

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
ОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Н.П. Мони́на, Т.И. Чу́пахина

**ФИЛОСОФСКИЕ ДОМИНАНТЫ
В МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОМ
ПРОСТРАНСТВЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА**

Монография



2011

УДК 78
ББК 85.31
М773

Рекомендовано к изданию редакционно-издательским советом ОмГУ

Научный редактор – д-р филос. наук, профессор *М.Д. Купарашвили*

Рецензенты: д-р культурологии, профессор *Г.Г. Волощенко*,
канд. филос. наук, профессор *Н.М. Генова*

Монина, Н. П.

М773 Философские доминанты в музыкально-поэтическом пространстве Серебряного века : монография / Н. П. Монина, Т. И. Чупахина; [науч. ред. М. Д. Купарашвили]. – Омск : Изд-во Ом. гос. ун-та, 2011. – 268 с.

ISBN 978-5-7779-1370-8

Исследуется философское содержание музыкально-поэтического пространства Серебряного века – художественной системы отечественной культуры, которая спроецирована на музыкальные и литературные «факты» и события, отражается в культурфилософских понятиях и категориях, а также рассматривается с помощью философского «инструментария», в виде выявленных философских универсалий: Всеединства, Софийности, Соборности, Русского музыкального Космизма, Евразийства. Через их призму рассмотрено музыкальное творчество Н.А. Римского-Корсакова, С.В. Рахманинова, А.Н. Скрябина, А.К. Лядова; художественно-поэтическое творчество Вяч. Иванова, А. Блока, А. Белого, К. Бальмонта, С. Есенина, Н. Гумилева, М. Цветаевой, А. Ахматовой, Ф. Сологуба.

Для специалистов в области философии, культурологии, искусствоведения, филологии. Может быть полезно для студентов-слушателей творческих и философских специальностей, изучающих спецкурсы «Музыкально-поэтическое творчество Серебряного века», «История искусства», «Русский культурный архетип», «Философия русской музыки», «История и теория культуры» в Омском государственном университете им. Ф.М. Достоевского.

**УДК 78
ББК 85.31**

ISBN 978-5-7779-1370-8

© Н.П. Монина, Т.И. Чупахина, 2011
© ФГБОУ ВПО «ОмГУ
им. Ф.М. Достоевского», 2011

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
Глава 1. СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК: СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ КОНТУРЫ ЭПОХИ	
1.1. Серебряный век: подходы к осмыслению	9
1.2. Русский религиозно-духовный Ренессанс	18
1.3. Философские идеи Серебряного века	37
1.4. Роль и значение музыкального искусства в духовном кон- тинууме Серебряного века	115
1.5. Музыкальные и литературные контуры эпохи. Значение «слова» в музыкальной стихии Серебряного века	133
Глава 2. ФИЛОСОФСКИЕ УНИВЕРСАЛИИ В РУССКОМ ДУХОВНОМ РЕНЕССАНСЕ	
2.1. Идея Соборности в поэзии и музыке Серебряного века	142
2.2. Универсалия Всеединства в русской культуре Серебряного века	160
2.3. Поэтика русского Космизма в искусстве Серебряного века	179
2.4. Софиологическая проблематика в творчестве художников Серебряного века	204
2.5. Дихотомия Востока и Запада в музыкально-поэтическом пространстве Серебряного века	232
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	249
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	253



ВВЕДЕНИЕ

«Мы – дети того и другого века // Мы – поколение рубежа», – писал о начале XX в. А.А. Белый. Начало XX и начало XXI в. во многом созвучны в русской истории. Сегодня, как и век назад, Россия стоит на перепутье, в поисках очередной национальной идеи, новых идеалов, ибо старые, коммунистические, попораны, а новые, по преимуществу западные, плохо соотносятся с русской ментальностью. Поэтому ответ на традиционный русский вопрос: «Что делать?» закономерно искать в творчестве отечественных авторов, и, в первую очередь, философов рубежа XIX–XX вв., поэтов и музыкантов Серебряного века, наследие которых далеко не в полной мере востребовано современниками. Ибо, как сказано в «Экклезиасте», «что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем. Бывает нечто, о чем говорят: "Смотри, вот это новое"; но это было уже в веках, бывших прежде нас». Кроме всего прочего, Россия начала XX в. – страна, совершившая огромный скачок от старой, традиционной России к России новой, советской. А в истории, как и в природе, если и бывают скачки и перерывы, то они не отменяют прошлого, и чем резче и сильнее эти скачки, тем яснее вырисовывается позже возврат жизни к прошлому. Попытка переделать мир обернулась самоуничтожением. А потому в сознании человека XXI в. ощущается потребность в возврате утраченных ценностей, высших истин, в возврате к Божьей правде. И именно поэтому сегодня столь актуальны такие категории русской философии, как Соборность, Всеединство, Софийность. Они, заново осмысленные сквозь призму трагического опыта XX в., призваны лечь в основание нового духовного возрождения России.

В наши дни современная философско-культурологическая мысль во многом вернулась к проблемам начала XX в.: проблемам свободы и вседозволенности, культуры и цивилизации, проблемам взаимодействия России и всего остального мира, проблемам зла, насилия и гуманизма и т. д.

Как известно, каждая эпоха характеризуется своим типом мироотношения. XX в. строился на атеистической ментальности, в которой человек воспринимался как конечное существо, живущее здесь

и сейчас, для него существовал только этот, земной мир, земная реальность. А это не могло не повлиять на отношение человека к миру, да и к самому себе. Человек подменил собой Бога. Следствием этого становится духовная деградация личности и общества. Попытка переделать мир обернулась серьезными проблемами, а потому в сознании человека XXI в. ощущается потребность в новом осмыслении утраченных ценностей. Они заново осмысливаются сквозь призму трагического опыта XX в. и призваны лечь в основание нового духовного возрождения России.

Сегодня, в условиях социального, экономического кризиса, глобального переосмысления истории страны, утраты государством ведущего геополитического положения в мире потребность в глубокой и обстоятельной рефлексии над фундаментальными основаниями и целями национально-культурного бытия приобретает для личности и для всего общества острейший, жизненноважный характер.

Проблема кризиса национальной культуры предстает сегодня во множестве ракурсов – и как историко-философская проблема, и как оценка культурфилософской ситуации, что делает необходимым осмысление системы ценностей, составляющих основу духовного бытия человека. Однако, с каких бы сторон мы ни подходили к историческим, религиозным, философским проблемам русской культуры, именно Серебряный век оказывается на перекрестке всех дорог современной культурологической и философской мысли в России. Диапазон вопросов и проблем, обсуждавшихся в отечественной философии конца XIX – начала XX в., был настолько широк, что и сейчас может послужить для современных поколений источником вдохновения.

Любая сложная, кризисная или переходная эпоха на определенном этапе находит ответ на искомые вопросы в прошлом, в историческом опыте народа, в его ценностных ориентациях, ментальных качествах. Серебряный век не был исключением. Яркое декларированное обращение к традиционным, архетипическим идеям отечественной культуры было, пожалуй, попыткой найти выход из состояния, когда все то, что казалось вечным и неизблемым, становится вдруг подвижным, когда теряется точка отсчета, в период «Бог умер».

Зинаида Гиппиус писала: «Что-то в России ломалось, что-то оставалось позади, что-то, народившись или воскреснув, стремилось вперед... Куда? Это никому не было известно, но уже тогда, на рубеже веков, в воздухе чувствовалась трагедия» [168, с. 272].

Тревожное, предреволюционное время рождало болезненное и обостренное чувство приближения гибели старой России. Общее мироощущение было трагическим, наполненным смутными ожиданиями грядущих катастроф. И ностальгия по прежней, тесно связанной с природой традиции заставляет вернуться В.С. Соловьева, П. А. Флоренского, С.Н. Булгакова и других философов Серебряного века к концепции единства Добра, Красоты и Истины в Софии, к гармоничному единению с природой, с Матерью-Землей, к осмыслению исторического прошлого и предназначения России, к идеалам Соборности. Таким образом, философские идеи, издревле присутствующие в русской культуре, получили «новое рождение» в философии Серебряного века и новое осмысление в искусстве этого периода. Причем важно заметить, что, на наш взгляд, это были параллельные процессы, оказывающие, несомненно, взаимное влияние друг на друга. И если философы делали попытку научного анализа и создания целостных философских систем, то поэты и музыканты, скорее, интуитивно ощущали потребность приобщения к исконным ценностным идеалам.

Исследования, тем или иным образом касающиеся тематики данной монографии, условно можно разделить на три группы. Первую группу составляют работы собственно философов Серебряного века, в которых анализируются философские основания отечественной культуры и истории (Н.А. Бердяев, В.С. Соловьев, С.Н. Булгаков, П.А. Флоренский, Н.О. Лосский, Н.Ф. Федорова, Б.Н. Вышеславцев и др.). Вторая группа – это исследования, посвященные осмыслению особенностей литературного процесса в России в целом и творчества отдельных поэтов в частности (А.П. Авраменко, И. Делич, П.В. Басинский, С.Р. Федякин, И.А. Есаулов, М.В. Лосская-Семон, А.М. Любомудров, Л.А. Пермякова, О.П. Смола, В.Я. Виленкин, Ю.Л. Прокушев, А.М. Марченко, А.С. Карпов, А.С. Куняев, И.А. Иванова, Э.А. Бальбурова, А.Н. Кочергина, Т.В. Абрамовой, В.Н. Демина, В.П. Ратушного и др.). Третье направление – работы историков музыки и искусствоведов (А.З. Альшванг, Г. Орлов, Л.С. Третьяков, Л.А. Рапацкая, Е.М. Орлова, Л.З. Корабельникова, Е.М. Левашов, В.Н. Романов, А.М. Соколова, М.Н. Рахмонова, Т.Н. Ливанова, А.Н. Сохор, В.Д. Конен, В.В. Медушевский, В.А. Васина-Гроссман, И.Ф. Бэлза). Что касается оригинального вклада видных деятелей русской культуры в разработку проблематики музыкального искусства, то здесь следует выделить выдающиеся имена – В.В. Стасова, А.Н. Серова, Н.А. Римского-Корсакова, А.П. Бородина, М.П. Мусоргского, А.К. Ля-

дова, С.И. Танеева, А.В. Луначарского, А.Н. Скрябина, П.И. Чайковского, позволивших обосновать определенное направление в исследовании художественной мысли и существенно расширить арсенал философских подходов к содержанию русской музыки.

Культурологическо-музыковедческий анализ творчества русских композиторов представлен в работах Б.В. Асафьева, Ю.В. Келдыша, Н.В. Туманиной, В.В. Протопопова, Е.Н. Романовой, В.Н. Брянцевой, Л.З. Левашовой, Т.В. Корженьянц, Н.А. Листовой, А.И. Кандинского, А.А. Орловой, С.И. Савенко, Б.А. Шлёцера, Г.М. Шреерсона, С.И. Шлифштейна, Ю.Д. Энгеля, Т.Н. Хопровой, В.Г. Григорович, З.М. Андреева, В.М. Цендровского, А.М. Ступеля. Им удалось осмыслить весь ход истории отечественной музыкальной культуры, выявить специфические особенности, традиции и новаторские черты, присущие только русской музыкальной поэтике. Анализ русского искусства представлен как в статьях самих ведущих поэтов, часто выступавших в роли музыкальных критиков, так и в трудах западных и российских искусствоведов и литераторов XIX–XX вв. Среди них: А. Белый, А. Блок, В.С. Каратыгин, А.Н. Бенуа, И.В. Бестужев, Ф. Сологуб, В.В. Ястребцев, Л.В. Гервер, Д.С. Мережковский, В.Г. Плеханов, Вяч. Иванов, Б.Л. Яворский, И.И. Петровская, В.Л. Протопопова, Н.Г. Поспелова, С.Р. Федякина, С.В. Рахманинов, Л.А. Серебрякова, И.Ф. Стравинский, Т.Н. Левая, Г. Малер, Ю.А. Кремлев, М.Л. Космаковская, А.М. Баева, С.Г. Зверева, М.Е. Тараканов.

Кроме того, можно выделить работы авторов, занимающихся творчеством отдельных композиторов: Г.В. Хубова, В.В. Рубцову, М.К. Михайлова, Л.Л. Сабанеева, Э. Холдена, В.Н. Дельсона, В.В. Соловцева, Г.В. Бернандта, С.В. Евсеева, М.С. Пекелиса и др.

Однако, несмотря на многообразие исследований культуры Серебряного века и неиссякаемый интерес к этому важному периоду развития отечественной культуры, следует отметить, что работ, посвященных осмыслению философских идей в музыкальном и поэтическом творчестве художников данного периода практически нет.

Данное исследование – попытка по-новому взглянуть на, казалось бы, такой известный и такой загадочный Серебряный век и открыть те грани, которые еще скрыты.

Оговоримся сразу, что в работе рассматривается творчество не только тех поэтов, композиторов и философов, которые хронологически принадлежат к рубежу XIX–XX вв. На наш взгляд, формирование особого мировоззрения Серебряного века началось гораздо раньше, чем сам Серебряный век и закончилось, несомненно, го-

раздо позже. М.И. Цветаева как-то сказала: «Трудно говорить о такой безмерности, как поэт, с чего начать и где кончить?» Действительно, истинные художники способны ощутить дух эпохи задолго до ее начала и оставить после себя наследие, неизменно актуализируемое последующими поколениями. К примеру, поэзия А.А. Фета и Ф.И. Тютчева отнюдь не принадлежит к Серебряному веку, но их творчество послужило истоком символистского направления поэзии XX в. Именно их природная лирика и лирика души – основа поэтического Космизма, ярко проявившего себя в конце XIX – начале XX вв. И таких примеров – множество. Потому определение жестких временных границ для нашего исследования не актуально.

Работа носит синтетический, междисциплинарный характер. Авторы параллельно изучают и музыкальный, и поэтический фон эпохи. Это, на наш взгляд, вполне приемлемо, ибо, во-первых, искусство – единый комплекс идей и ценностей, во-вторых, культурологические исследования, по сути, не могут быть не междисциплинарными и, в-третьих, искусство Серебряного века, как мы считаем, в большей степени нашло свое отражение в литературе и музыке. Оно не только отразило в себе эпоху, но и философски осмыслило ее, сохранив для потомков дух времени и его атмосферу, ведь, как точно заметила А.А. Ахматова, «всего прочнее на земле печаль // И долговечней царственное слово».

Россия рубежа XIX–XX вв. – тема, неисчерпаемая и завораживающая современного человека своей многоликостью и в то же время единой устремленностью к космическим высотам, к Божественной Красоте, к Истинному Знанию. «Прикасаясь к культуре "серебряного века", мы не только испытываем чувство восхищения перед силой и глубиной мысли представителей той эпохи, но и ощущаем своего рода ностальгию – извечную спутницу русского человека.

Мечта начала XX в., причем, по мнению современников, вполне достижимая, – о гармонии человека с самим собой и с окружающим миром и об их окончательном преображении – людям конца века кажется утопией, но до сих пор прекрасной и желанной» [60, с. 41].

**СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК:
СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ КОНТУРЫ ЭПОХИ**

1.1. Серебряный век: подходы к осмыслению

Серебряный век – это лучшее из всего, что дала культуре «Россия, которую мы потеряли».

И. Гарин

Термин «серебряный век» активно вошел в современное социокультурное пространство. Уже не только филологи, но и культурологи, философы говорят об особом периоде в развитии отечественной культурной традиции, внесшем значительный вклад в копилку русского искусства. Если изначально подобное определение употреблялось в основном по отношению к литературному наследию, то современные ученые относят его ко всему культурному континууму рубежа XIX–XX вв. Это отнюдь не случайность. Автор одного из последних учебных пособий, посвященных Серебряному веку, И.А. Биккулова употребляет по отношению к данному периоду термин «феноменальная эпоха». Действительно, наверное, нет более подходящего определения. Феномен отечественной литературной, музыкальной, живописной, театральной жизни оформил весьма своеобразный, сложный и многогранный контур эпохи, в то время как и сама эпоха, среда рубежа XIX–XX вв., богатая историческими, социальными, политическими, культурными событиями, стала феноменом.

Серебряный век – эпоха выдающихся явлений и художественных открытий в культуре, поисков истины и новых направлений, давших Отечеству ярких прозаиков, художников, музыкантов-исполнителей, поэтов, композиторов, актеров, режиссеров, хореографов. Неоклассицизм и импрессионизм, символизм и модернизм, футуризм и акмеизм, авангардизм и неантичность стали широким

полем деятельности Вяч. Иванова, А.Н. Скрябина, С.А. Есенина, А. А. Блока, Ф.К. Сологуба, К.Д. Бальмонта, В.В. Маяковского, А.А. Ахматовой, М.И. Цветаевой, Д.С. Мережковского, К.С. Станиславского, В.Э. Мейерхольда, В. Хлебникова, С.В. Рахманинова, С.И. Танеева, В. Холодной, З.Н. Гиппиус, М.-К. Чюрлениса, А.К. Лядова, И.Ф. Стравинского, А. Павловой, А.Н. Бенуа, С.С. Дягилева, М.В. Фокина, Г.В. Иванова, В.Я. Брюсова.

Оценивая огромные достижения русской музыкальной культуры второй половины XIX – начала XX в., мы обнаружили изумительную силу, которая при наличии сложнейших общественных условий создала прекрасную и оригинальную музыку, о которой сегодня восхищается весь мир. Творчество русских композиторов и литераторов Серебряного века стало новым этапом развития мировой художественной культуры. В ней утвердилось и достигло своего наивысшего развития художественное мастерство русского искусства.

Эпоха Серебряного века была непродолжительна с исторической точки зрения, но ее вклад в копилку отечественной культуры весьма значителен.

«Верно определяйте слова, и вы освободите мир от половины недоразумений», – утверждал французский философ Рене Декарт. Слово, определение, эпитет «серебряный» витало в воздухе, появлялось в разных местах.

Были святки кострами согреты,
И валились с мостов кареты,
И весь траурный город плыл
По неведомому назначенью,
По Неве иль против течения, –
Только прочь от своих могил.
На Галерной чернела арка,
В Летнем тонко пела флюгарка,
И серебряный месяц ярко
Над серебряным веком стыл.

Так А.А. Ахматова в «Поэме без героя» (1940–1965) ретроспективно определила время своей молодости. Стихи были написаны в Ташкенте в разгар Великой Отечественной войны, а впервые опубликованы сразу после нее (1945).

Раньше о Серебряном веке говорили философ и критик Р.И. Иванов-Разумник, поэт и мемуарист В.А. Пяст, поэт и критик Н.О. Оцуп.

«На Парнасе Серебряного века» – так назовет позднее свои воспоминания художник С.К. Маковский. Сегодня определение можно встретить на обложках многих сборников стихов, статей, воспоминаний: «Русская поэзия серебряного века», «Сонет серебряного века», «Воспоминания о серебряном веке»... Что здесь, собственно, имеется в виду? Где на хронологической шкале русской истории располагается этот век?

Имя века придумали древние греки, разделившие существование человечества на четыре периода: золотой, серебряный, медный и железный. Серебряный век у Гесиода и Овидия противопоставлялся счастливому и беззаботному золотому веку как эпоха деградации, упадка, хотя дальше шли века еще более жестокие.

В русской литературе и культуре в целом сложная судьба этого понятия определила нечеткость его значения как в плане временных рамок, так и в плане круга конкретных авторов. Обычно, без особых оговорок, Серебряным веком называют литературу русского модернизма, или, еще уже, символизма и акмеизма (включая весь спектр имен от К. Бальмонта, В. Брюсова, А. Блока и А. Белого до Н. Гумилева, А. Ахматовой, О. Мандельштама). Сюда же включают и авторов русского зарубежья, чье творчество также рассматривают в русле модернизма.

Есть и другой подход, сторонники которого рассматривают всю порубежную эпоху как единое целое, в сложной взаимосвязи не только разных литературных направлений, но и всех явлений культурной жизни этого периода (искусства, философии, религиозных и политических течений). Такое представление о «серебряном веке» распространено в последние десятилетия как в западной, так и в отечественной науке.

Временные границы обозначаемого периода определяются разными исследователями по-разному. Начало «серебряного века» большинство ученых датируют 1890-ми гг., некоторые – 1880-ми. Расхождением по поводу его конечной границы велики (от 1913–1915 гг. до середины XX в.). Однако постепенно утверждается точка зрения, что «серебряный век» подошел к концу в начале 1920-х.

Приведем подходы к осмыслению данной проблемы некоторыми современными исследователями. Так, в частности, В.С. Баевский отмечает: «Серебряным веком русской культуры принято... называть 30 лет между 1892 г., когда были изданы "Символы" Д.С. Мережковского и прочитаны его лекции "О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы", и 1921 годом, когда

погибли Блок и Гумилёв, а вскоре вслед за ними и Хлебников, умер Короленко, добровольно эмигрировали и были высланы сотни деятелей культуры, в том числе многие писатели, свирепствовала цензура», «...серебряный век охватывает последнее десятилетие XIX века и два первых десятилетия XX века» [20, с. 32].

В. Крейд и проф. В.М. Акимов ограничивают Серебряный век 1917 г.

В. Крейд определяет этот период русской культуры как «русский ренессанс», как пору культурного и духовного возрождения или... решительного обновления. «Всё кончилось после 1917 года, с началом гражданской войны. Никакого серебряного века после этого не было, как бы нас ни хотели уверить» [138, с. 7].

Л.П. Егорова считает, что понятие «серебряный век» – не хронологическое, а оценочное. Она не рассматривает в этой связи таких поэтов, как Д. Бедный или В. Маяковский. «Определение поэзия Серебряного века... может быть соотнесено лишь с произведениями символизма, акмеизма, эго-футуриста И. Северянина или реалиста И. Бунина, то есть выборочно, в том эмоциональном ключе, который использовал М. Горький, говоря о таланте Бунина, "прекрасном, как матовое серебро"» [91, с. 9–11].

Омри Ронен в книге «Серебряный век как умысел и вымысел» критикует все обыкновенные расширительные употребления понятия и указывает, что в 1913 г. футурист Глеб Марев написал: «Пушкин – золото, символизм – серебро». В строго литературоведческом плане вопрос о Серебряном веке касается литературы не только XX в. но и XIX в. Это понятие в 1890-е годы относилось в основном к «эпохе Фета» (А.А. Фет, А.Н. Майков, Я.П. Полонский, А.К. Толстой, А.Н. Плещеев, сюда же В.С. Соловьёв относил К.К. Случевского, а В.В. Розанов – прозу И.С. Тургенева и И.А. Гончарова). Однако такое изначально употребление понятия вряд ли способствует прояснению позднейшего его использования.

Сегодня понятие употребляется преимущественно расширительно, как у В.С. Баевского. В таком расширенном понимании Серебряный век включает и русскую религиозную философию (Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, Л. Шестов), и модернистские течения в живописи (объединения «Бубновый валет» и «Ослиный хвост»), и музыку (А.Н. Скрябин, К.Н. Метнер, М.-К. Чюрленис, С.В. Рахманинов и др.), и театральные искания (постановки В.Э. Мейерхольда, оформительскую деятельность Л.С. Бакста и А.Н. Бенуа), и, естественно, литературу, в первую очередь поэзию (К. Бальмонт, А. Блок, И. Северя-

нин, Н. Гумилев, А. Ахматова, О. Мандельштам, С. Есенин, М. Цветаева и др.).

В современном употреблении выражение «серебряный век» или не имеет оценочного характера, или несет налет поэтизации. Первоначальное употребление термина было скорее негативным, так как Серебряный век, наступающий после Золотого, подразумевает некий спад, деградацию, декаданс. Поэтому выражение «серебряный век» должно было указывать на понижение качества явления, его регресс. При таком понимании русская литература Серебряного века (модернизм) противопоставлялась «Золотому веку» Пушкина и его современников как «классической» литературе.

Р.В. Иванов-Разумник и В.А. Пяст, первыми употребившие выражение «серебряный век», не противопоставляли его «золотому веку» Пушкина, а выделяли в литературе начала XX в. два поэтических периода («золотой век» – сильные и талантливые поэты; «серебряный век» – поэты меньшей силы и меньшего значения). Для В.А. Пяста «серебряный век» – понятие, прежде всего, хронологическое, хотя последовательность периодов и соотносится с некоторым понижением поэтического уровня. Напротив, Р.В. Иванов-Разумник употребляет его как оценочное. Для него «серебряный век» – спад «творческой волны», главные признаки которого – самодовлеющая техника, понижение духовного взлета при кажущемся повышении технического уровня, блеска формы.

Поэт Николай Оцуп, популяризатор термина, также использовал его в разных смыслах. В статье 1933 г. он определил Серебряный век не столько хронологически, сколько качественно, как особый тип творчества. Он, размышляя о Золотом и Серебряном веках русской культуры, задавался вопросом: что составляло особенность русского «золотого века»? Во-первых, широта и грандиозность поставленных задач. Во-вторых, высокое трагическое напряжение поэзии и прозы, их пророческое усилие. В-третьих, неподражаемое совершенство формы. Первая и третья особенности с предельной ясностью выражены А.С. Пушкиным. Универсальность его гения, раскрытая в знаменитой речи Ф.М. Достоевского, сделала из него своего рода символ русского национального идеала. Вторую особенность «золотого века» – трагическое, пророческое напряжение поэзии и прозы – еще сильнее, чем сам А. Пушкин, выражают его прямые наследники: М.Ю. Лермонтов, Ф.И. Тютчев, Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский.

Когда же на смену веку Золотому пришел Серебряный? Демаркационной линией между двумя веками он называет восьмидеся-

тые годы XIX в. В Серебряном веке русской поэзии есть несколько главных особенностей, отличающих его от века Золотого: меняется русская действительность; меняется, так сказать, классовый, социальный состав русских писателей; меняется сам писатель как человек.

В дальнейшем понятие «серебряный век» поэтизировалось и потеряло негативный оттенок. Оно было переосмыслено как образное, поэтическое обозначение эпохи, отмеченной особым типом творчества, особой тональностью поэзии, с оттенком высокого трагизма и изысканной утонченности. Выражение «серебряный век» заменило аналитические термины и спровоцировало споры о единстве или противоречивом характере процессов начала XX в.

Явление, которое обозначает термин «серебряный век», представляло собой небывалый культурный подъем, напряжение творческих сил, наступившее в России после народнического периода, отмеченного позитивизмом и утилитарным подходом к жизни и искусству. «Разложение народничества» в 1880-е гг. сопровождалось общим настроением упадка, «конца века». В 1890-е гг. началось преодоление кризиса. Органично восприняв влияние европейского модернизма (прежде всего символизма), русская культура создала собственные варианты «нового искусства», «искусства нового бытия» (Н.А. Бердяев), обозначившие рождение иного культурного сознания.

При всем различии поэтик и творческих установок модернистские течения, возникшие в конце XIX – начале XX в., исходили из одного мировоззренческого корня и имели много общих черт. «То, что объединяло молодых символистов, было не общая программа... но одинаковая решительность отрицания и отказа от прошлого, "нет", брошенное в лицо отцам», – писал в своих мемуарах А.А. Белый. Это определение можно распространить и на всю совокупность возникших тогда направлений. В противовес идее «полезности искусства» они утверждали внутреннюю свободу художника, его избранность, даже мессианство, и преобразующую роль искусства по отношению к жизни. Н.А. Бердяев, называвший это явление «русским культурным ренессансом» (или «русским духовным ренессансом»), так описал его: «Сейчас можно определенно сказать, что начало XX в. ознаменовалось у нас ренессансом духовной культуры, ренессансом философским и литературно-эстетическим, обострением религиозной и мистической чувствительности. Никогда еще русская культура не достигала такой утонченности, как в то время». В отличие от критиков, предпочитавших выражение «серебряный век», Бердяев

не противопоставлял начало XX в. пушкинской эпохе, а сближал их: «Было сходство с романтическим и идеалистическим движением начала XIX века». Он выразил общее ощущение перелома, переходности, которое царило на рубеже XIX–XX вв.: «В части русской интеллигенции, наиболее культурной, наиболее образованной и одаренной, происходил духовный кризис, происходил переход к иному типу культуры, более может быть близкому к первой половине XIX века, чем ко второй. Этот духовный кризис был связан с разложением целостности революционного интеллигентского мирозерцания, ориентированного исключительно социально, он был разрывом с русским "просветительством", с позитивизмом в широком смысле слова, был провозглашением прав на "потустороннее". То было освобождением человеческой души от гнета социальности, освобождением творческих сил от гнета утилитарности».

Апокалипсические чаяния, ощущение кризиса как в жизни, так и в искусстве были связаны с распространением в России идей А. Шопенгауэра, Ф. Ницше и О. Шпенглера, с одной стороны, и с предвосхищением новых революций, с другой. Часть направлений фиксировали состояние хаоса, связанное с осознанием «конца» (экспрессионизм), часть призывала к обновлению и уповала на будущее, которое уже приближается. «Социальные, гражданские темы, стоящие в центре внимания предыдущих поколений, решительно отодвигаются в сторону экзистенциальными темами – Жизни, Смерти, Бога; серьезно обсуждать вопросы социальной несправедливости "в мире, где существует смерть", писали акмеисты, – это ломиться в открытую дверь» [69, с. 63].

По мнению философа Ф.А. Степуна, после революции высланного в Германию, «в десятилетие от года 1905 до года 1915 Россия переживала весьма знаменательный культурный подъем... За несколько лет этой дружной работы облик русской культуры подвергся значительнейшим изменениям. Под влиянием религиозно-философской мысли и нового искусства символистов сознание рядового русского интеллигента, воспитанного на доморощенных классиках общественно-публицистической мысли, быстро раздвинулось как вглубь, так и вширь. На выставках "Мира искусства" зацвела освободившаяся от передвижничества русская живопись. Крепли музыкальные дарования – А.Н. Скрябина, К.Н. Метнера, С.В. Рахманинова. От достижения к достижению, пролагая все новые пути, подымался на недостижимые высоты русский театр» («Памяти Андрея Белого», 1934).

Н.А. Бердяев повышает градус оценки, превращая «подъем» в ренессанс. В русском верхнем культурном слое начала века был настоящий ренессанс духовной культуры, появилась русская философская школа с оригинальной религиозной философией, был расцвет русской поэзии, после десятилетий падения эстетического вкуса пробудилось обостренное эстетическое сознание, пробудился интерес к вопросам духовного порядка, который был у нас в начале XIX в. Это было время символизма, метафизики, мистики. Люди русского культурного слоя стояли вполне на высоте европейской культуры. Однако в эту оптимистическую картину Бердяев (как и Степун) не может не внести скептические ноты. Впервые, может быть, в России появились люди утонченной культуры, граничащей с упадочностью. В это время внизу бушевала первая революция 1905 г. Между верхним и нижним этажом русской культуры не было почти ничего общего, был полный раскол. Жили как бы на разных планетах.

Русский «серебряный век» оказался коротким: история отпустила ему около трех десятилетий. Но за это время появилось так много новых имен, было создано столько значительных произведений, опробовано и изобретено такое множество поэтических приемов, что их вполне хватило бы на столетие.

Серебряный век был началом: модернистской эпохи, Настоящего Двадцатого Века, творчества многих русских писателей, которые составили его славу.

Серебряный век был продолжением: он не смог бы состояться без наследия русского Золотого века.

Серебряный век был концом: в 1920-е гг. литература начала существовать совершенно в ином историческом и культурном контексте.

Серебряный век, как вишневый сад, быстро гибнет под топором Настоящего Двадцатого Века, но остается поэтической легендой, мечтой, оставленным, но желанным соловьиным садом из поэмы А. Блока:

И знакомый, пустой, каменистый,
Но сегодня – таинственный путь
Вновь приводит к ограде тенистой,
Убегающей в синюю муть.

Более или менее понятны основные причины возникновения «русского культурного ренессанса» (Н. Бердяев) Серебряного века, проясняются его глубинные культурно-исторические и даже метафизические смыслы. На внешнем уровне он стал естественной ре-

акцией наиболее духовно и эстетически чуткой интеллигенции рубежа XIX–XX вв. на демократизацию и приземленность культуры и искусства второй половины XIX в., на реализм и бездуховность в искусстве, на социологизацию и политизацию эстетики, на бурно развивающиеся капиталистические, т. е. предельно меркантильные и утилитарные отношения, на научно-технический прогресс, активно вытеснявший религию и любую традиционно понимаемую духовность из человеческого сознания. За этими общими для всей Европы, хотя и имевшими свою окраску в России, побудительными явлениями просматриваются и более глубокие космоантропные и даже метафизические причины, повлиявшие на возникновение творчески продуктивной энергетической напряженности в духовной культуре и художественно-эстетическом сознании того времени.

На взлет творческой активности, характерный для Серебряного века, повлияло постоянно укрепляющееся ощущение наиболее чуткими мыслителями и художниками нарастающего глобального никогда не случавшегося еще в истории человечества кризиса всего: культуры, искусства, религии, духовности, государственности, самого человека и человечества, и одновременно – напряженное ожидание некоего небывалого воспарения духовности, культуры, самого бытия человека к чему-то принципиально новому, непреодолимо влекущему, великому, к «мировому расцвету», по словам П. Филонова. Апокалиптические настроения абсолютного конца сталкивались с не менее сильными чаяниями принципиально новых революционных преобразований и эсхатологическими упованиями на явление «новой земли и нового неба», новой зона, приближение эры высокой Духовности. В культуре Серебряного века Армагеддон почти реально сталкивается с Царством Божиим, кликушеские вопли и пророчества Конца сливаются с восторженными гимнами приближающемуся небывалому Началу, что и возбудило удивительный подъем в культуре всех дремавших под спудом творческих сил и потенциалов. Нечто похожее происходило и по всей Европе, но Россия дала миру что-то особенно яркое и значительное в феномене своего Серебряного века.

Отношение современной культуры к художественным открытиям Серебряного века было далеко не однозначным и претерпело со временем естественную эволюцию. Это и неудивительно! Как пишет о Серебряном веке западный философ В. Вейдле, «сияние его – как подобает серебряным векам – было в известной мере отраженным: его мысль и его вкус обращались к прошлому и дальнему; его архитектура была ретроспективной и на всем его искусстве лежал

налет стилизации любования чужим; его поэзия (и вообще литература), несмотря на внешнюю новизну жила наследием предыдущего столетия; он не творил, сколько воскрешал и открывал. Но он воскресил Петербург, воскресил древнерусскую икону, вернул чувственность слову и мелодию стиху, вновь пережил все, чем некогда жила Россия, и заново для нее открыл всю духовную и художественную жизнь Запада» [268, с. 13]. Неослабевающая потребность обнаружить новые смысловые грани русской музыки, литературы и поэзии, почувствовать актуальность этих откровений заставляет нас задуматься об их стойкости и жизнеспособности, а главное – призывает осмыслить стоящий за ними духовный опыт, который приносит принципиально иное мироощущение в жизнь человека, совершенно иной тип отношений между человеком и миром, выражающийся прежде всего в стремлении к единству и цельности. Эти идеи (всеединство человека и мира на базе религии, философии, науки; сродность человека с природой, соборность с миром; софийное начало в системе «человек, общество, природа, Бог», общее дело как высшая цель человеческой деятельности; антропоскосмизм как воплощенный диалог человека и мира), сформулированные отечественной религиозной философией, «проросли» в искусство, музыку, поэзию.

В контексте метафизики Всеединства, идеи Соборности, представлений о Софии, философии Космизма и евразийского мировоззрения в работе будут рассмотрены музыкальные и поэтические произведения художников Серебряного века.

1.2. Русский религиозно-духовный Ренессанс

Есть Бог, есть мир, они живут вовек,
А жизнь людей мгновенна и убога,
Но все в себе вмещает человек,
Который любит мир и верит в Бога.
Н.С. Гумилев

Конец XIX – начало XX в. представляет собой переломную эпоху не только в социально-политической, но и духовной жизни России. Великие потрясения, которые пережила страна за сравнительно небольшой исторический период, не могли не отразиться на ее культурном развитии. Важной чертой этого периода является усиление процесса интеграции России в европейскую и мировую культуру.

Отношение к Западу для русского общества всегда было показателем ориентиров в его поступательном историческом движении. На протяжении столетий Запад представлялся не как определенное политическое, и тем более географическое, пространство, а, скорее, как система ценностей – религиозных, научных, этических, эстетических, которые можно либо принять, либо отвергнуть. Возможность выбора рождала в истории России сложные коллизии (вспомним хотя бы противостояние «никонианцев» и старообрядцев в XVII в.). Антиномии «свое» – «чужое», «Россия» – «Запад» особенно остро сказывались в переходные эпохи. Конец XIX – начало XX в. был именно такой эпохой, и проблема «русской европейскости» приобрела в это время особый смысл, образно выраженный в известных строках А.А. Блока:

Мы любим все – и жар холодных чисел,
И дар божественных видений,
Нам внятно все – и острый галльский смысл,
И сумрачный германский гений...

Идеалы «русской европейскости», ориентирующие развитие русского общества по пути европейских культур, получают достойное воплощение в просвещении, науке, искусстве. Русская культура, не теряя своего национального лица, все более обретала черты общеевропейского характера. Возросли ее связи с другими странами. Это отразилось на широком применении новейших достижений научно-технического прогресса – телефона и граммофона, автомобиля и кинематографа. Многие русские ученые вели научную и педагогическую работу за рубежом. Самое же важное заключается в том, что Россия обогатила мировую культуру достижениями в разнообразных областях.

Важной чертой развития культуры рубежа веков является мощный подъем гуманитарных наук. «Второе дыхание» обрела история, в которой заблистали имена В.О. Ключевского, С.Ф. Платонова, Н.А. Рожкова и др. Подлинных вершин достигает философская мысль, что дало основание великому философу Н.А. Бердяеву назвать эпоху «религиозно-культурным ренессансом».

Русский культурный Ренессанс создавался целым созвездием блестящих гуманистических имен – Н.А. Бердяевым, С.Н. Булгаковым, Д.С. Мережковским, С.Н. Трубецким, И.А. Ильиным, П.А. Флоренским и др. Ум, образованность, романтическая страстность были спутниками их трудов. В 1909 г. С.Н. Булгаков, Н.А. Бердяев, С.Л. Франк и другие

философы выпустили сборник «Вехи», где призывали интеллигенцию к покаянию и отречению от разрушительных и кровавых революционных планов.

Русский «ренессанс» отразил мироощущение людей, живших и творивших на грани веков. Как считал К.Д. Бальмонт, люди, которые мыслят и чувствуют на рубеже двух периодов, одного – законченного, другого – еще не народившегося, развенчивают все старое, потому что оно потеряло свою душу и сделалось безжизненной схемой. Но, предшествуя новому, они сами, выросшие на старом, не в силах видеть это новое воочию – вот почему в их настроениях рядом с самыми восторженными вспышками так много больной тоски. Религиозно-философская мысль этого периода мучительно искала ответы на «больные вопросы» российской действительности, пытаясь соединить несоединимое – материальное и духовное, отрицание христианских догм и христианскую этику.

Серебряный век – период в русской культуре, создавший свою особую социокультурную среду, в которой вопросы философии, культуры, театра, музыки, поэзии обсуждались, становясь чертами сознания и мышления. Русский религиозно-философский Ренессанс, отмеченный целым созвездием блестящих мыслителей (Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, Д.С. Мережковский, С.Н. Трубецкой, Е.Н. Трубецкой, Г.П. Федотов, Н.К. Рерих, З.Н. Гиппиус, Вяч. Иванов, П.А. Флоренский, С.Л. Франк и др.) во многом определил направление развития культуры, философии, этики не только в России, но и на Западе, предвосхитив, в частности, экзистенциализм. Он явился, по сути своей, реакцией на негативные стороны рационалистического антропоцентризма Нового времени. Эта философия представляла важными, прежде всего, духовные качества человека, такие как: творчество, любовь, добро, благо. Смысл жизни философам представлялся в отрицании Зла посредством творения Добра, которое, по мнению русских мыслителей, и было условием жизни на земле. Человек интерпретировался ими как центр мироздания (мира), но не противопоставлялся ему. Это была активная созидательная сила, творящая самую себя. Философы наделяли человека духовностью, способностью спасти мир от разрушения и хаоса. Религиозный антропоцентризм – это ответ на падение нравов, устоев, традиций в обществе.

Ученые-гуманитарии плодотворно работали в области экономики, истории, литературоведения (В.О. Ключевский, С.Ф. Платонов, В.И. Семевский, С.А. Венгеров, А.Н. Пыпин и др.). Одновременно делалась попытка с марксистских позиций рассмотреть проблемы фи-

лософии, социологии, истории (Г.В. Плеханов, В.И. Ленин, М.Н. Покровский и др.).

Гуманитарные науки испытывали большое влияние процессов, происходивших в естествознании. В философии получил широкое распространение идеализм. Русская религиозная философия с ее поиском путей соединения материального и духовного, утверждением «нового» религиозного сознания явилась едва ли не самой важной областью не только науки, идейной борьбы, но и всей культуры.

Основы религиозно-философского Ренессанса, которым отмечен Серебряный век русской культуры, были заложены В.С. Соловьевым. Сын знаменитого историка, выросший в «суровой и набожной атмосфере», царившей в семье (дед его был московским священником), в гимназические годы (от 14 до 18 лет) он пережил, по его словам, пору «теоретического отрицания», страстного увлечения материализмом и от детской религиозности перешел к атеизму. В студенческие годы – сначала, в течение трех лет, на естественном, затем на историко-филологическом факультетах Московского университета и, наконец, в Московской духовной академии – В.С. Соловьев, много занимаясь философией, а также изучая религиозно-философскую литературу, пережил духовный перелом. Именно в это время начали складываться основы его будущей системы.

Учение В.С. Соловьева питалось из нескольких корней: искание социальной правды; богословский рационализм и стремление к новой форме христианского сознания; необычайно острое ощущение истории – не космоцентризм и не антропоцентризм, а историко-центризм; идея Софии, и, наконец, идея Богочеловечества – узловым пунктом его философских построений. Оно «есть самый полновзвучный аккорд, какой только когда-либо раздавался в истории философии» (С.Н. Булгаков). Его система – опыт синтеза религии, философии и науки. «Причем не христианская доктрина обогащается у него за счет философии, а, наоборот, в философию он вносит христианские идеи и ими обогащает и оплодотворяет философскую мысль» (В.В. Зеньковский). Значение Соловьева чрезвычайно велико в истории русской философии. Обладая блестящим литературным талантом, он сделал философские проблемы доступными широким кругам русского общества, более того, он вывел русскую мысль на общечеловеческие просторы («Философские начала цельного знания», 1877; «Русская идея», на фр. яз. – 1888, на рус. яз. – 1909; «Оправдание добра», 1897; «Повесть об Антихристе», 1900 и др.).

В.В. Бычков, исследуя феномен эстетики Серебряного века, верно отмечает: «На внешнем уровне он стал естественной реакцией наиболее духовно и эстетически чуткой интеллигенции рубежа XIX–XX столетий на демократизацию и приземленность культуры и искусства второй половины XIX в., на реализм и бездуховность в искусстве, на социологизацию и политизацию эстетики, на бурно развивающиеся капиталистические, т. е. предельно меркантильные и утилитарные отношения, на научно-технический прогресс, активно вытеснявший религию и любую традиционно понимаемую духовность из человеческого сознания. За этими общими для всей Европы, хотя и имевшими свою окраску в России, побудительными явлениями просматриваются и более глубокие космоантропные и даже метафизические причины, повлиявшие на возникновение творчески продуктивной энергетической напряженности в духовной культуре и художественно-эстетическом сознании того времени» [55, с. 47–48].

Определение «религиозно-философский Ренессанс» довольно условно и отражает лишь узкий смысл явления, о котором идет речь. Если же смотреть на него широко, то «религиозная приставка» тут вовсе необязательна. Религиозная проблематика была вряд ли главенствующей даже для той части философов, которых традиционно называют религиозными. Они выдвигали плодотворные идеи по онтологии, гносеологии, этике, эстетике, философской антропологии, социальной философии. В христианском вероучении философы находили опору в попытке решить те проблемы, которые выдвигала действительность.

Определяющей для большинства из них была скорее тема социальная – именно к решению общественных проблем сводились философские искания подвижников Серебряного века. Уместно вспомнить, о чем и ради чего писались статьи для знаменитого сборника «Вехи», выпуск которого был своего рода кульминационным моментом философского ренессанса. «Хотя этот сборник был религиозно-философским по основному замыслу, своеобразной чертой, обеспечившей ему успех, явилось наличие заостренного социально-политического аспекта», – отмечал С.А. Левицкий. Свои статьи для сборника о русской интеллигенции авторы писали «в жгучей тревоге за будущее родной страны», во избежании новых социальных потрясений.

В целом же это был именно философский ренессанс в русле общего культурного возрождения независимо от тех или иных уклонов или пристрастий – то ли религиозных, как у раннего Флоренского и позднего Булгакова, то ли социально-политических, как

у С.Л. Франка и П.Б. Струве. Следует, видимо, прислушаться к мнению Н.А. Бердяева, дающего оценку ситуации «изнутри»: «У нас был культурный ренессанс, но неверно было бы сказать, что был религиозный ренессанс. Для религиозного ренессанса не хватало сильной и сосредоточенной воли, была слишком большая культурная утонченность, были элементы упадочности в настроениях культурного слоя, и этот высший культурный слой был слишком замкнут в себе» [37, с. 228].

Концепция русского религиозного возрождения явилась плодом осмысления многовековой истории России и Запада. Она во многом стала продолжением и развитием славянофильства. Поэтому ее можно определить как новое славянофильство. Она также явилась развитием идей и взглядов Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого и В.С. Соловьева.

Н.В. Гоголь оказал влияние на представителей богоискательства прежде всего своей книгой «Выбранные места из переписки с друзьями», где он размышляет об исторических судьбах России и призывает к христианскому самоуглублению и самосовершенствованию. Что же касается Ф.М. Достоевского, то сама его жизнь была поучительным примером для сторонников религиозного возрождения. Увлечение революцией имело трагические последствия для писателя, поэтому свое творчество он посвятил поиску христианских путей к людскому единению и братству. В этом он видел особенность русского пути.

Многие идеи, особенно учение о ненасилии Л.Н. Толстого, также были созвучны воззрениям представителей религиозного ренессанса. Учения Вл. Соловьева о Всеединстве, о Софии – Мировой Душе и Вечной Женственности, о конечной победе единства и добра над враждой и распадом составляют общую духовную основу русского религиозного возрождения и русского модернизма – особенно символизма.

Именно В.С. Соловьев разработал концепцию возрождения России на христианских основах. Он посвятил свою жизнь неустанной борьбе против враждебного отношения интеллигенции к Церкви, за преодоление разрыва между ними, призывал к взаимному примирению.

Развивая идеи своих предшественников, представители религиозного возрождения весьма критически оценивают западный путь развития. По их мнению, Запад отдает явное предпочтение цивилизации в ущерб культуре. Он сосредоточил свои усилия на внеш-

нем обустройстве бытия, на создании железных дорог и коммуникаций, комфорта и жизненных удобств. В то же время внутренний мир, душа человека оказались в забвении и запустении. Отсюда торжество атеизма, рационализма и утилитаризма.

Именно эти стороны, как отмечают представители богоискательства, были взяты на вооружение русской революционной интеллигенцией. В своей борьбе за благо и счастье народа, его освобождение она избрала радикальные средства: революцию, насилие, разрушение и террор.

Сторонники религиозного ренессанса увидели в революции 1905–1907 гг. серьезную угрозу будущему России, восприняли ее как начало национальной катастрофы. Поэтому они обратились к радикально настроенной интеллигенции с призывом отречься от революции и насилия как средства борьбы за социальную справедливость, отказаться от западного атеистического социализма и безрелигиозного анархизма, признать необходимость утверждения религиозно-философских основ мировоззрения, пойти на примирение с обновленной Православной Церковью.

Спасение России они видели в восстановлении христианства как фундамента всей культуры, в возрождении и утверждении идеалов и ценностей религиозного гуманизма. Путь к решению проблем общественной жизни для них лежал через личное самосовершенствование и личную ответственность. Поэтому главной задачей они считали разработку учения о личности. В качестве вечных идеалов и ценностей человека представители богоискательства рассматривали святость, красоту, истину и добро, понимая их в религиозно-философском смысле. Высшей и абсолютной ценностью являлся Бог.

При всей своей привлекательности концепция религиозного возрождения не была безупречной и неузвжимой. Справедливо упрекая революционную интеллигенцию за ее крен в сторону внешних, материальных условий жизни, представители богоискательства уходили в другую крайность, провозглашая безусловное первенство духовного начала.

Забвение материальных интересов делало путь человека к своему счастью не менее проблематичным и утопичным. Применительно к России вопрос о социально-экономических условиях жизни имел исключительную остроту. Между тем локомотив истории западного типа давно уже находился на территории России. Набирая скорость, он несся по ее необъятным просторам. Чтобы остановить его или изменить его направление, требовались огромные усилия и значительные изменения в устройстве общества.

Призыв к отказу от революции и насилия нуждался в поддержке, во встречном движении со стороны официальных властей и правящей элиты. К сожалению, все предпринимаемые в этом отношении шаги далеко не в полной мере отвечали историческим требованиям. Власти не чувствовали острую необходимость перемен, проявляли непоколебимый консерватизм, любой ценой хотели сохранить Средневековье.

В частности, царь Николай II, будучи высокообразованным человеком, знающим пять иностранных языков, обладавшим тонким эстетическим вкусом, был вместе с тем по своим взглядам совершенно средневековым человеком. Он был глубоко и искренне убежден, что существующее в России общественное устройство является наилучшим и не нуждается в каком-либо серьезном обновлении. Отсюда половинчатость и непоследовательность в проведении затеваемых реформ. Отсюда же недоверие к таким реформаторам, как С.Ю. Витте и П.А. Столыпин. Начавшаяся Первая мировая война еще более усугубила ситуацию.

В целом можно сказать, что крайний радикализм в определенной степени порождался крайним консерватизмом. При этом социальная база оппозиции существующему положению вещей была весьма широкой. Революционный вариант разрешения назревших проблем и противоречий разделялся не только радикально настроенными движениями, но и более умеренными.

Поэтому призыв сторонников религиозного возрождения встать на христианский путь решения острых жизненных вопросов не нашел желаемой поддержки. Это вовсе не означало, что он не был услышан и остался гласом вопиющего в пустыне. Нет, его услышали, но не поддержали, отвергли.

Выход сборника «Вехи» вызвал большой интерес. В течение только одного года он выдержал пять изданий. За это же время в печати появилось более 200 откликов, опубликованы пять сборников, посвященных обсуждению проблематики «Вех». Однако подавляющее большинство отзывов было отрицательным. Против новых богоискателей выступали не только революционеры и левая оппозиция, но и многие правые, включая либералов. В частности, лидер партии кадетов П.Н. Милюков совершил поездку по стране с лекциями, в которых резко критиковал богоискателей, называя их реакционными.

Следует заметить, что даже в церковно-православных кругах настоящего и достаточно широкого встречного движения не полу-

чилось. Священный Синод сначала поддерживал проходившие в 1901–1903 гг. религиозно-философские собрания, а затем их запретил. Церковь довольно настороженно относилась ко многим новым идеям участников религиозного возрождения, сомневалась в их искренности, а критику в свой адрес считала незаслуженной и воспринимала болезненно.

Как отмечала З.Н. Гиппиус, в ходе собраний нередко обнаруживалось полное различие во взглядах представителей светского и церковного мира, а некоторые участники встреч лишь уверялись в своих взаимных отрицательных оценках. Таким образом, реакция современников показала, что выразители религиозно-философского возрождения намного опередили свое время. Однако их начинания и призывы не были напрасными. Они способствовали оживлению духовной жизни, усилению интереса интеллигенции к Церкви и христианству.

Философское возрождение в России – отнюдь не изолированное явление. Более того, это была во многом очередная встреча с мировой мыслью и ее синтетическое усвоение. В русском культурном Ренессансе явственно присутствуют национальный и западный источники. Искания «возрожденцев» в отечественную традицию были укоренены а от мировой мысли философы получали своего рода «идейный кислород». «...Религиозное "возрождение" у нас было, собственно, только возвратом к опыту немецкого идеализма и мистики. Для одних это был возврат к Шеллингу или Гегелю, для других к Якобу Бёме, для иных к Гете. И усиливающееся влияние Соловьева только подкрепляло эту зачарованность немецкой философией», – писал в конце 30-х гг. тонкий и строгий ценитель религиозного философствования в России Г. Флоровский. И далее: «О современной русской религиозной философии привыкают говорить как о каком-то своеобразном, творческом порождении русского духа. Это совсем неверно... В русском развитии это один из самых западнических эпизодов. Так характерно, что Н. А. Бердяев всего больше питается именно от этих немецких мистических и философских истоков...» [244, с. 492].

Западное влияние на своих современников отмечает и Н.А. Бердяев: «Но был и возврат к традициям русской мысли XIX века, к религиозному содержанию русской литературы, к А.С. Хомякову, к Ф.М. Достоевскому и к В. С. Соловьеву. Мы попали в необыкновенно творчески одаренную эпоху. Был очень пережит Ф. Ницше, хотя и не всеми одинаково... Имел значение также Г. Ибсен. Но на ряду с

этим, как и в первую половину XIX века, имел огромное значение германский идеализм, Э. Кант, Г.В. Гегель, Ф.В.Й. Шеллинг» [37, с. 232]. В общем-то, все это было именно в духе Соловьева, в мировоззрении которого также свободно и органично сочетались критика предшественников с усвоением их идей, христианские интуиции с гегелевским методом, платонизм с рационализмом, «русская идея» с ее все-ленским осмыслением.

Мировоззренческая «пестрота» была характерна для Серебряного века в целом. Преимущественно «западнической» ориентации, к примеру, придерживались Ф. Степун, Б. Яковенко, Г. Шпет, А. Введенский. Да и первые собрания Петербургского философского общества посвящались главным образом обсуждению проблем, навеянных европейской философией. С 1910 г. печатным органом философов этого направления стал журнал «Логос». В программной статье «От редакции» журнал заявлял о том, что он не ставит целью развитие такой национальной философии, которая изолирована от общего культурного фона. С. Гессен, Ф. Степун и другие сотрудники издания считали, что русскую философию ждет большое будущее, если она пройдет «творческую выучку» в европейской школе мысли. Тогда она приобретет не только национальное, но и сверхнациональное значение.

Напротив, в Московском психологическом обществе преобладала ориентация на разработку собственных проблем русской философии, по преимуществу религиозной. То же, только с некоторыми оговорками, можно сказать и о Московском религиозно-философском обществе памяти Вл. Соловьева. Наиболее воинственную позицию в критике немецкого рационализма и отстаивании национальной философской традиции как мышления «о живом разуме Бога» занимал В.Ф. Эрн. Его позиция была усилена начавшейся войной, под впечатлением от которой и была написана известная статья «От Канта к Круппу» – апогей его антигерманских настроений. Что же касается религиозных ориентаций, то им были подвержены многие представители как «патриотов», так и «неозападников».

Однако строга дифференциация «по принадлежности» была присуща лишь радикальным сторонникам того или иного направления, размежевание между которыми зачастую превращалось в конфронтацию. Это происходило, как правило, «на флангах», в центре же находились по преимуществу те, кто стоял на позициях веры в христианское примирение и кому были близки идеи В.С. Соловьева и Ф.М. Достоевского о достоинствах русской души и о ее «всемирной

отзывчивости». В мировоззрении многих представителей того времени зачастую соединялись и переплетались самые разные веяния и мотивы. К примеру, в сочинениях Бердяева антропологическая тема сочеталась с мистикой Я. Беме, которая, в свою очередь, служила канвой для гностических интерпретаций христианского учения. Подобные синтезы, но только иных идей происходят у С.Л. Франка, Н.О. Лосского, Д.С. Мережковского.

Смешение традиций, источников влияния было характерным для большинства представителей московской группы философов, объединившихся в 1907 г. в Религиозно-философское общество памяти В.С. Соловьева. Среди них С.Н. Булгаков, П.А. Флоренский, Е.Н. Трубецкой, Н.А. Бердяев, А. Белый. Изначальная ориентация на религиозную, преимущественно православно-христианскую тематику не мешала философам свободно интерпретировать ее в различных парадигмах, главным образом немецкой классики. В сочинениях С.Н. Булгакова того времени («Два Града», «Философия хозяйства») подобное переплетение идей особенно заметно. На это обращал внимание и Г. Флоровский: «С Вл. Соловьевым же связана и вся проблематика религиозной или церковной культуры... Булгакова. От Соловьева путь назад к Шеллингу и к неоплатоникам, но и к патристике... острое влияние Шеллинга в его хозяйственной философии, и даже влияние Кантовского трансцендентализма в самой постановке религиозно-философской проблемы в "Свете невечернем" ("Как возможна религия?")...» [244, с. 493].

В целом для русской философии того времени было характерно взаимодействие борьбы и синтеза. Собственно, к выбору между ними и сводилась альтернативность путей развития российского общества. «Центр» призывал к синтезу (примирению), «фланги» звали к борьбе. В конечном счете, вопрос решался в пользу борьбы. Это обернулось известными последствиями как для российского общества, так и для русских философов. Но сама философия получала от подобного рода взаимоотношений мощный стимул к развитию. С одной стороны – интеграция, взаимообогащение идей, с другой – стремление к опровержению, взаимная критика. Благодаря такому взаимодействию достигалось качественное приращение знания, которое было бы невозможным при доминировании одной философской школы, производящей идеи из самой себя. «Из себя сама себя» порождающая идея показала предел своих возможностей позже, при попытке абсолютизации диалектического и исторического материализма.

Развитию философской мысли способствует не только положительная, но и отрицательная преемственность. История мысли свидетельствует, что взаимодействие идей ведет не только к их обогащению и углублению, но и к возникновению новых. В период философского возрождения в России из всего многообразия взаимодействующих и соперничающих направлений и течений на первое место вышла коллизия между материализмом и идеализмом, развязка которой стала роковой для последнего.

Материализм и идеализм – извечные друзья-враги. Их совместная судьба – долгий путь меняющихся отношений. То зыбкий союз, то бескомпромиссная борьба. То решительное размежевание, то жестокое порабощение. Такая участь постигала одну из сторон, как правило, тогда, когда в философские споры вмешивалась религия или политика. Теологические споры времен раннего христианства втянули в себя философию, что привело в итоге к длительному господству религиозного идеализма, подкрепленного институтом инквизиции. Политическая борьба первых десятилетий XX столетия России, подчинив себе все философские разногласия, привела к репрессивному диктату диалектического материализма. «Когда политика поставлена под знак ортодоксии, – писал Н.А. Бердяев, – то... неизбежно преследование за верования и мнения. Так было в средневековой христианской теократии, так и в советской, коммунистической теократии...» [38, с. 137–138].

К началу Серебряного века в России сложилась обстановка достаточно широкого философского плюрализма. С большей или меньшей мерой терпимости уживались объективный идеализм и позитивизм, субъективный идеализм и вульгарный материализм, религиозная философия и диалектический материализм. По мере усложнения отношений в обществе происходит дифференциация по философским направлениям. С обострением политической борьбы усиливается конфронтация в стане философов. Образуются группы, товарищества, общества, обостряется полемика, в которую втягиваются крупнейшие представители интеллектуальной элиты. Размежевание происходит не только среди людей, но и в самих человеческих душах. П.Б. Струве, С.Н. Булгаков, Н.А. Бердяев, С.Л. Франк, первоначально примкнувшие к марксизму, вскоре отмежевываются от него и становятся серьезнейшими оппонентами русских марксистов. Именно большинство «кающихся марксистов» и были впоследствии основными авторами сборника «Вехи».

Первым заметным «гласом покаяния» бывших марксистов было их участие в сборнике «Проблемы идеализма» (1903 г.). Уже в

самом его названии содержится установка на утверждение вполне определенного направления. Авторами статей были Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, П.Б. Струве, С.Л. Франк, С.Н. Трубецкой, Е.Н. Трубецкой, Б.А. Кистяковский и др. В предисловии к сборнику его редактор П. Новгородцев писал о том, что идеалистическая философия – не новость для русской публики. В эпоху наивысшего развития позитивизма против него уверенно и смело выступал В.С. Соловьев и возвышал свой авторитетный голос Б.Н. Чичерин. Кроме всего прочего, выражалась и позиция неприятия противоположных воззрений. Авторы говорили, что они не ищут абсолютных заповедей и принципов, в этом именно и состоит сущность нравственных исканий, но им отвечают указанием на то, что все в мире относительно и условно.

Сборник «Проблемы идеализма» был явлением не только философским, но и политическим: его выход связан с созданием в 1901 г. «Союза Освобождения», переросшего впоследствии в партию конституционных демократов. Вполне естественно, что и реакция на него носила политический характер, прежде всего, со стороны марксистов как ортодоксальной, так и позитивистской ориентации. С критическими откликами в разных изданиях выступили П.Б. Аксельрод, А.А. Богданов, А. В. Луначарский.

Но особенно бурный, даже скандальный общественный резонанс вызвало появление в марте 1909 г. сборника «Вехи». Авторы сборника – Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, М.О. Гершензон, А.С. Изгоев, Б.А. Кистяковский, П.Б. Струве, С.Л. Франк – выступили с резкой критикой радикального крыла русской интеллигенции. Они единодушно утверждали, что корень ее заблуждений в «религиозном отщепенчестве», отрыве от духовной почвы. Русская революционная интеллигенция обвинялась в социальном утопизме и этическом нигилизме. Авторы «Вех» стремились выдвинуть идею религиозной культуры, основанной на знании и приумножении лучших отечественных традиций.

В предисловии к книге М.О. Гершензон писал, что общей платформой авторов является признание теоретического и практического первенства духовной жизни над внешними формами общежития. С этой точки зрения идеология русской интеллигенции, всецело покоящаяся на противоположном принципе – на признании безусловного примата общественных форм, – представляется участникам книги внутренне ошибочной, т. е. противоречащей естеству человеческого духа.

Истоки такой идеологии, по мнению авторов сборника, восходят к социалистическим и анархическим учениям европейской мыс-

ли, которые там утратили всякое значение. Однако их охотно заимствует (причем в искаженном виде) та традиция российской культуры, которая идет от М.А. Бакунина, Н.Г. Чернышевского, П.Л. Лаврова, Н.К. Михайловского. У интеллигентов последнего поколения – эсэров, социал-демократов, большевиков – в почете именно эта традиция, ориентированная на социальные потрясения и радикальные изменения общественного строя. Другая традиция связана с именами П.Я. Чаадаева, В.С. Соловьева, Ф.М. Достоевского. Но их идеи не имеют руководящего значения, так как не обосновывают социализма и революции.

Выход сборника буквально всколыхнул российское общество. Практически не было печатных изданий, не откликнувшихся на это событие. Библиография, собранная Гершензоном, насчитывает 217 наименований различных публикаций по поводу «Вех», появившихся в период с марта 1909 г. по февраль 1910 г. В обсуждении сборника о русской интеллигенции приняли участие практически все круги российского общества. Но особенно активно отреагировали политические партии, которые даже организовали выпуск специальных «антивеховских» книг. Эсеры издали сборник «"Вехи" как знамение времени», кадеты – «Интеллигенция в России». Лидер партии кадетов П.Н. Милюков видел в позиции веховцев измену демократическим принципам. Он даже совершил лекционное турне с целью опровергнуть «Вехи» и защитить репутацию интеллигенции. В.И. Ленин откликнулся на книгу остроподемичной статьей «О "Вехах"». Назвав сборник «энциклопедией либерального ренегатства», он сразу обратил внимание на его антиматериалистическую направленность, отмечая, что красной нитью проходит через всю книгу решительная борьба с материализмом, который аттестуется не иначе, как догматизм, метафизика, «самая элементарная и низшая форма философствования».

Борьба с идеализмом в любых его проявлениях к тому времени была для Ленина важнейшим делом политической жизни. Уже была написана книга «Материализм и эмпириокритицизм», где с революционной страстностью проводится линия безусловного утверждения диалектического и исторического материализма, беспромысленной борьбы против идеализма, «фидеизма», махизма, прежде всего его русского варианта, претендующего на «особый путь» в философии. Его принцип: если не «чистый» материалист – значит идеалист. Для опровержения оппонентов Ленин сплошь и рядом использует речевые средства, весьма отдаленные от философского

лексикона. «Сор», «вздор», «напыщенная претенциозная галиматья», «философские безголовцы»... Он повторяет смачные дицгеновские выражения типа «гносная партия середины», «вшивая яма», не без удовольствия адресуя их своим противникам. Не были пощажены в этом смысле и идеалисты-богоискатели, равно как и богостроители: «Богоискательство отличается от богостроительства... ничуть не больше, чем желтый черт отличается от черта синего. Всякая идея о всяком боженке, всякое кокетничинье даже с боженкой есть невыразимейшая мерзость, это – самая опасная мерзость, самая гнусная "зараза"».

Политика все более властно и неуклонно превращала философию в свое подспорье. В «Вехах» Н.А. Бердяев сетует на то, что философия идеологизируется, что истина всецело подчиняется интересу. Неважно, ложна или истинна идея, главное в том, что она способна служить социализму. Основное моральное суждение интеллигенции укладывается в формулу: да сгинет истина, если от гибели ее народу будет лучше житься, если люди будут счастливее; долой истину, если она стоит на пути заветного клича «Долой самодержавие!» На этот счет В.И. Ленин отвечал, что если бы геометрические аксиомы задевали интересы людей, то они, наверное, опровергались бы.

Актом политической конфирмации диалектического материализма и превращения его в символ веры большевиков можно считать резолюцию «О ведении ЦО», принятую в июне 1909 г. на расширенном совещании редакции газеты «Пролетарий». «Представители расширенной редакции в ЦО, – говорится в этом документе, – должны занять в философских вопросах, если эти вопросы встанут в ЦО, определенную позицию диалектического материализма Маркса-Энгельса». Эта установка действовала, по существу, восемь последующих десятилетий. Война позиционная превратилась в войну фронтальную, которая завершилась полным поражением идеализма в России.

Материализм победил, но эта победа была достигнута не при помощи «оружия критики», а посредством «критики оружием». Сборник «Из глубины», выпущенный по инициативе П.Б. Струве в 1918 г. с участием «веховских» авторов, прозвучал прощальным песнопением русскому идеализму. Не случайно в качестве названия для книги были взяты слова из погребального псалма: «Из глубины зываю к Тебе, Господи...». В 70-е гг. А.М. Солженицын организовал во Франции выпуск сборника «Из-под глыб», который был как бы продолжением «веховской» традиции. Но это уже было другое поколение авторов, другое мышление, другая проблематика...

Если подъем в литературно-эстетической области дал повод назвать период, о котором шла речь, Серебряным веком, то, оценивая достижения в области философской мысли, С.А. Левицкий называет его Золотым веком русской философии. На самом деле такого взлета русская мысль не знала ни в прежние, ни в последующие времена. И если для творческих исканий в области поэзии, искусства, эстетики этот век, по существу, закатился с наступлением советской эпохи, то его философская традиция, несмотря на вынужденную эмиграцию основной части самих философов, продолжалась практически до середины нынешнего столетия. Свои лучшие произведения Н.А. Бердяев, С.Н. Булгаков, С.Л. Франк, Н.О. Лосский, Л. Шестов и ряд других видных представителей духовного Ренессанса издавали уже за границей. Возвращение этих книг на родину и относительно недолгий всплеск их популярности стали в каком-то смысле «вторым изданием», или «стереотипным переизданием», философии Серебряного века России.

Однако ничто в жизни не проходит бесследно, человечество то и дело к чему-то возвращается. Ведь и Серебряный век с его философским Ренессансом, как и европейское Возрождение, – это, в известном смысле, возвращение к истокам. В начале века крупнейшие философы России обратились к идейному наследию своих предшественников в отечественной и мировой мысли. Они не звали «назад, к Соловьеву» или «назад, к Канту», а советовали не отрываться от этих выдающихся гуманистов, для которых человек выступает не как средство, а как цель общественного прогресса.

В философских размышлениях ярких представителей эпохи Серебряного века (В.С. Соловьев, П.А. Флоренский, Н.А. Бердяев, Вяч. Иванов, Н.К. Рерих, А. Белый, С.Н. Булгаков, М.-К. Чюрленис, Н.К. Метнер, А.Н. Скрябин, А.К. Лядов, Ф.А. Степун, Д.С. Мережковский, С.И. Танеев, Н.А. Римский-Корсаков, И.А. Ильин, А.Ф. Лосев) прослеживается мысль о том, что искусство по сути своей религиозно. «Искусство не имеет никакого собственного смысла, кроме религиозного; в пределах этики мы имеем дело лишь с формой; отказываясь от религиозного смысла искусства, мы лишаем его всякого смысла: его удел тогда – исчезнуть или превратиться в науку; но искусство, понятное как наука, – бесцельнейшая из когда-либо существовавших или могущих существовать наук» [32, с. 122]. Искусство теряет свой конечный смысл тогда, когда перестает ощущать религиозные корни в истинном смысле этого понятия. И тогда наступает кризис культуры, потому как творчество всегда первичнее куль-

туры, ибо творчество изначально несет на своих «свободных крыльях» предметное созидание философско-художественных и религиозных ценностей. Для творчества предметом особого достижения являются эти ценности, рожденные, как правило, огромным душевным и умственным напряжением.

Конец XIX в., будучи, по словам Н.А. Бердяева, «на вершинах культуры» породил ядовитые цветы декаданса [40, с. 123]. Философ видит один выход, приемлемый для России, – переход в «эпоху религиозного преображения», поворот от кризиса культуры и искусства к религиозному преображению жизни. Такое преображение, по мнению философа, можно было осуществить только лишь через творческий процесс или теургию.

Так, русский мыслитель рассуждает в работе «Самопознание»: «Может ли исходить благостная сила, преодолевающая подавленность грехом, и от человека, может ли человек оправдать себя не только покорностью высшей силе, но и своим творческим подъемом»? И далее продолжает: «Бог ждет от человека творческого акта как ответа человека на творческий акт Бога... Дерзновение творчества было для меня выполнением воли Бога, но воли не открытой, а сокрытой, оно менее всего направлено против Бога. Тема о творчестве была для меня вставлена в основную христианскую тему о Богочеловечестве, она оправдана Богочеловеческим характером христианства» [там же, с. 124–125]. Следовательно, теургию можно трактовать как совместное творчество с Богом или богочеловеческое творчество, богодействие, ибо каждое творчество софийно по своей сути. Поэтому теургия как священный акт является продолжением боготворения. Именно идея Бога-творца является для представителя «философии свободы» идеей человеческой. А идея человека, согласно бердяевской концепции, есть величайший Божий замысел – Божья идея.

В работе «Смысл истории» Н.А. Бердяев в 1923 г. напишет о том, что в русской литературе всегда есть жажда выхода за пределы искусства, она «бессистемная философия» России. Подобные слова можно в полной уверенности отнести и к музыкальному искусству. Для религиозно-философского Ренессанса были особенно характерными «русское иночество», «монахи в миру», «человеко-боги». Это было важным побудительным внутренним мотивом для всей музыкальной философии и для композиторов эпохи русского Ренессанса. Столь уникального синтеза как «философия – музыка – литература» не знала доселе мировая культура.

