Дж. Верди, а позднее к Рахманинову (рис. 23), обращавшемуся к *Dies irae* на протяжении почти всего творческого пути.



Рис. 22. Мусоргский. «Быдло»



Рис. 23. Рахманинов. Первая симфония, IV ч., кода

«Балет невылупившихся птенцов» – «музыкальный фаберже» русского мира и самая французская пьеса в цикле. Присутствуют характерные для барокко и рококо множественные изящные украшения и трели, помещенные в тесситуру купереновского клавира, но решенные в красках принципиально нового гармонического стиля XX века, напоминающих хроматическую тональность в духе С.С. Прокофьева. Сценичность мышления Мусоргского оживляет образы, свидетельствующие о русско-французских пересечениях.

Эпитафияльность «Картинок» восходит к фигуре В.А. Гартмана, но наблюдается и автобиографичность: предзнаменование раннего конца Мусоргского с последующим всемирным признанием – «Богатырские ворота». «Катакомбы. С мертвыми на мертвом языке» – миницикл, отображающий фактический спуск в адские пещеры духа, аналогично вступлению во Второй сонате *b-moll* (1839) Ф. Шопена, «Сфинксам» из «Карнавала» (1835) Р. Шумана, начального лейтмотива Сонаты *h-moll* (1853) Ф. Листа, что выводит на фаустианские параллели поиска совершенства и справедливости в брэнном мире. На *ff* звучит завершающий аккорд в «Катакомбах» – неразрешенный *h-moll* ный каданс с наложением DDVII₇, подобно предсмертной боли о незавершенности задуманного. Последующее вознесение души приобретает черты обобщенности, соотносится с окончанием сцены «Прощание с сыном и смерть Бориса» и идеалистическим восходом в последних тактах *h-moll* ной Сонаты Листа.

В пьесе «Избушка на курьих ножках. Баба-Яга» (рис. 24) присутствуют многие аллюзии на сочинения романтических авторов и самого Мусоргского: «Сон в ночь шабаша» из «Фантастической симфонии» (1830) Г. Берлиоза, «Пляска смерти» (1859) Ф. Листа, траурный спуск в коде финала Первой симфонии (1895) С.В. Рахманинова (рис. 26), а также «Песни и пляски смерти» (1877) и хроматические ходы, образующие увеличенное трезвучие перед появлением призрака кровавого мальчика в «Борисе Годунове» (рис. 25).



Рис. 24. Мусоргский. «Избушка на курьих ножках. Баба-Яга»



Рис. 25. Мусоргский. «Борис Годунов»



Рис. 26. Рахманинов. Первая симфония, IV ч., кода

Со времени «Королевской» сонаты Й. Гайдна и «Императорского» концерта Л. ван Бетховена «государственность» тональности *Es-dur* указывает на русское царственное величие в «Богатырских воротах». Пополняется ряд патриотических од, аналогия с окончанием «Жизни за царя» М.И. Глинки не случайна: в финальной пьесе Мусоргского чередуются громогласные удары со скорбным церковным отпеванием наподобие центрального терцета *Антониды, Вани и Собинина* из хора «Славься...». «Картинки» – квинтэссентное сочинение:

наличествует предчувствие роковых исторических событий. Подобно праздничному и погребальному звону в «Борисе Годунове», колокольный набат всегда многозначен на Руси: возникает мрачноватый леденящий звон-предзнаменование, высветляющийся апофеозной темой «Прогулки» и грандиозным *sempre maestoso*. Стилиевые заимствования как в Патетическом трио и в Увертюре «Князь Холмский» М.И. Глинки выходят на принципиально новый уровень в «Картинках с выставки» М.П. Мусоргского, что указывает на обретенную индивидуальность русской музыки.

«Песни и пляски смерти» – квинтэссентное произведение Мусоргского с глобальным обобщением мыслей об inferнальной сфере, что уходит глубоко в историю западноевропейской музыки и очерчивает далекую перспективу отечественного искусства. Отличительная особенность – обманчивость первоначального восприятия названий, ведь «Колыбельная», «Серенада», «Трепак» и «Полководец» мгновенно вызывают характерные ожидания, однако происходит подмена, переворот: каждый заголовок – фактически антисущность пьес, что подобно мажору Чайковского, не всегда обозначающему свет, а иногда и адские глубины. Сочинение традиционно рассматривается как последовательность номеров с крупной кульминацией, однако именно первоначальная расстановка картин представляется скрытой симфонической фреской с соблюдением драматургии фрагментов под строгой программой. «Песни и пляски смерти» содержат скрытые связи романтической музыки XIX века с современным для Мусоргского периодом и XX веком: «Колыбельная» – экспозиция единой «четырёхчастной симфонии», ужас предстоящей утраты беззащитного дитя; «Серенада» – условно медленная часть, постоянная образность Ф. Шуберта, наводящая на мрачные чувства покидания брэнного мира, оплакивания как в песне «Спокойно спи» из «Зимнего пути», Серенаде из «Лебединой песни», струнном квартете «Дева и смерть»; «Трепак» – скерцозный раздел, центр национального в цикле, но ассоциирующийся со «Сном в ночь шабаша» из «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза; «Полководец» – грандиозный финал, родственник скерцо-маршу из Шестой симфонии

Чайковского. Скрытая ирония, сарказм смерти в цикле Мусоргского есть аллюзии на *Dies irae* (рис. 27).

The image shows a musical score for the 'Trappist' section of Mussorgsky's 'Songs and Dances of Death'. The score is in 4/4 time, marked 'Lento assai. Tranquillo'. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics 'Лес да по-ля-ны, без-лю-дье кру-гом...' and includes a triplet of notes. The piano accompaniment consists of sustained chords in the right hand and a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand. Dynamics include piano (p) and pianissimo (pp).

Рис. 27. Мусоргский. «Песни и пляски смерти», «Трепак»

В целом сочинение – итог творческого бытия Мусоргского как страдальца русского мира, пережившего тяжелые дни разочарования и беспрестанной тревоги последней трети XIX века; в XX – произойдет трансформация романтической специфики выражения чувствований; новый итог старых идей – в Четырнадцатой симфонии ор.135 (1969) Д.Д. Шостаковича.

«Хованщина» – полотнище черных куполов старообрядчества, затягивающее в водоворот темных времен, где во главе – трагедия церковного раскола как отказ от исконности русского мира и далее – движение к неминуемому краху на фоне петровских преобразований. «Борис Годунов», «Хованщина» – неоконченная мусоргианская историческая мистерия. Вновь – двоемирие, концептуально отвечающее смысловой канве опер: настоящее время и сокрытое, но довлеющее надземное божественное око; для Мусоргского крайне важно проакцентировать высшую кару за человеческие преступления, неуклонность от истинного правосудия. *Юродивый* выступает посланником иного мира; религиозность, тесно граничащая с историчностью.

«Борис Годунов» содержит важнейший символический элемент: музыка знаменитого колокольного перезвона второй картины пролога основана на чередовании двух доминант-септаккордов на расстоянии тритона: *as – d*. Тяжелые удары есть постепенно раскачивающийся колокол русской истории. Впоследствии Скрябин в музыкальном языке, основанном на родстве двух доминант с пониженной квинтой на расстоянии тритона, воплотит стихийное приближение новой эпохи в отказе от привычного тонального мышления с переходом в сферу диссонансов, складывающихся из альтерированных доминант.

В начале XX века русский колокол, гудящий со времен «Бориса Годунова», «продолжил звонить» у Скрябина, и пересечения не случайны; острая проблема народной неприкаянности русского мира переживалась Мусоргским в операх как тяжкий крест: достигнут предел сострадания, приведший к ранней трагической гибели, а Скрябин противоположно дистанцировался от национального самовыражения и проник в квинтэссенцию посредством музыкального слова на уровне вселенского родства, где отсутствует русская интонация. Удаленность исчезает, появляется глубокая внутренняя связь. Творчество авторов «Хованщины» и «Прометея» пронизано мыслями о русском пути. Накаленность душевных реакций – общее для Мусоргского, Чайковского и Скрябина.

Русский мир к рубежу XIX–XX вв. занимал гигантские территории, что на протяжении нескольких столетий существенно влияло на творческое мироощущение. Помимо притяжения к немецкой культуре испытывалась мощная соблазнительность Востока.

Кроме географического положения России на разломе между Европой и Азией – причина триумфов, катастроф и общекультурного своеобразия во многом связана с решением князя Владимира Святого принять в 988 году византийскую религию. Пышность и очарование восточного христианства в результате обернулись невозможностью прямого взаимодействия с западноевропейской культурой после раскола христианской церкви в 1054 году: русский мир до второй половины XVII века оказался отрезан от Запада, обособившись и закрывшись от

окружающих процессов культурно-мировоззренческих трансформаций.

Периоды симпатий к Западу и Востоку изменялись словно перемещение тяжелого исторического маятника: эпохи Петра I и Екатерины II ознаменовались тенденциями к всестороннему ориентированию на западноевропейское развертывание культуры; правление Ивана IV Грозного – очевидное нарастание закрытости от просвещенной Европы. Однако в отличие от литосферной плиты многовековых исторических притяжений и отталкиваний – культура, особенно музыкальная, островосприимчива: в XIX веке естественными становятся мгновенные переключения от Запада к Востоку, от «немцев» к «половцам» в свободном использовании традиций.

Существует субстанциональное разделение композиторских тенденций в соотношении с Востоком: А.П. Бородин, М.А. Балакирев, Н.А. Римский-Корсаков, отчасти С.В. Рахманинов – сильная гравитация, выраженная в музыкальном языке, транслированные темы и идеи; М.П. Мусоргский, П.И. Чайковский – минимальные внешние соприкосновения; Н.К. Метнер, С.И. Танеев – полное отсутствие интереса; А.Н. Скрябин – особое отношение ввиду проекта мистериального крушения-перерождения, задуманного для воплощения на азиатских просторах.

Фигура А.П. Бородина возглавляет когорту творцов с яркими восточными симпатиями. Половецкие образы оперы «Князь Игорь» поражают исторической достоверностью в подлинной передаче национального духа; неслучайно *Кончак* очаровывает русского слушателя едва ли не сильнее *Игоря* и встает в ряд «неординарных» врагов родины как и Наполеон Бонапарт, получивший в России гораздо большее признание, чем во Франции и Европе – довольно специфическая черта отечественного менталитета. Обманчивая дружелюбность и обольщение в арии *Кончака* – образец характеристического музыкального портрета, имеющего несколько «превращений» при доминирующем хладнокровном бесстрашии в красках «русской восточности».

Восточная бесконфликтность, «уравновешенность» Бородина привносят важный элемент культурной целостности на простор русского мира, но при

роскоши мелодий присутствует западноевропейское формообразующее мышление и образы с симпатией к Р. Шуману – настроения «Любви поэта» (1840) ощущаются в романсах «Для берегов отчизны дальной» (1881), «Отравой полны мои песни» (1868).

Концентрат художественности автора предквинтэссентных первых русских классических квартетов и эпической симфонии – воссоединение Запада и Востока в широком русском тематизме квинтэссентного «Князя Игоря».

Римский-Корсаков достиг единства в воплощении полярных составляющих и показал мифичность в историчности, иначе понимаемое как индивидуальное видение долгоразвертываемого хода эволюции отечественной культуры. Философия и религия нередко выступают как единое начало, но в «Сказании о невидимом граде Китеже и девице Февронии», где заложен сильный религиозный элемент, достигается предельное переосмысление мифа. Финал оперы есть момент высшего философского восхождения – философичность религиозности: поэтому Римский-Корсаков, единственный среди композиторов квинтэссентного пространства, прошел через мифологичность, религиозность, историчность, философичность и даже мистичность, создавая цельную концептуальную музыкальную идеологию.

Истоки мышления Римского-Корсакова кроются в глинкавских оперных концепциях. Образы «Руслана и Людмилы» (1842) сочетают палитру влияний на отечественной почве: итальянская буффонность *Фарлафа*; парадоксальное соединение персидского хора и танцев в духе классического французского балета в колдовском замке *Наины*; поиски *Людмилы*, устремленные на север, неожиданно приведшие в сады *Черномора*, где звучат восточные танцы: турецкий, арабский, лезгинка. Глинка составляет метафорическую карту русского мира и именно Римский-Корсаков позднее планомерно продолжит условную «культурологическую географию».

«Руслан и Людмила» – картина дохристианской Руси, но воплощенная после открытия петровского «окна в Европу». «Садко» (1896) Римского-Корсакова – принципиально новое видение картины мира русским сознанием, а

также опера, олицетворяющая музыкально-эстетические ориентиры второй половины XIX – рубежа XIX–XX вв. Появление символических гостей: варяжского, веденецкого, индийского – границы расширения русской культурной экспансии. Варяжское – издавна обозначает северную Европу и наводит на мысль об архаических русско-нормандских связях.

В музыкально-эстетической концепции «Садко» довольно трудно достичь точного истолкования образа могуч-богатыря *Старчица* – Логоса, высшего разума, божественной субстанции абсолютной правды, «оберегающего ока» соборности и художественно воплощенной *русской идеи*; а *Садко* – концентрат орфизма на отечественной почве.

Открытие гаммы *тон-полутон* – бесспорный прорыв Римского-Корсакова, интуитивное чувствование, озарение. Возникает параллель между Римским-Корсаковым и Скрябиным, пришедшим к совершенно идентичному ладу тон-полутон, где отсутствует только звук *b* – чистый квинтовый тон по отношению к основному – *es*, что происходит, разумеется, в условиях тритонального мышления и путем особого набора альтераций *дважды-лада*⁶⁵, выстраивания звуков в ряд именно как тон-полутон. Довольно символично, что последнее музыкальное высказывание Скрябина – нисходящая гамма (рис. 28), напоминающая лад *Морского царя* (рис. 29).

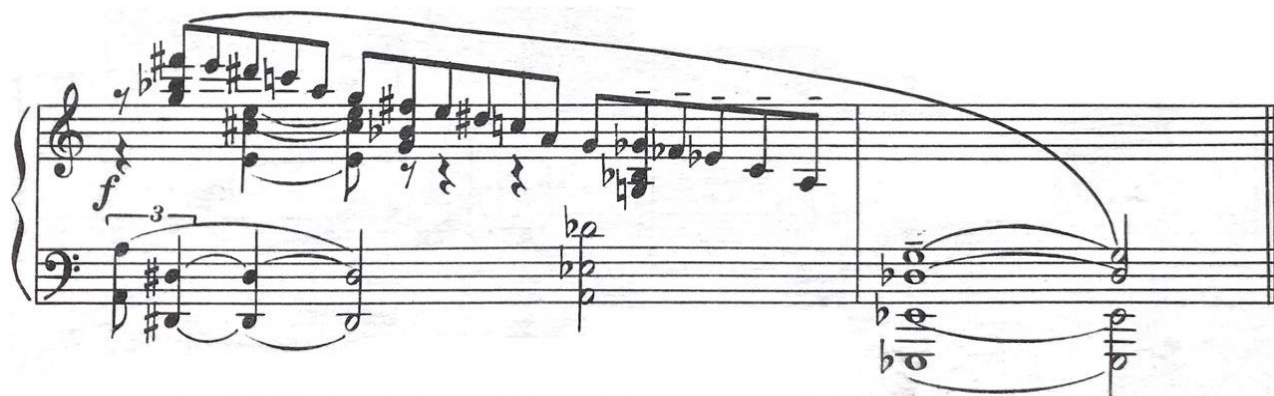


Рис. 28. Скрябин. Прелюдия op.74 №5

⁶⁵ Термин Б.Л. Яворского.

Ждал те.бя, Сад.ка, двенад.цать лет. Ты - не сам ты го - ло - вой при -

шел.

pizz.

cresc.

Рис. 29. Римский-Корсаков. «Садко»

Метафорическая карта в «Садко» Н.А. Римского-Корсакова включает Индию, чья музыкальная подлинность весьма сомнительна – индийский гость Римского-Корсакова предстает в западноевропейских, в частности, немецких «музыкально-теоретических одеждах», что совершенно естественно и отображает специфичность, неповторимость русского мира, ибо только в русской музыке возможно «изобразить» Индию немецкими гармониями, ведь индийское передано средствами классической функциональности в подражании европейской музыке о Востоке: диво хроматических переливов, двутерцовость тоники «русской восточности». Особо примечательно вступление арии, где присутствует «гармонический обман»: при ключевом знаке *fis* начало воспринимается в *F-dur*, отчетливо различимы тоника и доминанта; однако путем энгармонической модуляции Римский-Корсаков мгновенно переходит в обозначенную тональность *G-dur* (рис. 30).

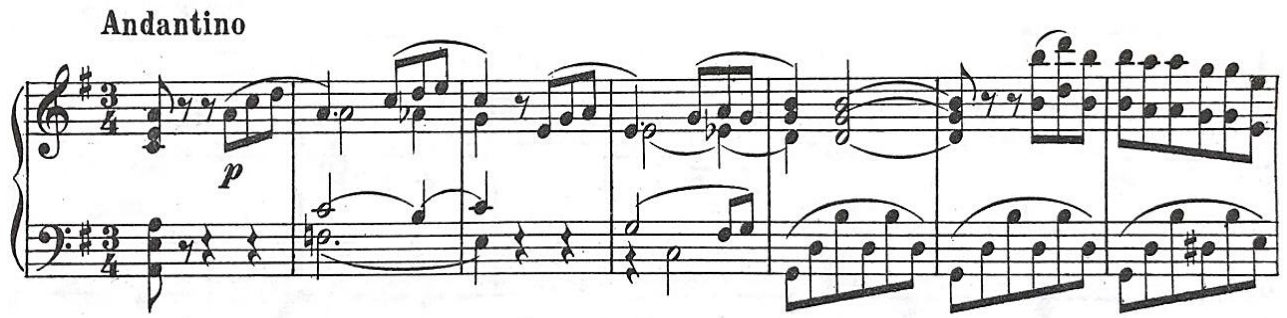


Рис. 30. Римский-Корсаков. «Садко», ария Индийского гостя

Иногда колористические изменения приводят к «функциональной иллюзии»: гармония, оттеняющая тонику, может трактоваться как малый вводный квинтсекстаккорд к призрачно-незвучащему *F-dur* (рис. 31).

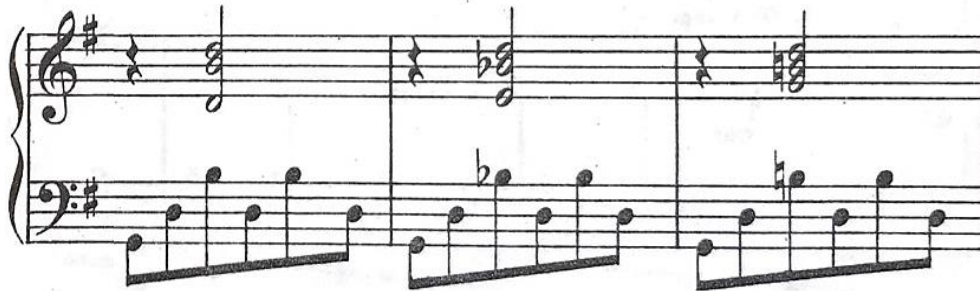


Рис. 31. Римский-Корсаков. «Садко», ария Индийского гостя

Пребывание в условиях многовековых переплетений восточных и западных тенденций включает не только художественные принципы изобразительности и соответствующие композиторские приемы, но и сферы весьма далекие от высоких устремлений: бытовой уклад жизни, также немало повлиявший на характеристическую сторону создаваемой музыки. М.А. Балакирев, изучавший культуру и быт кавказских народов; Н.А. Римский-Корсаков, представленный И.Е. Репиным на фоне восточного антуража; «западник» С.И. Танеев, отказавшийся от достижений цивилизаций Запада. Россия вбирает несовместимое, что приводит к русской культурной идентичности как понятию с эстетико-философскими и музыкальными составляющими.

«Майская ночь» (1880), «Снегурочка» (1881), «Млада» (1890), «Садко», «Ночь перед Рождеством» (1895) – предквинтэссентные оперы, где происходит погружение в русский природный космос перед приготовлением к мистериальному преобразению в квинтэссентном пространстве – «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» и неосуществленный гомеровский замысел «Земля и небо»: пик мифологизации историчности и религиозности.

Оперы Римского-Корсакова подчинены строго логичному восхождению к славянскому космосу. Составляющие русского пути переакцентированы и переизложены с мощной гравитацией к мифологичности и религиозности, воспринимаемыми слитно во взаимообогащении, тогда как философичность едва освещается и достигается через языческо-христианское понимание веры. Историчность, представленная в «Псковитянке» (1894), «Боярыне Вере Шелого» (1898), «Царской невесте» (1898), образует отдельную общность, ибо историей русского культурного существования для Римского-Корсакова в итоге станет пронизательный миф как предвестник будущего.

Картина русского мира выстраивалась по принципу использования и прорабатывания ценных элементов, распространенных на громадных территориях отечественной культуры; Римский-Корсаков подобен ученому-исследователю, историографу и мыслителю-музыканту; каждый мельчайший элемент мысли в результате многолетней обточка находит сверхнужное применение – в отличии от Скрябина, отказывающегося от огромной части традиционного композиторского мастерства в пользу новейшего. При архитектурной выверенности последние оперы Римского-Корсакова остаются загадочными подобно «Пиковой даме» П.И. Чайковского и «Парсифалу» Р. Вагнера.

Мучительная исповедальность и самоистязание Чайковского и Мусоргского совершенно противоположны Римскому-Корсакову, однако в квинтэссентном пространстве происходит максимальное сближение сопутствующих составляющих русского пути в искусстве. Трагическая гибель *Иоанны д`Арк* в опере «Орлеанская дева» (1879) воспринимается у Чайковского как святая христианская мученическая смерть во избавление народа от зла, что

подобно предназначению *Февронии*, жуткому акту самосожжения раскольников во главе с *Досифеем* в «Хованщине».

Объединение философии, религии, искусства, а также науки на рубеже XIX–XX вв. привело к универсальному явлению русского космизма как к результату многолетней дискусионности о национальном самоопределении и отличительности русского культурного существования; принятие или отрицание божественной силы, постоянная склонность к философствованию, равная музыкальному созиданию или исповедование идеи независимой музыки, где философия завуалирована – «космичность» стирает барьеры между противоборствующими сторонами и провозглашает итог формирования русской культурной идентичности.

4. Классификация русского космизма в музыке

Фундаментальная основа космизма – принцип мышления, воплотившийся в трех ипостасях: *естественно-научной*, связанной с именами выдающихся ученых – Н.А. Умов, Н.Г. Холодный, К.Э. Циолковский, В.И. Вернадский, А.Л. Чижевский; *философско-религиозной* – Вл.С. Соловьев, Н.Ф. Федоров, Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, А.К. Горский, Н.А. Сетницкий; *культурно-творческой* – подразумеваются представители культуры в целом, однако мгновенно встает сложная проблема классификации персон, учитывая очевидное деление на глобальную и славянскую «космичность» в искусстве XIX – рубежа XIX–XX вв.

В связи с Н.А. Римским-Корсаковым и А.Н. Скрябиным актуализируются споры о «космичности» в музыке, однако необходимо четко разделить сущность художественных миров, опираясь на историческое появление феномена русского космизма с многозначностью философских трактовок. Римский-Корсаков и Скрябин – только вершины многовекового сложения специфического мышления, устремленного за пределы русского мира в космос. Первоисток нефиксируемого художественного воплощения идей восходит к древнерусской литературе, где

космос охватывает одновременно человеко-земное бытие и далекое, манящее надземное, трактуемое как синоним возвышения духа, победы над несовершенствами, нравственного роста. В XIV веке из уст слепых *каликов перехожих* разносились сказания, где доминировала идея божественного промысла. Бродячие сказители-певцы – своего рода отечественные трубадуры, труверы и миннезингеры, однако важный отличительный факт указывает на глубинную природу архаической Руси: Раймбаут де Вакейрас, Бертран де Борн, Гираут де Борнейль, Вальтер фон дер Фогельвейде, Вольфрам фон Эшенбах воспевали любовное чувство и оказались первыми в истории свободными выразителями художественных представлений параллельно к полифонической церковной музыке, а калики перехожие предстают совершенно в ином статусе свидетелей святых мест. Особенное значение приобретают нищие скитальцы – русский феномен юродивых, божьих посланников-провидцев, что означает опять же связь с религиозным космизмом.

