

RU

Умозрение и музыка VS философия: символическое выражение философских идей и концепций живописным и музыкальным языками

Кондаков И. В.

Аннотация. Цель исследования - раскрыть особенности символического выражения различных философских идей и концепций живописным и музыкальным языками. В статье описывается феномен взаимопереводимости религиозно-философских и общеполитических концептов и визуально-образного языка изобразительного искусства на примере рассмотрения древнерусской иконописи Е. Н. Трубецким; выявляются тенденции философствования о музыке в XIX в., а также уделяется внимание полемике между Р. Вагнером и Ф. Ницше как важнейшему моменту в развитии западной и мировой философии музыки. Научная новизна исследования заключается в доказательстве тезиса о взаимопереводимости различных гетерогенных языков культуры - биологического и социального, теологического и философского, житейски-обыденного и художественно-эстетического, изобразительного и словесного. В результате в работе обосновывается положение о том, что философские идеи и концепции могут быть выражены символически на любом языке культуры - живописном и архитектурном, музыкальном и поэтическом, естественнонаучном и публицистическом.

EN

Speculation and Music VS Philosophy: The Symbolic Expression of Philosophical Ideas and Concepts by the Languages of Painting and Music

Kondakov I. V.

Abstract. The aim of the study is to provide insight into the features of the symbolic expression of various philosophical ideas and concepts by the languages of painting and music. The paper describes the phenomenon of mutual translatability of religious-philosophical and general philosophical concepts and the visual-figurative language of fine art using E. N. Trubetsky's consideration of ancient Russian icon painting as an example; identifies the tendencies of philosophising about music in the XIX century and also pays attention to the polemic between R. Wagner and F. Nietzsche as the most important moment in the development of Western and global philosophy of music. The scientific novelty of the study lies in proving the thesis about the mutual translatability of various heterogeneous cultural languages - biological and social, theological and philosophical, everyday and artistic-aesthetic, visual and verbal. As a result, the paper substantiates the provision that philosophical ideas and concepts can be expressed symbolically in any language of culture - in the languages of painting and architecture, music and poetry, natural science and journalism.

Умозрение VS философия

Многие, надеемся, вспомнят знаменитый очерк Е. Н. Трубецкого, посвященный русской иконе, – «Умозрение в красках». Но немногие, полагаем, понимают главный пафос этого очерка (и его главную методологическую идею). Философия (а «умозрение» – это именно философия, названная нарочито архаически, поскольку речь идет о средневековой философии) может быть изложена (выражена, объяснена) не только словами (вербально), но и цветом (визуально). Причем в условиях «молчаливой» Московской Руси именно *видимость* образов, как правило, была наиболее доходчивой и понятной большинству населения, не владевшему грамотой. Собственно, само слово «умозрение» означает (как и «миро-воззрение») прежде всего «зрение», видение умом, а не чтение умом.

В очерке Е. Н. Трубецкого (1994) есть важные программные тезисы, объясняющие его замысел:

- «Древнерусские иконописцы с поразительной ясностью и силой воплотили в образах и красках то, что наполняло их душу, – видение иной жизненной правды и иного смысла мира».
- «Никакие слова не в состоянии передать красоты и мощи этого несравненного языка религиозных символов» (с. 225).

Если прокомментировать эти тезисы, получается следующее:

1. Древнерусская иконопись обращалась к визуальным образам (особенно выразительным благодаря их цветовому решению), потому что за этим стояло видение «иного смысла мира», т. е. *мистическое мирозерцание, лицезрение «невидимого», воображаемого* (но ни в коем случае не миметического содержания этой визуальности). За этим «видением» стоит не отражение реальной действительности, но скорее – уход от нее.

2. Древнерусская иконопись общается со своими зрителями на языке религиозных символов, «красота и мощь» которых носит как бы потусторонний, «нездешний» характер. Этот специфический «язык» неприводим на язык слов (житейский повседневный язык), потому что это язык религиозной мистики, рассчитанный на *чтение виртуальной реальности* Древней Руси.

3. Язык религиозных символов, особенно в условиях Средневековья, обладает редкой универсальностью; а в силу известной отвлеченности, даже абстрактности религиозных символов и обозначаемых ими предметов еще и философичностью. А философские идеи, изложенные языком универсальных символов (в том числе символов религиозных), обладают еще большей многозначностью и метаисторичностью, а значит, имеют всеобщее (в том числе и современное) значение.

Так, Е. Н. Трубецкой (1994) в религиозных идеях преп. Сергия Радонежского (точнее – в условных реконструкциях его учения) прочел не только основоположения всей древнерусской иконописи, но и учение Вл. Соловьева о всеединстве и Софии – Премудрости Божией, и гуманистические, антивоенные и антимилитаристские настроения российской интеллигенции периода Первой мировой войны, и целостное мировосприятие русского народа (в противоположность воинственному содержанию германского духа).