Призывая современников к религиозному творчеству, Н.А. Бердяев считал искусство символическое мостом к новому бытию и созданию, прямым путем к искусству теургическому. Подобный новый подход к творчеству – реалистический символизм – дает человеку со-причастность миру, позволяет осознать свою индивидуальность и представить свою жизнь не как никому не нужную, но, напротив, как необходимую и незаменимую. Наличное бытие, внешний мир вокруг человека становится дружелюбным и активно взаимодействующим собеседником, требующим к себе соответствующего эмоционального отклика и отношения. Подобное ценностное освоение мира, пребывание в этом мире ведет к универсальной внутренней сонастройке, гармонизации отношений «человек – мир». Ибо Вселенская гармония осуществима, по мнению Н.А. Бердяева, посредством религиозного преображения мира, где религиозное творчество формирует «нового» человека, который будет свято охранять религию.

Другой мыслитель – Вяч. Иванов – поэт-символист, определивший направление философской русской мысли России и Европы, на заре XX в. писал, что «искусство не подчинимо никакой религиозной догме; наоборот, в процессе живого творчества создаются символы религий; и только потом, умирая, они догматизируются. Религиозный смысл искусства эзотеричен: содержание искусства здесь – содержание преображенной жизни. К такой жизни искусство зовет» [32, с. 122–123]. Размышляя о природе творчества Вяч. Иванов отмечал: «Без внутреннего творчества жизнь религии сохранена быть не может, – она уже мертва. Творчество же религиозное есть тем самым и охранение религии, – если оно не выражается в творчестве сурагатов и подобию религии... Религия есть связь и знание реальностей» [115, с. 253].

И.А. Ильин советовал «проникнуться духом Христова учения и излить этот дух в свою жизнь и мир вещественный – вот задача, раскрывающая всем и каждому великую внутреннюю свободу и великий творческий простор во внешнем мире» [117, с. 79]. Согласно философской концепции Ильина, православная культура есть форма творческой реализации посредством сердца, совести и разума, своей иррациональной силой духа евангельской любви, смирения и готовности к страданиям противостоит побочному продукту созидательной энергии человека – культ утилитарного знания.

Итак, православие было глубоко укоренено русскими как религия любви, добра и света. Нравственные устои всегда преоблада-

ли в мироотношении и мировосприятии русского народа, поэтому для русской эсхатологии характерна идея Соборности.

Музыкальное и поэтическое сознание в обществе на рубеже XIX–XX вв. чутко и остро воспринимало идею общего, объединяющего. Философские идеи Соборности получили универсальную реализацию в творчестве Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Глазунова, С.В. Рахманинова, А.Н. Скрябина, С.И. Танеева, А.А. Ахматовой, С.А. Есенина, А.А. Блока, О.Э. Мандельштама. «Русскую» Соборность они попытались определить на службу христианскому актуализму. Русские художники были убеждены, что активное христианство, религиозное сознание раскроет в глубинах Благой Вести Иисуса Христа космический смысл, где призыв к активному преображению природного, смертного мира приведет к Божественному типу бытия. Причем Божественная воля действует и проходит только через человека как разумное существо, через единую соборную совокупность человечества. Художники Серебряного века были убеждены, что Бог создает и совершенствует человека через него самого. И активность человека, прежде всего, вытекает из оснований христианской антропологии. Можно с убежденностью сказать, что они были «носителями истины».

В музыкальной культуре начала XX в. решался вопрос гносеологического порядка: быть ли искусству целью или оно должно стать средством осуществления общечеловеческих задач? В музыкальной эстетике определились две концепции, противостоящие друг другу. В русском христианстве, по мнению многих исследователей, присутствуют три ветви, органично существующие и развивающиеся. Есть ветвь, которую можно назвать аскетически монашеской, произрастающей из древневосточной аскетической литературы, вторая ветвь – это теофания в мире, узрение Божьей Премудрости (Софии) и преобразование твари, Воскресение Христова, третья – антропологическая и эсхатологическая, где поднимаются вопросы о судьбе человека, его отношениях с этим миром, об оправдании русской культуры. Отсюда, по словам Н.А. Бердяева, произрастает историософия и отечественная религиозная мысль, которая по праву принадлежит русскому христианству, русской муке о человеческой судьбе, о конце вещей [42, с. 18–19].

Рассуждая о религии, русские художники-гуманисты выделяли две части: одну – этическую (учение о жизни), другую – метафизическую, вбиравшую в себя религиозную догматику. Философствуя об истинной религии (христианской), они мечтали найти такое

соглашение с разумом и знаниями человека, где установленное им отношение с окружающей его бесконечной жизнью будет связывать его с этой бесконечностью и руководить его поступками.

1.3. Философские идеи Серебряного века

Человек возрастает в свободу
Бога из закона жизни, как водяной
цветок поднимает свою чашечку
над темной влагой: так соверша-
ется личность.

Вяч. Иванов

Русская культура глубоко философична. Отечественная культура, основанная на языческом мировоззрении и византийско-православной традиции, явила миру уникальные философские идеи и принципы, которые если и были известны европейской культуре, то не имели столь яркой и самобытной реализации в сфере искусства. Специфической особенностью российского типа философствования является глубокое переживание идей, артикулируемых философией, культурой и искусством. Причем и сами эти идеи зарождаются изначально в недрах народного творчества, «народной философии», а отнюдь не в кабинетной тиши ученых мужей. Об этом писали многие исследователи отечественной философии: В.В. Зеньковский, Н.О. Лосский, Н.А. Бердяев и др.

Русские философы, в особенности представители религиозной ее ветви, творившие в конце XIX – начале XX вв. (во времена русского религиозного Ренессанса) огромное внимание уделяли особенностям формирования и специфическим чертам русской культуры. Среди основных ее характеристик они выделяли следующие: Соборность, Софийность, Всеединство, Евразийство, Космизм.

При этом мы должны понимать некую органичную целостность, слитность, иными словами, синкретизм основных составляющих русского культурного архетипа, говорить о них как об абсолютно самостоятельных и независимых друг от друга компонентах можно только на уровне абстрагирования и теоретизирования. На деле же в рамках культурной традиции они являются единым конгломератом, комплексом, составляющим в своей совокупности русский культурный архетип. Об этом, кстати, писал еще славянофил

А.С. Хомяков, рассуждая об индивидуальном духовном мире, который остался чужд отечественной культуре: «Личность... выступает элементом, средством реализации и воплощения... всеединства, соборности, симфонической личности, которые, собственно, и являются ценностями... Всеединство распространяется на мир в целом, что создало предпосылки... русского космизма» [192, с. 100].

Рассмотрим более подробно эти философские идеи.

Идея Соборности

Соборность – ключевая категория русской религиозной философии и социально-философской мысли, не имеющая аналогов в истории западного теоретического и культурологического мышления.

Краткий тематический философский словарь дает следующее определение: Соборность – «понятие, выражающее сущность и природу культуры, человеческого бытия и человеческого сознания как сверхличных, сверхиндивидуальных качеств, возникших и развившихся на базе, прежде всего, духовного единения людей, общности их идеалов и ценностей» [99, с. 121].

В самом общем смысле под Соборностью русская традиция понимает как реальное внутреннее согласие, единодушие людей, так и нравственный идеал общения личностей в истине, любви к Богу и друг другу. Соборная интенция, предполагающая органическое соединение начал свободы и единства в отношениях между людьми, глубоко определяет мировоззренческий контекст русской православной культуры, ее ориентацию на органическую связь принципа личности с принципом нравственной общности, согласности лиц в истине, избегая крайностей индивидуализма и коллективизма.

Многие характеристики религиозной картины мира, которые осмысляла русская философия, имели дохристианское происхождение, они являлись универсалиями древнеславянской культуры. Православный принцип Соборности, по поводу которого русская философия находила свои собственные смысловые образы, раскрывающиеся в терминах «цельность», «органичность», «надындивидуальная общность» и т. п., наследовал, в свою очередь, укоренившийся в «коллективном бессознательном» древнерусского человека обычай общеплеменных собраний. Они утверждали главенство и охранительное преимущество «со-бытия», т. е. совместного бытия как принципа жизнедеятельности общины. Нельзя здесь не отметить и тот факт, что большая площадь территории, заселенной восточнославянскими племенами, суровый, подчас своенравный климат заставляли сплачиваться, жить сообща, вместе, именно поэтому все лич-

ное, индивидуальное отходило на второй план, уступая место общему, общинному. Можно заметить, что часто на деревенских домах ставятся сверху два конька или два петушка. Обязательно пара – два близнеца, как две души, соединенные. В русской культуре укоренилась давняя тяга, чтобы у человека был ему близкий, родной человек, отсюда – стремление к максимальной похожести. Два конька, два петушка означают дом счастливый, в нем есть единение двух душ. Даже цветок есть иван-да-марья – двуполовинный. Мифологическая картина мира обнаруживает свою существенную представленность и в религиозном сознании. Выше в качестве характерных черт русского культурного архетипа нами были отмечены такие его характеристики, как коллективность, открытость души, всемирная отзывчивость, представления о государстве как о большой семье, которые послужили фундаментом для естественного, гармоничного проникновения и укоренения в русской культуре такого феномена, как Соборность. Изначально в русской культурной традиции «мы» играло существенную роль. Поэтому русскую цивилизацию часто называют «мы-цивилизацией», в отличие от западной «я-цивилизации», с этой точки зрения русские есть коллективисты, а их общество – коллективистское. «Русский народ, – говорит Н.А. Бердяев, – любил жить в тепле коллектива, в какой-то растворенности в стихии земли, в лоне матери» (цит. по: [225, с. 196]). Об этом же говорит и еще один русский философ – С.Л. Франк, отмечавший, что для русских непредставима жизнь иначе, как коллективная, общий порядок и совместное пользование благами жизни для всех сограждан.

Русские религиозные философы рубежа XIX–XX вв. обосновывали формулу оптимального социального устройства для России – «свобода в единстве», т. е., духовное единение свободных творческих личностей на основе нравственных ценностей. Такой тип социальной организации, форма бытия социальной культуры, как верно отмечают современные исследователи, «во-первых, органически соединяет принципы индивидуализма и коллективизма, снимает противоположность и ограниченность каждого из них и, во-вторых, соответствует национальному характеру, национальному менталитету, национальному духу русского народа...» [99, с. 247].

Вспомним и сложные климатические условия, в которых выжить одному, вне коллектива практически невозможно, и огромные русские пространства, где человек чувствовал себя «песчинкой», где он был бы легко ими раздавлен без коллектива, и сложность геополитического положения, влекущего за собой постоянные военные

столкновения, конфликты, вспомним, наконец, и специфическую форму крестьянской организации – мир, или общину. Принцип общинности заложен уже на самых ранних этапах становления русского этноса и имеет экономическую основу – способ производства, выражающийся в коллективном характере труда. Русская общинность выразилась в социально-политическом механизме идентификации индивида с общностью, благодаря которому русский человек осознавал себя не отдельной личностью, а частицей целого, которая вне этого целого существовать не может.

Здесь же мы можем говорить и об особенностях понимания роли государства на Руси. Речь идет о том, что оно воспринимается не только и не столько как политическое образование, сколько (со времен старца Филофея и его концепции «Москва – третий Рим») как образование религиозное. Таким образом, изначально русский человек оказывался, говоря словами Н.А. Бердяева, «в тепле коллектива», он не мыслил себя вне его.

С принятием православия идеи коллективного сожителства и сотворчества не только не отходят на второй план, но и начинают осознаваться с православных позиций. Коллективизм «земной» получает освещение и благословение с позиций Церкви и дополняется единством в духе, нравственным, духовным единением.

Соборность, таким образом, возникшая и из православия в том числе, получила универсальную реализацию в социокультурной жизни русских. Ортодоксальный характер православной религии в национальном сознании, ее выход за рамки веры в более широкую сферу духовной жизни укрепили эту константу, ставшую типологической чертой в русской культуре.

Понятие Соборности глубоко сопряжено с православным учением о Церкви как о благодатном соборе всего человечества вокруг Христа, Богородицы и святых, должном охватить единством духовного преображения всю тварь, весь космос. Каждый христианин поэтому призван найти свой личный путь к Соборности твари, обогатить ее нравственными проявлениями своей неповторимой души и, вместе с тем, восполнить собственное бытие соборным духом. Именно восполнение, обогащение индивидуальных душ универсальным духом христианской истины и любви определяет религиозно-нравственный смысл межличностной соборной связи.

В целом можно отметить, что истоками идеи Соборности в русской культуре выступают: особенности природных и климатических условий, хозяйственная практика русского крестьянства (община),

особенности понимания роли государства не только как политического, но и как религиозного объединения, православное вероисповедание.

Если попытаться резюмировать вышеизложенное, можно отметить, что под Соборностью понимается признак или принцип, согласно которому члены некоторого собрания, некоторого человеческого множества связываются воедино и образуют между собой особого рода общность, именуемую соборным единством или просто собором. Соборность понимается как определенный принцип собирания множества в единство, как принцип связи, соединения. Она представляет собой религиозно-церковную общность людей, объединенных православными ценностями. Соборность гарантирует духовную самоценность личности, примиряя посредством христианской любви свободу каждого и сохранение единства всех. Соборное единство предполагает принятие людьми, в него входящими, общих высших ценностей, при сохранении неповторимых черт каждого отдельного человека. Современный философ В.Н. Сагатовский пишет о Соборности следующее: «Соборность – этим словом можно предельно кратко выразить сущность русской идеи... Разумеется, для более полного раскрытия русской идеи потребуются и другие ценности и понятия. Но все они, так или иначе, вытекают из Соборности, конкретизируют ее, являются разверткой богатейшего содержания этой первоначальной интуиции русского духа. Соборность является его первой характеристикой исторически, логически, мировоззренчески.

Исторически – поскольку это первое понятие русской идеалистической философии, явившееся в трудах А.С. Хомякова результатом осмысления одноименной фундаментальной ценности Православия. Логически – поскольку является основополагающей категорией русской философии. Мировоззренчески – поскольку содержит в себе основной принцип отношения к миру, выражающий существо русской ментальности» [190, с. 104]. В свете христианской метафизики Соборность представляется истинной формой человеческого существования, способствующей не только становлению и развитию всех позитивных сил человеческой личности, но и ее благодатному приобщению к возможности вечной жизни. Соборное бытие – путь духовно-нравственной актуализации высших способностей человека, стезя спасения не только индивидуальной души, но и духовных плодов совокупного развития многих лиц, объединенных общностью веры, исторической судьбы, культуры.

В целом, осмысляя феномен Соборности в русской философии и культуре, можно отметить ряд атрибутов, которыми она обладает:

- благодать,
- преображающая сила,
- соборная Любовь, которая предполагает, с одной стороны, космическое бытие, с другой – обращение к каждому единичному факту во Вселенной.

Понятие Соборности как категорию русской философии впервые определил А.С. Хомяков, но статус важнейшей черты отечественной духовной традиции дала ей все же Церковь. Разработкой идеи Соборности в русской философской мысли занимались также С.Н. Трубецкой, В.С. Соловьев, С.Л. Франк, С.Н. Булгаков, П.А. Флоренский, Вяч. Иванов.

А.С. Хомяков утверждал, что мир является разуму «как вещество в пространстве и как сила во времени». Однако вещество или материя не являются для мыслителя самостоятельными субстанциями, они есть лишь проявления чего-то более высокоорганизованного. Таким образом, в основе бытия, по мнению философа, лежит не материя, а сила, которая понимается разумом как «начало изменяемости мировых явлений». Причем начала этой силы невозможно искать в субъекте, в единичном, ибо оно не может, говоря словами философа, «итожиться в бесконечное», следовательно, сила, которая есть причина каждого явления, заключается во всем.

Л.Е. Шапошников отмечает, что это «все» имеет ряд характеристик, которые отличают его от мира явлений. К ним относятся: наличие свободы, разумность (свободная мысль), это есть «волящий разум». Исследователь приходит к выводу, что всеми этими чертами может обладать лишь Бог, а, следовательно, сила есть другое название Бога.

Современный исследователь С.С. Хоружий, анализируя творчество А.С. Хомякова, отмечает, что Соборность, соборное единство, соборная свобода должны рассматриваться как понятия, не относящиеся к обычному эмпирическому бытию, но характеризующие некую сверхэмпирическую реальность. Поскольку же христианская онтология допускает лишь два образа бытия, Божественное и тварное, эмпирическое, то эта премирная реальность Соборности и Церкви есть реальность Божественная.

Важным шагом в понимании учения о Соборности было четкое закрепление, сделанное о. Георгием Флоровским: «Соборность в понимании Хомякова – это не человеческая, а Божественная характеристика».

Таким образом, мир рассматривается А.С. Хомяковым как творение Бога, которого он определяет в своей онтологии как «волящий разум». Материя не является бесконечной основой всего сущего, поскольку она сама является проявлением «силы», вызывающей все изменения в мире. Мир в целом – тварное воплощение духовной первореальности, «свободной воли».

В философии А.С. Хомякова Соборность выступает как определенный принцип организации, устройства бытия – принцип соборного единства. Мыслитель тщательно и подробно описывает этот специфический тип единства, изначально предполагая его присущим бытию Церкви (в согласии с Символом) и раскрывая его двояким путем: отрицательным, через противопоставление двум другим типам, которые ассоциируются с церковным устройством в инославии (католичестве и протестантстве), а также – что более существенно – положительным, через свидетельства опыта жизни в Церкви. Такое исследование, прежде всего, усматривает, что конституирующий принцип и признак соборного единства – его особая внутренняя жизнь; и хотя для характеристики этой жизни еще используется органический язык, но это использование умеренно и ограничено. Из вышесказанного следует, что соборное единство как создаваемое сугубо изнутри, некую своей сокровенной жизнью не определяется никакими внешними признаками или критериями, оно неуловимо, неопознаваемо для внешнего наблюдения. Нельзя поэтому точно удостовериться извне в существовании соборного единства, и доказательство такого существования может исходить лишь от него самого, как его собственное изъяснение. Так возникает обоснование давней и прочной интуиции А.С. Хомякова: Церковь видима только верующему... Церковь не доказывает себя ни как Писание, ни как Предание, ни как дело, но свидетельствуется собою.

Соборный характер в философии А.С. Хомякова носит и гносеология. Разум живет только в истинном общении, субъектом истинного познания выступает не отдельный человек, а «совокупность мышлений, связанных любовью». Соборные истины, по мнению философа, по своим сущностным характеристикам относятся к духовной сфере, они «сверхразумны», а значит познать их рациональным способом, разумом невозможно. Они постижимы только вследствие интуитивного познания, или, говоря словами философа, «живознания». Мир есть результат деятельности разумной воли, следовательно, познать действительность можно только при условии приобщения к сфере духовного. Никакая рассудочная сфера, говорит

философ, не может выразить сложность духовного мира, «полный "образ духа" человеку в принципе недоступен, даже если он преодолевает "односторонность рационализма", так как "дух познаваемый не проникает вполне" в сущность познаваемого» [252, с. 19–20]. Однако, считает философ, христианское вероучение должно постигаться не только иррациональными способами, но и в логической форме. Взаимодействие соборных положений и рассудочных построений не ограничивается только церковным учением, оно объемлет и сферу философского знания. Соборный характер мышления проявляется не только в церкви, но и в философии. А потому подобную гармонизацию должна обеспечить новая философия, которая станет общим итогом и общим основанием всех наук и одновременно будет являться проводником мысли между ними и верою.

Таким образом, с точки зрения А.С. Хомякова, для познания высших истин необходима целостность сознания: не только рассудок и разум, но и моральные силы души должны быть обращены к постижению вездесущего духа. Но «достичь подобной целостности можно только в церковном единении многих познающих людей, в "общении любви". Такое общение возможно лишь при условии свободного соединения людей в духовный союз, что нехарактерно, по мнению Хомякова, для западной Церкви, для "латинства"... Таким образом, рассудочность и рационализм, ставшие основными чертами западноевропейской культуры, разрушают целостность духовных сил человека и не способны к адекватному постижению мира» [184, с. 572].

А.С. Хомяков, исходя из идеи субординации различных проявлений Соборности, приходит к выводу, что «философское мышление полезно лишь постольку, поскольку не стремится господствовать над религией. Если же происходит выдвижение философии на передний план, то соборное сознание подменяется рассудочными идеями. В этом случае философия превращается в самоцель и не помогает религии, заменяет ее собой» [252, с. 21]. Таким образом, можно отметить, что главная задача философии у А.С. Хомякова сводится к подчинению рассудочных положений соборным истинам, что приводит к тому, что она гармонизирует эти начала человеческой жизни. В целом, хомяковское учение о Соборности не отрицает разума как инструмента познания, но устанавливает субординацию между верой и человеческим мышлением.

А.С. Хомяков воссоздал, по словам современного исследователя В.И. Холодного, максимально притягательную, но еще не поня-

тую мировым сообществом соборную феноменологию – целостную веру, философию, идеологию, мировоззрение. Реальный человеческий процесс познания А.С. Хомяков разделяет на три основных этапа, ступени:

1. Первая ступень самопознания разума – целостное живознание, интегрирующее в себе волю, веру и любовь как внутреннюю сопричастность всему сущему и благоговенное проникновение в него. На этой ступени разум еще не осознает себя.

2. На второй рассудочной ступени разум отчуждается от себя и познает законы своей объективации, которые одновременно являются универсальными законами любого предметного бытия.

3. На третьей ступени разум восстанавливает свою целостность и выступает как самопознанный в этой целостности.

Данный процесс человеческого познания является, по мнению философа, неполным самопознанием волящего разума. Первоосновой познания служит дорефлексивное, трактуемое как «разумное дело, в котором не отсутствует сознание, но в котором оно не отделилось и не получило самостоятельности» (цит. по: [246, с. 156]). Дорефлексивный человек синкретически содержит в себе весь путь формирования соборного опыта человечества и путь собственного к нему приобщения. Философ говорит и о том, что на этой основе возможно появление рефлексивно-соборных личностей, что может обусловить рождение рефлексивной соборной цивилизации.

В философии А.С. Хомякова разум живет только в истинном общении, субъектом истинного познания выступает не отдельный человек, а совокупность мышлений, связанных любовью. Такого рода целостному церковному разуму философ противопоставляет обособленное рассудочное познание индивида, отделенное от нравственности и веры.

Таким образом, согласно соборной гносеологии Хомякова, познание Истины возможно осуществить только через собирание внутренних сил души познающего субъекта в единстве веры, мысли и чувства, а также через восполняющее частное сознание общение личностей в любви, свободе и Божией благодати. Только таким образом, по убеждению славянофильского мыслителя, достигается согласие человеческого ума с Божественным разумом.

Дальнейшую разработку идея Соборности получит в работах В.С. Соловьева, касающихся философии Всеединства. Но здесь можно выделить черту онтологической характеристики Соборности, которая сближает ее с идеей Всеединства и софиологией. Речь идет о

том, что Соборность, реализующаяся на земле в обществе и в лоне церкви, есть результат деятельности некоего трансцендентного начала и человека, а следовательно, Соборность, или соборное сознание, есть в некотором роде посредник между горним и дольным мирами. И в этом плане идея Соборности предшествует онтологическому осмыслению Софии, одной из ключевых категорий в философии В.С. Соловьева. Этот философ, осмысляя Соборность с онтологических позиций, в первую очередь задается проблемой поиска первоначала, которое и обуславливает развитие мира. В результате исследований он приходит к выводу о том, что, во-первых, первоначалом всего сущего выступает всеединое, во-вторых, это всеединое не является материей, а скорее носит духовный характер и, в-третьих, эта духовная действительность «первее» нашего сознания и существует вне зависимости от него. Таким образом, согласно мысли В.С. Соловьева, в основе мира лежит всеединое духовное первоначало. Термин «Всеединство», используемый философом, по сути, является дальнейшей разработкой идеи Соборности, выдвинутой А.С. Хомяковым. При этом особо важно подчеркнуть тот факт, что философ говорит о «положительном Всеединстве», которое не подавляет всякое множество и входящие в него элементы. В.С. Соловьев определяет понятие «Всеединства» следующим образом: «Я называю истинным или положительным, Всеединством такое, в котором единство существует не за счет всех или в ущерб им, а в пользу всех. Ложное, отрицательное единство подавляет или поглощает входящие в него элементы. И само оказывается, таким образом, пустотою; истинное единство сохраняет и усиливает свои элементы, осуществляясь в них как полнота бытия» [206, с. 552]. Таким образом, положительное Всеединство по сути своей всеохватно, так как принцип «единства во множестве» реализуется во всем творении. «Низшие и высшие уровни бытия взаимосвязаны, поскольку "нижнее обнаруживает тяготение к своему высшему", а каждое высшее "вбирает в себя низшее" ... Истина всеединства не может быть лишь плодом субъективной мысли, она "предполагает безусловную реальность", то есть "определяется не как истинно-мыслимое только, но как истинное сущее". Следовательно, "положительное всеединство" имеет основание в бытии, оно по сути своей онтологично» [252, с. 33–34].

Таким образом, в философии В.С. Соловьева соборные начала есть способ взаимодействия двух планов бытия – земного и небесного. Соборность, как верно отмечает Л.Е. Шапошников, в онтоло-

гическом плане становится формой реализации провиденциальных планов Божества. София, Мировая Душа как посредники в данном взаимодействии, как связующие нити, направляют мир к Всеединому. Живая сила Божества объединяет духовные и материальные начала в высшее единство, при этом нисколько их не умаляя, а сохраняя присущие им неповторимые черты, и, следовательно, обогащает индивидуальные характеристики множественности.

В творчестве С.Н. Булгакова идея Соборности рассматривается через призму Софийности. В частности, философ отмечает, что мир земной представляет собой воплощение предвечных идей, существующий в Софии Премудрости Божией. Она является идеальным первообразом мира. Именно Софийность мира и человека является подтверждением единого источника их возникновения.

Линию метафизики Всеединства продолжает и П.А. Флоренский, который считает, что онтология должна основываться на соборных началах, укорененных в бытии, обосновывая это тем, что Божественный мир не помещается в рамки земного бытия и дан разуму как единство во множестве. А следовательно, мир не может восприниматься как хаотичная, беспорядочная масса однородных частей, он, напротив, представляет собой «стройное единство разнородных, взаимовосполняющих, взаимонужных органов» [243, с. 73].

С.Л. Франк, осмысливая феномен Соборности, говорит, что Соборность – не просто механическое соединение в одно целое, обезличивающее составляющие его компоненты: «... "я" и "ты" не существуют друг без друга. "Мы" – это не есть множественное число от "я", ибо "я" не имеет множественного числа, оно неповторимо и единственно. "Мы" существует изначально, объемля собою "я" и "ты", и тоже немислимо без них, оно отражает их онтологическое, бытийное единство» [16, с. 90]. Философ, исходя из социальных архетипов славянской мифологии и средневекового религиозного сознания, вводит мотив «со-бытия», «соборности» в определение русской философии как философии «Мы», или «Мы-философии». В русской философской традиции, таким образом, человек не мог пониматься в изоляции от мира и от другого человека в своей автономии и автократии. Человек должен выйти из своей субъективности и самообъективировать себя в качестве своеобразного, прибегая к современной терминологии, «сейсмографа». Процедура самообъективации позволит восходящему ко всеобъемлющей истине субъекту уловить ритмы вселенской действительности, частью которой являются социально-исторические обстоятельства.

Свой вариант онтологического прочтения Соборности предлагает видный русский философ Л.П. Карсавин. Мир, по Карсавину, представляет собою процесс, и этот мировой процесс в метафизическом плане разворачивается в пространстве и времени мифа. Абсолютное имманентно мировому процессу. Оно саморазвертывается в мировой процесс, актуализируя свою внутреннюю динамику. Первым пунктом (актом) этого процесса является внутрибожественная жизнь как совершенная Любовь Божественных Лиц. Во втором акте эта Любовь (т. е. Абсолют) изливается во вне себя (т. е. в чистое ничто). Л.П. Карсавин писал, что на основе благодатного самоумаления Божества в твари от полноты сверхвременности к временности и небытию тварь подымается из небытия чрез время во всевременность, человеком уже опознаваемую. Продуктом этого жертвенного самоуничтожения и самоистощения Бога (акт третий) является бытие твари как процесс усвоения жертвующей благодати. Процесс самоотдачи твари составляет четвертый акт божественно-мировой драмы, в котором она призвана через свободное жертвенное самоотрицание исчезнуть как тварь и совершенно уподобиться Богу, сделав Его жертву и своей тоже. В этом смысле «конкретная всеединная тварь» есть не что иное, как «сотворенный бог», который силой творческого акта истинного Бога возникает из ничего, вбирает в себя всего истинного Бога, становится Им и, становясь, Его возрождает, или, что-то же самое, в Нем исчезает. Силою этого действия бытие организуется как всё возрастающее усвоение полноты Всеединства. Конечным пятым актом является воскресение Бога из тварного инобытия, которое (воскресение) есть одновременно свободное самовосстановление Бога и свободное самоуничтожение твари. Иными словами, в погибании Бога возникает тварь, в Его воскресении – погибает.

А.Л. Анисин в своем исследовании подчеркивает, что «онтологической базой личности, как и шире – всякой вещи, всякой тварной индивидуальности является Личность Христа, раскрывающая нам бездну триипостасного единства. Именно из этих оснований вырастает карсавинский аналог идеи Софии – идея всеединной твари как «симфонической личности». Эта личность может быть названа и называется Карсавиным по-разному: «Адам Кадмон», «Всеединная София», «телесность всего мира», «мать-земля» даже, но, в конечном счете, все-таки – «симфоническая личность» как наиболее точное понятийное выражение [11, с. 89]. Таким образом, мир, по представлениям Л.П. Карсавина, есть сложная иерархическая структура. Он есть симфоническая личность и одновременно иерархия симфони-

ческих личностей. В основе данной иерархии лежит внутренняя динамика личности, восходящая к совершенному троичному единству внутрибожественной жизни.

Такова онтологическая база карсавинского учения о личности – весьма своеобразного варианта философствования о Всеединстве.

Идея Соборности привлекала внимание и С.Н. Трубецкого. В своих работах он показывает невозможность объяснения сознания ни как принадлежности отдельного эмпирического индивида, ни как продукта универсального бессознательно-родового начала, таким образом, считает мыслитель, личное, конечное сознание может быть понято только при допущении соборного, коллективного сознания. Личность и Соборность предполагают друг друга. Философ отмечает: «Сознание не может быть ни безличным, ни единичным, ибо оно более чем лично, будучи соборным... Только признав... коренную коллективность... органическую соборность человеческого сознания, мы можем понять, каким образом оно может всеобщим и необходимым образом познавать действительность; только тогда мы можем понять, каким образом люди психологически и логически понимают друг друга и все вещи...» [68, с. 115–116]. Мыслитель писал, что «индивидуальная личность может усвоить, вмещать вселенский идеал, познавая всеобщую истину лишь в универсальных, родовых формах человеческого сознания» [229, с. 495]. Наиболее важным аргументом в пользу соборной природы сознания у С.Н. Трубецкого, как верно отмечает Л.Е. Шапошникова, является нравственность, поскольку именно она возникает и развивается только в общении разумных существ между собою. Соборное сознание, по С.Н. Трубецкому, должно быть той инстанцией, которая призвана гарантировать объективность познания. Но при этом оно «не должно рассматриваться как единственно возможное сознание, не должно исключать идеальное и даже лично-сознательное бытие, трансцендентное человеческому сознанию, не должно исключать объективного существования идеалов и идей...» [184, с. 521].

Таким образом, ключевым тезисом философии С.Н. Трубецкого является следующий тезис: «Сознание не может быть безличным, ни единоличным, ибо оно более чем лично, будучи соборным» [229, с. 498]. С соборной природой сознания для философа неразрывно связан вопрос о познании и об источниках познания. Познание рассматривается философом как живой и универсальный процесс, осуществляемый людьми совместно. По его мнению, процесс человеческого познания начинается с чувственного опыта, данные кото-

рого всегда частны и единичны. В рамках индивидуального познания человека невозможна убежденность индивида в истинности внешнего мира, собственного существования и т. д. Это, в свою очередь, ставит проблему источников внеиндивидуального познания. Поскольку мир дуален, в процессе познания для получения истинного знания необходимо объединить эти миры. Такое возможно только в рамках конкретного идеализма. Основание конкретного идеализма состоит в том, что реальная действительность понимается как «реальное другое абсолютного, сущее для себя и для абсолютного, – как субъект и как объект» [там же, с. 715]. Познание человеком земного бытия возможно, поскольку он приобщен к абсолютному началу, его мысль имеет в нем свое основание и свой источник. Л.Е. Шапошникова верно отмечает, что «трудности процесса познания обусловлены несоответствием идеальной возможности человеческого сознания с его эмпирическим содержанием. Из этого вытекают и противоречия между обособленной индивидуальностью и соборным характером познающего субъекта. «Инобытие абсолютного»... воспринимаются каждым человеком индивидуально... эмпирическое изучение окружающего мира имеет свои пределы... Гносеология, претендующая на законченность, не может обойти вопроса об источниках познания, носящих абсолютный и сверхприродный характер» [252, с. 57–58]. Итак, философ приходит к выводу о том, что субъективное Я обладает всеобщим объективным бытием. Таким образом, процесс познания предполагает, по мнению мыслителя, «некоторое потенциальное всеединство сознания, некоторое соборное сознание, постепенно развивающееся в познании» [229, с. 579–580].

В целом, проанализировав взгляды С.Н. Трубецкого, можно отметить, что познание (как и сознание) носит соборный характер. Соборность трактуется им как процесс реализации потенций, заложенных в человеке. Причем познание универсальной цели человечества, впрочем, как и работа по достижению идеала, возможно только в церкви, когда ощущается подлинная солидарность людей.

Понятие Соборности тесно связано с восприятием русским обществом православия как религии любви. Философы считают, что Соборность – это объединение верующих на основе любви к Богу, «единство во множестве». Некоторые из них, например, Е.Н. Трубецкой, включают в Собор и природный мир. Русское религиозное сознание стремится к гармонии человека и природы в Боге. Один из исследователей феномена Соборности Ю.И. Сохряков считает: «Уже давно замечено, что родина, народ, природа – родственные, одно-

коренные слова, обозначающие единый соборный организм» [216, с. 169–170]. Аксиологический аспект Соборности может проявляться и в сострадании как ведущем принципе православия. Ю.И. Сохряков по этому поводу отмечает: «Соборным духом проникнуты в русском языке понятия страдание и сострадание. Сострадание – это страдание вместе с другими, сочувствие другому в его бедах и горестях» [там же, с. 170]. Для богословов путь к достижению Соборности лежит исключительно в лоне Церкви. Русская философская мысль признает этот путь в идее монастырской жизни, но в то же время выдвигает и другой вариант возможного достижения Соборности – через мирское благочестие каждого. Таким образом, по представлениям А.В. Старыгиной, в культурологическом плане среди составляющих аксиологического аспекта Соборности можно представить: единение всех людей и народов на основе всеобщей Любви к Богу; стремление к гармонии в мире, к единению всех людей и природы; сострадание. Доминирующим мотивом, на наш взгляд, в данном аспекте может выступать Любовь.

Основополагающим принципом Соборности является, как мы уже отмечали, органическое сочетание частного и всеобщего, единого и разнообразно. Соборное единство предполагает принятие людьми, в него входящими, общих высших ценностей, но при сохранении неповторимых черт каждого человека. Поскольку Соборность – понятие, в первую очередь, религиозное, имеющее своими истоками христианское вероучение, то, соответственно, аксиологические ее характеристики будут совпадать с высшими ценностями православия. Специфика трактовки Соборности заключается в том, что она не может осуществляться во всей своей полноте вне вселенского объединяющего начала русского православия, т. е. без нравственно-религиозных оснований и способности каждого пройти путь духовного обновления и осознания своей внутренней целостности и вовлеченности во всеобщую мировую социальную и духовную жизнь. Позднее это качество, которое Н.А. Бердяев назвал «русской всечеловечностью», Ф.М. Достоевский в речи о А.С. Пушкине охарактеризовал как «всемирность стремления русского духа», способного «изречь окончательное слово великой, общей гармонии, братского согласия всех племен по Христову евангельскому закону!» (цит. по: [235, с. 360]). Неслучайно идея Соборности была подхвачена и развита русской религиозной философией конца XIX – начала XX в. В противовес грубому, утилитарному и жестокому отношению одного человека к другому, одного народа к другому выражалась на-

дежда на становление «храмового» или «соборного человечества», когда утвердится, говоря словами Е.Н. Трубецкого, то внутреннее соборное объединение, которое должно победить хаотическое разделение и вражду мира и человечества. Подобное объединение возможно в рамках истинно православного мировоззрения, в котором преобладают высшие ценности православия. Речь в первую очередь идет о такой ценностной доминанте, как Любовь. А.С. Хомяков считал, что Соборность обладает силой и сила эта – Любовь. Она трактуется как начало нравственное и духовное. Любовь – краеугольный камень Соборности, ибо без нее трудно себе представить действительное «единство во множестве». Философ писал, что Соборность – это единство, органическое, живое, начало которого есть Божественная благодать взаимной любви. Духовная сопричастность, личности, связанные любовью, формируют основу идеологии общего дела, служения миру и другим людям.

Русская религиозная философия, в частности В.С. Соловьев, продолжает традиции славянофильского понимания феномена Соборности. В философии основателя русской софиологии любовь осмысливается как божественная энергия, детерминирующая позитивное развитие мира. Онтологический и аксиологический аспекты учения В.С. Соловьева тесно связаны. В онтологическом плане сам процесс творения земного мира в основе своей имеет любовь, ибо наряду с понятием «абсолютно сущего» философ вводит понятие «мировой души», само появление которой есть следствие божественной любви к тварному миру. Мировая Душа сопричастна божеству, постепенно реализуется в реальной множественности или материи. Одной из ипостасей Мировой Души является София, она же есть непосредственно то, что направляет тварный мир к единству и всеобщности. Для В.С. Соловьева Абсолют, Мировая Душа, София при помощи «энергии любви направляют "расколотый мир" к Всеединому. Откровение Бога во внешнем мире приводит не только к одухотворению человека, но и природы, т. е. происходит "искупление, освящение и обожение материи". "Живая сила Божества", объединяющая духовные и материальные начала в высшее единство, сохраняет при этом "неповторимые черты", им присущие, развитие не упраздняет, а обогащает индивидуальные характеристики множественности» [252, с. 38].

С.Н. Трубецкой считает, что подтверждением соборной природы сознания является нравственность, которая возникает и развивается только в результате общения разумных существ между со-

бою. В основе морали, по мнению философа, лежит благая воля, которая есть любовь. Всякая мораль, основанная на чем-либо, кроме любви, по мнению мыслителя, не есть истинная мораль, поскольку она безнравственна в своем корне. Любовь, как отмечает С.Н. Трубецкой, предполагает любящего и любимого и неразрывное единство между ними. «Входящие в это единство индивиды не теряют своих индивидуальных качеств, в основе любви может лежать только свободное влечение друг к другу. Но в любви человек утверждает не только себя, но и другого, живет для других, то есть она предполагает альтруизм. В чувстве любви проявляется деятельная солидарность, индивид не только переживает его в сознании, но и стремиться осуществить альтруистические установки в реальной практике» [252, с. 54].

С.Н. Булгаков отмечал, что в основе бытия в целом лежит Любовь. Все, что основывается на себялюбии, неистинно, ибо истинность свершается только через любовь. Философ приходит к выводу о том, что «полнота образа Божия раскрывается и осуществляется не в отдельном индивиде, но в человеческом роде, множестве, для которого существует не только Я, но и Ты, и Он, и Мы, и Вы, которое соборно как род и призвано к любви» (цит. по: [252, с. 95]).

Всеединство

Всеединство – одна из центральных категорий ряда философских систем, означающая принцип совершенного единства множества, которому присуща полная взаимопроникнутость и в то же время взаимораздельность всех его элементов. Следует отметить, что концепция Всеединства и единства мира была изначально близка русскому культурному типу, русскому мирозерцанию и мировоззрению. В средневековой русской культуре проблема единства мира имела несколько порой противоположных вариантов рассмотрения. В частности, например, с одной стороны утверждается принципиальная разорванность мира, картина которого вырисовывается в структурном отношении при помощи ряда бинарных оппозиций бытия – небытия, идеального – материального, божественного – дьявольского и т. п. Причем эти оппозиции противопоставляются не только онтологически, но и этически – как противостояние добра и зла. Земной мир однозначно воспринимается человеком как мир зла, который противостоит божественному, трансцендентному миру. В рамках другого подхода к осмыслению единства мира, который, кстати, являлся доминирующим, предпринимаются попытки если не снять эту разобщенность бытия, то хотя бы максималь-

но ее смягчить. Акцент переносится на идею причастности земного как творения сотворившему его божественному началу.

В древнерусской литературе разрабатывается идея «кеносиса» – нисхождения потустороннего в посюстороннее. Благодаря этому возникает возможность в сотворенном усматривать отображение творящего начала, а посредством этого представить мир как гармоничное, упорядоченное целое, несущее в себе отображение трансцендентного бога, сотворившего его. Следовательно, мир земной предстает не столько пристанищем зла и греха, противоположным сотворившему ему началу, сколько причастным добру, объединяющему его со своим творцом. Отсюда – присущий многим памятникам культуры Киевской Руси восторг перед многообразием прекрасного в своей гармонии мира, выступающего достойным свидетельством всемогущества и совершенства его творца. Специальные усилия прилагаются к тому, чтобы максимально смягчить значение отрицательных компонентов оппозиций, на основе которых строится картина мира. Попыткам преодолеть отчужденность тварного бытия от божественного служит акцентированное внимание к установлению тех опосредующих звеньев, которые обеспечивают связь, неразрывное единство тварного и божественного. Усилия деятелей русской культуры направлены на заполнение этого «серединного строя», роли которого уделяется значительное внимание. Наиболее ярким в данном ключе образом является образ Богородицы (о нем более подробно смотри в параграфе «Софийность как одна из составляющих русского культурного архетипа»). Кроме образа Богородицы следует отметить и особые представления об ангельском чине. Именно ангелы выполняют роль связующего звена между миром небесным и миром земным. Весь мир, вся земля, все природные стихии, каждая вещь и каждый человек вверяются управлению и заботам определенного ангела. Тем самым все сущее на земле представляется ангелохранимым и благодаря этому приобщенным к божественному. В аспекте разработки представлений о «серединном слое», который и обеспечивает единство мира, следует рассматривать и особенности понимания роли слова, чуда как факторов, реализующих связь земного с божественным.

Таким образом, можно отметить, что в древнерусской культуре присутствовали интуиции Всеединства, проявляющиеся в первую очередь, в осознании древними русичами единства мира, в поисках «серединного строя», который являлся объединительным началом ткани мирового бытия.

Более подробное осмысление идея Всеединства обретает в русской религиозной философии рубежа XIX–XX вв. Разрабатывается данная концепция в рамках философии, прежде всего, В.С. Соловьева, а также С.Л. Франка, Л.П. Карсавина, С.Н. Булгакова и др.

В атмосфере господства материализма, атеизма, прагматизма, техницизма В.С. Соловьев остро ощущал наступление какого-то глобального кризиса культуры и человечества в целом. Его выражение философ видел в бездуховности, безрелигиозности и творческой анемии большей части общества, в одностороннем увлечении материально-телесным, естественно-научным и техническими приоритетами в ущерб духовным, религиозным, художественным. Опираясь на личный духовно-мистический опыт и на более чем двухтысячелетнее духовное наследие европейской культуры, включая и научные достижения его времени, он разработал целостную философию Всеединства. В.С. Соловьев следующим образом сформулировал суть теории Всеединства: Всеединство по самому понятию своему требует полного равноправия, равноценности и равноправности между единым и всем, между целым и частями, между общим и единичным. К.В. Фараджев отмечает, что тема Всеединства – одна из наиболее значимых, не только в творчестве В.С. Соловьева, но и – впоследствии – во всей русской религиозной философии. Он также пишет: «Идея Всеединства подразумевает, во-первых, неизбывную взаимосвязь того, что явлено на свет, во-вторых, взаимопроникновенность Абсолюта и действительности, которая окружает человека» [234, с. 83].

В.С. Соловьев различает два вида Всеединства: истинное, или положительное, и ложное. Истинное Всеединство, по определению философа, – «такое, в котором единое существует не за счет всех или в ущерб им, а в пользу всех. Ложное, отрицательное единство подавляет или поглощает входящие в него элементы и само оказывается, таким образом, пустотою; истинное единство сохраняет или усиливает свои элементы, осуществляясь в них как полнота бытия» [54, с. 13]. Очевидно, что в основе понятия «положительное Всеединство» лежит имплицитный для русской религиозной культуры феномен Соборности, который предполагает такое единство всех воцерковленных людей и духовных сил, включая и самого Бога, при котором усиливаются все позитивные качества каждой входящей в это единство личности за счет присущего всем соборного сознания. Дух этого сознания и оплодотворяет творчество каждой личности,

каждого художника, входящего в тело церкви, в лоно христианской культуры.

Центральная идея философии В.С. Соловьева – идея Всеединства. При разработке этой идеи философ отталкивается от славянофильской идеи Соборности, но придает этой идее онтологическую окраску, всеохватывающее, космическое значение. Единство всего – эта формула в религиозной онтологии В.С. Соловьева обозначает прежде всего связь Бога и мира, божественного и человеческого бытия. Философ пишет: «Эта идея... состоит в положительном Всеединстве, в силу коего Бог, будучи один, вместе с тем заключает в себе все, и будучи, безусловно, самостоятельным и единичным существом – вместе с тем есть производящее начало всего другого» (цит. по: [196, с. 126]). Таким образом, Бог – есть все, именно этот тезис, по мнению философа, устраняет дуализм.

В своей философской системе В.С. Соловьев противопоставляет сущее и бытие. Согласно его представлениям, сущее выше всякой раздельности, оно есть единое, всеобъемлющее, тождественное сверхсущему. Бытие, в противоположность сущему, есть раздельность и множественность. Низшие и высшие уровни бытия взаимосвязаны, так как низшее обнаруживает свое тяготение к высшему, а каждое высшее «вбирает в себя» низшее. Для своего понятия «сущее» В.С. Соловьев также использует термин «ничто», подчеркивая тем самым, что «мир и все существующее не сводимы к отдельным вещам». Это ничто философ именуется «положительным», находя нем силу всех вещей вместо их механической и мертвой суммы. А.Ф. Лосев, исследуя работы В.С. Соловьева, отмечает, что «только объединение этого положительного ничто, обнимающего все существующее в виде единого и цельного организма, и раздельных вполне самостоятельных вещей может обеспечить искомую целостность познания. Это единое не есть какая-нибудь отдельная вещь, будучи вне всех вещей. Но это единое, являясь принципом всего организма, только и может осмыслить всякую отдельную вещь. Другими словами, все существует во всем» [153, с. 108]. А это и есть главный принцип Всеединства.

Окружающий нас мир, по мнению В.С. Соловьева, не может рассматриваться как совершенное создание, непосредственно исходящее из творческой воли одного божественного художника. Для правильного понимания Бога мало еще признавать абсолютное существо. Необходимо принять его внутреннюю противоречивость. «Абсолютное, чтобы быть всем, требует многого». Поэтому В.С. Соловь-

ев, следуя неоплатонической традиции, вводит в свою систему понятие «идеи» и «мировой души». «Божественный ум, органическая сила», по мнению философа, распадается на множество элементарных сущностей, или вечных и неизменных причин, которые лежат в основании всякого предмета или явления. Эти элементарные сущности он называет атомами, которые своими движениями и колебаниями образуют реальный мир. Сами атомы В.С. Соловьев трактует как особые эманации Божества, «живые элементарные существа» или идеи. Идея обладает определенной силой, что превращает ее в деятельное существо.

В.С. Соловьев был сторонником диалектического подхода к действительности. По его мнению, действительность нельзя рассматривать в застывших формах. Самый общий признак всего живущего состоит в последовательности изменений. Для того, чтобы обосновать непрерывную динамику бытия, он, наряду с активными сущностями идеями, вводит такое активное начало, как Мировая Душа. И непосредственным субъектом всех изменений в мире выступает у В.С. Соловьева именно Мировая Душа. Основным признаком ее является особая энергия, которая одухотворяет все существующее. Однако Мировая Душа, по учению философа, действует не самостоятельно. Деятельность ее нуждается в божественном импульсе. Этот импульс проявляется в том, что Бог дает Мировой Душе идею Всеединства как определяющую форму всей ее деятельности.

Эта вечная божественная идея получила название Софии – мудрости. София – одно из ключевых понятий философской системы В.С. Соловьева. Поэтому его учение носит также название «софиология». Понятие Софии вводится мыслителем для того, чтобы заявить, что мир – это не только творение Бога, безусловно, ему инородное. Основой и существом мира является «душа мира» – София, которую следует рассматривать как связующее звено между творцом и творением, придающее общность Богу, миру и человечеству.

Механизм сближения Бога, мира и человечества раскрывается в философом учении В.С. Соловьева через концепцию богочеловечества. Реальным и совершенным воплощением богочеловечества, по Соловьеву, выступает Иисус Христос, являющийся, согласно христианскому догмату, и полным Богом, и полным человеком. Его образ служит не только идеалом, к которому должен стремиться каждый индивид, но и высшей целью развития всего исторического процесса.

Онтологической основой Всеединства выступает у В.С. Соловьева божественная Троица в ее связи со всеми божественными творениями и главное с человеком. Основной принцип Всеединства – «Все едино в Боге». Всеединство – это, прежде всего, единство творца и творения. Философ характеризует Бога как «космический разум», «существо сверхличное», «особую организующую силу, действующую в мире». Он отмечает, что безусловное первоначало и источник всякого бытия есть абсолютная целость всего сущего, т. е. Бог. «Эта-то целость всего, пребывающая сама по себе в неизменном покое вечности, открывается и проявляется во всеединяющем смысле мира, так что этот смысл есть прямое выражение или Слово (logos) Божества, явный и действующий Бог» (цит. по: [153, с. 147–148]).

В общих чертах онтология Всеединства в философии В.С. Соловьева выглядит следующим образом: сущее как сверхмировое (непознаваемое и недостижимое) начало с необходимостью определяется через отношение к другому, которое тоже есть сущее в форме этого отношения. Это другое сущее, как подчеркивает в своей работе Н.А. Подзолкова, есть «конкретный и достижимый идеал, в который необходимо превращается мир как развивающийся организм. Идея этого конкретного сущего изначально содержится в мире, как в семени содержится будущее дерево» [174, с. 12]. Следовательно, приходит к выводу исследователь, неподлинным существованием является не мир явлений как таковой, а только недолжное сочетание его элементов. И именно оно, это сочетание исчезнет с необходимостью в свете вечной жизни абсолютного Всеединства.

Бытие в его истинной полноте представляет собой совершенное единство, оно есть множество разных элементов, образующих в своем многообразии гармоничную целостность, или, иными словами, единое множество, где часть тождественна целому. Именно такой тип бытийного устройства и получил название Всеединства. Первоначальное совершенное бытие распалось под действием стихий зла и греха, т. е. было утрачено, и задача и назначение исторического существования человека заключается в том, чтобы его восстановить. Возможность «возвратить» падшее низшее бытие к первоначальному Всеединству обосновывается глубокой связью двух реальностей: абсолютной божественной и относительной земной. Они связаны между собой, так как основы земного бытия коренятся в Божественном, т. е. существуют «корни тварей в Боге», через которые здешнее, предметное бытие и оказывается причастным к абсолютному. К.В. Фараджев отмечает: «Бытие, становящееся необхо-

димо абсолютному как нечто ему внеположное, как поле для проявления и самоактуализации. Божественному нужно его "другое" в реальном многообразии, в свободном самоутверждении хаотической стихии, которая порождает обособленные образы и может внимать влияниям абсолютного, оставаясь при этом свободной.

Таким образом, Соловьев стремился показать взаимодействие двух планов бытия – абсолютного и становящегося» [234, с. 84]. В становящемся бытии абсолютное существует как, говоря словами В.С. Соловьева, «идеальное, постепенно реализуемое». Задача философии – понять «смысловую заданность», т. е. высшую предназначенность, что и позволяет выявить сущностные закономерности нашего мира. Таков общий смысл онтологической концепции философии Всеединства.

По В.С. Соловьеву, бытие, когда оно отождествляется с Абсолютным, выступает как отвлеченное начало. По сути, его статус – лишь предикат сущего, ибо, говоря словами самого философа, бытие есть отношение между сущим как таковым и его сущностью. «Абсолютное, Бог – это не бытие, а сущее (Абсолютное – Сущее – Сверхсущее), а так как Абсолютное является всеединым, то истинное Его имя – Всеединое Сущее. Всеединство как таковое – это Его сущность, которая сверхбытийна» [184, с. 104]. Если же Всеединство будет трактоваться как бытийный принцип, оно становится отвлеченным началом. Следовательно, в данном контексте оно становится «отрицательным Всеединством», принципом, с которого нельзя ничего начать и из которого нельзя ничего вывести. В противоположность «отрицательному Всеединству» философ выводит Всеединство положительное, которое и есть сущность Абсолютного как Всеединого сущего.

Далее, как верно отмечает С.С. Хоружий, догмат троичности, привычный для христианского умозрения, оказывается для В.С. Соловьева стимулом и ориентиром в его системе. В частности, он усматривает троичную структуру в самых разных областях и предметах. Бытие, например, в его системе имеет три модуса – воля, представление, чувство.

Гносеология Всеединства реализуется через концепцию цельного знания, представляющего собой неразрывную взаимосвязь трех разновидностей этого знания: эмпирического (научного), рационального (философского) и мистического (созерцательно-религиозного).

В.В. Зеньковский, известный русский философ, автор двухтомной «Истории русской философии», анализируя гносеологиче-

скую конструкцию Всеединства, отмечал: «Соловьев во все периоды своих философских построений различал три основных источника познания: опыт, разум и "мистическую сферу" – соответственно трем видам бытия (явления, идеальная сфера, абсолютное бытие)» [104, т. 2, с. 64]. Цель познания, по В.С. Соловьеву, – в перемещении центра человеческого бытия из его природы в абсолютный трансцендентный мир, т. е., по сути, внутреннее соединение с истинно сущим.

Таким образом, критерий истины находится вне нас, вне познающего, в независимой от него реальности внешнего предмета. В качестве предпосылки, основополагающего принципа цельное знание предполагает веру в существование абсолютного начала – Бога. Цельное знание, по В.С. Соловьеву, не может быть получено только эмпирическими и рациональными средствами. Эмпирическое знание способно раскрыть лишь внешнюю сторону явлений, а рациональное – особенности самого мышления. Однако истина или сущее не даны человеку ни в опыте, ни в мышлении. Истина постигается через непосредственное созерцание, интуицию. Истина для нас возможна, считает В.С. Соловьев, только в том случае, если мы будем признавать всю действительность, беря ее в целом, т. е. максимально обобщенно и максимально конкретно. Следовательно, «истина есть сущее, взятое в своем абсолютном единстве и в своей абсолютной множественности. Другими словами, истина есть сущее всеединое» [153, с. 121].

Таким образом, В.С. Соловьев в своей концепции цельного знания попытался совместить принцип автономии разума, на котором основывается рационализм, с принципом бого-откровенности христианского вероучения, являющимся основой богословия.

С точки зрения философа, отвлеченное знание – необходимый момент как в жизни каждого конкретного индивида, так и в жизни всего человечества. Без него невозможно достичь логически связанной мысли. Однако, считает В.С. Соловьев, односторонняя абсолютизация этого момента, превращение его в самостоятельный и самоподавляющий принцип заводит философию в тупик. Выход из этого тупика находится, по его мнению, в осмыслении познания на основе идеи как формы существования цельной мысли. Идею нельзя рассматривать как продукт мышления. Мышление не способно проникнуть в идею. Идеи доступны лишь интеллектуальному созерцанию или интеллектуальной интуиции.

Если явления, по мнению В.С. Соловьева, сами по себе не представляют нам универсальных истин, или идей, то эти последние, хо-

тя и материально связанные с явлениями, должны формально от них отличаться, иметь свое собственное, независимое от явлений бытие и, следовательно, для познания их необходима особенная форма мыслительной деятельности, которую мы вместе со многими прежними философами называем умственным созерцанием или интуицией и которая составляет настоящую первичную форму цельного знания. Однако отвлеченное мышление (основанное на усвоении тем или иным частичным данным значения всецелой правды) и даже интеллектуальная интуиция, с точки зрения православного философа, не дают знания всего богатства реальности. В противоположность отвлеченному знанию философ приводит знание истинное, в основе которого лежит «мистическое или религиозное восприятие, от которого только наше логическое мышление получает свою безусловную разумность, а наш опыт – значение безусловной реальности» (цит. по: [104, т. 2, с. 65]). Недостаточность эмпирической науки и бесплодность отвлеченной философии, по словам В.С. Соловьева, требуют развития и восполнения мистического начала элементами рациональными и природными, чтобы реализовать его как всеединое. Для проникновения в сокровенные глубины бытия необходима особая познавательная способность, обеспечивающая прорыв в сферу потустороннего, запредельного, трансцендентного. Эта способность есть состояние одержимости, определяемое возможностями трансцендентного существа. В.С. Соловьев называет это состоянием экстазом, эросом, вдохновением.

Специфической чертой гносеологии Всеединства является ее подчиненное положение относительно онтологии, поскольку единственным предметом познания, в философии В.С. Соловьева, как верно отмечает Н.А. Подзолкова, является истинно-сущее. Исследователь доказывает, что «с одной стороны, сверхсущее содержание истины обнаруживает несостоятельность разума (как рассудка) найти адекватные формы для своего выражения. С другой стороны, это же содержание, чтобы не перестать быть истинным, требует своего целостного выражения. При этом необходимость истинного познания диктуется конкретным определением сущего, как реального и всеобщего смысла мира. Возможность же истинного познания гарантируется личным характером этого сущего, проявляющим себя в качестве второго абсолюта, не только достижимого, но в своей сущности уже достигнутого» [174, с. 13].

Таким образом, по сути, В.С. Соловьев говорит о синтетическом характере теории познания. Следовательно, сам мыслительный про-

цесс должен, с одной стороны, получить символическое выражение, а с другой – превратиться в чистое созерцание, интуицию.

Повторимся, главная идея философии Всеединства в гносеологическом аспекте заключается в том, что наиболее полное и адекватное знание о мире возможно лишь на путях органического синтеза таких форм общественного сознания, как религия, философия, эмпирическая наука. Такое синтетическое знание получило в философии В.С. Соловьева название «цельное знание». Цельное знание В.С. Соловьева является, по мнению А.Ф. Лосева, не чем другим, как строгой системой логических категорий. Он называет это мистикой.

Концепция «цельного знания» имеет много общего с соответствующими идеями И.В. Киреевского, А.С. Хомякова. Сформулированная в ранних работах, она не подвергалась радикальным преобразованиям. В последние годы жизни В.С. Соловьев начал работу над созданием целостной гносеологической системы, однако завершить этот процесс ему так и не удалось.

Итак, цельное знание составляют три сферы:

- знание эмпирическое, основанное на опыте и дающее материал для философии эмпирической. Последняя изучает лишь явления, мир, историю и природу, как они являются или представляются нашим пяти чувствам (органам ощущений);

- знание логическое – изучает идеи, устанавливает связь между явлениями, приводит их в логический порядок, классифицирует, выявляет законы, на этом знании основана философия рационалистическая;

- мистическое знание, изучающее бытие, познание «истинно-сущего». На этом знании строится мистическая философия. Предмет мистической философии есть ни мир явлений, ни мир идей. Истину нельзя найти ни во внешнем мире, ни в нас самих, она принадлежит только соответственной трансцендентной действительности первоначала. Под мистицизмом В.С. Соловьев понимал возможность общения с потусторонним миром. Именно этот процесс неизбежен в истинном познании. Философ разделяет мистику опытную и мистику познавательную. Опытная мистика представляет собой совокупность средств общения с трансцендентным миром. Мистика познавательная признает возможность непосредственного общения между познающим субъектом и абсолютным познавательным объектом. Именно на такой мистике основаны мистическое богословие, мистическая философия и истинная теософия. Основные признаки здоровой, по словам В.С. Соловьева, мистики следующие:

- 1) она не исключает внешних форм благочестия;
- 2) высшее духовное совершенство, его достигаемое, не отрицает низших заповедей.

Таким образом, философ говорит о том, что знание не укладывается в два измерения – опыта и разума, оно еще требует и третьего измерения – линии вверх, в царство духа, в бесконечность.

Утверждение Соловьева об истинном знании как синтезе эмпирического, рационального и мистического познания является основанием для вывода о необходимости единства науки, философии и религии. Подобное единство, которое он называет «свободной теософией», позволяет рассматривать мир как завершенную систему, обусловленную Всеединством, или Богом.

Из общефилософских концепций Соловьева сильнейшее влияние на эстетическое сознание большинства деятелей Серебряного века оказали философия Всеединства, понимание искусства в духе «свободной теургии», учение о Софии как о космическом и художественном творческом принципе (его софиология) и некоторые другие. В своем учении о Всеединстве Соловьев фактически развил и довел до определенного завершения идею Соборности, составлявшую наряду с Софиюностью сущностные основы русской художественной культуры, начиная с Древней Руси.

В 30-е гг. XX в. Н.О. Лосский явно не без влияния идей Соловьева о Всеединстве поставил последнюю точку над понятием Соборности в ее эстетическом смысле. «...Соборность творчества состоит не в том, что все деятели творят однообразно одно и то же, а, наоборот, в том, что каждый деятель вносит от себя нечто единственное, своеобразное, неповторимое и незаменимое другими тварными деятелями, т. е. индивидуальное, но каждый такой вклад гармонически соотносен с деятельностью других членов царства Божия, и потому результат их творчества есть совершенное органическое целое, бесконечно богатое содержанием» [54, с. 14].

Правомерно ли рассматривать теоретико-ценностные воззрения В.С. Соловьева, если в годы его жизни и творчества слово «ценность» в русской философской мысли еще не получило статуса аксиологической категории? Л.Н. Столович в одной из своих работ отвечает на этот вопрос положительно, ибо «именно в трудах Вл. Соловьева оно начинало обретать этот статус. А самое главное – великий русский философ исследует этические, эстетические и собственно философские проблемы по существу в теоретико-ценностном аспекте» [221, с. 39].

В своей докторской диссертации «Критика отвлеченных начал» В.С. Соловьев ставит вопрос об оценочном отношении и ценностном значении всех видов человеческой деятельности, которые помимо их внешней закономерности, одинаковой для всех, имеют также и внутреннее значение согласно той оценке, которую мы даем. Рассмотрим этические и эстетические ценности в философии Всеединства В.С. Соловьева.

В своей работе «Оправдание добра» философ так формулирует начало нравственности: «В совершенном внутреннем согласии с высшею волею, признавая за всеми другими безусловное значение, или ценность, поскольку в них есть образ и подобие Божие, принимая возможно полное участие в деле своего и общего совершенствования ради окончательного откровения Царства Божия в мире» [208, т. 2, с. 261]. Говоря об этической составляющей в отношении человека, философ отмечает: благоговение, сострадание и самообладание (аскеза) – таковы нравственные черты нормального, духовно здорового человека. Эти три добродетели неотделимы друг от друга, они дополняют одна другую и лишь в совокупности образуют нормальный нравственный характер. Взятые отдельно, они приводят к нездоровой односторонности. Например, благочестие без любви и аскезы есть ложная, нездоровая лжедуховность, ханжество. Любовь к человеку без любви к Богу вырождается в односторонний гуманизм, а человекоугодничество – в человекобожество. Аскеза без любви и смирения, умерщвление плоти без любви к Богу и человеку создает тип, который философ называет «святой сатана».

Истинная нравственность, по словам В.С. Соловьева, не там, где человек поступает по своим желаниям, а там, где эти желания возвышенны, где они совпадают с велениями Бога. При этом не только сам человек устремляется к небу, но и само Благо нисходит, осеняет, преображает человека через Христа. Не от земли к небу, а, наоборот, от неба к земле – такова этика В.С. Соловьева. Человечество, говоря его словами, обязано не созерцать Божество, а само делаться божественным.

Принципы Всеединства как пути к идеальной полноте бытия и Соборности, как высшего типа творческого сознания стали теми глубинными основами, на которых базировалось эстетическое сознание почти всех представителей русской религиозной философии XX в. (П. Флоренского, Н. Бердяева, С. Булгакова и др.), несмотря на различие в понимании отдельных эстетических положений и на разную степень высвеченности у них тех или иных эстетических проблем.

Другой значимой для эстетического сознания Серебряного века мифологемой стали проходящие через все творчество Соловьева образ и концепция Софии Премудрости Божией. На основе личного юношеского мистического опыта он осмыслил библейский образ Премудрости в качестве некоей трудно постигаемой разумом космической личностной творческой субстанции, антиномической по своей природе.

София явилась его сознанию и как космогоническая Душа Мира, и как очаровательный образ женского божественного начала, и как божественная субстанция, получившая свое полное воплощение в человечестве как вершине творения.

София – это «великое, царственное и женственное существо», отличное и от Бога, и от Христа, и от Богородицы, и от ангелов; она – «само истинное, чистое и полное человечество, высшая и всеобъемлющая форма, и живая душа природы и вселенной, вечно соединенная и во временном процессе соединяющаяся с Божеством и соединяющая с Ним все, что есть» [54, с. 14].

До сотворения человека, до возникновения человечества как вершины творения София не имела реальной возможности полного самоосуществления. Именно в человечестве, в его сакральной сущности и обретает она полноту своего воплощения. София предстает теперь тем тройственным и тем не менее одним богочеловеческим существом, в котором реализуется мистическое единение человека (человечества) с Богом. Центральным и личностным «обнаружением» Софии в мире является воплотившийся Логос, Бог, Сын Иисус Христос, женским «дополнением» – Святая Дева, Богоматерь, а «вселенским распространением» – Церковь. «Человечество, соединенное с Богом во Святой Деве, во Христе, в Церкви, есть реализация существенной Премудрости или абсолютной субстанции Бога, ее созданная форма, ее воплощение» [там же, с. 15]. Подтверждение этому выводу В.С. Соловьев усматривает в опыте православного богослужения и в древнерусском религиозном искусстве.

Понятие Софии, являющееся по формулировке А.Ф. Лосева «философско-поэтическим символом», стало олицетворением аксиологического триединства во всем его блеске и очаровании. Ценностный смысл Софии как конкретного выражения соловьевской концепции Всеединства в философско-художественном образе «Вечной Женственности» и мировой Премудрости, символа единения Истины, Добра и Красоты как идеала и нормы должного мира отмечал и Е.Н. Трубецкой.

Одной из центральных проблем в философии В.С. Соловьева является аксиологическая по своей сути проблема взаимоотношений Добра, Истины, Красоты. Философ настаивает на единстве и даже тождестве «аксиологической троицы». По его словам, «истина есть добро, мыслимое человеческим умом; красота есть то же добро и та же истина, телесно воплощенная в живой конкретной форме. И полное ее воплощение – уже во всем есть конец и цель, и совершенство, и вот почему Достоевский говорил, что красота спасет мир» (цит. по: [221, с. 44]).

В центре собственно эстетических взглядов Соловьева стояли две классические проблемы: красоты и искусства. То абсолютное и идеальное, что для разума является истиной, для воли является добром, для чувства – красотой. Красота разлита в природе, неслучайно и одну из своих работ В.С. Соловьев называет «Красота в природе». Основой этой природной красоты, по мнению философа, является мир, вселенная в их согласии, гармонии, ладе. Эта идея воплощается и в звездном небе, и в законе всемирного тяготения, и в просторе океана, и в восходе солнца. Красота природы – это одухотворенная материя, тварная София, мировое Всеединство, гармония и любовь. Свою мысль о красоте в природе В.С. Соловьев выражает словами поэта-философа Ф.И. Тютчева:

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик –
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык... [232, с. 149].

Человек не только созерцает красоту природную, уже данную, он стремится и сам творить ее. Это творчество, воплощающее идеи в образы, одухотворяющее материю, называется искусством.

В статье «Общий смысл искусства» философ видит задачу искусства «не в повторении, а в продолжении того художественного дела, которое начато природой...» [104, т. 2, с. 348]. Основная установка у Соловьева в вопросах эстетики может быть охарактеризована как теургическая. Уже в «Философский началах...» Соловьев связывает художественное творчество с мистикой, так как его цель есть «общение с высшим миром путем внутренней творческой деятельности» [122, с. 73]. Анализ конкретного художественного творчества, образцов настоящего в его понимании искусства приводит Соловьева к убеждению в высокой эстетической значимости искусства в универсуме. Природная красота уже набросила на мир свой

лучезарный покров, скрыв под ним безобразный предвечный хаос. Он бессильно шевелится где-то в глубинах прекрасного космоса. Искусство облакает красотой человеческие отношения, воплощая в своих образах истинный смысл человеческой жизни, и этим продолжает природный процесс по воплощению идеи. Однако изначальный хаос наиболее активно прорывается именно в сфере органической жизни в форме разрушений, смерти, а в человеческом обществе еще и в форме зла. Поэтому, убежден русский философ, человек, наделенный сознанием, должен не просто пассивно отображать в своем искусстве действительность, но и активно воздействовать на природу в направлении ее преображения. Соловьев приходит к утверждению той функции искусства, которую он обозначил как «свободная теургия» – активное преображение действительности в целях достижения положительного, или истинного, Всеединства. Цель, не достигнутая природой, должна быть реализована на путях человеческого творчества.

Отсюда вытекают три взаимосвязанные задачи, которые стоят перед искусством:

«Прямая объективация тех глубочайших внутренних определений и качеств живой идеи, которые не могут быть выражены природой;

Одухотворение природной красоты и чрез это;

Увековечение ее индивидуальных явлений» [210, с. 245].

Это означает реальное превращение физической жизни в духовную, иными словами, в такую, которая, наконец, свободна от материальных процессов, т. е. пребывает в вечности. «Совершенное воплощение этой духовной полноты в нашей действительности, осуществление в ней абсолютной красоты или создание вселенского духовного организма есть высшая задача искусства» [там же, с. 245].

Очевидно, что реализация этой задачи должна совпасть с завершением всего мирового процесса творения. Поэтому, пока длится история, возможны только частичные и фрагментарные предвращения (антиципации) абсолютной красоты. И в лучших произведениях существующих уже искусств мы видим отблески этой красоты; в них дается нам предощущение нездешней, грядущей действительности, которая нас ожидает. Красота искусства, таким образом, является реальным «переходом и связующим звеном между красотой природы и красотой будущей жизни», а само искусство предстает «вдохновенным пророчеством» [там же].

Под «свободной теургией», или «цельным творчеством» грядущей жизни, Соловьев понимал новое органическое «расчленен-

ное» единство основных ступеней (степеней) творческой сферы: мистики, изящных художеств и технических художеств, – направленное на созидание преображенной жизни, объединение, осознанное и свободное, в отличие от первобытной теургии, когда обе низшие «ступени» еще не были выделены из мистики, т. е. не имели самостоятельности. Свободная теургия – один из главных феноменов двигателей грядущего положительного Всеединства, реализации идеального социокосмического единства на основе сознательного высшего объединения внутренне самостоятельных и самодостаточных элементов творческой сферы. Цель этого единения сугубо мистическая и определяется высшей ступенью творчества – мистикой: «общение с высшим миром путем внутренней творческой деятельности». «Истинное искусство» и «истинная техника», не утрачивая в этом единстве своей самостоятельности, служат этой цели.

