

МУЗЫКАЛЬНО-ТЕУРГИЧЕСКИЕ ПРОРОЧЕСТВА
ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

Константин Зенкин

Начало XX века для русской культуры – полоса самых неожиданных экспериментов, прогнозов и даже пророчеств. Что касается марксистско-ленинских пророчеств в общественно-политической и экономической сферах, то, несмотря на их известное воплощение в реальность, наиболее тонким и проницательным мыслителям с самого начала была очевидна их несбыточность и губительность, что впоследствии и было подтверждено самой жизнью. Пророчества художественно-эстетические привели к блестящему взлету русского авангарда 1910-1920-х годов. Пожалуй, для европейской культуры Нового времени подобная форма пророчеств наиболее действенна, поскольку подчинить материю духу и идее вполне во власти гениального художника. Мы, правда, не касались пророчеств религиозных – казалось бы, их время давно прошло, и мы вряд ли сейчас сможем найти пророков в том смысле, который вкладывали в это слово Ветхий и Новый заветы.

Но вот в начале 20 века в России обрела значительную силу идея теургии, приверженцами которой в той или иной степени стали многие религиозные мыслители, прежде всего, Владимир Соловьев, а затем его последователи – композиторы Скрябин, Вышнеградский, Обухов, поэты-философы Вяч. Иванов, Андрей Белый, философ Н. Бердяев. Указанная идея имела противоречивые истоки, что обусловило проблематичность их синтеза и, соответственно, относительно малую жизнеспособность этой красивой идеи.

Важнейшие из этих истоков: 1. эпохальная смена культурных и художественно-эстетических формаций, в частности, кризис европейского индивидуализма, утверждение новых, неклассических идеалов; 2. взлет русской религиозной, прежде всего – неоправославной (по определению В.В. Бычкова) философии; 3. опыт европейской романтической культуры, пройденный до конца Вагнером с его идеей мистерии (практически осуществленной!); 4. расцвет символизма в русском искусстве.

Однако, помимо противоречий в сфере истоков, существовало также очевидное и для России начала XX века практически непреодолимое

противоречие: между художественной и религиозной (в ее официально-церковном, православном варианте) практиками. Ведь теургия, при ее последовательном воплощении, есть сфера не только искусства, но и реальности, и реальности прежде всего религиозной (тут же возникает вопрос – церковной ли?). Скрябин ответил на этот вопрос категорически отрицательно, взяв в качестве ориентира теософию Е. Блаватской. Священник Павел Флоренский усмотрел “синтез искусств” (идея и термин вагнеровской концепции “искусства будущего”) – в храмовом действе, иными словами, в литургии (в работе “Храмовое действо как синтез искусств”). И действительно, зачем нужно говорить о какой-то теургии будущего, если любая христианская церковь всегда осуществляла художественно-религиозный синтез как практическое действие – службу (теургия – божественное действие)?

В то же время совершенно ясно, что большинство русских мыслителей нагружали чаемую теургию такой актуальностью, которая “не снилась” даже церковным таинствам и обрядам. Само понятие теургии было применимо скорее к языческим культам, целью которых было воздействие на мир, природу и соответствующих божеств, чем к христианской церковной *службе*. Соответственно и в XX веке данное понятие вобрало в себя доведенную до предела творческую активность человека. Идея теургии (если не считать сумасшедше-утопического проекта “Мистерии” Скрябина) наиболее полно и последовательно была обозначена Бердяевым: “Теургия не культуру творит, а новое бытие, теургия – сверхкультурна. Теургия – искусство, творящее иной мир, иное бытие, иную жизнь, красоту как сущее. Теургия преодолевает трагедию творчества, направляет творческую энергию на жизнь новую”; “Теургия есть действие человека совместно с Богом, – богодействие, богочеловеческое творчество”.¹

На фоне такого определения церковная служба – совсем иное, это именно служба Богу всеми возможными средствами, в том числе искусством. О творчестве человека совместно с Богом, о богочеловеческой деятельности в массовом масштабе в рамках церковной службы говорить не приходилось. Богочеловеческое, соответственно церковным догматам, присуще одному только Иисусу Христу.

Вяч. Иванов ставил теургию в контекст существующих форм и даже жанров искусства, в особенности музыки. Поэтому теургическую эстетику Иванова можно без особого преувеличения назвать музыкальной

¹ Бердяев Н. Смысл творчества // Бердяев Н. Собрание сочинений. Том 2, Paris, Умса-Press, 1985. С. 283.