«Космическая линия» продолжалась на протяжении XVII–XVIII вв.: известны стихотворные произведения – «Мир есть книга» Симеона Полоцкого и «Вечерние размышления о Божием Величестве» М.В. Ломоносова. В XIX веке начинается новый этап развития: М.Ю. Лермонтов, Д.В. Веневитинов, Ф.И. Тютчев и далее – поэты-символисты рубежа XIX–XX вв. Серебряный век – период грандиозного соединения философии, религии, науки и искусств под единым мыслеощущением русского космизма.

В XIX веке в процессе кристаллизации индивидуальности русских творцов музыкальная культура достигает высочайшего уровня обобщения и вливается в русский космизм как важный элемент выражения предельных, словесно непередаваемых смыслов: «Музыка, снимая пространственно-временной план бытия и сознания, вскрывает новые планы, где восстанавливается нарушенная и скованная полнота времен и переживаний и открывается существенное и конкретное Всеединство или путь к нему <...>»⁶⁶. Однако наблюдается внутреннее разделение «космичности» в музыке.

⁶⁶ Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Из ранних произведений. М., 1990. С. 263–264.

Первичное ядро – славянский космос, воплощенный М.И. Глинкой в «Руслане и Людмиле», продолженный Н.А. Римским-Корсаковым в «Садко», «Снегурочке», «Младе», «Ночи перед Рождеством» и особенно в «Сказании о невидимом граде Китеже и девице Февронии».

Результат экстраполяции на русский мир немецкой идеалистической философии с антропоцентризмом – гегелевских, шеллинговских на рубеже XVIII–XIX вв., а затем и ницшеанских концепций на рубеже XIX–XX вв. на волне богочеловеческих идей Вл.С. Соловьева, философии «Общего дела» Н.Ф. Федорова и восточных теософских учений – космизм А.Н. Скрябина, выходящий за славянские границы с утопическим устремлением в недостижимые миры Вселенной. В Третьей симфонии «Божественной поэме», «Поэме экстаза», «Прометее» историчность, мифологичность и религиозность отбрасываются.

Образец «чистого» религиозного космизма с долгопребыванием в храмовой гармонии – духовные произведения А.Д. Кастальского, П.Г. Чеснокова, А.В. Никольского, А.Т. Гречанинова, М.М. Ипполитова-Иванова; «Литургия Святого Иоанна Златоуста» ор.31, «Всенощное бдение» ор.37 С.В. Рахманинова. Начало XX века до 1917 года – наиболее парадоксальный период: одновременно существуют идеалы, порой совершенно противоположные, но вышедшие из общих национальных корней.

Дерзновенные идеи А.Н. Скрябина произрастали из XIX века, поэтому наиболее инновационный футуристический космизм – «Победа над Солнцем» (1913) М.В. Матюшина. Антиромантическая, антиклассическая концепция в 1920-х гг. затеряется среди более нетерпимых к прошлым эпохам манифестаций радикализма. В «Победе над Солнцем» отсутствуют опоры и на церковность, и на трансформированную скрябинскую божественность, и на мифологическое поклонение лучезарному светиле как у Римского-Корсакова – избыток только эпатаж и бесстрашие.

В операх-мифах «Майской ночи», «Снегурочке», «Младе» и «Ночи перед Рождеством» просматривается эстетико-философское двоemiрие с претворением архаической обрядовости, основанное на ритуальном соотнесении человеческого

и фантастического измерений, что при внешней эквивалентности существенно отделяется от скрябинской вселенной. Трехфазность перерождения в операх Римского-Корсакова заключена в смешении границ между природой и миром людей, объединении двух сфер и обновлении – духовном очищении в свете идеи плодородия и человека в «обнимающей» природе. Скрябинская мистериальность совершенно отлична от славянского календаря, однако также наблюдается несколько фаз на пути к крушению-перерождению: разрушение связи *человека-мессии-творца* с земным миром; манифестация гипертрофированного чувственного начала; обретение преобразовательного могущества сверхчеловека и... несвершенность последнего этапа – «Мистерия». Творческое мироощущение различно, но и едино как квинтэссентное выражение, ибо «<...> истинно творческая индивидуальность сама должна себе создать мифологию, и это может произойти на основе какого угодно материала <...>»⁶⁷.

Римский-Корсаков осмысливает дальние просторы именно как неизведанные людским сознанием – берендеи из «Снегурочки» напоминают темных людей, бродящих в лесах по берегам Рейна в «Кольце Нибелунга»; *Снегурочка*, соединяющая фантастику и реальность, подобна фигуре бесстрашного *Зигфрида* – получеловека, полузверя, исполненного доблестью. «Кольцо Нибелунга» и «Снегурочка» – на подступе, «Парсифаль» и «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» – произведения квинтэссентного пространства, высший итог миропонимания Вагнера и Римского-Корсакова. Славянский космос направляет русский мир в надземное пребывание, а *Кундри* и *Парсифаль* оказываются в царстве Грааль, отделенном от человеческого бытия.

Воссоединение призрачных образов *Млады* и *Яромира* в финале «Млады» сопоставляется с восторженностью заключительной сцены гибели во имя вечной любви *Тристана* и *Изольды*⁶⁸ – мифологичность в классической огранке с вагнеровскими аллюзиями. Грандиозное разрушение храма, гром и наводнение удивительно напоминает события окончания «Заката Богов», когда *Брунгильда*

⁶⁷ Шеллинг Ф. Философия искусства. М., 1966. С. 148–149.

⁶⁸ См.: Рахманова М.П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М., 1995. С. 111–113.

бросается в огонь после иллюзорного диалога с *Зигфридом* – мифические объятия влюбленных происходят в пламени, затем доходящем до Валгаллы. Под камнепадом обители *Вотана* гибнет мироздание – сначала испепеление, затем затопление руин былого господства водами Рейна, а в «Младе» – светлая радуга с очертаниями славянских божеств как омовение во уничтожение грехов человечества. Заключительная сцена «Млады» утопает в прохладе мирского океана, сокрывшего мрак адского коло и *Чернобога* – словно появляются герои вагнеровских опер, создается сильный тристановский аффект с одновременным появлением очертаний глыб разрушенной Валгаллы, поглощенных толщей воды; ровная гладь как в последних тактах тетралогии «Кольцо Нибелунга». Велико значение невоплощенного последнего дня мира у Скрябина: очевидна роль огненной стихии, на что указывает второе название «Прометей» – «Поэма Огня» и поэма «К пламени» оп.72, однако огненность вовсе не уничтожающая, а перерождающая, обогащающая энергией *человека-мессии-творца*: возрождение на пепелище старого мира.

Римский-Корсаков – наиболее цельный оперный композитор, чьи творческие свершения есть громадная многоуровневая музыкальная христианско-языческая мифология, оперы гиперконцептуально выстраиваются в общую картину русского мира. Подобно немецкому новатору, сознательно воздвигающему духовные центры в операх – римской католической церкви в «Тангейзере», Грааля в «Лоэнгрине», Валгаллы в «Кольце Нибелунга» и вновь Грааля в «Парсифале», Римский-Корсаков пребывает в христианстве и язычестве одновременно⁶⁹. Духовные ориентиры Вагнера менялись, а Римский-Корсаков достиг единства образной сферы: «обожествленные» образы естественно и органично взаимодействовали с «блаженными язычниками». Сочетание несовместимого, словно объединение многовековой русской духовной силы, состоящей из многих элементов, независимо от официальной религии стало квинтэссенцией «Сказания о невидимом граде Китеже и девице Февронии»⁷⁰.

⁶⁹ Топилин Д.И. «Русская идея» в музыкальной культуре рубежа XIX–XX веков. С. 65.

⁷⁰ Там же. С. 65.

Абсолютизм *Лоэнгрин* завораживает цельностью и единопавленностью, а *Феврония*, сочетающая христианское и языческое, абсолютность нравственно-этических основ возвышается над сыном *Парсифаля*, что выражается в неспособности совершить божественное правосудие: *Лоэнгрин* убивает *Фридриха фон Тельрамунда* в благородном поединке, *Феврония* лишена всяческих проявлений отмщения и исполнена всеобъемлющим прощением даже к предателю *Гришке Кутерьме*; русское образа в сострадании, жертвенности и высочайшем милосердии.

Нависяющая опасность насильственного уничтожения в период исторических катаклизмов начала XX века привела к появлению мотивов чудесного спасения у Римского-Корсакова. Русский путь в музыкальной культуре рубежа XIX–XX вв. – восхождение России к пределу абсолютного добра и гармонии⁷¹; в «Сказании о невидимом граде Китеже и деве Февронии» с национальной обособленностью, в отличие от Скрябина, отразившего в искусстве комплекс неземных переживаний, уводящих отечество в «вечно-безопасное» бытие, что есть проявление эсхатологического мифа о *конце* с отличительными чертами славянского космизма у Римского-Корсакова и глобального – у Скрябина.

Между авторами «Прометея» и «Парсифаля» также существуют крепкие связи: соотносимы многие составляющие художественных миров. Пятичастность Второй симфонии ор.29 Скрябина концентрируется на центральной медленной части, где особенно сильны тристановские позднеромантические краски – огромный кульминационный фрагмент напоминает постепенность вагнеровских эпизодов. Эмоциональный накал приближается к предсмертному восторгу в финале «Тристана и Изольды»; скрябинская энергия наполнена великой верой в свершение грандиозных планов. Русский мир воспринимает идеализм как несокрушимость: пик развития третьей части симфонии восхищает безграничностью творческого космоса. Третья симфония более подчинена

⁷¹ Топилин Д.И. «Русско-немецкий диалог» философских идей: А.Н. Скрябин – Э.К. Метнер – Рихард Вагнер // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2017. №1(20). С. 48.

замыслу вселенского преобразования: разрыв связи с человеко-земным миром сопоставим с «Кольцом Нибелунга».

Эволюция гармонического языка и достижение высшей точки романтизма – ведь ко времени работы над тетралогией фактически отвергает тангейзеровско-лоэнгриновский стиль на пути к тристановской интенсивной альтерационности⁷². Скрябина отказывается от композиторских идей Четвертой сонаты, Третьей симфонии и даже «Поэмы экстаза», выстроенных при слиянии модуляционных ресурсов тональности с «тритоновым ходом» и приверженность только дважды-ладовости. Мировоззренческие основания – глобальные синтетические концепции, индивидуальность формообразования как в оперных сочинениях Вагнера, так и в симфонических у Скрябина: в целом искусство музыкально-философских гигантов подобно преодолению оков существующей традиции с последующим обретением дерзновенной независимости.

Старая Европа скорее приблизилась к эпохальному эсхатологическому концу: «Кольцо Нибелунга» – мифологизированный «закат» истории Запада; русский мир ощутил подобные настроения лишь в начале XX века, когда соборность потеряла доминирующую роль. Вагнер и Скрябин предстают грандиозными выразителями культурной итоговости, выросшими из сущностного ядра национальной идентичности.

Рассуждения Ф. Шеллинга приводят к пониманию искусства как явления: «Изображение абсолютного с абсолютной неразличимостью общего и особенного *в общем* = философии – идее; изображение абсолютного с абсолютной неразличимостью общего и особенного *в особенном* = искусству. Общий материал этого изображения = мифологии. В последней, следовательно, дан уже второй синтез из неразличимости общего и особенного с особенным. Выставленное положение есть поэтому принцип конструирования мифологии вообще»⁷³. Именно создаваемое Вагнером и Скрябиным особенное как проявление абсолютного в неразделимом слиянии уже существовавших

⁷² Термин Э. Курта.

⁷³ Шеллинг Ф. Философия искусства. С. 106.

принципов композиторского творчества и кардинально новых приемов музыкального выражения мысли, включая принципиальное «расшатывание» тональности есть отражение нервной пульсации, эмоциональной напряженности и нарастающего увеличения волны художественного радикализма последней трети XIX – рубежа XIX–XX вв.

Ко времени начала работы над партитурой «Предварительного действия» в 1913 году музыкальные мысли Скрябина все сложнее записать в условиях «сжимающих канонов». Усилия над созданием нужной образности, необходимой оркестровке, включая наделенные философскими идеями мощь *tutti* и *solo* инструментального голоса, оттягивали момент готовности зафиксировать звучащую в сознании «Мистерию», что требовало полного отказа от общего в искусстве с последующим воцарением особенного и более чем особенного – сверхъестественного. Историческая символичность творческих идей – в недосказанном и в совершенно невозможном для высказывания; не только звучащий мир Скрябина, но и незвучащий, есть эпоха «великого перелома» в музыке: симфонический оркестр и фортепиано, ввиду несовершенства, отразили только часть композиторских помыслов⁷⁴.

Метафизическая «космичность» искусства подтверждает мысли о недосказанности в музыке, уходящей в неизведанность Вселенной, и «охраняющей» русскую художественную сущность для исполнения глобального предназначения русских творцов перед миром. Скрябин – всеобъемлющий гений, ибо сочетает в музыке доминантные сферы духовной деятельности: идея всеобщности искусств сквозь эстетико-философские воззрения и вселенские устремления как проявление мессианства, мистериальности, космизма и квинтэссентности.

Фактический уход Скрябина от канонов – не показательный марш отрицания прошлого, а вынужденное стремление к выражению иных представлений, оказавшихся отображением русских культурно-исторических

⁷⁴ Топилин Д.И. «Русско-немецкий диалог» философских идей: А.Н. Скрябин – Э.К. Метнер – Рихард Вагнер. С. 46–47.

процессов начала XX века. Подобно Данте, находившемуся внутри собственной мифологической концепции ада-чистилища-рая; подобно Шекспиру, воссоединившему в художественном мире древние обычаи Англии сквозь осмысление национальной истории; подобно фаустианскому «манифесту» Гёте в неиссякаемых стремлениях к истине с мифистоллианскими аффектами, что оказало гигантское влияние на последующее развертывание романтической эпохи, вплоть до рубежа XIX–XX вв. Скрябин интуитивно воплощал «сердцебиение» Серебряного века, становившееся все более напряженным в осознании огромного и в итоге до конца нераскрытого творческого потенциала⁷⁵.

Взаимодействие русского и немецкого миров наращивалось к рубежу XIX–XX вв. и выразилось в метафорическом диалоге творцов: специфическая эстетико-мифологическая сфера творения свойственна как Скрябину так и Вагнеру, ибо творчество оперного реформатора воссоединило многие сферы духовной деятельности: прежде всего, философию и музыку; литературу, эссеистику, публицистику, автобиографическую прозу: «Чтобы понимать эстетику “Кольца Нибелунга” <...> в самом деле необходимо понимать все это не только музыкально, но и философски, а вернее, и не музыкально и не философски, но синтетически, как этого требовал Вагнер»⁷⁶. Мирозожжение от земли до небес, от Нибельхейма до Валгаллы, осуществившееся в тетралогии Вагнера, и последующее переосмысление картины немецкого мира в «Парсифале» сквозь рубеж XIX–XX вв. естественно проецируется на музыкально-философские искания Скрябина, наполненные обожествленной идеей перерождения во благо всего мироздания. Несвершившаяся «Мистерия» Скрябина – грандиозный по масштабам музыкально-философский ответ на «Закат Богов» Вагнера.

Обозреваемый сквозь время русско-немецкий диалог Вагнера и Скрябина указывает на окончание огромного исторического периода не только в культурном, но также в историко-геополитическом плане; однако именно

⁷⁵ Там же. С. 48.

⁷⁶ Лосев А.Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978. С. 32.

высокоморальные устремления искусства в вечной идее созидания способны предугадать, предслышать катастрофизм эпохи и социальный коллапс. Неизбежно возникает фигура философа-публициста, идеолога символизма рубежа XIX–XX вв., русского немца Э.К. Метнера, считавшего необходимым вживить традиционные элементы немецкого искусства в «невозделанную» русскую «почву»; манифестировалась идея неразделенного искусства новой эры: литература, музыка, философия, религия в единой совершенной сфере творения при обязательном «<...> установлении тесной связи русского символизма с немецким культурным наследием, наследием Канта, Гёте, Ницше и Вагнера»⁷⁷. Историко-эстетические взгляды Метнера складывались и развивались в соединении немецкой музыки, литературы и метафизики – составляющих Innerlichkeit: «Эмилий Метнер создавал парадигмы культуры – и в музыке, и в поэзии. Обе парадигмы, если можно так выразиться, германофильские»⁷⁸.

Глобальные идеи в искусстве перевоплотились в историотворчество, подтверждая высказывание Ф. Шеллинга, что «всякий великий поэт призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из этого материала создать *собственную* мифологию <...>»⁷⁹. Скрябинский мистериальный миф о *конце* перенесся на историческую почву, выражаясь в надвигающейся катастрофе – трагической Первой мировой войне, Февральской революции 1917 года, отречении императора Николая II, крушении монархии, гражданской войне. Тяжелое «красное колесо» фактически уничтожило русскую интеллигенцию, представив Россию «новым изумительным полем»⁸⁰. Немецкая государственность первой половины XX века также в кризисном положении: развязанные и проигранные мировые войны, революция 1918 года, бегство кайзера Вильгельма II и гибель монархии, провозглашение нацизма как национальной идеи, руины

⁷⁷ Юнгрен М. Русский Мефистофель. С. 5.

⁷⁸ Эмилий Метнер и Андрей Белый. Беседа Е.А. Тахо-Годи с Э.А. Макаевым // Николай Метнер. Вопросы биографии и творчества. М., 2009. С. 225–226.

⁷⁹ Шеллинг Ф. Философия искусства. С. 147.

⁸⁰ Бальмонт К.Д. Гении охраняющие. С. 157.

Берлина 1945 года как совершенное нравственное истощение и политический упадок⁸¹.

Подобно мистериальному проекту Скрябина, созданному частично на немецком основании и вступившему во взаимодействие с русским творящим сознанием, устремления Э. Метнера явились неосуществимыми: в итоге немецкая культура восприняла русский компонент в большей мере: «Эмилий Метнер, стремившийся вдохнуть в Россию немецкий дух, в итоге внес нечто специфически русское в немецкую культуру»⁸². Метнер многократно представлялся в печатных статьях *Вольфингом*, указывая на собственное происхождение и глубочайшую опору в мышлении: именно *Вольфингом*, сыном волка, самоименовался *Зигфрид* из тетралогии Вагнера. Сознательное воссоединение с центральным образом вагнеровского мифологизма превращало Метнера в «немецкий факел», предназначенный для освещения «темных далей» русской культуры и дальнейшего утверждения германской художественной «доктрины» в мировом эволюционном процессе: проецирование воззрений Метнера и оказалось в итоге далеко за пределами Серебряного века.

Берлинские события 1930-х годов Эмилий Карлович воспринял с невероятным воодушевлением: «Веет Нибелунгами; памятник на месте танненбергской битвы точно Валгалла. Надгробная речь Хитлера тоже грандиозна и носит совсем германски-языческий характер»⁸³. Ожидание приближающегося конца страшило и притягивало: даже похороны П. Гинденбурга в 1934 году виделись театральным действием вагнеровской тетралогии. Метнер проникся симпатией к А. Гитлеру как к движущей фигуре национальной исключительности, что стало весомой причиной долговременного забвения наследия и заслуг Метнера для России, чья смерть в 1936 году стала подобна гибели *Зигфрида* в преддверии последствий всемирного катастрофического

⁸¹ Топилин Д.И. «Русско-немецкий диалог» философских идей: А.Н. Скрябин – Э.К. Метнер – Рихард Вагнер. С. 52.

⁸² Юнггрен М. Русский Мефистофель. С. 193.

⁸³ Там же. С. 187.

пожара в «Закате Богов»: пылающая Валгалла – синоним поверженного рейхстага⁸⁴.

Продолжая ассоциативный ряд между представлениями Э. Метнера как сына Германии, и оперными музыкально-философскими полотнищами Вагнера, возникает мысль о новом немецком мире после Второй мировой войны. Уничтожив мироздание в тетралогии, подобно трагическому концу гитлеровской диктатуры, Вагнер создал финальное произведение-торжество «Парсифаль», вновь обращаясь к святыням христианства; эстетико-философские основания заключительной оперы проецируются на идею возрождения после свержения фашистского режима. Следующий этап немецкой истории после победы над человеконенавистничеством оказался сокрыт от Метнера, и, возможно – в силу изначального самоотождествления не с королем Грааля, а с поверженным *Зигфридом*...⁸⁵

⁸⁴ Топилин Д.И. «Русско-немецкий диалог» философских идей: А.Н. Скрябин – Э.К. Метнер – Рихард Вагнер. С. 50.

⁸⁵ Там же. С. 50.

РУССКИЙ КОСМИЗМ И МУЗЫКА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА**1. Космос Н.К. Метнера**

Пристальное внимание современников к творцам во многом связано с эмоциональностью восприятия: высоко-одухотворенная экзальтированность А.Н. Скрябина, мелодический гений С.В. Рахманинова как «последнего из могикан» старого русского мира способствовали сохранению нескончаемого притяжения к исполинским фигурам. Проявления непосредственно сильных эмоций Н.К. Метнер исключал изначально; интровертированность музыки ослабляла восприятие целостности глубинной красоты произведений, скрытой под «архитектурной» выверенностью. Проследить этапы композиционных метаморфоз романтической выразительности нелегко даже для профессионалов, что приводит к трудности понимания единства формы и содержания; происходит иллюзорное снижение уровня ценности откровения, а сложность устройства музыки – одна из причин отсутствия должного внимания к наследию Метнера, стремившегося к преодолению схематичности с колоссальным значением индивидуальности формы.

Русская музыкальная элита узнала о Метнере на пороге XX века, в 1897 году; наиболее успешное артистическое бытие оборвалось, не достигнув должного признания на родине. Начало XX века до крушения монархии – крайне быстротечный период для постепенного вслушивания в образную сферу ранних сонат и «Сказок», но именно старая русская интеллигенция последних лет существования «атмосферы» Серебряного века была максимально способна воспринять ауру произведений автора «Романтической сонаты». После 1917 года подобной концентрации отклика возникнуть уже не могло; узкие временные рамки для осознания тонкости и глубины сочинений стали причиной последующего неинтереса на родине и недостаточного внимания в годы эмиграции, ибо западноевропейский менталитет оказался чужеродным для

Метнера и практически маловосприимчивым; недолгое пребывание с гастролями в Москве в 1927 году осталось почти незамеченным на фоне «ожесточенных маршей» нового стиля, созвучного эпохе 1920-х гг. Тонкие грани романтической эмоциональности «Забывших мотивов» меркли в музыкальных экспериментах, бушевавших на волне отечественной революционности⁸⁶.

Мировоззрение философа-публициста, брата композитора Э.К. Метнера оказало огромное влияние на формирующееся сознание Николая Карловича. Подобно культурному бытию России рубежа XIX–XX вв., не воспринявшему «немецкие предписания» от Эмилия Карловича как спасительную силу для водружения «праведных» идеалов искусства, Н.К. Метнер не воплотился в идол немецкой культуры, несущий для русских «верные» основы творческого самовыражения на фоне исканий начала XX века⁸⁷. Русская музыкальная интонационность и образность в пьесах op.20 №1; op.26 №3; op.34 №2, №3 сочетались с немецкими традициями; в «Сказке» op.51 №3 (рис. 32) даже присутствует национальная масленичная ярмарочность как в «Феврале» Чайковского (рис. 33).

⁸⁶ Топилин Д.И. «Творческий космос» Н.К. Метнера // Музыкаведение. 2017. №2. С. 12–13.

⁸⁷ Там же. С. 14.

Poco a poco più mosso

Allegro (non troppo) al rigore di tempo

Рис. 32. Метнер. Сказка op.51 №3

Allegro giusto

Рис. 33. Чайковский. «Февраль»

Потребность «изъясняться» на русском и немецком музыкальных языках подчеркивала естественное нахождение композитора между двумя культурами, учитывая творческий универсализм как отображение в музыке результата многовекового эстетико-философского диалога России и Германии. В вокальной лирике – черты стилей Ф. Шуберта, Р. Шумана и И. Брамса. Интерес к немецкому искусству огромен: Гёте – любимый поэт, воспринятый как семейный идеал; кумир – Бетховен, а в русской культуре – увлечение поэзией А.С. Пушкина,

М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева, А.А. Фета, прозой Н.С. Лескова, И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого⁸⁸.