Принципиально новый этап человеческого и космического бытия – Всеединство – должен начаться с реорганизации, или новой «организации всей нашей действительности», которая пока никак не отвечает выдвинутым идеалам. А это составляет задачу универсального творчества, «предмет великого искусства», которое Соловьев называет «свободной теургией», и ее сущность он видит в «реализации человеком божественного начала во всей эмпирической, природной действительности, осуществлении человеком божественных сил в самом реальном бытии природы» [54, с. 17].

Итак, Соловьев видит смысл нового этапа искусства (как высшей ступени человеческой жизни и деятельности) в творческих (преобразовательно-преображающих) взаимоотношениях человека, природы и Бога.

Высшая цель искусства – теургия, т. е. претворение физической действительности в идеальную, преображенную телесность.

В.С. Соловьев считал, что искусство своими средствами должно служить общей жизненной цели человечества. Такой «жизненной целью» видел задачу мистического преображения мира, решение которой зависит и от художника, способного обрести в своем творчестве поистине пророческое вдохновение.

Софийность

Идейными истоками отечественных учений о Софии являются: «Тимей» (древнегреческого мыслителя Платона), сутью которого является теория Мировой Души, которая одновременно есть начало мироздания и посредник между Демиургом и миром, и Книга Притчей Соломоновых. В целом София понимается как предвечный

замысел Бога о мире, который предопределил его физическое сотворение; но, одновременно, как верно отмечает А.В. Иванов, и как некое специфическое субстанциональное начало, лежащее в основе физических и психических космических процессов.

Расположенность российской мысли к платонизму имеет свои исторические предпосылки, как отмечает современный исследователь Э.А. Бальбуров: «Укорененность мифологического модуса в российском сознании была достаточно сильна, чтобы он сохранился в веках, пройдя через "прелращения" антропоцентризма и рационализма, испытания отвлеченным и эмпирическим знанием, "онаучиванием" и модернизацией» [22, с. 84]. Мифопоэтическая природа русской культуры, ее «жизнь в религии Слова, в живой стихии Логоса» (В. Эрн) стали своего рода иммунитетом, в котором было что-то от здоровья выходцев из деревни. Это сравнение напрашивается в силу относительной устойчивости патриархально-земледельческих ценностей в глубоком слое национального сознания, которым отвечал и его религиозный модус» [там же, с. 120].

Православие, как известно, находится под значительным влиянием платонизма, для которого характерны представления о мире как иерархически структурированном целом, дуализм небесного и земного, мира горнего, идеального и мира дольного, материального. Платонизм имеет также еще одну характерную черту – акцентуация жизненного связующего ценностного начала. В платонизме, как уже говорилось, носителем этого общего, связующего и животворящего начала является Душа Мира. Мифологема мудрой царственной устроительницы бытия присутствует также во многих культурах. Важно отметить, что этот жизненный принцип ассоциируется именно с женским, производящим началом, с неким душевным теплом. Православное христианство к этому добавляет еще один немаловажный аспект – вектор, указывающий направление дальнейшего развития: тварный мир призван Богом к благодатному устройению и преображению. Восточное христианство, принятое на Руси, таким образом, сочетало в себе некоторые аспекты платонизма и собственно христианства.

Позже на русскую софиологию оказали влияние учение Николая Кузанского, Ф. Шеллинга, гностическая традиция. Но русская софиология – «явление глубоко самобытное и оригинальное, – выражающее, быть может, самые сокровенные идеалы и чаяния отечественного национального характера» [108, с. 135], ведь помимо западных и восточных влияний идея Софии издревле присутствовала

и в русской культуре. Причем ни в какой иной культуре она не представлена так широко и разнообразно. В любой культуре, в любом искусстве есть вещи, которые не могут быть сформулированы любым представителем этой культуры, но которые ощущаются каждым. Одним из таких понятий, выражающим суть древнерусской культуры, является понятие Софийности.

Образ Софии «проглядывает» через почитание древними славянами Матери-Земли. Культ Матери-Земли воплощает женское начало Космоса. Ее образ в отечественной культуре построен на параллелях с женщиной. Вспаханная и засеянная земля и женщина – существа, приобщенные к таинству рождения. Земля в славянской мифологии – женское существо, родительница, Мать – сыра земля, «хлебородица», каждый родившийся на земле человек обязан своим рождением не только родителям, но и праматери-земле. О сопоставлении земли и женщины свидетельствуют изображения на древних женских глиняных статуэтках знака вспаханного и засеянного поля. Причастность земли, природы к рождению воспринимается как ее неистребимое качество. Как женщина носит в своем чреве дитя, родит его на свет и вскармливает грудью, так и земля, в лоно которой брошено зерно, родит урожай, становясь, таким образом, кормилицей всех живущих на ней. Земля исполнена благодатной силой животворения, целительства, дароношения. Неслучайно первоначальным представлениям о святом на Руси (связанном со словом *svet*, содержащем натуралистические представления о плодоносной силе, способной увеличивать и животворить природную производительность) соответствовала земля, именно она наделялась славянами качеством святости. «Признак силы переплетается в славянском понятии святости земли с признаком чистоты. Согласно славянским воззрениям, святая мать-земля чиста, непорочна, безущербна – эти признаки она незыблемо хранит сама и переносит на своих чад» [119, т. 1, с. 245]. Отсюда – представления об очищающей силе исповеди земле. Тогда становятся понятными и сцены из русских былин, сказок, когда богатырь, ослабев, припадает к земле, дабы набраться от нее сил.

Одновременно Мать-Земля обладала и целительной силой, пример тому – множество обрядов лечебной магии славян, связанных с употреблением земли. С идеей плодородия земли связано устойчивое представление о том, что она является вместилищем сокровищ, предстающих перед человеком в виде клада. Народная молва связала с кладом немало легенд: в одних он выступает как награ-

да, дающаяся человеку за праведную жизнь, в других – как наказание, повлекшее за собой немало бед, страданий и смертей. Таким образом, Мать – сыра земля выступает и в качестве носительницы нравственной правды, охранительницы законов родовой жизни. Таким образом, в мифологии восточных славян образ земли оформляется через признаки материнства, родственной близости, защиты, целительства, животворения, чистоты, безущербности, красоты и страдания.

В целом следует заметить, что образ Матери-Земли присутствует во многих культурах, но, пожалуй, только в русской культуре он занимает особое место. Славянская земля – всегда только Мать и никогда – возлюбленная женщина, в этом ее чистота и непорочность. В современных реконструкциях славянская Мать-Земля ставится в близкую связь с образами языческих богинь, отражающих различные аспекты материнского культа (Лада, Лель, Дива, рожаницы и др.), но чаще всего – с богиней Мокошью. В самом имени этой богини присутствует значение мокроты, сырости, что служит для лингвистов основанием к отождествлению Мокоши с обожествленной землей как Матерью – сырой землей.

Позже, в период христианизации хтонический образ Матери-Земли связывался с образом Богородицы и существенно трансформировался под его влиянием. «Рождающее материнское лоно земли, будучи сильной культовой позицией для русского сознания, окрашивало его христианскую спиритуализацию началом чувственности, эстетизмом в античном смысле» [22, с. 120]. Вообще для русского сознания парадокс вочеловечивания Бога как неслиянность и нераздельность трансцендентного и имманентного был умозрительно-теоретичным, тогда как ясный мифопоэтический образ Богородицы стал органичным, естественным, понятным и близким. Н.А. Бердяев писал по этому поводу, что Богородица идет впереди Троицы и почти с ней отождествляется. Народ более чувствовал близость Богородицы-Заступницы, чем Христа. Христос – Царь Небесный, земной образ Его маловыражен, личное воплощение получает только Мать-Земля.

Именно «религии земли», по выражению Н.А. Бердяева, суждено было сыграть особую роль «в придании русскому православию тех теплых тонов, которые отличали его от сурового византийского аскетизма, в формировании любовного, доходящего до романтической экзальтации отношения к тварному и земному, проявившегося в русской софийности» (цит. по: [там же, с. 122]).

Богородица выступает символом соборного единения для русского народа, защитницей, покровительницей русского народа, помощницей в трудной ситуации, посредницей между Богом и миром. Г.П. Федотов, исследуя русские духовные стихи, отмечал: «Как общая Мать, связанная с космическим рождением, Богородица может сливаться с матерью-землей, олицетворением космоса. Это тождество было бы трудно доказать цитатами. Народ сохраняет дистанцию между миром божественным и земным, но... переносит на мать-землю значительную часть того комплекса религиозных чувств, которые обычно у него связаны с Матерью – Божией» [238, с. 57].

Г.П. Федотов замечал по этому поводу: «В кругу небесных сил – Богородица, в кругу природного мира – земля, в родовой социальной жизни – мать являются на разных ступенях космической божественной иерархии носителями одного материнского начала...

Перва мать – Пресвятая Богородица,
Вторая мать – сыра земля,
Третья мать – кая скорбь приняла... [там же, с. 78]

Понятным становится в этом случае и то, что именно Мать-сыра земля становится выразительницей чувства соборного единства, единения в Боге. Слитность в русском сознании женского начала, идеи Царства Божия и мировой гармонии отмечает и Б.П. Вышеславцев. Он писал: «Так мы получаем положительное всеединство, как женственную, одушевленную, космическую красоту, включающую в себя и бесконечно большое, и бесконечно малое, и всю гармонию солнц, и всю красоту земных цветов... (и в поле каждую былинку, и в небе каждую звезду» [67, с. 120–121].

По мнению А. В. Иванова, культ Земли-кормилицы и Матери Божьей «находят свое естественное библейское основание в учении о Софии как о предвечном замысле и, одновременно, живой душе тварного мира, полной красоты, премудрости и совершенства. Богоматерь Мария есть как бы полнота Софии в земном творении...» [108, с. 130–131]. Отсюда, становится понятным, что неслучайно особую роль играют, несут особую смысловую нагрузку женские образы в русской культуре в целом и в литературе в частности. По сути, вся наша литература явно указывает, что женские образы становятся выразителями очень важных черт русского национального характера. Образ женщины в фольклоре и в древнерусской литературе – один из центральных. Вспомним русские сказки, в которых зачастую главной героиней становится Василиса Премудрая, олице-

творяющая, по словам Б.П. Вышеславцева, красоту и мудрость за пределами, потустороннюю, странным образом связанную с красотой сотворенного мира, с душою природы, она же учит людей, как строить жизнь и как творить красоту. Героини сказаний о Ефросинье Рязанской и об Авдотье-рязаночке олицетворяют верность, достоинство, готовность страдать, присущие русскому народу. Древнерусское народное творчество запечатлело и образ женщины-воительницы, «русской амазонки», «девы-богатырки», именуемой в былинах «полницей» или «поляницей». Еще один образ женщины в российской ментальности – образ женщины-матери. Миссия материнства вообще оценивается в русской культуре исключительно высоко, однако не только с позиций ее значимости для продолжения рода. На первом плане образа женщины-матери – духовный, возвышенный, мироустроительный смысл материнства. Мать – олицетворение торжества жизни, ее победы над смертью. Тем самым она предстает как олицетворение любви. Истоки такого понимания, несомненно, коренятся в православном понимании Богородицы, Матери Божией.

Таким образом, идея Софии изначально оказалась очень близка русскому сознанию. Древняя, а затем и средневековая Русь жила целостной духовной жизнью, не расчлененной на отдельные составляющие, а потому образ Софии ярко проявлялся в различных сферах культуры: в живописи, в зодчестве, в литературе. Стоят посвященные св. Софии величественные кафедральные соборы Киева, Новгорода, Полоцка, Вологды, Тобольска. Два храма во имя св. Софии сохранились в Москве. Кажется небезосновательным, что именно Софии посвящены одни из первых храмов на Руси, поскольку ее образ, искони присутствующий в славянской культуре, получает «второе рождение» после христианизации страны. Мы можем говорить о том, что в культуре Древней Руси видны два потока: языческий и византийский, христианский. Первый являет тенденции к конкретности, материальности, сакрализации природных явлений, второй открывает бытие духовной сферы, воспринимая ее, прежде всего, эстетически, усматривая в ней высшую красоту. Но древнего русича привлекала не сама по себе высшая красота, а ее выраженность в чувственно воспринимаемых предметах и явлениях, т. е. абстрактная, не облеченная в материальные формы духовность трудно усваивалась. Возможно, поэтому София столь часто становилась основной идеей различных произведений искусства, являясь как бы посредницей, одухотворенным образом, воплощением идеального в материальном. Мы можем говорить о том, что Софииность, идея Со-

фии была местным, русским культурным явлением, получившимся из наложения мифологического сознания, присущего язычникам, на основы христианской культуры. В целом, если попытаться сформулировать суть данной идеи применительно к древнерусской культуре, то она состоит в удивительной способности древнерусских деятелей культуры переводить на язык вечности сиюминутные проблемы, в глубоком ощущении и осознании единства мудрости, красоты и искусства и в умении оптимально художественно воплощать это единство.

И неслучайно Е.Н. Трубецкой в работе «Свет Фаворский и преображение ума» высказал следующую мысль: «Чем беспредельнее хаос и безобразие мятущегося равнинного существования, тем сильнее потребность подняться в вышнюю область, в недвижный покой неизменной, вечной красоты. До сих пор Россия была классической страной житейского неблагополучия; не от того ли именно она – тот край, где идеал всеобщего преобразования особенно ярко светил в религиозном вдохновении избранных» [226, с. 113].

София предстает и в роли особого иконографического образа во фресковой живописи и иконописи. П.А. Флоренский, например, выделял три типа Софийных икон: София Новгородская (XI в.) – тип Ангела, София Ярославская (XVI–XVIII вв.) – тип Церкви и София Киевская (X в.) – тип Богородицы. Икона Софии существует во многих вариантах, что, по мнению П.А. Флоренского, доказывает то, что Софийная иконопись – это подлинное религиозное творчество, исходящее из души народа.

София является центральным или одним из главных образов и целого круга литературных произведений, ей посвящены возвышенные песнопения и проникновенные молитвы. Но в каких бы воплощениях образ Софии ни являлся – храма, иконы, литературного образа, – он неизменно сияет отблеском высшей духовной красоты. В целом можно сказать, что София для русской культуры стала ее пробразом и архетипом, воплотившим визионерско-мистический дух, антиномии и апории национального менталитета. Не изреченная на языке конечных понятий ее сущность искала выражения в храмостроительстве, иконописи, гимнографии, поэзии, поэтической философии.

В.В. Зеньковский, оценивая культуру Древней Руси, назвал ее культурой мистического реализма. В искусстве мистического реализма все вещественное, материальное служит лишь средством для выражения высшей истины и высшей красоты. Оно не только отра-

жает действительность, но и видит за реальностью сверхреальность. То есть в мистическом реализме воплотилось представление о двух взаимосвязанных порядках бытия, о взаимодействии материального и духовного, земного и божественного.

Современный исследователь, философ Э.А. Бальбуров, оценивая коренные черты русского мировоззрения, одной из важнейших таких черт назвал мистический материализм, который, по его мнению, и предопределил живучесть библейской мифологемы Софии Премудрости Божией в русской культурной традиции. В отличие от «бесполой, безликой и имперсональной» Jungfrau Sophia немецкого мистика Беме, олицетворяющей «отвлеченный принцип мудрости», отмечает философ, София «В. Соловьева, С. Булгакова, П. Флоренского, Вяч. Иванова, А. Блока – высший цвет женственности, Невеста Христова и Тело его» [51, с. 235–237]. В ее образе нет «брезгливости к полу», таинству брака и эротизму, в нем – «прославление и просветление природы», природно-человеческого естества Приснодевы Марии, Богоматери [там же, с. 240].

«Русская София – Второй (становящийся) Бог В. Соловьева, по пояс вросший в землю и устремленный к небу. Религиозный материализм русской софиологии, вобравший в себя религию земли, и интимную осененность сущим, – важная черта "особенной стати" русского духа. В нем – единство космоса и логоса, природного и культурного, "органично-иррационального и организованно-рационального" (Бердяев)» [22, с. 24].

Образ Софии имеет важное значение для понимания древнерусской эстетики, ибо он выразил нерасторжимое единство мудрости и красоты. Русская мысль наилучшим образом выражала себя в искусстве и литературе во все времена. Для Киева образ Софии был символом христианского учения и вполне зримым воплощением общественно-политического центра. Для Новгорода – символом независимости. Для укрепления политического единства русского государства при Иване Грозном утверждается культ Софии Премудрости Божией в Москве и потом централизованно распространяется по всей Руси. При колонизации Сибири собор Святой Софии строится и в Тобольске. Интерес к теме Софии не исчезает и до сего дня.

Современный исследователь А.Ф. Управителей в своей работе «К будущему цельному мировоззрению» выделяет несколько аналогов, позволяющих эксплицировать различные смысловые компоненты идеи Софии. Так, в качестве мифологического аналога в плане возникновения София, по мнению философа, близка древнегре-

ческой Афине, поскольку она воспринимается как личность, замысел Божий о мире и существует как идеальный план бытия, осуществленная в действии мысль. Безличным аналогом Софии исследователь называет Логос древнегреческой философии с тем лишь отличием, что Логос – безличный абстрактный метафизический принцип, а София – «душа мира», «художница при Боге», организующая, одухотворяющая мир личность. По своему значению для связи человека и Бога в религиозном миропонимании София выступает аналогом концепции Царства Божия в богословии. «Как Царство Божие постоянно растет из личности в мир к Богу и захватывает в себя земную жизнь человеческую, жизнь во всех проявлениях и формах, так и София-Премудрость осуществляется в человеческой истории...» [233, с. 58]. По своему психологическому значению для кризисного и конфликтного сознания София в чем-то родственна Китежу и Беловодью русского фольклора. Поскольку «как измученные хаосом, несправедливостью и враждебностью окружающей жизни простые люди уходили искать города и земли, где царят добро и справедливость... так и ученые, богословы и философы, создавали концепции разумного и благого мироустройства» [там же]. Аналогом Софии в области натурфилософии А.Ф. Управителей считает концепцию ноосферы В.И. Вернадского.

П.А. Флоренский писал: «Мы – народ софийный, мы подданные Софии и должны быть рыцарски верными своей царице. Это – залог нашего существования, ибо "Россия" и "Русское" без Софии – *contradicto*» (цит. по: [107, с. 27]).

Таким образом, идея Софии имеет глубочайшие корни в мировоззрении русского народа. София как бы олицетворяет женское начало и вселенскую мудрость и в определенной степени ее субстанциализирует. Образ Софии окрыляет весь дух русской культуры.

Наиболее систематическую и многоаспектную разработку идея Софии обрела в трудах русских мыслителей Серебряного века – В.С. Соловьева, П.А. Флоренского, С.Н. Булгакова, С.Н. и Е.Н. Трубецких, Л.П. Карсавина, Н.О. Лосского и др. В основе их учений лежит идея софийного Космоса, идея единства Макрокосма и Микрокосма – Вселенной и Человека. Единящей основой выступает София.

Современный отечественный исследователь С.С. Хоружий выделяет и несколько основных черт русских софийных учений: им присущ своеобразный эстетический уклон, узрение Софии как Красоты; они все пытаются как-то совместить с тезисом об изначальной софийности мира учет ущербной, падшей природы твари, ее пора-

женности стихиями зла, греха; все они также являются «системами Всединства», воспринимая соловьевскую трактовку Софии как Всединства, как мира в Боге и как собрания Божественных идей-смыслов-замыслов [247, с. 53].

Но философ говорит и о том, что любая софиологическая концепция индивидуальна и разнится от других: «...каждое из русских софиологических учений имеет свою трактовку софийности. И в каждом эта трактовка довольно субъективна, в большой мере определяясь личностью автора, особенностями его духовного склада и опыта» [108, с. 85].

Оценивая софиологию В.С. Соловьева, нужно отметить, что изначально философу хотелось создать такую систему, в которой логическая и систематическая точность совмещалась бы с его личным, интимным отношением к бытию. А.Ф. Лосев, подчеркивая это, пишет: «Этому как раз и послужило учение о Софии, которое он взял не просто из античного неоплатонизма, где оно было для него все еще слишком абстрактно, но именно в теософской литературе, разрабатывавшей это учение в теоретическом отношении весьма слабо, но зато претендовавшей на большую логическую обобщенность» [153, с. 73].

София – истинная причина творения, его цель и начало. В этом смысле София – основа всякого единства и развития как Космоса, так и рода человеческого, и это развитие может и должно происходить через познание, почитание и следование Софии.

Философа волнует проблема происхождения мира. Следует заметить, что понятие Софии в работах В.С. Соловьева четко не определено. По его мнению, основой всей твари является Божество, которое имеет все от себя. Мировая Душа же обладает всем, но получает это не от себя, а от Божества, а следовательно, она отделена от Бога и утверждает себя вне Бога, а потому становится натурой. На данном этапе София тождественна Душе Мира. Можно сказать, что понятие Души Мира первоначально вводится философом для обозначения некоей первоосновы, первореальности. Мыслитель отмечает, что если бы абсолютное оставалось лишь самим собой, исключая свое другое, то и это другое, по сути, было бы его отрицанием, а значит, оно само не было бы уже абсолютным. В книге «Россия и Вселенская Церковь» он пишет о том, что Бог любит хаос в его небытии, а следовательно, дает свободу хаосу и выводит его из небытия. Носительницей хаотической силы является Душа Мира, а следовательно, ни о какой тождественности Софии и Души Мира речи не идет,

теперь Душа Мира объявляется им «антитипом Божественной Премудрости». София же, считает философ, есть истинная причина творения, его цель и начало, в котором Бог создает небо и землю.

В.В. Сербиненко отмечает: «Основа ("душа мира"), "отпадая от божества", дает тем самым начало развитию. Она же, "мировая душа" ("идеальное человечество"), должна в итоге исторической эволюции явиться уже в образе "Богочеловечества", "Софии"» [197, с. 130]. В.С. Соловьев дает Человеку в Богочеловеке мистическое имя Софии, Премудрости Божией. «София пережитого им мистического опыта была индивидуальным, живым, конкретным, почти что осязаемым, во всяком случае, доступным зрению существом, существом богочеловеческим, человеческим в женственной форме, существом близким и снисходящим, доступным личному и прямому интеллектуальному общению, понимающим и обращающим слово, существом, помогающим и ведущим в жизни, наконец, существом, которое любят сильной и горячей любовью. Конечно же, любовью возвышенной и очищенной от всякой чувственности, но, тем не менее, сознательно обращенной к женскому существу, принимающему ее, может быть, на нее отвечающему и, во всяком случае, открывающему свою красоту, которая никогда не является абстрактной и даже иногда оказывается женской красотой» [131, с. 117–118].

Таким образом, метафизическое учение о Софии есть, как верно отмечает А. Кожев, с одной стороны, все учение о мире, где описано временное явление падшей Премудрости, и, с другой стороны, часть учения о Боге, рассматривающая «другое» или «божественное содержание», причем это «содержание» является вечной Софией, или идеальным Человеком, который вечным и совершенным образом соединен с Богом.

Природа Софии двойственна. С одной стороны, она принадлежит к сфере божественного бытия (и в данном случае является вечноженственным началом в Боге, телом Христовым, идеальным человечеством, истинной причиной творения и т. д.), а с другой, – она имеет в себе и тварное, и божественное бытие (т. е. представляет собой единящее начало тварного мира, живую душу всех тварных существ, посредника между Богом и миром). Таким образом, мы можем говорить о двойственной природе Софии: София Божественная и София тварная. Тварная София в качестве свободного существа может выбирать направления: либо она определяется Логосом, несет в себе божественное начало и единит все сущее («светлый лик Софии» по терминологии С. Булгакова), либо она имеет свою собственную во-

лю, а следовательно, обладает всем не от Бога, а от себя, и утверждает вне божественного начала, как бы отпадает от Бога, и в данном случае приобретает демонические черты (темный лик Софии). В таком состоянии София представляет собой источник зла и хаоса.

С.Н. Булгаков также анализирует онтологический аспект идеи Софии, при этом он принимает положение античной философии о материи. Согласно данной точке зрения, материя есть неформальная, неопределенная и неуловимая первооснова, которая обладает мощной силой порождения. В этом своем аспекте она выступает как великая Мать-Земля, присутствовавшая во всех языческих культурах (Деметра, Кибела, Иштар). Земля и мать – ключевые определения материи у С.Н. Булгакова. По его мнению, после изначального творческого акта Бога дальнейшее развитие всего многообразия совершается при неприменном и творческом участии земли (материи).

С.Н. Булгаков более четко, чем В.С. Соловьев, различает сознательный и бессознательный уровень Софииности. «Бессознательная творческая сила, которая пронизывает весь мир и придает ему цельность и целесообразность ("энтелехия", по выражению философа), – это Душа мира. София же есть исполнившаяся, достигшая самосознания, обретшая лицо Душа» [84, с. 74]. Иными словами, София Булгакова, впрочем, как и Соловьева, занимает место между Творцом (Абсолютом) и тварью, сама при этом не являясь ни тем, ни другим. София – божественная идея. Любое явление имеет свою идею, которая есть в то же время его основание, норма, энтелехия. И София в целом – это энтелехия мира, Мировая Душа, *natura naturans* по отношению к *natura naturata*. София – предмет любви Божией. «София не только любима, но и любит ответной любовью... София только приемлет, не имея что отдать, она содержит лишь то, что получила. Себяотданием же Божественной любви она в себе зачинает все. В этом смысле она женственна, восприимлюща, она есть "Вечная Женственность"» [51, с. 333]. Философ задается вопросом о метафизической сущности Вечной Женственности: «Тварь ли? Нет, не тварь, ибо она не сотворена... София, хотя не есть Абсолютное, или Бог, но имеет то, что имеет непосредственно от Бога, т. е. абсолютным образом... ей нельзя приписывать даже предиката бытия... хотя она есть непосредственная основа тварного мира... Занимая место между Богом и миром... не будучи ни тем, ни другим или же являясь обоими зараз» [там же, с. 188]. Иными словами, София находится между Богом и миром, при этом, как замечает один из исследователей творчества Булгакова Л.А. Зандер, в словосочетании «Бог и мир»

логическое ударение падает на союз «и». «Он не просто соединяет два существующих независимо друг от друга понятия, но знаменует собою их необходимую и внутреннюю связь, их единство и неразделенность» [168, с. 310]. Бог наделяет мир его творческим началом, которое и является сферой Софии, а она, в свою очередь, обладая двойственной природой – небесно-земной и божественно-тварной, – позволяет совершить переход от одного к другому. А.Л. Доброхотов, анализируя систему Булгакова, отмечает, что «София может быть названа принципом Вечной Женственности», ибо она как «материнское лоно бытия» принимает творческую силу Бога и воплощает ее в мире» [84, с. 75].

Сам С.Н. Булгаков говорил об этом так: «Тварный мир соединен с миром божественным. В божественной премудрости небо преклонилось (спустилось) на землю. Мир существует не только в себе, но и в Боге, и Бог пребывает не только на небе, но и на земле – в мире и в человеке» [53, с. 105].

С.Н. Булгаков идет дальше Соловьева в том плане, что в своей космологии он различает Софию Божественную и Софию тварную. София Божественная понимается Булгаковым как природа Божия, раскрывающееся содержание, как грань между Богом и миром («сама есть ни то, ни другое, а нечто совершенно особое») [51, с. 188]. Она сверхвременна. В Душе мира, а это и есть космический лик Софии, различаются все ее земные ипостаси: Мудрость, Любовь, Красота (позже – Слава). По сути, Божественная София – это момент природы в бытии Бога, это Бог как Всеединство. София Божественная не сотворена, она – «совечна» Богу. София же тварная осуществляется во времени, она есть становящаяся София. Она, в свою очередь, имеет светлый и темный лик. Светлый лик тварной Софии, лик, обращенный к небу, представляет собой Божественную Софию, открывающуюся в природе, т. е. Премудрость Божию, явленную в мире в качестве природной гармонии, способной вернуть к жизни падшего человека, это одновременно и опыт всего человечества. Иными словами, это есть жизнь природы, которая «будучи Славой Божией в творении, сама поет эту Славу Творцу» [50, с. 180]. Но в процессе падения человека природа получает недолжное бытие. «Будучи внебожественной, как творение, возникшее из небытия, природа предназначена к обожению в человеке и чрез человека, но когда последний пал, природа оказалась обречена на недолжную самостоятельность внебожественного бытия, она стала безбожным, себедовлеющим миром, "великим паном", имеющим в себе могучую полноту жизни»

[50, с. 180], а, следовательно, падшая София, падший мир отделились от Божественной Софии в образе бытия, но не в основании.

Свою трактовку онтологии Софии дает и П.А. Флоренский. Космос воспринимается им как живое целое, именно такое его восприятие завершается понятием Софии, которая для него – «Великий корень целокупной твари», т. е. «первозданное естество твари», как бы предшествующее миру. Флоренский, вслед за Соловьевым, считает Софию «премирным ипостасным собранием божественных первообразов» [243, т. 1, с. 348]. Но он идет дальше, для него тварная София – «ангел-хранитель твари, идеальная Личность мира, четвертый ипостасный элемент... входящий в полноту бытия Троичных недр...» [там же, с. 324]. Флоренский строит иерархию различных аспектов Софии: «Если София есть вся тварь, то душа и совесть твари – Человечество. Если София есть все Человечество, то душа и совесть человечества – Церковь – есть София по преимуществу. Если София есть Церковь, то душа и совесть Церкви – Церковь Святых – есть София по преимуществу. Если София есть Церковь святых, то душа и совесть Церкви Святых – ходатаица и заступница за тварь перед Словом Божиим, судящим тварь и рассекающем ее надвое – Матерь Божия, "миру Очистилице" опять-таки есть София по преимуществу» [там же, с. 350].

Таким образом, у П.А. Флоренского София в онтологическом аспекте есть как бы «оплотнение Божественных энергий, изливающихся в мир. Бог, будучи премирным, путем божественных энергий является в мир и дает твари жизнь, единство, бытие. София есть русло этого энергетического потока» [233, с. 63]. То есть тварный мир обретает сущность, жизнь, мышление, благо от Бога посредством Софии. Тварная София существует как «собрание первообразов сущего», как собрание идей о вещах, как перспектива для твари.

Е.Н. Трубецкой приходит к выводу о том, что, будучи реальным принципом в Боге, извечно для земного человечества и всех «божьих агнцов», София есть не сущность, а только идеальный образ, норма. Таким образом, София – это первообраз, божественное предначертание, положенное в основу мира. Философ говорит о том, что наш мир – «не ставшее, а становящееся сущее, причастное Божественной Премудрости – Софии, миру идеальных первообразов; он един с последним в потенции, но до свершения времен с ним разделен» [122, с. 490]. Мир имеет в Софии свое начало, он действительно связан с Софией, а сама София действительна в мире. Е.Н. Трубецкой расходится с С.Н. Булгаковым, для которого понимание Софии возможно как не-

кой субстанции или субъекта, для Е.Н. Трубецкого же София – неотделимая от Христа Божья мудрость и сила.

Таким образом, подытоживая вышесказанное, можно отметить, что в онтологическом аспекте София представляет собой «подлинную субстанцию (порождающую основу) всех природных и психических форм в Космосе... эта субстанция есть единство сущего (духовно-смысловой и эйдетической божественной реальности) и несущего, которое первоначально как "тьма", как "слепая энергия" окутывает смысловое "солнце" сущего Абсолюта (Божественного Ума)» [107, с. 30]. Таким образом, после структурно-смыслового воздействия Ума на несущее София обретает актуально-субстанциональное бытие в отличие от первоначального потенциально-субстанционального. София существует на двух субстанционально-энергетических уровнях в качестве Софии Небесной и Софии тварной. София Божественная «сверхвременна и сверхпространственна, внутри и изнутри себя рождающая пространственно-временной мир – тварную Софию и "обволакивающая" свое творение светоносно-идеальной "тканью". Тварная София есть поэтому та же, но энергоинформационная реальность, как доминанта материальной расчлененности и пространственно-временной множественности» [107, с. 31].

Основой познания в софиологии является знание синтетическое, получаемое и рациональным, логическим, и иррациональным, чувственным, путем. Причем доминирующим, первичным фактором здесь является именно чувственное познание. Еще Иван Ильин писал о том, что у русского народа чувства и созерцание выступают в роли изначально детерминирующей и тем самым жизнеопределяющей первичной силы, а рассудочное мышление и воля являются силами вторичными.

Наиболее полно данный аспект проблемы рассмотрел П.А. Флоренский. Он развивал «концепцию сердца» П.Д. Юркевича. Следует отметить, что примат чувственно-созерцательного начала, религиозно-философским символом которого выступает понятие сердца, составляет суть русского менталитета вообще и, следовательно, накладывает неизгладимый отпечаток на русскую культуру в целом. Русский народ – это народ сердца, воспринимающий и понимающий мир прежде всего через призму чувственности и созерцательности. П.Д. Юркевич выделяет следующие характеристики сердца: «Сердце есть хранитель и носитель всех телесных сил человека... средоточие душевной и духовной жизни человека... седалище всех познавательных действий души... средоточие многообразных душевных

чувствований, волнений и страстей... средоточие нравственной жизни человека» [257, с. 69–71].

П.А. Флоренский подтверждает мысль П.Д. Юркевича о том, что душа имеет своим ближайшим органом сердце. П.Д. Юркевич писал: «...в человеческой душе есть нечто первоначальное и простое, есть потаенный сердца человек, есть глубина сердца...» [там же, с. 89]; «Очень возможно, что душа как основа известных нам сознательных психических явлений имеет своим ближайшим органом сердце...» [там же, с. 79–80]. А поскольку через душу человек может узреть мир горний, Софию Божественную, то и сердце как центр духовной жизни способно на это. Подтверждая данную мысль, П.А. Флоренский пишет: «Сердце является органом для восприятия горнего мира. Посредством сердца созерцается первоизданный корень личности, Ангел ее, и через этот корень устанавливается живая связь с Матерью духовной личности, – с Софией, понимаемой как Ангел-Хранитель всей твари, – всей твари, едино – сущной в любви, получаемой через Софию от Духа» [243, т. 1, с. 352].

Один из исследователей Софии А.Ф. Управителей, изучая творчество П.А. Флоренского, приходит к выводу о том, что «сердце является центром духовным, душевным и телесным. Как центр Антропоса, сердце служит связью между Антропосом и космосом, человеком и Богом. Первая связь осуществляется благодаря тварной и вещественной природе человека, вторая – благодаря присутствию в сердце имманентного Логоса. В сердце происходит превращение души в ум и дух и, наоборот, интериоризация, внедрение внешнего расудочного и разумного во внутреннее содержание души» [233, с. 90].

А.В. Иванов замечает, что сердце, сердечное ведение есть «внутренний связующий центр всех познавательных способностей софийного сознания» [110, с. 17]. Именно сердечное ведение дарует человеку подлинную мудрость, которая, в свою очередь, представляет собой истинное знание, но одновременно и праведную личную жизнь в соответствии с ним.

С.Н. Трубецкой также рассматривал гносеологический аспект софийности, он развивал характерное для него учение о соборности сознания, о соборной природе сознания, о «вселенском сознании», которое он именуется «универсальным субъектом», «мировым субъектом» или «мировой душой». Универсальный субъект отделен у философа от понятия Абсолюта или Бога для того, чтобы избежать пантеизма. С.Н. Трубецкой утверждает: «...Я признаю мир одушевленным. И одним из решительных доказательств в пользу такого

предположения представляется мне открытие Канта относительно природы времени и пространства, ибо это открытие... доказывает существование универсальной, мирообъемлющей чувственности. Если субъектом такой чувственности не может быть ни ограниченное индивидуальное существо, ни Существо абсолютное, то остается допустить, что ее субъектом может быть только такое психофизическое существо, которое столь же универсально, как пространство и время, но вместе с тем, подобно времени и пространству, не обладает признаками абсолютного бытия: это – космическое Существо, или мир в своей психической основе – то, что Платон называл Мировую Душою» [122, с. 355]. Таким образом, можно утверждать, что София, в понимании С. Трубецкого, – универсальный, чувствующий субъект, психическая основа мира. Еще теснее С.Н. Трубецкого с Соловьевым связывает следующее дополнение к понятию Софии: «София вселенская есть совокупность творческих первообразов или идей» [104, т. 2, с. 388].

А.В. Иванов в работе «Мир сознания» через призму софийной онтологии рассматривает антиномии сознания и методологические парадоксы его исследования. Он приходит к выводу, что «индивидуальное сознание ("жизненный мир") человека является органической и конструктивной частью единой софийной действительности. Обретая самосознание и духовно совершенствуясь, человек оказывается действенным "связником" между уровнями Софии – субстанции, способным воспринимать, воплощать и посылить преумножать ее идеально-эйдетический потенциал и одновременно овладевать ее скрытыми материально-несущими энергиями все более тонкой и мощной природы» [108, с. 180–181].

В гносеологическом аспекте Божественная София представляется современному философу А.В. Иванову единством различных способностей человеческого сознания и сфер духовного творчества. При этом имеется связующий центр всех познавательных способностей Софийного сознания – это сердечное ведение. Таким образом, только познание сердцем дарует подлинную мудрость, которая есть не только истинное знание, но и одновременно праведная жизнь в соответствии с ним.

Аксиология Софии представлена в творчестве основоположника русской софиологии В.С. Соловьева, София является началом и сущностью всякой настоящей любви. В философии В.С. Соловьева София олицетворена и в образе Прекрасной Дамы, Вечной Возлюбленной, а отсюда уже и представления о Софии как о воплощенной красоте.

Особое внимание аксиологии уделяет С.Н. Булгаков. Мир для него вообще представляет собой арену софийной теургии, где посредством хозяйства и искусства должен проявиться софийный первообраз. Этот процесс философ называл «ософиение». Суть «ософиения» состоит в способности увидеть и открыть красоту в мире. «София открывается в мире как красота, которая есть ощутимая софийность мира»; «...красота есть самодоказательство Софии» [51, с. 356]. Кроме всего прочего, философ говорит и о том, что красота – есть путь к постижению горнего мира: «В красоте природы, как в созданиях искусства, ощущается частичное или предварительное преобразование мира, явление его в Софии, и красота эта своим эросом поднимает человека в мир вечных образов идей...» [там же, с. 357]. Софиологическая формула о спасении мира красотой находит свое отражение и у С.Н. Булгакова: «В явленной красоте, обличающей бытийную, софийную основу мира, спасается вся тварь» [там же, с. 358]. Но поскольку в мире существует тварная София в качестве светлого и темного начала, то, следовательно, и красота не может иметь только положительные характеристики. Философ говорит о том, что в мире прекрасна красота высшая, божественная, но наряду с ней существует и земная, лживая красота, которая имеет над человеком «роковую, мучительную власть», и именно такая красота царит на земле. Такая красота – «бессильная, а потому и призрачная, лживая красота» [там же, с. 418], она обманывает, ибо прикрывает собой плоть и тлен. Неслучайно философ приводит слова Достоевского о том, что красота – страшная сила, поскольку в ней Бог с дьяволом борется. Человеку как созданию софийному необходима красота, но вся беда в том, что «земная красота загадочная и зловеща, как улыбка Джиоконды», а потому «томление по красоте, мука красотой есть вопль всего мироздания» [там же].

Эстетика П.А. Флоренского есть первый момент в антроподиице, в «нисхождении Бога к нам» [22, с. 111]. Философ видит земной мир через призму божественного, ему необходимо узреть в данном мире Гармонию, Красоту, Любовь, ибо в противном случае говорить о «нисхождении Бога» не приходится. А посему цель эстетики Флоренского – видение мира как одухотворенного, гармоничного, как становление Божественного. Земной мир имеет право на существование только в том случае, если в нем присутствует красота. В.В. Зеньковский отмечал, что формула о спасении мира через красоту есть формула софиологическая, ибо «красота мира восходит к идеальной основе, к софийной глубине мира» [103, с. 272]. Именно

поэтому П.А. Флоренский пытается увидеть софийную основу мира, красоту.

Определимся с понятием красоты в философии П.А. Флоренского. Здесь нужно заметить, что красоты как единичного явления, как явления, ни с чем не связанного, у мыслителя не существует, она обязательно восполняется Любовью, Истиной, Светом, Добром, Гармонией. Красота ради Красоты не есть Красота. «Истина, Добро и Красота – эта метафизическая триада есть не три начала, а одно. Это одна и та же духовная жизнь, но под разными углами зрения рассматриваемая... Явленная истина есть любовь. Осуществленная любовь есть красота» [243, т. 1, с. 75]. Человеку изначально Богом дана любовь, предметно проявляющаяся как красота, а потому вся духовная жизнь есть красота. «Красота, как некое явление или выявление того, что делается объективным, существенно связана со светом, ибо все являемое, является именно светом» [там же, с. 98]. Мыслитель доказывает это, приводя большое количество примеров отождествления божественного начала и света: «Любовью озари, молюся, видите тя слово Божие... Спаси мя Твоим осиянием... Небо есмь един, с тобою Христе мой, светом трисолнечным, просвещающим мир... Христе, свет истинный, просвещай и освещай всякого человека! ...Свете тихий святых славы, безсмертнаго Отца, небеснаго, святаго блаженнаго, Иисусе Христе» [там же, с. 96–97]. София в мире просвечивает как Красота, как свет, вернее, ответ идеальной красоты Божественной Софии. «Красота – свет, свет – красота. Абсолютный же свет есть абсолютно-прекрасное, – сама Любовь в ее законченности» [там же, с. 97].

В творчестве С.Н. Трубецкого София трактуется как триединство абсолютной истины, вечной любви и красоты. «Где есть абсолютная истина и вечная любовь, там есть и красота. Ибо любовь в экстазе выходит из себя и творит красоту. Также выхождение из себя есть раскрытие, откровение, явление и вместе творчество, оно абсолютно объективно как сама истина, вечно и свободно как сама любовь. Это творческое самосозерцание божества, радость и торжество Его вечной славы, есть Его храм и престол, Его небо. Это Его София...» [там же, с. 146–147].

Космизм

Космические идеи восходят к глубокой древности, претворяясь в различные, умозрительные построения логической культуры. Культурно-исторические корни Космизма обнаруживаются в мифологическом сознании, в истоках мировых религий, в философских

идеях древневосточных и античных мыслителей. «Космизм, – отмечает Э.А. Бальбуров, – как универсалия человеческой культуры – отвлеченный момент конкретно-идеального бытия индийской, античной, патристической и т. п. мысли. Это живые лики Космизма вед и буддизма, древнегреческих мыслителей и отцов церкви, которые существуют не только идеально, но и реально, с ними можно вступать в общение, в диалог, ибо в них "присутствует индивидуум"» [22, с. 28]. Космизм как мировосприятие, мироощущение имеет довольно длительную традицию, находит отражение в концептуальных построениях разных эпох. Космизм обусловлен самой природой человека как планетного, солярного и космического существа. В.Н. Демин отмечает, что «ощущение нераздельности с бесконечной и неисчерпаемой природой было присуще людям всегда. Великий русский космист В.И. Вернадский называл это неотъемлемое человеческое качество вселенскостью» [81, с. 3].

Интенсивное развитие получают космистские идеи в философских концепциях западных мыслителей XVIII–XIX вв. – Вико, Руссо, Гердера, Шеллинга, Гегеля и др. Образцом традиции космизма в мировой культуре выступает русский Космизм. Причем современные исследователи говорят о том, что русский Космизм не сводится просто к космическому мироощущению, к холизму как типу мировоззрения, к идее «активной эволюции» и другим универсалиям, не делится на них без остатка. Русский Космизм – это «уникальная фактичность коллективной национальной "личности"... одна из граней ее проявления, самопрезентации, важным мотивом которой является ее взаимодействие с западной (в первую очередь) и восточной традициями познания» [22, с. 28].

Историю становления, развития идей русского Космизма в своих работах довольно подробно проанализировали такие современные отечественные исследователи, как Ф.И. Гиренок, Е.А. Когай, О.Д. Куракина и др.

Русский Космизм – это совокупность коренных черт национального самосознания, в разной мере проявляющихся в истории культуры. Доминирующим принципом космистского взгляда на мир являются представления о единстве Макрокосма – Вселенной и Микрокосма – человека. «Созерцательное отношение и экстатически религиозное переживание единства человека и космоса уходят в глубокую древность и предполагают определенный путь исторического развития» [169, с. 10]. В своей работе «Поэтическая философия русского Космизма» Э.А. Бальбуров приводит слова о тождественности

мира и человека в древнеславянском миропредставлении: «Человек есть второй мир мал; есть бо небо и земля, и я же на небеси, и я же на земли, видимая и невидимая; от пупа до главы яко небо и паки от пупа дальняя его часть яко земля» [22, с. 35–36]. Мир в космисткой философии представляется как некое целое, соразмерное, многоплановое, гармоничное, разумно устроенное, прекрасное, творчески-созидательное. Подобная идея высказывается уже на ранних этапах философского мировоззрения, будучи общим достоянием как западной, так и восточной мысли. Через византийскую православную культуру она вошла в мировоззрение русского народа. Но и до принятия христианства космический взгляд на мир был присущ славянам.

Ф.И. Гиренок в своих работах приходит к выводу о том, что возникновение русского космического миропонимания, вопреки широко распространенному мнению, не ограничивается исключительно двумя последними столетиями и списком хорошо известных имен, а уходит своими корнями в самые глубины народной культуры и имеет солидные литературно-художественные традиции. В своей работе «Русские космисты» ученый отмечает: «С какой бы стороны мы ни рассматривали феномен русского Космизма, его исторические корни ускользают от нас в своей целостности и прозрачности в мифологическом сознании, определяемом смесью христианства с язычеством» [72, с. 10].

Русская культура глубоко философична. Уже со времен язычества философский характер культуры проявлялся практически во всех ее сферах. Природа, по представлениям древних славян, живая, ее населяют множество духов. Понятие «Вселенная», которым наши предки обозначали природу на наиболее высоком уровне обобщений, подобно греческому понятию космоса, превращало холодный мир природной бесконечности в согретое, населенное, наполненное жизнью пространство.

Отечественная культурная традиция предполагает, что космос взаимосоразмерен человеку, значит это – Вселенная – место, куда должно вселиться. В далеком прошлом Вселенная представлялась нашим предкам большим небесным домом, ассоциируясь со словом «вселение». Так полагали, к примеру, выдающийся русский мифолог, собиратель и исследователь фольклора А.Н. Афанасьев, а также историк и публицист А.П. Щапов, имея в виду обживание жилища и вселение под родной кров. Этнографы и фольклористы подтвердили это мнение. В одной из записей знаменитого русского мифологического сборника под названием «Голубиная книга», сделанной Н.Е. Он-

чуковым, слово Вселенная звучит как «поселенная». Жизнь наших предков, ежеминутно испытывающих на себе действие сил природы, исключало оценку мироздания в категориях упрощенной дихотомии: живое – мертвое (неживое). «В системе такого миропонимания невозможно было рождение формулы "неживая природа". Весь мир рассматривался как арена сосуществования различных форм жизни» [99, с. 118].

Языческая культура древних славян – культура гармонии и лада с миром, природой, Вселенной. В этом – истоки народного Космизма. Широкая трактовка русского Космизма позволяет характеризовать эту черту русской культуры как ориентацию сознания на восприятие мира в качестве живого мироздания. Русский Космизм, уходящий своими корнями в языческий период, есть результат тысячелетней отработки в российской культуре мировоззрения живого, нравственного Всеединства человека, человечества и Вселенной. Вселенское мироощущение впитывается русскими изначально.

Выдающийся мифолог, собиратель и исследователь русского фольклора А.Н. Афанасьев отмечал: «Каждый человек получил на небе свою звезду, с падением которой прекращается его существование; если же, с одной стороны, смерть означалась падением звезды, то с другой – рождение младенца должно было означаться появлением или возжжением новой звезды, как это засвидетельствовано преданиями индоевропейских народов [17, т. 3, с. 206–207].

Вера в небесно-космическую предопределенность человеческой судьбы была присуща многим славянским народам: по их стойкому убеждению, Солнце, Луна, звезды, Земля принимали деятельное участие в жизни людей. Фольклор, как закодированная в устойчивых образах и сюжетах родовая коллективная память народа, дает сотни и тысячи образов космичного отношения к миру. Так, как верно подмечает В.Н. Демин, в величальных песнях-колядках (осколках древних празднеств в честь языческого Солнцебога Колы-Коляды) хозяин именуется Красным Солнышком, хозяйка – Светлой Лунной (Месяцем), а их дети – звездочками. Тем самым вся семья и дом, где она живет, как бы уподобляется части Вселенной. В народе полагали, что на небе столько же звезд, сколько людей на земле, и судьба каждого человека записана в «звездную книгу», имея неотвратимую, небесно-космическую предопределенность, что распространялось также и на семейно-брачные отношения. «Звезды ясные, сойдите в чашу брачную», – пелось в архаичной русской свадебной песне. Не случайно запрещалось и показывать пальцем, ведь палец – это

антенна, если его поднять в небо, нить коснется звезды и человек умрет. В народных заговорах и заклинаниях, многие из которых восходят к общиндоевропейским и доиндоевропейским мифологическим представлениям, «содержатся обращения к высшим космическим силам, дневному и ночному светилам, утренним и вечерним зорям, а произносивший заклинание объявлял себя облаченным в небесный свет и "обтыченным" частыми звездами» [82, с. 9]. Один из исследователей русского Космизма Ф.И. Гиренок делает любопытное замечание: «Русский Космизм потому и называется русским... что космос в нем предстает в изначальном смысле слова "вселенная", т. е. как дом, в который еще надо вселиться. Но не поодиночке, а всем миром» [72, с. 10].

Русского человека всегда волновали и фундаментальные вопросы: о происхождении Вселенной (Белого света), звездного неба, Солнца, Луны, Земли и т. д. Примером может служить знаменитый духовный стих о начале всего сущего, именуемый «Голубиной книгой», с широким перечнем глубокомысленных вопросов:

От чего зачался наш белый свет?
От чего зачалось солнце праведно?
От чего зачался светел месяц?..
От зачалися часты звезды?..

Отечественные мыслители (Н.И. Надеждин, А.С. Хомяков, П.А. Флоренский и др.) видели в «Голубиной книге» ярчайший образец древней, языческой космогонической культуры и квинтэссенцию стихийной донаучной мудрости, где сформулированы «высшие умозрительные задачи».

В центре языческой культуры всегда находилась природа. Символ мироздания – древо, на нем птицы, пчелки, в корнях змеи, рядом животные. Как береза была по весне в сережках, так и женщина носит сережки. Кольцо олицетворяло солнышко на руке, кольцо – знак солнечного бога Хорса. Кстати, именно от его имени произошли слова хор, хоровод, хоромы, храм. И посредником между человеком и богами был пес Симаргл с птичьими крыльями. Или корова, почему для древнего русича она всегда тучная? Она ведь небесная. Корова для него плыла, как тучка в небе. Туча дает дождь, и корова пропитана влагой жизни. Мир земной и мир небесный едины для языческого мировоззрения. С.А. Есенин в своем философском трактате «Ключи Марии» приводит по этому поводу слова Гермеса Трисмегиста: «Что вверху, то внизу, что внизу, то вверху. Звезды на небе и звезды на земле». Поэт говорит о «заставлении воздушного

мира земною предметностью, о том, что "создать мир воздуха из предметов земных вещей или рассыпать его на вещи – тайна для нас не новая" ... небо – ...необъятное, неисчерпаемое море, в котором эти звезды живут, как многочисленные стаи рыб, а месяц для них все равно что запрокинутая рыбаком верша» [94, т. 5, с. 182, 185]. Символом единства двух миров выступает крестьянская изба. Поэт даже использует такое выражение, как «избяная литургия». Именно дом, изба были эпицентром природных начал. В «Ключах Марии» Сергей Есенин говорит о том, что изба – это не просто жилище, это «символ понятий и отношений к миру, выработанных еще... отцами и предками, которые неосознанный и далекий мир подчинили себе уподоблениями вещам их кротких очагов». «Красный угол, например, в избе есть уподобление заре, потолок – небесному своду, а матица – Млечному Пути» [там же, с. 174, 176]. Дома славянеязычники строили только из деревьев, срубленных в период с Покрова до Рождества. Считалось, что в это время земля спит, следовательно, человек, срубающий деревья – не убийца. И природа платила человеку ответным уважением – дома помногу лет стояли, древесина не гнила. Крестьянская изба сравнивается с пантеистическим храмом, связующим землю и небо, а различные части этой избы и ее орнаментальные украшения предстают символами связи «земной предметности» с «воздушным миром». Круг, состоящий из шести лепестков, изображенный на крыше дома являлся символом, отражающим весь белый свет. Полукруг означал восход Солнца. Волнистые линии, расположенные также на крыше, олицетворяли небесные хляби, небесный дождь, небесный океан.

Дом в целом есть триединство, отражающее и триединство мира: фундамент олицетворял землю, сам дом – природный мир, крыша означала устремленность к Небу. На крыше дома устанавливался конек, а потому изба превращалась в небесную колесницу. Мотив странничества, издревле присутствовавший в русской культуре (о чем уже говорилось выше), в силу особых природных и географических условий, создает особое видение мира. Земное существование человека – лишь временное, оно пройдет «как с белых яблонь дым». Об этом С.А. Есенин пишет в «Ключах Марии»: «...Русь, где почти каждая вещь через каждый свой звук говорит нам знаками о том, что здесь мы только в пути, что здесь мы только "избяной обоз", что где-то вдали, подо льдом наших мускульных ощущений, поет нам райская сирена и что за шквалом наших земных событий недалек уже берег» [там же, с. 167]. Получается, что и сама Русь –

странница в этом мире, ведь изба, символизирующая Русь, земное бытие, украшается коньком на крыше, о чем писал Н. Клюев:

...на кровле конек

Есть знак молчаливый, что путь наш далек.

Посадив конька на крышу, русский мужик уподобил свою избу под ним колеснице. С.А. Есенин писал, что деревянный крашенный конек на крыше русской избы – символ того, что Русь вся в походе, в движении.

Таким образом, можно отметить, что русской культуре издревле присущи космические взгляды на мир, соразмеримость макрокосма и микрокосма. Неслучайно, изба есть олицетворение этой малой вселенной, микрокосм мира.

Языческая модель мира – круг. Природный круговорот всего живого: от семени, выросшего колосом, сжатого и вновь умирающе-воскресающего в земле, – до человека, вновь и вновь воскресающего в потомках. В традиционном образе жизни славян ритмы социальной жизни задавались изменениями природных явлений. Человек ощущал себя частью физической природы, безостановочно погруженным в нее, поклоняясь солнцу, огню, земле, растениям и животным. Просыпалась природа – и славяне начинали активно готовиться к полевым работам. Наступали весна и лето – крестьянин ходил за плугом и бороной, задавая меру своему полю сообразно тому, какое пространство могут пройти человек и лошадь. Так дикая степь превращалась в поле, поле переходило в луг, а луг ограничивался берегом реки или рощей. Труд крестьянина создавал русское поле, русский ландшафт, а привычные просторы, климатические и географические условия закрепляли в труженике черты русского крестьянина. Покрывалась земля снегом, и ритм жизни крестьянина изменялся сообразно с природой. В таких условиях поле становилось продолжением самого крестьянина, его вторым «я». Крестьянин, вложивший душу в родную землю, не мог относиться к ней как к чему-то мертвому, неодушевленному, поэтому-то природа в сознании русского человека – живая.

Мифологическая картина мира, основанная на воображении, языческое слияние с животворящей природой свойственны восточным славянам. Природа – понятие однокоренное с жизнью, рождением. Более того, природа есть при-рода, при-рождение, экспансия живого. Рождение – такое же атрибутивное свойство космоса, как пространство и время. С функцией рождения связаны отдельные природные силы, прежде всего, земля.

Славяне-язычники, как уже отмечалось, обожествляли природу. У Прокопия Кесарийского есть упоминание о почитании славянами рек и вообще водных источников, об этом же говорят и средневековые авторы. Эти представления строились на анимистических представлениях о природных объектах. По данным фольклора, можно говорить о том, что некоторые водные источники были персонифицированы, например, в былинном образе Дуная – богатыря. У славян существовало представление, будто весь мир возник из водной стихии. В морях, реках и озерах жили русалки, водяные. Им посвящались праздники. Древние русичи чтили также леса и рощи, полагая, что именно в лесных куцах обитают боги.

Существуют свидетельства и о поклонении славян-язычников деревьям. Византийский император Константин Багрянородный в IX в. описывал, как купцы-русы приносили жертвы у священного дуба на острове Хортица на Днестре. Судя по имеющимся данным, деревьям поклонялись не самим по себе, но только как атрибутам того или иного божества, например, дуб выступал атрибутом Перуна.

Культ предков, играющий немаловажную роль в язычестве, был персонифицирован в образе бога Рода. Данные о нем почерпнуты из весьма поздних источников – древнерусских поучений против язычества. Чаще всего Род упоминается вместе со спутницами – рожаницами. По мнению Б.А. Рыбакова, известного исследователя славянского язычества, Род – всемогущественный бог Вселенной, которому поклонялись славяне. Род – бог неба и дождя, вдувающий жизнь в людей, связанный одновременно с подземной водой (Родниками) и огнем. Таким образом, можно отметить, что культ Рода и культ Матери-Земли дополняли образ единого мира, Вселенной, присущий славянам-язычникам.

В целом, язычество как природная религия развивала и дополняла те характерные черты русской культуры, которые были заложены природой Руси. Именно данные обстоятельства позволили одному из русских философов-космистов Н.Ф. Федорову говорить о том, что ширь русской земли порождает ширь русской души, а российский простор служит естественным переходом к простору космического пространства, этого нового поприща для великого подвига русского народа.

Широкая трактовка Космизма позволяет характеризовать эту черту русской культуры как ориентацию сознания на восприятие мира в качестве живого мироздания. Русский Космизм, уходящий

своими корнями в языческий период, есть результат тысячелетней отработки в российской культуре мировоззрения живого, нравственного Всеединства человека, человечества и Вселенной. Вселенское мироощущение впитывается русскими изначально.

Устная культурная традиция восточных славян получила дальнейшее развитие в письменных источниках. Как отмечает В.Н. Демин, «уже первые из сохранившихся русских летописей по своему замыслу и структуре были изначально космичными: история России представлялась в них как закономерное звено общей цепи мирового процесса, а сама Россия виделась неотъемлемой частью мирового целого, включенной в единый временной поток, где Время – Хронос выступает важнейшим атрибутом Космоса и выражает его текучее начало» [82, с. 9].

В XII в. был создан первый отечественный космологический трактат «О небесных силах», который рассматривает Вселенную как неразрывное единство макро- и микрокосма. Древнерусский космист не ограничивается анализом проблемы сотворения мира «от небытия к бытию». В трактате упомянуты и постоянно беспокоившие церковь русские двоеверие и многобожие – традиционные космические и пантеистические народные верования: «в солнце, и в месяц, и в звезды, а иные – в реки, и в источники, и в древа... и в огонь, и в звери, и в иные вещи многообразные» (цит. по: [81, с. 6–7]).

То, что народный Космизм был стойким, а двоеверие, сочетавшее язычество и христианство, не случайным, подтверждают документы эпохи Ивана Грозного и первых Романовых, когда народ по-прежнему «кланялся... солнцу, или звездам, или месяцу, или заре» [там же, с. 7].

Предыстория русского Космизма восходит и к языческим мифологическим представлениям, и к утопическим сочинениям М. Щербатова («Путешествие в землю Офирскую» (XVIII в.)), В. Одоевского («...4388 год. Петербургские письма» (30-е гг. XIX в.)). Все эти сочинения, конечно, нельзя отнести к научным, как и космическое мироощущение в поэзии Тютчева и Фета, но они постепенно воссоздавали духовную атмосферу особого рода – неудовлетворенность вечным земным существованием, стремление выйти за пределы Земли, осмыслить место человека во Вселенной. Вне этой духовной атмосферы невозможно понять и научно-технические поиски XX в.

Рассматривая становление русского Космизма, О.Д. Куракина в своей работе «Русский Космизм как социокультурный феномен» выделяет несколько его основных периодов. Интерес для нас заклю-

чается в том, что исследователь соотносит фазы развития космизма с различными этапами и достижениями искусства.

Начинается русский Космизм, по ее мнению, с теокосмизма, которому в искусстве соответствуют храмовое зодчество, жития святых, литургия, мозаика, храмовая роспись, иконы.

Следующий период – православные цезарекосмизм, начинающийся с Ивана III, утверждающийся в годы царствования Ивана Грозного и достигающий своего апогея в царствование Михаила Романова и митрополита Филарета. Что касается искусства этого периода, здесь вместо храмов периода теокосмизма возникают храмы – терема, в иконописи появляются определенные моменты декоративности, возникают портреты и т. д.

С Петра I начинается протестантский имперокосмизм, при котором, по мнению О.Д. Куракиной, вся культура претерпевает существенные изменения, становясь полностью светской.

Затем автор выделяет просвещенный олигархокосмизм, связанный, в первую очередь, с именами Елизаветы Петровны и Екатерины II.

После Отечественной войны 1812 г. русская культура начинает осознавать себя, говоря словами О.Д. Куракиной, «как она осознала в иконе Святой Руси или в храмовой зодчестве Средневековья» [146, с. 54].

Эпоха реформ Александра II называется автором охранительным демократокосмизмом.

Ему на смену приходит революционный антропокосмизм (Александр III и Николай II), который завершается «катастрофическим демиургокосмизмом».

В целом, в развитии русского Космизма можно выделить пять основных «ступеней»:

- первой ступенью в развитии русского Космизма стал Космизм народный;
- второй ступенью космического видения мира явился литературно-художественный Космизм;
- третья ступень – более углубленное изучение и осмысление данного феномена – философский Космизм;
- четвертая ступень космического восхождения человечества – научный Космизм;
- пятая ступень связана с практическим применением космических знаний – научно-технический Космизм.

Космос в представлении русских космистов предстает реальностью – светоносной, прекрасной, творчески созидательной. Рус-

ские философы-космисты обращают внимание на размерность, гармоничность, разумность устройства космоса. Для них важна тема ответственности человека за природу, осмысление особой роли человека в этом мире, имеющей непосредственное отношение к судьбам природного бытия.

Философы-космисты последовательно проводят мысль о неразрывной взаимосвязи человека и космоса, соразмерности природного и человеческого бытия. «Человек и природа, – замечает П.А. Флоренский, – взаимно подобны и внутренне едины. Человек и природа равноможны, при этом человек предстает как "сумма мира, сокращенный конспект его", а Мир как "раскрытие человека, проекция его"» (цит. по: [130, с. 70]). Человеку предстоит познать самого себя, свою сущность, и это познание возможно через познание бесконечного космоса. Насилие над средой жизни, считает П.А. Флоренский, есть насилие человека над самим собой. Поэтому задача человека, его назначение на Земле – раскрыть и утвердить космичность природного бытия, освободить его от царящего в мире зла. Главная идея русского Космизма заключается в том, что «Вселенная и человек соизмеримы, а душа и космос – однопорядковые явления... космос естественен, а человек есть ни что иное, как органично связанная с ним частица» [169, с. 11].

Широкая трактовка русского Космизма позволяет характеризовать эту черту русской культуры как ориентацию сознания на восприятие мира в качестве живого мироздания. У этого феномена имеются онтологические и гносеологические основания.

Современный исследователь русской культуры О.Д. Куракина, В.Н. Демин и ряд других в качестве онтологического основания русского Космизма называют, в первую очередь, концепцию Всеединства, разработанную в трудах В.С. Соловьева, С.Н. Булгакова, Л.П. Карсавина. Напомним, что теория Всеединства мыслится в онтологии как «положительное Всеединство» – свободное объединение в Абсолюте всех оживотворенных элементов бытия, как Божественный первообраз и искомое состояние мира. В.Н. Демин, в частности, отмечает: «...разработанная совокупными усилиями выдающихся отечественных мыслителей теория Софийного Космоса содержит в себе все необходимые элементы для формулировки философских принципов русского Космизма в целом» [82, с. 10].

Основателем концепции Всеединства является В.С. Соловьев, а потому его космология оказала непосредственное влияние на формирование онтологической концепции философского Космизма. Во-

обще в философии В.С. Соловьева Космос понимается как творческое «мышление Бога», ибо именно божественная сила преобразует Хаос (беспорядочность) в Космос (Порядок). Суть Космизма В.С. Соловьева состоит в утверждении абсолюта как последнего основания мира, как Всеединства, «откровение» которого или «субъектом» которого является Мировая Душа, или София. Она – смыслообразующее начало макрокосма и микрокосма, Вселенной и человека. Она же одновременно играет роль соединительного начала мирового Всеединства. Главная задача Софии – привести порядок и гармонию в природную, общественную и умственную жизнь. Главная идея Космизма – соотносительности человека и Космоса, а София в данном случае является посредником между Богом и миром, тем самым объединяя Творца и творение. «Космичность Софии, начинаясь в ее собственной (пре)мудрости, естественным образом завершается в человеческом уме, реализуя и повторяя в нем как интеллектуальном Микрокосме, основные черты и закономерности Макрокосма» [82, с. 10]. То есть получается, что София В.С. Соловьева выполняет, говоря словами В.Н. Демина, макро- и микрокосмические функции: дотварную (абсолютную), тварно-нетварную (богочеловеческую), тварную космическую и тварную общечеловеческую. В совокупности, приходит к выводу ученый, это можно подвести под традиционное понятие Соборности как космоупорядочивающего и жизнестроительного принципа. Одновременно категория Софиинности неотделима в системе В.С. Соловьева от другой важнейшей его категории – Всеединства. София как осуществленное космическое Всеединство находит свое высшее выражение в совершенном человеке. А значит «связь между Макрокосмом и Микрокосмом имеет софиинную природу и реализуется через посредство Софии» [там же, с. 11].

Идея всеобщей связи, как верно подчеркивает Т.В. Абрамова, переходит от В.С. Соловьева к П.А. Флоренскому и С.Н. Булгакову. Именно от основателя русской софиологии эти мыслители воспринимали идею Всеединства – космоса как единого целого, заключающего в себе образ Софии Премудрости Божией. Но в отличие от В.С. Соловьева и П.А. Флоренский, и С.Н. Булгаков стремились «превратить ее в конкретную метафизику, наполнить эту схему жизненной проблематикой» [1, с. 5].

Именно поэтому этих философов и интересовали конкретные проблемы – единства макро- и микрокосма, человека и его хозяйственной деятельности, очеловечивания природы, творческой активности человека во всех областях жизни, включая экономическую, на-

учную, религиозную, художественную, т. е. той активности человека, без которой не может быть явлена полнота мироздания и грядущего преобразования мира. Если более подробно остановиться на онтологии П.А. Флоренского, то можно отметить, что его модель Космоса подобна неоплатонической, состоящей из трех сфер, уровней:

- видимого, земного мира,
- невидимого, небесного мира,
- границы этих двух миров.

При этом, два мира – земной и небесный – статичные, тогда как все движение, вся динамика сосредоточены в «пограничной зоне», расположенной меж этих миров. София в философии П.А. Флоренского и есть эта «пограничная зона», ибо в своей работе «Столы и утверждение Истины» мыслитель, вводя понятие Софийности космоса, отмечает, что София допускается в Абсолют, будучи четвертым ипостасным элементом (правда не равным другим, но все же), но также она входит в мир, ибо она есть душа всецелого человечества. Таким образом, в Софии сливаются два мира, два уровня бытия.

В философии С.Н. Булгакова космистские идеи преломляются через призму онтологии. Мыслитель задается проблемой возникновения бытия вообще и тварной Софии в частности. В своей работе «Свет невечерний» С.Н. Булгаков говорит о том, что существуют два вида или два типа небытия, из которого, согласно Библии, творится мир. Это – укон, соответствующий полному отрицанию бытия, и меон – тоже отрицание, но в значении скорее невыявленности и неопределенности, т. е. то, что относится к области бытия потенциального. Философ говорит о том, что «мир создан из ничего в смысле укона, и потому первым, основным и существенным актом творения было облачение его меоном. Это превращение укона в меон есть создание общей материи тварности, этой Великой Матери всего природного мира» [51, с. 290]. Таким образом, превращение укона в меон есть создание тварной Софии. Уже в самом акте творения, по С.Н. Булгакову, заложена двойственная природа Софии – небесная и тварная. «Акт творения мира осуществляется созданием в Начале неба и земли, образованием в Софии двух центров. Это есть один и тот же акт, ибо тем самым, что создается Земля, ей уже противостоит, являясь умопостигаемой основой творения, его "архетипом", Небо. Начало, т. е. Божественная София, в премирном своем существовании, пребывает трансцендентна миру с его неизбежным дуализмом неба и земли, идей и материи, но в то же время небо и земля создаются именно в Начале, обосновываются в своем бытии

в сверхбытийной Софии. Это противопоставление неба и земли есть основа творения, его изначальный исход...» [51, с. 374].

В целом, онтология С.Н. Булгакова неотделима от его софиологии и космологии, ибо мир в своей сущности есть тварная София. В общем виде образ мира можно представить следующим образом: «высшая» его часть примыкает к Софии, «низшая» – к ничто. Как чистая божественная идея, София есть «идеальный умопостигаемый мир», а как воплощение божественной идеи – мир и человек – она есть нижний онтологический центр... Мир для Булгакова есть живой организм, энтелехией которого в "космическом лике" выступает София – Мировая Душа. Она – образ бытия мира, как бы София становящаяся, ее непросветленный аспект. Главное ее назначение – связать, организовать мир, проявить Красоту его, поднять до небесной Софии» [1, с. 16]. По мнению С.Н. Булгакова, без Софии в мире возможен лишь акосмизм, т. е. восприятие мира как бессмысленного хаоса, зла и безобразия. Она представляет собой третий элемент, неотъемлемое связующее звено между материей и сознанием, природой и духом. Как верно отмечает в своих работах В.Н. Демин, в вышеприведенных высказываниях союз «и» не просто соединяет независимые понятия, а знаменует их необходимое внутреннее и нераздельное единство. «В слове "и" сокрыта вся тайна мироздания; понять и раскрыть это – значит достигнуть предела знания, ибо "и" есть принцип единства и цельности, смысла и разума, красоты и гармонии. Вселенское "и" как принцип всеобъемлющего единства и есть то, что в философии именуется Софией» [82, с. 11–12].

Таково бытие в рамках русского Космизма. От философов представления о мире сознательно или бессознательно переходят и к представителям естественнонаучного направления. Например, для Н.Н. Страхова мир есть стройное целое, или гармоническое, органичное целое. Таким образом, исследователь говорит о том, что части и явления мира не просто связаны, а соподчинены, представляют собой правильную лестницу, пирамиду либо иерархию существ и явлений.