(в этом ее специфика в сравнении, например, с идеями Вл. Соловьева или Бердяева). В чем причина такого внимания Иванова именно к музыке как ‘стержню’ теургии?

Для Вячеслава Иванова как представителя символизма музыка являлась первоосновой всего художественного, глубинным истоком любого искусства и в известном смысле всего мироздания. Такая точка зрения сама по себе, конечно, не оригинальна. Она восходит еще к идеям ранних романтиков, затем Шопенгауэра и в особенности Вагнера. К Иванову эта идея пришла непосредственно от Ницше (“Рождение трагедии из духа музыки”), который, развивая романтические представления о музыке, связывал ее природу преимущественно с дионисийским началом, а затем продолжила свое существование в философии А.Ф. Лосева.

Именно здесь и кроется специфика ивановского, музыкально-действенного понимания теургии. Главным в этом священно-творческом акте для Иванова было ощущение дионисийского экстаза, его преодоление и просветление аполлонийским чувством формы. Ясно, что такое музыкально-дионисийское, внелично-хоровое и танцевальное творчество бесконечно далеко от христианской службы.

В тех случаях, когда Иванов пишет о музыке и о композиторах, он рассматривает их именно в плане приближения к своему идеалу теургии.

Парадоксально, но его безоговорочным героем является сознательный и последовательный антихристианин Скрябин, пытавшийся на практике создать всечеловеческую мистерию. О Скрябине Иванов в 1917 г. написал отдельную книгу, которая должна была выйти в петроградском издательстве “Алконост” в 1919 г. (однако ее выход в свет не состоялся из-за закрытия издательства). Предтечей Скрябина Иванов считает Вагнера. В небольшой статье 1905 г. “Вагнер и Дионисово действие” и в более развернутой работе 1906 г. “Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего” Иванов рассматривает искусство Вагнера как исключительно важную ступень, но все же как явление вчерашнего дня в свете задач нового, теургического этапа в развитии искусства. В свою очередь, предтечей Вагнера Иванов называет Бетховена, повторяя тем самым мысль самого Вагнера, правда при этом несколько смещая акценты: Девятая симфония Бетховена с хоровым финалом для Вагнера была предвестницей синтетического произведения искусства будущего, а для Иванова – в первую очередь прообразом соборного мистериального действия. С этой мысли и начинается статья “Вагнер и Дионисово действие”: “Вагнер – второй, после Бетховена, зачинатель нового дионисийского творчества и первый предтеча вселенского мифотворчества. Зачинателю не дано быть завершителем, и пред-

теча должен умаляться”.² Интересно отметить, что имя завершителя здесь еще не названо, и вообще в работах 1905-1906 гг. о Скрябине нет ни одного упоминания. Это и понятно: музыка Скрябина к этому времени еще не давала никакого материала для разговоров о мистерии; близкое же знакомство Иванова со Скрябиным состоялось только в 1910-е годы. Тогда Иванов и был посвящен в грандиозные, но так и не осуществившиеся теургические замыслы Скрябина, которые фактически являлись воплощением идей Иванова о музыкальной основе будущей теургии. Все это говорит об удивительно чутком видении (и предвидении) Ивановым логики историко-культурного развития.

Но пророчества Иванова не ограничились одним Скрябиным. Дело в том, что его критика спектакля вагнеровского типа предвосхищает целый ряд новых форм синтетического условного музыкального театра в XX в. Как известно, сам Вагнер на место хора древнегреческой трагедии ставил в своем театре симфонический оркестр. “Итак, хор был для него уже не ‘идеальный зритель’, а поистине дифирамбическая предпосылка и дионисийская основа драмы <...> Хор Вагнеровской драмы - хор сокровенный”.³ И далее Иванов вопрошает: “Таков ли должен быть дифирамбический хор грядущей Мистерии? Нет. Как и в древности, в пору ‘рождения Трагедии из духа Музыки’, толпа должна плясать и петь, ритмически двигаться и славить бога словом”.⁴ “Мы убедимся, как велик недочет в Вагнеровском осуществлении им же самим установленной формулы ‘синтетического’ искусства музыкальной драмы: в живой ‘круговой пляске искусств’ еще нет места самой Пляске, как нет места и речи трагика”.⁵

Статья “Предчувствие и предвестие” начинается с противопоставления романтизма и пророчествования. “Романтической мечтательности, романтическому томлению мы противопоставляем волевой акт мистического самоутверждения”.⁶ “Романтизм – тоска по несбыточному, пророчество – по несбывшемуся. Романтизм – заря вечерняя, пророчество – утренняя”.⁷ С последней мыслью Иванова удивительно перекликаются слова Дебюсси о том, что Вагнер был роскошным закатом солнца,

² Иванов В.И. Родное и вселенское. М., Республика, 1994. С. 35.