«По выражению его жизнеописателя [речь идет, конечно, об авторе первого жития преп. Сергия Епифании Премудром. – И. К.], преподобный Сергий, основав свою монашескую общину, “поставил храм Троицы, как зеркало для собранных им в единожитие, дабы взиранием на Святую Троицу побеждался страх перед ненавистной разделенностью мира”. Св. Сергий здесь вдохновлялся молитвой Христа и Его учеников “да будет едино яко же и мы”. Его идеалом было преобразование вселенной по образу и подобию Св. Троицы, то есть внутреннее объединение всех существ в Боге» (Трубецкой, 1994, с. 228). Разумеется, имеется в виду не только принцип «нераздельности и неслиянности» трех лиц Бога в Троице, но и свойство всех триад – не делиться надвое без остатка.

«Преодоление ненавистного разделения мира, преобразование вселенной во храм, в котором вся тварь объединяется так, как объединены во едином Божеском Существовании три лица Св. Троицы, – такова та основная тема, которой в древнерусской религиозной живописи все подчиняется» (Трубецкой, 1994, с. 228). Соответственно идея *соборности* экстраполируется на весь мир, на всё человечество, а значит, преобразует их, придавая им целостность – как в смысле интернациональности социокультурных форм и отношений, так и в плане умиротворения противоположностей, столкнувшихся в военном конфликте, т. е. пацифизма. Соборность означает «мир», понимаемый и как отсутствие войн (*миръ*), и как человеческое общежитие (*миръ*) – единство личностей, народов, культур...

Усматривая «религиозно-эстетическое значение» различных визуальных форм (архитектурно-церковных и живописно-иконописных), Е. Н. Трубецкой (1994) демонстрирует тем самым взаимопереводимость религиозно-философских и общеполитических концептов и визуально-образного языка изобразительного искусства. Ведь, по словам Трубецкого, «икона больше чем искусство» (с. 235). Она еще и философия, и, конечно, религия. Так, Трубецкой сравнивает купола русских храмов в форме луковицы с пламенем свечи, тянущимся к небу, с молитвенным горением верующих. Однако эта взаимопереводимость визуального и концептуального – не единственная особенность иконы как феномена культуры. Древнерусская икона очень тесно связана со Священным Писанием, которое предназначено для *чтения* (в том числе для чтения *вслух* – в храме). В идеале икона должна не только «*смотреться*», но и «*читаться*» (что и делает в своем очерке сам Е. Н. Трубецкой), постоянно переводя религиозный смысл с визуального языка на вербальный и тем самым перенося икону из Средневековья в Новейшее время. Именно *перевод* с одного культурного языка на другой делает возможным понимание того или иного культурного феномена в «большом времени» (термин М. М. Бахтина (1986, с. 352)).

Е. Н. Трубецкой (1994) показывает, что икона не чужда и звуковому наполнению культуры: ее нужно *слышать*, а не только *видеть* (или *читать*); ее язык религиозных символов – не только *визуальный*, но и, говоря современным языком, *аудиальный*. Разбирая отдельные иконописные сюжеты, Трубецкой выявляет тот воображаемый *звуковой компонент* сакрального целого, который оттеняет и усиливает его визуальные компоненты. «Вся телесная жизнь замерла в ожидании высшего откровения, к которому она прислушивается. И иначе его услышать нельзя: нужно, чтобы сначала прозвучал призыв “да молчит всякая плоть человеческая”. И только когда этот призыв доходит до нашего слуха, человеческий облик одухотворяется: у него отверзаются очи. Они не только открыты для другого мира, но отверзают его другим...» (с. 231). Вторжение воображаемых звуковых знаков потусторонней реальности приводит к преобразению визуальной виртуальности иконы. И не только иконы, но и жизни ее созерцателей и соучастников воссозданных в ней событий.

«Но этого мало: они [иконы. – И. К.] требуют от нас, чтобы мы оставили за порогом и всякую пошлость житейскую, потому что “житейские пощечины”, которые требуется отложить, также утверждают господство

сытой плоти. Пока мы не освободимся от ее чар, икона не заговорит с нами. А когда она заговорит, она возвестит нам высшую радость – сверхбиологический смысл жизни и конец звериному царству» (Трубецкой, 1994, с. 235). При этом философ представляет «сверхбиологический смысл жизни» не только как победу божеского над звериным в человеке и человечестве (в частности, прекращение войн и вражды между людьми и народами), но и введение во храм представителей фауны, чудесным образом утрачивающих звериный облик и природную немому. «Важнейшее в ней [иконе. – И. К.], конечно, – радость окончательной победы Бого-человека над зверочеловеком, введение во храм всего человечества и всей твари...» (Трубецкой, 1994, с. 229).

«Было бы дерзостью, если бы мы сами первые с ними [иконами. – И. К.] заговорили; вместо того нужно почтительно стоять перед ними и ждать, пока они удостоят нас с нами заговорить. По отношению к иконе это изречение сугубо верно именно потому, что икона больше чем искусство. Ждать, чтобы она с нами сама заговорила, приходится долго, в особенности ввиду того огромного расстояния, которое нас от нее отделяет» (Трубецкой, 1994, с. 235). Но «разговор» с иконой осуществим лишь потому, что воображаемый звук общения с ней сопровождается визуальными и вербальными ассоциациями, ведущими нас к подразумеваемой религиозной символике. «Немая в течение многих веков икона заговорила с нами снова тем самым языком, каким она говорила с отдаленными нашими предками» (Трубецкой, 1994, с. 241). То же относится к церковной архитектуре: «Эта архитектура есть вместе с тем и проповедь» (Трубецкой, 1994, с. 236). Таким образом, диалог между иконой и ее зрителем (верующим и неверующим) осуществляется на символическом языке, синтезирующем визуальные компоненты и подразумеваемые вербальные и аудиальные составляющие.