Современный исследователь феномена русского Космизма О.Д. Куракина отмечает, что концепция мира как интегрального целого, содержащего высшие организующие принципы, разрабатывалась и физиологом Н.Я. Беловым в работе «Основы общей механики жизненного процесса», кристаллографом Е.С. Федоровым в работе «Перфекционизм», гистологом В. Карповым в труде «основные черты органического истолкования природы», ботаником К. Старинкичем в работе «Строение жизни» и рядом других исследователей.

В целом онтологию русского Космизма можно свести к следующему положению: макрокосм (Вселенная) и микрокосм (человек) едины.

В отличие от слишком рационального характера всей западной и европейской в том числе философии и культуры, культура русская ориентирована на идеалы цельности, гармоничности, разумности. Не даром И.В. Киреевский писал о том, что раздвоение и цельность, рассудочность и разумность будут последним выражением западноевропейской и древнерусской образованности. Древнерусская и православно-христианская образованность, лежащая в основании всего общественного и частного быта России, как верно отмечает О.Д. Куракина, заложила особенный склад русского ума, стремящегося к внутренней цельности мышления, и создала особенный характер коренных русских нравов, проникнутый постоянной памятью об отношении всего временного к вечному и человеческому и космическому. Один из представителей плеяды славянофилов И.В. Киреевский говорил, что главное достоинство русского ума и характера – преимущественное стремление к цельности как внутреннего, так и внешнего бытия, как общественного, так и частного, как умозрительного, так и житейского, как искусственного, так и нравственного. Именно это стремление, обращение к высшим началам нравственности, которые должны господствовать над европейским просвещением, может способствовать формированию в России науки, основанной на самобытных началах, именно тогда возможно будет искусство, расцветающее на самородном корне.

Гносеологические основания русского Космизма могут быть связаны именно с определенным складом русского ума, стремящегося к внутренней цельности мышления. Об этом писали и А.С. Хомяков, и В.С. Соловьев, и ряд других отечественных мыслителей.

Софийное, гармоничное основание бытия, формируя его онтологическое Всеединство, оформляет также и его гносеологическую установку – софиологическое видение мира, которое помогает в правильной постижении природы, человека и духа в их органической целостности и взаимосвязанности. В соответствии с концепцией единства макрокосма и микрокосма, человек суть Вселенная, следовательно, Вселенная и может быть постигаема исключительно человеком, или, как писал Н.А. Бердяев: «Человек познавательно проникает в смысл Вселенной как в большого человека, поддается его творческому усилию как малой Вселенной, как макрокосму. Человек и Космос меряются своими силами как равные» [43, с. 295].

Человек космичен по своей природе, утверждает философ, а как Макрокосм он вообще основная истина, предполагаемая самой возможностью познания. «Согласно гносеологическому кредо философа, Вселенная может входить в человека и познаваться им потому, что в человеке есть весь состав Вселенной, все ее силы и качества» [82, с. 12]. Мыслитель подчеркивал, что человек потому постигает тайну Вселенной, что он одного с ней состава, что в нем живут те же стихии, действует тот же разум. Человек – не дробная, бесконечно малая часть Вселенной, а малая, но цельная Вселенная. Человек – Вселенная, и потому вселенная ему не чужда. Две Вселенные – микрокосм и макрокосм – реально, бытийственно соприкасаются и сливаются лишь в церкви; лишь в церковном разуме, церковном сознании совершается подлинное познание макрокосма. Церковь – Душа Мира. И лишь в премудрой Душе Мира, в премудрой женственности – Софии оба космоса – малый и большой сливаются в познании.

Л.П. Карсавин, исследуя гносеологию Космизма, отмечал, что невозможно постичь Макрокосм без одновременного познания Микрокосма, поскольку они являются неотъемлемыми частями онтологического Всеединства и наоборот.

Об этом же говорит и П.А. Флоренский, который считал, что ничего не мешает поменять местами человека и Вселенную, объявив человека Макрокосмом, а Вселенную – Микрокосмом. Обосновывал он это следующим образом: поскольку и человек, и природа бесконечны и человек есть часть природы, то он в соответствии с математической теорией множеств равномошен со своим целым. То же самое относится и к природе как части человека. «Человек – в Мире, но Человек также сложен, как и Мир. Мир – в Человеке, но мир также сложен, как и Человек. Космос – продолжение Человека, и, хотя Человек есть сумма Мира, сокращенный конспект его, – по такому конспекту проще и доступнее осуществлять любые познавательные акты, постигая историю Вселенной и ее законы» [там же, с. 13].

Свое учение философского символизма П.А. Флоренский называет «конкретной метафизикой». «Метафизика» означает для него то, что в данном учении рассматриваются вещи, стоящие за реальными физическими явлениями, т. е. духовные. «Конкретная» – означает, что духовное взято не отвлеченно, но выражено в конкретном явлении, в чувственном воплощении. Выраженность духовного через чувственное означает для учёного символичность.

Реальность у П.А. Флоренского, как верно отмечает А.В. Хуторский, состоит из символов, и ее познание есть познание симво-

лов. Познание символа, по П.А. Флоренскому, процесс не аналитический или логический, а особый, осуществляемый им с помощью так называемого метода «круглого мышления». Об этом методе учёный образно говорит как о пути, когда, продвигаясь различными дорогами всё вперед, снова и снова возвращаешься к «отправным созерцаниям».

«Познание для П.А. Флоренского не изучение вовсе, а живое чувственное общение с познаваемым, "реальное вхождение познаваемого в познающего, – реальное единение познающего и познаваемого". Процесс "вхождения" и "единения", безусловно, по своей сути есть виртуальный, то есть возможный процесс, зависящий от внутреннего мира человека, от его готовности к взаимодействию с познаваемыми объектами как субъектами. Такое отношение человека и мира – условие реализации центральной идеи философии русского Космизма: потенциальной равновеликости мира и человека, предназначение которого – вселиться в мир, во Вселенную» [133].

Пути познания намечаются, по мнению П.А. Флоренского, не познающим, а познаваемым: он пишет, что пути намечаются из средоточия. Их может быть бесчисленное множество, это игра познаваемой реальности.

Исследователь говорит о многоцентренности реальности, что может означать отсутствие в содержании образования объективно главных объектов познания. Любой объект способен вывести познающего его человека к пониманию и познанию внутренних смыслов бытия.

Таким образом, проанализировав космистские представления П.А. Флоренского, можно отметить следующие черты:

- познанию подлежит бытие, которое есть символическая реальность, поэтому необходимо установить область бытия и соответствующие ей символы, чтобы организовать затем их познание;
- символы отбираются так, чтобы их познание происходило как с помощью физических органов чувств – зрения, слуха, осязания, обоняния, вкуса, так и посредством интуиции, озарения;
- первоначально познаваемая реальность «многоцентрирна», т. е. при ее познании отсутствует единая точка зрения;
- не изучение, а общение, вчувствование – основной метод познания.

Только в результате такого познавательного акта достигается основная цель познания – пространственное «расширение» познающего до познаваемого.

Аксиология Космизма неразрывно связана с осознанием единства человека и мира. Причем Космос мыслится как живой организм, космисты даже вводят такое понятие, как Живой Космос.

Концепцию «Общего дела» в рамках русского Космизма разработывал Н.Ф. Федоров. В реальном, современном ученому миру царят разделенность, разорванность и волчьи законы, поэтому первым шагом на пути осуществления грандиозной задачи покорения Космоса должно стать преодоление существующей розни, объединение всех под эгидой Общего дела и на основе принципов космической этики. Центральный принцип федоровского Космизма – единство космологии и антропологии. Человек должен стать хозяином Космоса, однако он призван не только управлять всей безграничной Вселенной, но и спасти ее через одухотворение всех громадных небесных миров и всемирной силы тяготения. «Идея оразумления Космоса путем частичного подчинения его человеческому интеллекту и воле в конечном счете может служить опорой гуманистической космоэтики» [82, с. 18].

Космистские взгляды были присущи Н.К. Рериху. Внутренний мир человека для Рериха-писателя есть объект космической значимости. Любое движение души, любое пробуждение способно вызвать существенный резонанс в окружающем мире. В своих произведениях Рерих последовательно развивает идеи непричинения зла живому – ни действием, ни мыслью. Призывая во всем окружающем мире увидеть красоту жизни, он нацеливает нас на преобразование жизни подвигами Культуры. В значительном труде, вобравшем в себя несколько произведений, написанном Н.К. Рерихом и его женой Е.Н. Рерих, – «Агни Йога» («Живая Этика») – ставится задача трансформации человеческого сознания, поднятия его на космический уровень.

В целом русский Космизм, как верно отмечает В.Н. Демин, создал всеобъемлющую соборную систему видения и понимания всех аспектов мироздания, диалектического единства космических и антропных потенциалов, гносеологических и методологических каналов познания Вселенной.

Евразийство

Сразу же оговоримся, что термин «Евразийство» в контексте данного исследования понимается нами не столько как определенное общественно-политическое и философское течение (сформировавшееся позже хронологических рамок Серебряного века), сколько как определенное мировоззрение, зародившееся задолго до Серебряного века и традиционное для отечественной культурной тра-

диции в аспекте осмысления проблемы «Восток–Запад» в русской культуре.

Истоки научных взглядов евразийского характера относятся к XIX в. Так, А. Краевский в статье «Мысли о России» писал, что Россия – не Европа и не Азия, а нечто третье, срединное, самобытное. Собственно же евразийская концепция возникла в начале XX в. в среде белой эмиграции, благодаря усилиям географа П.Н. Савицкого, философа Л.П. Карсавина, филолога, философа Н.С. Трубецкого, историка Г.В. Вернадского, искусствоведа П.П. Сувчинского, религиозных философов и публицистов Г.В. Флоровского, В.Н. Ильина, Б.Н. Ширяева и др. Письмом от 3 июня 1921 г. Н. Трубецкой известил филолога Р. Якобсона о рождении «нового направления, которое мы обозначаем термином "Евразийство"»... [195, с. 47]. Однако еще в 1914 г. композитор А. Лурье в России издает манифест «Мы и Запад», где прослеживается предъевразийское настроение, выразившееся в переосмыслении и переоценке России и Запада в области искусства. В данном манифесте у А. Лурье выделено: «Европу в ее творческих исканиях постиг кризис, внешне выразившийся в обращении к Востоку. Не во власти Запада постижение Востока, ибо первым утрачено представление о пределах искусства. Европейское искусство архаично, и нового искусства в Европе нет и не может быть, т. к. последнее строится на космических элементах. Все искусство Запада территориально. Единственная страна, доселе не имеющая территориального искусства, есть Россия» [11, с. 161].

Именно осмысление дихотомии «Восток–Запад» через призму своеобразия и уникальности русской культуры стало одним из социокультурных основ становления в начале XX в. Евразийства – идейного, социально-политического и духовно-философского течения, объединенного концепцией русской культуры как уникального культурного феномена евразийского пространства, соединяющего в себе западные и восточные черты, одновременно принадлежащего Западу и Востоку и в то же время не относящегося ни к тому, ни к другому культурному типу.

Г.П. Федотов в своих работах отмечал, что в тысячелетней истории России явственно различаются четыре формы развития основной русской темы «Восток–Запад»:

– в период Киевской Руси наблюдается свободное восприятие культурного наследия Византии, Запада и Востока;

– время монгольского ига есть время искусственной изоляции и мучительного выбора между Западом и Востоком (Литва и Орда);

– Московское государство – государство и общество существенно восточного типа, которое, однако, уже в XVII в. начинает искать сближения с Западом;

– Новая эпоха (от Петра до Ленина) – эпоха торжества западной цивилизации на территории Российской Империи.

Евразийское движение громко заявило о себе своим программным сборником «Исход к Востоку», призвало русское образованное сословие пересмотреть свои традиционные мировоззренческие установки. Евразийство как идейное течение никогда не было единым и однородным. Ряд мыслителей, изначально входивших в него, впоследствии от него отошли (историк П.М. Бицилли, философ Л.П. Карсавин), а некоторые даже становятся противниками евразийского мировоззрения (Н.Н. Алексеев, П.Н. Савицкий).

Исконом народившегося евразийского течения становится очередная попытка осмысления сущности России, русской истории и культуры. Идея о срединности, сложности характера русской культуры и России в целом отнюдь не нова в отечественной философии. Вспомним хотя бы первые попытки осмысления данной проблематики общественно-политическими течениями западников и славянофилов в XIX в. Соединение двух разных миров – Востока и Запада в русской культуре, заложенное изначально и явившееся весьма органичным, тем не менее, постоянно вызывало к жизни новые теории, концепции и исследовательские подходы к осмыслению данного феномена. Западники, утверждавшие, что Россия – та же Европа, но отставшая от нее в своем развитии, славянофилы, считавшие русскую культуру самобытной и оригинальной, не похожей ни на Запад, ни на Восток, не смогли-таки прийти к общему знаменателю, осмыслить сложность и двойственность Руси-России. В.С. Соловьев в одной из своих работ, осознавая двойственную природу России, пишет: «Изначала Проведение поставило Россию между нехристианским Востоком и западною формою христианства – между басурманством и латинством; и в то же время как Византия в односторонней вражде с Западом, все более и более проникаясь исключительно восточными началами и превращаясь в азиатское царство, оказывается одинаково бессильною и против латинских крестоносцев, и против мусульманских варваров и окончательно покоряется последним, Россия с решительными успехом отстаивает себя и от Востока, и от Запада, победоносно отбивает басурманство и латинство. Эта внешняя борьба с обоими противниками была необходима для внешнего сложения и укрепления России, для образования ее государственного тела» (цит. по: [182, с. 11–12]).

Подобные же мысли высказывает и Г.П. Федотов в одной из своих работ «Россия и свобода», где он, в частности, осмысляя роль Запада и Востока в русской культуре, писал: «Русь знала Восток в двух обличьях: "поганом" (языческом) и православном. Но Русь создалась на периферии двух культурных миров: Востока и Запада. Ее отношения с ними складывались весьма сложно: в борьбе на оба фронта, против "латинства" и против "поганства", она искала союзников то в том, то в другом. Если она утверждала свое своеобразие, то чаще подразумевая под ним свое православно-византийское наследие; но последнее тоже было сложным. Византийское православие было, конечно, ориентализированным христианством, но, прежде всего, оно было христианством; кроме того, с этим христианством связана изрядная доля греко-римской традиции. И религия, и эта традиция роднила Русь с христианским Западом даже тогда, когда она не хотела слышать об этом родстве» [237, с. 233].

Совершенно новый, весьма и оригинальный, и, казалось, такой естественный подход к осмыслению сущности и принадлежности к каким-либо культурным мирам разработали евразийцы.

Сущность евразийской концепции проста: если до них география различала два материка – Европу и Азию, то евразийцы стали говорить о третьем, срединном материке – Евразии. Любое государство определяется территорией, на которую распространяется его власть. Евразийцы считали, что существует органическая связь между географической территорией, спецификой развития каждой культуры и народами, живущими на этой территории. Основной геополитический тезис евразийцев заключается в том, что Россия есть не Европа и не Азия и, следовательно, нет европейской и азиатской России, а есть части, лежащие к западу и к востоку от Урала, а также к западу и востоку от Енисея: «Россия не есть ни Азия, ни Европа, но представляет собой особый географический мир. Чем же этот мир отличается от Европы и Азии? Западные, южные и юго-восточные окраины старого материка отличаются как значительной изрезанностью своих побережий, так и разнообразием форм рельефа» [189, с. 168].

Таким образом, в основе предложенного основателями и участниками евразийского движения понимания российской евро-азиатской специфики было ее природно-топографическое, климатическое обоснование как «географического единства» (Г.В. Вернадский). Однако наиболее характерной и актуальной оказалась трактовка социокультурных проблем в связи с обоснованием России как евра-

зийского мира, имеющего неповторимые многовековые традиции в укладе жизни, образе мысли и психологии. Странники Евразийства были убеждены, что «русская проблема» не может быть решена на европейский манер только за счет увеличения государственной и экономической мощи, т. е. чисто внешне и эмпирически. Особенностью евразийского подхода к судьбам России было утверждение приоритетного значения национальной духовной культуры в деле всеобщего преобразования всей страны.

По существу, все учение о Евразии основано на понимании культуры как живого «Всеединства», согласованной культурной деятельности людей, что позволяет превратить каждого человека в личность, обладающую неповторимым национальным своеобразием и одновременно воплощающим общие евразийские начала. С другой стороны, именно подход к цивилизации с позиции человека – субъекта культуры – позволил евразийцам настаивать на том, что живое и самобытное, охватывающее все стороны жизни явление российской культуры, наделенной качествами симфонизма и Соборности, обеспечивает свое динамичное единство благодаря творческой активности каждого человека.

Таким образом, через индивидуальную культуру, культурусловия, народа согласованные действия отдельных личностей преобразуются в «симфоническое единство более частных культур», во «Всеединство» более общей общенациональной культуры (Л.П. Карсавин).

Евразийцы были убеждены в особом пути России на фоне глубокого кризиса западной цивилизации, и поэтому они хотели выявить позитивное значение национального мировоззрения и российской национальной культуры. В результате для Евразийства одной из ключевых становится проблема национальной культуры. Поэтому первоначально евразийцев объединяла глубокая убежденность, что именно через актуализацию национальных начал можно указать реальные пути нового духовного и культурного возрождения России.

Русское Евразийство стало обозначать термином «Евразия» не европейско-азиатское единство, а срединное пространство как особый географический и исторический мир, который отделяем как от Европы, так и от Азии. По мнению евразийцев, Евразия должна быть структурной целостностью, объясняемой через саму эту целостность, через ее внутренние составляющие, а не через взаимодействие с внешней средой. П.Н. Савицкий стал, таким образом, первооткры-

вателем структурной географии. Единство Евразии заключалось не в существовании одного и того же климата или пространства, а в системном характере, в регулярности территории. Однако не все евразийцы согласны определять Евразию как третий континент.

Так, Г.В. Вернадский описывал Евразию как пространство, «обнимающее собою восточную часть Европы и северную часть Азии» [11].

По устоявшемуся мнению, евразийская система идей формировалась под влиянием славянофильской философии, ядро которой составляла критика пронизанной утилитаризмом западноевропейской цивилизации и представления о мессианизме русского народа и его культуры, сохранившей христианскую духовную традицию в форме православия.

Так, американский ученый Н.В. Рязановский полагает, что сходство этих течений заключается в религиозном типе мышления, в критике Запада и во внимании к проблеме своеобразия русской культуры. Основания для такого сближения видятся в следующих положениях:

– утверждение православия как ядра русской духовной культуры; данная идея была дополнена евразийцами историческим рассмотрением судьбы православия во время татаро-монгольского ига, при котором, по их мнению, православие не только сохранилось, но и получило развитие в виде придания особого статуса организующей силе Церкви и духовенства; сохранилась в евразийстве и критика католицизма и, особенно, протестантизма, имеющая прочную традицию в русской религиозной философии, начиная с кружков «любомудров», выступивших с отрицанием чрезмерной увлеченности Запада «вещественными условиями вещественной жизни»;

– критическое отношение к западной секулярной культуре; в евразийской теории неприятие рационалистической культуры соединилось с отрицательным отношением к социалистической революции 1917 г. в России, которая воспринималась как апофеоз западной идеологии в ее наиболее агрессивном варианте;

– мессианизм русского народа и русской культуры; эта идея получила развитие в Евразийстве в связи с новой исторической реальностью Первой мировой войны и революций в России 1917 г., в связи с гибелью европейских культурных ценностей и не оправдавших себя политических институтов, оказавшихся к тому же чуждыми русской культуре, в которой никогда не было европейских идей собственности и права; отказавшись от идеализации русской общи-

ны (Герцен, славянофилы), евразийцы разрабатывали концепцию особого типа хозяйствования, при котором экономические и правовые интересы будут облагоустроены этико-религиозной составляющей; получила философское значение идея хозяина как «сопряжения» экономических (относительных) ценностей и религиозных (абсолютных);

– отрицательное отношение к деятельности Петра I; тезис о нарушении Петром I «естественного хода русской истории» евразийцы дополнили положением о том, что материальная мощь государства была приобретена в это время ценой утраты духовных оснований русской жизни, ослабления роли Церкви, превращенной Петром в «департамент по духовным делам»; в то же время, утверждая, что Россия в Азии «у себя дома», евразийцы предлагали «закончить дело, начатое Петром», т. е. вслед за тактически необходимым поворотом к Европе совершить «органический поворот к Азии» (П. Савицкий).

В целом в проблеме «Восток – Россия – Запад» евразийцы выделили некоторые ее аспекты и придали ей более глубокое историческое обоснование.

Понятие «Евразия», как отмечает С.М. Соколов, стало обозначать историческую парадигму, особую цивилизационную сущность. Оно требовало анализа и выявления внутреннего содержания евразийской природы России. Особое цивилизационное образование у П.Н. Савицкого определялось через главный признак – срединность. Так, например, его работа «Географические и геополитические основы евразийства» начинается словами: «Россия имеет гораздо больше оснований, чем Китай, называться "Срединным государством". Срединность определяет важность для России культуры Востока и культуры Запада. Срединность определяет корни евразийской культуры. Эти корни в вековых соприкосновениях и культурных слияниях народов различной рас» (цит. по: [203, с. 35]).

Именно Россия занимает основное пространство земель Евразии. П.Н. Савицкий писал: «Евразия цельна. И потому нет России "Европейской" и "Азиатской", ибо земли, обычно так именуемые, суть одинаково евразийские земли... Россия-Евразия есть "месторазвитие", "единое целое", "географический индивидуум", – одновременно географический, этнический, хозяйственный, исторический и т. д. и т. п. "ландшафт"... » [162, с. 218]. Уникальность России как особого евразийского материка, обладающего консолидирующей функцией, подчеркивали все евразийцы. Ф.С. Файзуллин, в частности, от-

мечает, что «евразийцы доказывали большую значимость самобытности, неповторимости каждой национальной культуры, необходимость ее сохранения и развития в новых исторических условиях. При этом они не отрицали значения взаимовлияния культур, и в частности, влияния европейской культуры на Россию, но подчеркивали, что Россия как основная часть евразийской цивилизации вместила в себя ценности европейской культуры. Евразийская культура многообразнее и шире последней, поскольку она в качестве своих истоков имеет культуру многих примыкающих к ней народов: тюркских, угро-финских, туранских, монгольских, арийских и т. д.» [53, с. 8]. Главным и основополагающим смыслом Евразийства стало сохранение российской культуры, занимающей особое место в рамках культурных координат «Запад–Восток»

Ей, России, предначертаны особый исторический путь и своя миссия. В этом евразийцы считали себя последователями славянофилов. Однако в отличие от последних, растворявших русскую идею в этнической славянской, евразийцы считали, что русская национальность не может быть сведена к славянскому этносу, что в ее образовании большую роль сыграли тюркские и угро-финские племена, населявшие единое с восточными славянами месторазвитие и постоянно взаимодействовавшие с ними. Так сформировалась русская нация, которая приняла на себя инициативу объединения разноязычных этносов в единую многонародную нацию – евразийцев, а Евразии в единое государство – Россию. Национальным субстратом этого государства, как подчеркивал ведущий теоретик евразийства Н.С. Трубецкой, является вся совокупность населяющих его народов, представляющих собой единую многонародную нацию. Эту нацию, названную евразийской, объединяет не только общее «месторазвитие», но и общееевразийское национальное самосознание. Если предположить, что земли не распадаются между двумя материками, а составляют некий самостоятельный мир, это детерминирует целый ряд принципиальных выводов. Главным из них в рамках нашего исследования является вывод о том, что Россия есть особый тип цивилизации и культуры, евразийской культуры. Само название «Евразия» говорит о том, что «в социокультурное бытие России вошли в соизмеримых между собой долях, перемежаясь и сплаваясь воедино, элементы культур Востока, Запада и Юга, создав особое синтетическое, евразийское геополитическое видение мира» [61, с. 97]. Юг в рамках культурного взаимодействия представлен византийской культурой, чье влияние на русскую культуру было весьма серь-

езным и длительным. Восток выступает у евразийцев в образе «степной» цивилизации. Проникновение европейской культуры началось с эпохи Петра I. Именно так, в таком хронологическом порядке, по мнению П. Савицкого, шло напластование и становление русской культуры. Категорически отвергая западничество и одновременно его славянофильскую альтернативу, евразийцы декларировали свою «серединную» позицию. «Культура России, – писали они, – не есть ни культура европейская, ни одна из азиатских, ни сумма или механическое сочетание из элементов той и других» [195, с. 47]. В целом источником культурно-исторического своеобразия является неразрывная слитность в русской культуре европейских и азиатско-азиатских элементов, причем именно эта связь выступает для евразийцев наиболее сильной стороной русской культуры.

Оценивая специфику русской культуры, евразийцы, в первую очередь, обосновывали ее гетерогенный характер, который приобретает несколько разноплановых этнических корней и духовных субстратов, а также утверждали самобытность русской культуры, в отличие от европейской и азиатской. Евразия как самодостаточный культурно-исторический мир объединяет, по мнению евразийцев, помимо славян (русских, украинцев, белорусов), туранские, монгольские, угорские и другие народы. Евразия есть область некоторой равноправности и некоторого «братания» наций, не имеющего аналогий в межнациональных соотношениях колониальных империй, а «евразийскую культуру можно представить себе в виде культуры, являющейся в той или иной степени общим созданием и общим достоянием народов Евразии».

Концепцией России-Евразии евразийцы объясняли историческую функцию России – быть Евразией – целостным единением многих народов, населяющих ее «степи и леса».

Одной из специфических черт, определяющих русскую духовную культуру, является пограничное положение России между двумя континентами и цивилизационными типами – Европой и Азией, Западом и Востоком. Это промежуточность отчетливо видна в лингвистических особенностях языка, религиозном пантеоне славян, в складывании отдельных центров субкультуры, в самом духовном складе русского человека. Взаимодействие этих начал привело к глубокой противоречивости русского культурного архетипа, его раздвоенности.

Отсутствие пространственных барьеров между отдельными народами создавало возможность появления «сверхнациональности»,

общей для всей Евразии. Культуры славянских, тюркских, финно-угорских, монгольских и других народов Евразии длительное время формировались и развивались, находясь в единой системе связей. Единство целей, схожесть жизненного уклада и менталитета («туранский психологический тип») часто приводили эти народы, по мнению евразийцев, к объединению в государства.

Основными факторами, которые способствовали формированию весьма сложной, синтетичной и самобытной культуры на территории России, были, во-первых, природно-географические условия, а во-вторых, – особенности Российского государства как политической и культурно-цивилизационной системы.

О влиянии природного окружения на формирование культурно-ценностных ориентаций, архетипических черт национального характера говорили многие евразийцы. Г. Вернадский, в частности, писал: «Не случайна связь народа с государством, которое этот народ образует, и с пространством, которое он себе усваивает, с его месторазвитием» (цит. по: [61, с. 62]). Термин «месторазвитие» – один из центральных в евразийстве. По мнению ученых, именно месторазвитие определяет специфику и культуры, и цивилизации. Все тот же Г. Вернадский пишет: «Под месторазвитием человеческих обществ мы понимаем определенную географическую среду, которая налагает печать своих особенностей на человеческие общезжития, развивающиеся в этой среде» [63, с. 21].

В русской истории можно наблюдать различные типы больших и меньших месторазвитий, главным и крупнейшим из которых является Евразия. Русские, по мнению Г. Вернадского, не только воспользовались предпосылками евразийского месторазвития, но и в значительной степени создали свою Евразию, как единое целое, приспособив к себе географические, хозяйственные и этнические условия.

Роль политического, государственного фактора в формировании русской культуры также весьма значима. Евразийцы, в отличие от других исследователей, раскрывают не специфику отдельных культурных миров, существующих в рамках Российского государства, но самое русское государство, российское общество в целом же рассматривают как нечто иерархические целостное, приобретающее принципиальные отличия как от культур Запада, так и от культур Востока. «Мы не славяне и не туранцы, а – русские... Мы должны констатировать особый этнический тип, на периферии сближающий нас как с азиатским, так и с европейским, и, в частности, конечно, бо-

лее всего славянским, но отличающийся от них резче, чем отличаются друг от друга отдельные "соседние" в нашем ряду его представители» [89, с. 256].

Срединное положение России между Западом и Востоком обусловило возможность синтеза восточных и западных ориентаций в ее системе ценностей. Так, подобно Западу, в российской системе базовых ценностей значительную роль играла ценность Развития. Вместе с тем, подобно Востоку (например, конфуцианской цивилизации), в этой системе ценностей важное значение имели ценности Государства и Служения. Российская культура глубоко усвоила восточное стремление к целостности. Но и западный путь разделения наук, аналитического мышления и специализации также присущ российской культуре последних нескольких веков. Для российской культуры характерна тяга к синтезу в различных сферах знания, деятельности и общения; примерами такого синтеза могут служить философия Всеединства В.С. Соловьева, концепция ноосферы В.И. Вернадского, творчество К.Э. Циолковского и многих других деятелей российской культуры.

Следствием воспроизведения подобной гетерогенности в российской культуре и ее стремления синтезировать разные начала стало сосуществование многообразных, подчас противостоящих друг другу социокультурных, политических, идеологических ориентаций, наличие в российском обществе различных идентичностей и векторов развития, отсутствие единства в элитных и массовых группах. Феномен раскола (точнее, множества расколов), который подробно проанализировал А.С. Ахиезер, стал permanently действующим фактором российской истории, снова и снова воспроизводящимся на разных ее этапах.

Вкратце суть евразийского мировоззрения может быть выражена в следующих ключевых положениях, как верно отмечают авторы книги «Духовно-экологическая цивилизация: устои и перспективы» А.В. Иванов, И.В. Фотиева, М.Ю. Шишин [111]:

1. Наряду с восточным и западным культурно-географическими мирами существует особый срединный континентальный мир. Это – своеобразный многонациональный евразийский мир-материк, единство и специфика которого обуславливаются:

– единством природно-географических условий внутреннего континентального пространства евроазиатского материка, совпадающего с территорией бывшего СССР, включая внешнюю Монголию до китайской стены;

– единством духовно-мифологических культурных корней и ценностных представлений, а также психологической совместимостью (комплиментарностью, по выражению Л.Н. Гумилева) различных этносов, населяющих пространства Евразии (тюркского, славянского, угро-финского, монгольского и т. д.);

– специфическими историческими законами развития (или, точнее, «месторазвития», по выражению П.Н. Савицкого) этого этнокультурного пространства. Например, законом чередования периодов государственной интеграции и дезинтеграции Евразии; законом культурно-хозяйственного и политического взаимодействия леса и степи, установленных Г.В. Вернадским;

– единством исторических судеб евразийских этносов, которые неотрывны друг от друга;

– единством будущего народов Евразии, которое может быть достигнуто лишь их соборными братскими усилиями, противостоящими западной конкурентно-конфликтной и эгоистической политике.

2. Западный мир не есть вершина мировой истории, а его культура ничем не совершеннее, не выше всякой другой культуры, ибо высших и низших культур и народов вообще нет.

3. Рыночно-либеральные рецепты политического и экономического реформирования евразийских стран глубоко ошибочны, ибо противоречат их историческим традициям, базовым ценностям и природно-географическим условиям.

4. Способом идейной консолидации Евразии и залогом процветания всех ее народов является формирование чувства общеевразийского патриотизма и борьба с разрушительными проявлениями как космополитизма, так и национализма.

Таким образом, определяющим в Евразийстве стало: понимание России как особой исторической формации, уникальность которой связана, в первую очередь, с восточными корнями. Особую роль в становлении отечественной культуры, по мнению евразийцев, сыграл «византийский слой», ибо именно он сохранил «евразийское» наследие предшествующей культуры.

1.4. Роль и значение музыкального искусства в духовном континuumе Серебряного века

Я – изысканность русской медлительной речи,
Предо мною другие поэты – предтечи,
Я впервые открыл в этой речи уклоны,
Перепевные, гневные, нежные звоны.

К. Бальмонт

В данном параграфе мы проанализируем философские идеи Серебряного века в русской художественной культуре, где сформировалась определенная система нравственно-духовных и художественно-эстетических ценностей, которые проявились в музыкальном искусстве и литературе. У Н.А. Бердяева по этому поводу есть высказывание: «Русская мысль, русские искания начала XIX в. и начала XX в. свидетельствуют о существовании русской идеи, которая соответствует характеру и призванию русского народа» [35, с. 282]. Самобытность и своеобразие русской музыкальной культуры определяется своеобразием национального и общекультурного характера.

Философско-эстетические идеи – Истина, Добро, Красота, Гармония как непреходящие вечные ценности вовлечены во многие философские концепции композиторов русского духовного Ренессанса, каждая из которых имела свою особую направленность. Это и художественная концепция «вечная этическая правда» С.И. Танеева, «целительное искусство» Н.А. Римского-Корсакова, «гимн человеку», «гимническое утверждение прекрасной жизни» А.К. Глазунова, «предустановленная гармония и красота» А.К. Лядова, «пафос творческой воли» и «прометеевский огонь» А.Н. Скрябина, «чувство весеннего пробуждения, предгрозовых настроений, трагических конфликтов и героической борьбы» С.В. Рахманинова, отход от социальной проблематики в сторону «малых дел» в творчестве А.С. Аренского, М.М. Ипполитова-Иванова, Н.К. Метнера, «динамика жизни и энергия роста» или «динамический рост сквозь время» И.Ф. Стравинского.

Музыкальное искусство композиторов Серебряного века – одно из самых уникальных явлений мировой культуры. Полнокровность восприятия – быть может, наиболее точное определение художественной реальности, запечатленной в их музыке. Ибо им удалось сформировать совершенно иную музыкальную традицию, создать новый формат музыкального мышления, созвучный как национальному менталитету и православным ценностным идеалам, так и богочеловеческим ценностям.

Основными слагаемыми русской музыкальной философии как культурно-исторической целостности на рубеже XIX–XX вв. явились: «спасение не от мира», а мира; категоризация «любви»; схождение ума в сердце; ценность и «смысл жизни», сращенность гносеологии и онтологии; исихазма; Личность и Личность соборная.

Это бурное, стремительное время для России, когда происходила всеобщая переоценка ценностей, пересмотр многих утвердившихся представлений и критериев эстетической оценки. Многообразие, интенсивность творческих терзаний определяют особое богатство данного исторического периода – одного из самых содержательных по событиям и свершениям в отечественной музыкальной культуре. Важно отметить, что «культурное Возрождение» распространилось не только на область художественного творчества (театр, литература, хореография, музыка, живопись), но и на сферу философско-мировоззренческих представлений. Если в эпоху Ренессанса преобладало эстетическое над эйдетическим началом, то в русской литературе, музыке, живописи во второй половине XIX в. – начале XX в. главенствовало эстетическое, социальное, окрашенное, подчас, религиозными исканиями. По словам Н.А. Бердяева, происходило соединение веяния духа с веяниями Диониса.

В этот период появляется ряд выдающихся композиторов, обогативших своим творчеством мировую музыкальную культуру. Среди них: А.С. Аренский, С.И. Танеев, С.В. Рахманинов, А.Н. Скрябин, А.К. Глазунов, С.В. Рахманинов. Новые черты музыкальной эстетики, свойственные этим композиторам, нашли выражение в некоторых особенностях содержания их творчества. Функциональные особенности музыкального искусства были напрямую связаны с общественно-исторической обстановкой эпохи. Боевая новаторская направленность 60-х гг. сменилась ориентацией на русские традиции, православие, духовность. Музыканты того времени верили в силу разума, и это придавало их мировосприятию глубоко оптимистический жизнеутверждающий характер. Русскому искусству той поры была свойственна эмоциональная приподнятость, которую А.А. Блок определил как «жадное стремление жить удесятеренной жизнью...», в музыке присутствовала острота контраста. Это касалось музыкальных идей, музыкального языка и жанровости.

В 90-х гг. XIX в. в русской культуре появилось определение «серебряный век» – понятие «мифологическое», но прочно вошедшее в оборот русской философской мысли. В рассматриваемый период под этим определением мыслилась не вся художественная оте-

чественная культура, а всего лишь совокупность новых течений и направлений: модернизм, символизм, акмеизм, футуризм. Всем значительным художникам «серебряного века» было присуще страстное желание помочь России и её благу, процветанию и развитию.

Символисты, модернисты испытали живой неподдельный интерес к русской песне, народно-сказочным и былинным персонажам, к русской истории. Главной страстной мыслью каждого композитора было желание послужить России, а служение виделось в объединении русского искусства с общеевропейскими искусствами. Каждый чувствовал нераздельность своей судьбы с судьбой родины. Философские идеи Космизма, Всеединства человека, человечества и Вселенной были присущи русской музыке этого периода. Истоки народного Космизма берут свое начало из философских идей русской культуры – Соборности, Софийности. Несмотря на то, что и Соборность, и Софийность – понятия религиозные и христианские, в основе лежат именно представления о единстве макрокосмоса и микрокосмоса, Вселенной и человека. Концепция Софийного Космоса нашла свое отражение в творчестве Н.А. Римского-Корсакого, С.И. Танеева, А.К. Лядова, И.Ф. Стравинского, М.-К. Чюрлениса, Н.К. Метнера, А.Н. Скрябина, С.В. Рахманинова, поскольку русским композитора идея Софии оказалась очень близка и понятна.

Характер первой осознавался полностью лишь в исторической перспективе, как сочетание в одном культурном феномене черт будущего и прошлого, вторая была обусловлена национальными и историческими судьбами русского музыкального искусства. Состояние русской мысли в данный исторический период характеризуется небывалым подъемом.

Начиная именно с этого времени можно говорить о российском музыковедении как об автономной, особой области художественной культуры. Появляются новаторские труды С.И. Танеева, Б.Л. Яворского, Н.А. Римского-Корсакого, Э.К. Розенова, Е.Э. Линевой. Вопросы отечественного музыкознания, новые сочинения, музыкальное образование, художественно-философские идеи, социальная роль и статус музыкантов-исполнителей в России активно обсуждались на страницах печати самими композиторами, тем самым вызывая интерес широкого круга читателей к философии музыки. Это время было удивительно и тем, что существовала поразительная генетическая связь художественно-музыкальной практики с развитием передовой общественной мысли, а также философско-эстетических идей. Такое явление, пожалуй, было небывалым в ис-

тории русского искусства. И, вероятно, в этом заключалась основная, веская причина выдвижения и обсуждения целого ряда актуальных художественно-эстетических проблем искусства, связанных со всеми видами музыкального творчества. Одной из них была проблема дальнейшего расширения и эстетического обоснования социальной функции музыкального искусства в жизни общества.

Итак, в научной среде дебатировались ключевые вопросы. Один из них заключался в следующем: каковы функциональные особенности русского музыкального искусства?

В музыкально-теоретических работах вышеперечисленных авторов можно найти немало интересных соображений общего характера, касающихся общественной природы музыки, закономерностей исторического развития. Среди основных функций музыки они выделяли: социальную, коммуникативную, этическую, познавательную, просветительскую, эмоциональную, гедонистическую, эстетическую, эйдетическую, философскую и, конечно же, воспитательную. Ориентиры русской научной музыкальной мысли были связаны с эстетикой, историей музыки, контрапунктом строгого письма, полифонией, основами композиции и гармонии, строением музыкальной речи, понятием интонации, формообразованием, фольклористикой. «В 90-х годах в русском музыкальном искусстве наступают годы глубокого перелома, где "новое искусство" определяется одним обобщающим термином – "модерн", который ничего общего не имеет с более поздним понятием "модернизм". Модерн – это не столько стиль, – уточняет Ю.В. Келдыш – в строгом смысле термина, сколько отражение нового миропонимания, касавшегося разных областей жизни. Русский модерн во многом отличался от параллельных явлений в западном искусстве. Его основы исследователи находят в свободной русской философии, достигшей наивысшего расцвета в этот период, в идеях В.С. Соловьева, Н.А. Бердяева, Ф.М. Достоевского. Имеется в виду их понимание смысла искусства, противостоящее как идеям утилитарности – "полезности", "воспитательности", так и идеям "искусства для искусства" или "искусства развлечения"» [120, с. 94]. Здесь важно подчеркнуть, что в художественно-философских концепциях выше перечисленных мыслителей высшая цель искусства трактовалась как религиозное действие.

Постепенно пафосная подача музыкально-критического материала и страстность высказывания публициста-трибуна, монологичность и категоричность в конце XIX в. меняется на диалогичность, выраженную в сомнениях, философских рефлексиях. Музыкальная

критика становится все более толерантной, тем не менее с успехом умеет все же отстаивать свое субъективное мнение и суждения относительно тех или иных явлений музыкальной культуры. Острота и напряженность идейных различных исканий, настойчивая, потребность найти ответ на выдвигаемые жизнью сложные проблемы делают художников, поэтов, музыкантов эпохи XIX–XX вв. типичнейшими выразителями своего культурного пространства. Русская музыка и литературоведение постепенно превращаются в своеобразный способ познания и отражения мира, становясь особым духовным пространством для философских исканий и открытий, оказавшись искусным способом философствования. Именно русское искусство явилось основанием как для религии, так и философской мысли на рубеже XX в.

Совсем в ином свете представляется русская мысль о музыке в конце XIX в. и первых десятилетиях XX в., превращаясь в статьи-размышления, носящие, как правило, исповедальный характер, вызывая читателей на ответный позитивной, интеллектуальной разговор. В публицистике и эстетической литературе тех лет появляются субъективно-оценочные суждения, которые идут от глубоко думающего, чувствующего музыкального критика, способного талантливо и убедительно выразить на бумаге свои мысли. Впервые к этому времени появляются новаторские труды композиторов С.И. Танеева, Н.А. Римского-Корсакого, теоретиков Э.К. Розенова, Б.Л. Яворского, Е.Э. Линевой, А.А. Блока, Вяч. Иванова, А.Н. Скрябина. Векторы русской научной мысли тех лет были связаны, прежде всего, с эстетикой, историей музыки, контрапунктом строгого письма, полифонией, основами композиции и гармонии, строением музыкальной речи, формообразованием, народным творчеством, фольклористикой.

Появляются солидные издания, сумевшие просуществовать и быть востребованными и актуальными более четверти века. К ним относится музыкально-театральная газета «Нувелист» (СПб., 1878–1905), основанная критиком М.М. Ивановым. Основателем санкт-петербургской «Русской музыкальной газеты» в 1894 г. был критик Н.Ф. Финдейзен. Успех существования «РМГ» обуславливался превращением ее в специализированный музыкальный еженедельник. Благодаря Финдейзену на страницах газеты раскрывались неизменные темы, связанные с историей и теорией музыки. Освещались биографии великих композиторов, мемуары исполнителей, давался анонс к оперным спектаклям, писались рецензии на исполнение новинок премьер симфонической и хоровой музыки. Это было поиск

тине независимое издание. Публикации в статьях о музыке носили профессиональный характер. Первая «Русская музыкальная газета» сыграла колоссальную роль в истории русской музыки и культуры в целом. Выходили также специальные номера, посвященные творчеству М.А. Балакирева, М.И. Глинки, А.Г. Рубинштейна, Н.К. Метнера, А.Н. Серова, С.И. Танеева, И.Ф. Стравинского, П.И. Чайковского, А.Н. Скрябина, Ф.И. Шаляпина. На страницах «РМГ» печатались В.В. Стасов, В.В. Держановский, Г.П. Прокофьев, А.В. Оссовский, Н.Д. Кашин, Ю.Д. Энгель, В.Г. Вальтер. Дух газеты был демократичным, а общий тон рассуждений и высказываний предельно доброжелательным и корректным. Начиная именно с этого времени можно вести разговор о российском музыковедении как об автономной, самобытной области музыкальной культуры.

В начале первого десятилетия XX в. начинается свою яркую деятельность журнал «Музыка» под редакцией известного критика и музыканта В.В. Держановского. Среди журналистов и публицистов журнала мы находим имена маститых музыкантов и композиторов: Н.Я. Мясковского, Б.В. Асафьева, Б.К. Яновского, Е.М. Петровского. Это было новое поколение критиков со своим весьма своеобразным ассоциативно-свободным стилем письма, менее академичной и броской манерой подачи материала, с живым и непосредственным общением с читателем. Журнал перекликался с санкт-петербургским литературно-художественным изданием «Мир искусства» (1899–1904, изд.-ред. С.П. Дягилев, ред. А.Н. Бенуа) и журналом, посвященным вопросам изобразительного искусства, театра, музыки, литературы «Аполлон» (1907–1917, изд.-ред. С.К. Маковский). Солидные выпуски (книжки) «Музыкального современника» являлись противоположностью журнала «Музыка». И если «Музыка» давала оперативные отклики (анонсы) на премьерные спектакли, на новости современной жизни, то «Музыкальный современник» под руководством Н.А. Римского-Корсакова носил весьма «консервативный» характер.

Из активно писавших на рубеже XIX–XX вв. и прошедших профессиональную музыкальную школу мастерства отмечают: Г.А. Ларош, Ю.Д. Энгель, Б.В. Асафьев, Б.Л. Яворский, Е.М. Браудо, Н.Я. Мясковский, В.В. Держановский, В.Г. Вальтер, Л.Л. Сабанеев, В.Г. Каратыгин. Новая волна музыкальных критиков в рубежные годы за плечами имела консерваторские или университетские годы учебы. Суждения о русском музыкальном искусстве тех лет были вполне конкретными, смелыми, профессионально выверенными. Народивший-

ся модерн в России на рубеже XIX–XX вв. имел разные векторы, но самым ценным и показательным являлся национальный вариант – новый русский стиль [120, с. 29].

В конце XIX – начале XX в. музыка во всем многообразии ее проявлений становится темой журнальных выступлений А.А. Блока, Вяч. Иванова, К.Д. Бальмонта, А.А. Белого, А.Н. Бенуа, И.И. Лапшина. Особенностью данного периода, по мнению многих исследователей, явилось то обстоятельство, что деятельность музыкальных критиков и публицистов воспринималась как деятельность творческая, напрямую связанная с определенными традициями, а по своей философско-художественной направленности и значимости вполне обоснованно вступавшая в некое соперничество с литературной деятельностью. Объективность, честность, компетентность – вот основные составляющие музыкальной критики и публицистики начала XX в.

Три значительных фигуры в русской музыкальной науке и критической мысли можно выделить в первой половине XX в.: Б.Л. Яворского, Б.В. Асафьева, Н.Я. Мясковского. Будучи по призванию композиторами, им удалось продвинуться значительно дальше в развитии русской философско-музыкальной мысли, достойно продолжая дело своих предшественников. Они по-новому раскрыли читателю гениальность произведений русских композиторов, их эстетические позиции, давая сущность понимания вопроса о соотношении формы и содержания. Например, Н.Я. Мясковскому, подобно Н.А. Римскому-Корсакову, удалось опубликовать аналитический и исполнительский анализ собственных сочинений, что крайне полезно оказалось для последующих музыкантов-исполнителей. Б.Л. Яворский, в свою очередь, плодотворно занимался вопросами звуковой музыкальной речи, ладовой проблематики. Ряд очерков он посвятил А.П. Бородину, М.П. Мусоргскому, Н.А. Римскому-Корсакову, С.И. Танееву, А.Н. Скрябину, С.В. Рахманинову. В своих работах «Заметки о творческом мышлении русских композиторов», «Воспоминания о С.И. Танееве» Яворский пишет о значительном превосходстве русского музыкального искусства над современными явлениями, существовавшими в XX в. в Западной Европе. Он называет произведения русских классиков вершиной «психологической эпохи», или «девятым валом». К чести ученого можно сказать, что тот не всегда произносил высокие и пафосные слова и дифирамбы русским авторам, порой не стеснялся подчеркивать и вовсе менее сильные стороны музыкального мышления композиторов. Известный ученый-музы-

ковед В.Д. Конен выделяет его особый синтетический и интерпретивный подход к анализу явлений в музыкальном искусстве. Он пишет, что в рассуждениях Б.Л. Яворского о русской музыке, как правило, не было разделительной грани между элементами исторического, общекультурного, философского и собственно музыкального анализа. Он ясно представлял в мельчайших деталях музыкальную культуру и общественную атмосферу, к которой относилось то или иное рассматриваемое явление музыкальной жизни. Ему всегда удавалось поднять широкие пласты музыкальной действительности, сравнивая и исторически обобщая.

В работах о русской музыке в первой половине XX в. Б.В. Асафьев (Игорь Глебов), музыкальный критик и ученый, выдвигает целый ряд новых, актуальных вопросов. В трудах философа-композитора-теоретика немало страниц, посвященных художественно-идейной направленности творчества русских композиторов.

Истинной целью музыкального искусства русская критическая мысль считала саму жизнь и действительность. В музыкальной эстетике определились две концепции, противостоящие друг другу. Характер первой осознавался полностью лишь в исторической перспективе, как сочетание в одном культурном феномене черт будущего и прошлого, вторая была обусловлена национальными и историческими судьбами русского музыкального искусства.

Философское содержание русского музыкального искусства Серебряного века имеет свое подтверждение благодаря нашей исторической и культурной памяти, позволяя нам увидеть сквозь призму временного пространства то, что давно ушло, то, что осталось в генной памяти. Поэтому музыкальное искусство Русского духовного ренессанса представляется нам живительным источником ценностных ориентаций, позволяющих воссоздать для нас ряд явлений социальной жизни.

Художники Серебряного века, будучи истинными гуманистами, постулировали высшую самодостаточную значимость человека, сумев возвыситься над иллюзиями своего времени, создав произведения, отстаивающие вечные идеалы Добра, Любви, Правды, Красоты и Свободы. Мировоззрение русских композиторов по большей части было цельным и глубоко гуманным. Оно сложилось благодаря многовековым представлениям русского народа о Боге, Вселенной, человеке, свободе, русском духе, русской идее.

Народную мудрость художники Серебряного века постигали посредством русского фольклора, образцов устной традиции – ле-

генд, сказок, обрядов, былин. Им удалось поэтизировать бытовую и обрядовую русскую народную жизнь во всех ее трагичных и радостных моментах, поднять их до философских обобщений, выраженных в звуке, тем самым утверждая вечные, жизнеутверждающие символы торжества Любви и Веры. Они сотворили то, что не удалось еще ни одной европейской композиторской школе – прозрение в светлое будущее. Внутренний микрокосм человека был поистине их творческо-психологической лабораторией.

Следуя инстинкту жизни, вопросам смысла Бытия, они возвели русское музыкальное искусство до высочайшего уровня философского анализа и проблем, связанных с рождением и смертью, добром и злом, предательством и подвигом, свободой и духовным рабством.

В истории русской музыки Н.А. Римский-Корсаков был едва ли не единственным композитором, которому изначально была присуща мифологическая природа мышления. Творческий процесс композитора был направлен на воплощение архетипа, уходящего своими корнями к самым древним пластам славянской культуры – к мифу, сказке, легенде, ритуалу. Из пятнадцати опер девять имеют сказочные и мифологические сюжеты. Такое пристальное внимание к сказке является очевидным следствием его особой склонности к языческому пантеизму, древним обрядам и культу. Музыкально-художественное развертывание архетипа ему удавалось через философскую концепцию дуальности, миропредставления, в основе которого лежит контраст реального (людского) и фантастического мира («нелюдского»). Б.В. Асафьев отмечает, что «синхронизируя мир людей и мир природы, реальную и ирреальную ипостаси жизни, Римский-Корсаков использовал метод отождествления, аналогии и параллелизма, в соответствии с которым композитор создавал модель иного мира на основе своего жизненного опыта и изучения русской традиционной культуры» [16, с. 115]. Но это присутствует скорее в ранних оперных опусах. Более зрелые оперы демонстрируют обратную картину, проецируя вечносущностное содержание архетипа на сферу реального мира (человеческого), на сферу личностного начала. В лучших его произведениях, написанных в начале XX в. – «Кашее», «Китеже», «Золотом петушке» – эта концепция «двоемирия» является для нас ключом к «восприимчивости эмоций», осмыслению художественных идей, витающих в культурно-исторической атмосфере начала XX в., – эпохе Серебряного века. Именно здесь мы встречаем у композитора пантеистические настроения, обращенные к самой вечности, связанные с проблемами преклонения

перед природной разумностью и вечной женственностью. «Оперы мои, – говорил он В.В. Ястребову, – уже по самой сущности своей – самые религиозные, так как я всюду в них поклонялся природе или же воспеваю это поклонение» [147, с. 48]. Не случайно композитор, занимаясь философией, проявлял неподдельный интерес к пантеизму Б. Спинозы, а также к эволюционному оптимизму.

Сказочная фантастика в корсаковском творчестве выступает как основная цель и духовная константа. «Майская ночь» – это светлый, непорочный гимн Любви, первая опера, свидетельствующая об увлечении Римского-Корсакова древней языческой культурой. Глубинную нравственную чистоту он видел в обрядовых игровых песнях наших предков, связанных с трудовым земледельческим бытом, призывая своих современников вернуться к поэзии и красоте и объединиться с природой. Он высоко чтит ум и художественную одаренность русского народа, его тягу к прекрасному, доброту и возвышенность чувств. Композитор стремился передать в своей музыке глубину внутреннего мира русского человека, тончайшие, едва уловимые нюансы его психики, стихию страстей, борьбу характеров и темпераментов. Он считал, что человека можно называть мирообразующим в том смысле, что именно он своим духом собирает и пишет текст мира. Мир же, по представлению композитора, – это положение, занимаемое человеком, это то место, в которое он попадает, выходя за пределы окружающей действительности. На протяжении всего творчества его одолевали вопросы: «Кто мы, для чего мы пришли в этот мир, каково наше предназначение и место в Космосе, во Вселенной?». В своих сказочно-мифических операх он описывает историю формирования человека и человеческого пространства, которая не может быть понята без учета истории вещей. Миф о происхождении человека Римским-Корсаковым определяется пониманием его как культурного артефакта, поскольку ответ на вопрос о происхождении человека давался с точки зрения сотворения мира Богом. Для него, по выражению Л.П. Карсавина, лик человека и есть «образ Божий» в человеке [125, с. 117].

Оперный мир Римского-Корсакова – это не просто миф или легенды, где все красиво и сказочно, это философия о человеке, человеческой природе, где воплощены фундаментальные структуры человеческих характеров, судеб, отношений, это модель Универсума. Миф представлялся Римскому-Корсакову универсальной формой бытия всего человечества, поскольку в мифе, по словам Т.А. Семилет, осуществляется процесс мироконструирования [99, с. 60].

Неожиданное обращение композитора в первые годы XX в. к «общечеловеческому» в области идейной и социальной проблематики определило дальнейшие пути развития русского музыкального искусства. Опера «Китеж» является ярким тому примером. Чаемый им устойчивый, общезначимый нравственный идеал, как справедливо отмечает Г. Орлов, почерпнутый из толщи народной истории, культуры, из художественных проявлений народного гения, получил воплощение не абстрагированное, дедуктивное, а в полном смысле слова реалистическое, насыщенное конкретностью реального, национально своеобразного, жизненного, социального, духовного опыта. Следует подчеркнуть, что обращение композитора к христианским, религиозным мотивам и к древнерусским литературным источникам явилось верным поводом передать язык народного самопознания, народного духа, особую форму мировосприятия и мироозерцания.

Н.А. Римскому-Корсакову свойственно особо тонкое понимание национального характера, подчеркивающее достоинства иных музыкальных культур, которое читается во многих его симфонических и оперных полотнах.

Чтобы быть выразителем социальных чувств, по словам И.И. Лапшина, в искусстве, надо обладать исключительной способностью к перевоплощению. У различных художников коэффициент эстетической перевоплощаемости бывает различен. У одних он мал; таковы художники индивидуалистического типа, как, например, Кюи и Чайковский; у других чрезвычайно велик: к таковым можно отнести авторов «Бориса» и «Псковитянки» [148, с. 59–60]. Оба типа творчества имеют равное право на существование в искусстве, но изображение жизни народных масс составляет преимущественную особенность второго типа, и в этом смысле великая социальная задача искусства, которую гениально решил для себя Н.А. Римский-Корсаков.

На грани XIX–XX вв. творил А.К. Лядов, не поднимающий в своем творчестве глобальных и глубоких психологических проблем, как вышеперечисленные авторы. По свидетельству исследователей творчества композитора, тот не разделял социалистических взглядов и революционных идей своего времени, думая, что «из злобы и ненависти не вырастут цветы правды», пишет Л.А. Рапацкая [177, с. 294]. Но вместе с тем его музыка пронизана вниманием к «маленькому человеку», к его душевному миру. Ему были чужды обыденность и рутинность. В философском кредо композитора мы не встре-

тим ни идей тенденциозности, ни стилистической направленности, связанной с реализмом кучкистов.

Его любовь к мифологичности, сказочности, светлой, чуть холодной и декоративной лирике рождает настроения томления и ожидания чуда, сокрытого от человеческих глаз, трогательные, потаенные струны человеческого сердца. Философия духовной любви Лядова находится в сфере высших ценностей. Но ценности не осуществимы в наличном бытии, по мнению композитора, как и духовная любовь (к отечеству, человеку) не реализуется в чистом виде в искусстве, жизни. Важнейшей функцией дискурса просвещения, гуманизации и воспитания, как считал композитор, может стать интенсификация таких духовных актов и переживаний, как вера, любовь, надежда, красота, свобода, справедливость, нравственный долг. Эти духовные понятия и чувства основываются на глубоких жизненных переживаниях, симпатии, радости, доброте. Им трактуется правда, фиксирующая истину как гармонию социального порядка; искренность, верность как единство теории и жизни. Его музыкальная философия обсуждает выбор реализации правильного жизненного пути, она использует аргументы разума и морального долга.

Лядовские произведения поражают стройностью и целостностью материала, подобно красивому кристаллу. И даже отпадает потребность в рассуждениях о форме или музыкальной композиции. При этом его музыкально-философская мысль обнаруживается и действует по каким-то своим законам, не произнесенным человеческими словами, но ощущаемым звучащей философией. Философия его музыки, давшая русской культуре столько утонченных мыслей, не только пробудила русское сознание, но и держала современников в тонусе.

Обращаясь напрямую к фольклору, отстоявшемуся в истине веков, он отчеканивал новую философско-художественную мысль. Великие сказочные облики, доходившие до него из глубокой славянской мудрости, воспринимаются как-то особенно легко и убедительно. В этих народных сказаниях показана та необычайная трогательная правда, которая воскресила силу «духа русского народа». Во многом музыкальная эстетика А.К. Лядова перекликается с философской концепцией К.Н. Леонтьева, где важными являются ценности красоты, ценности морали. В своем музыкальном мире он показывает человека поэтичного, гармоничного, а не человека, глубоко страдающего, как, скажем, у Мусоргского.

В данном случае к творческому портрету Лядова применимы слова Н.К. Рериха: «Художник – служитель прекрасного. Это тот, который спасает истину от искажения и суеты жизни, дает нам возможность прикоснуться к вечному источнику радости» [178, с. 18].

Одним из самых ярких явлений Серебряного века по праву считается фигура крупнейшего русского композитора, талантливое пианиста, мыслителя, поэта-мистика А.Н. Скрябина. Творческий путь композитора-мистика был образцом дерзновенности, служения высоким гуманистическим идеалам, восходящим к пушкинским заветам, несокрушимой веры в силы искусства преображать жизнь людей.

Вдохновенный, тонкий поэт звуков, влюбленный горячо в то, что он делал и создавал, Скрябин оставил нам – потомкам – много прекрасных страниц глубоко человеческой, проникновенной лирики, наряду с этим утверждением, в его музыке также много героически-волевого начала. Отсюда то беспокойство духа, острота и напряженность психологического тонуса, которыми проникнута музыкальная ткань произведений Скрябина. Недаром современники Скрябина М.А. Врубель, А.А. Блок, Н.К. Рерих, А.А. Белый подчеркивали, что его музыка «насыщена электричеством». Критик Б.В. Асафьев писал о композиторе: «Скрябин нес на себе печать не только предчувствия великих очистительных гроз, но и радостные прозрения "новой эры"» [15, с. 180].

Известный биограф композитора В.Ю. Дельсон утверждал, что он стремился насытить свое творчество идеями, понятиями и ассоциациями философско-психологического, а порой и абстрактно-логического порядка: понятиями пространства, времени, энергии, бесконечности, хаоса, борьбы, воли, жизни, смерти [80, с. 19]. Философ, музыкант, поэт, он создал в начале XX в. новый тип симфонизма. В последние годы жизни он находит новый композиторский способ воплощения своих ультрахроматических гармоний в обычной темперации. Скрябин начинает эксперименты с аккордами. Поэтому музыка «Прометей» излучает, благодаря гениальным композиторским находкам, неземную очаровательность и в своей кульминации обладает невыразимым божественным величием. Большое значение композитор, как ранее уже говорилось, придавал ритму, поскольку понимал, что во всем есть ритм и ритм важен не только в музыке. Он проявляется во всей жизни. Достаточно вспомнить ритмичный пульс сердца, циркуляцию крови, вдох и выдох, приливы и отливы. Даже планеты во Вселенной кружат вокруг своих пульсирующих

солнц в индивидуально заложенном ритме. «Музыкальные соотношения звуков это фактически основные соотношения в микрокосмосе и макрокосмосе», – утверждал Скрябин [188, с. 195].

Не без влияния эсхатологических концепций русской философской мысли и мистико-орфических настроений родилась идея скрябинской музыкальной мистерии. Стремление преобразования мира через фатальную гибель, через ожидаемую «катастрофу» – эти художественные идеи и образы воплощались в музыке и поэзии символистов (А. Белый, В.Я. Брюсов, М.- К. Чюрленис, Н.К. Рерих, Д.С. Мережковский). Иными словами, главной темой «Мистерии» были конец мира и создание нового человека. Центральной символической мечтой последней феерии Скрябина была фантастическая идея взамоединства человеческой души с Мировой Душой. В последний год он пишет: «Впервые я нашел свет в музыке, впервые я испытал упоение, полет, радость, счастье» [там же].

На рубеже XIX–XX вв., как отмечалось ранее, идея Софии была одной из центральных для русской философской мысли. Бесспорно, она оказала влияние на формирование представителей Серебряного века, одним из которых является великий русский композитор А.Н. Скрябин.

Концепция Софийного космоса стала для Скрябина частью внутреннего поэтического мира художника и осмысливалась, выражаясь в сугубо личностной форме, имея свои специфические нюансы и особенности. Софийность проявилась в музыкально-поэтическом творчестве Скрябина в трех основных аспектах: онтолого-космологическом («Поэма Экстаза», «Поэма Огня»), аксиологическом («Божественная симфония») и антропологическом («Мистерия»). В «Прометее» композитору удалось передать характер космического, вселенского общения. Бог создал небо и землю. Именно в таком онтолого-космологическом аспекте Софии можно рассматривать творческие изыскания композитора. Как подданный Софии на протяжении всей своей жизни Скрябин верой и правдой служил русскому народу, России, всему человечеству. Его музыкальная философия золотыми страницами вписалась в систему национального русского искусства, имеющего свой путь развития в человеческой истории, свои задачи, цели и, наконец, свое прошлое, настоящее, будущее. Залогом победы в борьбе за высокие эстетические идеалы композитор считал неукротимую волю человека, его жизненный порыв. Последний трактовался Скрябиным как принцип саморазвития и творчества, как идейная платформа и жизненная сила творческого

действия, как энергетический источник и потаенная сущность человека.

И первая победа, которую должен одержать сам человек – это победа над своими страхами и сомнениями, победа над собой, требующая от человека всех духовных и жизненных сил.

Творческий путь великого композитора С.В. Рахманинова неразрывно связан с духовным обликом русского народа. Отразив в своей музыке трагедию России, он одновременно воспел ее могучую силу и стать, красоту в галерее исповедальных музыкальных образов, переполненных удалью, экспрессией, темпераментом и глубокой любовью к человеку.

Столетиями русские художники воспевали силу земли русской. По этому поводу Н.А. Бердяев писал: «Есть соответствие между необъятностью, безграничностью, бесконечностью русской земли и русской души, между географией физической и географией душевной. В душе русского народа есть такая же необъятность, устремленность и бесконечность, как и в русской равнине...» [38, с. 78].

Подлинный певец своей родины – так называли С.В. Рахманинова современники. Возвышенные поэтические думы композитора были связаны с родной землей, с ее историческими корнями, православной верой. Незаурядная фигура Рахманинова никак не увязывалась с эстетически-рафинированным Серебряным веком, хотя его по праву считают истинным сыном «русского духовно-культурного ренессанса». Художник свято чтит русские традиции и святыни. Он словно находился «вне временного пространства». Его трагедийный пафос опирался на глубинные заветы предков, на русскую духовность. Предельно широк спектр его художественных образов, возникший из русского православного сознания, «русской идеи», «русской правды», философских идей А.С. Хомякова, В.С. Соловьева, Д.С. Мережковского. В сочинениях композитора мы ощущаем мучительный поиск истины и смысла жизни, крушение гуманистических устоев, лихорадочное предчувствие и предвестие катаклизмов в мире трактовалось русским мыслителем как давление экономического, его наступление на духовное. Любовь в художественно-философских исканиях композитора есть радость, по словам И.А. Ильина, которая не покидает человека даже в страдании, светит ему сквозь все неудачи, лишения и ограничения так, что он радуется и тогда, когда терпит муку: ибо знает, что имеет в себе самом некое сокровище и чувствует, как от близости к этому сокровищу душа его заливается глубокой и тайной радостью, как бы неким блаженным светом [117, с. 82].

Но есть у Рахманинова светлые музыкальные страницы, которые напрямую связаны с романтическим чувством признательности и любви к России, с ощущением полного «надмирного» покоя, слиянием лирического героя с изумительной и безмятежной природой, где он призывает людей к миру, согласию и единению. Основная цель его музыкальной философии, как нам представляется, в преобразении человеческого духа.

Итак, подводя итоги рассуждений о философии русского музыкального искусства Серебряного века, можно сделать следующие выводы: русская музыка на рубеже XIX–XX вв. в России стала выражением судьбоносной эпохи, пережив пору могучего расцвета, став одной из ведущих культур, определив дальнейшее развитие всего европейского музыкального искусства XX в. Русские мыслители XIX в., по словам Н.А. Бердяева, размышляя о судьбе и призвании России, постоянно указывали, что потенциальность, невыраженность, неактуализированность сил русского народа и есть залог его великого будущего. Верили, что русский народ, наконец, скажет свое слово миру и обнаружит себя [38, с. 9].

Это было время необычайного роста, период высочайшего расцвета науки, литературы, живописи, философии. Русские композиторы талантливо отразили в своих произведениях образы народной жизни, потрясая правдивостью, широтой и глубиной охвата.

Смысловые грани феномена русской музыкальной культуры исследуемой эпохи заключаются в революционно-демократических идеях русского романтизма и критического реализма, в панморализме Л.Н. Толстого, в философии Всеединства В.С. Соловьева, «конкретном идеализме» С.Н. Трубецкого, идеях русского Космизма Н.Ф. Федорова, философии символизма Вяч. Иванова и Д.С. Мережковского, антропологии и нравственной философии Ф.М. Достоевского, религиозно-философских идеях В.В. Розанова, философии свободы и творчества Н.А. Бердяева, учении о симфонических личностях Л.П. Карсавина, учении о Софии С.Н. Булгакова, философии «общего дела» Н.Ф. Федорова, философии «поющего сердца» И.А. Ильина, концепции «логизма» В.Ф. Эрна, интуитивизме Н.О. Лосского.

Важнейшей темой в творчестве русских композиторов стала борьба человеческой личности за свое раскрепощение и свое единство, за право на свободу и счастье. Свобода духа, искание совершенного добра, так свойственные русскому народу, вели их к созданию великих музыкальных произведений, где выделялось высокое предназначение всякой личности. Для них свобода представлялась и как

сила, и как искусство самого человека определять себя самого и вести свою жизнь к духовному совершенству, «горным вершинам». Поэтому их творческие задачи и устремления тесно перекликаются с учением о личности Л.П. Карсавина, который в свое время писал о том, что «любая личность, личность индивида, народа и всего человечества имеет безусловную ценность в прошлом и настоящем» [125, с. 219].

Невиданного расцвета достигло «искусство проникновения» в глубину человеческих чувств. Великими мастерами этого искусства были по истине симфонические личности: С.И.Танеев, Н.А. Римский-Корсаков, С.В. Рахманинов, А.Н. Скрябин. Их зрелый духовно-предметный опыт превратил жизнь в искусстве в самостроительство, а творческую фантазию в предмето-осуществление.

Проблема взаимоотношения Добра, Истины, Красоты, которая является, по сути, аксиологической, считается одной из центральных проблем в философии русского музыкального искусства рубежа XIX–XX вв. Русские художники настаивали на известном тождестве – «аксиологической троице» по В.С. Соловьеву. Принципиальным и важным для них было рассмотрение соловьевской проблемы единства Добра, Истины и Красоты в противовес существовавшей тогда писаревской, которая жертвовала красотой во имя справедливости, истины, и леонтьевской, приносящей добро и истину в жертву красоте. Итак, музыкальное искусство эпохи русского Ренессанса заложило основу для формирования «философии ценностей», где основными идеями были Любовь, Надежда, Истина, Гармония, Вера. Искание добра, согласно Н.О. Лосскому, ведет к признанию высокой ценности всякой личности [122, с. 145]. Эти категории являются, в принципе, геномом русской культуры, так как они сформировали мировоззренческие универсалии и их лучшим выразителем явилась русская музыка. В ней мы наблюдаем две ведущих тенденции: 1) рациональную, 2) иррациональную, – поскольку в них удивительно гармонично сосуществуют аполоновское и диониссийское жизнеобразующие начала.

Русская музыка выступала за высокий гуманизм, содержательность и правдивость. Ранее уже отмечалось, что нравственные искания русских композиторов Серебряного века были неотделимы от религиозных переживаний, от вопросов существования Бога. Русские композиторы мечтали создать искусство, «любящее человека», задевающее самые сокровенные струны человеческой души.

Русские музыканты-философы верили в силу разума, и это придавало их мировосприятию глубоко оптимистический жизнеутверждающий характер. Русскому искусству той поры была свойственна эмоциональная приподнятость, в музыке присутствовала острота контраста, предчувствие и предвестие революционных гроз. Это касалось музыкальных идей, музыкального языка, средств самовыражения художников и жанровости.

Главной страстной мыслью каждого композитора было желание послужить России, а служение виделось в объединении русского искусства с общеевропейскими искусствами. Каждый чувствовал нераздельность своей судьбы с судьбой родины, народа.

Художественно-философская мысль композиторов Серебряного века в России содержала глубокую «русскую идею», о которой сказал в начале XX в. Н.А. Бердяев: «Русская идея – эсхатологическая идея. Но в русском сознании она принимает форму стремления ко всеобщему спасению. Русские люди любовь ставят выше справедливости. Русская религиозность носит соборный характер. Христиане Запада не знают такой коммюнитарности, которая свойственна нашим людям» [38, с. 282–283].

Гуманизм русской культуры был конечной целью. Русской музыке удалось достучаться до человеческого сердца и превратиться в «язык души». Именно в русской философии звуков наиболее полно выражается «душа народа», судьба России. Вот почему русская музыка представляется нам как метафилософский жанр.

И все же философское содержание русской музыки рубежа XIX–XX вв. остается в основном имплицитным, несмотря на особую глубину и нетривиальность. Она отражается не в истинном философском строе, не в философских категориях, поскольку предмет описания для нас непостижим, сложен и удивительно поэтичен.