Очевиден острый парадокс в невозможности достичь цельности только на немецкой почве, но и без Innerlichkeit осуществить замыслы Фортепианного квинтета, Третьего концерта для фортепиано с оркестром и Третьей сонаты для скрипки и фортепиано совершенно невозможно, ведь Метнер, как и Ф. Ницше, отвергал вседозволенность творца, в чем автор идеи сверхчеловека видел признак «преступления». Абстрагированность от нового и нежелание принять тенденции к полному отказу от романтического понимания искусства равняется предательству идеалов: «Как досадно, что Ницше в своем “Contra Wagner” ударил по Вагнеру, а не по тем сукиным детям, которые стояли за ним <...>»⁸⁹.

Противоречивым представляется факт гармоничного творческого положения Метнера до «заката Европы» и России, ведь настораживающий момент надлома начинается именно у Вагнера и позднее у Скрябина, что есть уже высшее проявление русско-немецкого диалога в предчувствии исторических катастроф XX века. «Кольцо Нибелунга» и «Парсифаль», «Поэма экстаза» и «Прометей» для Метнера – показатели ужаса времени, воплощающие «маятник» западноевропейского культурного упадка, ухода от традиционности в искусстве, гипертрофированность романтизма; от вагнеровского и скрябинского стиля рождается музыка, уже категорически отвергаемая Метнером – предслышание надвигающегося краха ощутимы в ранних произведениях: Соната op.5, «Сказки» op.8, Сонаты op.25.

Проявление рафинированности мысли в просветленных красках божественности противопоставляет Метнера многим русским композиторам и философствующим писателям: прежде всего, Мусоргскому, Чайковскому, Толстому и особенно Достоевскому: «Вот почему я ненавижу Достоевского. Он столько мрака пустил в искусство <...>»⁹⁰. Считая высочайшей одаренностью незаметное владение техникой для достижения подлинной художественности,

⁸⁸ Там же. С. 14.

⁸⁹ Метнер Н.К. Письма. М., 1973. С. 206.

⁹⁰ Метнер Н.К. Воспоминания. Статьи. Материалы. М., 1981. С. 157.

Метнер выделял Пушкина, наделенного потрясающим даром «скрывать» искусно-ремесленный блеск при духовном совершенстве, что в целом есть сверххудожество; в искусстве Пушкина и Гёте наблюдается оправдание несовершенств бытия.

К осознанию процесса творчества Э.К. Метнер приходит в книге о Гёте, погружающегося в собственное сознание с обретением *Я* в литературе. Боязнь и интерес к внешнему миру есть одновременное созерцание окружающего и самосозерцание, что косвенно соотносимо со скрябинским солипсизмом; подавив в сознании варварское и божественное с обретением высшей творческой гармонии в стремлении к человеческому, Гёте избежал опасности «солнечного удара». Эмилий Карлович подчеркивает способность автора «Фауста» отстраниться от взоров на Бога в отказе от самопознания: «Самоутверждение закончилось бы отождествлением с Божественным Светом, со всей Вселенной»⁹¹. Вновь возникают идеалистические контуры мироздания, осторожность в обращении с пылающим солнцем и жутью бездны, ибо творящее «взрачивание» Вселенной Шеллинг представлял в постоянном противоборстве космических и хаотических начал с финальным достижением абсолютной гармонии в «божественном свете». Рассуждая о гениальности Гёте, Э.К. Метнер фактически выявляет мистериальность А.Н. Скрябина, будто получившего «солнечный удар»; русский мир беспределен – понимание вселенского крушения-перерождения существенно трансформируется, несмотря на изначальное укоренение в германской абсолютности.

В циклах на стихи Пушкина Н.К. Метнер с поистине немецкой строгостью приходит к аскетизму в музыкальном языке и во имя драгоценного русского слова «отрекается» от изобразительных элементов, концентрируясь на духовной целостности содержания. Сквозь русско-немецкое сознание осмысляются именно философские идеи: «Семь стихотворений А. Пушкина» op.29 (1914), «Шесть стихотворений А. Пушкина» op.32 (1915), «Шесть стихотворений А. Пушкина»

⁹¹ Юнгрен М. Русский Мефистофель. С. 92.

ор.36 (1918) – размышления о предназначении искусства, сущности и смысле поэтического творчества⁹².

Образная сфера «Трех стихотворений Г. Гейне» ор.12 (1907) включает глубинно-личностный и метафизический уровни: тема мирского страдания, пронизывающая стихи, выражается в градации от «шуточки» до «смерти», в разрушении радости с появлением холодной иронии. «Мне ручку на грудь положи, мой дружок» – обращение к полуреальному «дружочку», позднее к ирреальному «мастеру плотнику» – смерти – направлены в никуда. «На севере мрачном» – стихотворение Гейне, многократно привлекавшее русских поэтов. Сближение «кедра» и «пальмы» – холодности и огненности – у Гейне возможно только в метафизическом сне. Немецкий философский сюжет трактуется с русским элементом: колокольный перезвон при воссоединении несовместимостей; русская природа Метнера позволяет транслировать немецкую поэтическую речь, открывая новые грани понимания образности, подобно М.Ю. Лермонтову, Ф.И. Тютчеву, А.Н. Майкову, А.А. Фету, создавших индивидуальное национальное прочтение Гейне. Мотив приближающейся смерти в стихотворении «Ведет ли дорога в объятья любви иль прямо к могиле глухой?» представляется в призрачных интонациях *Dies irae* в партии фортепиано, постепенно проникающих в вокальную строчку⁹³.

Магнетическая аура и тонкая духовная организация музыки Метнера приводит к визуальными ассоциациям. Фразы подобны «хрупким ветвям», всегда четко «выписанным» на фоне изменяющегося, но неиссякающего «небесного свечения», и есть идеальное чувство формы и законов процессуального выстраивания композиции. Концептуальная основа произведений – детализация фрагментов существующего мира сквозь нюансы романтического чувствования, погруженные в сферу глубинных личностных переживаний⁹⁴.

Огромное значение Метнер уделял эмоциональности: И.Ф. Стравинский, отвергший чувственность романтиков, становится синонимом неискусства, как и

⁹² Топилин Д.И. «Творческий космос» Н.К. Метнера. С. 15.

⁹³ Там же. С. 15.

⁹⁴ Там же. С. 14.

С.С. Прокофьев; даже С.В. Рахманинов в Этюде-картине op.39 №6 *a-moll* подвергнут критике⁹⁵. Обесчувствование означало обесмысливание музыки, подобно отсутствию пути к истине в науке; следовательно, гиперэмоциональность Скрябина не должна противоречить метнеровским представлениям, однако переизбыток восторженности не укладывается в пределы обозначенных границ: Соната op.25 №2, «Соната-воспоминание», «Трагическая соната», «Грозовая соната» – подвластность разуму при строгой элегантности и обогащающем воодушевлении, а не бесконтрольная страстность. Последовательность и тщательность в устройстве земного миропорядка невозможно игнорировать; отрицая мистериальные идеи Скрябина, в Фортепианном квинтете достигается самодостаточность искусства в классических формах с восшествием к идеалу. Истинная вера Метнера в неиссякаемость романтического искусства не всегда допускала даже долгую развертываемость и опасную интенсивность альтераций в музыкальном стиле Вагнера: «С XIX в. основным показателем развития музыкального языка были изменения в сфере гармонии; Метнер, напротив, отказался от такой смелости и остался верен довагнеровскому гармоническому языку. К сожалению, эта верность помешала восприятию его произведений современниками, которые не заметили несравненной изобретательности Метнера»⁹⁶. Отношение Метнера к новым художественным явлениям первых десятилетий XX века крайне негативное: разрушение целостной «романтической картины» творчества воспринималось как трагический факт культурного упадка; высказывания Метнера о М. Регере, Р. Штраусе и И.Ф. Стравинском излишне категоричны⁹⁷.

Критический пафос переполняет и характеристику музыки Метнера, данную одним из поклонников Стравинского искусствоведам С.С. Митусовым: «лакированный композитор», «издали – будто и шелк, а поближе – бумажка»⁹⁸ –

⁹⁵ Метнер Н.К. Письма. С. 522.

⁹⁶ Фламм Х. Семья Метнеров и культура Серебряного века. Примечание к сонатам Николая Метнера // Николай Метнер. Вопросы биографии и творчества. М., 2009. С. 52.

⁹⁷ Топилин Д.И. «Творческий космос» Н.К. Метнера. С. 13.

⁹⁸ Цит. по: Федякин С.Р. Метнер и его время. Литературно-музыкальные параллели // Николай Метнер. Вопросы биографии и творчества. М., 2009. С. 60.

неоправданные и оскорбительные суждения, основанные на внешнем негативном впечатлении от музыки, в действительности раскрывали сущностные черты. Выписывание мелодии, «обточка» линий, как замечал Н.Я. Мясковский, страсть к «графическим изображениям» музыкальной мысли, изящная орнаментика и нелюбовь к «широким мазкам», продуманность мельчайших, едва заметных деталей сочинения есть лакированность. «Издали шелк» – ровность композиционного развертывания, стремление к совершенству формы, отсутствие неожиданных эмоциональных надломов, бархатная гладь фактуры, благородство художественных идеалов; «поближе бумажка» – графичность, скрупулезное выписывание фраз, безупречная точность в создании подлинной красоты. Весьма нелестное мнение сложилось о Метнере у Прокофьева: «<...> это была такая сущь, архаика, такое тематическое и гармоническое убожество, что казалось, передо мной сидел человек, внезапно сошедший с ума, и, потеряв понятие о времени, упорствующий в писании на языке Карамзина»⁹⁹. Нелестная оценка вполне объяснима: по сравнению с многокрасочной хроматической тональностью и разнообразной полиаккордикой Прокофьева холодноватый мелодизм, «веселая серьезность» в действительности могли восприниматься музыкальным архаизмом, но Метнер сознательно достигал «подлинности чувства», лишённого внешних эффектов, что выражалось в специфике музыкального языка, ибо вечные темы искусства никогда не имели временной принадлежности¹⁰⁰.

Сопоставление Абсолюта, идущего от немецкой идеалистической философии, и трагического разрушения системности в искусстве, страшит Метнера «чернотой» грядущей неизвестности, хаотичностью движения культуры и показывает возможные последствия вседозволенности в творчестве. Гегелевско-шеллинговский идеализм у Метнера – в размеренном, поэтапном выстраивании творческой Вселенной с исключением бросков в бездну и неупорядоченных, с немецкой точки зрения, устремлений к пылающему солнцу как в искусстве Скрябина. Шеллинг формировал четкие принципы развития мироздания,

⁹⁹ Прокофьев С.С., Мясковский Н.Я. Переписка. М., 1977. С. 377.

¹⁰⁰ Топилин Д.И. «Творческий космос» Н.К. Метнера. С. 13–14.

исключающие непредвиденные элементы; в музыке Метнера выверенная строгость, филигранный расчет сочетаются со стремлением к идеальному миру, выстроенному в пропорциях «врожденного» знания сонатной формы и эстетико-философских систем.

Цельное представление о Вселенной – неотъемлемая составляющая учения Шеллинга, выражается в изначальном единстве мироздания, включающем предугаданное движение в размеренном развитии. Крайне сложно усмотреть потенциальный «выход» за пределы обозримой Вселенной и возможность представления бесконечных далей, неподвластных разуму художника. Русское мышление Скрябина способно вместить неостановимое стремление в недостижимые миры, существующие вне «немецкой Вселенной», что совершенно невозможно для Метнера, исповедующего обозримость достижимых границ и манифестировавшего пять элементов подлинного искусства – *единство, цельность, свет, духовный идеал, гармония*: каждый наличествует и у Скрябина, чьи эстетико-философские искания – *единство*, воплощенное в стремлении к синтетическому искусству с доминирующей ролью музыки. Метнер верил в единственно верный путь творящей души, направленный к *свету*; мировоззрение восходило к платонической философии; *свет* – благая энергия, а у Скрябина – одна из сквозных идей, начиная от первых симфоний до «Прометей» и Десятой сонаты. *Духовный идеал* искусства, «лик творчества» Метнера сопоставимы с представлениями Скрябина о *человеке-мессии-творце*. Отстаивание противодействующей хаосу *гармонии* в Фортепианном квинтете или циклах «Забывтые мотивы» в трансформированном виде присутствует в музыкально-эстетических концепциях Скрябина; затаенно-зарождающееся томление в «Поэме экстаза» достигает вселенского *C-dur*'ного аккорда как абсолютное торжество высшей *гармонии*. «Прометей» открывается звуками хаоса, а вершится восхождением к *Fis-dur* – консонансу, что особо примечательно, учитывая господствующую диссонансность тритонового мышления. Мистериальное крушение-перерождение энергией единого искусства, заключается в *целостном* преобразовании средств для достижения великой цели: создавалось эстетико-

философское учение, выражающееся в поэтических вступлениях к произведениям, происходила трансформация музыкального языка – полный спектр составляющих приготовления к «Мистерии» слился воедино.

Катастрофа эстетико-философских основ культуры Серебряного века отозвалась у Метнера усилением веры в «классический» довагнеровский стиль с незыблемой цельностью; мировоззренческие позиции подверглись гигантскому давлению «новой музыки», уходящей от человекоцентризма: художник постепенно перестает доминировать в искусстве. Настроения времени, выраженные в «Дегуманизации искусства» Х. Ортега-и-Гассета (1925), «Умирании искусства» В.В. Вейдле (1937), «Ночных мыслях» (1934) и статье «Анти-искусство» (1924) П.П. Муратова – контрапункт метнеровских мыслей о крахе искусства при потере религиозного в творчестве¹⁰¹.

Идеалы Метнера основываются на стремлении к единству, высшей простоте и строгости: «Единство и простота не есть данность, а предмет созерцания. Движение к единству и простоте есть свободное движение духа человеческого по линии наибольшего сопротивления»¹⁰². О глубинной философии произведений русских художников И.А. Ильин писал: «Русский творческий гений ищет не солнца *над* бездной, не рая *после* ада и в *противоположность* аду (Данте); из этого он исходит, с этого он *начинает*... Он ищет солнца *в* бездне и *из* бездны; и то обретая его (Пушкин, Тютчев), то не обретая его (Гоголь, Достоевский, Лермонтов, Врубель), не успокаивается ни на чем ином»¹⁰³. Истинная природа русского гения, находящегося в постоянном колебании между отрицанием и признанием божественной силы, всегда на пути к высшему свету, подобно молитвенной религиозности Ф.М. Достоевского и церковным противоречиям Л.Н. Толстого. Немецкий компонент не позволяет Метнеру «скитаться» между солнцем и бездной: происходит осторожное всматривание в «русскую черноту»; эпиграф из Ф.И. Тютчева к Сонате op.25 №2 понимается как опасение «заигрывания с хаосом»:

¹⁰¹ Там же. С. 14.

¹⁰² Метнер Н.К. Муза и мода. Защита основ музыкального искусства. Париж, 1978. С. 17.

¹⁰³ Цит. по: Ильин И.А. Собрание сочинений: в 10 томах. Том 6. Книга 2. М., 1996. С. 295.

*О! страшных песен сих не пой!
 Про древний хаос, про родимый
 Как жадно мир души ночной
 Внимает повести любимой!
 Из смертной рвется он груди,
 Он с беспредельным жаждет слиться!..
 О! бурь заснувших не буди –
 Под ними хаос шевелится!..*

Осознавая возможность «сорваться» в бездну, Метнер, как и Тютчев, тонко чувствующий немецкую природу, остерегается соблазна, что передается в музыке аскетизмом мелодической линии при вторжении резких диссонансов. Достижение высшей гармонии в единстве, стремление к уравновешенной строгости содержания возможно в случае «заклинания» хаоса: вторжение терпких созвучий, напоминающих скрябинский аффект (рис. 34), в «Романсе» из Второго концерта для фортепиано с оркестром *c-moll* просветляется – на пути к «шеллинговской выси» (рис. 35).

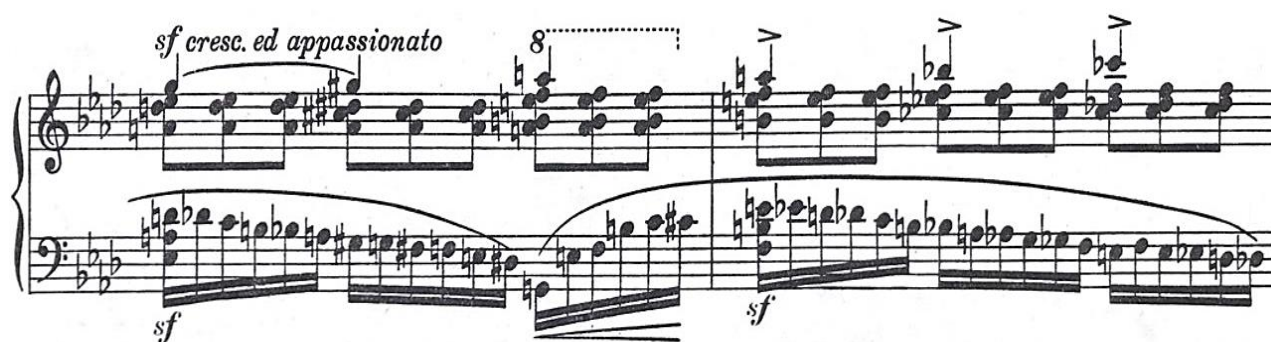


Рис. 34. Метнер. Второй концерт для фортепиано с оркестром, II ч., «Романс»



Рис. 35. Метнер. Второй концерт для фортепиано с оркестром, II ч., «Романс»

Естественное владение языками и русской, и немецкой художественности, врожденный дуализм, пребывание между мощными гравитационными силами – одна из причин недооцененности Метнера на обеих родинах как равновеликой фигуры для России и Германии, чьи сокровенные идеи, словно «остановившись» во времени, развивались в едином русско-немецком культурном существовании, совпавшем на раннем этапе, в начале XX века, с невероятным подъемом национального самосознания России. Отрицая «вредоносность» инновационного романтизма у Вагнера и позднего Скрябина, кристаллизуя синтетическое мировоззрение как духовный центр единения потомков Гёте и Пушкина в условиях веяний символизма, Метнер остался идеалистом именно на русской почве в отрыве от приземленного бюргерства, а в итоге – эстетствующий эмигрант, пребывавший в метафорической, несуществующей России, где «не произошло» революции 1917 года. В «Сказке» op.26 №3 словно появляются блики из прошлого и одновременно – воплощение особой «внутренней эмиграции»: закрытости и аскезы; «замкнутость» в почти точной зеркальности главной темы.

Очарование Россией имеет давнюю историю; немцы, возлюбившие огромный простор родины Пушкина и Лермонтова, навсегда оказывались под притяжением русского гигантизма, еще более побуждающего на нравственно-этическое возвышение, смиренность и творческое высвобождение. Как и многие германские подданные, приехавшие в Российскую империю, впоследствии даже изменявшие собственные фамилии на русские в знак всестороннего соединения,

как династии Арнольдов, Альбрехтов, где каждый принес индивидуальную пользу новому отечеству, как и многочисленные врачи, ученые, педагоги, так и царские семьи предстают уникальным свидетельством трехсотлетнего нарастания чистоты немецкой крови на русской земле. Род Метнеров – одна из славных глав русско-немецкого повествования, ибо по мысли Гёте: «”Немцы <...> должны быть разбросаны, рассеяны по всему свету, <...> чтобы на благо остальным народам раскрылось все то хорошее, что в них заложено”»¹⁰⁴.

Удивительный парадокс опять же укореняется в специфичности русского мира как священного простора унаследованного византийского православия и одновременного буйства индивидуальности во второй половине XIX – на рубеже XIX–XX вв. Если немцы испытывали подлинную приобретенную любовь к России, отдаляясь от Германии, то русские – наоборот при разлуке с родиной острее чувствовали собственную национальную сущность: достаточно вспомнить бесконечную тоску эмигрантов в изгнании. *Версиров* в «Подростке» Достоевского провозглашает: «Один лишь русский, даже в наше время, то есть гораздо еще раньше, чем будет подведен всеобщий итог, получил уже способность становиться наиболее русским именно лишь тогда, когда он наиболее европеец»¹⁰⁵. Рассредоточение творческих сил на огромные территории, затрагивая другие культуры, ассоциируется со стремлением вырваться за пределы родины, но в итоге для русского художника везде – Россия. Но самое необычное в похожей обретенной способности и у русских немцев: стиль Метнера сложился до гибели Российской империи, а после отъезда – ностальгия по России, смиренное «служение», гипертрофированная сдержанность, мировоззренческая простота, усиление прежнего аскетизма и графичности.

Соната op.30 *a-moll* создавалась в период Первой мировой войны: тусклое безжизненное вступление и эпизоды мажороокрашенного оцепенения с призрачной, завуалированной русской «интонацией». Мелодические линии лишены широты и откровенности; контроль над чувством не позволяет длительно

¹⁰⁴ Цит. по: Манн Т. Германия и немцы // Собрание сочинений в 10 томах. Том 10. М., 1961. С. 325.

¹⁰⁵ Достоевский Ф.М. Подросток. М., 2017. С. 527.

пребывать на вершине эмоционального пика: Метнер сглаживает ожидаемые кульминации – разум очерчивает допустимые границы (рис. 36).



Рис. 36. Метнер. Соната op.30 *a-moll*

Предквинтэссентные циклы «Забытые мотивы» op.38, op.39, op.40 исполнены ясностью линий и вместе с тем гармонических трансформаций: скромная исповедальность пьес восходит к дневниковости романтика второй половины XIX века, но в совершенной опустошенности начала 1920-х гг., когда мир обретал кардинально видоизмененный облик в геополитике и культуре. Метнер обращается к древнейшим классическим сопоставлениям – песенности и танцевальности. «Соната-воспоминание» и «Трагическая соната» обрамляют первый циклы op.38, op.39 – выстраивается макроцикл трагичности в множественных лирических очертаниях сквозь сдержанное «оплакивание» умирающего простора старых идеалов. Слышатся отголоски прежних переживаний первых десятилетий XX века: «Грациозный танец» (рис. 37), «Праздничный танец», «Речная песня», «Сельский танец», «Вечерняя песня», «Рождественский танец», «В духе воспоминаний» в ауре раннего и позднего Шумана, но иногда в брамсовской фактуре (рис. 38); в «Вечерней песне» – иллюзия солнечности, мимолетность мажорных эпизодов, ведь только прошлое в

настоящем достойно восхищения.



Рис. 37. Метнер. «Грациозный танец» op.38 №2



Рис. 38. Брамс. Интермеццо op.119 №3

«Размышление», «Романс», «Весна», «Утренняя песнь», «Трагическая соната» из цикла «Забывшие мотивы» op.39 – наблюдение за катастрофичностью происходящего; Метнер истинно стремился повернуть время вспять: остановить резкую смену ориентиров в искусстве и геополитический коллапс. После Первой мировой войны Метнер принимает творческую аскезу: простота и ясность во имя противодействия жесткой инновационности; развитие мышления романтика становится совершенно обособленным. В «Романтической сонате» op.53 №1 воплощается специфическая ситуация пребывания в аскетическом одиночестве творца посреди шумов ненавистной новизны: романс – благоговейное созерцание «оранжереи роз» конца XIX века (рис. 39).

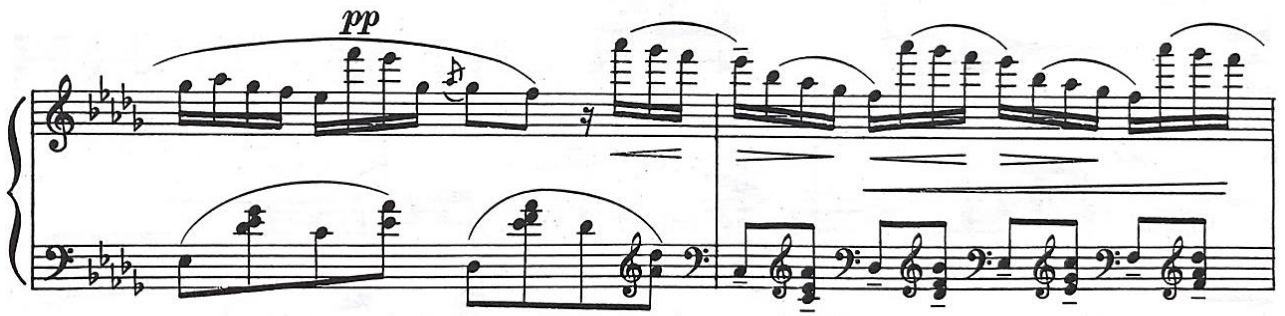


Рис. 39. Метнер. «Романтическая соната», I ч., романс

Изобретательность Метнера – не цель самовыражения; трагичность не в изображении краха старого мира как у М. Равеля после событий Первой мировой войны: железо танков, искореженные груды металла, фатальные обрушения, парение над обугленной Европой в Хореографической поэме «Вальс» (1920), «Болеро» (1928) и Концерте для фортепиано с оркестром для левой руки (1930). Метнер сторонится скрежета новой музыки, ибо творческое солнце светит неизживаемым романтизмом как в музыкально-иллюзорном раю.