Е. Н. Трубецкой (1994) всячески подчеркивает условность изображений в иконе. «Икона – не портрет, а прообраз грядущего храмового человечества. И, так как этого человечества мы пока не видим в нынешних грешных людях, а только угадываем, икона может служить лишь символическим его изображением» (с. 230). «Такое изображение должно быть поневоле символическим, а не реальным, по той простой причине, что в действительности соборность еще не осуществлена: мы видим только несовершенные ее зачатки на земле» (с. 234). «Задача иконописца тут – изобразить новый, неведомый нам строй жизни. Изобразить он может, конечно, только символическим письмом, которое ни в коем случае не должно быть копией с нашей действительности» (с. 238).

«Символическое письмо», к которому апеллирует Е. Н. Трубецкой (1994), не имеющее прямого отношения к житейской повседневности и портретному сходству с окружающей реальностью, более того – даже контрастирующее с ней и отталкивающееся от нее, несет в себе не только религиозные смыслы, соотносимые с церковным канонам и библейскими сюжетами, но и собственно философские обобщения, воспринимаемые в метаисторическом контексте, за пределами религиозной традиции. Таковы обращения Трубецкого к человечеству и вселенной, человеческой личности и животным, к понятиям «мир» и «хаос», «мировой порядок» и «кровавая смута», «смысл жизни» и «любовь», «культура» и «природа», «сознание» и «воля», «красота» и «этическое начало», «биологизм» и «сверхбиологический закон», «общечеловеческое» и «национальное», «человеческий дух» и «материальные влечения», «техника» и «жизненная правда», «творчество» и «мировое зло»...

Все эти слова могут быть вписаны в контекст христианских представлений (как это мы видим в очерке Е. Н. Трубецкого (1994)), но могут читаться и в более абстрактном, собственно философском контексте (или подтексте). По существу, мы фактически наблюдаем, как кн. Трубецкой – в тексте своего очерка – осуществляет перевод с визуального языка иконы на современный язык и, далее, с религиозно-символического языка Средневековья – на язык философии Серебряного века (шире – светской философии вообще). Тем самым доказывается взаимопереводимость множества гетерогенных языков культуры – биологического и социального, теологического и философского, житейски-обыденного и художественно-эстетического, изобразительного и словесного и т. п.

Философские идеи и концепции могут быть выражены символически на любом языке культуры – живописном и архитектурном, музыкальном и поэтическом, естественнонаучном и публицистическом. «Умозрение в звуках» так же возможно, как и «умозрение в красках» или «умозрение в рифмах». Конечно, далеко не любое искусство скрывает за своими красками, звуками, словами или объемами серьезное и самостоятельное умозрение. Искусство становится своеобразной формой философствования, когда его образы наполнены идейным содержанием, концептуальны и обретают символическое значение. Такое искусство появляется во все культурно-исторические эпохи, начиная с древнейших времен (например, в античности), и занимает в них особое место. Что же касается искусства описательного, развлекательного или подражательного, то за ним, как правило, не стоит никакого особого «умозрения». Скорее – «видимость», «впечатление»...

Музыка VS философия

Особенно впечатляющим был религиозно-символический язык музыки западноевропейского барокко – прежде всего И. С. Баха (Швейцер, 1965; Друскин, 1995; Носина, 1993; Берченко, 2005; Лазутина, 2007; 2008). Этот музыкально-религиозный язык творчества Баха довольно хорошо изучен. Он уходит своими семантическими корнями в культуру Средневековья и немецкой Реформации и характеризуется тем, что почти каждому элементу музыкальной формы приписывается религиозно-философское содержание, проецируемое на Священную историю: Рождество, Страсти Господни, Распятие, Воскресение и т. п. Фигурировали музыкальные воплощения креста, слез, бичевания, Троицы, шести дней творения. Не исключались и цифровая, и буквенная символика, переводившаяся в музыкальные мотивы, иллюстрировавшие мотивы сакральные. С окончанием эпохи барокко подобная философия музыки утратила свое значение.

Первая серьезная попытка создания полноценной философии музыки в Европе была предпринята совместными усилиями Р. Вагнера и Ф. Ницше. Эта попытка постепенно обнажила острые противоречия не только в философском осмыслении музыки поздними романтиками и в понимании музыки как специфической философии звучания представителями западноевропейского декаданса, но и в самих принципах подхода к созданию музыкальной философии в европейской культуре XIX в. (оговоримся: мы сознательно отвлекаемся от выяснения сходства и различий в содержании и интерпретации близких, но не тождественных понятий: «философия музыки», «музыка как философия», «музыкальная философия», «философия звучания» и т. п.).