1.5. Музыкальные и литературные контуры эпохи. Значение «слова» в музыкальной стихии Серебряного века

Скорее учитесь играть на ладах
Войны без дикого визга смерти –
Мы – звуколюди!
Батый и Пи!
Скрипка у меня на плече!

В. Хлебников

Русская музыка, поэзия, литература XIX–XX вв., часто сливаясь воедино, создавали единое культурное пространство, и в этом пространстве они органично сосуществовали, а помогал им в этом «национальный» язык, который, в свою очередь, требовал титанической работы не одного поколения поэтов, музыкантов, чтобы потом превратиться в развитую, богатую систему символов, отражающую общественный опыт – истории, культуры, духовной жизни нации.

Помимо рациональной формы познания, такого понятия, как логос – закон, смысл, в русском музыкальном искусстве Серебряного века мы сталкиваемся также с чувственным миром (мелосом), где царят символы, настроения, философские мотивы, метафоры, гиперболы, образы, сравнения. Опора на фольклорный материал, на русский «мелос» составляет отличительную основу интонационной и языковой системы композиторов беляевского кружка, а также С.В. Рахманинова, А.Н. Скрябина, А.К. Глазунова, Н.К. Метнера. Именно родной язык выступает как некое духовное образование, как продукт исторической жизни народа, в котором проявлены и отражены мировоззрение, мировосприятие, представление о ценностях и идеалах, типичные черты характера, духовный опыт, стремление его к сохранению своего – «я». И действительно, в истории России роль языка в русской духовной жизни общества, в отечественной философии развивалась несколько необычно. Сама по себе теория познания в русской философии XIX в. выстраивалась не в форме гносеологии, а в форме логогнозии, или словологии, имя слова (словоучения, речемыслия, словознания). Подобная словологическая направленность русской философии являла собой образец не только рационального постижения мира, но и антропологически-экзистенциального охвата действительности цельным взглядом.

Через родной язык, через систему символов и архетипических образов артикулирует себя русская культура и музыкальная, в частности.

Русская школа композиторов рубежа веков прочно спаяла музыку и литературу (мелос и логос), нашла свое отражение в музыкальном пространстве России на рубеже XIX–XX вв. Поэзия символизма занимала удельный вес в романсовой лирике. Отечественным композиторам была свойственна стилизованная тенденция «новой» поэзии, чрезвычайно обостренный интерес к истории, старине, культурному прошлому, национальным традициям. Понятие музыкальности символического языка стало незаменимым и часто повторяющимся явлением в отечественной культуре. В.М. Жирмунский в свое время писал: «...лирика поэтов-символистов рождается из духа музыки; она напевна, мелодична... Слова... создают настроение, соответствующее их музыкальной ценности. Кажется, раньше слов звучит в воображении поэта напев, мелодия, из которой рождаются слова» [58, с. 117]. При этом индивидуалистическая обостренность и многоликость стихов символистов не смогла помешать их омузыкаливанию, точно также как и «антибытовизм» многих образцов вокальной лирики не противоречил и не претил их романсовой природе, т. е. к романсу как таковому. Т.Н. Левая писала: «В приложении к поэтической технике это означало сознательную опору на музыкальные принципы звуковой организации стиха. Очевидно, все эти принципы могли способствовать трансформации стихотворения в романс и в этом смысле работать на композитора» [150, с. 42]. Напевность и пластичность, известная «монотония регулярности» символистской поэзии были выражением его лирическо-философской сущности и, как следствие, музыкальности. Особое пристрастие и гипнотическое чувство от поэтического языка символистов привели композиторов к известному компромиссу – подчиненности музыки стихам и рождению нового жанра – «стихотворение с музыкой». Художественное творчество собственно касалось композиторского письма, где весьма ярко проявился опыт мелодекламации (техника *parlando*), чтения стихов под музыку. И здесь весьма преуспели, на наш взгляд, русские композиторы-младосимволисты А. Аренский, А. Таскин, Л. Лисовский, М. Гнесин, И. Стравинский, С. Прокофьев, А. Юрасовский, В. Ребиков, Н. Манькин-Невструев, Н. Киршбаум и многие другие. Небывалый всплеск «литературно-вокальной эпидемии», по словам Т.Н. Левай, «...превратил поэзию в звучащий жанр вкупе с ее изначальной музыкальностью», что привело к возникно-

вению пограничных художественных явлений [150, с. 45]. Подобные музыкальные факты мы встречаем у С. Танеева, С.В. Рахманинова, Н.К. Метнера, М.-К. Чюрлениса. Причем проявление речи в различных вариантах – разговорной городской и крестьянской, а также речи русской интеллигенции или речи былинного повествования ощущалось в симфонических полотнах вышеуказанных авторов. Русские композиторы, в частности Н.А. Римский-Корсаков, С.В. Рахманинов, А.Н. Скрябин, А.К. Лядов, И.Ф. Стравинский, С.С. Прокофьев, использовали в своем творчестве лаконичную, «взрывчатую речь», возгласы, восклицания, призывы, мольбу.

Энергия вокально-речевого произнесения нередко задавала тон и характер музыкального тематизма в таких сочинениях, которые не связаны были напрямую со словом, – инструментального, симфонического или пластического жанров. Во множестве разнообразия «мелоса речи» состоит гениальная суть интонационной выразительности русской музыки, где текучесть мелодики в значительной степени определяется словом. Слово как таковое эмансипируется в вокальной лирике и подчас становится более решительным и основополагающим средством выразительности.

Особенность речевого начала из русской оперы, вокальной лирики органично перетекает и в камерную музыку, в жанр симфонии, балета, существенно обновляя и преображая мелос.

Будет справедливым подчеркнуть, что самый оптимальный результат являлся художественному миру тогда, когда происходило органическое «вхождение» в стихию поэтического текста. И одновременно – наличие ярко выраженной расположенности композиторской инициативы, приумножающей динамическую и драматическую напряженность словесного и музыкального уровней, на наш взгляд, давало гарантию гармоничного философско-поэтического синтеза.

Сложная по языку и философскому наполнению музыка (фортепианные сонаты) А.Н. Скрябина буквально ошеломила и заворожила Б. Пастернака, который писал в начале первых десятилетий XX в. о композиторе как о «Божестве», говоря, что трагическая сила сочиняемого торжественно показывала язык всему одряхлело-призрачному и величественно тупому и была смела до сумасшествия, до мальчишества, шаловливо стихийная и свободная, как падший ангел [171, с. 22].

Поэтому справедливо будет отметить, что музыкальные тексты эпохи Серебряного века с глубинным философским содержанием

ем имеет смысл рассматривать как некий конечный результат специфических (национальных) языковых и идеологических трансформаций, ибо искусство этой эпохи было неизмеримо выше обыденной реальности, художники-философы именовались не иначе как демиургами, с особой пронизательной силой улавливающими биение времени и то, что не слышали их современники. Следовательно, создавая шедевральные произведения, они изначально видели своего будущего интеллектуального слушателя, способного оценить гулубину их философских смыслов. Справедливо отмечает И.А. Биккулова: «В туманные стихи символистов эпохи Серебряного века надо вчитываться, ловить музыкальную нить из образов, тонуть в завораживающем потоке словесных фраз и мотивов» [45, с. 117–118].

И действительно, чтобы понять смысловые грани литературных произведений Ф.К. Сологуба, Вяч. Иванова, В. Брюсова, А. Белова, А. Блока, необходимо полностью погрузиться в их музыкальный образ и авторскую символику, ощутить дух музыки. И здесь приходят на память слова А. Белого, которому представляется единственным, что может обуздать «потоп музыки» и одолеть хаос, «магия слова», словесное творчество, привносящее в мир разумное, рационалистическое начало [32, с. 66–67]. В своих философских трактатах он рассуждает «против музыки»: «Ведь музыка неосязаема, музыка – это сама Душа. Она *Тайное* явного. Музыка за пределами искусства. Она больше, чем искусство» [30, с. 5]. И поэтому мир художникам эпохи Серебряного века мнился как вечная борьба музыки со словом, где песня (романс) становится тем пленительным и манящим жанром, в котором чувствуется «снятие» известного напряжения драматических коллизий между мелосом и логосом – и в искусстве, и в надличном бытии.

В работе «Символизм как миропонимание» А. Белый показывает нам, что автор (теург), создавая произведение, в сущности, сотворяет свою Вселенную, свое пространство, где, согласно философско-поэтической мысли А. Белого, «символ побуждает музыку души... Музыка – окно, из которого льют в нас очаровательные потоки вечности и брызжет магия» [32, с. 328].

Итак, русская музыка вокальных жанров к началу XX в. достигла высшей степени совершенства в приближении к речевому интонированию, в особой психологизации музыкального высказывания. Создавая особый род пения-речи, детализированного интонирования, композиторы русской школы отталкивались прежде всего от «творимого русским говором» мелодики А.С. Даргомыжского

и М.П. Мусоргского. Рассуждая о создании музыкальной формы, Н.Б. Зубарева подчеркивает, что мы должны иметь в виду не только абстрактную репрезентацию художественной мысли, но и свойства конкретных речевых единиц, принадлежащих синтаксическому ярусу языка музыки. И в этом плане возможно соотнесение музыкальной мысли не только с общелогической категорией высказывания, но и с лингвистической категорией предложения, исследуемой в аспекте образования из конечного числа исходных языковых элементов (слов, словоформ, словосочетаний, предложений) бесконечного множества речевых произведений (интонационно оформленных высказываний, способных входить в состав текста) [7, с. 19].

Веда рассуждения о русской музыке и русской литературе конца XIX – начала XX в., мы ни на минуту не должны забывать о том, что они глубоко обогащены и наполнены религиозным началом, черпают свои живительные силы и творческое вдохновение из источников христианской веры и христианского опыта. Учение о Логосе – о Слове Божием для русских имеет первостепенное значение. В Логосе художники-мыслители слышали основной внутренний закон, рассказывающий, о Боге и творении жизни, ибо все существующее, по мнению представителей русской культуры, связано с Ним.

Русская музыкальная мысль XIX–XX вв. представляет собой непрекращающуюся борьбу между влияниями абстрактного *ratio*, пришедшего к нам от западноевропейской школы композиторов, и восточно-христианским, конкретным, богочеловеческим Логосом, который способен поднимать человеческий разум на небывалую ступень постижения иррациональных глубин Мироздания. И единственным инструментом этого постижения является человеческое сердце. Логос в русской музыке метафизичен и божественен одновременно. Логос есть средоточие духовности, совершенства, к которому невольно тянется человек, погружаясь в мир красоты и гармонии звуков космоса. Еще В.Ф. Эрн, напоминает нам Л.В. Поляков, выделял логос как антично-восточно-христианский тип умонстроения. И если *ratio*, продолжает он, в интересующем нас контексте трактуется Эрном как философия, то второй из логосов – как космизм. Согласно учению Эрна, их органическое единство, благодаря усилиям русской философии, открывает «недоступный рациональному путь интуитивного художественного постижения глубин человеческой души» [8, с. 291]. В.Ф. Эрн считал, что космический космос существует в «натуральных религиях» и в искусстве, например, в музыке.

Раскладывая строй музыкального текста композиторов по всем законам Логоса, мы видим, что в его основании метафизическая глубина русского сознания. Основной особенностью русской музыкально-философской мысли принято считать ее органическую целостность и почвенность, мышление же представителей отечественной школы композиторов определяется как глубокое синтетическое устремление. Художники переключаются не только в общих идеях, но и в тематике образов, содержании. Все это, по словам В.Ф. Эрна, – некая подсознательная, «подземная традиция, которая опирается на фундаментальный "механизм", работа которого обеспечивает единство и историческую устойчивость феномена русской мысли» [9, с. 495].

Своеобразие русской музыкально-философской мысли в ее устремленном желании и обращенности к «логизму». Это лишь подтверждает, что русская мысль по своей природе онтологична, ибо мышление композиторов предполагало метафизически сущими Бога, церковь, космос, человека, культуру. Онтологизм художественной мысли композиторов проступает в осознании природы как части «живого бытия», где человек обращен к тайному лику Софии. Сама эта мысль бытийствующая и носит существенный, а не случайный характер. В.Ф. Эрн пишет: «Онтологичность русского логоса приводит нас к пониманию того, что истина есть жизнь, данная людям, это есть знание о бытие, это само истинное бытие» (цит. по: [122, с. 298]).

Поэтому он отмечает: «Русская мысль всегда логична, тонична, т. е. напряжена, активна. В своем напряжении, достигая Логоса, она находит для себя положительную свободу, которая принадлежит ей по существу, как ноумену, как живой части Сущего, как "вещи в себе", так как русские мыслители заняты самой мыслью, а не искусственным ее обрамлением» (цит. по: [там же, с. 299]). В традициях христианской мистики Востока мысль представляется рожденной внутренним человеческим опытом, как одно из неповторимых содержаний сознания. Русская музыкальная мысль характеризуется прежде всего своей свободой. Достигнув высоты, по словам В.Ф. Эрна, она начинает парить в напряженности актуального содержания, освобождаясь от порабощенности ассоциациями и мнимой логичности *ratio*, а это освобождение, в свою очередь, предполагает восхождение и в существе своем оказывается божественным [там же, с. 299]. Именно поэтому русскую музыкальную мысль мы именуем философской, благодаря присущей ей автономности, так

как личность художника всегда сильно проявлена в музыкальной речи, поскольку тот выражает ее дух.

Оригинальность русской музыкально-философской мысли в ее персоналистичности, где Логос раскрывается через личность, и в самой личности в отличие от западной мысли. Когда Слово проникает внутрь, писал В.Ф. Эрн, завладевая всей полнотой человеческих переживаний, оно выражает себя не пером и не одними устами, а божественной глубиной и мукой искания, соразмерного значительности мысли, индивидуализирующего эту мысль и движущего всю жизнь избранника [122, с. 293]. Логос в русской музыке предполагает прежде всего сверхобычную напряженность личной жизни. Логос поглощает всего русского человека целиком, он проявляется не только в музыкальном сознании, переживаниях, образе мысли, отношении к миру, но и в рождении и осуществлении индивидуального начала в искусстве.

И третья черта, которая характерна русской музыкальной мысли, – это религиозность. Та религиозность, которая выделяется как первопричинность музыкального мышления русских художников. Для них Логос – начало божественное, а не субъективно-человеческое осознание, поэтому всякое осознание Логоса для них религиозно (божественно) и мистично. Ведь как только происходит осознание этого начала, человек начинает понимать, что он – часть Бога, происходит рождение сознания Божества. Поэтому всякое осознание Логоса религиозно и мистично. Русское религиозное сознание стремится к гармонии человека и природы в Боге [там же, с. 283].

Справедливы слова В.Ф. Эрна, когда тот рассуждает о том, что «мудрость Слова не может быть дана помимо личности» [там же, с. 96]. Поэтому любое соприкосновение или усвоение в отечественной музыке Логоса связано, на наш взгляд, с внутренней напряженной борьбой, настоящим вольным подвигом, самосозданием, духовным усилием, которые в конечном итоге приводят в движение самые глубокие и неосязаемые струны человеческой души.

Действительно, русское слово, попадая в музыкальную стихию, становится исповедью души с большой буквы, превращаясь, по сути, в последнее Слово. В этом контексте мысль В.С. Соловьева приобретает исключительную очевидность: «Слово сообщает своему содержанию новое единство, не бывшее в наличности непосредственного сознания. Оно придает мышлению форму всеобщности, что означает свободу от эмпирических условий индивидуального, внутреннего психического процесса. "Слово есть собственная стихия логи-

ческого мышления, которое без слов также невозможно, как воздух без кислорода и вода без водорода"» [14, с. 810].

Выдвижение русской философии Логоса в разряд основополагающих, онтологических оснований познавательного процесса определило его роль в становлении различных форм познания духовной жизни общества в России в XIX–XX вв., в том числе и в музыкальном искусстве. Подчеркивая растворенность русской философии в художественном творчестве всех родов – в литературе, поэзии, иконописи и в музыке, Д.С. Лихачев писал: «Русская философия очень конкретна, чуждается абстрактной мысли и направлена, прежде всего, на познание мира, а не на онтологические проблемы. Познание же мира как целого связано с художественным его осмыслением» [15, с. 499].

Во многом по этой причине современники ищут истинный философский смысл и настоящую философию в произведениях Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, в поэзии М.Ю. Лермонтова, С.А. Есенина, Б.Л. Пастернака, в симфонических поэмах А.Н. Скрябина, в операх Н.А. Римского-Корсакова, М.П. Мусоргского и А.П. Бородина, в симфоническом творчестве С.В. Рахманинова и А.К. Глазунова, в вокальном творчестве Н.К. Метнера. Именно там мы находим онтологичность русской философской мысли, которая, в свою очередь, выражается в нерушимом союзе с мелосом.

Русские композиторы в своих произведениях сформировали совершенно иную музыкальную традицию, свое музыкальное пространство, предлагая синкретичное пространство невербализированных чувств и строго логозированного разума. Их движущая сила мысли и духа не только реализовала, но и задала содержание самой музыке, а также, перефразируя Гегеля, «развернула истину», неким образом давая возможность нам убедиться в том, что русское музыкальное искусство – достояние не только России, но и всей мировой музыкальной культуры.

Взаимосоотнесенность перечисленных понятий позволяет нам представить русское музыкальное искусство конца XIX – начала XX в. как событие особой важности в мировой музыкальной культуре в целом, где космотелесные и антропологические интуиции музыкально-эстетического опыта русских классиков сопрягаются с философской рефлексией.

Рассуждая о философском наполнении русской музыки Серебряного века, не следует забывать о метафизическом синтезе, в котором она существует с русской поэзией, – синтезе, выступающем

как живительная сила русской действительности. Специфика эпохи культурного Ренессанса заключалась в том, что все представители музыкального искусства активно использовали для своих художественных поисков, ориентиров, философских обобщений русскую литературу.

И поэтому феномен русской музыкальной культуры эпохи Ренессанса обеспечивается в органическом сплаве музыки, прозы, поэзии. Итак, философия русской музыки Серебряного века обращена к идее единения, причастности друг другу идей «мелоса» и «Логоса», которой удалось достичь вершин настоящей философии, величия исповедального слова. Рассуждая о философском наполнении в вокальной лирике А.С. Даргомыжского, М.П. Мусоргского, П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, Н.К. Метнера, С.И. Танеева, И.Ф. Стравинского, не следует забывать о том синтезе, в котором она сосуществует с русской поэзией. Ведь метафизический синтез «мелоса» и «логоса» как живительной силы русской действительности обеспечивается, прежде всего, в органическом сплаве музыки, прозы и поэзии. Именно благодаря такой органике и «целостному стилю», органично вбирающим и аккумулирующим в себе многочисленные идеи художественного синтеза, философствование свободное и индивидуально-неповторимое творчество художников Серебряного века обеспечило себе достойное место в мировом культурном пространстве. И тем не менее, как своеобразному явлению в мировой практике Серебряному веку удалось не только сохранить национальные традиции, но и существенным образом обобщить характерные, истинные особенности самой русской культуры.

**ФИЛОСОФСКИЕ УНИВЕРСАЛИИ
В РУССКОМ ДУХОВНОМ РЕНЕССАНСЕ**



**2.1. Идея Соборности
в поэзии и музыке Серебряного века**

Творящей Матери наследник,
воззови преображение Вселенной...
Вяч. Иванов

Соборное начало, издревле присущее отечественной культурной традиции, на рубеже XIX–XX вв. стало еще больше проявляться и ощущаться. Эпоха кризиса, смены парадигм и мировоззренческих установок требовала прочной основы, ощущения единства и целостности – всего, что так органично было соединено в православном учении о соборности. Напомним, что под Соборностью русская традиция понимает как реальное внутреннее согласие, единодушные людей, так и нравственный идеал общения личностей в истине, любви к Богу и друг к другу.

Музыкальное сознание в обществе на рубеже XIX–XX вв. чутко и остро воспринимало идею общего, объединяющего. Философские идеи Соборности получили универсальную реализацию в творчестве «синтетических» личностей – Н.А. Римского-Корсакова, С.И. Танеева, А.К. Глазунова, С.В. Рахманинова, А.Н. Скрябина, А.Д. Кастальского, А.Т. Гречанинова, И.Ф. Стравинского. Они не отделяли себя от бытия и не противопоставляли себя ему, они были симфонически всеедиными личностями (Л.П. Карсавин), т. е. социальными. Они были искренни в своих философских размышлениях и поэтому внутренне едины. На этот счет приведем высказывание И.А. Ильина, который сказал: «Человек есть мир в малом масштабе ("микрокосм"), который должен осуществить в себе и про себя одухотворение, очищение и устройство (т. е. воспитать в себе духовный характер), с тем

чтобы вслед за тем включиться и творчески вложиться в мир великого масштаба ("макрокосм")» [117, с. 274].

Для русского духовного Ренессанса идея «Мистерии» – модель целостности синтетических переплетений, некая фантастическая цель, к которой можно вечно стремиться, бесконечно рваться, приближаться, никогда не достигая своей благородной, идеальной, романтической мечты.

«В мыслях и мечтах А.Н. Скрябина, – пишет Л.А. Рапацкая, – специфически отразились традиционное русское богоискательство с его максимализмом и страстным неистовством чувств, идеалы всеединства и соборности, преломление сквозь призму интеллектуальных религиозных прельщений "границ веков"» [177, с. 310].

Как мистик Скрябин исходил из христианского представления времени, т. е. земная жизнь в понимании Скрябина – переходящая! Она приобретает смысл лишь тогда, когда включается в сакраментальную историю человеческого спасения и соборное единение. Как человек религиозно-мыслящий он считал, что вечность обладает большой ценностью. Скрябинское сознание до последних дней жизни оставалось под воздействием «синдрома Мистерии», по сути дела, это был лейтмотив его творчества.

Музыкальный мир Скрябина бинарен, ибо имеет два начала: один – обращенный взор к звездным далям и порыв к вселенскому (макрокосм), другой – углубленное погружение в храм человеческой души (микрокосм).

Н.А. Бердяев так охарактеризовал творчество великого русского композитора: «Надличностное» стремление Скрябина к открытию «новых миров» сплетается с религиозно-эстетическими установками многих нетрадиционных направлений искусства, прежде всего с символизмом. Острое желание русских символистов постичь «знак иного мира в этом мире» и «красоту преображенного космоса», воплотить «связь между двумя мирами» дает понять пристрастия художника заглянуть за пределы предметного (наличного) мира [39, с. 16]. У скрябинского творчества была еще серьезная задача реально-психологического порядка – выразить средствами музыки самый процесс творчества, как он складывается у творящей личности. Тема творчества у художника неразрывно связана с философией, где она раскрывается в плане общетеоретическом, в музыке же она трактуется как нечто конкретно-психологическое. Выражение акта человеческого творчества становится для Скрябина реальной и вполне реалистической задачей музыки. Более всего Скрябина интересует

сам процесс творчества. Можно сказать, что главные произведения композитора отображают этот процесс созидания, взятый в самой общей форме. Скрябинская музыка является выражением психологии творчества и отображает его этапы – от смутного зарождения композиторской мысли или ощущения, через противоречивое их развитие, до ясного раскрытия идеи в ее полноте. В крупнейших опусах – «Божественной поэме», «Поэме Экстаза», «Поэме огня» («Прометее») – в ряде фортепианных сонат этот процесс передан полностью, от первых усилий до упоения достижением, до состояния экстаза.

Принято считать, что всякая человеческая деятельность включает в себе элементы творчества, созидания нового. Без усилий творческой мысли невозможен никакой труд, если он мыслится когнитивно как продуктивный и нацеленный на результат. Конечно, Скрябин отобразил этот процесс в очень сложной форме, соответствующей высокоорганизованному интеллекту и мышлению творящего художника. Но эта проблема имеет общее значение. Скрябин полагал, что он воспроизводит не психологию творящего художника, а весь космический процесс, где есть проявление человеческого духа – творческий процесс – в его стройности, единстве, красоте и свободе!

«Творчество, – говорил он, – неотрывно от свободы. Лишь свободный творит... Творчество – тайна. Тайна творчества есть тайна свободы. Свобода в положительном своем выражении и утверждении и есть творчество, творческая мощь... Свобода и творчество говорит о том, что человек не только природное существо, но и сверхприродное. А это значит, что человек – свободный, сверхприродный дух, микрокосм» [41, с. 368–370].

Первая симфония (ор. 26 E-dur), начинающая цикл крупных оркестровых произведений Скрябина, – с философской программой. Запись в дневнике художника в период сочинения Первой симфонии говорит о былых разочарованиях и утратах: «Чувства увяли, как цветы, едва распустившись. Лучезарный день сменяла холодная, дождливая ночь... Отчаяние испытано, победа одержана, и теперя Скрябин сам благодарит того, кто над ним наглумился и возвещает людям свое торжество, свою любовь к ним, свою веру в жизнь» [15, с. 69]. В хоре из Первой симфонии утверждается «слава Искусству» как формальная дань уже давно несомненной истине: –

О дивный образ Божества,
Гармоний чистое искусство!
Тебе приносим дружно мы

Хвалу восторженного чувства.
Ты жизни светлая мечта,
Ты праздник, ты отдохновенье,
Как дар приносишь людям ты
Свои волшебные виденья.
В тот мрачный и холодный час,
Когда душа полна смятенья,
В тебе находит человек
Живую радость утешенья.
Ты силы, павшие в борьбе,
Чудесно к жизни призываешь,
В уме усталом и больном
Ты мыслей новый строй рождаешь.
Ты чувств безбрежный океан
Рождаешь в сердце восхищенном,
И лучших песней песнь поет
Твой жрец, тобою вдохновленный,
Царит всевластно на земле
Твой дух свободный и могучий,
Тобой поднятый человек
Свершает славно подвиг лучший.
Придите все народы мира,
Искусству славу воспоем! [202, с. 102]

В этих строках, сочиненных Скрябиным, содержится призыв ко всему Человечеству – частица будущего мистериального замысла, представляющего мечту о синтетическом художественном акте, призванном преобразить мир.

Во Второй симфонии (ор. 29) усиливаются идеи индивидуализма. Краски сгущены, контрасты стали очевидными, музыкальный язык обрел действенное начало. Основная тема симфонического опуса – «Я есмь» – отождествляется с символом Духа, образом космическим, творящим новые миры.

В 1908 г. сюжет «Мистерии» определяется русским музыкальным символистом грандиозно и впечатляюще «как психология эволюции человеческих рас» [8, с. 318]. Общая концепция произведения и образно-философский строй складывались у Скрябина исходя из дружеских бесед и консультаций с поэтом-мистиком Вяч. Ивановым. В тексте Мистерии встречается образ «прозрачности», и, как известно, у музыканта прозрачность означала некую дематериали-

зацию: «Высшая грандиозность – в высшей прозрачности, в высшей открытённости!» [201, с. 215]. Однако не только это сближало двух великих художников. Общей точкой соприкосновения у них была осязаемая потребность в соборном искусстве, в продвижении исходных позиций русской религиозной метафизики, философии Всеединства.

Феномен философского сознания композитора как представителя русской музыкальной культуры эпохи Серебряного века заключается в попытке претворить религию в искусство, т. е. музыкального «жизнеустроения и жизнетворчества» [188, с. 189].

Единое соборное переживание, как ему казалось, возможно только лишь при условии мистического лицезрения общей для всех Высшей объективной сущности. Произведение «Мистерия» задумывалась Скрябиным как некое масштабное действо, в котором должны были соединиться в одно целое различные виды искусства, как грандиозный соборный спектакль, где наличие зрителей не предполагалось. Композитор мечтал о том, что в «Мистерии» примет участие всё человечество, что повлечет за собой «гибель мира», материального начала и победу, «освобождение» начала духовного. Произведение было задумано как ораториально-танцевальное представление. Не без влияния эсхатологических концепций русской философской мысли и мистико-орфических настроений родилась идея скрябинской музыкальной мистерии. Стремление преобразования мира через фатальную гибель, через ожидаемую «катастрофу» – эти художественные идеи и образы воплощались в поэзии символистов Серебряного века (А. Белого, Ф. Сологуба, Вяч. Иванова, В.Я. Брюсова, М.-К. Чюрлениса, Н.К. Рериха, Д.С. Мережковского).

Эсхатологическая тематика всегда возникала в России в переломные, исторические эпохи, эпохальные кризисы. Русское искусство было неразрывно связано с эсхатологическими идеями. Эсхатология как учение о конечной судьбе человека и мира наиболее последовательно выражена в христианстве, которое предупреждает о неизбежной расплате за грехи и наступлении Судного дня. Эсхатология – это, по сути, учение «о новом небе и о новой земле» [66, с. 1274].

Характерно, что для Скрябина погружению в эсхатологизм сопутствовало радостное восприятие им же известий о грандиозных революционных преобразованиях, о грядущих глобальных переменах в жизни общества, о новой жизни на земле

В работе «Мир сознания» А.В. Иванов справедливо трактует Софию сквозь призму нескольких философских аспектов. И в данном случае (говоря о Скрябине) эсхатологический аспект Софии необхо-

димо понимать не только как говорящую субстанцию космоса, но и как ключевой пункт его обратного возвращения в смысловую стихию Божественного Ума [108, с. 33]. Иными словами, главной темой «Мистерии» был конец мира и создание нового человека. Центральной символической мечтой последней феерии Скрябина была фантастическая идея взаимоединства человеческой души с Мировой Душой. В последний год он оставил такую запись в дневнике: «Впервые я нашел свет в музыке, впервые я испытал упоение, полет, радость, счастье» [188, с. 189].

Итак, «Мистерия» – это страницы скрябинской биографии, которые вызвали в своё время немало споров и мнений. Замысел «Мистерии» должен был отразить художественно-философскую концепцию бытия человечества и стимулировать его пересоздание и обновление. Известно, что Скрябин перед написанием столь грандиозного сочинения готовился к поездке в Индию – на родину мистических учений, страну, где, как он считал, должна свершиться Мистерия. Один из известных биографов композитора и ближайший друг Б. Шлецер вспоминает о том, что мечта о последнем произведении («Мистерии») «как акте воссоединения с Единым отпавшего от него и лежащего во множестве мира, была Скрябиным пережита совершенно самостоятельно; самостоятельно же он нашёл ту форму и те образы, которые наиболее точно, ярко и полно выражали эту мечту, и сумел её философски обосновать». И далее по тексту: «Однако сомнения нет, что во все времена отдельные личности и даже целые народы охвачены были стремлением этим, принимавшим чрезвычайно разнообразные формы... Необходимо «Мистирию» Скрябина включить в ряд мистических созданий и рассматривать её как один из моментов мистической жизни человека» [254, с. 9–10].

Однако почему всё же именно мистерия привлекала внимание композитора в описываемую эпоху, когда диапазон жанровых исканий в искусстве был поистине безграничен? Думается, подобно Вагнеру, роль и влияние которого на мировую музыкальную культуру на рубеже XIX–XX вв. было поистине велико, Скрябин хотел выразить в искусстве целое мирозерцание и искал художественную форму, которая в синтезе искусств отразила бы полноту и многообразие бытия. Вероятно, сходством творческих устремлений композитора обусловлена заинтересованность вагнеровской музыкой на протяжении всей жизни. Однако при этом он считал, что Вагнер, полагая, что можно создать синтез искусств на основе музыкальной драмы, искренне заблуждался. Под влиянием С.Н. Трубецкого и дру-

гих авторов русский композитор придерживался мнения, что синкретизм искусств в древнегреческой драме уже распался, а существовал он лишь в более ранних по времени греческих мистериях. Вот почему форму мистерии Скрябин воспринимал как более объёмную и, следовательно, более впечатляющую по своему масштабу и воздействию.

Надо сказать, что к концу XIX – началу XX в. в отечественной и западной литературе существовала довольно солидная филологическая традиция изучения древних мистерий, особенно элевсинских таинств в Элладе. Интерес к ним усилился в 80–90-е гг. XIX в., пишет С. Жебелев, когда с 1882 г. Афинское археологическое общество начало раскопки на территории бывшего храма Деметры и священной дороги в Элевсине. Французский учёный, выдающийся эпиграфист Поль Фукар начиная с 1860 г. собрал и расшифровал сотни надписей на камнях, обследовал весь известный материал об элевсинских мистериях. В трёх больших работах, опубликованных в 1896, 1904, 1906 гг., Фукару, продолжает С. Жебелев, удалось приоткрыть тайну о происхождении и по-новому охарактеризовать мир мистерий. Он красочно рассказал об элевсинских праздниках, о церемониях, о культе Диониса в Аттике [96, с. 1418]. Известно, что русские учёные, занимавшиеся древнегреческой культурой, академики В. Латышев и А. Никитин изучали под руководством Фукара греческие надписи. В. Латышев в то время опубликовал популярное пособие «Очерки греческих древностей». Из него следовало, что мистерии в общественной и культурной жизни Древней Греции занимали большое место. Вот выдержка из упомянутых очерков: «...Афины, создавшие много прекрасного и великого, внесшие это прекрасное в жизнь человеческую, не произвели ничего лучше мистерий, благодаря которым люди из грубого состояния перешли к жизни, достойной человека, и улучшили свои нравы...» [149, с. 207].

Таким образом, форма мистерии возникла у композитора под воздействием общественного интереса к культуре прошедшей эпохи. Немаловажное значение в увлечении Скрябина и его современников мистерией имел тот факт, что она олицетворяла не только своеобразную художественно-философскую идею, форму, сюжет, но и являлась в древних цивилизациях частью быта и общественного сознания. А ведь композитор жаждал, чтобы его музыкальное искусство было источником радости и жизненных сил для огромного числа людей, и мистерия представлялась ему возможностью возвращения музыки в быт и сознание современного общества в качестве неотъ-

емлемой части. Безусловно, композитор имел в виду художественно-философский замысел, идея которого должна была воплотиться средствами и синтезом различных искусств, совершенно четко отдавая себе отчет и представляя глобальные материальные, а также конкретные возможности его осуществления.

Скрябин опирался на существующий в практике художественно-философский круг ассоциаций и в иносказательной форме пытался воплотить мысли и чаяния своих современников о необходимости изменения существующих общественно-социальных порядков.

Эта идея (мистерия) существовала в различных вариантах, в работах разных философов от В.С. Соловьёва до В.В. Розанова, увлекались ею и А. Блок, и А. Белый, похожую идею в публицистической форме излагал Ф. Сологуб: «Театральное действие... не будет долго оставаться для нас только зрелищем и уже скоро зритель... захочет стать участником мистерии... ныне единственный путь воскресения для него... соединить свою руку с рукой своего брата...» [215, с. 136–137].

В.В. Софроницкий так отзывался о музыкальном наследии композитора: «Жизнь, свет, борьба, воля – вот в чем истинное величие Скрябина» [80, с. 3]. Важную роль в мистерии должен выполнять танец, который у Скрябина призван способствовать духовному преобразению зрителей и участников мистерии. И это не случайно, ведь мистерии в Древней Греции «сопровождались обыкновенно торжественными процессиями с музыкой, пением и плясками... без плясок не обходились ни одни мистерии...» [149, с. 207].

От осуществлённого наполовину замысла «Мистерии» остались стихотворный текст «Предварительного действия», над которым Скрябин проработал около двух последних лет (1913–1915), опубликованный в «Русских пропилеях» (т. IV.) под редакцией М. Гершензона, и 55 нотных страниц эскизов, ныне хранящихся в архиве музея Н.А. Скрябина. Среди них только одна страница партитурного текста, остальные наброски в клавирном изложении [197, с. 356].

В начальных стихах композитор точно указывает, что он хотел передать в своём произведении:

В этом взлёте, в этом взрыве,
В этом молнином порыве,
В огневом его дыханье
Вся поэма мирозданья.

(«Мистерия» – «Предварительное действие»)

Судя по приведённому литературному тексту, эта будущая поэма представлялась автору полной контрастов, типичных для него образов-символов с кульминационным светоносным радужным финалом. Ценность «Мистерии» как философско-художественной идеи нам видится прежде всего в том, что в ней содержится вечная и главная задача искусства, и в том, что здесь синтезируются все принципы и методы, примененные ранее в творчестве. «Мистерию» Скрябина можно по праву назвать культовым сочинением символистского движения, где в едином потоке сливаются форма и содержание, музыка и поэзия.

Остались литературные тексты самой «Мистерии» А.Н. Скрябина. Судя по сохранившимся документам «Предварительное действие» задумывалось как одночастное произведение по типу полномасштабной поэмы. Сохранившиеся обрывочные записи композитора дают нам общее представление о замысле музыканта. Исходным мотивом скрябинской «Мистерии» является «томление живущего мира начало». Воплощающее идею развития, движения, оно материализуется в образе космической пыли, космического тумана. «Многое можно представить, – пишет С.Н. Трубецкой, – зная образную символику других сочинений Скрябина. Так, зарождающаяся жизнь обусловлена пробуждением любви» [228, т. 2, с. 165]. И здесь вновь вспоминается Трубецкой с его утверждением «Бог есть Любовь». Композитор, к сожалению, не успел, подобно своему другу-философу С.Н. Трубецкому, найти похожую лаконичную форму для точного выражения такой же идеи, однако схожесть мысли всё же очевидна:

Великое свершается, пробуждая любовь!
Любовь, себя любящая, любовь себя создающая!
О желанье, о жизнь!
Загорается твой божественный свет,
Возникает вселенная!

(«Мистерия» – «Предварительное действие»)

Среди характерных скрябинских образов, бегло намеченных в «Мистерии», встречаются: «Мечта», «Мир белых лучей», «Смерть», «всесоздающее Отрицание-Борьба», «всепоглащающий Танец».

Последнее произведение композитора, обрисовывающее полный цикл (цикл мироздания) всеобщего движения и развития, должно было символически сомкнуться с началом начал, выявляя тем самым процесс бесконечности Вселенной.

Скрябину, к сожалению, так и не суждено было написать ни свою «поэму мироздания», ни пролог к ней. Однако всё творчество – это вдохновлённая Поэма, растворившаяся в десятках различных по характеру и содержанию сочинений, каждое из них – целый мир, дышащий бесконечностью и манящим блеском светоносных лучей, любви, красоты, радости и гармонии.

Совершенно очевидно, что в скрябинской концепции «Мистерии», да и всего творчества отразилась философская идея Соборности.

Соборность в понимании Скрябина – это высший синтез, при котором стирается грань между мистикой и реальностью, между искусством и религией. Скрябин искренне считал, что единое соборное переживание людей возможно при помощи мистического лицезрения общей для всех объективной сущности. В его напутствии, высказанном в предисловии «Мистерии» говорится о том, что произведение должно быть более выражено в характере представления, нежели в переживаниях и страданиях. Его произведение должно быть познанным благодаря активному сотворчеству всего человечества разом, одновременно, в едином порыве. Так интерпретировалась и трактовалась композитором философская идея Соборности, соборного единения через искусство, и таким образом, в принципе, должна быть понята нами идея соборного назначения скрябинского искусства.

Скрябинское сознание до последних дней жизни оставалось под воздействием «синдрома Мистерии», по сути дела, это был лейтмотив его творчества. Веря в созидательную миссию человека, он жаждал преобразования современного общества и был убежден, что это обновление произойдет благодаря творческой силе, развиваемой искусством, которому Скрябин посвятил всю свою жизнь. Находясь на этих философских позициях, композитор в своем творчестве воспевает величие, мощь и красоту человеческого духа, обращаясь через искусство к современникам. Его могучий пафос, безудержное стремление к свету, свободе и сегодня властно волнует современного слушателя.

Я силой чар гармонии небесной
Навею на людей ласкающие сны,
А силою любви безмерной и чудесной
Я сделаю их жизнь подобием весны. [15, с. 57]

В своих дневниках Скрябин писал: «Я создаю мир игрою нового настроения, своей улыбкой, своим вздохом, лаской, гневом, на-

деждой, сомнением» [188, с. 227]. Творческий путь композитора-мистика был образцом дерзновенности, служения высоким гуманистическим идеалам, восходящим к пушкинским заветам, несокрушимой веры в силы искусства преобразовать жизнь людей.

Последние произведения в первое десятилетие XX в., согласно композиторским установкам, должны были быть сотворчествающими, активными и не «представляться» слушателям, как это было обычно принято в мировой музыкальной практике. Мистерия, для русского символизма, как и для художественного авангарда начала XX в., представляется нам моделью целостности, неким эфемерным идеальным высоким помыслом, к которому художник стремится в своём творчестве, находясь в вечном поиске, но никогда его так и не постигая. Вяч. Иванов, рассуждая о замыслах Скрябина, высказал следующую мысль: «...теоретическое положение его о Соборности и хоровом действе (Мистерии) проникнуты были пафосом мистического реализма и отличались от моих чаяний, по существу, только тем, что они были для него ещё и непосредственными практическими заданиями» [113, т. 2, с. 157].

Мысль о единстве, чувство единства с миром, лежали в основе философии Соборности музыканта-мистика. Соборность, по выразительной характеристике С.Н. Булгакова, «есть душа православия». Рассуждая далее, русский философ высказывается «об особом соборном состоянии человека, истинной вере, когда все многообразие духовных и душевных сил человека объединено в живую и стройную цельность его соборной волей, нравственным самопознанием» [53, с. 145].

Мечты А.Н. Скрябина оказались сверхутопичными, а поиски нового искусства эфемерными. Но в годы неустойчивой, переломной эпохи – эпохи Серебряного века – он спел свою песнь духовного человеческого братства. Его дерзновенный огонь в творчестве был поистине прометеевским. В своём многогранном музыкальном наследии он олицетворял богатейшую революционную символику, давшую миру молодые ростки будущего, рождение новой жизни Человечества.

С.Н. Булгаков писал, что Соборность – «душа православия». Поэзию Серебряного века сложно назвать христианской в строгом смысле этого слова, однако обращение поэтов к религиозным образам, сюжетам, идеям, на наш взгляд, несомненно. Один из видных современных исследователей И.А. Есаулов отмечает, что «русская литература в своем магистральном духовном векторе не противо-

стояла многовековой русской православной традиции... но, напротив, выросла из этой традиции, из русского пасхального архетипа и идеи Соборности» [93, с. 255]. Действительно, стремление к целостности, к единству, при этом сохранение индивидуальности, личностного начала, осознание единства мироздания – один из существенных мотивов отечественной поэзии Серебряного века.

Индивидуальная душа ощущалась не как нечто целостное и имеющее границы, но как начало, прямо и непосредственно связанное с человечеством, с миром, с космосом – связанное благодаря Соборности. Соборность не предполагает отрицания «я»; напротив, только благодаря Соборности последнее обретает свободу и самобытность, черпая жизненные силы из сверхиндивидуальной целостности человечества.

Интуиции Соборности обнаруживаются в творчестве Вяч. Иванова. Поэт сам говорил о том, что как только он оказался за границей, в нем забродили «искания мистические» и пробудилась потребность осознать Россию в ее идее. Он принялся изучать труды В.С. Соловьева и А.С. Хомякова. На творчество поэта оказали большое влияние и Ф. Тютчев, и Ф. Достоевский. Сумма этих влияний, далеко не единственных, конечно, определила духовный горизонт Вяч. Иванова. Живое переживание соборности как духовной проблемы – вот что придет с ним в русскую культуру, и уже это одно – его неоспоримая заслуга. В 1889 г. он сформулировал свою главную задачу так:

Да прозвучит в ушах и родственно и ново –
Вселенской общины спасительное слово.

Вяч. Иванов предпринял поиск универсального символа, который позволил бы встать на путь преодоления глобальной расколотости человечества, являющегося в своей последней, мистической глубине единым Адамом. Он как бы смутно предчувствует, что надвигается эпоха новых, небывалых всемирно-исторических раздоров, и пытается противопоставить ей прямо противоположную идею религиозной объединенности человечества.

На одном из поэтических диспутов Вяч. Иванов так скажет о своем идеале поэтического творчества: «Поэзия должна в будущем стать органом планетного сознания, ибо до сих пор еще не было речи о планетном сознании. Поэзия поистине должна стать голосом всей земли, и в этом смысле я говорю о том, что поэзия должна стать вселенской поэзией. Поэзия должна стать детской – детской по чистоте своего взгляда и по чистоте своего слова... она выразит сознание

земли, планетное сознание, другими словами – сознание человека, взятого как единство, как единое лицо» [112].

О. Дешарт характеризовал лирику Вяч. Иванова как точное описание объективной, высшей реальности... в аспекте особого, своеобразного опыта и неповторимого личного переживания, когда поэт в едином и через единственное открывает всеобщее и вселенское. Такими переживаниями у Вяч. Иванова были наполнены едва ли не в первую очередь «пейзажные» стихи:

Пьяный плющ и терен дикий
И под чащей – скал отвес,
Стремь – и океан великий
До безбрежности небес...
Так Земля в венце терновом,
Скрытом силой плющевой,
Мерит с каждым солнцем новым
Даль пучины роковой.

Солнце тонет, мир покорен, -
Звезды те ж выводит твердь...
Жизнь венчает дикий терен,
Пьяный плющ венчает смерть. [113, т. 2, с. 95]

Соборность проявляется в творчестве С. Есенина через идею иконичности двуединого мира. Действительно, у поэта мы находим много стихотворений, в которых особенно ярко, образно и наглядно выражены идея тайного единства Небесного, человеческого и природного миров, их взаимопроникновение и преображающее воздействие Божественного мира на мир видимый, человеческий.

Иконичное единство двух миров проявляется в поэзии С. Есенина, по мнению В. Лепяхина, через несколько параметров. В первую очередь, это тот факт, что для поэта природа – храм. А. Марченко в своей работе «Поэтический мир Сергея Есенина» отмечала, что Есенин воспринимает природу как храм. Природа для него – совершеннейшее из построений – «терем», «храм», «собор», «хаты – в ризах образа», стога – «церкви», «молитвословный ковыль», «ивы – кроткие монашки». От образа к образу поэтом как бы возводится купол, который кроют зори, строится храм, имя которому – мир.

Именно храм – главное место соборного единения, истинной соборности, и поэт распространяет и храм, и, соответственно, Соборность на весь мир. Об этом же говорит и М.М. Дунаев: «Вся природа

у Есенина становится всеобнимающим храмом. В ней все молится и зовет к молитве. В подобных образах отразилось христианское средневековое крестьянское видение, восприятие мира как вселенского Божиего храма, под небесными сводами которого совершается совокупностью всех человеческих деяний сакральное общее дело, Литургия... Поэт чутко воспринял то, чем жил окружающий его народ, и отразил бесхитростность народной веры» [88, с. 735].

Само православие говорит нам об отсутствии какой-либо грани между видимой церковью и церковью невидимой – торжествующей на небе. Напротив, по учению о кафоличности Церкви, ее единство является абсолютным: нет видимой и невидимой церкви, небесной и земной, а есть единая Христова Церковь. В своем философском трактате «Ключи Марии» С. Есенин пишет, что человек живет в «обрастающем Храме вечности» [94, т. 5, с. 190]. Осознание этого факта порождает веру, которая приносит мир на землю, и поэт может воскликнуть:

Земля моя золотая!

Осенний светлый храм! [там же, т. 2, с. 48]

Так же поэт слышит церковный звон не только в храме, но и в природе:

В дальних рощах аукает звон... [там же, т. 1, с. 97]

Природа-храм откликается на этот призыв своим звоном. Откликаются звезды: «Молча ухаёт звездная звонница» [там же, т. 1, с. 169], сигнал к началу праздничного богослужения подают деревья:

Троицыно утро, утренний канон,

В роще по березкам белый перезвон. [там же, с. 76]

У Есенина вообще вся земля, весь космос насыщены колокольным звоном: звонят облака, звонит все небо, звон слышится в пении ветра. Как верно отмечал В. Лепяхин, колокольный звон призывает не только человека, но и всю природу прославить всемогущество Божие, его благодать; и природа на этот призыв откликается своим радостным звоном. Этот непрерывный звон, как божественная, чудотворная энергия, преобразует природу в храм божий, в котором совершается непрестанная молитва – благодарение Творцу: молятся деревья, травы, цветы, даже дожди:

Но мелкий дождь своей молитвой ранней

Еще стучит по мутному стеклу.

Поэт ясно и отчетливо слышит, как
Заря молитвенником красным
Пророчит радостную весть.

Церковные лампы, свечи, богослужения и молитвы, по мнению поэта, мы наблюдаем и в природе:

На подвесках из легкого золота
Закачались лампадки небес. [94, т. 2, с. 16]

Свечкой чисточетверговой
Над тобой горит звезда. [там же, т. 1, с. 152]

Запах ладана от рощи ели льют. [там же, с. 75]

Счастлив, кто в радости убогой,
Живя без друга и врага,
Пройдет проселочной дорогой,
Молясь на копны и стога. [там же, с. 85]

В целом вся природа в поэзии С. Есенина – божественный храм: в ней – «ночных небес иконостас», звезды – «лампадки небесные», «поля как святцы, рощи в венчиках иконных», деревья – монашки, сумрак – ангел, ветер – схимник, «туман как ряса». Используя религиозные образы в своей поэзии, Есенин обожествлял и одухотворял природу, обнаруживал в ней скрытый духовный смысл, вспомним его строки:

Наклонивши лик свой кроткий,
Дремлет ряд плакучих ив,
И, как шелковые четки,
Веток бисерный изгиб. [там же, т. 2, с. 11]

По меже, на переметке,
Резеда и риза кашки.
И вызванивают в четки
Ивы – кроткие монашки. [там же, т. 1, с. 184]

Благодаря этой системе небесно-земных соответствий жизнь природного мира в поэзии С. Есенина разворачивается, как торжественное действие природной литургии:

С голубизны незримой кущи
Струятся звездные псалмы. [там же, с. 29]

У лесного аналоя
Воробей псалтырь читает. [94, т. 1, с. 95]

Загораются, как зори,
В синем небе купола. [там же, т. 2, с. 11]

Природа у С. Есенина как бы участвует в богослужении, где звезды или березки – свечки, рощи «кадят росую», ивы «вызыванивают в четки», «воробей Псалтырь читает», т. е. «всякое дыхание хвалит Господа». Природа, действительно, напоминает храм: «Я пришел к твоей вечерне, полевая глухомань», «...молясь на копны и стога».

Соборное единство видимого и невидимого миров в лирике Есенина создается и реальным присутствием Божиим в природе. С высоты небесной Он взирает не только на человека, но и на муравья, на самую маленькую травинку. У Есенина эта идея по-разному выражена во многих стихах:

Ночь и поле, и крик петухов...
С золотой тучки глядит Саваоф. [там же, т. 1, с. 111]
Вижу тебя из окошка,
Зиждитель щедрый,
Ризою над землю
Свесивший небеса. [там же, т. 2, с. 46]

Христос у Есенина зримо приходит в мир, принимая какой-либо образ, чаще всего – нищего. Здесь, конечно, очевидно влияние фольклора, духовных стихов.

И может быть, пройду я мимо
И не замечу в тайный час,
Что в елях – крылья херувима,
А под пеньком – голодный Спас. [там же, т. 1, с. 88]

Мир, по Есенину, един, он не расчленен на отдельные составляющие, а потому вполне естественным для него является присутствие в реальном, физическом, природном, современном ему мире библейских персонажей. В частности, образ Богородицы имеет ярко выраженные фольклорные черты, этот образ – гармоничная часть природного мира:

Я вижу – в просиничном платье,
На легкокрылых облаках,
Идет возлюбленная мати
С пречистым сыном на руках.

Она несет для мира снова
Распять воскресшего Христа:
«Ходи, мой сын, живи без крова,
Зорью и полднью у куста». [94, т. 1, с. 88]

Л.Ю. Кузнецова, одна из исследовательниц творчества С. Есенина, отмечает, что Богородица является хозяйкой прекрасно устроенного природного мира. Богоматерь, подобно крестьянской бабе, печет колоб-месяц ради людей, блуждающих в темноте.

Кроют зори райский терем,
У окошка божья мать
Голубей сзывает к дверям
Рожь зернистую клевать. [там же, т. 2, с. 14]

О том, как богородица,
Накинув синий плат,
У облачной околицы
Скликает в рай телят. [там же, с. 45]

«В поэзии Есенина Вселенная, природа и человек живут в единстве видимого и невидимого на самых разных уровнях. Невидимый мир своим присутствием в видимом мире освещает его, преображает, делает "достойным" вечности, и время исчезает... При отсутствии времени теряют свое значение и пространственные параметры, появляется возможность совместить географически несовместимое: древнюю Палестину... и современную поэту Россию» [151, с. 635].

Под Маврикийским дубом
Сидит мой рыжий дед... [там же, с. 37]

Жизнь в избе для простолюдина, по Есенину, – это служение «избяной литургии». Как там, в природе, – «космическая литургия», так тут, в доме, – избяная. Вообще, как верно отмечает И.А. Есаулов, литургический вариант Священного Писания изначально доминирует в русской традиции над его книжным текстом. Освоение Нового и Ветхого Заветов для русского православного человека совершалось не столько посредством индивидуального чтения духовных произведений, сколько как раз личным участием в православном соборном богослужении, которое и сформировало особую поведенческую структуру, особый православный менталитет. Налиествуя в качестве архетипа, этот менталитет и отразился в литературных текстах художественных произведений даже тех русских авторов,

которые биографически могли и не принимать (на уровне рационального осмысления, обращаясь к письменным книжным источникам) те или иные стороны христианского вероисповедания.

Символом единства мира выступает крестьянская изба. А посему и воспринимается она как изба-храм. Неслучайно поэт использует выражение «избяная литургия». В «Ключах Марии» С. Есенин говорит о том, что изба – это не просто жилище, это «символ понятий и отношений к миру, выработанных еще... отцами и предками, которые неосязаемый и далекий мир подчинили себе уподоблениями вещам их кротких очагов» [там же, т. 5, с. 174]. Именно изба становится олицетворением мира земного, построенного по законам небесного, того, к которому следует стремиться: «Красный угол, например, в избе есть уподобление заре, потолок – небесному своду, а матица – Млечному Пути» [там же, с. 176]. Дом, являясь центром Вселенной, связан с космосом через крышу.

От луны свет большой
Прямо на нашу крышу. [94, т. 1, с. 61]

Галочья стая на крыше
Служит вечерню звезде. [там же, с. 156]

Мы можем говорить о том, что крестьянская изба сравнивается с пантеистическим храмом, связующим землю и небо, а различные части этой избы и ее орнаментальные украшения предстают символами связи «земной предметности» с «воздушным миром». Изба – это малая вселенная, микрокосм крестьянского мира. Такое соборное единение, нерасторжимая близость человека и природы поддерживались именно тем, что природный мир как бы проникал в крестьянскую избу. Он обрел новую жизнь в предметах быта – в растительных узорах, что украшали вышитые наволочки, покрывала, расписную посуду. И отнюдь не случайно с 1914 г. в поэтическом мире С. Есенина появляется и небесное жилище – изба на небе. Это «золоченая хата», «божий», или «райский», терем. И небесная, и земная сферы есенинского мира взаимосвязаны, они постоянно взаимодействуют, влияют друг на друга и даже сливаются: божественный мир приобретает черты земного, а земной – обожествляется. Именно поэтому небо в художественном мире поэта – «голубая трава», «голубая пыль», «голубой», или «небесный, песок», там растут деревья, пасутся «животные»: месяц, солнце, звезды, облака, тучи, а вода на земле – это небесная «синь, упавшая в реку». Чувство со-

борного единства и всеприсутствия Божия – главное, что свойственно «избяной литургии». И потому она освящает быт вплоть до мельчайших деталей. В «Ключах Марии» поэт пишет: «Мы заставили жить и молиться вокруг себя почти все предметы» [там же, т. 5, с. 172]. Для поэзии Есенина характерно взаимопроникновение космической и «избяной» литургии.

Идея Соборности раскрывается в поэтическом и музыкальном творчестве представителей Серебряного века через идею целостности, идею единства Бога и человека, через реализацию принципа всеобщей Любви, через представление о единстве всего существующего, выступающего как высший синтез.

2.2. Универсалия Всеединства в русской культуре Серебряного века

Если в нравственной области (для воли) всеединство есть абсолютное благо, если в области познавательной (для ума) оно есть абсолютная истина, то осуществление всеединства во внешней действительности, его реализация или воплощение в области чувствуемого материального бытия есть абсолютная красота.

В.С. Соловьев

Концепция Всеединства и единства мира была изначально близка русскому культурному типу, русскому мирозерцанию и мировоззрению. Проникнутость всего живого, его единство ярко проявляется и в удивительном чувстве сочетания эстетического момента с моментом этическим, Красоты и Добра: «устранение в душе жадного своекорыстия и злобной, эгоистической изоляции сразу поднимает над миром, вырывает из мира разорванного конечного существования и ставит на высоту бесконечности, где переживается солидарность всех людей и всей твари, где выступает подлинная красота бескорыстного созерцания. Все во все связаны, "все за все ответственны". Изолированное существование есть иллюзия, смерть... Истинная, полная и вечная реальность есть положительное всеединство... как единство красоты, истины и добра» [205, с. 193]. Вражда, раздор – нарушение закона и долга, но что гораздо более важно, еще и нарушение космической гармонии, порядка, любви. «Красота спасет мир» именно в силу свободного характера любви, восхище-

ния, помимо всякого долга или закона. Отношение к природе как к живому, прекрасному, одухотворенному мирозданию («Природа не бездушный слепок», – говорит русский поэт Ф.И. Тютчев) – естественная черта отечественной культурной традиции. Положительное Всеединство проявляется в русской культуре через одушевленную космическую красоту, «включающую в себя и бесконечно большое, и бесконечно малое, и всю гармонию солнц, и всю красоту земных цветов и малейших былинки» [205, с. 211].

«...Одной из существеннейших особенностей русской философии, русского миротолкования, рефлексии была попытка понять человека, бытие народа, человека в этом мире и мир в целом, в единстве, никак в реальной жизни не складывающимся, не обнаруживающимся» [90, с. 150].

Н.А. Бердяев в работе «Истоки и смысл русского коммунизма» отмечал, что русская мысль стремится к целостности, «целостность христианского Востока противопоставляется рационалистической раздробленности и рассеченности Запада. Это впервые было сформулировано И. Киреевским и стало основным русским мотивом, вкорененным в глубинах русского характера... Психологически русская ортодоксальность и есть целостность» [38, с. 258–259].

Русские художники и мыслители Серебряного века выступали за цельность знания, за живое знание, которое заключалось в синтезе науки, религии и философии. Как известно, В.С. Соловьев стоял у основания этого направления отечественной мысли. В «Критике отвлеченных начал» Соловьев отстаивает идею о том, что в основе истинного знания лежит мистическое, или религиозное, восприятие человека, от которого только наше логическое мышление получает свою безусловную разумность, а наш опыт – значение безусловной реальности [208, с. X]. По мнению русского мыслителя, философия прежде всего нуждается в вере, так как без веры познание человека невозможно. Философской мысли в России в XIX–XX вв. было особенно важным представлять духовное как истинное бытие. Ему виделось возможным создать христианской философии, возведя ее на новую ступень сознания. Для цельного знания, согласно соловьевской теории, важны наиболее фундаментальные философские категории, такие как: Благо, Истина, Красота. Но так как эта реализация Всеединства еще не дана в нашей действительности, уточняет В.С. Соловьев, в мире человеческом и природном, а только совершается здесь, то она является задачей для человечества, а исполнение ее и есть искусство [212, с. 400]. Именно такую задачу решали луч-

шие представители Серебряного века, обнаруживая общие основания и правила этого загадочного и непостижимого мира искусства, превращающего все существующее в формы совершенной Красоты и Гармонии.

Формула религиозной онтологии Соловьева – это нерушимая связь Бога и мира, божественного и человеческого бытия. Подобные настроения мы встречаем в религиозно-космологической метафизике, ведущей свое происхождение от ряда философских течений и направлений мировой мысли, но особенно, заметим, от идей Всеединства, Богочеловечества, Софийности и Соборности.

Эта идея историософии просматривается подробно у него в работе «Три разговора». Она состоит в положительном единстве, где Бог представлен началом начал, безусловно, самостоятельным и единичным существом, но именно от него происходит все другое. Бог есть все – мысль, по мнению Соловьева, окончательно и бесповоротно «устраняющая дуализм» [209, с. 85]. В другом своем исследовании в области этики «Критике отвлеченных начал» В.С. Соловьев приводит нас к Всеединству как верховному требованию нравственной воли, или высшему благу.

В целостной соловьевской философии Всеединства солидное место занимали вопросы познания, эстетики и теории искусства, где искусство философу-мистика представлялось как цельное творчество, а учение о Софии – как космическое творчество.

Итак, принципы Всеединства как наивысший тип творческого сознания стали альфой и омегой, с которых началось и благодаря которым сформировалось музыкальное сознание широчайших кругов творческой русской интеллигенции второй половины XIX – начала XX в., несмотря на разное понимание отдельно взятых эстетических оснований и степень фундирования тех или иных художественно-философских проблем в музыке, живописи, литературе, театре.

Исходя из этого, можно считать, что любое художественное творчество софийно. По мнению Н.А. Бердяева, теургия (творчество) представляет тот путь грядущего совершенствования человечества, на котором через сознательное и органичное слияние человеческого творчества с религией будет достигнута изначальная гармония тварного мира с Богом [36, с. 283]. Важнейшей в соловьевской философии является мысль о едином Человечестве как Софии – высшей вселенной и всечеловеческой мудрости. Развивая учение Всеединства, философ дошел вплотную до идеи Соборности, которая

по своему определению, наряду с идеей Софии, составляет квинтэссенцию русской художественной культуры Серебряного века.

Обращаясь к современным исследователям, мы находим в их трудах свое толкование русских философских универсалий. Всеединство, по мнению М.Д. Купарашвили, имеет тесную связь с другими базовыми философскими категориями (универсалиями), упорядочивающими мир. «Всеединство, – пишет М.Д. Купарашвили, – выражает априорную взаимозависимость бытийствующих вещей, которая является как способом определения их онтологического статуса, так и методологией постижения их трансцендентной сущности». Выражением того же принципа в мышлении является категория «софиология», которая определяет спецификацию теории познания. Выражением социального Всеединства является категория "Соборность", разворачиваемая в историософию» [144, с. 203]. И далее: «Соборность восходит к принципу Всеединства, выглядит как его "проекция" в тварном мире Софийной (разумной) жизни» [там же, с. 217]. Феномен Соборности имплицитен для русской религиозной культуры. Русские мыслители видели, как постепенно трансформируются и преобразуются представления о Соборности в теме социального идеала Всеединства.

Категория Всеединства является некой первопричиной сотворенности цельного бытия мира, дает возможность цельного восприятия его. Изложение соловьевских идей о целостности знания и цельной природе человека получает убедительную постигаемость в глубокой музыкальной рефлексии и образной демонстрации в творчестве отечественных композиторов Серебряного века.

Так, дух и принцип Всеединства высвечивается в «Поэме Экстаза», «Мистерии» А.Н. Скрябина; симфоническо-хоровом произведении С.И. Танеева «Иоанн Дамаскин», операх Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка», «Майская ночь», «Ночь пред рождеством», «Садко», «Китеж», балетах И.Ф. Стравинского «Свадебка», «Петрушка», «Жар-птица», «Весна священная», фортепианных опусах (сонатах-сказках) Н.К. Метнера, «Скифской сюите» С.С. Прокофьева, где Красота проявляется как некий синтез души и чувства, под Благотворением – синтез абсолютного и логоса (опера «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова, «Колокола», Четвертый концерт для фортепиано С.В. Рахманинова), в виде духа и воли («Прометей», концерт для фортепиано с оркестром *fis – moll* А.Н. Скрябина), Истина – синтез ума и представления (Первый квартет *b – moll*, Симфония *c – moll*, кантата «По прочтению псалма», опера «Орестея» С.И. Танеева, «Трагическая

поэма» и «Сатаническая поэма», Первая симфония, Соната для форно № 5 А.Н. Скрябина).

Открытие тайны творчества композитора С.В. Рахманинова – одного из ярчайших представителей «русского культурного ренессанса» – позволит нам своеобразно постигнуть глубинную сущность и истоки русской музыкально-философской мысли, в которой отразилась судьба как самой России, так и многих ее философов, музыкантов, поэтов.

По мнению многих исследователей Серебряного века, особенности социокультурного развития России рубежа XIX–XX вв. во многом определили специфику русской философии, которая прямо или косвенно повлияла на музыкальное мировоззрение и творческие пристрастия С.В. Рахманинова. Практически все основные положения русской философии переданы в творчестве Рахманинова в высшей степени эмоционально, тем самым их действенная сила достигает ясности драматизма и становится очевидной уже на уровне обыденной восприимчивости. Самобытность философской мысли в России заключалась в том, что она породила творческий импульс художников – таких, как Рахманинов, – и во многом была интуитивна, мистична. В отличие от западной философии, она стремилась раскрыть не отвлеченные интеллектуальные истины, а те, которые были исключительно ориентированы на реальную жизнь. «Без любви нет культуры, – писал В.С. Соловьев, – без культуры нет любви. Без любви и культуры нет и самого человека» [209, с. 23].

Для русской культуры рубежа XIX – начала XX вв. эта мысль стала путеводителем и философской константой. В русской идеалистической философии, в музыкальных кругах петербургской и московской консерваториях начала XX в. такие понятия, как «любовь», «культура», «совершенство духа», представляли собой единое, неделимое идейное пространство, которое отражало саму суть и величие русской души, глубину русского сердца.

В основе понимания современности музыки, а отсюда и отношения к творческому процессу, у композитора на протяжении всей жизни лежал критерий идейно-образной содержательности. Его художественные воззрения и философские построения сформировались на рубеже XIX–XX вв. – в труднейшее и судьбоносное время для России, когда она шла к революционным, грандиозным преобразованиям, оказавшим колоссальное влияние на всю мировую историю. Особая миссия и роль С.В. Рахманинова заключались в том, что он в сложном и противоречивом мировоззрении эпохи как верный

сын своей отчизны продолжал традиции великих реалистов, своих предшественников: А.С. Даргомыжского, П.И. Чайковского, А.П. Бородин, М.П. Мусоргского.

Для музыкально-философских размышлений в наследии Рахманинова была одна главная тема – тема Руси, тема Родины. Он не был революционным оратором, призывавшим народно-революционные силы к борьбе за высокие гуманистические идеалы, но ему было присуще в этой накаленной атмосфере социальных катаклизмов собственное философское лирико-драматическое мировосприятие. И это было особенно ценно. Все его произведения, выросшие из недр православного сознания, независимо от жанра, несут в себе образы «русской идеи», «законов Собора», «русской правды» и мучительные думы о будущем России.

Отсюда вытекает своеобразие композиторского стиля. Все произведения Рахманинова, особенно «Колокола», Второй концерт c – moll для фортепиано с оркестром, Третий концерт d – moll для фортепиано с оркестром, Третья симфония a – moll, «Всенощное бдение», «Весенние воды» для голоса и фортепиано, кантата «Весна», «Остров мертвых» – симфоническая поэма для симфонического оркестра, «Песня разочарованного» для голоса и фортепиано, «Буря» для голоса и фортепиано, «В душе из каждого из нас» для голоса и фортепиано, «В молитвах неусыпающую» – духовный концерт, «У врат колыбели святой» для голоса и фортепиано, «Утес» – фантазия для симфонического оркестра, «Deus meus» мотет для шестиголосного хора, «Диссонанс» для голоса и фортепиано, «Русская рапсодия» для двух фортепиано, «Король Лир» – музыка к трагедии В. Шекспира, «Симфонические танцы», пронизаны напряженным биением пульса времени и дыханием эпохи Серебряного века.

Расцвет творчества С.В. Рахманинова совпал со стремительным ходом историко-революционного подъема национального самосознания, когда тема «судеб народных» и «судеб человеческих» стала для русских художников всеобъемлющей и активно развивающейся силой. На долю такого крупного музыкального мыслителя, как С.В. Рахманинов, выпали огромные творческие и жизненные испытания, но это, наоборот, закалило и вдохновило его на борьбу за высокие демократические идеалы.

Н.А. Бердяев, рассуждая об эпохе Серебряного века, приводит такие умозрительные рассуждения: «Упадочные элементы русского Ренессанса разлагали личность. Интересно, что в то время очень хотели преодолеть индивидуализм и идею "соборности", соборного

сознания, соборной культуры, которая была в известных кругах очень популярной. Но соборность тут очень отличалась от соборности А.С. Хомякова, она, скорее всего, была связана с идеями Р. Вагнера о всенародной коллективной культуре и о религиозном возрождении через искусство... Художники-творцы не хотели оставаться в свободе индивидуализма, оторванного от всенародной жизни. То было время очень большой свободы творчества, но искали не столько свободы, сколько связанности творчества» [35, с. 410].

Русское сознание на протяжении существования Российского государства для себя четко усвоило, что истинная христианская любовь ведет человека от обособленности к соборной цельности. Соборность – главное условие для спасения души.

Важнейшей философской константой для Рахманинова является концепция Всеединства, где три абсолютные ценности – Истина, Благо, Красота – образуют некий триумвират, смыслом которого, по С.В. Соловьеву, является Любовь. «Абсолютное осуществляет благо через истину к красоте», – говорит философ [206, с. 85].

Глубокая связь с природой, с одной стороны, а с другой – любовь и тяга к народу составляют основную суть духовной доминанты русского художника. Востребуя свою внутреннюю божественность, он искренне пытался показать человеку, обществу, как можно творить собственную реальность, управляя тем, что ему уже известно или непонятно и даже кажется невозможным. Русский мыслитель полагал, что Земля и человек получают урок, являясь неразделимыми партнерами. Ощущение глубинной причастности Рахманинова как сознательного существа, творящего теургический акт в каждом своем произведении, к космическому, вселенскому бытию, постоянная сквозящая мысль о судьбе человека как микрокосма проходят через все музыкальное творчество художника. Композитор продолжает лучшие национальные традиции, в которых человек не отделяет себя от внешнего мира, а имеет прочную взаимосвязь между своей жизнью, своим существованием и бытием Вселенной. Такое целостное представление об устройстве мира явилось особым духовно-теоретическим феноменом Рахманинова, поднявшим русское музыкальное искусство на небывалую высоту, зажигая свет в сознании будущих поколений.

В отличие, скажем, от идеи Соборности, где предполагается создание опыта новой жизни во Христе (триединство свободы, целостности и любви), единства во множественности, метафизика Всеединства может выступать как ключ к философскому пониманию и

осмыслению соборного характера существования (бытия) человека и общества, мира и Бога.

Идея Всеединства в музыке Рахманинова своей окраской рационалистического философствования представлена в виде мистического опыта единства всего сущего, «растворения» его в этом единстве, идеального состояния. Подобное состояние и есть прямой путь через любовь и веру к Богу, чтобы узреть Его доброту. Трактую идею Всеединства по-рахманиновски, можно признать, что она является неким предвосхищением общего онтологического принципа Соборности, где находит свое применение такое утверждение: каждое тождественно всему и Единому.

Красота, Любовь, Гармония, Благо как абсолютные ценности концепции Всеединства являются проявлением истинной духовности рахманиновской философии. Художник считал, что именно они являются спасением, воскресением человека и, вместе с тем, приобщением его к Вечности, духовному Вознесению.

