

*Светлой памяти моего папы
Леонарда Витольдовича Жемойтеля*



Я.Л.Жемойтель

СОНАТА ЗВЁЗД

Философско-эстетические
проблемы творчества
М.К.ЧЮРЛЁНИСА
в контексте
Серебряного века

Научный руководитель

Профессор, доктор философских наук

Ю.В.Линник



«СЕВЕРНОЕ СИЯНИЕ»

ПЕТРОЗАВОДСК

УДК
ББК

Текст печатается в авторской редакции.

Обложка и дизайн – Виталий Наконечный.

Данное исследование посвящено теоретическим основаниям творчества литовского художника и композитора Микалоюса Константинаса Чюрлёниса, которое рассматривается в контексте эстетических феноменов Серебряного века отечественной культуры, освещенных идеей синтеза искусств. Во избежание недоразумений следует сразу оговорить, что понятие «Серебряный век» мы применяем ко всей совокупности явлений духовно-художественной сферы «русского ренессанса», по выражению Николая Бердяева, а не исключительно к художественному творчеству. Начало XX века — время расцвета не только поэзии, живописи, театра, но и русской религиозной философии. Это время новаторства в сфере художественной культуры после долгого периода господства реалистических, атеистических и социально обусловленных тенденций. Три главных интеллектуально-художественных направления: религиозная философия, символизм и авангард в искусстве создали ценностное поле высочайшего напряжения, редкого для мировой и отечественной культуры. Творчество литовского художника и композитора Микалоюса Константинаса Чюрлёниса, сформировавшееся в традиции европейского романтизма и символизма, иррациональной философии Ницше и восточных мистических учений, всё же органично вписывается в концепцию теургической эстетики как чисто русского явления, уповающего на духовную подпитку свыше.

В связи с этим в работе ставятся задачи проследить истоки и связь творчества Чюрлёниса с общемировыми тенденциями в философской мысли и художественном творчестве рубежа веков, то, каким образом творческая манера литовского художника и композитора сопряжена с философскими идеями о. Павла Флоренского и Вл. Соловьева, теософскими идеями Е. Блаватской, традициями русской иконописи, исканиями русских символистов и фольклорной традицией. В 40-х годах XX века делались попытки закрепить за М.К. Чюрлёнисом звание отца русского авангарда — исходя из того, что именно его творчество подтолкнуло В. Кандинского к

изображению невидимого, живописанию музыки духовного мира.

В этом контексте М.К.Чюрленис скорее предтеча, нежели «отец» русского авангарда, поскольку образы его чаще всего узнаваемы и имеют реальные аналоги в земном мире, но все же архаическая связь божественного небесного пространства и профанного мира геометрии, осуществляемая через символ, стала базовой для пионеров беспредметного искусства.

Теоретическая актуальность данного исследования обусловлена тем, что творчество М.К.Чюрлениса активно исследовалось в СССР в 70-80 годы, когда имена Ф.Ницше, Е.Блаватской и многих других мыслителей, оказавших большое влияние на М.К.Чюрлениса, были под запретом. Тогда можно было писать о влиянии волшебной сказки и фольклорных традиций на творческую манеру художника (как это делает М.Эткинд в своей монографии), но нельзя было даже заикнуться о традициях русской иконописи, переосмысленных в живописных циклах М.К.Чюрлениса. Через двадцать лет после обретения Литвой независимости творчество литовского композитора в России вызывает интерес скорее чисто академический. В Литве, напротив, вышло множество ярких самобытных монографий, посвященных творчеству М.К.Чюрлениса, однако в большинстве своем они написаны на литовском языке, поэтому российским исследователям и простым читателям недоступны.

Теоретическую актуальность выбранной проблематики определяют следующие положения:

Во-первых, необходимо выявить истоки и теоретические основания этого яркого и значимого для отечественной культуры художественно-эстетического явления. Во-вторых, — несмотря на обилие искусствоведческой и культурологической литературы по творчеству М.К.Чюрлениса, — следует констатировать слабую изученность философско-эстетической стороны вопроса. В-третьих, теоретическая актуальность проблематики объясняется необходимостью разработки и применения современной методологии историко-эстетического исследования, предполагающей синтез философского, искусствоведческого и культурологического подходов.