Скерцо из «Романтической сонаты» – холодное повествование с русскими элементами (рис. 40) и недолгий благородный гнев аристократа духа. «Размышление» – парадоксальные аллюзии (рис. 41, 43) на образность как раннего, до Пятой сонаты, так и позднего Скрябина (рис. 42, 44), при совершенном отсутствии скрябинского аффекта, что создает ощущение мыслетворчества возможного пути романтизма в первой половине XX века. Финал – графичность тематизма, орнаментальность развертывания, где немецкое особенно интенсивно проявляется в построении формы.



Рис. 40. Метнер. «Романтическая соната», II ч., скерцо

Andante con moto (*espressivo, ma semplice*)
legatissimo

p sordamento

Рис. 41. Метнер. «Романтическая соната», III ч., «Размышление»

Elevato

p *cresc.*

Рис. 42. Скрябин. Прелюдия ор.35 №2

diminuendo

p *ritenuto* *tr*

Рис. 43. Метнер. «Романтическая соната», III ч., «Размышление»



Рис. 44. Скрябин. Девятая соната

Фортепианный квинтет *C-dur* (1948) – вершина искусства Метнера; произведение квинтэссентного пространства, а фактически итог многовекового русско-немецкого диалога в несуществующей России после переворота 1917 года и Первой мировой войны; это торжество музыкально-иллюзорного рая «внутренней эмиграции». Художники в процессе трансформаций мировоззрения в определенный момент выходили на обобщения огромного историко-культурного пласта. Римский-Корсаков – в мифологичность славянского космизма «Сказания о невидимом граде Китеже и девице Февронии»; Мусоргский – в подлинность исторического фатума «Хованщины»; Скрябин – в глобальный мистериальный космизм; а Метнер – в объединение германской и русской традиционности под эгидой христианства в Фортепианном квинтете, создававшемся на протяжении почти полувека. Однако вопрос религиозности остается открытым, ибо церковность понимается Метнером своеобразно; пафос колокольности соотносим с финалом Первой сонаты для скрипки с фортепиано и с грандиозным заключением Фортепианного квинтета *g-moll* С.И. Танеева.

Сугубо индивидуальным представляется выбор инструментального жанра трехчастного квинтета с сонатной формой в первой части и финале, а не симфонии или концерта; строгость Метнера проявляется и в выборе сокровенной сферы откровения: вспоминаются слова Р. Шумана о квартете, требующем «<...> и от композитора, и от слушателя наибольшей сосредоточенности и

углубленности мысли»¹⁰⁶. Мотивы старой России в квинтете естественно вкрапляются в западноевропейскую «музыкальную интонацию» и продолжают «развиваться», усиливая впечатления глубины и сосредоточенности – внутренний потенциал русской культуры рубежа XIX–XX вв. после 1917 года распространился на Запад и отсрочил фатально надвигающийся «закат Европы». Размышляя о Серебряном веке, А. Белый отмечал, что русские модернисты «воскрешают забытое прошлое: <...> возобновляют культ немецких романтиков, Гёте, Данте, латинских поэтов <...>»¹⁰⁷.

2. С.В. Рахманинов – гармония Запада и Востока

Творчество для художников и особенно русских – условие бытия и часть истории. Колокольность и долгое разворачивание мелодии и как выражение *темы пути* С.В. Рахманинова, интровертированность мышления Н.К. Метнера и несвершенная «Мистерия» А.Н. Скрябина – отражение актов громадной «историко-культурной драмы». Метнер и Рахманинов перешли трагический рубеж, что ощутимо сказалось на мировоззрении; разлука с родиной отсвечивалась неожиданным появлением фольклорных мотивов в «Сказках» op.51 Метнера с посвящением *Золушке* и *Иванушке-дурачку*; Рахманинов в Третьей симфонии op.44 *a-moll* (1937) подводит итог в изгнании.

Парадоксальные изменения возникали на глубинном уровне: грандиозная Третья соната для скрипки и фортепиано op.57 *e-moll* «Эпическая» (1938), а также отдельные эмигрантские романсы Метнера включают отголоски православного пения. Немец по крови Метнер погружается в глубины русского мира, что противоположно проникновению в рахманиновские партитуры символа католического Запада, впоследствии приобретшего общекультурный смысл – богослужебной секвенции *Dies irae*, постепенно охватывающей собственную музыкальную интонацию; отрешенность и изгнанничество усилили интерес к

¹⁰⁶ Житомирский Д.В. Роберт Шуман. М., 1964. С. 659.

¹⁰⁷ Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2-х томах. Том 1. М., 1994. С. 266.

общевропейским и мировым темам-знакам, «импульсам» прошлых эпох.

Взаимопроникновение творческих импульсов между авторами «Острова мертвых» op.29 (1909) и «Грозовой сонаты» до и после перелома 1917 года ощущалось не только на уровне глобально-мировоззренческих изменений, но и в отношении музыкального мышления, построения концепции произведений: выразительность «гармонического переосмысления» окончаний музыкальных фраз в тематизме, совершенно немислимая для Скрябина, присутствует как у Метнера (рис. 46), так и у Рахманинова (рис. 45), в экспозиционных и особенно в заключительных каденционных оборотах.



Рис. 45. Рахманинов. Рапсодия на тему Паганини

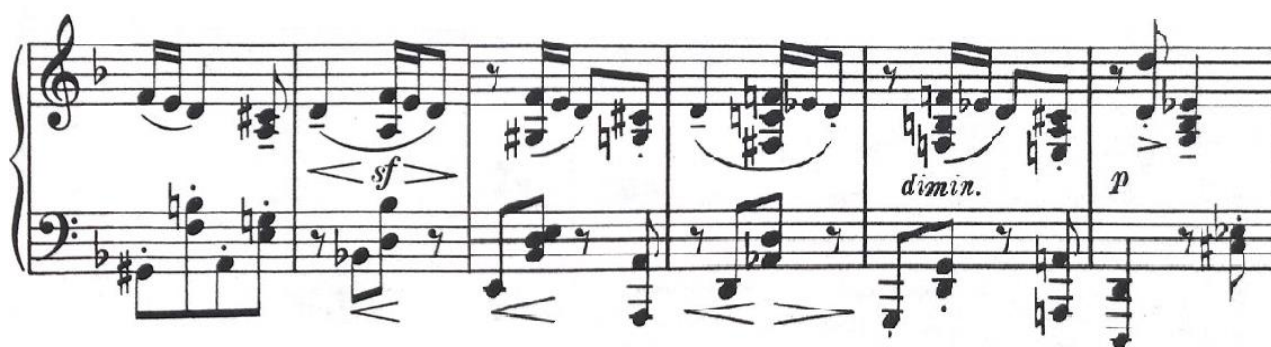


Рис. 46. Метнер. Сказка op.51 №1

Революционные и военные потрясения различно отозвались на музыкальном языке композиторов, обзревавших переход от возникшего коллапса к новым идеалам: индивидуальность творчества «на переломе» проявлялась в

процессе преобразования, обнаруживались скрытые потенциальные черты, до поры «спящие» во «времена мира». Историческая катастрофа изменила не только политическую карту. Новации гармонического языка захватывают Рахманинова гораздо ранее, чем Метнера, сохранявшего «облик XIX века» в долгой настороженности к хроматичности; поздние эмигрантские «Сказки» op.42, op.48, op.51 отличаются некоторой жесткостью, холодной иронией, скрытыми под благородством и изяществом линейности.

В результате соединения традиций московской и петербургской композиторских школ Рахманинов обрел собственный стиль. Симфоническая поэма «Князь Ростислав» (1891), Симфоническая фантазия «Утёс» (1893), Кантата «Весна» (1901), поэма «Колокола» (1913) очевидно тяготеют к традициям Н.А. Римского-Корсакова, А.П. Бородина и М.П. Мусоргского; симфонии, концерты для фортепиано, романсы, инструментальные сонаты и трио – к П.И. Чайковскому и С.И. Танееву; в итоге – Рахманинов оказывается «последним из могикан» русского мира после крушения Российской империи.

Предквинтэссентные этюды-картины op.33, op.39 Рахманинова – фрагменты детализированного русского мира. Созерцание суровой, но чарующей природы; имитирование народных сцен – мерное течение времени в сельской глубинке с «полуразмытыми» образами деревни, столпотворение у церкви во время набата; праздничные гуляния, шум ярмарочных хлопущек на морозе, полирегистровая имитация малых и больших колоколов; национальная усадебная культура, уходящая в прошлое, и – всепронизанность глобальными интровертивными размышлениями об отечественной судьбе, пути, смерти.

Предельная театрализация достигается в Этюде-картине *c-moll* op.39 №7; композиция отличается от остальных сочинений специфического рахманиновского жанра: присутствуют элементы речитативности, даже ариозности: кульминация – как шествие масс народа, колокольный перезвон, а затем вновь почти оперный прием выхода на крупный план – широкое историческое обозрение (рис. 47). Необозначенная тематика этюда-картины

приближается к «Борису Годунову» Мусоргского, в частности, эпичным хорам «Хлеба» и «На кого ты нас покидаешь, отец наш!» (рис. 48).



Рис. 47. Рахманинов. Этюд-картина op.39 №7



Рис. 48. Мусоргский. «Борис Годунов», пролог

Концерт для фортепиано с оркестром – предквинтэссентный и наиболее излюбленный жанр Рахманинова: однако бетховенско-листовская диалогичность приобретает совершенно иные очертания. В Первом концерте op.1 *fis-moll* еще сильны прежние классико-романтические традиции; Второй концерт op.18 *c-moll* – символ мощи русского мира; Третий концерт op.30 *d-moll* – разочарование после революции 1905 года; Четвертый концерт op.40 *g-moll* – воспоминание о потерянной родине.

Иначе соотносятся симфонические полотна Рахманинова: Первая симфония *d-moll* op.13 – ранняя полномасштабная трагическая концепция со стержневым мотивным ядром, проходящим от вступления первой части до коды

финала. Факт полнейшего провала премьеры произведения несет особый символический смысл и в масштабах дальнейшего пути творца, и в исторических пределах русского мира. Московско-петербургский облик отдельных эпизодов очевиден, вплоть до предельного «перевоплощения» в каждой из частей: первая и финал навеяны Чайковским, даже Первой симфонией *h-moll* А.С. Аренского, отчасти драматизмом Шестой симфонии, также находившегося между столичными композиторскими традициями, А.К. Глазунова. Стремительность второй части напоминает «Ночь на лысой горе» Мусоргского и даже мотивы из оперы «Снегурочка» Римского-Корсакова. Симфонии Рахманинова образуют трехчастный единый концепт; три опоры на протяжении творчества: конец XIX века; начало XX века – признанность; середина 1930-х гг. – обоснование мысли об изгнанничестве как «несении креста».

Взаимопроникновение характерного ощущения тональностей, особенно минорных, имеет для Рахманинова весомое значение, вплоть до скрытой философичности по мере приближения к квинтэссентному пространству. Юношеское мировосприятие с максималистскими порывами и романтической тоской: *fis-moll* – Первый концерт для фортепиано с оркестром, Прелюдия op.23 №1 и, бесспорно, *cis-moll* Прелюдии op.3 №2 и Этюда-картины op.33 №9; *d-moll* – первоначальный этап «классической пятиактной драмы»: Первая симфония, Элегическое трио №2 «Памяти великого художника» op.9, Первая соната для фортепиано op.28, а позже Этюд-картина op.39 №8, Третий концерт; *c-moll* – Второй концерт, Этюды-картины op.39 №1, №7; *e-moll* – Вторая симфония op.27, Вокализ op.34 №14; *g-moll* – Прелюдия op.23 №5, Четвертый концерт; *a-moll* – Третья симфония, Рапсодия на тему Паганини op.43, а Симфонические танцы op.45 – объединение *c-moll*, *g-moll*, *d-moll* – обобщение идей несуществующего старого русского мира.

Квинтэссентная Третья симфония – неприкаянность, смятение, разорванность интонаций, скованность, несвойственная мелодическому развертыванию Рахманинова, мозаичность, превращение напевного тематизма в маршеобразный – первая часть по силе драматического развития соотносима с

эпизодами из Четвертой и Шестой симфоний П.И. Чайковского, но в совершенно ином историко-культурном контексте. Вторая часть наводит на воспоминания об ушедшем; третья – переосмысление симфонической концепции, одновременно и скерцо, и финал; смещается акцент в констатации невосполнимости утраты с отзвуками «пляски смерти».

3. Космическая философия в музыке А.Н. Скрябина

В искусстве А.Н. Скрябина откристаллизовались составляющие русского творящего сознания, основанные на истолковании мессианского предназначения России и глобальной «космичности». Ныне известно о влиянии учений немецких философов Ф. Шеллинга, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, философии Вл.С. Соловьева, воспринятой в результате общения с С.Н. Трубецким; теософских учений Е.П. Блаватской, создавших специфический сплав индивидуального мировоззрения Скрябина как одного из символов эпохи, воплотившего основополагающие черты Серебряного века; принадлежность к русскому миру подтверждается сильнейшим взаимодействием с явлением космизма; как и вагнеровские философия и музыка слитые воедино. Устремленность Скрябина ввысь на протяжении творческого бытия имела этапы: очевидна значительная трансформация эстетико-философского воплощения идей в музыкальном языке¹⁰⁸.

При осмыслении наследия Скрябина возникают немалые затруднения: за последние сто лет изменилось отношение к создателю «Прометея»; ибо неповторимая художественность мерцает издали, пульсирует и метафорически трепетно «самообновляется», скрывая многие до сих пор невысвеченные грани «невсесильного» гения.

В первые годы XX века Скрябин задумывает творческий эксперимент: создание особой оперы – музыкально-философского концентрата дерзновенных

¹⁰⁸ Топилин Д.И. Александр Николаевич Скрябин: к «недосягаемым мирам» // Музыковедение. 2016. №6. С. 39–40.

идей, но замысел, как оказалось, невозможно осуществить ввиду условности жанра, ограничивающего «полетность» мысли. В итоге создается масштабная Третья симфония «Божественная поэма», представившая *героя* с сильным вагнеровским тристаново-зигфридовским и парсифалианским аффектами – *человек-мессия-творец*, ибо божественное у Скрябина – парадоксально оппозиционно религиозному и гораздо острее, чем у позднего Вагнера в «Парсифале». Отсутствие театрального начала явилось дополнительным импульсом для концептуального обоснования новаторской программы симфонии. Принципиальный уход от условностей сцены перевоплотился в метафизический космический театр – простор нескончаемого совершенствования творящего духа. Содержание «Божественной поэмы» соотносимо с главнейшей идеей космизма о внеземной миссии человека¹⁰⁹.

Философские изыскания Скрябина, склоняющиеся к солипсическому видению мироздания есть космос индивидуального духовного сознания, что приближало к воплощению мистериального крушения-перерождения. Замысел оказался неосуществим, однако миссия творца, а фактически Скрябина – отображение в искусстве концентрированной направленности мыслетворчества Серебряного века с этико-историческим самоопределением отечественной культуры рубежа XIX–XX вв.: очевидно предзнаменование и революции 1917 года с последующими событиями.

Характерные для космизма всеаспектный эволюционизм, отчетливое тяготение к основам органического мировосприятия и пронизанность науки космическим смыслом, не находят буквального воплощения в сфере Скрябина; однако крупные музыкально-философские сочинения демонстрируют фигуру сверхчеловека, наделенного волей к совершенствованию мира, приводящей к идеалистическому мистериальному проекту крушения-перерождения, что есть и гипертрофированный эволюционизм, и космический смысл науки, ибо философия Скрябина – заветный мост от научности к художественности.

¹⁰⁹ Топилин Д.И. Русский космизм в музыке А.Н. Скрябина // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2016. №2(17). С. 43–44.

Размышления космистов пронизаны философскими смыслами, получившими впоследствии масштабное явственное воплощение в музыкальном искусстве рубежа XIX–XX вв.: удивительно замечать кристаллизацию всеобъемлющей *русской идеи*, когда отечественное историко-культурное бытие подходит к итоговости при соединении обозначенных субстанций русско-европейского, в частности русско-немецкого, затем и русско-восточного родства.

В учении Вл.С. Соловьева человек представляется вмещающим одновременно природное и божественное. Сочетание ничтожности человеческих возможностей с божественностью устремлений всесторонне проявляется и у Скрябина, и у Римского-Корсакова. Преодоление земной ограниченности, сфокусированность на высшем предназначении выражаются в музыке фигурой творца, манифестируемого в «Божественной поэме»; общезначимость природного начала с последующим спасением славянского мира в «Сказании о невидимом граде Китеже и деве Февронии». Соловьев считал вечность Бога предполагающей вечность человечества, но не природно-земного, обыкновенного, а идеального. Универсальный человек наделяется всевластным индивидуализмом: «Воспринимая и нося в своем сознании вечную божественную идею и вместе с тем по фактическому происхождению и существованию своему неразрывно связанный с природой внешнего мира, человек является естественным посредником между Богом и материальным бытием, проводником всеединящего божественного начала в стихийную множественность – устройтелем и организатором вселенной»¹¹⁰. Сквозь высказывание Соловьева раскрывается сущность *русской идеи* в музыкальной культуре: философичность Скрябина, религиозность и мифологичность опять же с философским подтекстом у Римского-Корсакова – в проекции на историчность перед тотальным крахом. Постепенное освобождение от человеко-земного комплекса аффектов в «Божественной поэме», «Поэме экстаза», «Прометее» олицетворяет именно стихийную множественность неземного существования: музыкальный язык трансформируется и приближается к космическим аффектам. Время воплощения

¹¹⁰ Соловьев Вл.С. Чтение о Богочеловечестве // Сочинения в 2-х томах. Том 2. М., 1989. С. 140.

божественности отягощается осознанием неразрывности связи с земным существованием, однако Скрябин предпринимает дерзновенную попытку высвобождения¹¹¹.

Космическое значение придавал творящему процессу С.Н. Булгаков: «То место, которое в творении принадлежит человеку как микрокосму, распространяющему себя и в макрокосм, определяет значение человеческого творчества. Бог, сотворив человека в полноте его потенциальных заданий, вверяет ему их осуществление»¹¹². Булгаков считает первостепенной волю Бога как творческую мотивацию: гениальность боговедома и воплощает потенциальные задания. Достижение ближних миров космоса – ликование творческого духа, приближающегося к огненному солнцу в коде Пятой сонаты op.53, – подтверждает веру в созидательность человеческого гения и рождает иллюзию возможности объятия бесконечной Вселенной, только позднее у Скрябина возникают неосознанные трагические мотивы недостижимости дальних миров космоса. В учении Булгакова фактически высвечивается и идея мистериального крушения-перерождения: творчество, являясь неиссякаемым, есть неотъемлемая часть мироздания. Достичь конечного этапа – преобразования мира – не представляется возможным; дерзновенное творчество выполняет роль приготовления к эсхатологическому завершению.

Космизм в поздних работах Н.А. Бердяева содержит явственный акцент на антропоцентризм: человек «<...> сам целый космос и одного с космосом состава»¹¹³. Трактовка также отвечает эстетико-философским исканиям Скрябина: искрометный эгоцентризм пронизывает музыку и впоследствии только усиливается; изначально небольшой круг принимаемых композиторов предшествующих эпох сужается и в итоге, по мере приближения к мистериальному замыслу, концентрируется исключительно на личной фигуре¹¹⁴: Скрябин отрицает или не узнает даже собственные ранние произведения.

¹¹¹ Топилин Д.И. Русский космизм в музыке А.Н. Скрябина. С. 44–45.

¹¹² Булгаков С.Н. О Богочеловечестве: в 3-х частях. Ч. 3. Невеста Агнца. Париж, 1945. С. 348.

¹¹³ Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 353.

¹¹⁴ Топилин Д.И. Русский космизм в музыке А.Н. Скрябина. С. 45–46.

Осмысля русскую христианскую философию, Бердяев обозначает космоцентризм, улавливающий обожествленные энергетические импульсы, направленные на преобразование мироздания, и антропоцентризм, устремленный к человеко-земной активности в условиях планетарного социума; намечается рассмотрение проблемы космоса и человека с приходом к толкованию смысла русской художественной эсхатологии с этико-историческими последствиями: «<...> конец этого мира, конец истории зависит и от творческого акта человека»¹¹⁵.

Соотнесение космизма Н.Ф. Федорова и музыкальной философичности Скрябина представляет особенный интерес. Федоров считал человечество наделенным миссией спасения не в противоречии, а в благоединении с христианским учением: возложенная ответственность, воссоединенная с божественным импульсом, определяет мировоззренческую целостность бытия – человек есть продолжение деяний Христа, искупившего перворожденный грех для последующего исполнения святого предназначения; однако возникают парадоксальные мысли о тонкой грани между подлинно-дозволительным и индивидуально-человеческом – самостремлении. Свершенное спасение как переход в принципиально иное качественное состояние порождает новое безгреховное совершенство, однако процесс христианизированного перерождения не всегда сочетается с предначертанным свыше: проступает сомнение в конкретном богоизъявлении, ведь живое претворение пламенного религиозного духа в концепции «Общего дела» при внешней безобидности несет опасность: выход на трансформированный скрябинский мистериальный переворот. При прочтении работ Федорова сознание заметно погружается в магические бездны, ведь утопический проект воскрешения умерших, бессмертия живущих и преображения вселенной в вечный рай – во исполнение благих основ христианства – есть манифест, останавливающий силу проведения Бога: «В своем учении он [Федоров – Д.Т.] посягает не на тот или иной общественный строй, а на весь природно-мировой порядок. Если в основе многочисленных утопий лежала

¹¹⁵ Бердяев Н.А. Русская идея. С. 279–280.

извечная человеческая мечта о справедливом и счастливом устройении на земле, то в основе федоровского проекта лежит дерзновеннейшая мечта о полном овладении тайнами жизни, о победе над смертью, о достижении богоподобной власти в преображенном мироздании»¹¹⁶. Скрябин четко обозначал наличие конфликта с высшей волей и открыто заявлял о намерении занять место Бога, а замыслы Федорова, по масштабу не уступающие «Мистерии», создавались в опоре на христианский миф – в истовом желании реального воплощения: подобно Богу, человек заведомо принимает управление законами жизни, смерти и в целом – мироздания¹¹⁷.

Единение между земными и вселенскими процессами наличествует у Федорова: достойна особого внимания убежденность в возможности человека преодолеть гигантские расстояния и «заполнить» отдаленные галактики, вступив во взаимодействие с дальней неупорядоченностью, сокрушив хаос силой разума. Вера в силу наделенного богоэнергией человека объять космос и инициировать управление природными движениями – обязательное условие будущего освоения изначально недостижимых миров с окончательным преодолением общественной разрозненности, атомизации.

Подвластность человечества вселенскому разуму воплощается у Скрябина иначе; если Федоров считал вселенский разум главнейшей движущей силой к освоению дальних миров, то «Прометей» – порабощение высшего разума *человеком-мессией-творцом*; очертания мощной фигуры древнегреческого титана, восставшего против верховных божеств – важнейший элемент как панорама многовекового богоборчества от античного периода до грандиозной кульминации сквозь немецкий идеализм и русский космизм. Скрябин видит будущность мира в господстве именно творящей личности, воссоединенной с собственной духовной целостностью и выдвинувшейся на уровень божественной субстанции: «*Я есмь*», «*Я – Бог*», «*Я – Солнце*».

Усиливающаяся концентрация творящего *Я* приводит к эсхатологической

¹¹⁶ Семёнова С.Г. Н.Ф. Федоров и его философское наследие // Федоров Н.Ф. Сочинения. М., 1982. С. 17.