В рахманиновском музыкальном пространстве мы ощущаем отождествление любви и сердца – то самое соединение, идущее от древнерусской традиции, философии любомудрия. Ф.И. Тютчев, которого так высоко ценил композитор и на слова которого сочинил немало значительных вокальных произведений, писал: «Советую понимать Россию (русский дух) не умом, а сердцем» [127, с. 123].

В духовном пространстве Рахманинова, в его философских воззрениях на искусство существовало два взаимопересекающихся взгляда на любовь: один из них – философско-платонический, идущий от В.С. Соловьева, Н.А. Бердяева, второй связан с понятием «ка-тарсис» – сострадание, жалость, милость, растворение в объекте, – богословский и примыкает к философским воззрениям И.А. Ильина, Н.О. Лосского, С.Н. Булгакова, П. А. Флоренского. Поэтому философия любви по-рахманиновски – это этика, эстетика и психология одновременно. Подобный синкретизм – одна из особенностей музыкальной рефлексии художника, который оставил нам в наследство огромное богатство образцов любовной вокальной лирики во всех ее проявлениях – это: шесть романсов – Ор. 8, двенадцать – Ор. 14; двенадцать – Ор. 21; пятнадцать – Ор. 34; шесть – Ор. 38. Любовь, согласно Рахманинову, представлялась свободным искусством, являясь разновидностью духовной деятельности, творческой, созидательной силой, способной создать нового человека. По его страстному убеждению, Любовь всегда означает творение Добра, Миротворчество. Она была тем мерилom, которым он отчаянно прокладывал путь к осоз-

нанию истины, познавая мир и себя. Он свято верил, что Любовь – это бескорыстное служение другим людям и самопожертвование. Отсюда вытекает главная мысль его музыкальной философии: «Творение добра любовью должно стать общим делом, проявлением подлинной соборности православных людей в России!». Подобная философская концепция напоминает положительное Всеединство В.С. Соловьева, где основным является принцип «Все едино в Боге», ибо Всеединство – это есть единство Творца и творения [210, с. 341].

Отметим, что подлинная Соборность, единство всего, как справедливо подчеркивают П.Л. Карабущенко и Л.Я. Подвойский, – это формула религиозной онтологии по В.С. Соловьеву, означающая прежде всего связь Бога и мира, Божественного и человеческого бытия [124, с. 145].

При разработке идеи Всеединства Рахманинов сознательно отталкивался от славянофильской идеи Соборности, придавая ей не только онтологическую ноту, но и космическое звучание, и это не могло не сказаться на стилистике и особенностях музыкального языка.

Рахманинов много и мучительно размышлял о судьбе России, любя ее истинно, по-русски. Для него ее образ был образом святости, выступая как вечный идеал Женственности, как лик Богородицы, как образ «чистой», непорочной Красоты. Подобное софийное чувство во многом роднит и сближает его с философами – В.С. Соловьевым, Н.А. Бердяевым; с писателями – А.П. Чеховым, И.А. Буниным; с поэтами – А. Блоком, А. Белым, Вяч. Ивановым; с живописцами – И. Шишкиным, И. Левитаном, В. Суриковым.

Музыкальной интерпретацией философской универсалии Всеединства в творчестве композитора явились произведения, созданные в начале XX в.: Второй концерт для фортепиано с оркестром, симфоническая фантазия «Утес», «Светлый праздник», кантата «Весна» на слова Н.А. Некрасова, оперы «Алеко», «Франческа да Римини» и «Скупой рыцарь», Вторая симфония, Второй концерт для фортепиано. В этих произведениях, по словам музыковеда М.А. Овчинникова, задолго до эмиграции возник «мотив прощания», который был связан с «отвергнутым бытием» исконных русских ценностей, таких как Вера, Любовь, Искренность [177, с. 345].

Второй концерт для фортепиано (с – moll) является настоящей вершиной фортепианного искусства, где собраны воедино различные образы реальности – ликующие, радостные, светлые, драматические, патетические. Лирика окрашена исповедальными красками,

где доминируют субъективные ностальгические нотки. Музыка одного из самых популярных произведений глубоко экзистенциальна и персоналистична. Особенно ярка по драматизму первая часть, в которой отражена суть жизненной платформы и философии Рахманинова. В главной партии первой части ощущается народно-песенный русский характер, где переплетается обобщенный, «старый» образ Древней Руси и молодой, нарождающейся России, так мучительно прокладывающей себе свой путь. Побочная партия – это лирический гимн человеческой любви и духовной красоте человека. В третьей части композитор соединяет обе темы, превращая их в торжественно-ликующий гимн жизни и созидание Вечного. Не будет преувеличением сказать, что это произведение – настоящий гимн жизни, гимн Человеку.

Философские идеи Всеединства проявлены в фортепианных прелюдиях (В – dur и g – moll). Обе прелюдии воплотили образы суровой действительности, которая в тот успешный, творческий период воспринималась композитором без горечи и страха перед будущим, в которой слышались шаги надвигающихся революционных преобразований, шаги новой России, где через познание Истины, осмысление проблем духовности художник стремился к Красоте и Любви – вечным абсолютным ценностям. Т.Н. Левая отмечает: «Апофеозом всепобеждающей Любви завершаются многие его сочинения дореволюционного времени, торжеством Смерти овеена музыка, созданная после катастрофы 1917 г.» [150, с. 330].

Образ Матери-Земли, образ Любви нашел свое яркое воплощение в кантате «Весна» на стихи Н.А. Некрасова «Зеленый шум», в которой тесным образом переплетаются радостное ожидание весны (жизнь природного мира – макрокосма) и глубокие переживания крестьянина, узнавшего об измене жены (жизнь внутреннего, духовного мира человека – микрокосма).

В поэтическом тексте кантаты присутствуют образы весеннего «Зеленого шума», наделенные русской духовной символикой. Рождаемые ими чувства светлых помыслов, смелых ожиданий получили яркое воплощение в музыке, и можно говорить о создании прекрасной картины мира Всеединства, где человек и Вселенная неразделимы. В этом опусе композитор прибегнул к подлинному фольклорному материалу, используя типичные мелодические попевки, обороты древних обрядовых песнопений («звов», «кличей», «заклинаний»): «Весна идет!». Так, поэтический текст поэмы Н.А. Некрасова позволил композитору придать мелодическому языку кан-

таты (вокальным партиям) определенную рельефную направленность, персонифицированность и усиление драматической линии, характерности образов, оркестровых красок. Глубинный смысл текста поэмы подводит нас к думам о бесконечности мира и о Всеединстве всего сущего в нем:

Идет – гудет Зеленый шум,
Зеленый шум, весенний шум!

Заключительные строки стихов Н.А. Некрасова имеют этическую направленность:

Люби, покуда любится,
Терпи, покуда терпится,
Прощай, пока прощается,
И – Бог тебе судья!

Эта музыка пронизана чувством радости, доброты и упоения жизнью, вселенской любовью. В ней есть сила, мощь, в ней есть размах. С полной уверенностью можно сказать, что торжествующая музыка «Весны» не разобщает, а, наоборот, объединяет. Прошлое – с настоящим, настоящее – с будущим. Эта музыка учит Любви к жизни и ко всему сущему.

Как отмечено ранее, у Рахманинова было потрясающее эстетическое чувство восприятие природы. Понимание и постижение ее красоты примиряло композитора с внешним миром, несмотря ни на что, гармонизируя его внутренние терзания и противоречия. Представление о гармоничной жизни, прославление красоты природы, темы единения природы и человека мы встречаем в вокальных произведениях: «Весенние воды» (слова Ф. Тютчева), «Утро» (слова М. Янова), «Речная Лиля» (из Гейне), «Ночь печальна» (слова И. Бунина), «Сосна» (слова М. Лермонтова), «С 'etait en Avril» (слова неизвестного поэта), «Сирень» (слова Е. Бекетовой), «Здесь хорошо» (слова Г. Галиной), «Буря» (слова А. Пушкина), «Уж ты нива моя» (слова А. Толстого), «Не пой, красавица при мне...» (слова М. Лермонтова).

Итак, С.В. Рахманинов – ярчайший представитель музыкальной культуры Серебряного века. В его творчестве высвечиваются кристаллическими гранями художественно-философские идеи Всеединства, актуальные для России на современном этапе.

В своем наследии С.В. Рахманинов указывает путь на дальнейшее развитие особенности нового русского мироощущения – устремление к трансцендентному, стремление к синтезу: решение проблемы возрождения культуры он видит через цельное знание – взаи-

модействие музыки, религии и философских знаний. Вот почему, в силу своей духовности, музыку русского композитора С.В. Рахманинова по праву можно считать источником жизненных сил национальной культуры, возрождением России.

Идея единства, целостности органична для всей русской культуры, особенно для литературы и философской мысли. Как верно отмечает Р.Ф. Юсуфов, «платонически-аристотелевский идеал природного несовершенства переработан писателями Руси в идеал Всеединства...» [258, с. 69]. Еще Н.А. Бердяев отмечал: «У Белинского было характерно русское искание целостного мирозерцания, которое дает ответ на все вопросы жизни, соединяет теоретический и практический разум, философски обосновывает социальный идеал. Целостная правда, как потом выразился Н. Михайловский, тоже вышедший из Белинского, есть правда-истина и правда-справедливость. Та же идея целостности, тоталитарности будет у Н. Федорова на религиозной почве и в марксизме-ленинизме. Русские критики-публицисты всегда будут проповедовать целостное мирозерцание, всегда будут объединять истину и справедливость, всегда будут учителями жизни» [34, с. 23].

К. Бальмонт пишет:

Идея Всеединства не чужда и поэзии Серебряного века.

Я в тебе, ты во мне безраздельно,

Все – в одном. Все глубоко и цельно.

Бунин тоже передает свое ощущение единения с божеством: «...во мне есть, помимо всего моего, еще некое нечто, очевидно, основное, неразложимое, истинно частица бога». «Все во всем» – называет Ф. Сологуб одно из своих стихотворений, в котором утверждает свою сопричастность всему происходящему в мире:

Если кто-нибудь страдает,

Если кто-нибудь жесток,

Если в полдень умирает

Зноем сгубленный цветок,

В сердце болью отзовется

Их погибель и позор,

И страданием зажжется

Опечаленный мой взор:

Потому что нет иного

Бытия, как только я;

Радость счастья голубого
И печаль томленья злого,
Все, во всем душа моя. [214, с. 56]

Вяч. Иванов в своем первом поэтическом сборнике «Кормчие звезды» в разделе «дистихи» цитирует главную идею «Упанишад» «Tat Twam asi»:

В страждущем страждешь ты сам: вместе сораспяться живому.

В страждущем страждешь ты сам: мужествуй, милуй, живи. [113, т. 2, с. 642]

Первое стихотворение четвертой части его мелопеи «Человек» посвящено принципу Всеединства и носит характерное название – «Человек Един»:

Что Кришна знал и Гаутама, –
По ужаснувшимся звездам
Когда ж прочтут творцы Адама, –
Что в них единый жив Адам? [там же, с. 232–233]

Идея единства мира, Вселенной стала одной из основных в творчестве К. Бальмонта. На него поэт не раз обращал внимание. Как верно отмечает Т.Н. Скок, и в его картине мира, временной и пространственной системе творческий человек, поэт присутствует как связующее звено и необходимый элемент. «Правое и левое, верх и низ, высота и глубина, Небо вверху и мир внизу, Солнце днем и Луна ночью, звезды на небе и цветы на лугу, громовые тучи и громады гор, неоглядность равнины и беспредельность мысли, грозы в воздухе и бури в душе, оглушительный гром и чуть слышный ручей, жуткий колодец и глубокий взгляд, – весь мир есть соответствие, строй, лад, основанный на двойственности, то растекающийся в бесконечность голосов и красок, то сливающийся в один внутренний гимн души, в единичность отдельного гармонического созерцания, во всеобъемлющую симфонию одного Я, принявшего в себя безграничное разнообразие правого и левого, верха и низа, вершины и пропасти» [24, т. 1, с. 268].

Космос един, и голос поэта органично вливается в это единство. Единство, цельность и целостность мироздания, «стянутость» верха и низа, Неба и Земли, бездны космической и земной:

От дола до Солнца одною струной
Обвенчаны небо и дно. [23, с. 15]

Стих совмещает, сливает в своей сущности две полярные стихии – Огонь и Воду, – которые по сути своей становятся двумя составляющими, необходимыми для гармоничного триединства, а третий элемент – человек – символизирует животворящую творческую силу искусства, равную мощи солнца и энергии океана.

«Я» поэта и природный, окружающий мир сливаются, объединяя не только действительность, но и процесс творчества и мирового творения:

Многоразличные созвучия сиянья
По небу разбросав, я все их слил в одно:
В восторг предсмертного сознания,
Что мне блаженство суждено. [там же, с. 128]

Человек не просто соединяется, сливается со Вселенной, он является главным связующим звеном этого единства, Всеединства, точнее, говоря словами поэта, – триединства:

Что сделалось со мной? Я весь пою.
Свиваю мысли в тонкий строй сонета.
Ласкаю зорким взором то и это.
Всю Вечность принимаю как мою. [170, с. 17]

Идея Всеединства, единства мироздания, Вселенной подчеркивается весьма важной функцией искусства, точнее поэзии, ведь именно Слово и Поэт (душа поэта) выступают третьей, связующей единицей. Горные вершины, отраженные в зеркальной поверхности озера, «силой тайного соответствия... сочетаются в одно», а «человеческая душа, которая видит все это, встает третьим звеном, и, как рифма соединяет две строки в одну напевность, душа связует безгласную гору и зеркальную воду в одну певучую мысль, в один звенящий стих» [24, т. 1, с. 270]. «Первичный ум человека глядит и видит полное высокой поэзии соответствие в двойственности лика древесных существ»; ясное небо и грозовые облака, породившие гром, пробуждают Слово; «малый ключик» и «гудящий Океан» сливаются воедино, а «человек слушает голос Моря и создает былины и рапсодии» [там же, с. 272]. Можно отметить, что, по представлениям К. Бальмонта, именно поэзия и Поэт гармонизируют мировое пространство, Вселенную, превращая ее во «Всеединый лад» и в недрах хаоса находя «созвучия шума». Именно через со-гласие и со-звучие проявляется всеединящая сила творчества и изначальная гармония единого мира. К. Бальмонт писал: «Стих напоминает человеку о том, что он бессмертный сын Солнца и Океана» [25, с. 284].

Универсалия Всеединства у К. Бальмонта выражена через идею цельности мира, глубинной связи человека и мироздания и в итоге – единство всего сущего. Поэт пишет: «Одна капля, звеня, говорит о Вселенной, в одной капле, переливаясь, играют все капли радуг. Так рождается стих, возникает напевный образ, человек видит себя в Мире и весь Мир отображенным находит в себе. Человек есть капля и человек есть Море... Стих напоминает человеку о том, что он бессмертный сын Солнца и Океана» [24, т. 1, с. 274].

Т.Н. Скок отмечает: «Тройственность двух, углубляющая самое понимание чего бы то ни было, постоянно подчеркивается Бальмонтом как в отношении к глобальному, мировому, так и в отношении к частному, единичному. "Этот закон триады, соединение двух через третье, есть основной закон нашей Вселенной", – утверждает он в очерке "Поэзия как волшебство", говоря в том числе и о стихотворных рифмах, образующих в своем единстве "одно, лучисто-певучее, целое"» [199, с. 56].

Для поэзии С. Есенина характерным является представление о единстве мира, о единстве неба и земли. Мир в его понимании существует в первозданном значении этого слова – как единство человека и космоса, мира горнего и мира дольного. Космическая модель мира для С.А. Есенина – двухчленна: небо и земля. К первому – верхнему – миру относятся небесные явления (небо, солнце, луна, звезды), ко второму – земля, деревья, животные, человек. Эти ярусы между собой очень тесно взаимосвязаны.

У лесной поляны – в свяслах копны хлеба,
Ели, словно копыя, уперлися в небо. [94, т. 1, с. 83]

Погасло солнце. Тихо на лужке. [там же, с. 122]

Гляню в поле, гляню в небо –
И в полях, и в небе рай. [там же, с. 141]

В три звезды березняк над прудом. [там же, с. 168]

Связь земного и небесного («понятен мне земли глагол», но «душа грустит о небесах») – не просто один из поэтических приемов, а важнейшая особенность философии С. Есенина, его представлений о мире и человеке. По точному наблюдению литературоведа Т. Савченко, в произведениях поэта земная и небесная сферы взаимодействуют, влияют друг на друга и даже сливаются. Вот почему небо в художественном мире поэта – «голубая пыль», там растут

деревья, пасутся «животные» (месяц, солнце, звезды, облака), а в воде, на земле это – небесная «синь, упавшая в реку».

Об этом же его трактат «Ключи Марии». Устами старца, поющего о «золотых ключах», Есенин возвещает сокровенную тайну мира: мир земной и мир небесный едины, как верхняя и нижняя половины чаши, «ибо воздух и земля по отношению друг к другу – опрокинутость». Не случайно поэт приводит слова Гермеса Трисмегиста: «Что вверху, то внизу, что внизу, то вверху. Звезды на небе и звезды на земле» [94, т. 5, с. 178]. В доказательство этому он говорит о «заставлении воздушного мира земною предметностью», о том, что «создать мир воздуха из предметов земных вещей или рассыпать его на вещи – тайна для нас не новая» [там же, с. 185]: «...небо – ...необъятное, неисчерпаемое море, в котором эти звезды живут, как многочисленные стаи рыб, а месяц для них все равно, что запрокинутая рыбаком верша» [там же, с. 182].

Задремали звезды золотые... [там же, т. 5, с. 178]

...Распоясала зарница

В пенных струях поясок. [там же, т. 4, с. 52]

...Месяц, всадник унылый,

Уронил повода. [там же, т. 1, с. 66]

...По пруду лебедем красным

Плавает тихий закат... [там же, с. 156]

Облаки лают,

Ревет златозубая высь... [там же, т. 2, с. 44].

Таким образом, мир горный и мир дольный в творчестве С.А. Есенина отождествляются, для крестьянского поэта хлеб земной и небесный – одна краяха. Жатва словесная, жатва космическая и жатва земная – единый труд. Его полет к небу не от земли, а вместе со всей землей. Его земля – небо, небо – земля.

Там, за млечными холмами,

Средь небесных тополей,

Опрокинулся над нами

Среброструйный Водолей.

Он Медведицей с лазури –

Как из бочки черпаком.

В небе вспыхнувшая буря
Села месяцу верхом.
В вихре снится сонм умерших,
Молоко дымящий сад,
Вижу, дед мой тянет вершей
Солнце с полдня на закат. [94, с. 52]

Иными словами, мир земной и мир небесный онтологически едины.

Глубокая связь с природой и человечеством, являющаяся, на наш взгляд, одним из проявлений идеи Всеединства, ярко проявилась в творчестве С. Есенина.

Благодаря принципу Соборности границы единичного раздвигались до пределов универсума; отдельный человек оказывался связан со всем живым, с космосом, с Мировой Душой. Сознание всеединства греха проявляется в мировой скорби – скорби по всякой твари. И надежда на спасение всех была глубоко укоренена в православной религиозности. Индивидуальная личность рассматривалась как часть живого целого, лишь внешне, по видимости, отличная от него. Еще Плотин сравнивал людей с листьями дерева, извне разобщенными, изнутри же – посредством ветвей общего ствола – питаемыми и оживляемыми общим соком, идущим из общих корней. Жизнь перетекает из мирового целого в индивида и обратно – в Космос. В.С. Соловьев писал, что отдельная личность – всего лишь луч, правда, луч живой и реальный, но не отделимый от идеального источника света – от бытия, характеризуемого Всеединством. Личность – это только результат индивидуализации Всеединства, которое присутствует в ней целиком.

Выражением тоски по братству со всякой живой тварью, указывал князь Трубецкой, становится космическое сострадание по отношению к ней – к птицам, зверям, бесам. Скорбь по страданиям твари особенно ярко выражена у Есенина в творчестве 1915–1918 гг., например, в стихотворении «Корова»:

Думает грустную думу
О белоногом телке...
Не дали матери сына...
Свяжут ей петлю на шею
И поведут на убой [там же, т. 1, с. 119];

в стихотворении «Лисица»:

На раздробленной ноге приковыляла,
У норы свернулася в кольцо.
Тонкой прошвой кровь отмежевала... [94, т. 1, с. 137];

особенно в «Песни о собаке»:

Семерых оценила сука,
Рыжих семерых щенят.
...Вышел хозяин хмурый,
Семерых всех поклал в мешок.
По сугробам она бежала,
Поспевая за ним бежать...
И так долго, долго дрожала
Воды незамерзшей гладь... [там же, с. 170–171]

В.Г. Короленко отмечал, что, слыша голос природы, человек испытывает к ней сострадание и в этом сострадании человек и природа образуют единство.

В стихах Марины Цветаевой идея Всеединства рассматривается через призму единства всего человечества, его родственной близости. Душа поэта переполнена любовью к миру, неразрывная часть которого – люди. Поэт не отделяет себя от остального человечества, существуя в едином пространстве-родстве, согретом теплотой чувств. В стихотворении «Идешь, на меня похожий» прохожий – случайно выбранный, идущий мимо человек – становится собеседником, братом, другом. Она говорит с ним из воображаемой могилы и все-таки заботится о нем, как земная сестра:

Сорви себе стебель дикий
И ягоду ему вслед, –
Кладбищенской земляники
Крупнее и слаще нет. [250, с. 38]

Даже смерть не служит препятствием для ощущения единства всех людей. Цветаева говорит со своим «прохожим» на равных, без обиды и ощущения превосходства:

Но только не стой угрюмо,
Главу опустив на грудь,
Легко обо мне подумай,
Легко обо мне забудь. [там же, с. 39]

Размышления о смерти очень характерны для М. Цветаевой, но выводы, которые она делает из них, удивительны. Это не фа-

тальное позирование подростка, не чувство безнадежности и бессилия перед неумолимым ходом времени, а горячее сочувствие, единомыслие со всеми – ушедшими и живущими:

К вам всем – что мне, ни в чем не знавшей меры,
Чужие и свои?! –
Я обращаюсь с требованием веры
И с просьбой о любви.

Любовь и смерть – две вечные стихии, объединяющие всех людей, и именно поэтому, по ее страстному убеждению, все люди должны быть братьями:

Я знаю правду! Все прежние правды – прочь!
Не надо людям с людьми на земле бороться!..

И под землю скоро уснем мы все,
Кто на земле не давали уснуть друг другу. [250, с. 51]

Мотивы единства мироздания, Всеединства находим и в лирике О. Мандельштама. Вспомним хотя бы такие его строки:

Человек умирает. Песок остывает согретый,
И вчерашнее солнце на черных носилках несут. [156, с. 61]

Образы розы-человека-солнца обладают неким внутренним единством. Единство это проявляется, прежде всего, через союз «и», вскрывающее тождество, первоначально, может быть, и не бросающееся в глаза. О. Мандельштам ставит грандиозный знак равенства между Человеком и Солнцем – песчинкой мироздания и его центром. В этом «и» сосредоточены нерасчленимость, Всеединство, «сестринство» двух сущностей: не просто «Человек и Солнце», а скорее «Человек есть Солнце» или, вернее, «Человеко-Солнце», «Человек-Солнце». Человек и Солнце едины – потому после смерти человека остывает песок, подобно тому, как остывал бы он после гибели солнца.

Интуиции Всеединства проявляются и в творчестве А. Ахматовой. В стихах поэтессы много эпитетов, которые когда-то знаменитый русский филолог А.Н. Веселовский назвал синкретическими и которые рождаются из целостного, нераздельного, слитного восприятия мира, когда глаз видит мир неотрывно от того, что слышит в нем ухо, когда чувства материализуются, опредмечиваются, а предметы одухотворяются. «В страсти, раскаленной добела», – скажет А. Ахматова. И она же увидит небо, «уязвленное желтым огнем» – солнцем, и «люстры безжизненный зной».

Но стихи А. Ахматовой – не фрагментарные зарисовки, не разрозненные психологические этюды: острота взгляда сопровождается остротой мысли. Велика их обобщающая сила. Стихотворение может начинаться как непритязательная песенка:

Я на солнечном восходе
Про любовь пою,
На коленях в огороде
Лебеду полю [18, т. 1, с. 36];

а заканчивается оно библейски:

Будет камень вместо хлеба
Мне наградой злой.
Надо мною только небо,
А со мною голос твой. [там же]

Личное («голос твой») восходит к общему, сливаясь с ним: здесь к всечеловеческой притче и от нее – выше, выше – к небу. И так всегда в стихах А. Ахматовой.

Таким образом, в художественном творчестве Серебряного века универсалия Всеединства проявляется в различных ракурсах: и как единство, цельность мира, и как единство всего человечества, его родственная близость, и как единение личного и вселенского начал, основанное на сострадании, как некая устремленность к трансцендентному.

2.3. Поэтика русского Космизма в искусстве Серебряного века

Русский Космос – это точки и тире пустоты:
Пунктиры – не сплошняк цивилизации.

Г.Д. Гачев

Традиция Космизма как особого мироощущения и миропонимания уходит своими корнями вглубь тысячелетий, в недра мифологического сознания человека, еще не выделявшего себя из мира природы и космоса.

Космизм обусловлен самой природой человека как планетного, солярного и космического существа. В.Н. Демин отмечает, что «ощущение нераздельности с бесконечной и неисчерпаемой приро-

дой было присуще людям всегда. Великий русский космист В.И. Вернадский называл это неотъемлемое человеческое качество вселенскостью» [63, с. 3].

Широкая трактовка Космизма позволяет характеризовать эту черту русской культуры как ориентацию сознания на восприятие мира в качестве живого мироздания. Русский Космизм, уходящий своими корнями в языческий период, есть результат тысячелетней отработки в российской культуре мировоззрения живого, нравственного Всеединства человека, человечества и Вселенной. Вселенское мироощущение впитывается русскими изначально.

Русский Космизм – это совокупность коренных черт национального самосознания, в разной мере проявляющихся в истории культуры. Доминирующим принципом космистского взгляда на мир являются представления о единстве Макрокосма – Вселенной и Микрокосма – человека. «Созерцательное отношение и экстатически религиозное переживание единства человека и космоса уходят в глубокую древность и предполагают определенный путь исторического развития» [81, с. 10].

Мир в космистской философии представляется как некое целое, соразмерное, многоплановое, гармоничное, разумно устроенное, прекрасное, творчески-созидательное.

Проблемное поле выдающихся русских композиторов, творивших на рубеже XIX – начала XX вв. выросло и окрепло из философии Всеединства В.С. Соловьева и потом органично уже вывело их на проблемы Космизма. Именно благодаря учению христианства русский человек ощущает себя частицей мироздания, осознавая непосредственную связь с Космосом. Воистину прав был тот, кто изрек такую мысль: Бог стал человеком, чтобы человек стал Богом.

В русском музыкальном Космизме созданы усилиями многих художников новый звуковой поток и звуковое пространство. Композиторы, создавая свой неповторимый звуковой Космос, опирались на труды Платона, Аристотеля, Плотина, В.С. Соловьева, братьев С.Н. и Е.Н. Трубецких, С.Н. Булгакова, П.А. Флоренского, Н.А. Бердяева, Н.Ф. Федорова, А.Ф. Лосева. Музыкальный Космизм поднимает темы Софии как символа божественной красоты и мудрости, космической гармонии, темы Космоса Души, освобождения Духа перед лицом Вечности, микрокосма. Произнося магическое словосочетание «русский Космизм», мы ощущаем коренную связь с национальным самопознанием, которое выросло на одной цветущей ниве с логосом – русской философией, русским искусством.

Рефлексируя национальный культурно-исторический тип, по мнению Э.А. Бальбурова, русская философия отметила такие черты, как «религия земли», религиозный мистический материализм, «идея конкретного сущего, существующего, предшествующего рациональному познанию» [22, с. 161].

Н.А. Бердяев писал о русском Космизме как о «новом взгляде» из глубины веков, называя его «православным космизмом». Русский Космизм породил идею тождества человека (микрокосмоса) и Вселенной (макрокосмоса). С древнейших времен русский человек видел или ощущал тесную взаимосвязь между своим существованием и жизнью Вселенной. В сущности, Космизм в широком смысле слова – это представление о целостности Мироздания, это мировоззрение нового видения мира. Философским основанием русского Космизма являются: в онтологии концепции Всеединства, основательно проработанные В.С. Соловьевым, С.Н. Булгаковым, Л.П. Карсавиным, В.В. Зеньковским, П.А. Флоренским; в гносеологии – «цельное знание» В.С. Соловьева, «живое знание» И.В. Киреевского и А.С. Хомякова, «цельное мировоззрение» П.А. Флоренского, «общее дело» Н.Ф. Федорова. В целом же онтологические и гносеологические основания русского Космизма совпадают с мировым. Отличие лишь в том, как пишет О.Д. Куракина, что в русском Космизме мир рассматривается не только в его наличной данности, но и с точки зрения должностующего быть, с точки зрения его теoантропокосмического развития через Человека и отношения к высшему идеалу, Творцу и творению [146, с. 95].

Заслуга русского Космизма состоит в том, что он заставил иначе взглянуть на культурно-исторический процесс с точки зрения космического, или вселенского, измерения бытия человека. «Космизм – понятие живое и конкретное, как и все рожденное. Оно обитает не в разреженном воздухе универсалий, а в реальной исторической плоти национального духа, имеет свое лицо и биографию», – отмечает Э.А. Бальбуров [22, с. 3].

В русской музыкальной культуре Космизм представлен, по мнению исследователей (Т.И. Левая, Ю.В. Келдыш, Л.А. Рапацкая, М.К. Михайлов, Г. Орлов, И.И. Лапшин, М.П. Рахманова, Б.В. Асафьев), в творчестве композиторов: А.Н. Скрябина, С.В. Рахманинова, Н.А. Римского-Корсакова, С.И. Танеева, А.К. Лядова, Н.К. Метнера, М.К. Чюрлёниса. В музыкальной философии перечисленных композиторов затронуты проблемы Космоса и Микрокосмоса, идеи, связанные с сакральными тайнами мироздания, с представлениями о существо-

вании других миров и галактик. Так, музыкальный Космизм для А.Н. Скрябина и А.К. Лядова был поэтической философией, которая по сути своей мистична.

Космоцентризм музыкальных воззрений Скрябина определяет его место в наличном бытии по принципу «Микрокосм» (человек) подобен «Макрокосмосу» (универсуму), в результате чего скрябинская музыка выступает перед нами с экзистенциально-онтологической стороны как особый способ духовно-возвышенного постижения бытия. Она способствует проявлению высоких чувств, соединяющих микрокосмос и макрокосмос. Эту музыку нельзя постичь ни чувством, ни умом, но сердцем, ибо она отражает гармонию космического бытия, которая, по сути, рационально непознаваема в дискурсивном мышлении. Русский дух Скрябина и Космизм удачно нашли друг друга, соединившись в загадочную философскую константу. Скрябинскую поэтическую философию следует рассматривать как живую универсалию российской духовности. Творчество для Скрябина – это миф, который не перестал быть священнодействием и не превратился в рассуждение и философскую рефлексию. Очарование творчества Скрябина состоит в том, что он согласует своё музыкальное сознание с творчеством бытия в гармоничный союз. И не тогда ли творит художник успешно, пишет Вяч. Иванов, когда направляющий его руку центр сознания не в нём, а где-то вне его?.. И не вдохновенные ли искусством доньне хранят и возделывают сад Божий? [115, с. 75].

Восприятие Скрябиным реального мира содержит в себе тайну единства логоса и эстезиса, знания и видения. Мир, который композитор называет космосом поэтической философии, можно именовать новой мифологией, или мифологией будущего. Удивительный мир скрябинских произведений обладает яркой, неподражаемой онтологической фактурностью, где под знаком эйдоса и символа состоит музыкально-философское повествование композитора. Ключевая мысль поэтической философии композитора – в осмыслении мира с точки зрения овеществлённости в нём Духа и одухотворённости вещей, трактовке её в системе Всеединства. Дело поэзии как искусства вообще, подчёркивает В.С. Соловьёв, не в том, чтобы украшать действительность приятными вымыслами живого воображения, а в том, чтобы воплощать в осязательных образах тот самый высший смысл жизни, которому философ даёт определение в понятии [204, с. 471–472]. Художник, как считал Скрябин, подобен творцу мира, а сам процесс творения подобен художественному твор-

честву, ибо именно художник постигает истину, подражая прекрасным творениям «умного мира». Согласно А. Шопенгауэру, любой композитор раскрывает внутреннюю сущность мира и выражает глубочайшую мудрость на языке, которого его разум не понимает.

Композитор-мистик считал, что человек и человечество, как на планете, так и во всей Вселенной, представляются абстрактными наблюдателями и не только противостоят как субъекты, они выступают прежде всего как его преобразователи. В его творчестве постоянно прослеживается мысль о свободном человеческом единении и всеобщем братстве. Он распространял свои идеи гуманизма не только на человечество, но и на отношения общества с природой, космосом, Вселенной. Художественно-философская мысль А.Н. Скрябина, рассматривая диалектику сущности и существования, проблемы свободы человека в обществе, его смерти и бессмертия, его смысла жизни, подвига и подводит нас своим перерастанием в антропологизм и антропокосмизм.

Для А.Н. Скрябина Космизм – это поэтическая философия, выражающая русскую специфику музыкального мышления, где уникально сочетаются рациональное и мистическое познание. Его символизм как миропонимание, как специфический способ философии жизни проявлялся в своеобразном мистическом мышлении, поскольку он представляет окружающую его действительность (реальный мир), человека, общество, природу как нечто покоящееся на сверхчувственном начале, которое представляется ему таинственным и сокрытым. Весь наличный мир, пишет М.Д. Купарашвили, архитипичен, он – символическое выражение вечного творческого акта и также вечен в силу созвучности с божественной сущностью [145, с. 195–196]. Мистицизму Скрябина свойственна одна особенность: единение с Космосом, Вселенной. Весь наличный мир, поясняет М.Д. Купарашвили, и внешний, и внутренний, осознаётся как нечто единое, всё во всем: либо душа мистика растворяется в природе, либо космос в его душе [там же, с. 200]. Касаясь типологии мистического опыта композитора, можно сделать вывод, что он использовал несколько путей, занимаясь творчеством: «погружение в себя», иногда «откровение», «фантастическое внутреннее видение», «внутреннее слушание», «познавание мира и самого себя», «разговор со Вселенной».

Его художественные образы – это борьба двух космических начал – Добра и Зла, светлых сил и темных. А.Н. Скрябин планомерно исследовал «скрытые пространства» духовной и физической реальности. Создатель поистине космической музыки часто повто-

рял: «Вы не можете себе представить, до какой степени творчество в искусстве есть путь откровения. Это такой же настоящий путь, как всякий "раджа-йога" и другие йоги – только он еще прямее к посвящению... Я почти всему научился у своего творчества. Это – мое откровение, и я знаю, что оно столь божественное, как и иное» [188, с. 85].

Одним из таких «откровений» композитора-мистика было то, что Вселенная ему представлялась как совокупность зеркал-экранов (горизонтов сознания), которые можно было классифицировать по частоте вибрационного фона. «Самосознание человека, – говорил композитор, – не только не идентично телу и личности, но и является главным условием "проявлением" мира из тьмы небытия. Оно представляет собой некий нематериальный кристалл, помещенный в центре многомерной сферы мира и отражающий божественный Луч Творения. Иллюзия течения времени вызвана постоянным вращением кристалла. Мир кажется прочным и неизменным, потому что все грани кристалла абсолютно одинаковы» [там же, с. 113].

Другим «откровением» Скрябина было постижение структуры тонких миров, находящихся в пространстве и времени. Здесь уместно было бы подчеркнуть, что композитор имел в виду не физические, а созерцательные путешествия по Вселенной. Композитор считал, что пространственно-временные возможности музыки дают понять, что привычный образ времени далеко не исчерпывает его важнейших характеристик: прошлое и будущее, причина и следствие существуют в музыке одновременно, всего лишь порой меняясь местами.

Своеобразная модель русского музыкального Космизма представлена в творчестве сказочника Н.А. Римского-Корсакова. В его музыкальной картине мира человек и Вселенная находятся в неразрывном единстве и гармонии. Его пантеистические настроения в оперных полотнах, мистицизм гармонируют с философией русского космиста Н.Ф. Федорова. Философские искания о Богочеловеке подхватил в своем творчестве С.И. Танеев, рассказав нам о нерасторжимом единстве Бога и человека.

Тема единства космоса и природы ярко и самобытно представлена в музыкальных полотнах Н.А. Римского-Корсакова, который свою художественную картину мира видел как всеобъемлющую модель Вселенной, в которой гармонично созвучны и взаимодействуют микрокосм души Человека и макрокосм одухотворенной, обожествленной Природы. Внимание художника, по словам Ю.В. Келдыша,

сосредоточивалось в наибольшей степени на великих явлениях космоса (небо, море, солнце, звезды) и на великих явлениях в жизни людей (рождение, любовь, смерть). Этому соответствует вся эстетическая терминология Римского-Корсакова, в особенности его любимое слово «созерцание». Его заметки по эстетике открываются утверждением искусства как «сферы созерцательной деятельности», где объект созерцания – «жизнь человеческого духа и природы, выраженная в их взаимных отношениях» [127, с. 145].

Само совершенство художнику мнилось в единстве природы и искусства. Как уже ранее отмечалось, элементы пантеистического мистицизма присутствуют буквально в каждой его оперной партитуре. И здесь корсаковская музыкальная философия звучит в консонансе с мыслями другого русского философа-космиста XIX в. Н.Ф. Федорова, который говорил: «Человек – не произведение только природы, но и дело или создание искусства. Последний акт Божественного творчества был первым актом человеческого искусства, ибо назначение человека – быть существом свободным, а следовательно, и самосозданным, так как только самосозданное существо может быть свободным» [236, с. 543]. Отечественный мыслитель И.И. Лапшин называл Римского-Корсакова величайшим певцом вселенского чувства космической эмоции. Это вселенское чувство композитора можно понимать и толковать как триединое – гимн природе и любви, гимн созидающему творчеству и гимн моральному героизму. В христианстве Римского-Корсакова как художника, отмечает И.И. Лапшин, привлекала исключительно поэзия обрядов в такой же мере, как и поэзия языческих обрядов. Зато с христианской мистикой у него, как и у Достоевского, есть глубокие общие черты, именно потому, что эта мистика близка по духу пантеизму [148, с. 57]. Все это на основе древних верований, сказаний и христианских православных идей в их первоначальной чистоте и созерцательности композитор воплотил в лучших своих симфонических и оперных опусах: «Шехеразаде», «Антаре», «Псковитянке», «Снегурочке», «Майской ночи», «Китеже», «Садко», «Царской невесте», «Кашее», «Салтане». Его искусство, по утверждению Л.А. Рапацкой, несет ощущение слитности и единства человека с природной стихией, перекликающееся с экологической картиной мира нашего времени. Космизм Римского-Корсакова как поэтическая философия выражает не только национальную специфику в музыке, но и вмещает в себя рациональное, эмпирическое, мистическое познание, в его теснейшем неразрывном единстве. Специфика эстетики русского художника в том, что

его мысли глубоко онтологичны. Они во многом опирались на платоновскую космологию, сущность которой – «рождение в красоте» [173, с. 206e].

В музыкальной философии А.К. Лядова мы находим неразрывную связь с эстетикой и собственно художественным творчеством символистов – поэтов, музыкантов, режиссеров, художников, причем очень сложно порой провести четкую грань между философией символизма и символистской художественной музыкальной поэтикой. Наша задача – показать наличие «генома» в его музыкально-поэтической философии, мифотворчестве, а также в музыкально-художественном сознании.

Музыкальный космос А.К. Лядова – представление мира как единого живого организма, в котором, по словам П.А. Флоренского, есть «соритмическое биение духа, откликающегося на ритм познаваемого» [240, с. 32]. Согласно художественно-философской концепции композитора, человек воспринимался как часть космоса (в духе взаимодействия микрокосмоса и макрокосмоса), а человечество трактовалось как единое целое, единый организм, ибо человечество есть один человек. Лядовское мировоззрение «космизма» предусматривало сопряженность человека и космоса, где главенствовала идея взаимосвязанного мира – идея Всеединства.

Космизм Лядова имеет два корня: один связан с микрокосмосом, идет еще от античных традиций, другой – преображение человека, восхождение к Богу, имеет христианские истоки. Сама идея Всеединства в творчестве художника носит пантеистический характер, потому как его мироощущение было связано с представлением о комической целостности и одушевленности Природы, любовью ко всему сущему на Земле и уважительным отношением ко всему Мирозданию. Человек в лядовской картине мира занимал центральное место, объединял мир в одно целое.

Космическое мировоззрение А.К. Лядова формировалось под непосредственным влиянием Н.А. Римского-Корсакова, А.Н. Скрябина, а также отечественных философов – В.С. Соловьева и Н.А. Бердяева. Лядовское художественное тяготение к ним во многом определялось влиянием общих философских идей на искусство. Ранее мы уже упоминали, что философия Всеединства оказала колоссальное влияние на эстетическое сознание и художественные ориентиры представителей Серебряного века, и Лядов не был исключением. В рамках этой философии искусство понималось в духе «свободной теургии» или «цельного творчества» грядущей жизни, учение о Со-

фии – как учение о космическом и художественном принципе, а образ Софии представлялся одним богочеловеческим существом, имеющим три лика и образующим мистическое единение человека (человечества) – с Богом. Достижение идеала, по Соловьеву, возможно лишь при наличии единения человечества, природы и божественной сферы в рамках творческого процесса, где совершают усилия Бог и человек.

В философии Н.А. Бердяева теургия – это новый путь в искусстве, путь грядущего обновления, где рождается новый человек, идеальное человечество, которому необходимо через сознательный акт творчества слиться с религией, где и будет достигнута совершеннейшая гармония тварного мира и Бога. Именно с теургией философ связывал надежды будущего «славяно-русского возрождения» [41, с. 286].

Космос для Лядова – недостижимый идеал, к которому стремится человек, придя в этот мир, посредством своего творческого акта, созидания жизни, самого себя, Красоты, Гармонии, Истины. Творчество – это действие художника, творящего Красоту, ибо последняя есть высшее проявление Космоса. В антропокосмизме Лядова силам Света, Веры, Любви, Гармонии, Благу и творчеству противостоят хаос, дисгармония, безумие, войны и вражда, человеческая слепота, неверие, ничтожность, кощунство, вселенское зло.

Многообразие мировоззренческих ориентиров отечественного космизма, пишет О.Д. Куракина заключается в том, что Космизм – это не только представление о мире во всей его целостности, а и жизнедействие в этом мире, выход за пределы самозамкнутости ограниченного человеческого существования в мир «другого» [146, с. 6–7].

В связи с этим следует различать теокосмизм, например, С.И. Танеева, Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Лядова, где целью существования был идеал трансцендирования земного бытия, направляющий свой взор на абсолютные человеческие ценности (Добро, Благо, Красота, Истина, Гармония), и демиургический антропокосмизм А.Н. Скрябина, Н.К. Метнера, И.Ф. Стравинского, перерастающий в теоантропокосмизм и призывающий человека к идеалу «восхождения», к расширению границ сознания до уровня «космического», – иными словами, выход за пределы здешнего существования, человеческого «Я». О.Д. Куракина объясняет: «Эти два "трансцендирования": с одной стороны – восхождение от образа к первообразу с благодатным преображением всего состава человека, с другой – выход

за пределы устойчивости форм эмпирического плана в "расплывчатую" бесконечность космического инобытия...» [там же, с. 7].

Сопричастность композитора с идеями русского Космизма началась с революционных преобразований в русском искусстве, с момента сближения процесса познания и бытия и рождения онтологической гносеологии в трудах П.А. Флоренского («онтологической любви»), А.Ф. Лосева («абсолютного мифа»), С.Л. Франка («живого знания»), Н.Ф. Федорова («общего дела»). Все это был русский Космизм, возбудивший умы лучших представителей российской интеллигенции на рубеже XIX–XX вв. Источником творческих замыслов художника явились русская народная песня, русский эпос, поэтический мир сказочных персонажей.

Реализм Лядова – особый. Суть его – познание человеческой души через поэтические «одушевленные» образы природы (волшебного озера, леса), сказочных персонажей (лешего, русалок, кикиморы, водяного, темных сил, Бабы-яги, богатырей). В нем мы не находим типичных характеров в типичных обстоятельствах как у его предшественников: М.П. Мусоргского, С.И. Танеева, П.И. Чайковского. Это реализм религиозный, с настоящими символами, а не условными. Поэт-символист А. Белый по этому поводу высказал в свое время очень точную мысль: «Художник, вступивший на этот путь, подобен мисту в мистерии посвящения, только положенные ему испытания он проходит в одиночку, без опытного руководителя-мистота» [32, с. 366].

Природа для композитора не только выступает в качестве проекции мысли, но и служит материалом мифологической мысли, ибо саму природу он содержит в душе, понимая ее сердцем и разумом, что дает основание сделать вывод: композитор стремился в человеке рождать и культивировать ощущения «великой космической сопричастности», где тот, взявши на себя ответственность, должен стать сотрудником Космоса и служителем Света.

Глубокие русские корни лядовского мироощущения связаны с языческой древней культурой Руси. Этому мы находим свое подтверждение – обращение к архетипическим образам, архаичным пластам русской песенности: закличкам, попевкам, народно-инструментальным наигрышам, «зовам», плачам-причитаниям, заклинаниям, колыбельным, имитациям гусельных переборов. В своем творчестве он пытается преодолеть дистанцию, разделяющую космическое языческое мироощущение, присутствующее в каждом русском человеке, с космическим мировоззрением.

Интересным воплощением идеи «космизма» в музыкальном мире Лядова является синестезия, или межчувственная связь, игра символами («Волшебное озеро», «Баба-яга», «Кикимора»). Ибо для него язык символов в искусстве – язык религии, где все обряды, таинства, сказания и народные притчи – не что иное, как символы. А символ, по словам поэта-символиста Д.С. Мережковского, есть художественный образ, соединяющий в себе этот мир с тем, познаваемое явление – с непознаваемой сущностью. Нельзя говорить о Боге словами, о беспредельном – определениями; можно только знаками, мгновениями, молчаниями между слов дать почувствовать несказанное присутствие Божие [128, с. 223].

Не без влияния фольклорного материала (и не только русского) возникли симфонические произведения, отличавшиеся свежими, самобытными средствами выражения: «Кикимора», «Восемь русских народных песен», «Баба-яга», «Волшебное озеро», «Танец Амазонки», «Из Апокалипсиса», «Скорбная песнь» (Нения). Обращение Лядова к народным темам и сюжетам, как отмечает Ю.В. Келдыш, имело особенно большое значение в связи с обострившейся борьбой идейно-художественных направлений в русской музыке начала XX в. [127, с. 112].

Композитору были чужды модернистские течения декадентства в искусстве на заре XX в., отличавшиеся, на его взгляд, формализмом и надуманностью идей. Хотя, по большому счету, он шел в ногу со временем и многие философско-литературные искания художников Серебряного века захватили его, поразив в самое сердце. Через увлечение Ф. Ницше прошел и Лядов, как отмечает А.М. Соколова. И далее она пишет: «Ф. Ницше привлек его не столько философско-теоретическими трудами, сколько именно как "художник мысли", в миросозерцании которого яркое выражение получили индивидуализм, эстетизм, жажда личной свободы, близкие самому композитору и ставшие затем основой новой символистской эстетики» [120, т. 8, с. 282].

Мифологический музыкальный мир А.К. Лядова ничего общего не имеет с мифотворчеством художника-символиста А.Н. Скрябина, хотя первый во многом подражал второму. Устав от политического напряжения и размежевания в обществе, творившегося на рубеже XIX–XX вв., Лядов «спасающим маяком» в искусстве считает возрождение традиций народных песен, русского фольклора, «русской идеи» – всего «русского» через мифы, легенды, эпос. Его рефлексивной творческой установкой было стремление отображать

в музыке «здоровые положительные реалистические элементы» [125, с. 131]. Именно поэтому современники его называли талантливым художником малых форм. Немногие современники композитора приветствовали его мифологизм, уход от реальности в сказочный мир, аллегоризм. Своим мифотворчеством Лядов отразил линию романтизма, на которой прочитывается некая пассивность и инертность, отсутствие волевого прометеевского начала, которым искрил его современник А.Н. Скрябин. Он понимал, что романтизм – это добровольный уход от суровой реальности и человеческой пошлости в мир грез, фантастики и камерности. Таким образом, вырисовывался лядовский мир, где не было места разумному и волевому началу, но зато расцветали пышным садом поэтика чувств и настроений, хрупкий, таинственный мир откровений и грез.

Лядовская поэтическая философия сопряжена с мыслью о борьбе мира за гармонию и красоту. Композиторским кредо было естественное стремление к улучшению действительности, ее преобразованию посредством искусства. Поэтому главной целью искусства он считал «...сотворение духовной полноты окружающего мира и жизнетворчества на благо человека» [127, с. 123]. Музыкально-поэтический язык Лядова – это художественная реализация диалектики трансцендентного и имманентного в русском Космизме.

«В одной из последних работ композитора особое место занимает симфоническая картина "Из Апокалипсиса" (соч. 1910–1912 гг.), в которой отражены поэтические элементы древнего», – пишет Ю.В. Келдыш [125, с. 112]. Данное программно-симфоническое произведение основано на библейском сюжете («Откровения Иоанна Богослова»). Обращение к этому источнику демонстрирует нам тяготение художника ко всему мистическому и «необыкновенному». Это объясняется характерными для эпохи Серебряного века апокалипсическими тревогами и мистическим страхом конца. Как философская идея «гибель изжившего себя мира» (идея апокалипсиса) нашла свое отражение во многих трудах отечественных философов, художественных практиках видных деятелей искусства русского культурного Ренессанса. В отличие, скажем, от аналогичных эволюционистических концепций в западно-европейской культуре и учений античных философов-космистов, русский Космизм вырос на почве эсхатологических мироощущений и предчувствий. Апокалипсис в России был предопределен всем ходом истории.

Идеи комизма актуальны и сегодня, в XXI в. На ум приходят слова Н.А. Бердяева, который писал в «Русской идее»: «Апокалипсис

всегда играл большую роль в нашем народном слое, и в высшем культурном слое, русских писателей и мыслителей» [37, с. 121]. В симфоническом произведении «Из Апокалипсиса» Лядов попытался волной Света, Красоты, Любви и Гармонии внушить людям веру, что соборным единением всего человечества можно сотворить новую реальность, Божественную беспредельность.

Понять и оценить поэтический мир Лядова – значит принять сердцем его поэтическую философию и представление о картине мира. Его музыка – это персональная космогония, объясняющая его внутренний, содержательный мир и способ существования. Сама природа для композитора является темой растворения, медитации и философской рефлексией.

Цель поэтики музыкально-философской мысли Лядова – сделать возврат утраченной слитности и гармонии с Универсумом, оставив за собой право выбирать, чувствовать и решать как самостоятельно творчески мыслящее существо. Космос художника достигается творчеством высокого порядка. Он задан самим автором, он есть цель и одновременно идеал, к которому стремится композитор порывами своего творчества, созиданием полнокровной жизни, красоты, света, любви и гармонии. Он искренне считал, что цель творчества каждого художника – сознать и создавать красоту, ибо красота, по его мнению, есть высшее проявление космического порядка. Его искусство подлинное, ибо в нем присутствует реально сущая красота. Но смеем заметить, в подлинном искусстве так же нет различий между истиной и добром, как нет различий между красотой, добром, истиной.

Как настоящий теург Лядов прежде всего желал художественно-прекрасного – воплощенной истины вещей не для себя, а для всего живого и созидającego. Свою музыку он писал не с замутненным сердцем. От этого его искусство цельно и способно нравственно очищать душу человека, подавать надежду, озарять светом и приобщать к высокой поэтике Космоса.

Его романтическая личность упорно отстаивала право на тайну и бесконечность, завещанные В.С. Соловьевым, на которые уже тогда посягали в музыкальном мире «любители культурного мирового разума». Самое интересное – то, что он искренне верил в свои сказки и мифические образы, в чудесные перевоплощения как истинный космист.

Мифологизм Лядова поражает своим своеобразием, обнаруживая и раскрывая себя не только в фантастике, но и в музыкальном мысле-образе, мотиве-символе.

Специфический подход к материалу в симфонических миниатюрах, как отмечали многие исследователи его творчества, отличается своеобразием формы изложения. Он никогда не прибегает к чисто традиционной симфонической форме изложения, а использует свободную форму, отталкиваясь от первоимпульса (тематического зерна), который каждый раз вырастает в нечто значительное и поэтическое, приобретая свою значимость и художественную форму жизни. В этом есть прелесть и своеобразие его музыкального почерка. Для него важны мелкие, казалось бы, несущественные, на первый взгляд, детали, которые затем объединяются в одну неделимую общую мысль – мысль о космосе, всепроникающем единстве Мироздания.

Обращение Лядова к сказочному миру объясняется желанием отстраниться от неудовлетворявшей тогда реальности, желанием не видеть хаоса и прозаичного образа жизни. «Дайте сказку, дракона, русалку, лешего, дайте того, чего нет – тогда я счастлив... В искусстве я хочу есть жаренную райскую птицу», – писал А.К. Лядов [125, с. 193–194]. В этих словах ярко проступают эстетические принципы и художественные установки, диктуемые временем рубежа XIX–XX вв., в котором видится характерный поворот в идеализму, модному тогда символизму и особое пристрастие к сказочному миру. Но при этом Лядов остается верным традициям XIX в. и почвенничеству. Никогда не порывает он связующих нитей, отмечает В.А. Васина-Гроссман, между искусством и жизнью, не доходит до гедонизма, до беспредметной игры красивыми звучностями, ласкающими ухо и оставляющими в покое мысль и чувство [62, с. 35]. Его художественно-философский дар – дар правдивой душевной исповеди. Совершенно справедливы слова Н.К. Рериха: «Просты и ясны слова человеческие, но еще проще и яснее общечеловеческий язык творчества со всей его таинственной убедительностью» [178, с. 16–17].

С образами народных сказаний связан симфонический триптих Лядова, написанный частями в разные годы: «Баба-яга» – картинка с русской народной сказки (1904), «Волшебное озеро» – сказочная картинка (1909), «Кикимора» – народное сказание для оркестра (1910), литературным источником которых послужили «Русские народные сказки» А.Н. Афанасьева и «Сказания русского народа» (исключение составляет лишь «Волшебное озеро»).

В мире «лядовской сказки» представлены образцы древней языческой космогонической культуры. В них мы чувствуем и познаем ту самую суть стихийной донаучной мудрости народа, его лада с миром, гармонию с природой, Землей-Матушкой.

«Лядовская народность» в музыке проявлена через повествовательный, описательный тип программного симфонизма с характерными чертами звукописи и изобразительных элементов. Областью фантастики не исчерпывается музыкальное наследие автора, в нем есть баллада «Про старину» с эпитафией из «Слова о полку Игореве», симфоническая картина «У Апокалипсиса» – на библейский источник («Откровение Иоанна Богослова»). В этих произведениях А.К. Лядова отражена, пожалуй, главная философская мысль его творчества – поиск соответствия внутренней свободы и гармонии с необходимостью космического порядка. Своим творчеством художник отстаивает императивы космической этики, суть которых заключается в устранении зла в человеке, жизни, во Вселенной. Его искусство и эстетика открывают путь человеку к религиозному спасению, ибо красоту он провозглашал выше добра. Он, как и В.С. Соловьев, имел своим ориентиром философскую цель в творчестве – утверждение вечной, нетленной красоты, которая рождается, по словам философа-символиста, посредством «преображения материи через воплощение в ней другого, сверхматериального начала» [209, с. 193].

Музыкальная философия А.К. Лядова, вдохновленная природным сокровищем в лице русского фольклора устной традиции, нашла достойное признание в русской и мировой музыкальной культуре. Она выделяется великим преимуществом, ибо служит делу собирания и внутреннего упрочения русской культуры духовной. Искренность, честность, высота и чистота нравственных стремлений, звучащая в лядовской музыке, вдохновляет все новые и новые поколения на творческий поиск созвучного и достойного совершенных творений композитора. Его цельное, синтетичное искусство является духовной крепостью русской музыкальной культуры будущего.

Самобытность музыкального Космизма, философской мысли Лядова раскрывается в следующих особенностях: синтезирующий характер познания, под которым подразумевается органичное слияние двух моделей (интуитивное восприятие явлений, идей, присутствие светских, религиозно-православных начал) наличие типологических параллелей между мировоззренческими установками художника-музыканта и его современников-философов допускает использование по отношению к нему в целях аналитического анализа философских категорий Красоты, Любви, Гармонии, Софии, Всеединства, Соборности.

Идеи лядовского Космизма культивируют в человеке ощущения «великой космической сопричастности». Своим творчеством

А.К. Лядов создал особую, неповторимую миротворящую ауру в духовном пространстве русской музыкальной культуры Серебряного века.

Культура Серебряного века развивается под знаком становления космического мироощущения, ибо, по мнению мыслителей, человечество входит в новый исторический и космический период. По мысли Н. Бердяева, человек начинает ощущать и сознавать себя космическим существом, жителем великого космоса, энергии которого требуют мудрой активности человека. Человек призван быть активным творцом в космической жизни – утверждали русские мыслители, призывая человека к космическому углублению сознания. В этом обретении мирового сознания было возвратное движение к прошлому: пафосом «возвращения к вечному в прошлом» пронизана эпоха всеобъемлющего синтеза.

«Одним из эстетических открытий Серебряного века было утверждение космичности художественно-поэтического сознания, восприятие мира как единого целого, в котором все связано со всем. Как писал С.Л. Франк о Ф. Тютчеве: каждое отдельное проявление жизни есть для него символ великого космического целого... Космическое, мировое сознание противопоставляется индивидуализму и атомизму Нового времени. Для русских мыслителей утверждать свою личность – значит наполнять ее бесконечным содержанием, впитывать в себя мировое бытие, приобщаться к мировому Всеединству...

Русская мысль Серебряного века подчеркивала светлый Космизм православной традиции, рождающей художественно-восторженное отношение к миру. С этим светлым Космизмом русские мыслители связывали и национальный характер, и русское мировоззрение, и сущность православия» [139, с. 88–89].

Ю. Селезнев писал: «Космизм русской поэзии проявляется... в том духовном состоянии причастности миру, которое создается стихотворением в его целом, в состоянии духовного диалога Я с Миром. Такой диалог может быть скрыт. Чаще всего он сокровенен, но его присутствие всегда ощутимо» [194, с. 426].

«Небо для русского христианства – не отдельная, обособленная сфера; небесное и земное связаны здесь неразрывно. Эмпирическая действительность не может существовать, если сверхэмпирический Абсолют не пронизывает ее. Карсавин, однако, утверждал, что не может существовать и Абсолют, если он не включает в себя эмпирического. А потому, продолжал он, "потустороннее является русскому живым и близким". Царство небесное – это не другой мир, но весь мир. Путь к нему – не скачок из царства необходимости в

царство свободы, но преображение и одухотворение всего сущего, в том числе усопших. Согласно русской православной традиции, весь мир потенциально представляет собой церковь – преображенный космос» [192, с. 26].

«Согласно российской духовной традиции применение «органических законов природы» к области человеческих отношений всегда считалось аморальным. Привнесение же духовного в сферу биологии, «этизация» биологических законов, напротив, были целью стремлений: речь шла о «преодолении» животного царства. Сергей Есенин, великий крестьянский поэт и, вероятно, последний истинный лирик в русской литературе, воспел в некоторых своих стихотворениях не человека-зверя, ведущего борьбу за существование, а человеческую общность со всем живым. Так, в поэме «Преображение» (1918) он говорит о воскресении Лота и вместе с тем о воскресении совершенно конкретных неодушевленных предметов.

Никому и в голову не встанет,
Что солома – тоже плоть!

Режет серп тяжелые колосья,
Как под горло режут лебедей...

Перевязана в снопы солома,
Каждый сноп лежит, как желтый труп.
На телегах, как на катафалках,
Их везут в могильный склеп-овин...

Людоедке-мельнице – зубами
В рот суют те кости обмолоть...

И свистят по всей стране, как осень,
Шарлатан, убийца и злодей.
Оттого что режет серп колосья,
Как под горло режут лебедей...

Вот весь смысл страдания людей [94, т. 1, с. 176–177].

Поэт был бесконечно последователен в своем понимании единственности жизни и тогда, когда сравнивал свою голову с тяжелым яблоком, золотой розой или кленовой кущей, и тогда, когда, надписывая Н. Клюеву книгу, подчеркнул природность, естественное происхождение их поэтических миров: «Мы – яблони и волки, смотря

по тому, как надо. Как ты меня не ругай, как я тебя, все равно мы из одного сада, сада яблонь, баранов, коней и волков».

Свои любимые мысли С. Есенин повторял постоянно, и потому совершенно естественно звучат они в рассуждениях Пугачева о человеческой природе:

Знаешь? Люди ведь все со звериной душой, –
Тот медведь, тот лиса, та волчица... [94, т. 3, с. 23]

Это не декларация, это – мировоззрение. Связь всего живого у С. Есенина не имеет уничижительного оттенка по отношению к человеку:

Звери, звери, придите ко мне,
В чаши рук моих злобу выплакать... [там же, т. 2, с. 68].

Таким образом, космистские представления присущи С. Есенину и проявляются в естественной связанности всего живого: космоса – человека-природы, в восприятии мира как живого мироздания, в космической гармонии и космической этике.

Поэтическое творчество Ф.И. Тютчева – философское по природе, берет свое начало из глубины русской культурной традиции, а потому, на наш взгляд, в нем проявляются архетипические черты русской культуры, позже нашедшие свое осмысление в философии, в частности, космистское отношение к миру.

«Тютчевское ощущение природы, близкое порой пантеизму, неуловимо соприкасается со своего рода Космизмом мироощущения, и бездны космоса подавляют душу человека чувством, коему нет определения» [88, с. 192]. Природу поэт понимает скорее не в пантеистическом смысле, а в смысле христианском, когда она воспринимается не как самостоятельное божество, а лишь как отсвет Божией славы. Способность увидеть и услышать природу есть характернейшее свойство средневекового христианского мировосприятия, когда в каждом проявлении тварного мира человек стремился сознать символическое проявление Божества. В.С. Соловьев писал о Тютчеве: «...он вполне и сознательно верил в то, что чувствовал, – ощущаемую им живую красоту принимал и понимал не как свою фантазию, а как истину» [211, с. 243].

Основная идея Космизма – единство микрокосма и макрокосма – Вселенной и человека, их гармоничное сосуществование. Именно из глубин народного Космизма поэт и выводит свое мироощущение. В своих поисках истинных отношений между целым и частью – природой и человеком – Тютчев приходит к выводу, что человек не

всегда в разладе с природой, он не только «беспомощное дитя», но и равновелик ей в своей творческой потенции:

Связан, съединен от века
Союзом кровного родства
Разумный гений человека
С творящей силой естества...
Скажи заветное он слово –
И миром новым естество
Всегда откликнуться готово
На голос родственный его. [232, с. 162]

«Связь человека с мирозданием развернута у Тютчева в серию картин, иллюстрирующих внутренние переживания личности. Все тайные движения природы и Космоса находят чуткий отклик в душе человека, чья жизнь – микрокосм мироздания, его земное продолжение» [258, с. 161]. Еще в 1913 г. С.Л. Франк отмечал непосредственность мистического реализма у Тютчева, предполагающего не только и не столько космическую диссолюцию и тотальный распад, сколько космизацию души, перенесение на личную жизнь категорий космического порядка.

Важное место в лирике поэта занимает тема единства природы и человека. Писарев как-то писал о том, что в сознание читателя Тютчев вошел прежде всего как певец природы. Природа Тютчева поэтична и одухотворена. Она – живая, может чувствовать, радоваться и грустить:

Сияет солнце, воды блещут,
Во всем улыбка, жизнь во всем,
Деревья радостно трепещут,
Купаясь в небе голубом. [232, с. 196]

Природа воспринималась Ф. Тютчевым как живой прообраз, запечатлевший все стороны бытия: и Вселенную, и историю цивилизаций, и страсти человеческой души. Звездное небо стало объектом поэтических наблюдений Тютчева, оно появляется то в одном, то в другом его стихотворении:

Небесный свод, горящий
Славой звездной,
Таинственно глядит из глубины, –
И мы плывем, пылающе бездной
Со всех сторон окружены... [там же, с. 113]

Одухотворение природы, наделение ее человеческими чувствами, духовностью порождает восприятие природы как огромного человеческого существа. Особенно ярко это проявляется в стихотворении «Летний вечер». Закат у поэта ассоциируется с «раскаленным шаром», который скатилась со своей головы земля; «светлые звезды» у Тютчева приподнимают небесный свод.

И сладкий трепет, как струя,
По жилам пробежал природы,
Как бы горячих ног ея
Коснулись ключевые воды. [232, с. 92]

Пейзаж в произведениях Тютчева переходит в исследование души человеческой. Природа – единый живой организм, состоящий из связанных друг с другом элементов. Она имеет свой голос, настроение, характер, любовь, ее можно понять. Отсюда – единство ощущений природы и человека. «Философский параллелизм природного и человеческого пронизывает всю пейзажную лирику Тютчева» [230, с. 52]. Природа для поэта –

Не слепок, не бездушный лик –
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык... [там же, с. 149]

Человек и природа изначально едины, они – части единого целого – мира, Космоса, но как только гармония нарушается, происходит разлад человека и с природой, и с душой. Дисгармония мира приводит к дисгармонии, к опустошению души человеческой, отсюда и непонимание мира природного:

И чувства нет в твоих очах,
И правды нет в твоих речах,
И нет души в тебе. [там же, с. 150]

А отсюда уже и мотив странничества и одиночества человека в этом мире прекрасном, но непонятном и сложном:

По чуждой мне земле скитаюсь сирой тенью,
И мертвого согреть бессилен свет. [там же, с. 66]

Мир видится поэту двойственным: существует горний мир, небесный, живой, яркий, извечный, постоянный и в противоположность ему – мир земной – суетный, бездушный и временный, «дольный прах», как называет его поэт.

Сей мир, туманною и тесной
Волнений и сует обвитый пеленой... [там же, с. 59]

...И вы, мои поля, и рощи, и долины,
Вы мертвы! И от вас дух жизни улетел! [232, с. 66]

...И как земля, в виду небес мертва!.. [там же]

Некоторые исследователи поэзии Тютчева (В.Н. Касаткина, Ю.М. Лотман) отметили характерную особенность пейзажной лирики: «Его интересует пространство не столько по горизонтали, сколько по вертикали, небо и земля в их взаимосвязи, взаимоотношениях больше всего увлекают Тютчева как поэта пространства, что соответствовало его натурфилософским представлениям» [126, с. 39]. Но при этом необходимо отметить, что Тютчеву не была чужда эстетика горизонтали, простора и дали. При всей своей устремленности к небу, поэт живо и ярко осознал свою причастность к Матери-Земле, к матери-природе. Радость общения с нею, восхищение ее красотой говорят и об умении поэта узреть красоту и в этом тварном мире, прежде всего красоту природы, естественную гармонию.

Нет, моего к тебе пристрастья
Я скрыть не в силах, мать – Земля!
Духов бесплотных сладострастья,
Твой верный сын, не жажду я.
Что пред тобой утеха рая?.. [там же, с. 137]

Особое внимание поэт уделяет временам года. В его творчестве мы находим философское, космистское описание и понимание весны, лета, осени и зимы.

Весна для поэта – начало нового этапа, новой жизни, некоего обновления в целом. Неслучайно поэтому автор использует довольно часто образ грозы, весенней грозы. Гроза – игра созидательных сил природы и деятельностных способностей человека:

Люблю грозу в начале мая,
Когда весенний, первый гром,
Как бы резвяся и играя,
Грохочет в небе голубом. [там же, с. 89]

Весеннее пробуждение природы откликается духовным пробуждением и человеческой личности:

Блестит лазурь, играет кровь...
Или то женская любовь? [там же, с. 71]

Лето – олицетворение гармонии, равновесия как в природе, так и в душе человеческой, символ полного расцвета всех духовных способностей человека.

Тютчевская осень пронизана смирением перед неумолимыми законами бытия.

Есть в светлости осенних вечеров,
Умильная, таинственная прелесть:
Зловещий блеск и пестрота деревьев
Багряных листьев томный, легкий шелест,
Туманная и тихая лазурь
Над грустно-сиротеющей землею. [232, с. 121]

Осень, как верно отмечает Р.Ф. Юсуфов, есть время примирения с неизбежностью конца, с необходимостью изменений в природе и в жизни индивида, с драмой смертности человека. Музыкакой грустного смирения перед трагедией ухода из жизни проникнуты строки тютчевского шедевра об осени в природе и в жизни человека:

Есть в осени первоначальной
Короткая, но дивная пора
Весь день стоит как бы хрустальный
И лучезарны вечера... [там же, с. 206]

Зима для Тютчева – время упокоения природы, сила, враждебная божествам света и тепла, мировой жизни. В народном восприятии зимы сказывается жизнестойкость русского человека.

Космизм в осмыслении Ф. Тютчева – это некий синтез христианского и пантеистического мировоззрений, единство макрокосма и микрокосма – Вселенной и человека, взаимообусловленность и взаимосвязанность природного мира, естественного и гармоничного, и мира человеческого.

Ф. Тютчев был поэтом-учителем для яркого представителя Серебряного века – Осипа Манделъштама. Тютчевское мировосприятие, его космическая идея, его философия становятся для Манделъштама основополагающими. «Человек – Цивилизация – Вселенная» – вот три горизонта, к которым стремилась мысль поэта. Особенно волновала его проблема: человек и Вселенная. Его стихи наполнены лексикой, которая должна отразить эту связь с космосом, но не абстрактного человека, а поэта и лирического героя его откровений: «неживой небосвод», «небо тусклое с отсветом странным», «звездный луч», «заржавленная булавка звезды», «однообразные звезды», «млечность слабых звезд», «золотые звезды», «безумных звезд разбег», «звездное небо», «мерцают звезд булавки золотые», «прозрачная звезда, блуждающий огонь», «твердь сияла грубыми звездами», «верещанье звезд», «звезд млечная труха», «роковая трепещет звезда»...

Заметно, что слово «звезда» – любимое в космической лексике О. Мандельштама, оно переходит из стихотворения в стихотворение в окружении различных эпитетов.

Как же воспринимает поэт космос? Какие чувства испытывает, глядя в безбрежный звездный океан?

У молодого лирика, мечтающего одолеть «врожденным ритмом прирожденную неловкость», звездное небо поначалу вызывает языческий испуг, загадки космоса, словно иероглифы умерших цивилизаций, внушают почтительное любопытство, граничащее с мистическим страхом:

Я чувствую непобедимый страх
В присутствии таинственных высот... [155, т. 1, с. 74]

Над головой поэта как предзнаменование беды «роковая трещет звезда», наполняя сердце «мировой туманной болью».