Отвлечемся от рассмотрения многочисленных тенденций философствования о музыке в XIX в. (это представляет отдельный интерес) и остановимся на той полемике, которая развернулась между Вагнером и Ницше, – уловом моменте в развитии философии музыки на Западе и в мире.

Ф. Ницше сформулировал свою концепцию философии музыки уже в своем знаменитом эссе «Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру». В этом своем художественно-философском откровении он не только прославил Вагнера как первооткрывателя дионисийского начала в музыке Нового времени, но и превознес музыку как первейшее из искусств. Он утверждал, что музыка (точнее ее воспаривший Дух) порождает все другие искусства – лирическую поэзию, трагедию (театр) и даже философию в ее сократовском устном сочинении. Музыка, с ее ритмом, темпом, мелодической пластикой и волевым напором, первична в культуре; от нее производны все другие феномены культуры, созерцаемые «через медиум музыки» (Ф. Ницше) и являющиеся по своей сути «подражаниями» музыке.

«И даже если композитор, – писал Ф. Ницше (1990, т. 1), – воспользовался образами для толкования своего произведения, если, к примеру, он обозначил симфонию как пасторальную и одну какую-либо ее часть – как «сцену у ручья», а другую – как «веселую сходку поселян» [имеется в виду 6-я симфония Л. ван Бетховена, которой было дано название “Пасторальной”. – И. К.], то и это равным образом только уподобления, рожденные из музыки представления – и никак не предметы, служившие образцами для подражания в музыке, – процесс разряжения музыки в образы». Поэтому, – продолжал философ, мы «можем рассматривать лирическую поэзию как подражательное излучение музыки в образах и понятиях». В связи с этим встает вопрос о том, что же такое сама музыка. И Ницше отвечает на свой же вопрос довольно витиевато. «Она является как воля в шопенгауэровском смысле этого слова, т. е. как противоположность эстетическому, чисто созерцательному, безвольному настроению. Здесь нужно возможно строже различать понятие сущности и понятие явления: ибо музыка по сущности своей ни в коем случае не может быть волей; как таковая она должна была быть решительно изгнана из пределов искусства, поскольку воля есть нечто неэстетическое по существу; но музыка является – как воля» (с. 78).

Получается у Ницше, что вся система основных понятий, связанных с искусством, – это метафоры и метафоры метафор. Музыка – это метафора воли (но не сама воля, а лишь ее «явление»), лирическая поэзия – это метафора музыки; визуальные и природные образы, рождающиеся в музыкальных произведениях, – это «подражательное излучение» музыки в культуру, т. е. вторичная метафора (не отражение того или иного объективного явления музыкой, а отображение в слове музыкальных образов реальности). Мы видим перед собой размытое облако метафор – первичных, вторичных, третичных, – все это – представления, уподобления, подражания и пр.

«Все это рассуждение построено на том, что лирика столь же зависима от духа музыки, сколь сама музыка в своей полнейшей неограниченности не нуждается в образе и понятии, но лишь выносит их рядом с собою. Поэзия лирика не может высказать ничего такого, что с безграничной всеобщностью и охватом не было бы уже заложено в той музыке, которая принудила поэта к образной речи. Мировую символику музыки никоим образом не передашь поэтому на исчерпывающий лад в слове, ибо она... символизирует сферу, стоящую превыше всех явлений и предшествующую всякому явлению. По сопоставлению с нею скорее всякое явление представляется только подобием, поэтому язык, как орган и символ явлений, нигде и никогда не может обнажить перед нами внутреннюю сторону музыки...» (Ницше, 1990, т. 1, с. 78).

Фактически Ф. Ницше уже в этой своей основополагающей работе доказал (по крайней мере самому себе), что никаких смысловых и каузальных связей между музыкой и другими искусствами нет и быть не может, что они совершенно автономны друг от друга, а сущность музыки непознаваема и не может быть объяснена через смежные явления культуры. Из этого он вслед за А. Шопенгауэром исходит и в своей полемике с покойным Р. Вагнером и его почитателями. От восхищения композитором философ переходит к его критике, опровержению, обличению и жесткому размежеванию.

В основе вагнеровской философии музыки, несомненно, лежит гегелевская схема синтеза (недаром Ф. Ницше (1990, т. 2) прямо писал, что Вагнер «стал наследником Гегеля», что он «увековечил» вкус Гегеля, «применил это к музыке» (с. 544)), – схема, представляющая собой знаменитую триаду: Тезис – Антитезис – Синтез.

За этой конструкцией стоит двухшаговая последовательность операций по превращению одного в другое, а того и другого – в третье, в результате чего происходит обобщение и укрупнение (генерализация) смыслов, т. е. в этом диалектическом процессе рождается фундаментальная философия.

Вагнеровская философия музыки является тоже триадой: *Литература (миф) – Музыка – Театр*, – представляющей своего рода восхождение от литературного тезиса к театральному синтезу, где музыка выполняет роль «поворотного пункта» (антитезиса – по отношению к литературе) в творческом и культурно-историческом процессе.