Итак, именно философская подоплека творчества М.К.Чюрлениса представляет собой практически неисследованную область, в то время как «музыкальность» его живописных работ и явление синестезии (цветного слуха) активно изучаются по сей день (назовем имена казанских исследователей синестезии Б.М.Галева и И.Л.Ванечкиной). «Музыкальности» работ М.К.Чюрлениса также посвящена монография В.М.Федотова. Следует оговорить, что М.К.Чюрлениса нельзя отнести к какому-либо конкретному философскому течению рубежа XIX-XX веков, да и он сам не раз подчеркивал свою нелюбовь к отвлеченному теоретизированию, но творчество его несомненно философично.

Социокультурная актуальность темы связана с потребностью теоретического осмысления творчества М.К.Чюрлениса как феномена национального самосознания в контексте искусства «русского ренессанса». Актуальность исследования обусловлена теми изменениями, которые происходят в

современной культуре и современной философии искусства в условиях нестабильности социокультурной ситуации. Разрыв русской культуры со многими национальными культурами, некогда бывшими ее неотъемлемой частью, нанес значительный ущерб не только национальным культурам, но прежде всего и самой русской культуре. Важной проблемой для нас стала потребность поиска своего места в современном мире в эпоху глобализации и размывания национальных особенностей, в том числе в творчестве.

За непродолжительную творческую жизнь М.К.Чюрлёнис сотворил свой собственный миф, пропустив сквозь призму литовского национального сознания индо-европейские и вселенские архетипы, создал эмоционально и информативно насыщенный художественный язык, иными словами — особое целостное мировидение, миропонимание, объединяющее жизнестроительный поиск отечественной культуры на рубеже XIX - XX веков.

Практическая актуальность работы определяется тем, что представленные материалы и выводы могут быть использованы при составлении общих и специальных курсов по истории русской и мировой эстетики и художественной культуры. Материалы исследования пригодятся в музейной работе при организации экспозиций и составлении каталогов, а также в лекционной, экскурсионной и исследовательской работе. В данном контексте особенно интересно переосмысление понятий «традиция» и «новаторство» применительно к русскому искусству. Двадцатый век настаивал на принципе реализма в изображении действительности, тогда как старинная русская икона традиционно тяготела к изображению духовного мира, невидимых планов бытия, мира вечности, и именно этот принцип впоследствии переняло искусство русского авангарда.

Определяя степень разработанности темы, следует отметить, что корпус теоретических источников, литературы, посвященной творчеству Чюрлёниса, довольно обширен, однако его рассматривают как синестетический стиль художественного мышления и практики, но не как особое мировоззрение. Оценки творчества Чюрлёниса современниками и потомками чрезвычайно противоречивы — от безусловной восторженной апологетики до резкого отрицания и отнесения к категории любительства. При всем богатстве оценок, вне поля зрения исследователей остается анализ творчества Чюрлёниса как философско-эстетического феномена рубежа XIX-XX веков.

Аналитические попытки определения особенностей художественного стиля М.К. Чюрлёниса предпринимались еще при жизни художника в начале XX века. Одна из первых работ в этой области принадлежит Вяч.Иванову. В статье «Чюрлёнис и проблема синтеза искусств» впервые подмечается выход художника за границы видимого мира, живописание сокровенных слоев реальности. Из современников о Чюрлёнисе писали С.Маковский, А.Бенуа. И все же наиболее глубоким исследованием того времени стала статья Вяч.Иванова, в которой главное внимание обращено на проблемы собственно художественной проблематики Чюрлёниса. Среди главных эстетических тем, поднятых Вяч. Ивановым, можно назвать осознание

символа в качестве сущностного принципа искусства М.К.Чюрлёниса.

В течение XX столетия интерес к творчеству Чюрлёниса то угасал, то усиливался, однако никогда не исчезал полностью. В 70-90 гг. XX века многие авторы сделали творчество Чюрлёниса предметом своего рассмотрения.

Все многообразие теоретических текстов, посвященных творчеству Чюрлёниса, можно достаточно условно разделить на три типа в зависимости от авторской позиции и используемой методологии: литература искусствоведческая (в т.ч. музыковедческая), биографическая и исследования по синестезии. Среди работ первого типа, рассматривающих творчество Чюрлёниса в различных видах и жанрах искусства, актуальными для данного диссертационного исследования стали труды М.Эткинда, Ф.Розинера, В.Ландсбергиса, В.М.Федотова и Г.Губановой.