¹¹⁷ Топилин Д.И. Русский космизм в музыке А.Н. Скрябина. С. 46.

точке – мистериальному крушению-перерождению. Уход от соборного превалирования, планируемое «воцарение» на месте Бога повлечет обрушение незыблемых твердынь мироздания: «Мистерия» – несвершенный синтетический музыкально-философско-теологический акт, вобравший прежнее земное искусство человечества в изначальной неразделенности для перехода в бушующее космическое благоединение. «Мистерия» – манифест молниеносного совершенствования вселенной; высказывание Федорова о гениальном произведении как проекте будущего подтверждается в музыке, объединившей мысли о грядущем человечестве: мировоззрение Скрябина вбирает «взрывоопасный» длительно формировавшийся сплав философии космизма в стремлении сначала к солнцу, а затем и к дальним звездам, что воплотилось священным актом восторга и всеобъемлющего счастья. Высоко-одухотворенный человек в момент творчества подобен Богу, ибо «<...> человеком, а не ангелом стал Сын Божий, и человек призван к царственной и творческой роли в мире, к продолжению творения»¹¹⁸.

Идея бессмертия Федорова перекликается с финальным мистериальным актом Скрябина: отныне смерть не есть итог жизни, а момент долгожданного художественного воссоединения с космосом¹¹⁹. Вечное воскресение Федорова – христианская философия на границе с мистичностью: «<...> космизм, хотя и мотивированный христианским пафосом и выражает собой активную христианскую позицию, пребывает в целом вне круга идей христианской традиционной космологии»¹²⁰.

Космическая философия К.Э. Циолковского охвачена мечтой о будущем идеальном человечестве, перевоплощенном в «единый вид лучистой энергии, т.е. единая идея заполнит все космическое пространство, и космос превратится в

¹¹⁸ Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. С. 308.

¹¹⁹ Топилин Д.И. Космическая философия в музыке А.Н. Скрябина // Ученые записки. Вып. 9. Кн. 1. М., 2018. С. 14.

¹²⁰ Алешин А.И. Космизм русский // Русская философия. Малый энциклопедический словарь. М., 1995. С. 279.

великое совершенство»¹²¹. Сущность мистериального замысла Скрябина заключается в светло-утопических представлениях о грядущей Вселенной; крупные симфонические полотна – «Божественная поэма», «Поэма экстаза», «Прометей» – сконцентрированы на понимании составляющих «Мистерии». Переориентирование земной музыки в космос вечного пребывания творящего духа в «Божественной поэме», проникновение в высоко-чувственную сферу ощущений с достижением восторга ожидаемой свершенности миссии в «Поэме экстаза», богоборческое доминирование разума в «Прометее»: каждое произведение – ступень «Мистерии», включая зафиксированные осколки-эскизы «Предварительного действия», находящегося у подножья «храма-сферы» для крушения-перерождения. Циолковский воображает Вселенную огромным сложнейшим устройством, подчиненным космическому разуму, и человек оказывается лишенным собственной воли, подчиненным влиянию высших сил, но «Мистерия» – путь к действительному воплощению преобразования мироздания: великое совершенство во вселенской будущности¹²².

Космические мысли В.И. Вернадского сконцентрированы на перевоплощении биосферы, ибо «ноосфера есть новое геологическое явление на нашей планете. В ней впервые человек становится крупнейшей геологической силой. Он может и должен перестроить своим трудом и мыслью область своей жизни, перестроить коренным образом по сравнению с тем, что было раньше»¹²³. Земное превращается в человеко-разумное бытие с новоизъясненностью существования при подчинении интеллекту происходящего на планете. Доминирование скрябинской идеи творческой воли на земле соизмеримо и с концепцией Вернадского: совершенствование дополняется замыслом порабощения вселенской бесконечности, ибо последующее пребывание дерзновенного духа в космосе с истовым намерением разорвать земное притяжение выразится в кристаллизации независимого внеземного бытия

¹²¹ Циолковский К.Э. Грезы о земле и небе: научно-фантастические произведения. Тула, 1986. С. 424.

¹²² Топилин Д.И. Русский космизм в музыке А.Н. Скрябина. С. 47.

¹²³ Вернадский В.И. Философские мысли натуралиста. М., 1988. С. 509.

человека-мессии-творца – ноосферу творения за пределами биосферы; изначально традиционные, а затем преобразованные и неповторимые музыкальные воплощения Скрябина «упорядочили» хаотичные частицы, находившиеся до соприкосновения с энергией сверхчеловека в неорганизованном скоплении; в результате процесс появления разумного космического микрокосма как мельчайшей искрометной крупы Вселенной подобен околоземному переходу от биосферы к ноосфере Вернадского¹²⁴.

Философские представления ученых и мыслителей о космизме имеют различную природу, но именно в искусстве уникальное явление приобрело предельно целостное обличье: подтверждая личную принадлежность к феномену русского мира, Скрябин в музыке озарил грани «космического кристалла»¹²⁵.

Подверженность влиянию западноевропейского романтизма определила первоначальный этап формирования эстетико-философских исканий Скрябина¹²⁶. Подобно Рахманинову, выразившему доминантные стороны XIX века в сочинениях на темы Ф. Шопена, Н. Паганини, в каденции ко Второй венгерской рапсодии Ф. Листа, Скрябин вычерпывает необходимые стилистические элементы предшествующей эпохи – помимо обожания Шопена, общей темой запада и России становятся трансформированные дьявольские образы «Фауста» Гёте, неоднократно присутствовавшие у Г. Берлиоза, Р. Шумана, Ф. Листа.

Сущностные элементы западноевропейских художественных стилей при экстраполяции на русскую почву приобретают новые грани: либо «смягчаются» жесткие границы выражения образности и проблематики классицизма в литературе или музыке; либо происходит усиление основополагающих черт – в «Сатанической поэме» видоизменяются идеалы романтического века, описанные Гёте и воплощенные в мекфистолианской палитре Листа. Скрябин выражает образную сферу немецкого романтизма – вечное стремление к прекрасному свету и отвращение к «темным» земным несовершенствам в постоянных мыслях о раскалывании оков обыденности. «Русская мекфистолиана» в «Сатанической

¹²⁴ Топилин Д.И. Русский космизм в музыке А.Н. Скрябина. С. 47–48.

¹²⁵ Топилин Д.И. Космическая философия в музыке А.Н. Скрябина. С. 16.

¹²⁶ См.: Рубцова В.В. Александр Николаевич Скрябин. М., 1989. С. 107–123.

поэме» демонстрирует бескрайние просторы творящего духа, колеблющегося между адскими глубинами и ослепляющим огнем¹²⁷; достигается крайняя степень контрастности (рис. 49, 52). За мгновение до слепящего восторга воссоединения с наднебесьем в финале «Божественной поэмы» следуют несколько полярных бросков от *dolcissimo* до *joie sublime, extatique, animando* (рис. 51); в «Поэме экстаза» противоположные образы проводятся в контрапункте (рис. 50), а в коде – совмещение *dolcissimo* и *fortissimo*.



Рис. 49. Скрябин. «Сатаническая поэма»

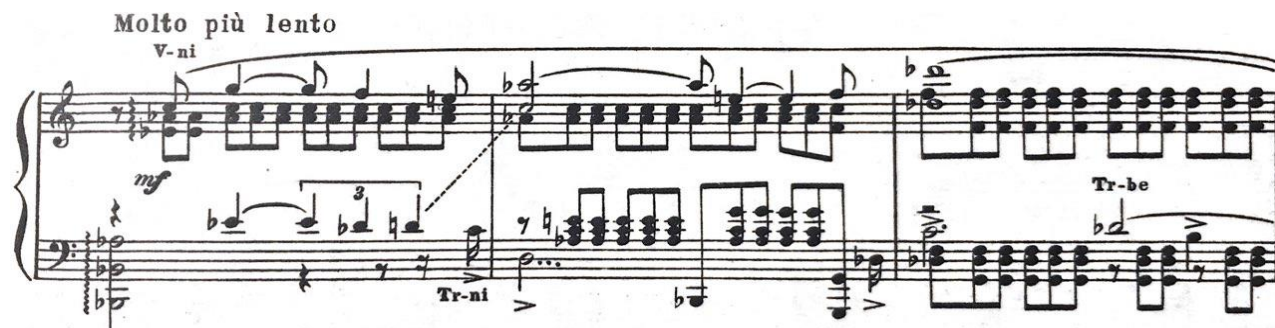


Рис. 50. Скрябин. «Поэма экстаза»

¹²⁷ Топилин Д.И. Александр Николаевич Скрябин: к «недосягаемым мирам». С. 40.



Рис. 51. Скрябин. Третья симфония «Божественная поэма», III ч. «Божественная игра»

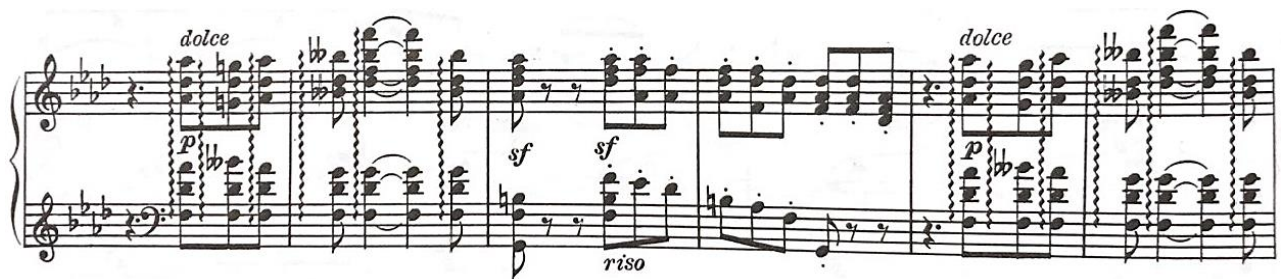


Рис. 52. Скрябин. «Сатаническая поэма»

«Сатаническая поэма» воспринимается составляющей крупной музыкально-философской «доктрины» Третьей симфонии – на пути к «Поэме экстаза»: Скрябин постигает земные, человеческие стороны существования, что позже отвергнет и обратится к космической божественности, но не с признанием провидения Бога, а с индивидуальной сокрушительной энергией творца; «Сатаническая поэма» есть концентрат «Божественной поэмы»¹²⁸. Совершенствование протекало среди фаустианских искушений, но на ином уровне обобщенности: поддаться соблазнительности – навечно ввергнуться в мрачные дали, потеря не только невинной души, но и гибель мира, ибо наличествует

¹²⁸ Там же. С. 41.

солипсическое творение; вершина прежних идеалов – «чрезвычайный» романтизм.

Кода поэмы – феерическое высвобождение буйственного духа (рис. 53). Увлеченный гигантизмом философских концепций, Скрябин не осознает невозможность дальнейшего проецирования творческой энергии в масштабах Вселенной: вырвавшийся дух заполняет космос, становится тончайшим и в итоге разрывается – Вселенная слишком велика для абсолютного порабощения¹²⁹; виден исток последующего образования *ноосферы творения*.



Рис. 53. Скрябин. «Сатаническая поэма»

В полной мере кристаллизуется окончательный дьявольский лик: обманчивый мифистолианский образ, неоднократно затягивающий в беспросветные «пещеры», прежде представленный авторскими ремарками *dolce*, *dolcissimo*, *sotto voce*, *amoroso*, *amorosissimo*, *ironico*, *riso ironico*, сбрасывает «утонченные одежды» и превращается в гигантское чудовище, исполненное безудержным желанием поработить душу и разорвать индивидуальность человека-мессии-творца, что крайне противоречиво¹³⁰. «Сатаническая поэма» сложилась вопреки и благодаря божественному и ангельскому, бесовскому и inferнальному. Поистине происходит сильнейшее борение внутри композиторского сознания; гармония, форма, идеалы разрушаются, перерождаются; раздаётся грохот непокорности в едином облике и ангела, и

¹²⁹ Там же. С. 40–41.

¹³⁰ Там же. С. 40.

дьявола одновременно; руины прежнего и груды новаторского. Уместна вечная ницшеанская фраза «по ту сторону добра и зла», ибо парадоксальность скрябинского мироощущения есть суть русского мира. *Демон* М.Ю. Лермонтова – сочетание херувимского очарования и печального духа изгнания с невообразимым помыслом спасения «бесовской души» через преданную любовь, а далее трагический герой эпохи модерна – *Демон* М.А. Врубеля: зло в возвышенных тонах; убежденное отрицание христианского при поклонении новой универсальной нравственности Л.Н. Толстого. Невозможность созерцать свет при отсутствии черноты и мысли Гёте об оборачивающемся головами лжеца-соблазителя и ангела-целителя лирическом герое – Бог и дьявол в одном лице: немецкая философия очевидно гиперболизируется на русской почве.

«Сатаническая поэма» предполагает множественность трактовок; дефиниции формирующегося эстетико-философского мировоззрения Скрябина позволяют представить произведение как полотнище с нечетко очерченными пределами – мир земной и кажущийся беспредельным для творческого «освоения» мир космический, где протекают процессы постоянного проецирования собственного богатейшего духа ввысь. В скрытой программе поэмы – «опасность» музыки Скрябина; дьявольская бездна рождала лавину несогласия со стороны отстаивающих русско-христианскую позицию в искусстве модерна, но намеченное в поэме «удаление» от земного – важный факт для понимания образной сферы позднего Скрябина¹³¹.

Для дифференциации наследия и акцентирования перелома в творчестве необходимо определить «центральное сочинение» Скрябина; очевидно впервые солнце озарилось в Четвертой сонате ор.30, но со многих точек зрения момент «отрыва от земли» при обжигающих лучах – Пятая соната ор.53; после долгих исканий – прорыв в гармонии, форме, идеях объединения философии и музыки. Гармонический язык претерпевает изменения: знаки *Fis-dur`a* оказываются неспособными «удержать» тональность¹³²; в отличие от Четвертой сонаты –

¹³¹ Там же. С. 40–41.

¹³² Там же. С. 41–42.

отсутствует финальный аккорд тоники и в большей степени ослабевает логика тонального мышления, переходящая в зону тотальной тритоновости¹³³ с нарастанием альтерированных доминант в роли главного аккорда. Прежние идеи Первой и Второй симфоний, «Трагической» и «Сатанической» поэм вновь облачаются в строгую идеальную сонатную форму со вступлением и кодой: сложнейшая философская основа получает действенное подтверждение в рамках классического формообразования: фактически, Пятая соната – молниеносное фортепианное отражение грандиозной «Поэмы экстаза», где также достигнуто одночастное воплощение множественности в слиянии остальных частей сонатно-симфонического цикла в единый концентрат. Интонационные особенности тематизма напоминают мотивы из скерцо Второй симфонии. Специфическая тема главной партии (рис. 54) – очередной облик «Божественной игры» духа в космосе из Третьей симфонии (рис. 55) и «Поэмы экстаза» (рис. 56).



Рис. 54. Скрябин. Пятая соната



Рис. 55. Скрябин. Третья симфония «Божественная поэма», III ч., «Божественная игра»

¹³³ Дернова В.П. Гармония Скрябина. Л., 1968. С. 21–29.



Рис. 56. Скрябин. «Поэма экстаза»

Пятая соната навевает мысли о колоссальном пути человечества к освоению земного знания; века эволюционности, трансформации сознания относительно представлений об окружающем мире – долгие периоды прогресса привели к дерзновенному философическому побуждению превзойти человеческое предназначение; удар «историко-культурного маятника» приходится именно на рубеж XIX–XX вв. Сфера чувствований Скрябина с неповторимыми бликами истонченной изломанности и величественной при взгляде «с земли», но предельно нежнейшей в космосе героики – дополняется бурлящим *impetuoso, con stravaganza* с вихревыми взмахами (рис. 57) от древнего мифологизма до момента кардинального переустройства – манифест мистериального помысла человека-мессии-творца; рассеивание первоначального античного хаоса как в первых тактах «Прометея», затем словно просветление мифологических фигур *Урана, Геи* и – первая мысль о новорожденной цивилизации, а в коде тема *languido* из вступления (рис. 58) приобретает гигантский масштаб *estatico*, обозначая выход на новый духовный уровень (рис. 59).



Рис. 57. Скрябин. Пятая соната, вступление

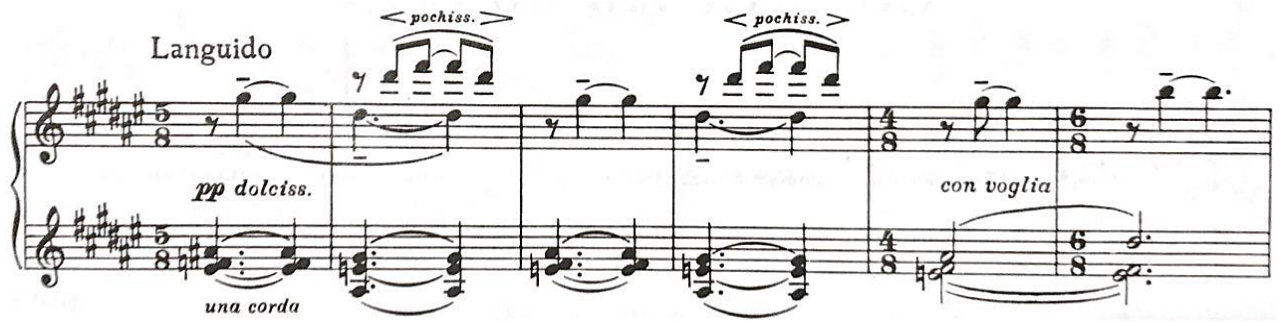


Рис. 58. Скрябин. Пятая соната, вступление, тема *languido*



Рис. 59. Скрябин. Пятая соната, кода

Пятая соната – целостный обоснованный проект освоения космоса; в коде осуществляется восторженное приближение к огненному солнцу именно как вершина истории человеческого мира; дух распространился на неизведанные просторы при обозревании охваченных расстояний (рис. 60). Новое гигантское творческое совершенствование – от земли до солнца есть результат космического проецирования; отчасти произошедшее в окончании сонаты – одно из воплощений мистериального акта крушения-перерождения: вселенская будущность русского мира, вырвавшегося за грани земного¹³⁴.

¹³⁴ Топилин Д.И. Космос А.Н. Скрябина // Ученые записки. Вып. 9. Кн. 2. М., 2019. С. 15.

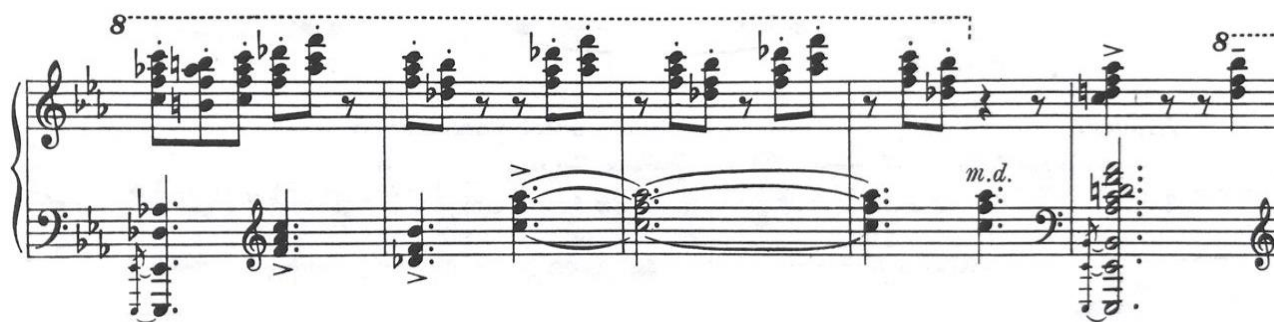


Рис. 60. Скрябин. Пятая соната, кода

Шестая соната op.62 и Седьмая соната op.64 – музыкальная детализация творчески охваченного космического простора. При достижении солнца ощущается испепеляющий жар, подобно «горению» созидательной мысли об объятии Вселенной; освоенная протяженность до солнца лишь мельчайшая частица неохватной межгалактической бесконечности. Не испытывая тяготящих пределов гениальности, Скрябин предпринимает более дерзкую попытку дальнейшего «удаления» в космос¹³⁵.

Важно проследить за исходными намерениями Скрябина до достижения «центрального сочинения» объять Вселенную человеко-земным духом, что очевидно в Третьей сонате op.23 при поэтапном отречении от прежней специфики музыкальной выразительности: ранние мазурки, ноктюрны, этюды, экспромты, прелюдии, Вторая соната op.19, Концерт для фортепиано с оркестром op.20, Полонез op.21; позднее – одухотворенный Вальс op.38 трансформируется во «Вроде вальса» op.47, «Причудливая поэма» op.45 №2 перевоплощается в фантастических взвешенных красках поэм op.69, op.71 и эпизодах «Прометей»; Прелюдия op.51 №2 – последний *a-moll*, а далее – отказ от привычного мажора и минора¹³⁶.

Кристаллизация земного в композиторском стиле содержит грядущее перерождение; даже ранние прелюдии скрыто передают будущую «космичность», далее первые крупные концепции – Первая, Вторая симфонии и Третья симфония «Божественная поэма»: этапы трансформации интонационности подчинены

¹³⁵ Там же. С. 15.

¹³⁶ Там же. С. 15.

строгой логике, вплоть до «Прометей» (рис. 62), где также в краткой, мозаичной мотивности усматривается давний протяженный мелодизм из Фантазии op.28 (рис. 61), циклов прелюдий op.22, op.27.



Рис. 61. Скрябин. Фантазия

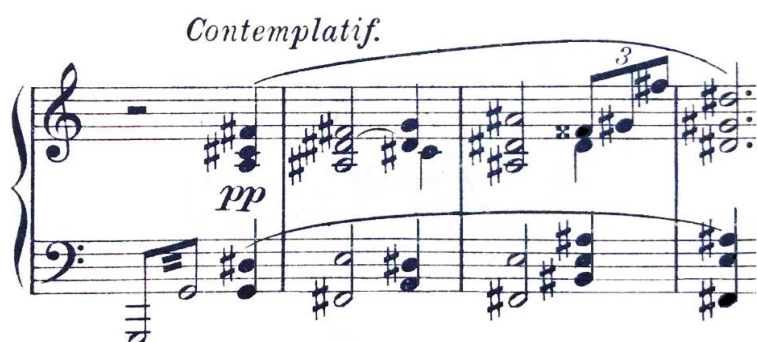


Рис. 62. Скрябин. «Прометей»

Именно после Пятой сонаты образность перерождается: происходит отдаление от «земных переживаний» и нарастание космических аффектов; от Поэм op.32, Этюдов op.42 к «Хрупкости», «Окрыленной поэме», «Танцу томления» op.51, «Загадке», «Поэме томления» op.52; позже – «Желание», «Ласка в танце» op.57, синтетической «Поэме-ноктюрну» op.61, поэмам «Маска», «Странность» op.63, Этюдам op.65, Прелюдиям op.67. Ранее господствовали чувствования, близкие романтической стихии – призывность, порывистость, экстатический восторг, экзальтированность, самоутверждение, томление; потом – постепенное растворение земного комплекса аффектов: любовности, земного страха, стремления к земной жизни, земной смерти. Начинает преобладать

сверхчеловеческое, выводящее на уровень космического понимания языка искусства; космическое бытие – в вечном стремлении в бесконечность, космическая смерть – предел гениальности¹³⁷.

Отдаленные от солнца миры в музыке подобны бесчисленным, нескончаемым частицам – фразы, интонации утопают среди космических шумов¹³⁸. Создается иллюзия уничтожения материальности на пути к полному утопическому господству «неосязаемого»: подчинение мощному духу. Эпизоды поздних пьес словно передают ослабление земной гравитации: сильное ускорение *accelerando* до *presto, molto accelerando* как угасающее притяжение, затем – оцепенение, застылость в невесомости *molto ritardando, ritenuto* – возврат к «колыбели цивилизации» невозможен¹³⁹ (рис. 63, 64).