И в этой триаде, как и у Г. Гегеля, происходит не только переход от одного к другому и третьему, но и «снятие» противоречий (между словом и звуком), их синтез в театральном действе, т. е. обобщение исходных культурных материалов, и их подспудное укрупнение, генерализация художественно-эстетического смысла целого. Задумаемся над динамикой взаимопревращений разных видов искусств: литература, музыка и театр не просто соединяются вместе по принципу дополнительности, не просто суммируются, но последовательно синтезируются и обобщаются, обретая от шага к шагу все более емкий смысл культурфилософского масштаба. Они как бы «надстраиваются» друг над другом (в различной последовательности), составляя в сумме многоступенчатую «пирамиду смыслов», синтезирующую в себе философский «стержень» целого.

Музыка, по Р. Вагнеру (1978), добавляет к мифопоэтическому содержанию его символическую интерпретацию (через лейтмотивы и лейтгармонии прежде всего), а в театре литературные и музыкальные смыслы дополняются визуально-перформативными, зрелищными и поведенческими характеристиками, обретая социально-культурную «плоть», художественно-эстетическую «телесность». Сам композитор так описывает закономерную эволюцию своего творчества: «В ранней юности я сочинял стихи и пьесы; к одной из этих пьес мне захотелось написать музыку – чтобы овладеть этим искусством, я стал музыкантом. Позднее я писал оперы, перекладывая на музыку собственные драматические сочинения» (с. 142). Подобный путь художника – от литературы (*вербализация* реальности) через музыку (*музыкализация* литературных текстов) – к театру, музыкальной драме (*театрализация* литературно-музыкальных произведений) – кажется Вагнеру универсальным – в масштабах культуры человечества, как и стремление художника к созданию универсального (тотального) произведения искусства, одновременно являющегося и философским высказыванием.

Ведь Р. Вагнер как философ являлся последователем не только Г. Гегеля, но и Л. Фейербаха, которому был посвящен трактат Вагнера «Произведение искусства будущего». Универсальным предметом искусства вообще Вагнеру представляется цельный и гармоничный человек. И творец искусства, и реципиент искусства в равной мере также являют собой в идеале цельного человека – в единстве его рассудка, чувственности и телесности. «Ибо когда дело идет о самом непосредственном и точном выражении самого высшего и самого истинного, доступного человеческой выразительности вообще, – писал Р. Вагнер (1978), – тогда нужен совершенный цельный человек, а таким является человек рассудка, полностью слившийся в совершенной любви с человеком телесным и человеком чувствующим, а не каждый из них в отдельности» (с. 163). «Человеку рассудка» наиболее соответствует литература; «человеку чувствующему» – музыка; «человеку телесному» – театральное действо. «Совершенный цельный человек» может быть воплощен лишь в «универсальном», «общем» произведении искусства, которое «должно включить в себя все виды искусств» (с. 159), т. е. являет собой синтез искусств. Так вагнеровская философия музыки приобретает философско-антропологический пафос и масштаб.

«Опера, по видимости представляющая собой соединение всех трех родственных видов искусства, стала местом сосредоточения их своекорыстных интересов. Без сомнения, музыка тут является законодательницей и лишь ей, ее стремлению – конечно, эгоистически направленному – к истинному произведению искусств, к драме, мы обязаны оперой. Совершенным художественным исполнителем поэтому будет единичный человек во всей полноте своего существа, ставший существом родовым. Местом, где совершится этот чудесный процесс, явятся театральные подмостки; целостным произведением искусства, с помощью которого это совершится, будет драма» (Вагнер, 1978, с. 211). Так, у Вагнера родилась знаменитая концепция “Gesamtkunstwerk”, согласно которой разные виды искусств (литература, музыка и театр) сами собой тянутся к единению в синестетическом целом.

Вскоре после смерти Р. Вагнера его концепция подверглась резкой критике со стороны еще недавно его единомышленника – Ф. Ницше, утверждавшего поначалу, вполне в духе Вагнера, «рождение трагедии из духа музыки», т. е. *произведение* театра через посредство музыки. Однако после смерти Вагнера Ницше (1990, т. 2) решительно отвергает вагнеровскую формулу синтеза искусств – прежде всего (парадокс!) из-за умаления композитором роли музыки в этом синтезе. «Фактически он всю свою жизнь повторял одно положение: что его музыка означает не только музыку! А больше! А бесконечно больше!.. “Не только музыку” – так не скажет никакой музыкант. <...> Он оставался ритором в качестве музыканта, – он *должен* был поэтому принципиально выдвигать на передний план “это означает”. “Музыка всегда лишь средство” – это было его теорией, это было прежде всего вообще единственно возможной для него *практикой*» (с. 544). С точки зрения Ницше, музыка не должна стремиться что-то означать, помимо самой музыки, а значит, она не может быть переведена на философский язык, а философия музыки, если она и возможна, то только средствами самой музыки.