Второй — биографический — подход предполагает рассмотрение творчества художника в контексте фактов окружающей его социокультурной реальности, художественных течений в их генезисе и конкретных деятелей культуры, оказавших непосредственное влияние на становление оригинального художественного метода Чюрлёниса и комплекса его эстетических идей, непосредственно связанных с социокультурным запросом современности. В этом списке назовем книги Я.Чюрлёните «Воспоминания о М.К.Чюрлёнисе», С. Илы «М.К.Чюрлёнис. Человек и творец» (на литовском языке) и исследования коллектива авторов «Музыка сфер», выпущенного издательством Oriental Research Partners (на английском языке). Творческий путь Чюрлёниса – отражение перипетий его духовной жизни. Духовная биография художника важнее подробного описания фактов его жизни.

В работах исследователей советского периода отчетливо прослеживается тенденция идеологизации, политизации эстетических установок Чюрлёниса, предлагается видеть в нем революционно настроенного художника. Это явный перегиб, и все же Чюрлёнис «идеологичен» по-своему, творчество его связано с характерными умонастроениями времени, отмеченными становлением литовского национального самосознания. Историческая дистанция, отделяющая «русский ренессанс» от современности, позволяет оценить роль Чюрлёниса не только для развития русского и литовского искусства, художественной культуры в целом, но и в отношении к социально-политическим процессам, развернувшимся в XX веке. При всей последующей деидеологизации творчества Чюрлёниса остается для нас первым профессиональным литовским композитором.

В области исследования синестезии чрезвычайно важную роль для нашей работы имели труды И.Л.Ванечкиной и Б.М.Галеева. Нельзя обойти вниманием также композитора А.Н.Скрябина. Его идею превозможения человека, навеянную философией Ницше, и синестетические поиски можно назвать сверхфилософией, ультраэстетикой.

И всё же философские основы творчества Чюрлёниса в названных выше работах практически не рассматриваются. Поскольку философско-

мировоззренческими предпосылками, лежащими в основе эстетических установок Чюрлёниса, стали идеи западных и русских философов, для нашей работы важен корпус философских текстов рубежа XIX - XX веков — это работы Ф.Ницше, Н. Бердяева, П.Флоренского, В. Соловьева, Е.Блаватской, а также наших современников – В. П.Руднева, В.В.Бычкова, И.А.Кребель.

Компаративистский метод исследования предполагает также сопоставление творчества Чюрлёниса с эстетическими установками деятелей «Мира искусств» и творчеством его современников — поэтов и художников Серебряного века русской культуры. В работе проводятся нетрадиционные параллели: М.К. Чюрлёнис и Н.Клюев, М.К.Чюрлёнис и М.Горький, М.К.Чюрлёнис и А.Грин. Творческий метод М.К.Чюрлёниса сопоставляется с художественными исканиями В.Хлебникова и В.Маяковского, не говоря уже о таких столпах русского символизма, как А.Белый, А.Блок, Вяч.Иванов.

Изучение корпуса литературы о М.К.Чюрлёнисе убеждает нас в том, что общей философско-эстетической концепции и целостного анализа его творчества до сих пор не существует.

Объектом исследования в настоящей работе стало творчество М.К.Чюрлёниса как эстетический феномен отечественной культуры рубежа XIX - XX веков, который рассматривается в связи с мировыми линиями романтизма, символизма, искусства русского авангарда, а также в сопоставлении с традициями русской иконописи и русской философской мысли. В работе также рассматривается, каким образом вселенские архетипы преломляются в творчестве литовского художника.

Разработка темы потребовала привлечения широкого круга исследований по живописи, театру этого периода, вопросам развития мировой и русской культуры и эстетической мысли. Исследование выполнено на материале теоретических текстов, подлинников (музей в Каунасе) и репродукций работ М.К.Чюрлёниса и анализа художественно-эстетической практики рубежа XIX-XX веков. В работе рассматривается специфика построения М.К.Чюрлёнисом образа мира, а также антиномии жизни и творчества, замысла и воплощения.

Цель исследования — воссоздать целостную эстетическую модель мировидения М.К.Чюрлёниса как основание его художественной практики в парадигме символистской эстетики. Отсюда комплекс последовательно решаемых задач: определить истоки и общетеоретические предпосылки творчества М.К.Чюрлёниса, охарактеризовать творчество М.К.Чюрлёниса в контексте русской философской мысли и выявить их связь; обозначить место М.К.Чюрлёниса внутри мировой линии символизма и выявить, каким образом поиски символистов повлияли на его творчество, реконструировать теоретические основания творчества М.К.Чюрлёниса с позиции целостности образа мира и человека в нем; охарактеризовать оригинальную космологию М.К.Чюрлёниса, обосновать «звание» М.К.Чюрлёниса в качестве предтечи русского авангарда и выявить параллели с творчеством практиков и теоретиков русского авангарда.