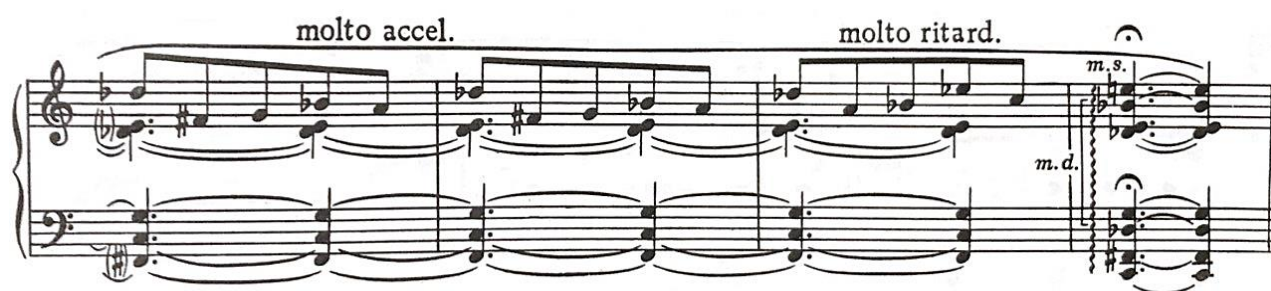


Рис. 63. Скрябин. Прелюдия op.67 №1



Рис. 64. Скрябин. «Гирлянды»

¹³⁷ Там же. С. 15–16.

¹³⁸ Топилин Д.И. Александр Николаевич Скрябин: к «недостижимым мирам». С. 42.

¹³⁹ Там же. С. 42.

В мистической историософии «Роза мира» Д.Л. Андреев указывает на «<...> внутреннюю размагниченность и глубокую прострацию»¹⁴⁰ после прослушивания «Поэмы экстаза». Специфическое состояние действительно ново: размагниченность – оркестровка, гармония, переходящая на тритональное мышление, но с сохранением уже философско-мировоззренческого *C-dur* – финального растущего аккорда, воспринимаемого как тяжелое «медное» нагромождение, однако из космоса – гиперчувствительное и хрупкое как невесомая сущность, наделенная сверхчеловеческим стремлением. Функциональность в момент перехода к сложным альтерированным аккордам в роли тоники словно приобретает философское значение, подобно *H-dur* в окончании «Тристана и Изольды» Р. Вагнера: после дрящегося в опере «обманчивого» модулирования, заключительный аккорд – нечто выходящее за рамки привычного главного трезвучия.

Позднее по мере удаления от земного наращивается диссонантность аккордики: увеличенный терцдецимаккорд первых тактов Восьмой сонаты ор.66 олицетворяет космические бездны; как и в мистериальном танце «Гирлянды» ор.73 №1 – аналогичное созвучие, но «растворенное» в транспозиции *F*, воспринимается отражением недостижимых миров (рис. 65, т. 2).



Рис. 65. Скрябин. «Гирлянды»

Ослабление земного притяжения приводит к «свободному пребыванию» в космосе; дальние миры, обладающие собственной гравитацией и сильнейшей

¹⁴⁰ Андреев Д.Л. Роза мира. СПб., 2016. С. 545.

психологической притягательностью, овладевают сознанием. Приближение – пугает неизведанностью; солнечный свет, некогда ослепляющий в Четвертой и Пятой сонатах, удаляется. Устремленность к солнцу в масштабах бесконечности Вселенной теряет прежнее очарование; сгущаясь, множатся образы терпкой «черноты»: Девятая соната ор.68, «Темное пламя» ор.73 №2, Прелюдии ор.74. Музыка Десятой сонаты ор.70 – едва брезжащее воспоминание о солнце, мерцающем и гаснущем. Затруднительно мгновенно воспринять потаенный смысл мистериального танца «Темное пламя», вобравшего несовместимость: мрак космоса и свечение «уходящего» солнца, подобно неземному горению в поэме «К пламени» ор.72. Философичность музыки Скрябина, связанная с солипсизмом, приходит к крайнему рубежу – пределу дальнейшего представления Вселенной как произведения собственного сознания; возможности гения оказываются небесконечными. Момент предела проецирования духа в космос – неосознанная катастрофа творческого пути, что объясняет возникновение трагического мотива в Восьмой сонате (рис. 66). «Мечты» об отдаленных мирах в эпизоде *meno vivo* прерываются *molto piu vivo* – резким переходом в ближние миры¹⁴¹ (рис. 67, т. 2).

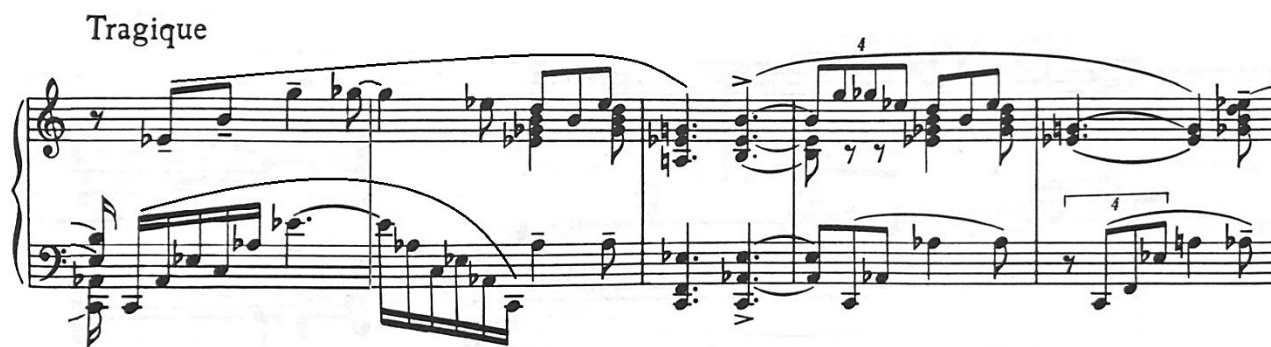


Рис. 66. Скрябин. Восьмая соната, мотив *tragique*

¹⁴¹ Топилин Д.И. Космос А.Н. Скрябина. С. 17–18.

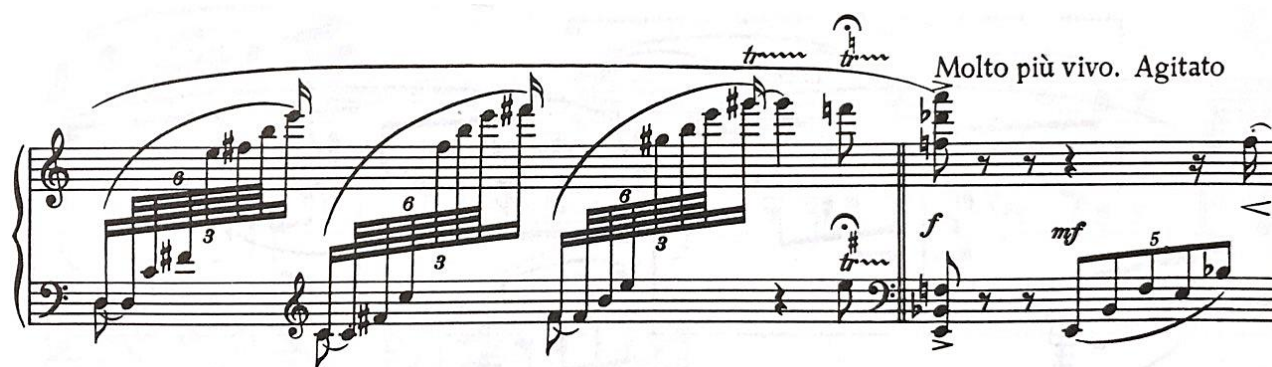


Рис. 67. Скрябин. Восьмая соната

Дерзкий план порабощения космоса велик в своей бескорыстности: охваченные мистериальным помыслом огромные расстояния – только мельчайшая частица Вселенной. Разрыв между желанием и несвершенностью отразился в последних сочинениях; драма личности, погруженная в «земные условия» раннего и позднего романтизма – ничтожна в сравнении с разочарованием Скрябина в творческой идее; поистине, трагедия ознаменовалась гибелью утопических надежд, что есть глобальная трагедия русского мира, ибо искусство – часть общего историко-культурного процесса. Эпизод Восьмой сонаты демонстрирует максимальное приближение к недостижимым мирам, но только в развеивающихся мечтах, истаивающих в небытии¹⁴² (рис. 68).

¹⁴² Там же. С. 18.

Рис. 68. Скрябин. Восьмая соната

Внеземная трагичность окутывает Девятую сонату с высказанной Скрябиным программой: смерть – борьба со смертью – смерть. Ощущение ужаса, особенно в жестком *alla marcia*, преследует и постепенно завладевает сознанием, растворяя лучезарные идеи мистериального переворота. Колоссальное напряжение «смертного марша» (рис. 69) – в скрытом тритоновом родстве аккордов; ритмически подчеркнутый ход секста – уменьшенная кварта по звучанию консонантных интервалов – таит внутреннюю диссонантность доминант с пониженной квинтой $G - Des (Cis)$, что есть виртуозность владения тритоновым письмом в единстве гармонии и мелодии¹⁴³.

¹⁴³ Там же. С. 19.

Alla marcia (♩ = ♩)

Рис. 69. Скрябин. Девятая соната, *alla marcia*

Последний цикл прелюдий ор.74 наполнен давящей «чернотой», проникшей в «остывающий» гений Скрябина с предзнаменованием рокового конца; и мрачность словно переносится на историческую ситуацию, создается иллюзия прекращения существования старой родины со смертью *человека-мессии-творца*, уходом в неизведанность перерожденной России после 1917 года¹⁴⁴. Мистериальный храм в виде шара-сферы с объединением философии, музыки, поэзии, литературы, хореографии – подлинная итоговость русского пути. Научное полиаспектное рассмотрение проблемы национального самоопределения России сходится именно на «Мистерии»: ведь здесь и сорванный успех политического курса Российской империи, и неосуществленный триумф культуры в целом – связь с соборной неоднозначностью, но без насильственного кошмара разрушения храмов.

«Сатаническая поэма», Третья симфония «Божественная поэма», Пятая соната, «Поэма экстаза» – предквинтэссентный путь к сверхчеловеческой «Мистерии»; только «Прометей», содержащий синтетическое начало, причисляем к существующим квинтэссентным произведениям русской музыки. Однако

¹⁴⁴ Там же. С. 19.

искусство Скрябина как уникальное проявление русского гения останется в истории «нематериальным» свидетельством дерзновенного «освоения» космоса, словно одушевленная музыкально-эстетико-философская сфера, магически притягивающая неизведанностью недостижимых миров¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Там же. С. 20.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В процессе работы над диссертацией гипотеза исследования подтвердилась.

1. *Квинтэссентное пространство* (или *квинтэссентность*) – предлагаемое понятие для обозначения итоговых сочинений русских композиторов второй половины XIX – рубежа XIX–XX вв., выражающих концентрат индивидуально-мировоззренческих устремлений сквозь сопутствующие компоненты формирования русского пути в искусстве: мифологичность, религиозность, историчность, философичность, отчасти мистичность. Толкование индивидуально-мировоззренческой сущности русской музыки, проявившейся во второй половине XIX века в процессуальной целостности на вершине историко-культурного пути России, ознаменованного появлением русского космизма: от П.И. Чайковского, М.П. Мусоргского, А.П. Бородина и Н.А. Римского-Корсакова до А.Н. Скрябина, С.В. Рахманинова и Н.К. Метнера. Квинтэссентное пространство – возникает вследствие многоуровневого взаимодействия завершающих сочинений указанных композиторов. Квинтэссентность есть пик творчества: сплав индивидуальных черт итоговых произведений обнаруживает сложный «подсознательный диалог» художественных откровений как результат творческого процесса одновременно всех и каждого из творцов.

2. На рубеже XIX–XX вв. русско-немецкий эстетико-философский диалог культур выходит на уровень высочайших обобщений: взаимообогащение позволяет представить своего рода русско-немецкую картину мира, где присутствовали фигуры, оказавшиеся равновеликими для России и Германии; но среди творцов, вовлеченных в культурную интеграцию, предпочтительно выделить два «объединения», и главенствующим фактором различимости следует обозначить роль философии, определяющую мировоззрение художника. Огромное значение имеет само отношение к процессу творчества, отсутствие или доминирование особой манифестированности создания. Радикализм, новаторство, философия в творчестве, жизнетворчество и историотворчество: когорта русских

«новаторов» – Ф.И. Тютчев, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, М.А. Врубель, А.Н. Скрябин, И.Ф. Стравинский – в последней трети XIX – рубеже XIX–XX вв. «воссоединились» с фигурами Р. Вагнера, Р. Штрауса, А. Шенберга, Т. Манна, Г. Гессе. Следование традициям, рафинированность, детализация мельчайших движений души: И.С. Тургенев, И.А. Бунин, С.В. Рахманинов, Н.К. Метнер и И. Брамс, Г. Малер, С. Цвейг – «объединение» отстаивающих каноны. Немногим удалось воспротивиться огненной волне революционной соблазнительности надвигающегося нового искусства. Остаться верным основам художественного самовыражения, что необходимо для воззвания к вечным ценностям – центральное устремление. Особое положение занимают С.И. Танеев и А. Брукнер; пристальное внимание к полифонии указывает на «тоску» по ушедшим эпохам. Отблески шубертовской мелодичности, вагнерианская тяжеловесность, необарочность Брукнера и подконтрольность в чувствованиях, подвластность диктату разума, архитектурность Танеева ведут и к консерватизму, и к новаторству.

3. В процессе окончательного ослабления доминирующей роли соборности индивидуальность трансформируется в истовое стремление обозначить собственное *Я*. Особенное значение имеет, возведенный К.Д. Бальмонтом, грандиозный квартет гениев – Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, М.А. Врубель, А.Н. Скрябин – каждый восстал против соборного уравнивания. Стремительное нарастание художественной индивидуальности предопределило появление квинтэссентного пространства. Русская музыка к концу XIX века предстает как процессуальная целостность. Объединяющая закономерность лежит в основе внешней непохожести композиторов второй половины XIX – рубежа XIX–XX вв. – мировоззренческий универсум оказывается единоплавленным. Единение гениальных творцов – в подсознательном стремлении приблизиться к решению масштабной надмузыкальной сверхпроблемы национального самоопределения России.

4. На рубеже XIX–XX вв. музыкальная культура предстает в русском космизме важным элементом выражения предельных, словесно непередаваемых

смыслов. Однако наблюдается внутреннее разделение «космичности» в музыке. Первичное ядро – славянский космос, воплощенный М.И. Глинкой в «Руслане и Людмиле», продолженный Н.А. Римским-Корсаковым в «Садко», «Снегурочке», «Младе» и особенно в «Сказании о невидимом граде Китеже и девице Февронии», последних неосуществленных замыслах. Космизм Римского-Корсакова изначально основан на мифологическом и религиозном компонентах, что в итоге привело к воссоединению философии с религией, истории с мифом. Результат экстраполяции на русский мир немецкой идеалистической философии с антропоцентризмом – гегелевских, шеллинговских на рубеже XVIII–XIX вв., а затем и ницшеанских концепций на рубеже XIX–XX вв. в период ослабления соборности с последующим господством индивидуальности на волне богочеловеческих идей Вл.С. Соловьева, философии «Общего дела» Н.Ф. Федорова – космизм А.Н. Скрябина со стремлением в недостижимые миры Вселенной. Дерзновенные идеи А.Н. Скрябина произрастали из XIX века, поэтому наиболее инновационный футуристический космизм – «Победа над Солнцем» М.В. Матюшина. Антиромантическая, антиклассическая концепция в 1920-х гг. затеряется среди еще более нетерпимых к прошлым эпохам манифестаций радикализма. Образец «чистого» религиозного космизма с долгопребыванием в храмовой гармонии – духовные произведения А.Д. Кастальского, П.Г. Чеснокова, А.В. Никольского, А.Т. Гречанинова, М.М. Ипполитова-Иванова; «Литургия Святого Иоанна Златоуста», «Всенощное бдение» С.В. Рахманинова. Начало XX века до 1917 года – наиболее парадоксальный период: одновременно существуют идеалы, порой совершенно противоположные, но вышедшие из общих национальных корней.

5. Истоки скрябинской мистериальности в мессианском облике восходят к Г.Р. Державину и А.С. Пушкину. В отличие от М.В. Ломоносова, весьма вольные переводы и переосмысление текста «Eregi monumentum» Горация в духе национальных реалий – исток изначально затаенной энергии человека-мессии-творца. Фраза Пушкина «Вознесся выше он главою непокорной //Александрейского столпа», произнесенная в николаевской России, исполнена

смелости, и впоследствии «достигнет» независимого скрябинского «*Я есмь*», но на рубеже XIX–XX вв. На пути к русскому мессианству появится мысль Н.В. Гоголя о нравственном перерождении человечества. Проповеднические «Выбранные места из переписки с друзьями» подобны «Предварительному действию» Скрябина, а «Прощальная повесть» – первый феноменальный и несвершенный мессианский проект русского мира, основанный на сокровенных духовных страданиях.

6. Идея мистериального переворота не только на философско-мистической почве, но и на религиозном, историческом и мифологическом фундаментах привела к космизму, вобравшему идеи мессианства и мистериальности, ибо «Мистерия» Скрябина – утопическая программа-концентрат русского мира. Если «Могучая кучка» основана на идее единотворчества только как ответ соборности, то вселенская «Мистерия» – парадоксальное воплощение соборности: синтез гипертрофированного индивидуализма и всемирной коллективности, что по принципиальным позициям «антисоборно».

7. Связь мистериальности и квинтэссентности неразрывна, т.к. оба феномена указывают на скорое завершение огромного историко-культурного периода. Мистериальность предстает скрытой или явной мировоззренческой опорой квинтэссентных композиторов, в большей или меньшей степени побуждая к порой бессознательному поиску новых форм выражения музыкальной мысли и приближению к трансцендентным областям: историко-религиозным обобщениям с утопической надеждой на перемены в русском обществе у Мусоргского; соединению мифологичности, философичности и историчности у Римского-Корсакова, реального и ирреального, яви и сна у Чайковского, философичности и мистичности у Скрябина.

8. Историко-культурное развитие России направлялось именно к творческому акту «Мистерии» А.Н. Скрябина в трех составляющих: недостижимое *чудо* преобразования одновременно с *катастрофой* и в итоге – *трагедии*. Несвершенное *чудо* – главное иллюзорное представление о будущем в

долгосрочной перспективе как гипертрофированный романтический импульс XIX века. Метафорическая *катастрофа* перерастает в настоящую – историко-культурный коллапс с фатальными последствиями за пределами искусства. *Трагедию* должно воспринимать как историко-философско-религиозный факт прекращения существования старого русского мира.

9. После крушения монархической России мистериальные идеи приобретают воплощенный, но иносказательный вид. «Мистерия-буфф» (1918) В.В. Маяковского – фантазмагорическая картина человечества как гротескный ответ на грандиозный скрябинский замысел. Произведение находится на острие между двумя историко-культурными периодами; футуристические краски в романтико-сатирическом восприятии революционности с геополитическим акцентом во вселенском масштабе. Восторженные ожидания русской интеллигенции в ходе свершающейся революции сменились траурным предчувствием и отозвались в поэзии, особенно в поэме «Двенадцать» (1918) А.А. Блока, появлением христианских символических образов: мистериальный преобразующий пожар обратился в фатальный. Зажжение общепланетарного огня мировой революции с намерениями выстроить новое мироздание на обломках прежнего, разрушенного до основания – искореженный вариант крушения-перерождения: одухотворенные помыслы Серебряного века трансформировались в призыв к мировому пролетарскому перевороту.

10. Полемика славянофилов и западников на протяжении XIX века привела к появлению в музыкальном искусстве творцов, выразивших в начале XX века итог основополагающих элементов долговременного спора о русском пути: А.Н. Скрябин – концентрат романтической западноевропейской выразительности с русской тягой к чрезвычайности; Н.К. Метнер – вершина русско-немецкого диалога культур в музыке; С.В. Рахманинов – гармония традиций московской и петербургской композиторских школ.

11. Русско-немецкий философский диалог в равной мере отразился на творчестве А.Н. Скрябина и Н.К. Метнера, однако в принципиально противоположных сферах. Германское сущностное ядро убеждений Метнера о

«классических» основах высказывания музыкальной мысли выразилось в неприятии новых композиторских стилей, сложившихся в «поствагнеровский период». Провозглашение защиты основ «подлинного» музыкального искусства есть преодоление хаоса в творческом космосе – пребывании в метафорической эмиграции, вечном русском мире, где будто «не произошло» революции 1917 года.

Идеи русских философов и ученых-натуралистов содержат разноликую трактовку феномена русского космизма; опираясь на размышления Н.Ф. Федорова, Вл.С. Соловьева, С.Н. Булгакова, Н.А. Бердяева, К.Э. Циолковского, В.И. Вернадского, подтверждается отсутствие единой научной системы космической философии в пользу объяснения явления космизма как принципа мышления, и именно искусство А.Н. Скрябина вбирает и «систематизирует» комплекс определяющих черт индивидуальных космических концепций русских мыслителей. На основании рассмотренного полного музыкального наследия Скрябина становится очевидна трансформация образности, постепенно выходящей за пределы исходной романтической сферы чувствований и приближающейся к недостижимым мирам: от земного комплекса аффектов – самоутверждение, порывность, экстатический восторг – к космическому: вселенское бытие в вечном стремлении в бесконечность.

На протяжении XX века сквозь трагизм и новые парадоксы космическая тема продолжается. Сущность русского космизма обретает новые грани в творчестве художников, писателей, поэтов, музыкантов и мыслителей; глубокие философские обобщения сочетаются с иллюстративными изображениями космоса¹⁴⁶. В процессе мировой эволюции культуры Россия навсегда обрела вечную художественную направленность в недостижимые миры.

¹⁴⁶ См.: Емельянов Б.В. Космизм русской художественной культуры: феномен Райшева // Творчество Г.С. Райшева в контексте современной культуры. Ханты-Мансийск, 2015. С. 5–11.; Магницкая Е.А. Творческая интерпретация космоса. М., 1996. 198 с.; Фесенкова Л.В. Русский космизм сегодня // Философия русского космизма. М., 1996. С. 360–373.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев, С.С. Византия и Русь: два типа духовности / С.С. Аверинцев // Новый мир. – 1988. – №7. – С. 210–221; №9. – С. 227–240.
2. Аксаков, И.С. Отчего так нелегко живется в России? / И.С. Аксаков. – М. : РОССПЭН, 2002. – 1008 с.
3. Аксаков, К.С. О некоторых современных собственно литературных вопросах. О русском воззрении. Обозрение современной литературы / К.С. Аксаков. – М. : Директ-Медиа, 2008. – 141 с.
4. Акопян, Л.О. Анализ глубинной структуры музыкального текста / Л.О. Акопян. – М. : Практика, 1995. – 256 с.
5. Акопян, Л.О. Путь к плероме: гармонический язык позднего Скрябина / Л.О. Акопян // Ученые записки. Вып. 9. Кн. 1. – М. : Мемориальный музей А.Н. Скрябина, 2018. – С. 17–45.
6. Алешин, А.И. Космизм русский / А.И. Алешин // Русская философия. Малый энциклопедический словарь. – М. : Наука, 1995. – С. 274–282.
7. Альшванг, А.А. Александр Николаевич Скрябин: к 25-летию со дня смерти / А.А. Альшванг. – М.–Л. : Музгиз, 1940. – 62 с.
8. Альшванг, А.А. Место А.Н. Скрябина в истории русской музыки // Альшванг, А.А. Избранные сочинения в 2-х томах. Том первый / А.А. Альшванг. – М. : Музыка, 1964. – С. 265–276.
9. Альшванг, А.А. О философской системе А.Н. Скрябина // Альшванг, А.А. Избранные сочинения в 2-х томах. Том первый / А.А. Альшванг. – М. : Музыка, 1964. – С. 208–264.
10. Альшванг, А.А. П.И. Чайковский / А.А. Альшванг. – М. : Музыка, 1970. – 816 с.
11. Андреев, Д.Л. Роза мира / Д.Л. Андреев. – СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2016. – 672 с.
12. Арановский, М.Г. Синтаксическая структура мелодии / М.Г. Арановский. – М. : Музыка, 1991. – 320 с.