Заметим, Ф. Ницше как музыканта и музыкального мыслителя главным образом возмущает утрата музыкой своего самоценного значения как чистого звучания. Представление о том, что музыка является носителем какого-то постороннего смысла (например, философского или политического), для Ницше совершенно неприемлемо. Но еще более возмутительным кажется ему возможность представить музыку средством передачи этого смысла чему-то иному, чем сама музыка, как и возможность музыки позаимствовать этот смысл из чего-то, отличного от музыки. Иными словами, для Ницше кажется невозможным превратить музыку в средство передачи постороннего ей смысла (например, философской идеи) от одного вида искусства – другому; превратить музыку в механизм перевода с одного языка культуры на другой.

«Вагнеру была нужна литература, чтобы убедить всех считать его музыку серьезной, считать ее глубокой, “потому что она означает бесконечное”; он был всю жизнь комментатором “идеи”» (Ницше, 1990, т. 2, с. 544). Литература дает музыке *идеи*, и музыка сама становится «как “идея”», и это делает Вагнера «наследником

Гегеля» (или Шеллинга, или даже Шопенгауэра) (Ницше, 1990, т. 2, с. 544). Но, став проводником идеи, извлеченной из литературы (или, что сложнее, из философии), музыка (в вагнеровской интерпретации) перестает, по Ницше, быть музыкой и превращается в своего рода *риторику* (музыкальную риторику) или даже в своеобразную *идеологию*. И уже в этом своем новом качестве музыка становится достоянием масс. Но здесь ее ожидают следующие метаморфозы: она оказывается составляющей театра (по Вагнеру – музыкальной драмы), т. е. «идеей, овладевающей массами».

Превращение музыки в «философию для масс», по Вагнеру, происходит за счет ее «обрастания» литературой и театром, в результате ее вербализации и театрализации, сообщающей музыке большую многозначность и символичность, а значит, и философичность. Сочиняя музыкальные символы – в виде лейтмотивов и лейтгармоний, означающих мифогероических персонажей и поступки или целые географические пространства, – Р. Вагнер был убежден, что именно синтез искусств придает музыке свойства философии – вместе с культурной емкостью и расширением смысловых горизонтов... И вот в этом пункте размышлений мы наблюдаем точку размежеваний в интерпретации философии музыки с позиций композитора-мыслителя (каковым был Вагнер) и философа-художника (каким был Ницше). Вагнеровской концепции философии решительно возражает Ф. Ницше.

Ницше (1990, т. 2) заявляет: «Место Вагнера – не в истории музыки». Но свою роль в истории музыки он все-таки сыграл, и роль эта, по Ницше, – отрицательная. Это – «начавшееся главенство актера в музыке – капитальное событие». Для музыкантов и самой музыки – это «опасное испытание». «Ведь очевидно: большой успех, успех у масс уже не на стороне подлинных, – надо быть актером, чтобы иметь его!» «Лишь актер возбуждает еще *великое одушевление*» (с. 545). В результате перемещения акцента с музыки на театр происходит, с точки зрения Ницше, «самое худшее» – возникает *«театрократия»* – «сумасбродная вера в *преимущество* театра, в право театра на *господство* над искусствами, над искусством». «Что такое театр» – задается вопросом философ и отвечает (прежде всего вагнерианцам): театр «всегда лишь *под* искусства, всегда лишь нечто второе, нечто огрубленное, нечто надлежащим образом выгнутое, выгнанное для масс! <...> Театр есть форма демолатрии в целях вкуса, театр есть восстание масс [вот откуда берет начало знаменитый в XX веке трактат Х. Ортега-и-Гассета! – И. К.], плебисцит *против* хорошего вкуса» (с. 548).

Превращение музыки в театр (музыкальную драму), по убеждению Ф. Ницше (1990, т. 2), обрекает ее на лицедейство, притворство, фальшь. Это не то же, что «рождение трагедии (театра) из духа музыки». Вместо синтеза искусств в культуре складывается «господство» театра над другими искусствами, которые оказываются подчинены театру, театрализованы, лишены собственной специфики и своих преимуществ. Затеяв борьбу с покойным Р. Вагнером и растущим вагнеризмом, Ницше выдвинул *«три требования»* к художественной культуре:

«Чтобы театр не становился господином над искусствами.

Чтобы актер не становился соблазнителем подлинных.

Чтобы музыка не становилась искусством лгать» (с. 546).

По существу, в этом «культурном ультиматуме» Ницше была схвачена острая проблема, занимавшая деятелей культуры на протяжении всего XX и даже начала XXI в., – сосуществования массовой и элитарной культур, взаимодействовавших и конфликтовавших между собой. А за этим стояло соотношение между собой подлинника и суррогата, артефакта и симулякра, мимезиса и семиозиса, воплощения и подражания и т. д.

Но существовала и другая проблема (также предугаданная Ф. Ницше), связанная с синестезией: в какой степени соединение разноосновных искусств может быть их синтезом, а в какой – представляет собой механизм подчинения одного искусства – другому, в результате чего одни искусства, утрачивая независимость и самодостаточность, становятся пассивными средствами других искусств, приобретающих монопольное положение в художественной культуре и осуществляющих диктаторское давление на другие искусства. Подобным образом выстраиваются отношения и между различными феноменами культуры – искусством, наукой, религией, мифологией, философией, политикой – в их соседстве и взаимодействии, в их контексте культуры.