Методология исследования

Работа выполнена в комплексной философско-эстетической методологии, синтезирующей культурологический, искусствоведческий, социально-психологический подходы и компаративистский метод исследования. При рассмотрении самосознания художника с позиции целостности образа мира открывается возможность использовать принцип реконструкции.

Основной источниковедческий материал — подлинники и репродукции работ М.К.Чюрлёниса, комплекс теоретических и художественных текстов рубежа XIX-XX веков, материалы и документы иконографического, мемуарного, художественно-критического характера.

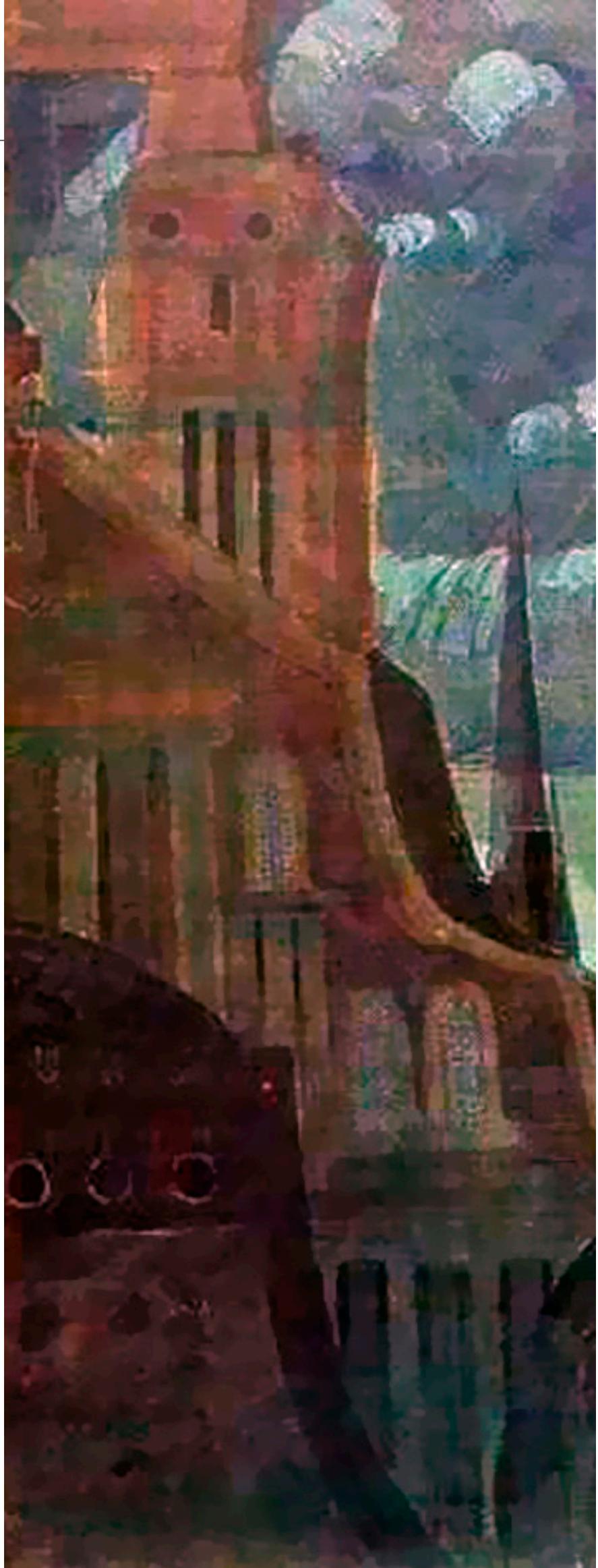
В разработке комплексной методологии была важна мемуарная литература (Я.Чюрлёните), переписка М.К.Чюрлёниса, а также художественные произведения его современников (А.Блока, М.Горького, Н.Клюева, А.Белого, Вл.Маяковского, В.Хлебникова, А.Грина). Философскую основу исследования составили работы Ф.Ницше, В.Соловьева, П.Флоренского, К.-Г.Юнга, Т.Адорно, В.П.Руднева, В.В.Бычкова.