13. Арнольд, Ю.К. Теория древнерусского церковного и народного пения на основании автентических трактатов и акустического анализа. Вып. 1: Теория православного церковного пения вообще, по учению эллинских и византийских писателей / Ю.К. Арнольд. – М. : Православное обозрение, 1880. – 164 с.
14. Арнольд, Ю.К. Гармонизация древнерусского церковного пения по эллинской и византийской теории и акустическому анализу / Ю.К. Арнольд. – М. : Издание псаломщика М.Д. Разумовского, 1886. – 252 с.
15. Арнольд, Ю.К. Возможно ли в музыкальном искусстве установление характеристически-самостоятельной русской национальной школы? и на каких данных должна таковая основываться? / Ю.К. Арнольд // Баян. – 1888. – №№15, 17–19, 22–24, 26, 28, 29, 32–35, 37, 39, 40; 1889. – №№13, 14.
16. Арнольд, Ю.К. Воспоминания. В 3-х вып. / Ю.К. Арнольд. – М. : Типография Э. Лиснера, Ю. Романа, 1892–1893.
17. Асафьев, Б.В. О музыке Чайковского. Избранное / Б.В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1972. – 376 с.
18. Асафьев, Б.В. Русская музыка. XIX и начало XX века / Б.В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1979. – 344 с.
19. Ахутин, А.В. София и черт (Кант перед лицом русской религиозной метафизики) / А.В. Ахутин // Россия и Германия: опыт философского диалога. – М. : Медиум, 1993. – С. 207–247.
20. Бальмонт, К.Д. Гении охраняющие // Бальмонт, К.Д. О русской литературе. Воспоминания и раздумья (1892–1936) / К.Д. Бальмонт. – М.–Шуя : Алгоритм, 2007. – С. 156–159.
21. Бальмонт, К.Д. Воля России // Бальмонт, К.Д. О русской литературе. Воспоминания и раздумья (1892–1936) / К.Д. Бальмонт. – М.–Шуя : Алгоритм, 2007. – С. 219–223.
22. Бальмонт, К.Д. Звуковой зазыв / К.Д. Бальмонт // Советская музыка. – 1991. – №3. – С. 89–91.

23. Бальмонт, К.Д. О Достоевском // Бальмонт, К.Д. О русской литературе. Воспоминания и раздумья (1892–1936) / К.Д. Бальмонт. – М.–Шуя : Алгоритм, 2007. – С. 180–184.
24. Бальмонт, К.Д. О русской литературе. Воспоминания и раздумья (1892–1936) / К.Д. Бальмонт. – М.–Шуя : Алгоритм, 2007. – 432 с.
25. Барсова, И.А. Скрябин и русский симфонизм / И.А. Барсова // Советская музыка. – 1958. – №5. – С. 65.
26. Бахтин, М.М. Проблемы эстетики Достоевского / М.М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1972. – 470 с.
27. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 422 с.
28. Белый, А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х томах. Т. 1 / А. Белый; [вступ. ст., сост. А.Л. Казин, коммент. А.Л. Казин, Н.В. Кудряшева]. – М. : Искусство, 1994. – 573 с.
29. Белый, А. На рубеже двух столетий. Воспоминания. В 3-х кн. Кн. 1 / А. Белый; [вступ. ст., коммент. А. Лаврова]. – М. : Художественная литература, 1989. – 543 с.
30. Белый, А. Начало века. Воспоминания. В 3-х кн. Кн. 2 / А. Белый; [вступ. ст., коммент. А. Лаврова]. – М. : Художественная литература, 1990. – 686 с.
31. Белый, А. Между двух революций. Воспоминания. В 3-х кн. Кн. 3 / А. Белый; [вступ. ст., коммент. А. Лаврова]. – М. : Художественная литература, 1990. – 670 с.
32. Бердяев, Н.А. Русская идея / Н.А. Бердяев. – СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. – 320 с.
33. Бердяев, Н.А. Судьба России / Н.А. Бердяев. – СПб. : Азбука : Азбука-Аттикус, 2016. – 416 с.
34. Бердяев, Н.А. Философия свободы. Смысл творчества / Н.А. Бердяев. – М. : Правда, 1989. – 607 с.
35. Бобровский, В.П. О переменности функций музыкальной формы / В.П. Бобровский. – М. : Музыка, 1970. – 227 с.

36. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы / В.П. Бобровский. – М. : Музыка, 1977. – 332 с.
37. Бобровский, В.П. Статьи. Исследования / В.П. Бобровский. – М. : Советский композитор, 1990. – 296 с.
38. Булгаков, С.Н. О Богочеловечестве: в 3-х частях. Ч. 1. Агнец Божий / С.Н. Булгаков. – Париж : YMCA-Press, 1933. – 468 с.
39. Булгаков, С.Н. О Богочеловечестве: в 3-х частях. Ч. 2. Утешитель / С.Н. Булгаков. – Париж : YMCA-Press, 1936. – 447 с.
40. Булгаков, С.Н. О Богочеловечестве: в 3-х частях. Ч. 3. Невеста Агнца / С.Н. Булгаков. – Париж : YMCA-Press, 1945. – 621 с.
41. Булгаков, С.Н. Сочинения в 2-х томах. Том 1. Философия хозяйства. Трагедия философии / С.Н. Булгаков. – М. : Наука, 1993. – 603 с.
42. Булгаков, С.Н. Сочинения в 2-х томах. Том 2. Избранные статьи / С.Н. Булгаков. – М. : Наука, 1993. – 752 с.
43. Бэлза, И.Ф. Александр Николаевич Скрябин / И.Ф. Бэлза. – М. : Музыка, 1982. – 174 с.
44. Вагнер, Р. Избранные работы / Р. Вагнер; [сост., коммент. И.А. Барсовой, С.А. Ошерова]. – М. : Искусство, 1978. – 695 с.
45. Валькова, В.Б. «Солнце русской музыки» как миф национальной культуры / В.Б. Валькова // О Глинке (К 200-летию со дня рождения). – М. : ГЦММК им. М.И. Глинки, 2005. – С. 288–295.
46. Валькова, В.Б. С.В. Рахманинов и русская музыкальная культура его времени: сб. статей / В.Б. Валькова. – Тамбов: Издательство Першина Р.В., 2016. – 200 с.
47. Вейдле, В.В. Умирание искусства / В.В. Вейдле. – М. : Республика, 2001. – 447 с.
48. Вернадский, В.И. Биосфера и ноосфера / В.И. Вернадский. – М. : Айрис-Пресс, 2003. – 575 с.
49. Вернадский, В.И. Научная мысль как планетное явление / В.И. Вернадский. – М. : Наука, 1991. – 271 с.

50. Вернадский, В.И. Философские мысли натуралиста / В.И. Вернадский. – М. : Наука, 1988. – 522 с.
51. Володин, А.И. Вильгельм Гумбольдт и Дмитрий Писарев / А.И. Володин // Россия и Германия: опыт философского диалога. – М. : Медиум, 1993. – С. 175–206.
52. Гаспаров, М.Л. Записи и выписки / М.Л. Гаспаров. – М. : Новое литературное обозрение, 2008. – 386 с.
53. Гачев, Г.Д. Германский образ мира. Германия в сравнении с Россией / Г.Д. Гачев. – М. : Академический проект : Фонд «Мир», 2019. – 855 с.
54. Гачев, Г.Д. Ментальности народов мира / Г.Д. Гачев. – М. : Алгоритм : Эксмо, 2008. – 544 с.
55. Гачев, Г.Д. Национальные образы мира. Евразия – космос кочевника, земледельца и горца / Г.Д. Гачев. – М. : Институт ДИ-ДИК, 1999. – 368 с.
56. Гачев, Г.Д. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос / Г.Д. Гачев. – М. : Прогресс-Культура, 1995. – 479 с.
57. Гачев, Г.Д. Неминуемое. Ускоренное развитие литературы / Г.Д. Гачев. – М. : Художественная литература, 1989. – 431 с.
58. Гачев, Г.Д. Образ в русской художественной культуре / Г.Д. Гачев. – М. : Искусство, 1981. – 247 с.
59. Гачев, Г.Д. Образы Индии (Опыт экзистенциальной культурологии) / Г.Д. Гачев. – М. : Наука : Издательская фирма «Восточная литература», 1993. – 390 с.
60. Гачев, Г.Д. Осень с Кантом: образность в «Критике чистого разума» / Г.Д. Гачев. – М. : Институт философии РАН, 2004. – 329 с.
61. Гачев, Г.Д. Ускоренное развитие литературы (на материале болгарской литературы первой половины XIX в.) / Г.Д. Гачев. – М. : Наука, 1964. – 312 с.
62. Гачев, Г.Д. Французский образ мира. Зимой с Декартом (роман мышления) / Г.Д. Гачев. – М. : Академический проект : Фонд «Мир», 2019. – 839 с.

63. Гачева, А.Г. Царствие Божие на земле в понимании Ф.М. Достоевского / А.Г. Гачева // Проблемы исторической поэтики. – 2005. – №7. – С. 312–323.
64. Гачева, А.Г. Идея оправдания истории и активно-творческий эсхатологизм русской религиозно-философской мысли конца XIX – первой трети XX в. / А.Г. Гачева // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма. – М. : Индрик, 2016. – С. 160–183.
65. Гек, М. Рихард Вагнер: Жизнь. Творчество. Интерпретации / М. Гек; [пер. с нем. И.А. Эбаноидзе]. – М. : Культурная революция, 2017. – 424 с.
66. Гессе, Г. Игра в бисер / Г. Гессе; [пер. с нем. С. Апта]. – М. : Издательство АСТ, 2015. – 510 с.
67. Гессе, Г. Степной волк / Г. Гессе; [пер. с нем. С. Апта]. – М. : Издательство АСТ, 2015. – 283 с.
68. Гоголь, Н.В. Выбранные места из переписки с друзьями / Н.В. Гоголь. – СПб. : Типография департамента внешней торговли, 1847. – 287 с.
69. Гозенпуд, А.А. Рихард Вагнер и русская культура / А.А. Гозенпуд. – Л. : Советский композитор, 1990. – 294 с.
70. Гончаров, И.А. Обломов / И.А. Гончаров. – М. : Издательство «Э», 2017. – 608 с.
71. Гройс, Б. Поиск русской национальной идентичности / Б. Гройс // Россия и Германия: опыт философского диалога. – М. : Медиум, 1993. – С. 30–52.
72. Гуляницкая, Н.С. Методы науки о музыке: исследование / Н.С. Гуляницкая. – М. : Музыка, 2015. – 256 с.
73. Даам, Г. Свет естественного разума в мышлении Вл. Соловьева / Г. Даам // Россия и Германия: опыт философского диалога. – М. : Медиум, 1993. – С. 322–351.
74. Дельсон, В.Ю. Скрябин. Очерки жизни и творчества / В.Ю. Дельсон. – М. : Музыка, 1971. – 430 с.
75. Дернова, В.П. Гармония Скрябина / В.П. Дернова. – Л. : Музыка, 1968. – 124 с.

76. Долинская, Е.Б. Николай Метнер / Е.Б. Долинская. – М. : Музыка, 1966. – 192 с.
77. Долинская, Е.Б. Николай Метнер / Е.Б. Долинская. – М. : П. Юргенсон, 2013. – 328 с.
78. Достоевский, Ф.М. Бесы / Ф.М. Достоевский. – М. : Издательство АСТ, 2017. – 768 с.
79. Достоевский, Ф.М. Возвращение человека / Ф.М. Достоевский. – М. : Советская Россия, 1989. – 560 с.
80. Достоевский, Ф.М. Идиот / Ф.М. Достоевский. – М. : Эксмо, 2015. – 800 с.
81. Достоевский, Ф.М. Из «Дневника писателя» // Достоевский, Ф.М. Возвращение человека / Ф.М. Достоевский. – М. : Советская Россия, 1989. – С. 183–459.
82. Достоевский, Ф.М. Из рабочих тетрадей // Достоевский, Ф.М. Возвращение человека / Ф.М. Достоевский. – М. : Советская Россия, 1989. – С. 460–481.
83. Достоевский, Ф.М. Подросток / Ф.М. Достоевский. – М. : Издательство АСТ, 2017. – 640 с.
84. Дуккон, А. Эсхатологичность Ф.М. Достоевского в интерпретации Н.А. Бердяева и С.Н. Булгакова / А. Дуккон // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма. – М. : Индрик, 2016. – С. 390–407.
85. Емельянов, Б.В. Космизм русской художественной культуры: феномен Райшева / Б.В. Емельянов // Творчество Г.С. Райшева в контексте современной культуры. 1960–2010-е годы. – Ханты-Мансийск : Принт-Класс, 2015. – С. 5–11.
86. Жирмунский, В.М. Немецкий романтизм и современная мистика / В.М. Жирмунский. – СПб. : Типография А.С. Суворина «Новое время», 1914. – 207 с.
87. Житомирский, Д.В. А.Н. Скрябин // Житомирский, Д.В. Избранные статьи / Д.В. Житомирский. – М. : Советский композитор, 1981. – С. 241–282.

88. Житомирский, Д.В. Н.К. Метнер (заметки о стиле) // Житомирский, Д.В. Избранные статьи / Д.В. Житомирский. – М. : Советский композитор, 1981. – С. 283–329.
89. Житомирский, Д.В. Скрябин / Д.В. Житомирский // Музыка XX века. Очерки в 2-х частях. Часть I. Кн. 2. – М. : Музыка, 1976. – С. 73–124.
90. Житомирский, Д.В. Роберт Шуман / Д.В. Житомирский. – М. : Музыка, 1964. – 880 с.
91. Зенкин, К.В. Николай Метнер в музыкальном мире своего времени / К.В. Зенкин // Николай Метнер. Вопросы биографии и творчества. – М. : Библиотечка-фонд «Русское Зарубежье» : Русский путь, 2009. – С. 9–27.
92. Игнатов, А. Достоевский и Ницше: предчувствие тоталитаризма / А. Игнатов // Россия и Германия: опыт философского диалога. – М. : Медиум, 1993. – С. 248–279.
93. Ильин, В.Н. Скрябин / В.Н. Ильин // Музыкальная академия. – 1997. – №2. – С. 152–154.
94. Ильин, И.А. Собрание сочинений: в 10 томах. Том 6. Кн. 2. / И.А. Ильин. – М. : Русская книга, 1996. – 672 с.
95. История русской музыки: в 10 томах; [ред. колл. : Ю.В. Келдыш, О.Е. Левашева, А.И. Кандинский]. – М. : Музыка, 1983–2011.
96. Киреевский, И.В. Разум на пути к Истине. Философские статьи, публицистика, письма. Переписка с преподобным Макарием (Ивановым), старцем Оптиной пустыни / И.В. Киреевский. – М. : Правило веры, 2002. – 662 с.
97. Климовицкий, А.И. Петр Ильич Чайковский. Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия / А.И. Климовицкий. – СПб. : Издательский дом «Петрополис» : РИИИ, 2015. – 424 с.
98. Ключевский, В.О. Императрица Екатерина II (1729–1796) // Ключевский, В.О. Исторические портреты. Деятели исторической мысли / В.О. Ключевский. – М. : Правда, 1990. – С. 282–340.

99. Кондратьев, Е.А. Система музыкальных смыслов Николая Метнера / Е.А. Кондратьев // Николай Метнер. Вопросы биографии и творчества. – М. : Библиотека-фонд «Русское Зарубежье» : Русский путь, 2009. – С. 28–35.
100. Костомаров, Н.И. Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. Том 1 / Н.И. Костомаров. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1998. – 640 с.
101. Костомаров, Н.И. Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. Том 2 / Н.И. Костомаров. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1998. – 608 с.
102. Костомаров, Н.И. Русская история в жизнеописаниях ее главнейших деятелей. Том 3 / Н.И. Костомаров. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1998. – 672 с.
103. Кудаев, А.Е. Трагедия творчества в эстетике Николая Бердяева / А.Е. Кудаев. – М. : Институт философии РАН, 2014. – 255 с.
104. Куницын, Г.И. Политика и литература / Г.И. Куницын. – М. : Советский писатель, 1973. – 592 с.
105. Куранова, Ю.А. Модус мистериальности в музыкальном театре И.Ф. Стравинского («Весна священная», «Персефона», «Потоп») : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Куранова Юлия Александровна. – М., 2017. – 249 с.
106. Курт, Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / Э. Курт; [пер. с нем.]. – М. : Музыка, 1975. – 551 с.
107. Кюрегян, Т.С. Первовестник светозвука / Т.С. Кюрегян // Музыкальная академия. – 2002. – №2. – С. 1–4.
108. Лаут, Р. К вопросу о генезисе «легенды о великом инквизиторе». (Заметки к проблеме взаимоотношений Достоевского и Соловьева) / Р. Лаут // Россия и Германия: опыт философского диалога. – М. : Медиум, 1993. – С. 307–321.
109. Лебедев, Ю.В. Тургенев / Ю.В. Лебедев. – М. : Молодая гвардия, 1990. – 608 с.
110. Левашева, О.Е. Михаил Иванович Глинка. В 2-х книгах / О.Е. Левашева. – М. : Музыка, 1987–1988.

111. Левая, Т.Н. Двадцатый век в зеркале русской музыки / Т.Н. Левая. – СПб. : Издательство имени Н.И. Новикова : Издательский дом «Галина скрипсит», 2017. – 424 с.
112. Левая, Т.Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т.Н. Левая. – М. : Музыка, 1991. – 166 с.
113. Левая, Т.Н. Скрябинская «формула экстаза» во времени и в пространстве / Т.Н. Левая // А.Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. – М. : Государственный мемориальный музей А.Н. Скрябина, 1994. – С. 95–101.
114. Левая, Т.Н. «Скрябин и дух революции» (по прочтении речи Вячеслава Иванова) / Т.Н. Левая // Ученые записки. Вып. 9. Кн. 1. – М. : Мемориальный музей А.Н. Скрябина, 2018. – С. 125–132.
115. Левая, Т.Н. Скрябин и художественные искания XX века / Т.Н. Левая. – СПб. : Композитор, 2007. – 184 с.
116. Лобанкова, Е.В. Национальные мифы о русской музыкальной культуре от Глинки до Скрябина: историко-социологические очерки / Е.В. Лобанкова. – СПб. : Издательство имени Н.И. Новикова : Издательский дом «Галина скрипсит», 2014. – 416 с.
117. Ловцкий, Г.Л. Музыка и диалектика (О творчестве Скрябина) / Г.Л. Ловцкий // Музыкальная академия. – 1997. – №2. – С. 147–148.
118. Лосев, А.Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера (вступ. ст.) // Вагнер, Р. Избранные работы / Р. Вагнер; [сост., коммент. И.А. Барсовой, С.А. Ошерова]. – М. : Искусство, 1978. – С. 7–48.
119. Лосев, А.Ф. Мировоззрение Скрябина // Лосев, А.Ф. Страсть к диалектике: литературные размышления философа / А.Ф. Лосев. – М. : Советский писатель, 1990. – С. 256–301.
120. Лосев, А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев, А.Ф. Из ранних произведений / А.Ф. Лосев. – М. : Правда, 1990. – С. 195–392.
121. Лосев, А.Ф. Проблема художественного стиля / А.Ф. Лосев. – Киев : Collegium : Киевская Академия Евробизнеса, 1994. – 285 с.

122. Лосев, А.Ф. Философия. Мифология. Культура / А.Ф. Лосев. – М. : Политиздат, 1991. – 525 с.
123. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
124. Магницкая, Е.А. Творческая интерпретация космоса / Е.А. Магницкая. – М. : Российская академия музыки имени Гнесиных, 1996. – 198 с.
125. Макарова, А.Л. Мистериальные прообразы в оперном творчестве П.И. Чайковского : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Макарова Антонина Леонидовна. – Екатеринбург, 2017. – 260 с.
126. Малахов, В.С. Русская духовность и немецкая ученость (О немецких исследованиях истории русской мысли) / В.С. Малахов // Россия и Германия: опыт философского диалога. – М. : Медиум, 1993. – С. 95–105.
127. Манн, Т. Волшебная гора / Т. Манн; [пер. с нем. В. Станевич, В. Куреллы]. – М. : Издательство АСТ, 2017. – 896 с.
128. Манн, Т. Германия и немцы // Манн, Т. Собрание сочинений в 10 томах. Том 10 / Т. Манн; [пер. с нем. Е. Эткинда]. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1961. – С. 303–326.
129. Манн, Т. Достоевский – но в меру // Манн, Т. Собрание сочинений в 10 томах. Том 10 / Т. Манн; [пер. с нем. Е. Эткинда]. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1961. – С. 327–345.
130. Манн, Т. Размышления аполитичного / Т. Манн; [пер. с нем. Е. Шукшиной]. – М. : Издательство АСТ, 2015. – 544 с.
131. Манн, Т. Тонио Крёгер // Манн, Т. Собрание сочинений в 10 томах. Том 7 / Т. Манн; [пер. с нем.]. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1960. – С. 194–259.
132. Манн, Т. Философия Ницше в свете нашего опыта // Манн, Т. Собрание сочинений в 10 томах. Том 10 / Т. Манн; [пер. с нем. П. Глазовой]. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1961. – С. 346–391.
133. Масловская, Т.Ю. «Русские иностранцы» и музыкальная культура Москвы / Т.Ю. Масловская // Келдышевский сборник. Музыкально-исторические

чтения памяти Ю.В. Келдыша 1997. – М. : Государственный институт искусствознания, 1999. – С. 240–251.

134. Мать Мария (Скобцова; Кузьмина-Караваева, Е.Ю.) Встречи с Блоком: Воспоминания. Проза. Письма и записные книжки / Мать Мария (Е.Ю. Кузьмина-Караваева; Скобцова). – М. : Русский путь : Книжница ; Париж : YMCA-Press, 2012. – 656 с.

135. Медушевский, А.Н. Гегель и государственная школа русской историографии / А.Н. Медушевский // Россия и Германия: опыт философского диалога. – М. : Медиум, 1993. – С. 145–174.

136. Медушевский, В.В. Музыка Скрябина в традиции христианского искусства / В.В. Медушевский // А.Н. Скрябин в пространстве культуры XX века. М. : Композитор, 2008. – С. 40–42.

137. Мейчик, М.Н. Скрябин / М.Н. Мейчик. – М. : Музгиз, 1935. – 42 с.

138. Мережковский, Д.С. Эстетика и критика: в 2-х томах. Том 1 / Д.С. Мережковский. – М. : Искусство, 1994. – 669 с.

139. Метнер, Н.К. Воспоминания. Статьи. Материалы. – М. : Советский композитор, 1981. – 352 с.

140. Метнер, Н.К. Муза и мода. Защита основ музыкального искусства / Н.К. Метнер. – Париж : YMCA-Press, 1978. – 154 с.

141. Метнер, Н.К. Письма. – М. : Советский композитор, 1973. – 615 с.

142. Эмилий Метнер и Андрей Белый. Беседа Е.А. Тахо-Годи с Э.А. Макаевым // Николай Метнер. Вопросы биографии и творчества. – М. : Библиотека-фонд «Русское Зарубежье» : Русский путь, 2009. – С. 222–237.

143. Михайлов, М.К. А.Н. Скрябин / М.К. Михайлов. – Л. : Музыка, 1982. – 112 с.

144. Муратов, П.П. Ночные мысли. Эссе, очерки, статьи (1923–1934) / П.П. Муратов. – М. : Прогресс, 2000. – 320 с.

145. Мюллер, Э. И.В. Киреевский и немецкая философия / Э. Мюллер // Россия и Германия: опыт философского диалога. – М. : Медиум, 1993. – С. 106–145.