³ Там же. С. 35.

⁴ Там же. С. 35.

⁵ Там же. С. 36.

⁶ Там же. С. 38.

⁷ Там же. С. 38.

который приняли за утреннюю зарю. Ведь и для Иванова Вагнер только пытался сделать прорыв в область мистического реализма.

Музыкальных проблем касается Иванов и в контексте своего специфического противопоставления “идеализм – реализм”, и в частности “идеалистический символизм – реалистический символизм”. Например, в работе “Две стихии в современном символизме”, говоря о критериях различения этих стихий, он среди прочих дает и критерий музыкальный: “Идеалистический символизм есть музыкальный монолог; напротив, реалистический символизм, в последней своей сущности – хор и хоровод”.⁸ Под “музыкальным монологом” Иванов понимает не речитатив и не декламацию, а предельную, т.е. сольную форму самовыражения человеческого ‘я’. Это становится особенно ясным из следующего высказывания: “Всё хоровое и полифоническое, оркестр и церковный орган служат формально ограждением музыкального объективизма и реализма против вторжения сил субъективного лирического произвола. <...> Хор и оркестр, или орган, заменяющий оркестр, суть формы согласия и единодушия о музыкальной идее - consensus omnium de re communi. Но эпоха субъективизма заявляет себя борьбою за музыкальный монолог, и изобретение клавиесина-фортепиано есть чисто идеалистическая подмена симфонического эффекта эффектом индивидуального монолога, замкнувшего в себе одном и собою одним воспроизводящего всё многоголосое изобилие мировой гармонии: на место звукового мира как реальной вселенской воли ставится аналогичный звуковой мир как представление, или творчество, воли индивидуальной. Излишне напоминать, что музыкальный монолог (примером которого могут служить в XIX в. Шопен и Шуман) <...> заполонил в настоящее время почти всю сферу музыки и что, по мере его освобождения от традиционных форм гармонии и тематической законченности, идеалистический субъективизм музыкального творчества доходит до своих предельных граней. Напротив, старинные композиторы и в музыкальном монологе всячески умеряли впечатление чистого субъективизма как строгим соблюдением строительных канонов композиции, так и введением в монолог символически намеченных хоровых моментов, обильно разбросанных, напр., в сонатах Бетховена. Одним из могущественных средств произведения полифонического эффекта в самом монологе служила fuga”.⁹

Наиболее панорамная картина судеб музыки была представлена Ивановым в его книге о Скрябине. В качестве ‘вековой и коренной’

⁸ Там же. С. 156.

⁹ Там же. С. 149-150.

проблемы музыки Иванов называет проблему “предела и беспредельности” (Аполлона и Диониса). Таким образом, можно заметить, что ‘проблематика’ музыки ближе всего к теургии в ивановском понимании. Говоря о традиционных формах классической, или, как выражался Иванов, ‘уставной’ музыки,¹⁰ он находит их философское обоснование в гуманизме европейской, преимущественно германской, культуры, в самоутверждении человеческого ‘я’. Подобно тому как в философии Канта на “хаотически неопределенную мировую данность” накладываются нормы, почерпнутые в самом ‘я’, так и в классической музыке беспредельное (дух музыки) преодолевается схемами, в которых слышатся лишь “‘человеческая, слишком человеческая’ воля и решимость к следованию императивам долга и разума”, “победа культуры нам природой и предела над беспредельностью”.¹¹

В эпоху ‘кризиса гуманизма’ и индивидуализма уставные классические формы стали восприниматься как ‘только деспотические’. Чтобы низвергнуть их, Скрябину пришлось стать лицом к лицу с самим беспредельным. Но тут же перед ним встала необходимость дать новое решение (уже не ‘деспотическое’, а естественное, отвечающее современному состоянию духа) проблемы предела. По интерпретации Иванова, у Скрябина гармония разоблачает беспредельное, а мелодия утверждает предел. Антитеза гармонии как беспредельных глубин океана и мелодии как поверхности океана восходит к Вагнеру (“Опера и драма”). В музыке Вагнера (как и вообще во всей классико-романтической музыке) мелодия, подчиняясь законам гармонии, имела иные структурообразующие элементы: классическая гармония базируется на аккордах (основополагающий интервал – терция), мелодия – преимущественно на плавном перетекании тона в тон (оптимальный интервал – секунда). Вагнер понимал гармонию как выразительницу бездонных психологических глубин (глубина оркестровой фактуры), мелодия всегда была символом *линии*, четко оформленной и оформляющей (подчиняющей себе) прочие элементы.