Согласно Ф. Ницше, «преступление» Р. Вагнера против культуры состоит именно в том, что он сделал литературу средством музыки, а музыку – средством театра. Фактически в теории и практике Вагнера (по мнению Ницше) музыка поглощает литературу, а театр – музыку. Музыка становится средством музыкального театра первой степени, а литература – средством театра второй степени. Под давлением театра происходит *театрализация* сначала литературы, затем музыки и, далее, всей культуры, которые тем самым становятся частью и функцией театра и низводятся до простой «театральности», утрачивая при этом собственную специфику.

Что касается вагнеровского театра, то «новый», синтезированный театр, вобравший в себя литературу и музыку, «снимает» их в себе и расширяет собственные свойства театральности, приобретающей черты «тотального театра» – и литературного, и музыкального одновременно. Самодовлеющим становится игровое, ролевое начало, выступающее посредником между *литературностью* и *музыкальностью*, с одной стороны, и *театральностью* – с другой. Придание *артистизма* литературе и музыке (театральности в узком смысле), по мысли Ницше, грозит насаждением в культуре притворства, имитации чувства, т. е. фальши. Приобщившись волей-неволей к театральности, литература и музыка сужаются в своих возможностях до «театральной литературы» и «театральной музыки» и кажутся искусственными расширениями театра, своего рода необязательными, внешними «приложениями» к театру (шекспировское «Весь мир – театр!»).

Скептический пафос Ф. Ницше в отношении синтеза искусств и его роли в философии музыки остался актуальным и в XX в. В замечательной статье А. Ф. Лосева (1991) «Основной вопрос философии музыки» (1978 г.),

опубликованной посмертно, мы читаем: «Спрашивается, относятся ли все эти образы и картины к сущности музыки? Очевидно, совершенно не относятся, и уже по одному тому, что все эти картины и образы гораздо яснее и понятнее изображаются в живописи, в поэзии или в драме, и их, конечно, лучше всего изображать именно в живописи, поэзии или драме, потому что там они понятны сами по себе, а в музыке о них можно только догадываться» (с. 321-322). «И основной наш вывод, – продолжал Лосев, – гласит с беспощадной необходимостью и самоочевидностью: музыка, взятая сама по себе, музыка в чистом виде, музыка как непосредственная данность сознания не имеет никакого отношения ни к поэтическим образам, ни к историческим картинам, ни к мифологической фантастике, ни к изображению явлений природы или быта, ни к религиозной истории, ни к какому-либо культу или молитве, ни к иллюстрации произведений других искусств, ни к военному делу, ни к танцу» (с. 322).

Однако «музыка, взятая сама по себе», «музыка в чистом виде», «музыка как непосредственная данность сознания» не существуют нигде, кроме абстрактных представлений о «непосредственной данности», о «сознании», о «музыке вообще». А музыка звучащая живет в определенном контексте культуры и связана тысячами уз с разнообразными явлениями – смежными и отдаленными, сходными и противоположными, связанными с музыкой и отчужденными от нее, относящимися к культуре и не имеющими к ней прямого отношения. Музыканты рубежа XIX – начала XX в. (главным образом композиторы) это чувствовали особенно ярко.

Как раз в разгар увлечения русских символистов Р. Вагнером и Ф. Ницше, которые представлялись русским читателям одним целым или, по крайней мере, взаимодополняющими компонентами единой философии музыки, живший в уединении Н. Ф. Федоров, основоположник «философии общего дела», высказался по поводу синтеза искусств особенно категорично – как о феномене, совершенно неприемлемом в философии в силу его иллюзорности.

«Если шопенгауэро-вагнеро-ницшеанская философия, – иронизировал Федоров (1995), – требует объединения искусств в музыкальной драме, то есть в иллюзии, да и все дело человеческое сводит на иллюзию же, то нельзя не удивляться, что до сих пор на смену этой очевидной нелепости не появилась иная форма объединенного искусства, соединяющая все искусства в архитектуре как подобии мироздания...» (с. 160). И далее русский философ доказывал, что все предпринимаемые современными ему художниками попытки синтеза искусств являются сотворением *симулякров* (Федоров еще не знал этого термина и говорил о «подобиях» и «иллюзиях»).

«Идейная живопись и программная музыка, – писал он, – хотят отвлеченные мысли изображать, рисовать и выражать первые – красками, а вторые – звуками; символическая же поэзия хочет, чтобы и само “слово действовало не своим содержанием, а звуками; речь, потеряв определенность, должна стать неопределенной музыкой”. Другая же часть символистов идет еще дальше; она требует, чтобы слово вызывало не только музыкальное чувство, но и красочное впечатление, создавало гармонию или *диссонансы* будто бы *световые* [в последнем случае имелся в виду А. Н. Скрябин с его “Прометеем”. – И. К.]» (Федоров, 1995, с. 160-161). Все эти способы расширения медийности искусств и горизонтов эстетического за счет ассоциативности и контекстуальности, развивавшиеся представителями русского модернизма, Федоров трактовал как своего рода субъективные извращения смысла искусства.