146. Назайкинский, Е.В. Стиль и жанр в музыке / Е.В. Назайкинский. – М. : Гуманитарный издательский центр «Владос», 2003. – 248 с.
147. Нейгауз, Г.Г. Заметки о Скрябине. (К 40-летию со дня смерти) / Г.Г. Нейгауз // Советская музыка. – 1955. – №4. – С. 37–41.
148. Нефедьев, Г.В. Жизнетворчество Эмилия Метнера. К мифологии русского символизма / Г.В. Нефедьев // Николай Метнер. Вопросы биографии и творчества. – М. : Библиотека-фонд «Русское Зарубежье» : Русский путь, 2009. – С. 200–208.
149. Никешичев, М.В. «Экстатический космизм» или «русская соборность»? / М.В. Никешичев // А.Н. Скрябин в пространстве культуры XX века. – М. : Композитор, 2008. – С. 43–62.
150. Ницше, Ф. Так говорил Заратустра / Ф. Ницше; [пер. с нем.]. – М. : Издательство АСТ, 2018. – 416 с.
151. Носов, В.Д. «Ключ» к Гоголю / В.Д. Носов. – Лондон : Overseas Publications Interchange, 1985. – 137 с.
152. Ортега-и-Гассет, Х. «Дегуманизация искусства» и другие работы / Х. Ортега-и-Гассет. – М. : Радуга, 1991. – 639 с.
153. Павчинский, С.Э. Произведения Скрябина позднего периода. Мелодическое и ладогармоническое развитие / С.Э. Павчинский. – М. : Музыка, 1969. – 102 с.
154. Павчинский, С.Э. Сонатная форма произведений Скрябина / С.Э. Павчинский. – М. : Музыка, 1979. – 236 с.
155. Парин, А.В. Хожение в невидимый град: Парадигмы русской классической оперы / А.В. Парин. – М. : Аграф, 1999. – 464 с.
156. Переписка Императора Александра II с Великим князем Константином Николаевичем. Дневник Великого князя Константина Николаевича: 1857–1861; [сост. Л.Г. Захарова, Л.И. Тютюнник]. – М. : Терра, 1994. – 381 с.
157. Песков, А.М. Германский комплекс славянофилов / А.М. Песков // Россия и Германия: опыт философского диалога. – М. : Медиум, 1993. – С. 53–94.

158. Плотникова, Н.Ю. Русское партесное многоголосие конца XVII – середины XVIII века: источниковедение, история, теория / Н.Ю. Плотникова. – М. : Государственный институт искусствознания, 2015. – 339 с.
159. Прокофьев, С.С., Мясковский, Н.Я. Переписка. – М. : Советский композитор, 1977. – 598 с.
160. Раку, М.Г. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа / М.Г. Раку // Музыкальная академия. – 1999. – №2. – С. 9–27.
161. Раку, М.Г. Вагнер. Путеводитель / М.Г. Раку. – М. : Классика–XXI, 2007. – 319 с.
162. Раку, М.Г. Александр Скрябин в конкурсе «композиторов-революционеров»: триумф и поражение / М.Г. Раку // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2013. – №1(4). – С. 48–58.
163. Раку, М.Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи / М.Г. Раку. – М. : Новое литературное обозрение, 2014. – 720 с.
164. Рахманинов, С.В. О русском народном музыкальном творчестве / С.В. Рахманинов // Советская музыка. – 1945. – сб. четвертый. – С. 52–57.
165. Рахманова, М.П. Николай Андреевич Римский-Корсаков / М.П. Рахманова. – М. : Российская академия музыки имени Гнесиных : Государственный институт искусствознания, 1995. – 240 с.
166. Ровнер, А.А. Утопическая и эсхатологическая тематика в русской музыке конца XIX – начала XX в. / А.А. Ровнер // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма. – М. : Индрик, 2016. – С. 318–335.
167. Рормозер, Г. К вопросу о будущем России / Г. Рормозер // Россия и Германия : опыт философского диалога. – М. : Медиум, 1993. – С. 5–29.
168. Рубцова, В.В. Александр Николаевич Скрябин / В.В. Рубцова. – М. : Музыка, 1989. – 447 с.
169. Русский космизм : антология философской мысли. – М. : Педагогика-Пресс, 1993. – 368 с.
170. Сабанеев, Л.Л. А.Н. Скрябин / Л.Л. Сабанеев. – М. : Работник просвещения, 1922. – 31 с.

171. Сабанеев, Л.Л. История русской музыки / Л.Л. Сабанеев. – М. : Работник просвещения, 1924. – 87 с.
172. Сабанеев, Л.Л. Всеобщая история музыки / Л.Л. Сабанеев. – М. : Работник просвещения, 1925. – 267 с.
173. Сабанеев, Л.Л. Воспоминания о Скрябине / Л.Л. Сабанеев. – М. : Классика–XXI, 2000. – 400 с.
174. Сабанеев, Л.Л. Воспоминания о Танееве / Л.Л. Сабанеев. – М. : Классика–XXI, 2003. – 196 с.
175. Сабанеев, Л.Л. Воспоминания о России / Л.Л. Сабанеев. – М. : Классика–XXI, 2004. – 268 с.
176. Савельева, И.П. Идеи космизма в музыкальной культуре Серебряного века / И.П. Савельева. – Нижневартковск : Издательство Нижневартковского гуманитарного университета, 2009. – 127 с.
177. Салмина, И.Ю. История формирования идей философии космизма в русской культуре : дис. ... канд. философских наук : 09.00.03 / Салмина Ирина Юрьевна. – Мурманск, 2005. – 150 с.
178. Семёнова, С.Г. Н.Ф. Федоров и его философское наследие (вступ. ст.) // Федоров, Н.Ф. Сочинения / Н.Ф. Федоров. – М. : Мысль, 1982. – С. 5–50.
179. Семёнова, С.Г. Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе / С.Г. Семёнова. – М. : Советский писатель, 1989. – 440 с.
180. Семёнова, С.Г. Философ будущего века: Николай Федоров / С.Г. Семёнова. – М. : Пашков дом, 2004. – 584 с.
181. Семёнова, С.Г. Метафизика русской литературы. Том 1 / С.Г. Семёнова. – М. : Издательский дом «ПоРог», 2004. – 512 с.
182. Семёнова, С.Г. Метафизика русской литературы. Том 2 / С.Г. Семёнова. – М. : Издательский дом «ПоРог», 2004. – 512 с.
183. Серебрякова, Л.А. «Китеж»: откровение Откровения / Л.А. Серебрякова // Музыкальная академия. – 1994. – №2. – С. 90–106.

184. Серебрякова, Л.А. Тридцать три этюда о музыке: Liber amicorum / Л.А. Серебрякова. – Екатеринбург : Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского, 2015. – 504 с.
185. Скворцова, И.А. Музыкальная поэтика балета П.И. Чайковского «Щелкунчик» : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Скворцова Ирина Арнольдовна. – М., 1992. – 197 с.
186. Скворцова, И.А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков / И.А. Скворцова. – М. : Композитор, 2012. – 355 с.
187. Скрынникова, О.А. Славянский космос в операх Н.А. Римского-Корсакова / О.А. Скрынникова. – Воронеж : Воронежский государственный институт искусств, 2016. – 160 с.
188. Скрябин, А.Н. Письма. – М. : Музыка, 1965. – 720 с.
189. Скрябин : сборник статей. К столетию со дня рождения (1872–1972). – М. : Советский композитор, 1973. – 547 с.
190. Соловьев, Вл.С. Русская идея // Соловьев, Вл.С. Сочинения в 2-х томах. Том 2 / Вл.С. Соловьев. – М. : Правда, 1989. – С. 219–246.
191. Соловьев, Вл.С. Сочинения в 2-х томах. Том 1 / Вл.С. Соловьев. – М. : Правда, 1989. – 688 с.
192. Соловьев, Вл.С. Сочинения в 2-х томах. Том 2 / Вл.С. Соловьев. – М. : Правда, 1989. – 736 с.
193. Соловьев, Вл.С. Чтение о Богочеловечестве // Соловьев, Вл.С. Сочинения в 2-х томах. Том 2 / Вл.С. Соловьев. – М. : Правда, 1989. – С. 5–172.
194. Соллертинский, И.И. Исторические этюды / И.И. Соллертинский. – Л. : Государственное музыкальное издательство, 1963. – 394 с.
195. Соллертинский, И.И. Скрябин и русская музыка / И.И. Соллертинский // Фортепиано. – 2012. – №№1–2. – С. 42–44.
196. Степанова, И.В. Слово и музыка: диалектика семантических связей / И.В. Степанова. – М. : Книга и бизнес, 2002. – 288 с.
197. Толстой, Л.Н. Воскресение / Л.Н. Толстой. – М. : Художественная литература, 1977. – 352 с.

198. Топилин, Д.И. «Греческий проект» Ю.К. Арнольда / Д.И. Топилин // Музыка в современном мире: культура, искусство, образование. Материалы IV Международной научной студенческой конференции, 26–27 ноября 2014. – М. : Российская академия музыки имени Гнесиных, 2015. – С. 143–152.
199. Топилин, Д.И. Русский немец – Юрий Карлович Арнольд / Д.И. Топилин // Музыка и время. – 2016. – №6. – С. 32–36.
200. Топилин, Д.И. Александр Николаевич Скрябин: к «недостижимым мирам» / Д.И. Топилин // Музыкаведение. – 2016. – №6. – С. 39–45.
201. Топилин, Д.И. А.Н. Скрябин – Н.К. Метнер: к осмыслению русско-немецких художественных взаимодействий / Д.И. Топилин // Музыка в современном мире: культура, искусство, образование. Материалы V Международной научной студенческой конференции, 25–26 ноября 2015. – М. : Российская академия музыки имени Гнесиных, 2016. – С. 162–169.
202. Топилин, Д.И. Некоторые грани философии русского космизма в художественном мире А.Н. Скрябина / Д.И. Топилин // Философия и искусство. Материалы V Международной научной конференции. – М. : Российская академия музыки имени Гнесиных, 2016. – С. 160–164.
203. Топилин, Д.И. Русский космизм в музыке А.Н. Скрябина / Д.И. Топилин // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2016. – №2(17). – С. 43–48.
204. Топилин, Д.И. «Творческий космос» Н.К. Метнера / Д.И. Топилин // Музыкаведение. – 2017. – №2. – С. 12–16.
205. Топилин, Д.И. «Русско-немецкий диалог» философских идей: А.Н. Скрябин – Э.К. Метнер – Рихард Вагнер / Д.И. Топилин // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2017. – №1(20). – С. 46–53.
206. Топилин, Д.И. «Opus Prenatum» В.И. Мартынова: музыкально-теоретические и эстетико-философские аспекты / Д.И. Топилин // Школа молодого исследователя. Сборник научных трудов. Вып. 6(13). – М. : РИТМ, 2017. – С. 7–13.

207. Топилин, Д.И. «Русская идея» в музыкальной культуре рубежа XIX–XX веков / Д.И. Топилин // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2017. – №4(23). – С. 61–69.
208. Топилин, Д.И. Космическая философия в музыке А.Н. Скрябина / Д.И. Топилин // Ученые записки. Вып. 9. Кн. 1. Материалы Международной научной конференции «Скрябин в художественном контексте эпохи», 25–27 апреля 2017. – М. : Мемориальный музей А.Н. Скрябина, 2018. – С. 10–16.
209. Топилин, Д.И. Космос А.Н. Скрябина / Д.И. Топилин // Ученые записки. Вып. 9. Кн. 2. – М. : Мемориальный музей А.Н. Скрябина, 2019. – С. 10–20.
210. Трофимова, Е.А. Космизм в русской культуре Серебряного века : дис. ... докт. философских наук : 24.00.01 / Трофимова Елена Александровна. – СПб., 2015. – 350 с.
211. Федякин, С.Р. Метнер и его время. Литературно-музыкальные параллели / С.Р. Федякин // Николай Метнер. Вопросы биографии и творчества. – М. : Библиотека-фонд «Русское Зарубежье» : Русский путь, 2009. – С. 58–75.
212. Федякин, С.Р. Скрябин / С.Р. Федякин. – М. : Молодая гвардия, 2004. – 557 с.
213. Федякин, С.Р. Скрябин и некоторые особенности творческого сознания в начале XX века / С.Р. Федякин // А.Н. Скрябин в пространстве культуры XX века. – М. : Композитор, 2008. – С. 9–12.
214. Федякин, С.Р. Утопия А.Н. Скрябина и антиутопия С.В. Рахманинова / С.Р. Федякин // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма. – М. : Индрик, 2016. – С. 336–357.
215. Федоров, Н.Ф. Сочинения / Н.Ф. Федоров. – М. : Мысль, 1982. – 711 с.
216. Фесенкова, Л.В. Русский космизм сегодня / Л.В. Фесенкова // Философия русского космизма. – М. : Фонд «Новое тысячелетие», 1996. – С. 360–373.
217. Фефелова, А.Г. Отражение мифоритуального универсума в операх «солнечного культа» Н.А. Римского-Корсакова : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Фефелова Анна Георгиевна. – М., 2015. – 187 с.

218. Филатов-Бекман, С.А. Космизм творчества А.Н. Скрябина и современность / С.А. Филатов-Бекман // А.Н. Скрябин в пространстве культуры XX века. – М.: Композитор, 2008. – С. 210–211.
219. Филенко, Л.П. Русский космизм: социокультурный проект и рациональный конструкт : дис. ... канд. философских наук : 09.00.13 / Филенко Любовь Павловна. – Белгород, 2012. – 181 с.
220. Философия русского космизма. – М. : Фонд «Новое тысячелетие», 1996. – 376 с.
221. Фламм, Х. Семья Метнеров и культура Серебряного века. Примечание к сонатам Николая Метнера / Х. Фламм // Николай Метнер. Вопросы биографии и творчества. – М. : Библиотека-фонд «Русское Зарубежье» : Русский путь, 2009. – С. 40–57.
222. Флоренский, П.А. Сочинения: в 4-х томах. Том 4. Письма с Дальнего Востока и Соловков / П.А. Флоренский. – М. : Мысль, 1998. – 795 с.
223. Фрид, Э.Л. М.П. Мусоргский. Проблемы творчества: исследование / Э.Л. Фрид. – Л. : Музыка, 1981. – 184 с.
224. Хомяков, А.С. Сочинения в 2-х томах. Том 1. Работы по историософии / А.С. Хомяков. – М. : Московский философский фонд; издательство «Медиум», 1994. – 591 с.
225. Хомяков, А.С. Сочинения в 2-х томах. Том 2. Работы по богословию / А.С. Хомяков. – М. : Московский философский фонд; издательство «Медиум»; журнал «Вопросы философии», 1994. – 479 с.
226. Циолковский, К.Э. Грезы о земле и небе: научно-фантастические произведения / К.Э. Циолковский. – Тула : Приокское книжное издательство, 1986. – 448 с.
227. Циолковский, К.Э. Космическая философия / К.Э. Циолковский. – М. : ИДЛи, 2004. – 496 с.
228. Циолковский, К.Э. Философия космической эпохи / К.Э. Циолковский. – М. : Академический проект, 2014. – 240 с.

229. Чаадаев, П.Я. Полное собрание сочинений и избранные письма. Том 1 / П.Я. Чаадаев. – М. : Наука, 1991. – 801 с.
230. Чаадаев, П.Я. Полное собрание сочинений и избранные письма. Том 2 / П.Я. Чаадаев. – М. : Наука, 1991. – 672 с.
231. Чемберлен, Х.С. Рихард Вагнер / Х.С. Чемберлен; [пер. с англ. С.А. Никитина]. – СПб. : Владимир Даль, 2016. – 583 с.
232. Шваб, А. Национальные черты в творчестве Николая Метнера. К проблеме этнического определения и самоопределения композитора / А. Шваб // Николай Метнер. Вопросы биографии и творчества. – М. : Библиотека-фонд «Русское Зарубежье» : Русский путь, 2009. – С. 36–39.
233. Швец, Н.А. Поэзия Пушкина в художественных воззрениях и творчестве Николая Метнера / Н.А. Швец // Николай Метнер. Вопросы биографии и творчества. – М. : Библиотека-фонд «Русское Зарубежье» : Русский путь, 2009. С. 76–92.
234. Шеллинг, Ф. Сочинения в 2-х томах. Том 1 / Ф. Шеллинг; [пер. с нем. М.И. Левиной]. – М. : Мысль, 1987. – 637 с.
235. Шеллинг, Ф. Философия искусства / Ф. Шеллинг; [пер. с нем. П.С. Попова]. – М. : Мысль, 1966. – 496 с.
236. Шестаков, В.П. От этоса к аффекту: история музыкальной эстетики от античности до XVIII века / В.П. Шестаков. – М. : Музыка, 1975. – 351 с.
237. Шестаков, В.П. Ницше и русская мысль / В.П. Шестаков // Россия и Германия: опыт философского диалога. – М. : Медиум, 1993. – С. 280–306.
238. Шестаков, В.П. Эсхатология и утопия: очерки русской философии и культуры / В.П. Шестаков. – М. : Гуманитарный издательский центр «Владос», 1995. – 208 с.
239. Шивец, Л. Лирика Гейне в космосе Метнера. Некоторые замечания к ор.12 Николая Метнера / Л. Шивец; [пер. с нем. В.П. Позняк, С.Р. Федякина] // Николай Метнер. Вопросы биографии и творчества. – М. : Библиотека-фонд «Русское Зарубежье» : Русский путь, 2009. – С. 93–103.

240. Ширинян, Р.К. Эволюция оперного творчества Мусоргского / Р.К. Ширинян. – М. : Музыка, 1973. – 158 с.
241. Ширинян, Р.К. Оперная драматургия Мусоргского / Р.К. Ширинян. – М. : Музыка, 1981. – 257 с.
242. Шубарт, В. Европа и душа Востока / В. Шубарт; [пер. с нем. Н.В. Назарова]. – М. : Русская идея, 2000. – 443 с.
243. Щербакова, Т.А. «Жизнь за царя»: черты священнодействия / Т.А. Щербакова // Музыкальная академия. – 2000. – №4. – С. 154–157.
244. Юнгрен, М. Иван Ильин пишет Николаю Метнеру / М. Юнгрен // Николай Метнер. Вопросы биографии и творчества. – М. : Библиотека-фонд «Русское Зарубежье» : Русский путь, 2009. – С. 134–144.
245. Юнгрен, М. Русский Мефистофель. Жизнь и творчество Эмилия Метнера / М. Юнгрен. – СПб. : Академический проект, 2001. – 288 с.
246. Ястребцев, В.В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Воспоминания. В 2-х томах / В.В. Ястребцев. – Л. : Музгиз, 1959–1960.
247. Brown, D. Musorgsky: His Life and Works / D. Brown. – Oxford and New York : Oxford University Press, 2010. – 416 p.
248. Brown, D. Tchaikovsky: The Man and His Music / D. Brown. – New York : Pegasus Books, 2007. – 512 p.
249. Downes, S. Music and Decadence in European Modernism: The Case of Central and Eastern Europe / S. Downes. – Cambridge : Cambridge University Press, 2010. – 386 p.
250. Kramer, L. Opera and Modern Culture: Wagner and Strauss / L. Kramer. – Berkeley : California University Press, 2007. – 264 p.
251. Macdonald, H. Skryabin / H. Macdonald. – Oxford : Oxford University Press, 1978. – 71 p.
252. Schneller, D. Richard Wagners – «Parsifal» und die Erneuerung des Mysteriendramas in Bayreuth: die Vision des Gesamtkunstwerks als Universalkultur der Zukunft / D. Schneller. – Bern : P. Lang, 1997. – 373 p.

253. Taruskin, R. *Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue* / R. Taruskin. – Princeton N.J. : Princeton University Press, 1993. – 449 p.
254. Taruskin, R. *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays* / R. Taruskin. – Princeton N.J. : Princeton University Press, 2000. – 600 p.
255. Taruskin, R. *On Russian music* / R. Taruskin. – Berkeley : California University Press, 2008. – 416 p.

СПИСОК НОТНЫХ ПРИМЕРОВ

1. *Рис. 1.* Глинка. Большой секстет, III ч.
2. *Рис. 2.* Шопен. Второй концерт для фортепиано с оркестром, I ч.
3. *Рис. 3.* Глинка. Большой секстет, II ч.
4. *Рис. 4.* Бетховен. Пятый концерт для фортепиано с оркестром «Император», II ч.
5. *Рис. 5.* Чайковский. «Спящая красавица», лейтмотив феи Карабос
6. *Рис. 6.* Чайковский. Шестая симфония, I ч., фрагмент разработки
7. *Рис. 7.* Чайковский. Большая соната, I ч.
8. *Рис. 8.* Чайковский. Шестая симфония, III ч.
9. *Рис. 9.* Чайковский. Большая соната, IV ч.
10. *Рис. 10.* Чайковский. Большая соната, IV ч., кода
11. *Рис. 11.* Чайковский. Шестая симфония, IV ч., кода
12. *Рис. 12.* Бетховен. «Эгмонт»
13. *Рис. 13.* Чайковский. Шестая симфония, IV ч.
14. *Рис. 14.* Чайковский. Пятая симфония, IV ч.
15. *Рис. 15.* Скрябин. «Трагическая поэма»
16. *Рис. 16.* Мусоргский. «Борис Годунов», окончание сцены «Часы с курантами»
17. *Рис. 17.* Чайковский. Шестая симфония, I ч., окончание разработки
18. *Рис. 18.* Мусоргский. «Борис Годунов», погребальный плач
19. *Рис. 19.* Чайковский. Шестая симфония, I ч., разработка
20. *Рис. 20.* Мусоргский. «Борис Годунов», сцена «Часы с курантами»
21. *Рис. 21.* Мусоргский. «Гном»
22. *Рис. 22.* Мусоргский. «Быдло»
23. *Рис. 23.* Рахманинов. Первая симфония, IV ч., кода
24. *Рис. 24.* Мусоргский. «Избушка на курьих ножках. Баба-Яга»
25. *Рис. 25.* Мусоргский. «Борис Годунов»
26. *Рис. 26.* Рахманинов. Первая симфония, IV ч., кода

27. *Рис. 27.* Мусоргский. «Песни и пляски смерти», «Трепак»
28. *Рис. 28.* Скрябин. Прелюдия ор.74 №5
29. *Рис. 29.* Римский-Корсаков. «Садко»
30. *Рис. 30.* Римский-Корсаков. «Садко», ария Индийского гостя
31. *Рис. 31.* Римский-Корсаков. «Садко», ария Индийского гостя
32. *Рис. 32.* Метнер. Сказка ор.51 №3
33. *Рис. 33.* Чайковский. «Февраль»
34. *Рис. 34.* Метнер. Второй концерт для фортепиано с оркестром, II ч., «Романс»
35. *Рис. 35.* Метнер. Второй концерт для фортепиано с оркестром, II ч., «Романс»
36. *Рис. 36.* Метнер. Соната ор.30 *a-moll*
37. *Рис. 37.* Метнер. «Грациозный танец» ор.38 №2
38. *Рис. 38.* Брамс. Интермеццо ор.119 №3
39. *Рис. 39.* Метнер. «Романтическая соната», I ч., романс
40. *Рис. 40.* Метнер. «Романтическая соната», II ч., скерцо
41. *Рис. 41.* Метнер. «Романтическая соната», III ч., «Размышление»
42. *Рис. 42.* Скрябин. Прелюдия ор.35 №2
43. *Рис. 43.* Метнер. «Романтическая соната», III ч., «Размышление»
44. *Рис. 44.* Скрябин. Девятая соната
45. *Рис. 45.* Рахманинов. Рапсодия на тему Паганини
46. *Рис. 46.* Метнер. Сказка ор.51 №1
47. *Рис. 47.* Рахманинов. Этюд-картина ор.39 №7
48. *Рис. 48.* Мусоргский. «Борис Годунов», пролог
49. *Рис. 49.* Скрябин. «Сатаническая поэма»
50. *Рис. 50.* Скрябин. «Поэма экстаза»
51. *Рис. 51.* Скрябин. Третья симфония «Божественная поэма», III ч. «Божественная игра»
52. *Рис. 52.* Скрябин. «Сатаническая поэма»
53. *Рис. 53.* Скрябин. «Сатаническая поэма»

54. *Рис. 54.* Скрябин. Пятая соната
55. *Рис. 55.* Скрябин. Третья симфония «Божественная поэма», III ч., «Божественная игра»
56. *Рис. 56.* Скрябин. «Поэма экстаза»
57. *Рис. 57.* Скрябин. Пятая соната, вступление
58. *Рис. 58.* Скрябин. Пятая соната, вступление, тема *languido*
59. *Рис. 59.* Скрябин. Пятая соната, кода
60. *Рис. 60.* Скрябин. Пятая соната, кода
61. *Рис. 61.* Скрябин. Фантазия
62. *Рис. 62.* Скрябин. «Прометей»
63. *Рис. 63.* Скрябин. Прелюдия op.67 №1
64. *Рис. 64.* Скрябин. «Гирлянды»
65. *Рис. 65.* Скрябин. «Гирлянды»
66. *Рис. 66.* Скрябин. Восьмая соната, мотив *tragique*
67. *Рис. 67.* Скрябин. Восьмая соната
68. *Рис. 68.* Скрябин. Восьмая соната
69. *Рис. 69.* Скрябин. Девятая соната, *alla marcia*