Научная новизна исследования состоит в следующем: впервые творчество литовского художника и композитора рассматривается как эстетический феномен отечественной культуры рубежа XIX – XX вв. в контексте русской и европейской философской мысли; попытка синтеза музыки и живописи М.К.Чюрлёнисом в своей эстетической теории и практике предстает как закономерный шаг в культуре Серебряного века.



Глава 1.

*Истоки
и общетеоретические
предпосылки
творчества
М.К. Чюрлёниса*



1.1

М.К.Чюрленис и русский символизм



«Соната осени» М.К.Чюрлениса

Бытие внутри линейного времени в любую эпоху воспринимается как пребывание на конечном отрезке темпоральной прямой, поэтому перипетии века нередко ощущаются как финал истории вообще, особенно если социальная атмосфера сгущена и в воздухе пахнет кровью. Феномен Серебряного века, ласкающий слух нашего современника переливами поддужного серебряного колокольчика птицы-тройки русской цивилизации, размещался внутри такого же шаткого времени крушения старых ценностей, которое воспринималось как Апокалипсис Русского мира. Известно, что при разрушении ценностей земных человек ищет опору в божественном, однако именно тогда, на рубеже веков, произошло осознание того, что Бог оставил человека в одиночестве, и вот над покинутой землей зримо встал призрак демона, которого русский публицист Михаил Меньшиков назвал «тёмным богом декадентов, первым Павшим в природе», имея в виду картину Михаила Врубеля «Демон сидящий» (1890). Тёмная тень лермонтовского-врубелевского «Демона» вытягивается из уходящей эпохи мрачным предупреждением всему грядущему веку. Его затяжное парение — и есть декаданс, сознательное бегство в малиново-серебряные звоны и миражи от уличных баррикад. Мотивы всеобщего умирания и затухания проникают практически во все сферы русского искусства, не только в поэзию декадентов. Уны-

ние сквозит и в живописных полотнах реалистического жанра, и даже в стихотворных сонатах Микалоюса Константинаса Чюрлениса.

«Соната осени» М.К.Чюрлениса как образец соединения музыкального и поэтического жанров дает пищу для изысканий не только в области музыкального искусства. Художественная ценность стихотворения не принимается во внимание по той причине, что оригинал не сохранился, и мы имеем дело с подстрочным переводом подстрочника. И все же даже в неоднократно перелицованном виде в сонате читается мироощущение художника, застигнутого врасплох осенью европейской цивилизации, которая для него составляет целое мироздание, поскольку его внутренняя архитектоника изоморфна этой цивилизации и базируется на тех же христианских ценностях. Итак, «Соната осени»:

Осень. Голый сад.

Полураздетые деревья шумят

и засыпают листьями тропинки,

А небо серое-серое, и такое грустное,

Как только душа может грустить.

Через грядки и поляны идет человек.

С мешком на плечах и с граблями в руке

Идет через грядки, а там недавно были цветы,

Сейчас все равно.

Осень. Грустит душа.

А небо серое. Нет пути!

Его засыпали желтые кленовые листья.

Деревья стоят полураздетые
 в опустелом саду и шумят.
 Осень. Опять сылет дождь, неторопливо
 опадают листья,
 Кружат вокруг и ложатся на траву,
 На кусты, на тропинки.
 Все равно. Один умерший лист
 Коснулся, скользая, моего лица,
 Руки, а потом упал тут же
 Под ногами, так что я переступил осторожно,
 Чтобы не растоптать его.
 Блуждая в саду, я топтал другие листья
 И чувствовал их под ногами.
 Их много-много – невозможно уберечься.
 А шуршат так удивительно сухо, застыло,
 Как будто говорят – не стесняйся, нам все равно.
 Посередине сада стоит пустой дом.
 Недавно здесь жили люди,
 Дети смотрели из окон, смеялись,
 Грустно, что окна забиты досками,
 Но дом сейчас пуст.

Осень. Дождь перестал,
 И солнце раздвинуло грустную занавесь облаков
 и взглянуло.
 Какое прекрасное!
 Засиял опустелый сад,
 Полураздетые деревья перестали шуметь,
 А листья непрерывно падают на траву, на
 кусты, на тропинки.
 Им все равно.