Там в беспристрастном эфире
Взвешены сущности наши –
Брошены звездные гири
На задрожавшие чаши... [там же, т. 1, с. 63]

Но жажда познания, страстное тютчевское желание разорвать «трех измерений узы» и открыть «всемирные моря» оказались сильнее первородного страха: «Твой мир, болезненный и странный, я принимаю, пустота!».

Лирический герой пристально вглядывается в сияющую «группами звездами» небесную «твердь», прислушивается к голосу далеких миров, и вот уже «верещанье звезд» не пугает, а «щекочет слабый слух», и таинственные космические звуки постепенно превращаются во «вселенскую музыку»:

Но, видит бог, есть музыка над нами, –
Дрожит вокзал от пенья аонид... [156, с. 76]

Поэт, как «музыкант встревоженный», настраивает свой чуткий поэтический инструмент, и космическая музыка, обретая земную плоть, превращается в слово, и «ночь-коршуница несет горящий мел и грифель кормит».

Нет, не луна, а светлый циферблат
Сияет мне, и чем я виноват,
Что слабых звезд я осязаю млечность? [154, т. 1, с. 79]

Так в чем же секрет бытия? Где «она настоящая с таинственным миром связь»? Человек и Вселенная... Человек, Земля, Вселенная... Вечная тайна, вечный вопрос.

Словно крошечная песчинка, словно кристаллик соли, который может в любое мгновение раствориться, человек ничтожно мал по сравнению со Вселенной. Но в то же время он велик. Разум его способен вместить ту самую Вселенную, в бескрайнем океане которой «земля плывет», а вместе с ней перемещаются в пространстве цивилизации народы, континенты.

Быть может, я тебе не нужен,
Ночь; из пучины мировой,
Как раковина без жемчужин,
Я выброшен на берег твой. [155, т. 1, с. 68–69]

И пусть человек слаб, пусть его тело как «хрупкой раковины стены», но душа человеческая вобрала в себя и небо, и далекие миры, «и звезды золотые в темном кошельке».

Лирический герой стихов О. Мандельштама пробует связать цифрами звезды и человеческие чувства, вечность и жизнь человеческую, далекие миры и мир душевный.

Я по лесенке приставной
Лез на включенный сеновал, –
Я дышал звезд млечной трухой,
Колтуном пространства дышал...
Звезд в ковше медведицы семь.
Добрых чувств на земле пять,
Набухает, звенит темь,
И растет, и звенит опять... [154, т. 1, с. 143]

Мир человеческой души – как крохотный самоцвет из мира камней, как метеорит, брошенный из Вселенной.

Космос, история, жизнь человеческой души. Как связать это воедино? Поэт вновь и вновь возвращается к этому вопросу. Что же все-таки истинно и вечно? Города разрушаются, цивилизации исчезают, нет ничего вечного, и только человеческий разум не оскудевает, он впитывает как губка мысли поколений, растет, движется, завоевывает пространство.

Пусть имена цветущих городов
Ласкают слух значительностью бренной.
Не город Рим живет среди веков,
А место человека во Вселенной. [155, т. 1 с. 102]

«Космическая» философия поэта весьма ярко отразилась в стихотворении «Отравлен хлеб и воздух выпит...» из сборника «Камень»:

Отравлен хлеб и воздух выпит:
Как трудно раны врачевать!
Иосиф, проданный в Египет,
Не мог сильнее тосковать.
Под звездным небом бедуины,
Закрыв глаза и на коне,
Слагают вольные былины
О смутно пережитом дне.
Немного нужно для наитий:
Кто потерял в песке колчан,
Кто выменял коня, – событий
Рассеивается туман.
И, если подлинно поется
И полной грудью, наконец,
Все исчезает – остается
Пространство, звезды и певец! [155, т. 1, с. 97]

Поэт говорит о своей мечте, своем идеале – связать затерянные в пространстве Вселенной миры с миром человеческой души, заглянуть в память веков, установить связь с прошлым и, наконец, оживить и подлинно человеческие представления о нравственности и красоте, столь необходимые его времени.

В целом, можно отметить, что одной из ключевых идей космистской поэзии О. Мандельштама является идея единства и взаимосвязи Человека и Космоса, мира человеческой души и Космического разума.

Несколько по-иному космистское мировоззрение отражается в поэзии А. Ахматовой. Она в первую очередь говорит о святости, священности Земли, воспринимая ее тело как тело Матери Божией. Взаимопроникновение христианского и языческого начал в данном случае тоже говорит о некоем синтетическом взгляде на мир, в центре которого – идея единства всего мироздания. Вспомним, например, стихотворение «Славно начато славное дело...» из цикла «Победа»:

Славно начато славное дело
В грозном грохоте, в снежной пыли,
Где томится пречистое тело
Оскверненной врагами земли.
К нам оттуда родные березы
Тянут ветки, и ждут, и зовут,
И могучие деды-морозы
С нами сомкнутым строем идут. [18, т. 1, с. 212]

В фольклорно-мифологическом духе в этом стихотворении создается картина мира. Так, березки с протянутыми ветками ассоциируются с девушками, которые ждут солдат. Образ «могучих дедов-морозов», идущих «сомкнутым строем» вместе с солдатами, напоминает о сильных морозах. На защиту Отечества, на помощь солдатам в это трудное время пришла вся природа. Подразумеваемая под человеческим страдальческим образом Земли сам народ, дом его, Ахматова смотрит на мир по-православному, и Земля – «с точки зрения Библии и писаний св. Отцов, – вершина Божьего творения, центр Вселенной, дом человека». В центре стихотворения – идея страдания, которая восходит к образу «оскверненной врагами земли».

Поэтическая и музыкальная транскрипция идей русского космизма выражена в пантеистическом мировоззрении, в некоем даже «языческом» взгляде на мир, который видится как единый живой организм, включающий в свои пределы и человека, и Космос, отражающий единство Макрокосма и микрокосма, Вселенной и человека, в синестезии и в реализации принципов космической этики.

2.4. Софиологическая проблематика в творчестве художников Серебряного века

София как идея вечно относится
к божественному миру.

В.С. Сольвьев

Комментируя одно из писем Ф. Самарина, о. Павел Флоренский замечает, что идея Премудрости Божией коренится в самих истоках русского религиозного сознания, ибо она связана с глубинными основами его своеобразной природы; сказать «Россия» и «русская мысль», забывая при этом о Софии, было бы несовместимо с этими понятиями.

Образ Софии «проглядывает» через почитание древними славянами Матери-Земли. Культ Матери-Земли воплощает женское начало Космоса. Ее образ в отечественной культуре построен на параллелях с женщиной. Образ Матери-Земли присутствует во многих культурах, но, пожалуй, только в русской культуре он занимает особое место. Славянская земля – всегда только Мать и никогда – возлюбленная женщина, в этом ее чистота и непорочность. Позже, в период христианизации, хтонический образ Матери-Земли связывал-

ся с образом Богородицы и существенно трансформировался под его влиянием. Богородица выступает символом соборного единения, защитницей, покровительницей русского народа, помощницей в трудной ситуации, посредницей между Богом и миром.

Образ Софии имеет важное значение для понимания древнерусской эстетики, ибо он выразил нерасторжимое единство мудрости и красоты. Русская мысль наилучшим образом выражала себя в искусстве и литературе во все времена.

Музыкальная культура России конца XIX в. широко подхватила идеи софиологии В.С. Соловьева. По сути, в творчестве А.К. Лядова и в творчестве Н.К. Метнера, А.Н. Скрябина – современников и единомышленников Н.А. Римского-Корсакова мы видим, как София превращается в центральный концепт музыкальной философии. В их трактовке София представляется как «душа мира», как «художница при Боге», способная устроить, организовать, одухотворить мир личности.

Говоря об идее Софии в русской музыкальной культуре, можно отследить глубинные национальные истоки идеи, поскольку она глубоко органична и естественна для русского сознания, так как «софийно-богородичные аспекты православного вероучения делали упор не на изоляцию человека от греховного земного мира, – как пишет А.В. Иванов в работе "Мир сознания", – а на необходимости их сердечного просветления и одухотворения» [108, с. 131].

В композиторском кредо Римского-Корсакова органично переплелись принципы крупнейших художественных направлений, заявленных в искусстве XIX в.: реализма и романтизма. Он, как и М.П. Мусоргский, провозглашая реализм основой своего музыкально-философского мировоззрения, стремился к идеалу художественной правды, которая порой была беспощадной и откровенной.

Художественно-реалистические принципы Римского-Корсакова проявлялись в неизменно присутствующей в лучших его созданиях связи с действительностью, психологической конкретностью, общезначимостью содержания, в равной мере свойственных его лирике, искренней и человеческой, его народно-жанровым образам с их ярчайшей картинностью исторических персонажей.

Не без влияния Р. Вагнера и Г. Берлиоза композитор соприкасался с романтизмом, поэтизируя явления действительности, образы сказочных персонажей, полумифических героев, картины природы. Он, как и Вагнер, единственный в западноевропейской культуре был носителем мифологического сознания, и его достижения вы-

ходят, собственно, за рамки эстетических принципов композиторского письма. Корсаков считал, что если реальный мир не имеет границ, то язык и образность мифологии оказываются гораздо ближе к этой реальности, чем линейная логика и абстрактное мышление. Поэтому, согласно его концепции, мифология превосходит границы пространства и времени и вообще любых противоположностей, и уже по этой причине мифологическое сознание на один шаг ближе к реальному миру. Образные, мифологические способы постижения реальности являются архетипами. У каждого человека в сознании есть такие архетипы, ибо они общие для всех людей. В сущности, как говорит К.Г. Юнг, в каждом человеке погребена мифология запредельного (трансцендентального). Мифология как раз-таки открывает такой мир запредельности [255, с. 180].

Отходя постепенно от идей народничества, художник принял для себя новый путь в музыкальном искусстве в 90-х гг. XIX в.; этот путь был связан с эстетическим интересом ко всему народно-художественному. В это время для Римского-Корсакова живительным соком стали философские и мировоззренческие идеи А.Н. Афанасьева, высказанные в работе «Поэтические воззрения славян на природу». Для композитора эта книга не только имела познавательную ценность, но и являлась ориентиром в философско-мировоззренческих ощущениях.

Природа для композитора была колыбелью и творческой мастерской, источником вдохновения. В музыкальном языке и художественных образах это воплощение древнеславянских, языческих мотивов, это элементы пантеистического мистицизма, борьба двух начал: Добра и Зла, лунарного и солярного, светлого и темного, тема судьбы и поиск истины в жизни, утверждение Красоты, Гармонии, Истины. Само совершенство композитору виделось в единстве природы и искусства. Его пантеистическое восприятие природы, элементы пантеистического мистицизма присутствуют буквально в каждой оперной партитуре. И здесь его музыкальная философия звучит в консонансе с мыслями русского философа-космиста XIX в. Н.Ф. Федорова, который говорил: «Человек – не произведение только природы, но и дело или создание искусства. Последний акт Божественного творчества был первым актом человеческого искусства, ибо назначение человека – быть существом свободным, а следовательно, и самосозданным, так как только самосозданное существо может быть свободным» [236, с. 543]. И.И. Лапшин называл его величайшим певцом вселенского чувства, космической эмоции. Это

вселенское чувство композитора можно понимать и толковать как триединое – гимн природе и любви, гимн созидающему творчеству и гимн моральному героизму. Его нравственным идеалом можно считать деятельную любовь к людям, а нравственным мерилom выступает народная этика, народная мудрость и святость традиций. Все это на основе древних верований, сказаний и христианских православных идей в их первоизданной чистоте и созерцательности композитор воплотил в лучших своих оперных постановках: «Снегурочке», «Китеже», «Садко», «Царской невесте», «Кашее». Его искусство, как утверждает Л.А. Рапацкая, несет ощущение слитности и единства человека с природной стихией, перекликающееся с экологической картиной мира нашего времени. Самое же главное то, что мастер искренне верил в мессианскую духовную силу и художественную гениальность русского народа и сознательно нес людям эту веру, призывно звучащую в его музыке спустя столетие [177, с. 245]. Поклоняясь природе, он усматривал в идее Софии некую двойственность: с одной стороны она имела отношение к вечному, неизменному Божеству, а с другой, – к инобытию Бога – природному миру. Ведь сама София, как утверждал В.С. Соловьев, этот мир и порождает. Если в природном мире софийная форма – это «совершенный», «идеальный герой», «совершенное человечество», которые присутствуют в божественном аспекте, то сама София как «идея» у композитора относится, скорее всего, к метафизическому миру. Связь между природным миром и миром божественным была бы всегда спорной и неразрешимой загадкой, если бы между ними не существовало связующего звена – самого человека.

Исходя из сказанного, можно рассуждать не только о специфике столь богатого и интересного музыкального мира Римского-Корсакова, но и о его философско-художественном воззрении на искусство, которое нам, потомкам, чрезвычайно важно знать, чтобы, наконец, понять и раскрыть сакральные стороны его музыкально-софийного мира.

Основное направление в философском мировоззрении Римского-Корсакова нам видится прежде всего в том, что София для него – сама Красота, и здесь явно ощущается присутствие ценностной установки на восприятие мира художника, с присущим ему своеобразным эстетическим уклоном.

Образ Софии в творчестве великого композитора связан с духовными исканиями и прозрениями. В образе Софии Римский-Корсаков видел идею Бога, которую он хранил в своем сердце и отра-

жал в творчестве. Тема Софии является в его творчестве символом самобытной и божественной красоты, Женственности.

Женский образ, «женское начало» как культурно-историческое явление проявилось во всех сферах русского музыкального искусства. Идейным вдохновителем этого движения, прославляющим Вечную Женственность в истории русской философии, стал метафизик В.С. Соловьев, в поэзии с образом Прекрасной Дамы выступил А. Блок. Женственность как ипостась тепла и света, мечта, небесная лазурь, как солярная и лунарная ипостаси Земли-родительницы, Матери, Родины, Матери-Церкви как София – Премудрость Божия, как откровение единства человека и Вселенной, единства Космоса представлена в творчестве П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова, С.И. Танеева, С.В. Рахманинова.

Героинь опер Чайковского и Римского-Корсакова (Татьяна, Ольга, Волхова, Любаша, Любава, Снегурочка, Купава, Феврония, Лиза, Марфа, Царица-Лебедь) по праву можно назвать воплощением образа Всеединства, носительницами вечной Женственности. В интерпретации русских композиторов перечисленные образы являли нерушимую связь между тварным (земным) и Небесным началом. Подобные настроения мы встречаем в религиозно-космологической метафизике, ведущей свое начало от ряда философских течений и направлений мировой мысли, но особенно, заметим, – от В.С. Соловьева и его идей Всеединства, Богочеловечества, Софийности и Соборности.

Мифологизм в музыке художника отнюдь не противоречит его христианскому мироощущению. Как христианство сохранило элементы мифологии, так и глубокий философский склад корсаковско-го ума сочетался с верой в Бога-Творца категориями Всеединства, Гармонии, Красоты, Любви, Истины, Веры.

Так, Любовь Римский-Корсаков представлял великой, познавательной силой, видя в ней духовную основу жизни как действующее управление эгоизмом. Формулу смысла Любви Римский-Корсаков усматривает через оправдание и спасение Личности, сквозь призму жертвы эгоизма. Например, Г.В.Ф. Гегель рассуждая о любви, говорил, что истинная сущность любви состоит в том, чтобы отказаться от сознания самого себя, забыть себя в другом «Я» и, однако, в этом же исчезновении и забвении впервые обрести самого себя и обладать самим собой. На наш взгляд, эта мысль Гегеля очень близка Римскому-Корсакову и его «формуле любви» в операх «Снегурочка», «Царская невеста», «Садко», «Псковитянка».

В мифологическом образе Снегурочки и женском образе Купавы София, таким образом, выступает как символ и наглядный образ Любви. Ведь Любовь – это то, что объединяет сердца людей, и приобщение к великой первооснове, следовательно, София, по разумению композитора, и есть это объединяющее начало. Она столь же прозрачна и чиста, возвышенная и непереносимая форму материального воплощения.

В своем творчестве Римский-Корсаков подчеркивает огромную роль человека, его постоянный рост, духовное развитие и совершенствование. По сути, его антропология берет верх над его онтологией. Ответственность за творение в деятельности, творческом акте композитор перекладывает на человека как часть Мировой Души и часть Мироздания, которая свободна от высшего как необходимый момент Божественного промысла (образ Леля из оперы «Снегурочка», образ Садко из одноименной оперы).

Образ Софии Римскому-Корсакову представляется вечным эйдосом будущего Всеединства, формой «непостижимости». Сама София в операх композитора не раз являлась грядущим символом обновления мира и Бытия (оперы «Золотой петушок», «Садко», «Кашей», «Сказка о царе Салтане», «Снегурочка»).

Известно, что современники подчас обвиняли композитора в софийном идеализме, иллюзорном представлении о мире. Софийность в творчестве русского гения переплетается с религией, магией, мистикой, фантастикой, интимными душевными переживаниями героев. Композитор считал, что софийная форма сама по себе идеальна и в обязательном порядке увязывается со сферой душевной жизни человека (переживаний, эмоций, чувств).

Воплощенные идеи Софии в музыке Римского-Корсакова в общем и целом отражают итоги основных этапов философски-мистической эволюции музыкального творчества композитора. Каждый из этапов творчества воплощал новые аспекты Софии, которые варьировались, видоизменялись, дополнялись, поскольку воплощение самой идеи Софии богато разнообразными содержательными гранями и оттенками, и в них мы можем увидеть религиозный (опера «Пан воевода»), мистический (оперы «Сказка о царе Салтане», «Млада», «Ночь перед Рождеством», «Золотой петушок», симфоническая сюита «Шехеразада») этический (оперы «Царская невеста», «Пан воевода», «Псковитянка», «Моцарт и Сольери», «Вера Шелоба»), онтолого-космологический (оперы «Снегурочка», «Садко»), божественный (опера «Снегурочка»), эсхатологический (оперы «Сказание

о невидимом граде Китеже», «Царская невеста», «Вера Шелога», «Золотой петушок», «Кашей»), эстетический (оперы «Сервилия», «Моцарт и Сольери», «Майская ночь», «Садко») и другие смыслы.

Всякое данное физическое явление природы есть для него личина сущего. «Для человека... всякое явление есть, – заметил В.С. Соловьев, – только маска, за которой он ищет неведомую богиню. Он вполне уверен, что то чувство воспроизведения, которое ему дает физический мир, есть только повязка, скрывающая от него действительно сущее» [209, кн. 2, с. 16]. В музыкальном творчестве великого мастера оперного жанра вечный прообраз Софии проявляется в разнообразных представлениях о женских воплощениях Божества, о женской стороне Божества (красоте, гармонии, любви), Языческой Софии.

София для композитора – это образ Матери, Небесной Девы, Царицы, Богини, женской красоты, русской кормилицы – Земли, Родины.

Так, аспект материнства и женственности ярко выражен в образе Февронии (опера «Сказание о невидимом граде Китеже»), Любаши (опера «Царская невеста»), Марфы (опера «Млада»), Купавы (опера «Снегурочка»), Волховы (опера «Садко»), Шехеразады (симфоническая сюита «Шехеразада»), Ганны (опера «Ночь перед Рождеством»), Оксаны (опера «Пан воевода»), Царевны-Лебедь (опера «Царь Салтан»), Шемаханской царицы (опера «Золотой петушок»), Кашеевны (опера «Кашей»). Образ языческой богини Весны – покровительницы всего сказочного царства берендеев – постепенно трансформируется в образ любящей, заботливой матери в финале оперы «Снегурочка».

Софийные мотивы в творчестве Римского-Корсакова напрямую связаны с Землей-Владычицей, и это, по сути, материализация идеального начала. («Снегурочка», «Сказание о невидимом граде Китеже»).

Образ Софии в операх композитора-сказочника имеет светлый и темный лик (соларный и лунарный): Купава и Снегурочка, Марфа и Любава, Клеопатра и Млада, Любава и Волхова, Панночка и Ганна, Оксана и Солоха, Моцарт и Сальери, Феврония и Гришка Кутерьма. Антиномия «возвышенная», небесная – земная, чувственная, греховная, по словам В.И. Бельского, присутствует в обрисовке образов Шемаханской царицы и Кашеевны в опере «Кашей», которая, в свою очередь, и определяет двойственную сущность этих самобытных оперных женских персонажей [116, с. 4]. Одна грань образа – демо-

низм внешней, порою обманчивой красоты, другая – грань, способная показать красоту внутреннего мира. Подобная концепция поллярности миров в творчестве художника, отмечает О.А. Скрытникова, является своего рода индикатором «восприимчивости эмоций», чувствований и идей, витавших в художественной атмосфере начала XX в. [200, с. 81–94].

Душевная красота и щедрость положительных героев в произведениях Римского-Корсакова дополняются Любовью, Светом, Истиной, Добром, Гармонией, Верой. Согласно философскому мировоззрению композитора и отношению его к миру, Космосу, можно предположить, что сама София является сущностью настоящей Любви!

По мнению И.И. Лапшина, открывать красоту в мире может только человек одухотворенный, гармоничный, умеющий преобразовать новый лик Земли, помогающий открыть и сохранить ей софийное начало [148, с. 41]. Не будет преувеличением сказать, что Римский-Корсаков нес Красоту через музыку всему Человечеству, Вселенной. Его композиторское творчество софийно, ибо искусство, по словам С.Н. Булгакова, прямее и непосредственнее, нежели философия, знает Софию [53, с. 315]. Философствуя о творческом процессе художника, Корсаков как-то в частной беседе с Ястребцевым сказал: «Творец от обыкновенного смертного отличается лишь громадной восприимчивостью к слабым эмоциям» [263, с. 301].

София есть сокровенный и кроткий человек в отличие от молчаливого духа. Таким был композитор, гражданин своей страны Н.А. Римский-Корсаков. Любая софиологическая концепция, отмечает С.С. Хоружий, художника или философа всегда индивидуальна и разнится от других [248, с. 85]. При более глубоком интерпретативном и философском анализе оперного и симфонического творчества Римского-Корсакова возникает мысль о том, что образ Софии – это попытка утверждения духовного начала (внутреннего мира человека), как космического и аксиологического, так и онтологического.

Софийный образ в музыке композитора скорее мифологема, чем понятие. Но мифологема Римского-Корсакова многоаспектна по своей смысловой структуре. Она становится концепцией многоплановой, соединяясь с идеей Всеединства. Но сама София у композитора не является единственным источником философской рефлексии, здесь уместно говорить и о сочетании мистического опыта Софии с философской интуицией Всеединства.

И если говорить о специфических особенностях поэтико-художественного воплощения софийных мотивов в творчестве Римско-

го-Корсакова, то необходимо в первую очередь отметить, что «даже в русской философии русская мысль не слишком тяготела к системности изложения и созданию законченных концепций» [164, с. 67]. Здесь лучше работает образная сфера, образный мир, поэтому «строгая» философия к России подойти не может, поскольку тип русского мышления замешан и основан на интуиции и иррациональности, диалектике высшего порядка и принципиальной незавершенности сущности человека. Глубокие систематические философские идеи скорее рождались в России либо в литературе, либо в музыке, но никак не в серьезных философских трудах и трактатах. Поэтому в музыкальном творчестве Римского-Корсакова образ Софии не столько абстрактен, сколько демонстративен, реален, слышим, видим, понимаем. И в этом художественная сила воплощенных музыкально-поэтических идей композитора. Его музыка сложно вербализируется, но зато в ней обогащено восприятие образа Софии Небесной и Софии Земной, благодаря новым смысловым параллелям, которые в каждом произведении отражает композитор, дополняя при этом свое особое философское понимание и видение глубокими личностными душевными переживаниями. София в его музыке как бы вбирает в себя небо, землю, показывая роль посредницы, благодаря своему присутствию делая и просветляя мир, являясь родоначальницей всего земного (материального) мира. Таким образом, перед нами вырисовывается один из аспектов идеи Софии – онтолого-космологический.

Рисуя образы русских людей, Римский-Корсаков выписывал их характеры щедро, показывая душевные качества и многообразие их обликов. Распад духовной сущности Софии у него есть символ двойственной природы человека, ибо человек, с одной стороны, принадлежит земному началу, а с другой, – является частью Божественного, поскольку, как говорил Л.П. Карсавин, «каждый из нас в глубине своей есть София» [125, с. 173].

Свои композиторские намерения он выполнил, затронув антропологический и этико-эстетический аспекты в образах Леля, Снегурочки, Мизгиря, Купавы, царя Берендея (опера «Снегурочка»), Февронии, Юрия, Всеволода, отрока Гришки (опера «Сказание о невидимом граде Китеже»), Любаши, Грязного, Марфы, Лыкова (опера «Царская невеста»), царя Салтана, Царевны-Лебедь, богатыря, князя Гвидона Салтановича (опера «Сказка о царе Салтане»), Садко, Нежаты, Любавы, Морской царевны Волховы (опера «Садко»), Солохи, кузнеца Вакулы, Оксаны, Панаса, Чуба (опера «Ночь перед Рождеством»).

Этико-эстетический и онтолого-космологические аспекты Софии проявляется во всем многообразии мифологически-философского видения мира композитора-сказочника. Эти аспекты в творчестве Римского-Корсакова представлены Светом композиторской мысли. В музыке незримо выступают Свет–Красота–Гармония как прекрасные лики самой Софии, как универсальные категории положительного Всеединства. «На душе светло и спокойно», потому что герои Лель и Садко находятся в гармонии с Природой и их жизнь протекает по природным, земным, космическим законам. Мир для них софиен, потому как, являясь частью этого мира, они живут по законам Вселенной. Римский-Корсаков ощущал красоту природы сквозь призму гераклитовского чувства космического в ней.

Идеи Русского музыкального Космизма царства берендеев в опере «Снегурочка» дают нам повод полагать, что для композитора природа, в которой он живет и дышит, является той необходимой средой обитания, без которой он существовать не может. По словам философа музыки XIX в. И.И. Лапшина, «пантеизм для Римского-Корсакова был почти религией» [148, с. 50]. Над этим незримо царит, как считает Римский-Корсаков, высшее божество – Ярило-Солнце, творческое, искрящееся, вызывающее в людях и природе потребность к жизни.

Таким образом, мы приходим к выводу, что в музыкально-творческом наследии Римского-Корсакова софийные мотивы представлены в трех главных аспектах: онтолого-космологическом, антропологическом, этико-эстетическом – как основных составляющих мирообъемлющий образ Софии.

Итак, София для Римского-Корсакова – это символ грядущего обновления мира, его мощный эсхатологический стимул. И это обновление как мифологическая аксиома в обязательном порядке предполагает взаимодействие Бога и человека, в отличие, скажем, от архаических мифологических сценариев, где главной, первостепенной задачей для человека было правильно понять и принять ход вещей, не зависящих от человека, включиться в объективный ход событий.

Софийный мир Н.А. Римского-Корсакова раскрывает нам тайные сакральные знания о Вселенной, в которых грядущее обновление, торжество мира напрямую будет зависеть от каждой человеческой сущности, его энергетической активности, направленности, интенсивности и многих других характеристик.

Софиологический характер поэзии некоторых представителей Серебряного века не вызывает никаких сомнений у современ-

ных исследователей. Рассмотрим в контексте софиологии творчество А. Блока и Н. Гумилева.

Поэтическое творчество Александра Блока, несомненно, носит софиологический характер. Исходный софийный импульс он получил, как верно отмечает П.А. Сапронов, не от литературы, поэзии или прозы, а от знакомства с софиологией В.С. Соловьева.

В его стихах можно найти и образ Вечной Женственности, и образ Мировой Души, и софийную цветовую символику, и противостояние двух миров – горнего и дольного, и образ света, сияния и Красоты. Он, пожалуй, первым из русских поэтов осознал «всю огромность религиозного смысла» поэзии В. Соловьева.

Летом 1900 г. для Блока начинается увлечение историей философии. Философия Платона с ее идеей «двоемирия» (противопоставление небесного мира идей и земного мира их искаженных, вторичных, «плененных материей» подобий), с ее возвышенной концепцией любви сыграла огромную роль в формировании творческой философии Блока. «Все это было подкреплено стихами В. Соловьева» [206, т. 7, с. 342], – замечает поэт в 1901 г. Философские труды В. Соловьева, его пророчества, его своеобразная поэзия оказали огромное влияние на поэзию русского символизма и расцвет русской идеалистической философии в начале XX в. Для Блока в наследии В. Соловьева оказалось особенно важно ощущение исчерпанности «времен и сроков», осознание рубежа XIX–XX вв. как конца великих потрясений. Но еще значимей для Блока была софиология В. Соловьева. Он предрекал близкое пришествие Души Мира, Софии – Премудрости Божией, Царицы Небесной. Она могла прийти и не узнанной, «заключенной, плененной и тоскующей» в образе земной девушки. Ее пришествие должно было стать концом преображения всего сущего.

Уже в ранней лирике Блока представлены и противопоставлены мир земной и мир небесный. М.М. Дунаев отмечал: «Блока уже тянет узреть за реалиями бытия нечто мистически-таинственное, определяющее это бытие. Его тянет соблазняющая тайна. И эту тайну он пытается выразить в особой эстетической системе. Для него взгляды туда представлялось спасительным деянием: ибо здесь все неверно» [88, с. 710]. Мир земной полон бурь, тревог, суеты, страдания.

...Горячий воздух дик и глух,
И правит окриками пьяными
Весенний и тлетворный дух...

...Чуть золотится крендель булочной,
И раздается детский плач.
...Над озером скрипят уключины,
И раздается женский визг... [48, с. 82–83]

Мир небесный – мир света, сиянья, там «берег очарованный и очарованная даль», но он доступен «лишь душе свободной, не очаренной суетой». Для поэта, с одной стороны, мир земной и мир небесный – разные, противоположные:

Все лучи моей свободы
Заалели там,
Здесь снега и непогоды
Окружили храм. [там же, с. 31]

Но, с другой стороны, они – части единого целого, одно без другого не существует:

В простом окладе синего неба
Его икона смотрит в окно.
Убогий художник создал небо.
Но лик и синее небо – одно. [там же, с. 69]

У А. Блока именно София выступает в качестве начала, оформляющего и освящающего мир, как его стяжка и средоточие. Она, с одной стороны, соотносена с реальностью сверхчеловеческой, горней, но, с другой стороны, и дольний, земной мир для нее свой, привычный. Вечная женственность принадлежит двум мирам сразу, являя в одном из них другой.

Взор мой – факел, к высям кинут,
Словно в небо опрокинут
Кубок темного вина!
Тонкий стан мой шелком схвачен.
Темный жребий вам назначен,
Люди! Я стройна!
Я – звезда мечтаний нежных,
И в венце метелей снежных
Я плыву скользя...
В серебре метелей кроюсь,
Ты горишь, мой узкий пояс –
Млечная стезя! [49, т. 2, с. 7]

Софиологическая направленность творчества Блока прослеживается наиболее ярко в образе самой Софии, Прекрасной Дамы.

«Все творчество Блока трагически затенено его переживанием идеи Прекрасной Дамы (или Вечной женственности, или таинственной Девы). Под разными именами, под разными личинами, претерпевая своеобразную цепь перевоплощений, она стала центральной идеей поэта, его главным соблазном» [88, с. 712].

Вспоминая о ранних годах своего поэтического творчества, сам А. Блок отмечал: она продолжает медленно принимать неземные черты. Она – вот, как верно отмечает М.М. Дунаев, ключ ко всему. Это ключ к тому мистическому опыту, который в начале века переживают многие символисты.

В 1901 г. поэт начинает цикл стихотворений «Стихи о Прекрасной Даме». В «Стихах...» обозначено то, что будет занимать Блока всегда.

Прекрасная Дама – это и символическое изображение Вечной Женственности, и конкретная личность его невесты, а позднее и жены. Подобный дуализм, по оценке исследователей, сразу вызвал жесткое противоречие в самом поэте: его высокая чувственность, неземная любовь противилась земной чувственности и земной любви. Отношение героя к Прекрасной Даме необычно. Та, далекая, к которой обращается поэт, «в каких-то дальних сферах блещет». Это не образ земной женщины, а образ Софии – Премудрости, образ великий и загадочный:

Твой день и ясен и велик,
И озарен каким-то светом,
Но в этом свете каждый миг
Идут виденья – без ответа. [49, т. 1, с. 90]

Она – «богиня жизни, тайное светило», далекая и потусторонняя:

Курятся алтари, дымят паникадила
Детей земли.
Богиня жизни, тайное светило –
Вдали.
Поют торжественно; победно славословят
Немую твердь.
И дланями пустынный воздух ловят,
Приемля смерть.
Неуловимая, она не между нами
И вне земли.
А мы, зовущие победными словами, –
В пыли. [там же, с. 112–113]

Следует заметить, что свет, сияние и алый, огненный цвет есть внешние атрибуты Софии, ее отличительные признаки. Эта цветовая символика проявляется в стихах А. Блока:

Ты отходишь в сумрак алый...

Вхожу я в темные храмы,
Совершаю бедный обряд.
Там жду я Прекрасной Дамы
В мерцаньи красных лампад. [47, с. 31, 49]

«Богиня жизни», по Блоку, – это обозначение Души Мира, Вечной Женственности, т. е. сути бытия, имеющей женскую природу.

Приобщение к истинному, настоящему возможно через любовь, пробуждения от житейского, будничного:

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо –
Все в облике одном предчувствую Тебя.
Весь горизонт в огне – и ясен нестерпимо,
И молча жду, – тоскуя и любя. [там же, с. 75]

Огонь как могучая очистительная сила является символом Ее прихода.

Весь горизонт в огне, и близко появленье,
Но страшно мне: изменишь облик Ты,
И дерзкое возбудишь подозренье,
Сменив в конце привычные черты. [там же, с. 76]

В ожидании встречи герой боится обмануться, принять одно за другое, тогда – разочарование, сомнение в наличии у мира смысла, гармонической стройности. Но мир гармоничен, ибо именно в Ней, в Софии, таится смысл бытия:

В Тебе таятся в ожиданьи
Великий свет и злая тьма –
Разгадка всякого познания
И бред великого ума. [49, т. 1, с. 208]

А. Блок делал наброски письма к Ней, в которых признавался: «...меня оправдывает продолжительная и глубокая вера в Вас (как в земное воплощение пресловутой Пречистой Девы или Вечной Женственности, если Вам угодно знать)» (цит. по: [88, с. 711]).

В ноябре 1902 г. Александр Блок записывает в своем дневнике: «Матерь Света! Я возвеличу тебя!» [там же, т. 7, с. 65]. И на протяжении всего творческого пути поэт придерживается этого принципа.

Стремление к идеалу, к мечте ярко видно в стихотворении «Незнакомка». Мир земной и мир Незнакомки противоположны: «тлетворный дух» здесь, а там – «дыша духами», «диск» здесь, там – «солнце», «вдали над пылью переулочной» здесь, там – «очарованная даль», здесь все явно и пошло, в Ее мире – ярко и завораживающе. По сути, поэт как бы ставит перед собой цель сознательной и полной депозитизации земной жизни.

Всему этому противостоит Она. Она – идеал, олицетворение Красоты, Гармонии, воплощение мечты, поднимающей воспаленное восприятие жизни над пошлостью реальной действительности, образ Софии, возникший не просто в воображении героя, но в его душе, ибо только через душу возможно понимание идеального, истинного. Из глубин потаенной души поднимается мечта. Она изображается в образе Незнакомки. Это то ли реальная женщина, то ли видение: «иль это только снится мне...», а скорее всего – слияние увиденного и жаждаемого, предчувствуемого (вспомним: «предчувствую Тебя...»). Об этом говорит и портрет Незнакомки, нарисованный в какой-то дымке, тумане:

Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне.
И медленно, пройдя меж пьяными,
Всегда без спутников, одна,
Дыша духами и туманами,
Она садится у окна.
И веют древними поверьями
Ее упругие шелка,
И шляпа с траурными перьями,
И в кольцах узкая рука. [46, с. 36]

Все в образе Незнакомки подчеркивает ее нездешний, космический образ, ее «надмирность»: туманы, древние поверья. Незнакомка для лирического героя – символ Вечной Красоты, Небесная София, спустившаяся на землю.

Но в современном Блоку мире Прекрасной Даме, Деве Света, Софии не дано явиться, может быть, просто еще не настало время и мир еще не готов к этой встрече.

«Образ "Незнакомки" выявил внутреннюю "эволюцию" идеи Прекрасной Дамы в эстетическом сознании Блока, ту трансформацию самого этого сознания, которое было определено его безблагодатностью, соблазненностью. Такое двоение "прелестного образа" порожд-

дено было раздвоением души самого поэта, в котором он признавался еще в пору юного пылкого воспевания Прекрасной Дамы» [88, с. 713].

В своей молитве суеверной
Ищу защиты у Христа,
Но из-под маски лицемерной
Смеются лживые уста.
И тихо, с измененным ликом,
В мерцаньи мертвенных свечей,
Бужу я память о Двудликом
В сердцах молящихся людей. [47, с. 172]

Д. Андреев обращает наше внимание на то, что на протяжении творческого пути у Блока происходит эволюция образа Прекрасной Дамы. В первых томах она – Вечная Женственность, соловьевская София, но постепенно ее образ погружается в «мглистую неопределенность». Уж очень он становится земным, в нем как бы недопроявляется небесное. Основная причина этого, по мнению исследователя, – влюбленность в земную женщину, а отсюда – допуск в культ Вечной Женственности чисто человеческих, стихийных отношений и взглядов, то, что В. Соловьев называл «величайшей мерзостью».

Эволюция образа Прекрасной Дамы в поэзии А. Блока отмечал и П.А. Флоренский, он писал: «Характерная особенность блоковских тем о Прекрасной Даме – изменчивость ее лика, встречи с нею не в храме только, но в "кабаках, переулках, извивах", перевоплощаемость ее, святой, в блудницу, "Владычицы вселенной красоты неизреченной", "девы зари купины" – в ресторанную девку – изблещает у Блока хлыстовский строй мысли, допускающий возможность и даже требующий воплощение Богородицы в любую женщину. Стихи утонченного русского поэта и домыслы грубейшей русской секты соприкоснулись в своем глубинном. И "культура" и "некультурность", от культа оторвавшись, – одинаково его исказили, заменив культовую хвалу Владычице непристойной на нее хулой. Хула на Богородицу – существенный признак блоковского демонизма» (цит. по: [88, с. 711]). Позже об этом, но уже в отношении образа Родины, России в поэзии А.А. Блока будет говорить Д. Андреев.

Один из исследователей творчества А. Блока, К.В. Мочульский говорит о том, что трагедия Блока состоит в том, что Божество открылось ему как космическое начало Вечной Женственности, а не как богочеловеческое лицо Христа. Он верит в Софию, не веря во Христа.

И современный исследователь П.А. Сапронов, говоря о творчестве А. Блока, также отмечает некую двойственность и опасность блоковской Софии: «...красота Софии двусмысленна и опасна, она не обманет, хотя и сулит блаженство, возможно погибельное. В ней сочетаются противоположности, совпадают хаос и гармония... София манит и увлекает своего адепта своей красотой, но тут же обнаруживает, с какой целью. Ею оказывается простейшее и самое грубое "дионисийство" кабака» [191, с. 422–423].

Среди других вариаций софийной темы и образа Софии особо можно отметить их сопряжение с русской темой, образом Руси-России. Оно, как верно подчеркивает П.А. Сапронов, пробивалось в поэзии Блока еще до «Снежной маски» и дает себя знать, в частности, в одном из самых известных блоковских стихотворений «Русь».

Образ Вечной Женственности, Софии у А. Блока очень национальный, очень русский, вся Россия для него – София. Блок ощущал Россию как живое, одухотворенное существо. Для него – она притягательное женское начало, вечно прекрасная возлюбленная – Невеста, Светлая жена, которая все простит и все поймет. Поэтическое воображение А. Блока рождает дотоле неведомый образ «Русь-жена». Ведь прежде в Родине, в России видели только материнское начало. Русь-жена – еще одна ипостась Вечной Подруги.

О, нищая моя страна,
Что ты для сердца значишь?
О, бедная моя жена,
О чем так горько плачешь?.. [47, с. 142]

Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться? [там же, с. 167]

Как тут не вспомнить слова П.А. Флоренского о том, что русские – народ софийный, подданные Софии и что Россия без Софии – *contradicto*. Россия чаще изображается поэтом в образе девушки с «разбойной красотой», «прекрасными чертами» в «плате узорном до бровей». Причем образ родины и образ женщины, жены плавно перетекают друг в друга:

Ну что ж? Одной заботой боле –
Одной слезой река шумней,
А ты все та же – лес, да поле... [там же, с. 144]

Это образ родины, вслед за которым вновь встают женские черты:

Да плат узорный до бровей... [там же]

Русская сторона сказочно прекрасна:
Русь, опоясана реками
И дебрями окружена,
С болотами и журавлями
И с мутным взором колдуна. [46, с. 37]

Но за этим обликом скрываются печальные картины реальной действительности, современная Блоку Россия – страна нищая и голодная.

Где буйно заметает вьюга
До крыши – утлое жильё...

Так – я узнал в моей дремоте
Страны родимой нищету,
И в лоскутах ее лохмотий
Души скрываю наготу...

Россия, нищая Россия,
Мне избы серые твои,
Твои мне песни ветровые –
Как слезы первые любви! [там же, с. 58]

Но поэт не презирает ее за это, наоборот, с еще большей силой проявляется его любовь к стране. Поэт верит, что не пропадет она:

Не пропадешь, не сгинешь ты,
И лишь забота затуманит
Твои прекрасные черты... [там же]

«Забота затуманит», но не изменит дорогой лик: «А ты все та же». Россия останется и сохранит свою суть. Не случайно А. Блок говорит о героической истории страны в «Скифах», «На поле Куликовом». Он гордится своей страной и ее народом:

Мильоны – вас. Нас – тьмы и тьмы, и тьмы.
Попробуйте, сразитесь с нами!
Да, скифы – мы! Да, азиаты – мы,
С раскосыми и жадными очами!
Для вас – века, для нас – единый час.
Мы, как послушные холопы,
Держали щит меж двух враждебных рас
Монголов и Европы! [там же, с. 159]

В сложные эпохи исторических катаклизмов Ее образ, образ небесной защитницы России неизменно присутствует, осеняет воинов, охраняет их. Сначала герой только предчувствует Ее появление:

В темном поле были мы с Тобою...
Слышал я Твой голос сердцем вещим
В криках лебедей. [47, с. 136]

Но вот Она появляется:
И с туманом над Непрядвой спящей,
Прямо на меня
Ты сошла, в одежде свет струящей,
Не спугнув коня.
Серебром волны блеснула другу
На стальном мече,
Осветила пыльную кольчугу
На моем плече. [там же]

Поэт не уточняет, кто Она, но «одежды свет струящий» говорит о горней природе, о небесном характере. Это воплощение светлого идеала помогает герою выстоять в самых суровых испытаниях времени:

И когда, наутро, тучей черной
Двинулась орда,
Был в щите Твой лик нерукотворный
Светел навсегда. [там же]

Но ход истории нарушает гармоничность мира, осознание того, что мир устроен разумно, постепенно покидает поэта, и он погружается в сложный противоречивый мир людских страстей, страданий, борьбы, в мир повседневности, в «страшный мир», может быть, именно поэтому и образ России эволюционирует, как и образ Прекрасной Дамы. А. Блок по-прежнему воспеваает Русь, жива в его сердце жгучая, мистическая и чувственная любовь к стране, но к какой? Вот как ее характеризует Д. Андреев: «любые берлоги утробной, кромешной жизни, богохульство и бесстыдство, пьяный омрак и разврат» [10, с. 212], но и такой Россия «всех краев дороже» Блоку. Д. Андрееву кажется, что уже не только такой, но именно такой нужна Россия Блоку, что у него происходит замещение, подмена, и его Навна – душа России, уже не Навна, а ее полная противоположность – Велга с ее буйной, разбойной и бесовской красотой. То есть в

своем почитании Софии поэт приходит к поклонению ее противоположности. В этом, по мнению Д. Андреева, его трагедия. И сам А. Блок, кажется, ее осознал, подтверждение тому – «Шаги командора», где Блок переосмысливает сюжет о Дон Жуане. Его герой – не соблазнитель, а изменник, презревший любовь Девы Света. Он бросает дерзкий вызов судьбе:

Жизнь пуста, безумна и бездонна!

Выходи на битву, старый рок!

Его поражение предопределено:

В час рассвета холодно и странно,

В час рассвета ночь мутна.

Дева Света! Где ты, донна Анна?

Анна! Анна! – Тишина. [49, т. 2, с. 173, 174]

Но, несмотря на всю трагичность происходящего, на предчувствие страшного и жестокого будущего («и век последний, ужасней всех, увидим и вы и я...»), поэт, вопреки всему, верит в грядущую правду России, в ее ософиение. Недаром он пишет поэму «Двенадцать». Идут, чеканя шаг, красногвардейцы с окровавленными руками и кровавым флагом. И идет вместе с ними тот, кто принял страдания за людей, Спаситель. Блок писал в дневнике о том, что не в том дело, что красногвардейцы «недостойны» Иисуса, который идет с ними сейчас, а в том, что Он идет с ними, а надо, чтобы шел Другой. Да, деяния рук двенадцати достойны дьявола, но с ними Бог:

...В белом венчике из роз –

Впереди – Иисус Христос. [46, с. 158]

Как природный контраст тьме воспринимается белый цвет. Он определяет многое: чистоту, духовность. Белый цвет в финале поэмы набирает силу, сочетается с красотой жемчуга и роз, обретает значение грядущей гармонии. Поэт верит:

Я верю: новый век взойдет

Средь всех несчастных поколений. [там же, с. 162]

Поэма «Двенадцать» завораживает ритмическим богатством, музыкальностью звучания. Недаром Блок в одном из своих дневников писал о том, что музыка есть сущность мира, культура есть музыкальный ритм и ничего, кроме музыки, не спасет. «Музыка... Это слово стало важнейшим в завершающий период творчества Блока. Музыка стала тем мистическим началом, которое ведет человека по

жизни и по истории. В каком-то смысле это обезличенная замена идеи Вечной Женственности» [88, с. 719].

В поэзии А. Блока мы находим софиологические черты, проявляющиеся в идее, образе самой Софии – Мировой Души и Вечной Женственности, софиологический характер несет в себе и образ России, также ярко свидетельствует о софиологии и цветовая символика поэзии А. Блока.

Поэзия Н.С. Гумилева глубоко философична. Прежде всего для его творчества характерна космогоническая тема, которую он интерпретирует в духе, близком к софийному пониманию.

Н.С. Гумилев различает мир божественный и мир земной. Мир божественный – идеальный образ, пример для мира земного, где жизнь «мгновенна и убога».

Там, где все сверканье, все движенье,
Пенье все, – мы там с тобой живем,
Здесь же только наше отраженье
Полонил гниущий водоем.

...Мы поняли тебя, земля:
Ты только хмурая привратница
У входа в Божии поля. [75, с. 264, 331]

Этот божественный мир противопоставлен земному:

Она великая святыня,
Она не бледная жена,
Но венценосная богиня. [там же, с. 50]

Своеобразным итогом его философско-космогонических исканий и воплощения их в поэтическом слове стала неоконченная «Поэма начала». В этом произведении перед нами предстает зыблущийся новорожденный мир и прорисовываются смутные очертания древней космогонии. По-видимому, именно в этот период, то есть уже в конце своей жизни, Гумилев вплотную подходит к лиро-эпосу особого склада – его интересует человеческая жизнь как уникальное проявление планетарной эволюции. Он пишет о Земле как о звезде и о человеке как о зыблущемся и еще далеко не совершенном разуме. Своеобразный космический взгляд на мир, попытки создать особый эпос, где дана бы была «биография» Земли, а может быть, и Вселенной, – это, пожалуй, самая отличительная черта позднего творчества Н.С. Гумилева, неожиданно сближающая его с исследующим эту же область Хлебниковым, которого он высоко ценил за на-

чатки разрозненного эпоса и за попытки через корни слов проникнуть в тайны жизни, истории и собственной нации. Сейчас трудно судить, какими конкретными путями пошла бы его поэзия, но все же можно догадываться, что в его творчестве, по-видимому, продолжало бы усиливаться собственно философское начало: его стали интересовать и волновать кардинальнейшие проблемы жизни, он искал универсальных связей, соединяющих человечество и мир в единое разумное и вечное целое. «Поэма начала» – наиболее «космогоничное» из его произведений – должна была реализоваться в «двенадцати больших книгах»: это должен был быть своеобразный широкий эпос, может быть, равный по своему размаху древнейшим эпическим сказаниям.

Истинный поэт не может отделить себя от своей страны, поскольку они едины, недаром Н. Гумилев писал:

Золотое сердце России
Мерно бьется в груди моей. [75, с. 211]

В стихотворении «Заблудившийся трамвай» сын поэта Лев Гумилев в образе героини – Машеньки увидел образ России, и символично, что путешествие лирического героя в себя заканчивается у «Машеньки», в России – больше лететь некуда и незачем. Поэт готов смириться со своей гибелью, но Россия должна жить, в этом состоит выбор Н. Гумилева:

Верной твердынею православья
Врезан Исакий в вышине,
Там отслужу молебен о здравье
Машеньки и панихиду по мне. [там же, с. 269]

Такой выбор не случаен, ибо, по мнению С.Н. Булгакова, софийный космизм неотделим от патриотизма. «Судьба Родины – России предначертана Софией и осенена ее Премудростью. Какие бы трагические испытания ни выпадали на долю народа и сколько долго бы они ни продолжались, в конечном счете, торжествует Мудрость – София в соответствии со смыслом своего имени. Точно также и в жизни отдельного человека, в его "национально-вселенством самосознании": он находится под покровительством Софии, если не отделяет себя от своей Родины» [81, с. 10]. Такого же мнения придерживается и В. Соловьев, основатель русской софиологии. Он говорит о том, что София всегда была охранительницей России, лучезарным духом возрожденного человечества и небесно-космической сущностью.

Еще одним подтверждением софийного характера поэзии Н. Гумилева можно считать отношение к природе как к живой сущности, имеющей душу. Это мироощущение отражено во множестве стихов:

Я знаю, что деревьям, а не нам
Дано величье совершенной жизни:
На ласковой земле, сестре звездам,
Мы – на чужбине, а они – в отчизне.
Глубокой осенью в полях пустых
Закаты медно-красные, восходы
Янтарные окраски учат их –
Свободные, зеленые народы. [76, с. 252]

Каждый пыльный куст придорожный
Мне кричал: «Я шучу с тобой,
Обойди меня осторожно
И узнаешь, кто я такой!»
Только дикий ветер осенний,
Прошумев, прекращал игру.
Сердце билось еще блаженней,
И я верил, что я умру
Не один – с моими друзьями,
С мать-и-мачехой, с лопухом,
И за дальними небесами
Догадаюсь вдруг обо всем. [там же, с. 254]

Но наиболее открыто, осознанно и ярко это восприятие природы проявилось опять же в «Поэме начала»:

Освежив горячее тело
Благовонной ночью тьмой,
Вновь берется земля за дело,
Непонятное ей самой.
Наливает зеленым соком
Детски нежные стебли трав
И багряным, дивно высоким
Благородное сердце льва.
И, всегда желая иного,
На голодный жаркий песок
Проливает снова и снова

И зеленый и красный сок.
С сотворенья мира стократы,
Умирая, менялся прах:
Этот камень рычал когда-то,
Этот плющ парил в облаках.
Убивая и воскрешая,
Набухать вселенской душой –
В этом воля земли святая,
Непонятная ей самой. [76, с. 466-467]
Но одновременно с этим мы читаем:
Так вот и вся она природа,
Которой дух не признает!.. [75, с. 269]

В чем причина того, что «дух не признает» природы? Поэт знает мир горний, видел его внутренним зрением, поэтому-то для него этот мир, при всей его красоте, «лишь тени и обличья» и «скудное многообразие Творцом посыпанных семян». Он – лишь становящаяся София, если говорить словами философов, а потому поэт призывает природу показать свою божественную сущность, свой небесный характер:

Земля, к чему шутить со мною:
Одежды нищенские сбрось.
И стань, как ты и есть, звездой,
Огнем пронизанной насквозь! [там же, с. 234]

То есть Земля – тоже небесное творение – звезда, и, кроме того, она пронизана огнем, софийным светом, она по сути своей софийна, одухотворена.

Вслед за двойственным восприятием мира поэту двойственной видится и человеческая природа. Тема двух начал, божественного и земного, души и тела разрабатывается поэтом в стихотворениях «Разговор», «Душа и тело», «CREDO» и др. Величие души в том, что «весь мир теперь ее, ни ангелам, ни птицам не позавидует она в тиши аллей». А брэнное тело «тащится вослед и тайно злится, угрюмо жалуясь на боль свою земле». Душе – небесное, телу – земное. Расклад кажется очевидным:

Уж карты весело порхают над столами,
Целят скучающих, мира их с бытием.
Ты знаешь, я люблю горячими руками
Касаться золота, когда оно мое.

Подумай, каково мне с этой бесноватой,
Воображаемым внимая голосам,
Смотреть на мелочь звезд, ведь очень небогато
И просто разубрал Всевышний небеса. [75, с. 115]

Но в человеке душа и тело как бы ни были противоположны
друг другу, не разведены, они обречены быть единым целым:

И все идет душа, горда своим уделом,
К несуществующим, но золотым полям,
И все спешит за ней, изнемогая, тело,
И пахнет тлением заманчиво земля. [там же, с. 116]

Тело не понимает и не принимает небесной, чистой направленности души, оно просит ее:

Вернись в меня, дитя, стань снова грязным илом,
Там, в глубине болот, холодным, скользким дном... [там же, с. 196]

Размышляя о горнем и дольном, Гумилев приходит к выводу:
«Дух также реален, как наше тело, только бесконечно сильнее его». Сильнее, потому что несет в себе свет:

Так тихо, так тихо над миром дольным,
С глазами гадюки, он пел и пел
О старом, о странном, о безбольном,
О вечном, и воздух вокруг светлел.

...Расцветает дух, как роза мая,
Как огонь, он разрывает тьму,
Тело, ничего не понимая,
Слепо повинется ему. [там же, с. 202, 206]

Душа дана человеку тоже для того, чтобы «открыть для бытия глаза в презренном человечесьем теле»:

Так век за веком – скоро ли, Господь? –
Под скальпелем природы и искусства
Кричит наш дух, изнемогает плоть,
Рождая орган для шестого чувства. [там же, с. 206]

Поэт ведет поиск света в душе человеческой. В стихотворении «Христос» Гумилев размышляет о выборе человека между горним и дольным. Как правило, «люди заняты ненужным, люди заняты земным». Но разве «лучше рыбы или овцы человеческой души»? Для лирического героя Гумилева очевидно, что ценности духовные

приоритетны, что конец земной жизни – это отрадная встреча в мире ином:

Солнце близится к притину,
Слышно веянье конца,
Но отрадно будет Сыну
В Доме нежного Отца. [75, с. 131]

И потому «не томит, не мучит выбор, что пленительней чудес?!»

Н. Гумилев говорит и о том, что сердце способно понять «воздушный небосклон», Софию Небесную, мир горний. А потому именно оно первое ощущает, чувствует процесс рассофийения, процесс душевного обеднения, оскудения..

Я знаю, там звенело пенье
Перед престолом красоты,
Когда сплетались как виденья,
Святые белые цветы.
И жарким сердцем веря чуду,
Поняв воздушный небосклон,
В каких пределах я ни буду,
На все наброшу я свой сон. [там же, с. 37]

Человек приходит в мир сей, дабы познать его, но не только умом, а и сердцем, ведь познание сердцем, дарующее подлинную мудрость, есть центр всех познавательных способностей Софийного сознания:

Мне все открыто в этом мире –
И ночи тень, и солнца свет,
И в торжествующем эфире
Мерцанье ласковых планет.
Я не ищу большого знанья
Зачем, откуда я иду... [там же, с. 36]

Мир, Вселенная вечны, а жизнь человека для Космоса – только миг, но если душа человеческая жива, то человек становится Микрокосмом, вмещающим в себя все, весь Макрокосм, он – тоже Вселенная, только меньшего порядка. У Н.С. Гумилева есть почти афористичное четверостишие:

Есть Бог, есть мир, Они живут вовек,
А жизнь людей мгновенна и убога,
Но все в себя вмещает человек,
Который любит мир и верит в Бога. [там же, с. 195]

Таким образом, по Гумилеву, гармоничный человек – тот, кто «любит мир и верит в Бога», т. е. строит свою земную жизнь по законам того, горнего мира, по законам любви, иными словами, воплощая идеальные образы Божественной Софии в земном мире, в тварной Софии. Вера в Бога является стержнем, основой, ибо только через Бога, через веру возможно увидеть и понять идеальный образ мира, а Любовью его можно строить в мире человеческом.

Аксиологические интерпретации идеи Софии в творчестве Н. Гумилева представлены прежде всего светом, недаром поэт Н. Оцуп сказал о Гумилеве: «Он был рыцарем света и слова». О связи Красоты и света говорил еще П. Флоренский: «Красота, как некое явление или выявление того, что делается объективным, существенно связана со светом, ибо все являемое является именно светом» [243, кн. 1, т. 1, с. 98]. Световые, «огненные» эпитеты наиболее характерны для его жизни. Поэт уверен в том, что «свет воскрешающей силы властно царит не земле», и это придает ему силы. В «Песне Заратустры» он восклицал:

Горе не знающим света!

Горе обнявшим печаль! [75, с. 36]

Свет является обязательным атрибутом Ее прихода:

Но свет у тебя за плечами,

Такой ослепительный свет,

Там длинные пламени реют,

Как два золоченых крыла.

...Лазурных глаз не потупляя,

Она идет, сомкнув уста,

Как дева пламенного рая,

Как солнца юная мечта. [там же, с. 322]

... И нежит кудри золотые

Венок из солнечных лучей. [там же, 43]

Она, как и Прекрасная Дама Блока, из другого, небесного мира, Она – София, спустившаяся на землю и явившаяся герою:

Она идет стопой воздушной,

Глаза безмерно глубоки,

Она вплетает простодушно

В венок степные васильки.

Она не внемлет гласу бури,
Она покинула дворцы,
Пред ней рассыпались в лазури
Степных закатов багрецы.
Ее душа мечтой согрета,
Лазурность манит впереди,
И волны ласкового света
В ее колышутся груди. [75, с. 43–44]

Но реальный мир земной не готов еще к встрече, в нем Гармония и Красота лишь гости, но, возможно, именно поэтому столь ярок и прекрасен софийный образ:

Но дремлет мир в молчанье строгом,
Он знает правду, знает сны,
И Смерть, и Кровь даны нам Богом
Для оттененья Белизны. [там же, с. 44]

Лишь пройдя через испытания, можно увидеть, осознать и принять небесный свет, небесную красоту и гармонию.

А. Блок полагал, что только влюбленный имеет право на звание Человека, Гумилев, развивая эту мысль, утверждает, что только любящий человек способен слышать «Святую тишину и рокот соловьев о Розе Горних стран»

Но будет жизнь моя светла,
Пока жива любовь. [там же, с. 133]

Любовь предполагает свет. Здесь Гумилев вслед за софийным двуединством «Красота–Свет» создает еще одно – «Любовь–Свет». И этому есть основание. У Флоренского находим: «Осуществленная любовь есть красота» [243, кн. 1, т. 1, с. 75], а следовательно, двуединство «Любовь–Свет» имеет право на существование.

Всюду Гумилев искал возможность «умчаться вдогонку свету», понять волю небес:

Храм Твой, Господи, в небесах,
Но земля тоже твой приют.
Расцветают липы в лесах,
И на липах птицы поют...
Если, Господи, это так,
Если праведно я пою,
Дай мне, Господи, дай мне знак,
Что я волю понял твою. [там же, с. 36]

Таким образом, Н.С. Гумилев по-своему осознает Софию, хотя и не употребляет этого термина, прежде всего, как Свет – Красоту – Любовь, как прекрасный лик небесной Софии как двойственное восприятие мира, осознание земли как частицы Космоса, Вселенной (отсюда и «софийный патриотизм»), как дуальность человека, разграничение души (как софийного центра в человеке) и тела (как его материальной составляющей).

В итоге отметим софиологический характер музыкального и поэтического творчества представителей Серебряного века (Н.А. Римского-Корсакова, С.В. Рахманинова, А.А. Блока, Н.С. Гумилева). Идея Софии в их творчестве отражается в особом осмыслении таких феноменов, как Любовь, Материнство, Женственность, в софийном патриотизме, в особом внимании к цветовой и световой символике Софии и, наконец, в выделении абсолютных ценностей Красоты, Добра и Истины.

2.5. Дихотомия Востока и Запада в музыкально-поэтическом пространстве Серебряного века

Азия... возвысит наш дух, она придаст нам достоинства и самосознания – а этого сплошь у нас теперь нет или очень мало.

Ф.М. Достоевский

Историософская проблема осмысления места России в мире, специфика ее географического положения и извечный философский вопрос «Кто мы: Восток или Запад?» вызывали в отечественной культуре определенные способы решения данной проблемы. Вспомним хотя бы первые попытки осмысления данной проблематики общественно-политическими течениями западников и славянофилов в XIX в. Соединение двух разных миров – Востока и Запада – в русской культуре, заложенное изначально и явившееся весьма органичным, тем не менее, постоянно вызывало к жизни новые теории, концепции и исследовательские подходы к осмыслению данного феномена. Западники, утверждавшие, что Россия – та же Европа, но отставшая от нее в своем развитии, славянофилы, считавшие русскую культуру самобытной и оригинальной, не похожей ни на Запад, ни на Восток, не смогли-таки прийти к общему знаменателю, осмыслить сложность и двойственность Руси-России. В.С. Соловьев в одной из

своих работ, осознавая двойственную природу России, пишет: «Изначала Проведение поставило Россию между нехристианским Востоком и западною формою христианства – между басурманством и латинством; и в то же время как Византия в односторонней вражде с Западом, все более и более проникаясь исключительно восточными началами и превращаясь в азиатское царство, оказывается одинаково бессильною и против латинских крестоносцев, и против мусульманских варваров и окончательно покоряется последним, Россия с решительными успехом отстаивает себя и от Востока, и от Запада, победоносно отбивает басурманство и латинство» (цит. по: [182, с. 11–12]).

Национальное своеобразие и мировое значение русской литературы и музыки определяется не только ее укорененностью в родной культурной «почве», но и такими константами национального самосознания, как европеизм и азиатство.

Серебряный век внес значительные изменения в освещенные столетиями представления о мире, человеке, культуре, философии. И, конечно же, одно из самых ярких – новое открытие Востока, который действительно входит как в политическую, так и в духовную жизнь общества в России. В результате потребовалась иная расстановка акцентов в культурологических, философских, исторических концепциях, иными словами, открытое признание других философских и эстетических систем, имеющих отличие от европейских. Впервые Восток перестал рассматриваться как некая отсталая часть мировой цивилизации. Культура Востока, его философия стали предметом дебатов просвещенной интеллигенции России. Русские композиторы и литераторы осознавали великую ценность Востока, его культуры. Глубокое изучение Востока позволило русским художникам неизмеримо расширить эстетические горизонты в своих художественных помыслах. По мнению многих исследователей русской музыки Серебряного века, русский ориентализм входил в культуру России живыми впечатлениями крупнейших художников кисти, слова и звука. Достаточно вспомнить имена А.С. Грибоедова, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, В.В. Верещагина, Л.Н. Толстого – знаменитые аристократические, дворянские фамилии России, внесшие огромный вклад в развитие русской культуры. Их судьбы тесно переплелись с судьбой и образами Востока. Отсюда берет свое начало совершенная по форме и содержанию русская музыка о Востоке.

Рассуждая о русском ориентализме, сразу же следует выделить две магистральные линии в общей музыкальной картине эпохи Рус-

ского духовного Ренессанса. Одна связана с бережным сохранением фольклорных традиций, порой мастерски его переплавляя в крупномасштабных жанрах: симфониях, операх, инструментальных концертах, находя такие средства и методы обработки фольклорных тем и интонаций, которые отнюдь не искажали образный строй восточных мелодий, а, напротив, высвечивали новые грани ориентальности. Отсюда ощущение достоверности и подлинности, которое возникает при знакомстве со зримыми образами произведений Н.А. Римского-Корсакова, С.В. Рахманинова. И все же, по словам Н.Г. Шахназаровой, русский ориентализм оставался и «русским», и «ориентализмом». Ориентальные страницы русской музыки в высокохудожественной форме материализовали впечатления – эстетические и психологические – русского композитора от Востока [253, с. 10]. Ибо Восток представляется в русской музыке Серебряного века как некая обобщенная музыкальная субстанция, а не как конкретная национальная культура. Поэтому русские композиторы чаще использовали восточные темы опосредованно. Основным художественным методом для композиторов явилось обращение с материалом как с неким имманентным целым. Для них важнее были родовые характеристики: ладовая переменность, мелизматика, прихотливый и изломанный ритм, хроматика. Русская музыка, пожалуй, впервые сделала попытку освоить и передать своеобразие восточного мышления и философии, прежде всего изнутри, пересмотрев их естественно в рамках европейских традиций, создав прочный мостик в отечественной культуре: Восток – Запад. Иными словами, в творчестве композиторов русской школы происходило заимствование восточных идей сквозь призму западного мирозерцания и мирочувствования.

Поскольку тесная связь композиторского, профессионального творчества с фольклорным материалом Востока не только способствовала формированию эстетической платформы и мировоззрения, но и отчеканивала индивидуальный и неповторимый облик «новой» русской музыкальной культуры на заре XX в., сближение с Востоком обнаруживало себя прежде всего как осознанная потребность, а не следствие естественного и тем более бессознательного взаимодействия культур. Отсюда можно сделать вывод – в творчестве русских композиторов рубежа XIX–XX вв. мы наблюдаем целенаправленную избирательность, которая диктовалась жизненно важной необходимостью. Для русских художников был наиболее перспективен путь контактов и взаимного обогащения музыкаль-

ных культур европейской и восточной, поскольку они в этом пронзительно видели ростки будущего в музыкальном искусстве. Достаточно образно и точно о восточной культуре рассуждал Р. Роллан: «Эти (восточные) народы как-то по-иному одарены в музыке, чем мы, и я убежден, что европейское искусство раньше или позже испытает влияние этого искусства».

Следуя традициям кучкистов, на протяжении всего творческого пути Н.А. Римский-Корсаков проявлял активный интерес к фольклорным истокам народов Востока. Воссоздавая мир музыкального Востока в одном из ярчайших произведений мировой симфонической классики «Шехеразаде», художник не стремился к какой-либо определенной этнографической гамме и географической принадлежности. В эпическом симфонизме «Шехеразады» в синтетической форме живого эпического сказа были соединены воедино музыка, восточная философия и мистическое умозрение.

Духовная открытость к иным культурам, иным человеческим эпохам – та «всемирная отзывчивость» евразийской культурной традиции (важной частью которой является культура русского народа), которая, с одной стороны, не боится ученичества, а с другой, – позволила композитору проявить в музыке уникальность и самобытность письма. Подобная творческая открытость позволила художнику уважительно и доброжелательно оперировать символами Востока в опере «Золотой петушок» в образе Шемаханской царицы. Показательно, что духовная синергия земного и небесного, солярного и лунарного, временного и сверхвременного, личностно-психологического и сверхличностно-эйдетического в герменевтике Римского-Корсакова воплощает срединный идеал Востока-Запада (евразийский), где свободно синтезируются восточный дар смиренного поэтического взглядывания в жизнь с ощущением великого космического целого с европейским пафосом и преображением мира. В своем творчестве Римский-Корсаков интуитивно отстаивал евразийские ценности: во-первых – абсолютная правдивость и ценность добрых чувств, без которых невозможно социальное согласие и сосуществование людей; во-вторых – евразийскую соборность, а не европейский и агрессивный индивидуализм; в-третьих – сострадание и «милость к падшим», сочувствие к судьбе ближнего, любовь к ближнему. В своих операх он призывал к высшим Небесным Велениям («Садко», «Китеж», «Моцарт и Сальери», «Майская ночь», «Псковитянка», «Царская невеста», «Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок», «Снегурочка», «Кашей»), а также к мужественному испол-

нению своего земного долга – это и есть главные духовные ценности евразийца.

Говоря о личности Римского-Корсакова, можно с полной уверенностью сказать, что ему удалось воплотить в своем творчестве лучшие черты евразийца – духовную подвижность, духовную открытость, умение органично вживаться в душу другого народа и при этом чтить заветы наших предков, сохраняя верность избранным идеалам добра и справедливости. К атрибутам истинной духовности музыки художника можно отнести активное противление злу (опера «Китеж», «Золотой петушок», «Кашей»); подвижность, т. е. самокритичность, мужественный отказ от своих привычек или взглядов, если они не выдержали испытание временем; жертвенность, ибо духовный человек всегда сподвижник какой-либо высокой цели («Садко», «Снегурочка», «Китеж»). И, пожалуй, еще одна грань духовной личности самого художника, или философское кредо, – нравственное совершенствование, подвижническое творчество, свободное единение с другими людьми на пути Всеобщего Блага.

Своим творчеством Н.А. Римский-Корсаков учит нас стремиться к всестороннему прошлому, учитывая неизбежную составляющую исторической науки; не декларировать открыто высшие ценности своей национальной культуры, а показывать их в своих благородных деяниях; стремиться к духовной открытости и лояльности по отношению к иным национальным культурам, являя миру пример толерантности, способности к диалогу, ибо подлинная духовность всегда интернациональна и своевременна.

Рахманиновская природа художественно-философского мышления противоречиво и закономерно соединяла в себе не только западные тенденции, идущие от Ф. Шумана и П.И. Чайковского, которым была свойственна активная действительность, но и русские – восточную лирико-философскую созерцательность. Еще К.Г. Юнг определил восточное сознание как преимущественно интровертивное направленное на постижение собственных, имманентных глубин (доминанта «жизненного мира»), а западное – как экстравертивное, нацеленное на познание и овладение в основном внешней относительно его предметностью (приоритет «жизненного мира») [16, с. 174].

Следует подчеркнуть, что для Рахманинова субъектом истории России является не только один русский народ, но и другие, населявшие территорию Российского государства. Продолжая всемерно поддерживать глинкинские традиции, композитор часто под-

черкивал свое (евразийское) видение истории и место России в ней. Постигая историческую истину, художник исследовал социальное и психологическое содержание различных сфер жизни общества, он пытался понять эпоху в свойственных ей категориях и феноменах сознания, что особенно было ценно. Творческие методы: «понимание» для Рахманинова как предвестника Евразийства, «растворение в объекте», «проникновение» в его внутренний мир, душевное состояние героя, нацеленное на объективность познания. Рахманинов-художник как личность соборная и симфоническая главной темой в творчестве считал «тему личности». Человек, его судьба, тема Родины находились в центре внимания композитора. Сам Восток в музыке художника представляется очень тонким и пленительным. Таким мы его видим в романсе на стихи А.С. Пушкина «Не пой, красавица, при мне» или в побочной партии I части Второго концерта для фортепиано с оркестром (с – moll).