Как пишет Иванов, отличие Скрябина от старой музыки состоит в том, что “самое мелодию ищет он (Скрябин. – К.З.) почерпнуть из элементов гармонии: таким образом беспредельное у него как бы ограничивает себя собою самим”¹² (разрядка моя. – К.З.). Иванов, таким обра-

¹⁰ Как можно сделать вывод из контекста, здесь речь идет не столько о композиционных схемах, сколько о принципах гармонии, так как именно они, а не композиция (что отмечал и сам Иванов) подверглись радикальному переосмыслению у Скрябина.

¹¹ Иванов В. Скрябин, М., Ирис-Пресс, 1996. С. 49.

¹² Вяч. Иванов. Родное и вселенское. С. 59.

зом, формулирует (быть может, не без помощи музыкантов-профессионалов, хотя бы самого Скрябина) важнейший принцип новой музыки XX в. – единство структурных элементов вертикали (гармонии) и горизонтали (мелодии). Этот принцип актуален не только для Скрябина, но и для многих других композиторов, в особенности Шенберга, Веберна и их последователей, что, безусловно, стало свидетельством перемен в ощущении краеугольных мировоззренческих категорий. В музыке XX века мелодия чаще всего совсем не похожа на поверхность океана, а скорее – на некие ‘флуктуации’ беспредельных стихий, которые как бы сами себя ограничивают. Интересно, что именно Иванов пытается дать философское обоснование этого нового музыкального принципа через тип взаимоотношения предела и беспредельного.

До сих пор речь шла, во-первых, об осуществлении прогнозов Иванова относительно форм синтетического театрального действия и, во-вторых, о философском обосновании тех или иных феноменов музыкальной эволюции. Однако главное его пророчество касается того качественно нового состояния искусства в целом и прежде всего музыки, которое, как осязаемая тенденция, проявляющаяся в тех или иных, более или менее ослабленных формах, наблюдалось на протяжении всего XX столетия. Это – жертвенное ‘умирание’ искусства как автономной изолированной сферы и его ‘прорастание’ в теургическую деятельность. Однако сама идея теургии в практике новейшего искусства XX в., как правило, дробилась и распадалась (что само по себе весьма симптоматично), попробуем и мы проанализировать основные составляющие этой идеи: 1. реальное воздействие на “материю” мира, ее преобразование в свете Божественной энергии; 2. отказ от индивидуального авторства и от разделения на исполнителей и зрителей; все – действующие лица, но ‘действующие’ в более тонком, мистериальном, а не индивидуально-активном смысле. “Мы думаем, что теургический принцип в искусстве есть принцип наименьшей насильственности и наибольшей восприимчивости. Не налагать свою волю на поверхность вещей – есть высший завет художника, но прозревать и благовествовать сокровенную волю сущностей”;¹³ 3. господство религиозных идей, образов и сюжетов; 4. тождество (в самом прямом смысле!) музыки и мироздания; массово-экстатическое дионисийство.

Все четыре пункта, и в особенности предпоследний, имеющий, казалось бы, наиболее романтический и нереальный вид, отчетливо присутствуют в качестве сущностных в творчестве наиболее радикальных и

¹³ Там же. С. 144.

последовательных представителей авангарда XX в. – американца Джона Кейджа и немца Карлхайнца Штокхаузена. Кейдж, используя наряду с музыкальными тонами любые звуки, окружающие нас, нередко строя свои ‘произведения’ как непредсказуемый процесс коллективной игры-импровизации, фактически совершенно раскрывает границы музыки, растворяя ее в окружающем мире. Он сам так и говорил, что всё для него – музыка. Одно из произведений Кейджа предполагает “любые действия за любое время”. Но если музыки – абсолютно всё, то тем самым она – и ничто. Так оно и есть: в знаменитом произведении Кейджа “4’33”” пианист в течение указанного времени сидит за фортепиано, не издавая ни одного звука. Первоначальный же вариант названия этой пьесы “Молчаливая молитва”, и возник он под впечатлением идей Майстера Экхардта о Божественном Ничто. В таком случае, что это как не трансформация музыки в некую ‘исихастскую’ мистерию?