Осень. Грустит душа. Оттого, что взглянуло
 солнце,
 Душе еще грустней.
 Я сел на скамью близ пустого дома
 И смотрел на забитые досками окна.
 И показалось мне, что этот сад без конца,
 Что он раскинулся по всей земле и опустелый.
 Кое-где стоят отдельно пустые дома,
 Их окна забиты досками,
 А тропинки, пути совсем засыпаны увядшими
 листьями.
 Осень окутала всю землю,
 А земля – это грустный опустелый сад.
 Полураздетые деревья шумят и плачут
 увядшими листьями,
 И все больше их, засыпают все пути на земле,
 Все тропинки, всё...вся...

Осень и грусть по всей земле,
 А через грядки и поляны идет человек
 С мешком на плечах и граблями в руке,
 И стучится напрасно в дома,
 Идет дальше и стучится все дальше и дальше,
 Везде напрасно.
 Дома пусты, и окна забиты досками.
 Ничего, что прежде тут жили люди,
 Что из окон смотрели дети, смеялись.
 Сейчас окна забиты, потому что дома пусты,
 потому что осень.
 Так, осень. И сад покинут. И деревья шумят и
 плачут,
 И небо серое-серое, и такое грустное,
 Как душа может грустить.
 Осень.

(Цитируется по: 65, С. 217-218)

В. Ландсбергис увидел глубокую музыкаль-
 ность стихотворения, построенного по прин-
 ципу сонаты: «Увядание осенней природы и
 человек, должно быть, сопоставлены анало-
 гично двум темам в музыке, «тональность»
 которой выдержана в мягких серо-желтых
 тонах. Развитие этих тем в предположитель-
 ном «Andante» сопровождается скорбными
 акцентами. Один из них – дом, в глазах кото-
 рого еще недавно светилась детская радость;
 сейчас он пуст, как череп. Маленькое солнеч-
 ное «Scherzo» — ярко сверкнувший контраст-
 ный эпизод – не в силах отменить траурного
 осеннего шага («все равно»), и финальный об-
 раз – типичное для живописных сонат Чюр-
 лёниса открытие новых перспектив, косми-
 ческих измерений. Осенний сад – вся земля,
 пути которого засыпаны грустью, и бесконеч-
 ное одиночество идущего». (65, С.218)

Однако в стихотворении есть еще кое-что. От-
 чужденная фигура человека, бредущего через
 грядки, в самом начале стихотворения данная
 со стороны и даже будто при взгляде сверху,
 поскольку пейзаж виден в далекой перспек-
 тиве: поля, сады, листья, усыпавшие все во-
 круг,— вдруг эта фигура становится самим
 рассказчиком, который обнаруживает, что
 это же по его лицу скользят мертвые листья,
 это он сам, заблудившись в опустевшем саду,
 топчет жухлую траву. Ему, внезапно осознав-

шему собственное Я в опустевшем мире, отпущено не так много времени, только чтобы посидеть на скамье возле покинутого жилища и в этот момент действительно почувствовать всем своим существом: я здесь, я существую, а дальше – опять превратиться в темную фигурку, почти незаметную с высоты на фоне мертвого сада и по мере удаления становящуюся все меньше, меньше... Однако теперь не странник бесконечно стремится к убегающему горизонту, нет, сам Бог покидает своего сына, оставляя того навсегда в одиночестве на опустевшей земле. Это образ века, который заставил человека осознать, что больше надеяться не на кого, как только на самого себя, потому что Отец небесный отпустил непослушное дитя восояси, и возвращение блудного сына не состоится.

Эпоха, которую назовут Серебряным веком, является в образе прекрасного, но умершего сада, домов, пугающих своей пустотой, и та же пустота звучит в душе художника, бредущего вперед, не сознавая пути. В предрассветной мгле нового столетия запущенные клумбы некогда пышного сада европейской художественной культуры рождают редкостные цветы. При этом никто из мастеров не создает развернутых величественных полотен, уходя в мелкотемье и в поэзии тоже. «Мотив гниения и распада был характерен для многих певцов конца столетия — и в искусстве свидетельствуя об утрате большого содержания. В окна культуры дохло стучался *декаданс*. Питаемая множеством эклектичных течений и учений, умственная жизнь России, агонизируя, проходила в жёстких политических и литературных борениях. Марксизм, *ницшеанский идеализм* (в стиле времени доведённый до полной противоположности своему первоисточнику), символизм («декадентство») и религиозно-философский идеализм, одновременно господствуя в жизни, — свидетельствовали о глубоком разладе и духовной растерянности общества», — так характеризует эпоху В.Сиротин (97, С. 77).