Важнейшая особенность отношения Рахманинова к Востоку нам видится прежде всего в желании погрузиться в его негу, нарисовать этот ориентальный мир понятным и доступным русскому человеку языком, чем-то родственным его душе. Итак, продолжая гликинские традиции, А.П. Бородин и композиторов могучей кучки, С.В. Рахманинов как ярчайший представитель русской реалистической традиции классической музыки выступает с идеей единства Востока и Руси.

В свете вышесказанного именно жизнь и творчество выдающегося деятеля русской культуры Серебряного века, коим является С.В. Рахманинов, незримо являют значимую черту российского менталитета – наличие софийной духовной «вертикали», которую можно трактовать с помощью двух моментов: 1) стремления к нравственному самосовершенствованию и душевной открытости; 2) соборно-совместного преобразования действительности, формирования человеком новой реальности.

Под Соборностью у Рахманинова мы понимаем линию осмысления всех достижений человеческого разума, лишённого всякой национальной раздробленности и пережитков прошлого. Понимание Рахманиновым субъекта (человека) как соборного, или симфонического, требовало подчинения самой личности тем ее началам, которые создают единство микрокосма (личностного бытия) с макрокосмом (соборным целым).

В его музыкальном сознании органично создан сплав восточных и западных элементов. Необычайно актуальна рахманиновская

философская мысль – философия софийного мира сегодня. Евразийское умонастроение русского композитора учит нас софийному патриотизму, любви к Родине и одновременно призывает к пониманию и уважению «другого», к сближению, тесному сосуществованию на благо и счастье всех народов, населяющих Россию, на процветание единого и неделимого мира.

Итак, культуруфилософские воззрения русских композиторов Серебряного века объединяют, на наш взгляд, четыре тесно связанные друг с другом фундаментальные идеи: 1) «историческое восприятие» феноменов социокультурного пространства; 2) «геополитический подход» к истории и культуре; 3) концепции самобытной и неповторимой национальной культуры; 4) «дифференцированное рассмотрение национальной культуры».

Отечественная словесность всегда была обращена к культуре Европы и Азии. Исторически это происходило с разной степенью интенсивности, с разным соотношением этно-духовных начал: так, европоцентризм конца XVIII – начала XIX в. сменился «востокоцентризмом» в конце XIX – начале XX в. По мнению Достоевского, русские – не только европейцы, но и азиаты. И в будущих судьбах России Азия станет, быть может, «главной надеждой». Эту мысль Достоевский называл аксиомой. Известный славянофил А.С. Хомяков еще в 1835 г. писал в стихотворении «Мечта»:

О, грустно, грустно мне! Ложится тьма густая
На дальнем Западе, стране святых чудес:
Светила прежние бледнеют, догорая,
И звезды лучшие срываются с небес.
А как прекрасен был тот Запад величавый!
Как долго целый мир, колена преклонив
И чудно озарен его высокой славой,
Пред ним безмолвствовал, смирен и молчалив,
Там солнце мудрости встречали наши очи,
Кометы бурных сеч бродили в высоте,
И тихо, как луна, царица летней ночи,
Сияла там любовь в невинной красоте.
Там в ярких радугах сливались вдохновенья,
И веры огонь живой потоки света лил!..
О! никогда земля от первых дней творенья
Не зрела над собой столь пламенных светил!
Но горе! век прошел, и мертвенным покровом

Задернут Запад весь. Там будет мрак глубок...
Услышь же глас судьбы, воспрянь в сияньи новом,
Проснися, дремлющий Восток! (цит. по: [192, с. 167])

Неизменным оставалось взаимодействие Востока и Запада, предопределенное формированием русской культуры в условиях многонациональной России, раскинувшейся на широких просторах Евразии. Поэтическая этнография и география русской земли стала соответствовать культурному пространству русской литературы как евразийскому. Вполне сознательное следование этой стилистике обнаруживается уже в стихотворении Ф.И. Тютчева «Русская география»:

Москва и град Петров, и Константинов град –
Вот царства русского заветные столицы...
Семь внутренних морей, и семь великих рек...
От Нила до Невы, от Эльбы до Китая,
От Волги по Евфрат, от Ганга до Дуная...
Вот царство русское...[231, с. 152]

Поэтому в эпоху Серебряного века русская литература, и прежде всего поэзия, «представительствовала» от всего евразийского региона, по сути, выражала национально-культурное самосознание российского суперэтноса, была не просто русской, но российской литературой.

Темы Востока и Запада в своей историософии и поэзии развил В.С. Соловьев. В стихотворении 1890 г. «Ex oriente lux» («С Востока свет») он выразил надежду на то, что именно Россия, благодаря свету христианства, разрешит великий конфликт:

Тот свет, исшедший из Востока,
С Востоком Запад примирит (цит. по: [192, с. 112])

Панмонголизм – это понятие занимает важное место в творчестве Владимира Соловьева, рассматривавшего мировую историю как титаническую схватку Востока и Запада.

Панмонголизм! Хоть имя дико,
Но мне ласкает слух оно (цит. по: [46, с. 159])

Если мусульманский Восток воплощал принцип «солидарности», то Запад, напротив, – принцип «свободной множественности». Только во вселенском царстве, которому предстоит родиться, когда извечная распря Востока и Запада подойдет к своему финалу, станет возможным примирение этих принципов. Только третья сила спо-

собна примирить «Всеединство» со «свободной множественностью». В этом и состоит миссия славянских народов, обитающих между носителями обоих принципов, Востоком и Западом [там же, с. 210].

Реальное торжество мира поэт-философ мыслил как духовный подвиг России, который – в 1890 г. Соловьев в это еще верил – она могла и должна была совершить:

О, Русь! в предвиденье высоком
Ты мыслью гордой занята;
Каким же хочешь быть Востоком:
Востоком Ксеркса иль Христа?

«Каким ты хочешь быть Востоком: Востоком Ксеркса иль Христа?» – этот вопрос Соловьев обращает к России. «Восток Ксеркса» стремится подчинить Запад силой, тогда как «Востоку Христа» предстоит иная миссия: духовное примирение Европы и Азии (цит. по: [258, с. 211]).

Когда до свержения петербургского самодержавия еще оставалось больше десятка лет, в творчестве поэтов, принадлежащих к группировкам, которые своим возникновением были, казалось бы, обязаны западноевропейским эстетическим доктринам – символизму, имажинизму и т. д., – появляется представление об азиатских чертах России.

Клюев, например, писал о «душе мужицкого рая», называя ее «Земля моя, Белая Индия», преисполненная тайн и чудес азиатских. Клюевское описание «Белой Индии» во многом проистекает из средневековых русских представлений об Индии, стране, в которой якобы нет властителей и вельмож, нет зависти, купли, продажи и разбоя, стране, где правит пресвитер Иоанн.

Для Николая Клюева Революция была слиянием России и Востока, Юга и Севера, вплоть до апокатасиса; в его глазах она являлась завершением братства тварного мира. Тема Китеж-града, занимавшая в его творчестве столь важное место, имела отношение не только к России, но и к Востоку–Азии, к которой «он безраздельно относил послереволюционную Россию». В произведении под хилиастическим названием «Четвертый Рим» Клюев мечтал о времени, когда:

Подарят саван по заводским трубам
Великой Азии пески.

Клюев проклинал этот Запад «заводских труб»:

Сгнуть Запад – змея и блудница.

Мой суженый – отрок Восток. [129, с. 420]

У Есенина машинной, городской Европе противопоставлена «Рассея! – азиатская, стихийная», «скифская»: «наше волчье, мужичье, рассейское, скифское, азиатское».

В том зове калмык и татарин,
Почуют свой чаемый град...

Будто из далекого прошлого или из подсознания в воспоминания о детстве поэта незаметно проникает причудливая греза о таинственном, прекрасном Востоке, и, рисуя свой деревенский дом, С. Есенин пишет:

Что он видел, верблюд кирпичный,
В завывании дождевом?
Видно, видел он дальние страны,
Сон другой и цветущей поры,
Золотые пески Афганистана
И стеклянную хмарь Бухары [95, т. 1, с. 175–176].

Уже сравнение дома с верблюдом напоминает о Востоке и кажется неожиданным для поэта.

Восток – родина замечательных, тонких лириков: Хайяма, Саади, Фирдоуси, Низами, Хафиза, – родина затейливых волшебных сказок и искусной сказительницы Шахеразады, страна роз и тюльпанов, звездочетов и мудрецов... Прикосновение к нему целительно для больной, страдающей души, для изверившегося сердца, утратившего опору в мире. К Востоку, к которому Есенин давно чувствовал какую-то неизъяснимую близость, устремилось его сердце.

Ощущая глубинную связь России и Востока, Азии, он пишет:

Ты Рассея моя... Рас-сея...
Азиатская сторона... [94, т. 1, с. 195]

И

И сам я тоже азиат
В поступках, помыслах
И в слове [там же, т. 2, с. 99].

Там, на Востоке, «очарованная даль» поэта.

Интерес к Востоку зародился у Есенина давно; особенно он возрос в первые годы революции, когда поэт побывал в Туркестане и довольно долго жил в Ташкенте. Восток поразила его своим многоцветьем, сочностью, колоритом, ощущением полноты жизни.

Запад произвел на поэта совершенно иное впечатление. Чинные и обезличенные развлечения европейцев, лишённые восточной

полноты жизни, подавили его. М. Горький, вспоминая о пребывании С. Есенина в Европе, говорил о том, что поэт весьма быстро и торопливо осматривал увеселения. Писатель даже сделал вывод о том, что человек все хочет видеть для того, чтобы поскорее забыть. Не случаен и вопрос, заданный поэтом М. Горькому: «Вы думаете – мои стихи – нужны? И вообще искусство, то есть поэзия – нужно?». На Востоке С. Есенину этот вопрос не пришел бы в голову, потому что он с волнением всматривался во все, «чтобы запомнить», а на Западе по всему скользил торопливым взглядом, «чтобы поскорей забыть». Его душа чутко откликнулась на поэзию Востока и обездушенность Запада. И неприятие этой бездуховной западной цивилизации, окончательно созревшее у С. Есенина после путешествия по Европе и Америке, было не только социальным протестом, но и неприятием ее антиприродного, а потому античеловеческого начала. Недаром в очерке об американском образе жизни, резко названном «Железный Миргород», поэт обвиняет Соединенные Штаты в том, что они уничтожили самую коренную, самую природную и наиболее естественно связанную с землей Америки часть народа – американских индейцев. С. Есенин говорил, что в результате «завоевания» Америки от многомиллионного народа краснокожих осталась горсточка, которую содержат сейчас, тщательно огорожив стеной от культурного мира, кинематографические предприниматели. Дикий народ пропал от виски. Политика хищников разложила его окончательно. Гайавату заразили сифилисом, опоили и загнали догнивать часть на болота Флориды, часть – в снега Канады. В этом рассуждении С. Есенин предстает перед нами как истинно русский человек с традицией всечеловечности, толерантности и интернационализма, с пониманием, и что, наверное, важнее, с принятием любого национального мира. Он считал, что искусство и природная стихия, в которой родился творец, образуют одно живое целое вместе с бытом и обычаями народа, и всякую попытку разрушить это единство воспринимал как антиприродную и потому античеловеческую агрессию. Это гуманистическое (истинно русское, принимающее и понимающее различные культуры и народы, ведь Россия – страна многонациональная и почти не знавшая национальных конфликтов) мировоззрение, покоящееся на признании за каждым права жить по своему, складывалось у С. Есенина на протяжении всей жизни.

Вспомним хотя бы отрывок из «Пугачева», в котором звучит приказ Тамбовцева, представителя власти, кстати, власти, построенной по европейскому, западному образцу, догнать калмыков, ко-

торые бежали, недовольные самодержавным строем, и тем самым изменили Российской империи. Но его как одного из власть имущих волнуют не столько бежавшие люди, сколько тот материальный урон, который понесло государство:

Нет, мы не можем, мы не можем, мы не можем
Допустить сей ущерб стране:
Россия лишилась мяса и кожи,
Россия лишилась лучших коней. [94, т. 3, с. 16]

И как удивительно чист, по-христиански добр и прост ответ, который дали казаки – будущие сподвижники Пугачева, причем, не просто дали, а твердо отрезали:

Он ушел, это смуглый монголец,
Дай же бог ему добрый путь.
Хорошо, что от наших околиц
Он без боли сумел повернуть. [там же, т. 3, с. 16]

В этом ответе проявились, на наш взгляд, основные черты национального характера русского народа: его толерантность, терпимость и высокая в полном смысле этого слова духовность.

Размышляя о восточном и западном начале в русской истории, культуре и душе, можно отметить, что русский человек более тяготеет именно к Востоку. Это вызвано неприятием сугубо материалистического понимания и отношения к миру, свойственного западной цивилизации. Ее материализм, прагматизм и в целом, антигуманизм противоречат евразийской душе славянства. Восток же, наоборот, привлекает своей духовностью, хоть с точки зрения цивилизационной и является более отсталым и «диким». Стремление русского человека стать ближе к Востоку есть, скорее, осознание некоего внутренне имманентного качества, врожденного восточного начала и постоянного стремления к движению, к этому кочевому образу жизни. Это проявляется и в лирике С. Есенина, в том же «Пугачеве»:

...если б
Наши избы были на колесах,
Мы впрягли бы в них своих коней
И гужом с солончаковых плесов
Потянулись в золото степей. [там же, т. 3, с. 17]

Мотив странничества, столь ярко выраженный у С. Есенина, – не только олицетворение космического странничества, о чем поэт

говорит в «Ключах Марии»: «...Русь, где почти каждая вещь через каждый свой звук говорит нам знаками о том, что здесь мы только в пути, что здесь мы только "избяной обоз", что где-то вдали, подольдом наших мускульных ощущений, поет нам райская сирена и что за шквалом наших земных событий недалек уже берег» [там же, т. 5, с. 167], но и, на наш взгляд, подсознательное ощущение кочевого, восточного начала.

Кого жалеть? Ведь каждый в мире странник –
Пройдет, зайдет и вновь оставит дом. [там же, т. 1, с. 234]

Не вернусь я в отчий дом,
Вечно странствующий странник. [там же, с. 253]

Все мы бездомники, много ли нужно нам. [там же, с. 305]

Ведь я почти для всех здесь пилигрим угрюмый
Бог весть с какой далекой стороны... [там же, т. 2, с. 80]

Андрей Белый, до Первой мировой войны оказавший влияние на творчество Есенина, писал в «Серебряном Голубе», что и русские, и европейцы выродились и только монголы еще остались прежними. По его мнению, Россия была страной монгольской и во всех русских текла монгольская кровь.

Вскоре после победы большевиков в октябре 1917 г. крестьянский поэт Петр Орешин говорил о русской революции как о торжестве Азии над Европой, говорил о «мече Востока» и о приближающемся падении Парижа...

Таким образом, именно в революционной лирике Есенина, Клюева, Орешина – поэтов, в чьем творчестве мировоззрение крестьянской России отразилось в большей степени, чем в других литературных источниках, – представление о родственной близости России и Азии нашло необычайно яркое выражение...

Все эти идеи нашли выражение через «скифство». Есенин был «хорошо осведомлен о Скифии. Знал описание Геродота, легенды о скифах». В июне 1917 г. он писал: «Мы ведь скифы, принявшие... писание Козьмы Индикоплова... в жигулях костер Стеньки Разина». Скифство Есенин называл «нашим народническим движением» [192, с. 194–196].

Знаменитым выражением идеи «скифства» стало стихотворение Александра Блока «Скифы».

Россия – Сфинкс. Ликуя и скорбя,
И обливаясь черной кровью,
Она глядит, глядит, глядит в тебя,
И с ненавистью, и с любовью!.. [там же, с. 160]

Скифское направление стало наиболее известно именно благодаря этим стихам:

Мильоны – вас. Нас – тьмы, и тьмы, и тьмы.
Попробуйте, сразитесь с нами!
Да – скифы мы! Да, азиаты мы
С раскосыми и жадными очами!
...Вы сотни лет глядели на восток,
Копя и плавая наши перлы,
И вы, глумясь, считали только срок,
Когда наставит пушек жерла! [46, с. 196]

Александр Блок настолько полно и безоговорочно отождествлял Россию со «скифством», что историческая миссия, которую предстоит сыграть Востоку, приобретает у него позитивно-хилиастический характер. «Скифская» Россия зовет Европу на «братский пир труда и мира», однако если протянутая рука будет отвергнута, то начнется борьба не на жизнь, а на смерть: «Тычь, тычь в карту, рвань немецкая, подлый буржуй. Артачься Англия и Франция. Мы свою историческую миссию выполним... Если нашу революцию погубите, значит вы уже не арийцы больше. И мы широко откроем ворота на Восток. Мы на вас смотрели глазами арийцев, пока у вас было лицо. А на морду вашу мы взглянем нашим косящим, лукавым, быстрым взглядом; мы скинемся азиатами, и на вас прольется Восток. Ваши шкуры пойдут на китайские тамбурины... Последние арийцы – мы» [232, с. 212–213]. Такая враждебность по отношению к Европе и вместе с тем чувство принадлежности к Азии, характерные для Блока и Орешина, далеки от христианского универсализма, который проповедовал Соловьев. Их позиция оказывается значительно ближе воззрениям Льва Толстого – убежденного противника Соловьева. «Толстой считал, что русская культура близка по... духу к... восточным культурам: «Мы, славяне, русские, гораздо ближе к восточной философии – Индии, Китая, даже Персии – чем к западной» [там же, с. 213].

Подобно всем символистам (проблема уходит своими корнями вглубь историософии В.С. Соловьева, а через него – к спору западников и славянофилов), А. Блок воспринимал Россию как средо-

точие западной и восточной стихий. Именно такой предстает Родина в его одноименном цикле, частью которого является «На поле Куликовом». Восток – это торжество безличия, буддийской «нирваны», растворение (вплоть до полной потери воли) человека в родовом и – шире – природном начале. Это – источник мирового нигилизма, абсолютного «ничто», как, впрочем, и западная цивилизация с ее гипертрофией личности, дерзнувшей на самообожествление, на замену собою Бога.

Стяжка и средоточие этой историософии в знаменитой поэтической формуле Блока из цикла «На поле Куликовом»:

И вечный бой! Покой нам только снится.

Но по-настоящему понять ее можно только с учетом последующих трех строк:

...Сквозь кровь и пыль...

Летит, летит степная кобылица

И мнет ковыль. [46, с. 52]

О чем все эти четыре строки? О судьбе Руси-России как о некоторой завихренной стихии. Не было, нет и никогда не будет у нее меры и внутренней формы. Станным образом Русь-Россия у Блока сливается с летящей кобылицей, и это нас не смущает и не оскорбляет. Да и не совсем это Россия, это какая-то непостижимая энергия и динамика, вовлекающая в себя Русь и делающая ее собой. Русь-степь – вроде бы этот образ не точен и не привычен. Мы, русские, исходно – лес, степь же – это дикое поле, поганые. У Блока же оба начала, мы и они, не то чтобы сошлись, нет, они противостоят и схлестываются, но оба они вовлечены в нечто третье, составляют общую судьбу. Есть, конечно, «святое знамя» по одну сторону и «ханской сабли сталь» по другую, есть право и правда в борьбе с «проклятою ордой». Но если бы только к этому все сводилось! Слишком мы, Русь, задеты степью, слишком сдвинуты с места, лишены всякого постоянства, чтобы оставаться «в лесу». Нас забрала и поглотила степь, даль, неудержимость. Так ли это на самом деле или нет, но в этом что-то есть, даже если мы не признаем и не принимаем себя такими [191, с. 428–429].

А. Блок, несомненно, осознает и отражает в своем творчестве самобытный характер российской цивилизации, находящейся на границе двух культурно-исторических и цивилизационных миров – Востока и Запада, но именно восточные, азиатские черты России воспринимаются поэтом естественно и гармонично.

Поиски национально-культурной идентичности привели отечественных мыслителей в начале XX в. к Евразийству. Как известно, оно оформилось в 1920-е гг. в среде русских эмигрантов, которые провозгласили определенное единство элементов европейской и азиатской культур в русской. У них были для этого основания: прежде всего русская классическая литература продемонстрировала способность к новому синтезу европейства и азиатства как культурных констант и доминант национального самосознания. Оставаясь безусловно русской, отечественная словесность, по словам Ю.М. Лотмана, вырывалась за пределы самой себя, была больше, чем русской.

«Человек – венец творения» – эта возрожденческая парадигма на рубеже XIX–XX вв. оказалась несостоятельной. Сам Творец, по заверениям Ницше, умер, и у человека Дарвин обнаружил постыдное обезьянье прошлое. Эйнштейн сообщил о существовании иного измерения и относительности времени. На этом кризисном рубеже познания происходит пересмотр всех ценностей и оснований бытия. Серебряный век в поисках первопричины бедствий обращается к началу культуры, к древности европейской, античности, но затем осознает, что начало начал следует искать на Востоке. Именно Восток становится для культуры Серебряного века образцом формообразования. Поворот к Востоку означал отказ от европоцентризма, коренное изменение возрожденческой парадигмы в культуре.

Вот подождите – Россия воспрянет,
Снова воспрянет и на ноги встанет.
Впредь ее Запад уже не обманет
Цивилизацией дутой своей...
Встанет Россия, да, встанет Россия,
Очи раскроет свои голубые,
Речи начнет говорить огневые, –
Мир преклонится тогда перед ней!
Встанет Россия – все споры рассудит...
Встанет Россия – народности сгрудит...
И уж у Запада больше не будет
Брать от негодной культуры росток.
А вдохновенно и религиозно,
Пламенно веря и мысля серьезно,
В недрах своих непреложностью грозной
Станет выращивать новый цветок...

Время настанет – Россия воспрянет,
Правда воспрянет, неправда отстанет,
Мир ей восторженно славу возгрянет,
Родина Солнца – Восток! [193, с. 138]

Метафизика Востока во многом послужила образцом для создания новой картины мира, интегрирующей духовные поиски рубежа XIX–XX вв.

Таким образом, проблема осмысления Востока и Запада в русской поэзии и музыке Серебряного века нашла свое выражение через реализацию принципов духовности, терпимости, толерантности, через уважительное отношение к культуре различных народов и умение разумно заимствовать лучшие достижения других культур, «переплавляя» их в единый континуум русской культуры. Особое внимание следует уделить осмыслению феномена Востока как некоего архетипического и бессознательного осмысления России в качестве именно восточной державы, как особую близость ценностных установок отечественной культуры и восточной традиции, как некий протест против бездуховности и потребительства Запада, как выбор нового вектора цивилизационного и культурного развития.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Поэт и мыслитель Серебряного века Вячеслав Иванов однажды заметил: «...Историческая действительность никогда не выразит своей эпохи полнее и вернее, чем гениальные творения духа, в ней возникшие, – именно потому, что они говорят иное и больше, нежели действительность» (цит. по: [65, с. 6]). Серебряный век, как верно отмечает М.А. Воскресенская, не мог не породить подобной мысли, ибо эта культурная эпоха выражала себя, прежде всего, эстетически. Действительно, судить о Серебряном веке следует именно по тем памятникам художественной культуры и искусства, и прежде всего поэзии и музыки, которые как нельзя лучше рисуют нам образ того далекого и близкого, страшного и интересного, сложного и гениального времени.

Русская культура конца XIX – начала XX в. – сложный и противоречивый период в развитии русского общества. Культура рубежа веков всегда содержит в себе элементы переходной эпохи, включающей традиции культуры прошлого и новаторские тенденции новой зарождающейся культуры. Происходит передача традиций и не просто передача, а зарождение новых, все это связано с бурным процессом поиска новых путей развития культуры, корректируется общественным развитием данного времени.

Рубеж веков в России – период назревания крупных перемен: смена государственного строя, смена классической культуры XIX в. на новую культуру XX в. Поиск новых путей развития русской культуры связан с усвоением прогрессивных веяний западной культуры. Пестрота направлений и школ – черта русской культуры рубежа веков. Западные веяния переплетаются и дополняются современными, наполняются истинно русским содержанием. Особенностью культуры этого периода является ее ориентация на философское осмысление жизни, необходимость выстроить целостную картину мира, где искусству наряду с наукой отводится огромная роль. В центре внимания русской культуры конца XIX – начала XX в. оказался человек, который становится неким связующим звеном в пестром многообразии школ и направлений науки и искусства, с одной стороны, и своеобразной точкой отсчета для анализа всех самых раз-

нообразных культурных артефактов, – с другой. Отсюда тот мощный философский фундамент, который лежит в основании русской культуры рубежа веков.

Серебряный век русской культуры стремится синтезировать все достижения культуры: искусство, философию, религию – все взаимосвязано – тенденции к взаимопроникновению различных видов не только художественной, но и духовной деятельности в целом налицо.

Рубежы XIX–XX вв. и XX–XXI вв. довольно схожи: те же проблемы поиска смысла жизни в условиях экономического, политического и социального кризисов, попытки найти некий мировоззренческий фундамент, на основе которого можно выстроить собственную философию жизни, те же тенденции глобализации, стирающие, нивелирующие границы, в том числе и культурные, то же «метание» России между Востоком и Западом, при несомненно большем давлении со стороны западной культуры, те же извечные русские проблемы «кто виноват?» и «что делать?». Решение этих проблем дает нам культура Серебряного века, ее высшие достижения – русская религиозная философия, поэзия и музыка.

Осознание необходимости возврата к традиционным духовным ценностям, к истокам русской культуры сегодня является одной из наиболее важных проблем, стоящих перед Россией. Новое обретение старых традиций дает возможность строить культурную политику, опираясь на ценности, издревле присущие русскому народу.

В данном исследовании, опираясь на культуру Серебряного века, авторы апеллируют к традиционным и гармоничным для отечественной культурной традиции философским идеям.

В работе на основе культурологического анализа философских работ представителей русской религиозной философии (С.Н. Булгакова, П.А. Флоренского, Н.А. Бердяева, С.Н. и Е.Н. Трубецких, Н.О. Лосского, С.Л. Франка, В.Б. Вышеславцева, В.С. Соловьева, Л.П. Карсавина и др.) выявлено пять ценностно-философских доминант русской культуры: Софийность, Соборность, Всеединство, Космизм, Евразийское мировоззрение. По мнению авторов, именно через призму этих идей и следует рассматривать аксиологическое поле отечественной культуры вообще и культуры Серебряного века в частности, ибо именно рубеж веков создает неповторимую атмосферу и потребность в обращении к традиционным духовным основаниям.

В результате исследования авторы пришли к выводу о том, что софиологические основания имеют поэзия А.А. Блока, Н.С. Гуми-

лева и музыка Н.А. Римского-Корсакова. Идея Софии реализует себя в контексте культуры как триединство Красоты–Добра–Истины, как патриотическое стремление, София открывается и через особое внимание и осмысление женского начала, через призму Материнства, через определенную цветовую и световую символику.

Соборными интуициями пронизано творчество А.Н. Скрябина, Вяч. Иванова, С.А. Есенина. В музыкальном и поэтическом творчестве идея Соборности открывается как представление о всеобщей Целостности и Единстве мира и Бога, человека и Бога.

Идея Всеединства близка художественному сознанию Н.А. Римского-Корсакова, С.В. Рахманинова, К. Бальмонта, Вяч. Иванова, С.А. Есенина, М. Цветаевой, О.Э. Мандельштама и А.А. Ахматовой. Всеединство открывается в их творчестве как естественное и гармоничное стремление к синтезу, как единство человека и природы через идею сострадания, соучастия, как единство всего сущего как идеального состояния.

Космистское мировоззрение разделяют А.Н. Скрябин, М.-К. Чюрленис, А.К. Лядов, С.А. Есенин, Ф.И. Тютчев, О.Э. Мандельштам, А.А. Ахматова. В их транскрипции Космизм есть реализация (реальная или потенциальная) космической гармонии, синестезия, пантеизм, осуществление принципов космической этики, восприятие мироздания как живого организма.

Осмысление проблемы Восток–Запад в отечественной истории и культуре пронизывают музыкальное и поэтическое творчество Н.А. Римского-Корсакова, С.В. Рахманинова, Ф.И. Тютчева, А.А. Блока, С.А. Есенина. В целом данная проблема проявляется через ряд характернейших особенностей, и прежде всего особенностей национального характера, наиболее ярко выраженного в культуре Серебряного века: толерантность, духовность, способность воспринимать элементы чужих культурных миров. В поэзии и музыке Серебряного века отмечается особое отношение к Востоку, некое преклонение перед ним и несомненный примат его перед Западом.

Таким образом, можно заметить, что выявленные философские доминанты отечественной культуры, по сути, являются некими архетипическими образами, наиболее ярко и рельефно проявляющимися именно в сложные, рубежные периоды, которым, безусловно, был Серебряный век.

В последнее время значительно возрос интерес к духовным истокам русской культуры. Многие исследователи пытаются выявить глубинные основания культуры, переоценить их в контексте

современной российской истории и культуры. Проведенный анализ творчества русских поэтов и композиторов конца XIX – начала XX в. продемонстрировал перспективность подобного рода исследований и возможность выявления этих философских идей в других сферах культуры, в частности, архитектуре, живописи и т. д.

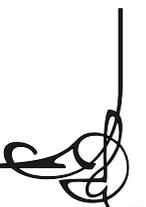
Кроме того, как мы уже говорили, сегодня растет интерес к русской культуре, что, несомненно, отразится и на преподавании истории культуры России, а потому выявление и осмысление философских идей в русской культуре позволит более адекватно интерпретировать памятники культуры и искусства России.

Все это подтверждает необходимость нового осмысления традиционных культурных ценностей, истоков культуры в целом и поэтического и музыкального творчества в частности.

Конечно, в рамках одного исследования не представляется возможным охватить весь круг аспектов поднятой проблемы и возможных подходов к ее осмыслению. В то же время хочется надеяться, что данное исследование внесет определенный вклад в понимание насущности переосмысления культурного достояния через призму традиционных ценностей русского народа, духовных доминант, а также заинтересует других специалистов, работающих в данном направлении.



БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК



1. *Абрамова, Т.В.* Космизм в русской религиозной философии: В.С. Соловьев, П.А. Флоренский, С.Н. Булгаков: автореф. дис. ... канд. филос. наук. – М., 1994. – 18 с.
2. *Авраменко, А.П.* Блок и русские поэты XIX века. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – 248 с.
3. *Азизян, И.А.* Диалог искусств Серебряного века. – М.: Прогресс-Традиция, 2001. – 400 с.
4. *Акулинин, В.Н.* Философия Всеединства: от В.С. Соловьева к П.А. Флоренскому. – Новосибирск: Наука, 1990. – 158 с.
5. Александр Блок, Андрей Белый: диалог поэтов о России и революции / сост., вступ. ст., коммент. М.Ф. Пьяных. – М.: Высш. шк., 1990. – 687 с.
6. *Алексеев, П.В.* Философы России XIX–XX столетий: биографии, идеи, труды. – 3-е изд., перераб. и доп. – М.: Академический проект, 1999. – 944 с.
7. *Алексеев, А.Д.* Русская фортепианная музыка (конец XIX – начало XX в.). – М.: Наука, 1969. – 370 с.
8. *Альшванг, А.З.* А.Н. Скрябин. Полн. собр. соч.: в 5 т. – М.: Музгиз, 1964. – Т. 1. – 321 с.
9. *Альшванг, А.З.* П.И. Чайковский. – М.: Музгиз, 1959. – 575 с.
10. *Андреев, Д.* Роза мира. – М.: Товарищества «Клышников – Комаров и К^о», 1993. – 303 с.
11. *Анисин, А.Л.* Основания и пути становления идеи соборности в русской духовной жизни: автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Тюмень, 1997. – 24 с.
12. *Апрелева, В.А.* Философские мотивы в творчестве русских композиторов. – Екатеринбург: Уральский рабочий, 2001. – 231 с.
13. *Арапов, А.В.* Русская софиология в контексте религиозных традиций Востока и Запада: автореф. дис. ... канд. филос. наук. – М., 1997. – 26 с.
14. *Асафьев, Б.В.* Музыкальная форма как процесс. – Л.: Советский композитор, 1971. – 340 с.

15. *Асафьев, Б.В.* О музыке XX века. – Л.: Музыка, 1982. – 182 с. – 201 с.
16. *Асафьев, Б.В.* О русской природе и русской музыке // Избранные труды. – М.: Музгиз, 1955. – 345 с.
17. *Афанасьев, А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу. – М., 1969. – 456 с.
18. *Ахматова, А.* Сочинения: в 2 т. – М.: Правда, 1990.
19. *Баевский, В.С.* История русской поэзии. – Смоленск: Русич, 1994. – 304 с.
20. *Баевский, В.С.* История русской литературы. Компендиум. – М., 2003. – 327 с.
21. *Баженов, А.* «Серебряный век» как отражение революции: О «серебряном веке» в русской литературе // Москва. – 2001. – № 1. – С. 186–210.
22. *Бальбуров, Э.А.* Поэтическая философия русского космизма: учение, эстетика, поэтика. – Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2003. – 242 с.
23. *Бальмонт, К.* Избранное: Стихотворения. Переводы. Статьи / сост., вступ. ст. и коммент. Д.Г. Макогоненко; ил. и оф. Н.Е. Бочаровой. – М.: Правда, 1991. – 608 с.
24. *Бальмонт, К.* Поэзия как волшебство // Критика русского символизма: в 2 т. – М., 2002. – Т. 1. – 456 с.
25. *Бальмонт, К.* Русский язык // Бальмонт К. Стозвучные песни. – Ярославль, 1990. – 166 с.
26. *Бальмонт, К.* Собрание сочинений: в 2 т. – М.: Можайск – Терра, 1994. – Т. 1. – 456 с.
27. *Бальмонт, К.* Час полдня. – М.: Правда, 2001. – 236 с.
28. *Бандура, А.И.* Космическая тема в музыке и философии А. Скрябина // Космическое мировоззрение – новое мышление XXI века: материалы международной научно-общественной конференции. – М.: Международный центр Рерихов, 2004. – Т. 3. – С. 444–455.
29. *Басинский, П.В., Федякин, С.Р.* Русская литература конца XIX – начала XX в. и первой эмиграции. – СПб., 2001. – 324 с.
30. *Белый, А.* На перевале. VI. Против музыки // Весы. – 1907. – № 3. – 74 с.
31. *Белый, А.* На рубеже двух столетий. Воспоминания: в 3 кн. Кн. 1 / вступ. ст., подгот. текста и коммент. А.В. Лаврова. – М.: Художественная литература, 1989. – 452 с.
32. *Белый, А.* Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
33. *Бенуа, А.Н.* Мои воспоминания. – М.: Знание, 1980. – Кн. 2. – 535 с.
34. *Бердяев, Н.* Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // О России и русской философской культуре:

Философы русского послеоктябрьского зарубежья: [Сборник / АН СССР, Науч. совет по пробл. рус. культуры]. – М.: Наука, 1990. – С. 112–142.

35. *Бердяев, Н.* Русский духовный ренессанс нач. XX века и журнал «Путь» // Н.А. Бердяев. Философия творчества, культуры, искусства: в 2 т. – М.: Искусство, 1994. – (Серия «Русские философы XX века»). – Т. 2. – 510 с.

36. *Бердяев, Н. А.* Смысл творчества. – М.: Аст, 2007. – 668 с.

37. *Бердяев, Н.* Русская идея. – М.: Аст: МОСКВА: Хранитель, 2007. – 286 с.

38. *Бердяев, Н.А.* Духовные основы русской революции. Истоки и смысл русского коммунизма. – М.: Аст: МОСКВА: Хранитель, 2006. – 444 с.

39. *Бердяев, Н.А.* Русская идея // Вопросы философии. – 1990. – № 2. – 140. – С. 16.

40. *Бердяев, Н.А.* Самопознание. – М.: Академкнига, 1990. – 635 с.

41. *Бердяев, Н.А.* Смысл творчества: опыт оправдания человека // Собр. соч. – Париж, 1985. – Т. 2. – 451 с.

42. *Бердяев, Н.А.* Судьба России. – М.: АСТ, 2007. – 332 с.

43. *Бердяев, Н.А.* Философия свободы. Смысл творчества. – М., 1989. – 521 с.

44. *Березовая, Л.Г., Берлякова, Н.П.* История русской культуры: в 2 ч. – М.: Владос, 2002.

45. *Биккулова, И.А.* Феномен русской культуры Серебряного века: учеб. пособие. – М.: Флинта: Наука, 2010. – 232 с.

46. *Блок, А.* Стихотворения и поэмы. – М.: Молодая гвардия, 1988. – 174 с.

47. *Блок, А.А.* В огне и холоде тревог. Избранное. – М.: Правда, 1980. – 431 с.

48. *Блок, А.А.* Избранное (Школа классики). – М.: Олимп; АСТ, 1997. – 528 с.

49. *Блок, А.А.* Собрание сочинений: в 8 т. / под общ. ред. В.Н. Орлова, А.А. Суркова, К.И. Чуковского. – М.; Л., 1960–1963.

50. *Булгаков, С.Н.* Агнец Божий. О Богочеловечестве. – Ч. 1. – М.: Общедоступный православный университет, 2000. – 464 с.

51. *Булгаков, С.Н.* Свет невечерний: Созерцания и умозрения. – М.: Республика, 1994. – 672 с.

52. *Булгаков, С.Н.* Сочинения: в 2 т. – М., 1993.

53. *Булгаков, С.Н.* Центральная проблема софиологии // Русские философы (конец XIX – середина XX в.): антология. – Вып. 1 / сост. А.Л. Доброхотов, С.Б. Неволин, Л.Г. Филонова. – М.: Кн. Палата, 1993. – 368 с.

54. *Бычков, В.В.* Вл. Соловьев и эстетическое сознание Серебряного века // Владимир Соловьев и культура Серебряного века: к 150-ле-

тию Вл. Соловьева и 110-летию А.Ф. Лосева / [отв. ред. А.А. Тахо-Годи; сост. Е.А. Тахо-Годи]; Науч. совет «История мировой культуры». – М.: Наука, 2005. – 631 с. – С. 11–29.

55. *Бычков, В.В.* Эстетика Серебряного века: пролегомены к систематическому изучению // Вопросы философии. – 2007. – № 8. – С. 47–57.

56. В мире А. Блока: сборник статей / сост.: А. Михайлов, С. Лесневский. – М.: Сов. писатель, 1981. – 535 с.

57. В мире Есенина: сборник статей / сост.: А. Михайлов, С. Лесневский. – М.: Сов. писатель, 1996. – 656 с.

58. *Валенкин, В.* В сто первом зеркале. – М.: Владос, 1987. – 236 с.

59. *Ванечкина, И.Л., Галлеев, Б.М.* «Поэма огня» (Концепция светомызыкального синтеза А.Н. Скрябина). – Казань: Изд-во Казанского университета, 1981. – 168 с.

60. *Варакина, Г.В.* Между Дионисом и Аполлоном: очерки о русской культуре «серебряного века» / под ред. В.П. Шестакова. – Рязань, 2007. – 221 с.

61. *Василенко, И.А.* Геополитика. – М.: Логос, 2003. – 457 с.

62. *Васина-Гроссман, В.А.* А.К. Лядов. – М.; Л.: Музыка, 1945. – 460 с.

63. *Вернадский, Г.* Начертание русской истории. – М.: Логос, 1927. – 654 с.

64. Вопросы теории эстетики музыки / сост. В.С. Фомин. – Вып. 3. Жуйкова-Миненко Ю.А. Трагическое и комическое в творчестве М.П. Мусоргского. – Л.: Музыка, 1975. – 233 с.

65. *Воскресенская, М.А.* Символизм как мировидение Серебряного века: социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX–XX веков / науч. ред. А.Н. Жеравина. – М.: Логос, 2005. – 236 с.

66. Всемирная энциклопедия: философия / гл. науч. ред. и сост. А.А. Грицанов. – М.: АСТ, Харвест, Современный литератор, 2001. – 1310 с.

67. *Вышеславцев, Б.П.* Русский национальный характер // Русский индивидуализм: сборник работ русских философов XIX–XX вв. – М.: Алгоритм, 2007. – 288 с.

68. *Гайденок, П.* «Конкретный идеализм» С.Н. Трубецкого // Вопросы литературы. – 1990. – № 9. – С. 96–121.

69. *Гаспаров, М.Л.* Поэтика «серебряного века». – М.: Алгоритм, 1993. – 259 с.

70. *Гачева, А.Г.* Русский космизм и вопрос об искусстве // Философия русского космизма / [отв. ред.: А.П. Огурцов, Л.В. Фесенкова]. – М.: Фонд «Новое тысячелетие», 1996. – 376 с.

71. *Гервер, Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских композиторов (первые десятилетия XX века). – М.: Музыка, 2001. – 566 с.

72. *Гиренок, Ф.И.* Русские космисты. – М.: Знание, 1990. – 64 с.
73. *Григорьев, А.А.* Письма. – М.: Наука, 1999. – 160 с.
74. *Громов, П.П.* А. Блок, его предшественники и современники. – Л.: Советский писатель, 1986. – 246 с.
75. *Гумилев, Н.* Стихи. Письма о русской поэзии / вступ. ст. Вяч. Иванова; сост., науч. подгот. текста, послесл. Н. Богомолова. – М.: Художественная литература, 1990. – 447 с.
76. *Гумилев, Н.С.* Стихотворения и поэмы / вступ. ст. А.И. Павловского; биограф. очерк В.В. Карпова; сост., подгот. текста и примеч. М.Д. Эльзона. – Л.: Советский писатель, 1988. – 632 с.
77. *Гурвич, И.* Любовная лирика Ахматовой (Целостность и эволюция) // Вопросы литературы. – 1997. – № 5. – С. 22–38.
78. *Гурвич, И.* Художественные открытия в лирике Ахматовой // Вопросы литературы. – 1995. – № 3. – С. 13–21.
79. *Делич, И.* История русской литературы. XX век. Серебряный век / под ред. Ж. Нива и др. – М., 1995. – 453 с.
80. *Дельсон, В.Ю.* Скрыбин. Очерки жизни и творчества. – М.: Музыка, 1971. – 428 с.
81. *Демин, В.Н.* Русский космизм: от истоков – к взлету // Вест. Моск. ун-та. Серия 7. Философия. – 1996. – № 6. – С. 3–18.
82. *Демин, В.Н.* Философские принципы русского космизма: автореф. дис. ... канд. филос. наук. – М., 1996. – 21 с.
83. *Димов, В.М.* Век поэтов и философов // Социально-гуманитарные знания. – 2001. – № 4. – С. 66–71.
84. *Доброхотов, А.Л.* С.Н. Булгаков // Русские философы (конец XIX – середина XX в.): антология. – Вып. 1 / сост. А.Л. Доброхотов, С.Б. Неволин, Л.Г. Филюнова. – М.: Кн. Палата, 1993. – 368 с.
85. *Долгополов, Л.К.* Александр Блок: личность и творчество. – Л.: Наука, 1980. – 224 с.
86. *Долгополов, Л.К.* Поэма А. Блока «Двенадцать». – Л.: Художественная литература, 1976. – 102 с.
87. *Дунаев, М.* Соблазны «Серебряного века» (о культурном ренессансе начала 20 в.) // Слово. – 1994. – № 1–6. – С. 7–13.
88. *Дунаев, М.М.* Вера в горниле сомнений: православная литература XVII–XX вв. – М.: Издательский Совет Русской православной церкви, 2003. – 1056 с.
89. Евразийство. Опыт систематического изложения // Мир России. – Евразия: антология. – М.: Алгоритм, 1995. – 358 с.
90. *Егоров, В.К.* Философия русской культуры: монография. – М.: РАГС, 2006. – 552 с.
91. *Егорова, Л.П.* «Серебряный век» – метафора или реальность? История русской литературы XX века (первая половина): учебник для

- вузов: в 2 кн. Кн. 1: Общие вопросы / под ред. проф. Л.П. Егоровой. – Ставрополь, 2004. – 561 с.
92. *Есаулов, И.А.* Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского ун-та, 1995. – 279 с.
93. *Есаулов, И.А.* Духовная традиция // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М., 2001. – 845 с.
94. *Есенин, С.* Собрание сочинений: в 6 т. – М.: Академкнига, 1978. – 687 с.
95. *Есенин, С.А.* Полное собрание сочинений: в 7 т. – М.: Наука; Голос, 1995–2002. – Т. 1. Стихотворения. – 1995. – 544 с.
96. *Жебелев, С.И.* Некролог. – Л.: Слово, 1927. – 1418 с.
97. *Жидков, В.С., Соколов, К.Б.* Десять веков российской ментальности: картина мира и власть / под ред. Е.С. Громов, Н.А. Хренов. – М.: Алетейя, 2001. – С. 636.
98. *Жидков, В.С., Соколов, К.Б.* Искусство и картина мира. – СПб.: Алетейя, 2003. – С. 463.
99. Жизненные силы русской культуры: пути возрождения в России начала XXI века: монография / ред. С.И. Григорьев. – М.: Магистр – Прогресс, 2003. – 379 с.
100. *Жирмунская, Т.* Библия и русская поэзия (беседы) // Юность. – 1994. – № 1. – С. 66–67.
101. *Жукоцкая, З.Р.* Эстетическая доминанта в концепциях русских символистов / Эстетическая антропология: монография / ред. М.Н. Щербинин. – Тюмень: Вектор Бук, 2007. – 248 с.
102. *Замалеев, А.Ф.* Новые исследования по русской философии. – М.: Знание, 2000. – 365 с.
103. *Зеньковский, В.В.* Русские мыслители и Европа. – М.: Республика, 1997. – 392 с.
104. *Зеньковский, В.В.* История русской философии: в 2 т. – Ростов н/Д: Феникс, 1999.
105. *Зобнин, Ю.В.* «Заблудившийся трамвай» Н.С. Гумилева (К проблеме дешифровки идейно-философского содержания текста) // Русская литература. – 1993. – № 4. – 28–35 с.
106. *Иваницкая, Е.* Спор о Серебряном веке // Октябрь. – 1994. – № 10. – С. 181–187.
107. *Иванов, А.В.* Идея Софии в русской философии // Алтай-Космос.
108. *Иванов, А.В.* Мир сознания. – Барнаул: Изд-во АГИИК, 2000. – 240 с.
109. *Иванов, А.В.* Уровни национального самосознания // Вестник Моск. ун-та. Сер. 12. Социально-политические исследования. – 1993. – № 6. – С. 56–63.

110. *Иванов, А.В.* Философско-богословская идея Софии: современный контекст истолкования // Вестник Моск. ун-та. Серия 7. Философия. – 1996. – № 2. – С. 3–18.
111. *Иванов, А.В., Попков, Ю.В., Тюгашев, Е.А., Шишин, М.Ю.* Евразийство: ключевые идеи, ценности, политические приоритеты. – Барнаул, 2007. – 456 с.
112. *Иванов, В.И.* Речь на диспуте «Будущее поэзии» 27 апреля 1920 года в Политехническом музее. Стенограмма // РГАЛИ. – Ф. 225. – Оп. 1. – № 41. – С. 15–16.
113. *Иванов, Вяч.* Полн. собр. соч. – Брюссель, 1974. – Т. 2. – 566 с.
114. *Иванов, Вяч.* Полн. собр. соч. – Брюссель, 1974. – Т. 4. – 615 с.
115. *Иванов, Вяч.* Мысли о символизме // Родное и вселенское. – М.: Знание, 1994. – 339 с.
116. Из переписки Н.А. Римского-Корсакова с В.И. Бельским // Советская музыка. – 1976. – № 1. – С. 45–65.
117. *Ильин, И.А.* Жизнеописание. Мирозозрение. Цитаты. – М.: Вектор, 2007. – 169 с.
118. *Ильин, Н.П.* Трагедия русской философии. – М.: Айрис-Пресс, 2008. – 606 с.
119. История религии: в 2 т. / В.В. Винокуров, А.П. Забияко, З.Г. Лапина и др.; под общ. ред. И.Н. Яблокова. – М.: Высш. шк., 2002.
120. История русской музыки: в 10 т. – М.: Музыка, 1994. – Т. 8 / Ю.В. Келдыш, Л.З. Корабельникова, Е.М. Левашев, В.Н. Романова. – 383 с.
121. История русской музыки: в 10 т. – М.: Музыка, 1994. – Т. 9: Конец XIX – начало XX века / Ю.В. Келдыш, М.П. Рахмонова, Л.З. Корабельникова, А.М. Соколова. – 450 с.
122. История русской философии: учебник для вузов / ред. кол. М.А. Маслин и др. – М.: Республика, 2001. – 639 с.
123. *Калягин, Н.* Чтения о русской поэзии: Русская поэзия как часть русской православной культуры // Звезда. – 2000. – № 1. – С. 190–202.
124. *Карабущенко, П.Л., Подвойский Л.Я.* Философия и элитология А.Ф. Лосева. – М.: Литературная учеба, 2007. – С. 124. – 256 с.
125. *Карсавин, Л.П.* Путь православия. – М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. – 557 с.
126. *Касаткина, В.Н.* Поэзия Ф.И. Тютчева. – М.: Просвещение, 1978. – 459 с.
127. *Келдыш, Ю.В.* История русской музыки. – М.: Музыка, 1973. – 513 с.
128. *Келдыш, Ю.В.* Рахманинов и его время. – М.: Музыка, 1973. – 466 с.
129. *Клюев, Н.А.* Сочинения: в 2 т. / под ред. Г.П. Струве, Б.А. Филиппова. – М.: Вектор, 1969. – Т. 2. – 452 с.

130. *Когай, Е.А.* Социальная экология. Человек и природа в русском космизме // Социально-гуманитарные знания. – 1999. – № 2. – С. 68–80.
131. *Кожев, А.* Религиозная метафизика В. Соловьева // Вопросы философии. – 2000. – № 3. – С. 104–135.
132. *Конен, В.Д.* Яворский и наша современность // Яворский Б.Л. Статьи, воспоминания, переписка. Т. 1. – М.: Советский композитор, 1972. – 452 с.
133. Космизм // Eidos-List. – 1999. – Вып. 1–2(5–6). – URL: <http://www.eidos.techno.ru/list/serv.htm>
134. *Кравченко, В.В.* Владимир Соловьев и София: монография. – М.: Аграф, 2006. – 384 с.
135. *Кравченко, В.В.* Основные истоки русского мистицизма XIX в. // Философские науки. – М., 1990. – № 5. – С. 15–16. – 678 с.
136. Краткий словарь по философии / под общ. ред. И.В. Блауберга, И.К. Пантина. – 4-е изд. – М.: Политиздат, 1982. – 432 с.
137. Краткий философский словарь / под ред. А.П. Алексеева. – М.: Проспект, 1997. – 400 с.
138. *Крейд, В.* Встречи с Серебряным веком // Воспоминания о Серебряном веке. – М., 1993. – 353 с.
139. *Крохина, Н.П.* Архетип космоса в русской мысли Серебряного века // Символическое и архетипическое в культуре и социальных отношениях: материалы международной научно-практической конференции 5–6 марта 2011 г. – Пенза, Прага: Социосфера, 2011. – 270 с.
140. *Кувакин, В.А.* Философия В.С. Соловьева. – М.: Знание, 1988. – 64 с.
141. Культурология: краткий тематический словарь. – Ростов н/Д: Феникс, 2001. – 192 с.
142. Культурология. XX век: словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 630 с.
143. *Куняев, С.* Сергей Есенин. – М.: Сов. писатель, 1995. – 144 с.
144. *Купарашвили, М.Д.* Сумма трансценденталий. – Ч. 2. Гносеология разума. – М.; Омск: Омск. гос. ун-т, 2003. – 320 с.
145. *Купарашвили, М.Д.* Сумма трансценденталий. – Ч. 1. Онтология разума. – М.; Омск, 2002. – 398 с.
146. *Куракина, О.Д.* Русский космизм как социокультурный феномен. – М.: МФТИ, 1993. – 184 с.
147. *Куракина, О.Д.* Софийная эстетика русского космизма // Ориентиры... Вып. 2. – М.: ИФ РАН, 2003. – 544 с.
148. *Лапшин, И.И.* Н.А. Римский-Корсаков. Философские мотивы в его творчестве. – СПб.: Родное слово, 1893. – 106 с.
149. *Латышев, В.* Очерки греческих древностей. – Ч. 2.: Богослужение и сценические древности. – СПб.: Родное слово, 1889. – 512 с.

150. *Левая, Т.Н.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М.: Музыка, 1991. – 164 с.
151. *Лепяхин, В.* Икона в русской художественной литературе. Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. – М.: Отчий дом, 2002. – 736 с.
152. *Лихачёв, Д.С.* Заметки и наблюдения. – Л.: Знание, 1989. – 561 с.
153. *Лосев, А.Ф.* Вл. Соловьёв. – М.: Мысль, 1983. – 208 с.
154. *Мандельштам, О.Э.* Сочинения: в 2 т. – Т. 1. Стихотворения и переводы. – М.: Художественная литература, 1990. – 311 с.
155. *Мандельштам, О.Э.* Собрание сочинений: в 4 т. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993.
156. *Мандельштам, О.Э.* Стихотворения / сост., авт. вступ. ст. и примеч. А. Казинцев; худож. Ю. Гордон. – М.: Детская Литература, 1991. – 191 с.
157. *Марченко, А.М.* Поэтический мир С. Есенина. – М.: Сов. писатель, 1989. – 302 с.
158. *Мережковский, Д.С.* Полн. собр. соч.: в 24 т. – М., 1914. – Т. 16. – 456 с.
159. Микрокосм: тезисы 3-й международной конференции. – Алтай, 1995. – 215 с.
160. *Минералова, И.Г.* Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма: учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 272 с.
161. *Мини, З.Г.* История русской литературы: в 4 т. – Л.: Наука, 1983.
162. Мир России – Евразия: антология / сост.: Л.И. Новикова, И.Н. Сиземская. – М.: Высш. шк., 1995. – 399 с.
163. *Михайлов, М.К.* Лядов А.К. – Л.: Музыка, 1995. – 204 с.
164. *Монина, Н.П.* Аксиологические идеи Соборности // Формирование единого образовательного пространства в регионе большого Алтая: проблемы и перспективы: материалы международной научной конференции. – Рубцовск, 2005. – С. 123.
165. *Нагорная, Л.К.* Богочеловечество в русской религиозной философии (середина XIX – начало XX в.): монография. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 1994. – 143 с.
166. *Назаров, В.Н.* «Каждый из нас в глубине есть София» (Предисловие к публикации) // Вопросы философии. – 1999. – № 9. – С. 173.
167. *Назаров, М.* Онтологические основы соборности (по исследованию С.Л. Франка) // Русская нация: историческое прошлое и проблемы возрождения. – М.: Возрождение, 1995. – С. 89–95.
168. *Новикова, И.Л., Сиземская И.Н.* Русская философия истории: курс лекций. – М.: Аспект-Пресс, 1999. – 272 с.
169. *Овечкина, И.С.* Космизм и русское искусство первой трети XX века: автореф. дис. ... канд. культурологии. – Краснодар, 1999. – 24 с.

170. *Озеров, Л.Л.* Песнь о солнце. Вступ ст.// Бальмонт К. Избранное. – М.: Европа, 1990. – 455 с.
171. *Пастернак, Б.* Воздушные пути. – М.: Логос, 1981. – 266 с.
172. *Пермякова, Л.А.* Сакрализация женственности в прозе русского символизма: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Уфа, 1996. – 24 с.
173. Платон Пир. 206е. Собр. соч.: в 3 т. – М.: Мысль, 1991–1994.
174. *Подзолкова, Н.А.* Философия всеединства Вл. Соловьева: основные идеи и традиции: автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Екатеринбург, 2003. – 21 с.
175. *Пожидаева, Е.А.* Идея соборности в культуротворческой утопии русского символизма // Духовные истоки русской культуры: материалы научно-практической конференции 19–20 мая 2003 г. – Рубцовск: РИО, 2003. – Ч. 1. – С. 205–212.
176. *Поляков, Л.В.* Философские идеи в культуре Древней Руси. Историко-философский очерк. – М.: Знание, 1988. – 64 с.
177. *Рапацкая, Л.А.* История русской музыки от Древней Руси до «Серебряного века». – М.: Владос, 2001. – 383 с.
178. *Рерих, Н.К.* Листы дневника. Соч.: в 2 т. – Т. 1 (1931–1935). – М.: Мастер-Банк, 2001. – 671 с.
179. *Рубцова, В.* Скрябин и русский поэтический символизм // Ученые записки / сост. О. Томпакова. – М.: Издательское объединение «Композитор», 1993. – Вып. 1. – С. 17–25.
180. *Рубцова, В.В.* Александр Николаевич Скрябин. – М.: Музыка, 1989. – 446 с.
181. *Руднев, В.* Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. – М.: АГРАФ, 1999 – 384 с.
182. Русская гамма. Истоки национального многообразия: сборник / сост. Елена Пенская. – М.: Европа, 2006. – 112 с.
183. Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / ред.-сост. М. Арановский. – М.: Гос. ин-т искусствознания Мин. культуры РФ, 1997. – 874 с.
184. Русская философия. Малый энциклопедический словарь. – М.: Наука, 1995. – 624 с.
185. Русский индивидуализм: сборник работ русских философов XIX–XX веков / сост. О.В. Селин. – М.: Алгоритм, 2007. – 288 с.
186. Русский космизм: антология философской мысли / сост. С.Г. Семенова, А.Г. Гачева; вступ. ст. С.Г. Семеновой; предисл. к текстам С.Г. Семеновой, А.Г. Гачевой; примеч. А.Г. Гачевой. – М.: Педагогика – Пресс, 1993. – 368 с.
187. *Рылькова, Г.* На склоне Серебряного века: Серебряный век в культуре России // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 6. – С. 231–254.

188. *Сабанеев, Л.Л.* Воспоминания о А.Н. Скрябине. – М.: Родное слово, 1925. – 227 с.
189. *Савицкий, П.Н.* Географические и геополитические основы евразийства // Классика геополитики, XX век: сб. / сост. К. Королев. – М.: АСТ, 2003. – 678 с.
190. *Сагатовский, В.Н.* Русская идея: продолжим ли прерванный путь? – СПб.: Петрополис, 1994. – 218 с.
191. *Сапронов, П.А.* Русская софиология и софийность. – СПб.: Церковь и культура, 2006. – 440 с.
192. *Саркисянц, М.* Россия и мессианиззм. К «русской идее» Н. Бердяева / пер. с нем. – СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2005. – 272 с.
193. *Северянин, И.* Избранное. – Смоленск: Русич, 2000. – 489 с.
194. *Селезнев, Ю.* Избранное. – М.: Академкнига, 1987. – 684 с.
195. *Сендеров, В.А.* Евразийство – миф XXI века? // Вопросы философии. – 2001. – № 4. – С. 45–85.
196. *Сербиненко, В.В.* История русской философии XI–XIX в. – М.: РОУ, 1996. – 144 с.
197. *Сербиненко, В.В.* Русская религиозная метафизика (XX век): курс лекций. – М.: РОУ, 1996. – 113 с.
198. Серебряный век русской поэзии / сост., вступ. ст., примеч. Н.В. Банникова. – М.: Просвещение, 1993.
199. *Скок, Т.Н.* Музыка в поэтическом космосе Бальмонта // Филологический анализ текста: сборник научных статей. – Вып. V / под ред. В.И. Габдуллиной. – Барнаул, 2004. – 213 с.
200. *Скрытникова, О.А.* «Золотой петушок»: к проблеме архетипического в творческом процессе Римского-Корсакова // Процессы музыкального творчества. – Вып. 3. – М., 1999. – 235 с.
201. *Скрябин, А.Н.* Письма. – М.: Музгиз, 1965. – 385 с.
202. *Скрябин, А.Н.* Сборник статей / под ред. и сост. С. Павчинского. – М.: Советский композитор, 1973. – 546 с.
203. *Соколов, С.М.* Философия русского зарубежья: евразийство: монография. – Улан-Удэ, Изд-во ВСГТУ. – 135 с.
204. *Соловьев, В.С.* Поэзия Ф.И. Тютчева // Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика / вступ. ст. Р. Гальцевой и И. Роднянской. – М.: Искусство, 1991. – 701 с.
205. *Соловьев, Вл.* Философские начала цельного знания // Соловьев Вл. Сочинения: в 2 т. / сост., общ. ред. и вступ. ст. А.Ф. Лосева и А.В. Гулыги; примеч. С.Л. Кравца, Н.А. Кормина; АН СССР, Ин-т философии. – М.: Мысль, 1988. – (Философское наследие). – Т. 1. – 892 с.
206. *Соловьев, В.С.* Три силы // Полн. собр. соч.: в 10 т. – СПб.: Родное слово, 1911. – Т. 7. – 456 с.

207. *Соловьев, В.С.* Каким ты хочешь быть Востоком? – СПб.: Родное слово, 1927. – 123 с.
208. *Соловьев, В.С.* Соч.: в 2 т. – М.: Мысль, 1988.
209. *Соловьёв, В.С.* Сочинение: в 2 кн. / ред. и сост. А.В. Гульга, А.Ф. Лосев. – М.: Прогресс, 1990. – Кн. 2. – 452 с.
210. *Соловьев, В.С.* Сочинения / сост., авт. вступ. ст. и примеч. А.В. Гульга. – М.: Раритет, 1994. – 446 с.
211. *Соловьев, В.С.* Ф.И. Тютчев // Ф.И. Тютчев и православие: сб. статей о творчестве Ф.И. Тютчева / сост. В.А. Алексеев. – М., 2005. – 496 с.
212. *Соловьев, В.С.* Философские начала цельного знания // Соловьев В.С. Сочинения: в 2 т. – Т. 1. – М.: Прогресс, 1988. – 421 с.
213. *Соловьев, В.С.* Чтения о Богочеловечестве. – СПб.: Азбука, 2000. – 383с.
214. *Сологуб, Ф.* Стихотворения. Библиотека поэта. Большая серия. – 2-е изд. / сост. М. Дикман. – Л.: Советский писатель, 1975. – 454 с.
215. *Сологуб, Ф.* Театр одной воли. Собр. соч.: в 12 т. – Т. 10: Сказочки. Сны. Статьи. – СПб.: Логос, 1914. – С. 136–137.
216. *Сохряков, Ю.* Благодатный дух соборности // Москва. – 1995. – № 10. – С. 168–178.
217. *Старыгина, А.В.* Формы проявления соборности и эсхатологизма как черт русского национального сознания в литературе и фольклоре: автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Барнаул, 2003. – 25 с.
218. *Стернин, Г.Ю.* Художественная жизнь России 1900–1910 годов / ВНИИ искусствознания. – М.: Искусство, 1988. – 285 с.
219. *Стернин, Г.Ю.* Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. – М.: Искусство, 1970. – 293 с.
220. *Стернин, Г.Ю.* Художественная жизнь России начала XX века. – М.: Искусство, 1976. – 222 с.
221. *Столович, Л.Н.* Теоретико-ценностные воззрения Вл. Соловьева // Владимир Соловьев и культура Серебряного века: к 150-летию Вл. Соловьева и 110-летию А.Ф. Лосева / [отв. ред. А.А. Тахо-Годи; сост. Е.А. Тахо-Годи]; Науч. совет «История мировой культуры». – М.: Наука, 2005. – С. 33–46. – 631 с.
222. *Томпакова, О.М.* А.Н. Скрябин и музыкальный мир Андрея Белого // Ученые записки / сост. О. Томпакова. – М.: Композитор, 1993. – Вып. 1. – С. 77–92.
223. *Томпакова, О.М.* Скрябин в художественном мире Москвы конца XIX – начала XX века. Новые течения. – М.: Музыка, 1997. – 38 с.
224. *Томпакова, О.М.* Скрябин и поэты Серебряного века. Вячеслав Иванов. – М.: ИРИС-ПРЕСС, 1995. – 16 с.
225. *Трофимов, В.К.* Менталитет русской нации: учебное пособие. – 2-е изд., испр. и доп. – Ижевск: ИжГСХА, 2004. – 272 с.

226. *Трубецкой, Е.Н.* Свет Фаворский и преображение ума // Вопросы философии. – 1989. – № 12. – С. 45.
227. *Трубецкой, С.Н.* О святой Софии, Премудрости Божией // Вопросы философии. – 1995. – № 9. – С. 120–168.
228. *Трубецкой, С.Н.* Полн. собр. соч.: в 3 т. – М.: Знание, 1994. – Т. 2. – 498 с.
229. *Трубецкой, С.Н.* Сочинения. – М.: Просвещение, 1994. – 751 с.
230. *Трухина, З.Г., Зименкова, А.В.* Философский параллелизм как эстетический принцип в художественной системе Ф.И. Тютчева и И.С. Тургенева // Тютчевский сборник: межвуз. сб. научных трудов. – Биробиджан, 1998. – 175 с.
231. *Тютчев, Ф.И.* Полное собрание стихотворений. – Л.: Советский писатель, 1987. – 654 с.
232. *Тютчев, Ф.И.* Полное собрание стихотворений / вступ. ст. Б.Я. Бухштаба; подгот. текста и примеч. К.В. Пигарева. – Л.: Сов. писатель, 1957. – 424 с.
233. *Управителев, А.Ф.* К будущему цельному мировоззрению (Религиозное мирозерцание П.А. Флоренского): монография. – Барнаул: Изд-во АГУ, 1997. – 163 с.
234. *Фараджев, К.В.* Русская религиозная философия. – М.: Весь мир, 2002. – 208 с.
235. *Федоров, А.А.* Введение в теорию и историю культуры: словарь. – М.: Флинта: МПСИ, 2005. – 464 с.
236. *Федоров, Н.Ф.* Философия общего дела. – М.: Око, 2008. – 747 с.
237. *Федотов, Г.П.* Россия и свобода // Русский индивидуализм: сборник работ русских философов XIX–XX вв. – М.: Алгоритм, 2007. – 288 с.
238. *Федотов, Г.П.* Стихи духовные: Русская народная вера по духовным стихам / вступ. ст. Н.И. Толстого; послесл. С.Е. Никитиной; подгот. текста и коммент. А.Л. Топоркова. – М.: Прогресс, 1991. – 192 с.
239. *Философия: краткий тематический словарь.* – Ростов н/Д: Феникс, 2001. – 416 с.
240. *Флоренский, П.А.* Храмовое действо как синтез искусств // Священник П. Флоренский. Избранные труды по искусству / сост.: игумен Андроник (А.С. Трубачев), М.С. Трубачева, П.В. Флоренский, В.В. Бычков. – М.: Изобразительное искусство, 1996. – 335 с.
241. *Флоренский, П.А.* Pro et contra / сост., вступ. ст., примеч. и библиогр. К.Г. Исупова. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: РХГИ, 2001. – 824 с.
242. *Флоренский, П.А.* Соч.: в 4 т. – М.: Мысль, 1994. – Т. 1. – 621 с.
243. *Флоренский, П.А.* Столп и утверждение истины: в 2 т. – М.: Академкнига, 1990.
244. *Флоровский, Г.* Пути русского богословия. – СПб.: Алетейя, 2001. – 492 с.

245. Франк, С.Л. // Русская философия. Малый энциклопедический словарь. – М.: Наука, 1995. – 624 с.
246. Холодный, В.И. А.С. Хомяков – дилетант и провидец постхристианского «завета» // Вопросы философии. – 2001. – № 8. – С. 145–156.
247. Хоружий, С.С. София – Космос – Материя: устои философской мысли о. Сергея Булгакова // Вопросы философии. – 1989. – № 12. – С. 73–98. – 233 с.
248. Хоружий, С.С. После перерыва. Пути русской философии. – СПб.: Алетейя, 1994. – 448 с.
249. Христианство: словарь / под общ. ред. Л.Н. Митрохина и др. – М.: Республика, 1994. – 559 с.
250. Цветаева, М. Стихотворения. Поэмы / вступ. ст., сост. и коммент. А.А. Саакянц. – М.: Правда, 1991. – 688 с.
251. Циолковский, К.Э. Монизм вселенной // Очерки о Вселенной. – М.: ПАИМС, 1992. – 434 с.
252. Шапошникова, Л.Е. Философия соборности. – СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 1996. – 200 с.
253. Шахназарова, Н.Г. Музыка востока и запада. – М.: Советский композитор, 1989. – 198 с.
254. Шлецер, Б. А.Н. Скрябин. – Берлин, 1923. – 236 с.
255. Юнг, К.Г. Архетип и символ. – М.: Хранитель, 1999. – 183 с.
256. Юркевич, П.Д. Философские произведения. – М.: Прогресс, 1990. – 402 с.
257. Юркевич, П.Д. Философские произведения. – М.: Правда, 1990. – 700 с.
258. Юсуфов, Р.Ф. История литературы в культурфилософском освещении; Ин-т мировой литературы им. М.А. Горького. – М.: Наука, 2005. – 435 с.
259. Яворский, Б.Л. А.Н. Скрябин. – М.: Музыка, 1965. – 201 с.
260. Яворский, В.Л. Избранные труды. – М.: Советский композитор, 1987. – 366 с.
261. Яковенко, Б.П. Значение и ценность русского философствования // На переломе. Философские дискуссии 20-х годов: Философия и мировоззрение. – М.: Наука, 1990. – 456 с.
262. Яковлев, В. Избр. труды о музыке: в 2 т. – М.: Музыка, 1964. – Т. 1. – 564 с.
263. Ястребцев, В.В. Н.А. Римский-Корсаков. Воспоминания: в 2 т. – Л.: Музыка, 1939. – Т. 1. – 389 с.
264. Alexander Skrjabin. Studien und Wertungsforshung. – Bd. 13. – Graz, 1980.
265. Cassirer, E. Symbol, Myth and Culture. Essays and Lectures of Ernst Cassirer 1935–1946. – New Haven, 1979. – 456 p.

266. European music in the 20 century. Edited by Howard Hartog. – Penguin books Ltd, Harmondsworth, Middlesex, Australia: Penguin Books, Mitchan, Victoria. – First published by Routledge and Kegan Paul 1957. – This revised edition published in Pelican B.

267. *Hosking, G.* Russia: People and Empire. Harvard University Press. – Cambridge, Massachusetts, 1997. – 458 p.

268. *Pougin, A.* Essai historique sur la musique tn Russie. – Paris: The Etude, 1984. – 283 p.

269. *Spenser, S.* Mysticism in Wold Religions. – L., 1966. – 452 p.

270. *Taruskin, R.* The Present in the Past: Opera and Russaian Histo-riographica. 1870 // Russian Music Studies / Ann Arbor. – 1984. – № 11. – P. 45–74.

271. The history of Religions: Essays in Methodology. – Chicago, 1959. – 777 p.

Научное издание

Наталья Петровна **Монина**,
Татьяна Ивановна **Чупахина**

ФИЛОСОФСКИЕ ДОМИНАНТЫ
В МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОМ
ПРОСТРАНСТВЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Монография

Технический редактор *Н.В. Москвичёва*

Редактор *С.А. Львова*

Дизайн обложки *З.Н. Образова*

Подписано в печать 28.12.2011. Формат бумаги 60x84 1/16.
Печ. л. 16,8. Усл. печ. л. 15,6. Уч.-изд. л. 18,0. Тираж 100 экз. Заказ 84.

*Издательство Омского государственного университета
644077, Омск-77, пр. Мира, 55а
Отпечатано на полиграфической базе ОмГУ
644077, Омск-77, пр. Мира, 55а*