Штокхаузен тоже раскрывает границы музыки, но делает это иначе. Мироздание для него – не только и не столько случайная последовательность любых эмпирических явлений (как для Кейджа), а прежде всего миф, т.е. вневременная глубинная сущность мира. Сам же композитор сознает себя ‘транзистором’, улавливающим космические вибрации. Штокхаузен создал самую грандиозную мистерию в истории человечества – цикл из семи опер под общим названием “Свет”. Это новый тип синтетического театра, в котором все немusикальное (движения, жесты, слова, шумы и т.д.) организуется как непосредственное продолжение музыки (а не прочие ‘ряды’, как в прежней опере) и по принципам музыкальной композиции. Тем самым музыка уже не растворяется в окружающем мире, а, наоборот, вбирает в себя всё, что прежде считалось лежащим вне музыки. Такой глобальный охват и структурирование мироздания музыкой прекрасно согласуются с тем, что писал Иванов о германском духе в работе о Скрябине.

Есть и совершенно другие варианты ‘слияния’ музыки с мирозданием. Назовем два противоположных примера: концепцию музыки как структурированного ‘шума бытия’ немецкого авангардиста Хельмута Лахенмана и, с другой стороны, апофеоз дионисийского экстаза в рок-музыке, которая, бывает, и обнаруживает теургические качества, например, в рок-опере Эндрю Ллойда Уэббера “Иисус Христос – суперзвезда”.

Наконец, еще один ‘осколок’ музыкально-теургической идеи в музыке XX века: религиозная (прежде всего христианская) тематика произведений самых разных жанров – вплоть до симфоний и ансамблей, а не только опер и ораторий – у Дебюсси, Айвза, Стравинского, Онеггера, Орфа, Хиндемита, Мессиана, Шнитке, Губайдулиной, Караманова, Пярта и многих других.

Конечно, все упомянутые явления новой музыки – еще не та всенародная теургия, о которой мечтали Соловьев, Иванов, а затем Скрябин, а лишь более или менее трансформированные отражения отдельных ее граней. В чем же дело? Нельзя не заметить, что Иванов многократно в различных своих трудах цитирует слова Владимира Соловьева о том, что в новой, ‘свободной’ теургии будущего художники и поэты сами будут владеть религиозной идеей и сознательно управлять ее земными воплощениями. И Соловьев, и вслед за ним Иванов произносили эти слова весьма оптимистично, однако в них-то и скрываются корни многих проблем культуры XX в. Например, какой именно религиозной идеей свободно овладеет художник? Как в ней будут соотноситься индивидуальная свобода и соборное единство? И возможна ли вообще соборность и соборное сознание (а не ‘легион’, используя противопоставление Иванова) в современной культуре? И многое другое. По убеждению Иванова, теургический идеал по сути своей связан с христианским пониманием Бога, человека и мира: “Как может Человек стать преемником творящей Всематери Природы, если он не сын и не наследник Творца самой природы?”¹⁴ Иными словами, истинная теургия будущего возможна, если человеческое сознание свободно (без этого любое искусство будет формальным и безжизненным) примет основополагающие христианские идеи: идею надмирного личностного Бога – Творца природы и идею Богосыновства человека, т.е. его в некотором отношении внеприродность, сверхприродность, а также, как следствие Богосыновства, цельность личности, свободно раскрывающейся в творческой любви (или любовном творчестве). Легко заметить, что отсутствие хотя бы одного из этих моментов тут же раздробит саму идею теургии (отбросив ее к неоязычеству или буддизму), что нередко встречается в современной культуре и искусстве.

Сам Иванов писал, что ответ на вопрос, романтична или пророчественна душа современного символизма (и, добавим, идея соборной теургии), даст будущее. Конечно, в том предельном, максималистском виде, в каком она сформулировалась Вл. Соловьевым, Бердяевым и Скрябиным, идея теургии оказалась романтической мечтой, утопией и, пожалуй, последним, ‘посмертным плодом’ эпохи романтизма. Но только не бесплодной и вредоносной социально-политической утопией, а мощным творческим зарядом, брошенным далеко в будущее с высот старой европейской, христианско-гуманистической культуры. Ибо здесь, в этой Утопии, была дана высшая, предельная формулировка задач творчества

¹⁴ Иванов В. Скрябин. С. 20.

и человеческой деятельности вообще. Легко заметить, что теургия при ее максимально последовательном воплощении невозможна в рамках только искусства, она должна охватить сферу религиозной и социальной реальности. И, как всякий предел, как идеальная цель, концепция теургии может определять собой путь развития, воплощаясь реально только во множестве 'уменьшенных' или трансформированных подоби́й. Ведь пророчество, по словам Иванова, – 'тоска по несбывшемуся', но не несбыточному и, можно добавить, сбывающемуся отчасти и в совершенно неожиданных трансформациях.