Н. Ф. Федоров понимал назначение искусства в духе своей философии «общего дела», а это мирозерцание коренным образом расходилось с философией символизма. Так, Федоров (1995) заключал: «Высшая задача искусства – не *изображать*, не *рисовать отвлеченные мысли* (что сводится к призрачному творению только подобий, то есть к иллюзии), а *указывать путь* и в художественной форме и в творческом восприятии создавать проект самого дела, самой истинной задачи рода человеческого [как ее понимал сам Федоров. – И. К.]» (с. 161). Театр, особенно театр трагический, по мысли Федорова, изображает гибель мира, в то время как его противоположность – «храм-школа» – призвана изображать «воссоздание мира, т. е. воскрешение».

«Что же касается поэзии, уклонившейся из области определенных понятий в сферу неопределенных созвучий и призрачных световых (красочных) впечатлений, – продолжал философ “общего дела”, – то это, очевидно, – возвращение к инстинктивной, животной жизни, так же как и выход за пределы добра и зла есть возвращение к животности, не знающей стыда. Поэзия, ниспадающая до бессознательных, невыяснимых эмоций, – какое вырождение того, что считалось некогда “языком богов”!..» (Федоров, 1995, с. 161). Поэтику смысловой неопределенности, воссоздание бессознательного, столь характерные для символизма явления, Федоров интерпретировал как возвращение человеческой культуры к биологизму, как ее падение.

Но на эту проблему можно взглянуть и с другой точки зрения. Цепочка *литература → музыка → театр* может быть понята и интерпретирована не только как процесс постепенно прогрессирующей театрализации и перформатизации литературы и музыки – по мере включения словесного и звукового искусств в состав произведения искусства зрелищного, синтетического. Приобретая черты спектакля, литература и музыка в составе театра неизбежно в чем-то утрачивают свойства поэтичности и музыкальности, и каждое из «предшествующих» театру искусств (в этой цепочке превращений) последовательно испытывают *обеднение* их собственной художественной специфики в результате ее невольного вытеснения театральностью и перформативностью (Фишер-Лихте, 2015). Компенсацией этого смыслового «обеднения» могла бы стать философия музыки, создаваемая средствами самой музыки, а не ассоциативно – средствами смежных искусств (литературы, изобразительного искусства, театра и т. д.).

Но философия музыки, как мы видим, здесь была элиминирована за счет поглощения *философией искусства*, в которой музыкальная философия хотя и занимала бы ведущие позиции, но была почти неотличимой

от философии изобразительного искусства или философии словесности. На рубеже XIX-XX вв. в свои права вступил многомерный *контекст культуры*, характеризующийся тем, что к концу XX в. стали называть *интермедийностью* (Ханзен-Лёве, 2016). Все художники Серебряного века остро чувствовали близкое соседство смежных видов искусств и даже форм нехудожественной культуры (философии, религии, публицистики) и в своем творчестве отражали это тем или иным образом. Поэтому философия музыки, развиваемая русскими символистами (Вяч. Ивановым, А. Блоком, А. Белым, А. Скрябиным, Л. Сабанеевым и др.), апеллировала к ницшеанскому понятию «дух музыки» и склонялась к более общему формату «философии искусства» или даже «философии культуры» в целом.

Источники | References

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Изд-е 2-е. М.: Искусство, 1986.
2. Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М.: Классика-XXI, 2005.
3. Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978.
4. Друскин Я. С. Риторические приемы в музыке И. С. Баха. СПб.: Северный олень, 1995.
5. Лазутина Т. В. Символотворчество в музыке И. С. Баха // Вестник Томского государственного университета. 2007. Вып. 300 (1).
6. Лазутина Т. В. Язык музыки. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2008.
7. Лосев А. Ф. Основной вопрос философии музыки // Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991.
8. Ницше Ф. Сочинения: в 2-х т. М.: Мысль, 1990. Т. 1. Т. 2.
9. Носина В. Б. Символика И. С. Баха. Тамбов, 1993.
10. Трубецкой Е. Н. Смысл жизни. М.: Республика, 1994.
11. Федоров Н. Ф. Собрание сочинений: в 4-х т. М.: Прогресс, 1995. Т. II.
12. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Международное театральное агентство "Play & Play"; Канон+, 2015.
13. Ханзен-Лёве О. А. Интермедийность в русской культуре: от символизма к авангарду. М.: Изд-во Российского государственного гуманитарного университета, 2016.
14. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1965.

Информация об авторах | Author information



Кондаков Игорь Вадимович¹, д. филос. н., проф.

¹ Российский государственный гуманитарный университет



Kondakov Igor' Vadimovich¹, Dr

¹ Russian State University for the Humanities, Moscow

¹ ikond@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 03.11.2022; опубликовано (published): 26.12.2022.

Ключевые слова (keywords): умозрение; взаимопереводимость визуального и концептуального; философия музыки; полемика между Р. Вагнером и Ф. Ницше; синтез искусств; speculation; mutual translatability of the visual and the conceptual; philosophy of music; polemic between R. Wagner and F. Nietzsche; synthesis of arts.