Тот же мотив неприкаянного странника звучит в глубинно-русской поэзии Николая Клюева, навеянной крестьянской утопией о запечном рае. Одиноким человек, выброшенный в убо-

гий холодный мир, бредёт вперёд по наитию, не узнавая некогда родной стороны:

*Ночью дождливою, ночью осеннею,
В хмурую жуткую тьму,
Полям, просёлком, глухою деревнею
Страшно идти одному.
Поле, как море, недвижно-застывшее,
Нет ему имени, прозвища нет.
Лужи заплывшие, ветлы поникшие
Кажут пути незнакомого след.*

(1907)

К тому моменту в Европе художники, пережив синдром усталости, уже пытаются освободиться от разлагающейся цивилизации, находя новый художественный язык в изображении повседневности. Ван-Гог уходит в мир простых людей, Гоген покидает Европу и растворяется в натуральной жизни «диких» племен. Полотна их прорывают пелену пространства-времени, отражая иной, ирреальный по сути мир, вызывая бурные протесты мастеров традиционной Гаагской школы. К концу XIX столетия Европа уже заговорила на языке символов, пытаясь вычленивать из жизни сущностно-сокрытое. Художественная правда Ван Гога отличается от фотографической, он смело деформирует лица и фигуры, делая их более резкими и грубыми, поэтому его персонажи буквально пахнут землей, которую они обрабатывают. Итак, в то время как Европа отходит от изоморфизма жанровой живописи, в России передвижники, помимо фотографизма, незаметно поддаются соблазну литературности. Картины их — это по сути рассказ о конкретном событии, и рассказ этот очень легко перевести в словесную форму.

«Искусство — то, что в других областях мы называем откровением», — такое определение дал в журнале «Весы» (32) Валерий Брюсов течению символизма в русской художественной жизни в 1904 году, однако в новый век это течение привносит тот же мотив гниения, разложения, вторя общей мелодии времени. В то время как Валерий Брюсов требовал, чтобы достоинство поэтов определялось исключительно художественными качествами их произведений, то есть, чтобы критика основывалась на чисто литературных, а ни в коем случае не на по-

литических принципах, другое крыло русско-го символизма, к которому принадлежали, в частности, Андрей Белый и Вячеслав Иванов, отрицало эстетическую «автономию» искусства, находя в искусстве деятельность, направленную на создание новых форм самой жизни, которые призваны были поднять человечество на высшую, свободную от дисгармоний ступень. Однако при этом у самого Вяч. Иванова в стихотворении «Осень» прочитывается известная прелесть тихого умирания — не только природы, но и человека заодно с ней:

*Что лист упавший — дар червонный;
Что взгляд окрест — багряный стих...
А над парчю похоронной
Так облик смерти ясно-тих.*

Всеобщей танатофилии, «стремлению к смерти» русских декадентов открыто противостояли (в ближнем окружении) разве только Николай Клюев, который в своей «Белой Индии» настоятельно советовал: «Лишь Смерти не кличьте — печальной вдовы...», да еще Игорь Северянин, заклинавший почти на крике: «Живи! Живи!»

Зинаида Гиппиус так охарактеризовала собственное ощущение времени, из которого явного хочется поскорее выползти, как из промокшей несвежей рубахи:

*Страшное, грубое, липкое, грязное,
Жёстко-тупое, всегда безобразное,
Медленно-рвущее, мелко-нечестное,
Скользкое, стыдное, низкое, тесное,
Явно-довольное, тайно блудливое,
Плоско-смешное и тошно трусливое...*

В финале стихотворения, написанного в 1905, Гиппиус вводит лучезарную нотку: «все переменится», однако так не случится. Русский художественный ренессанс рубежа веков — это могильные цветы в облетевшем саду старой европейской культуры. Или прощальный родительский поцелуй Бога перед тем, как он оставит человека навсегда, и тот побредет один с граблями и мешком опавших листьев, — вперед, не разбирая пути.

М.К.Чюрлёнис и польские символисты

Следует уточнить, что эпоха Серебряного века отнюдь не протекала в отрыве от европейских школ, но испытывала чувство солидарности к живому опыту других культур. Овладев навыками школы европейской живописи, Микалоюс Константинас Чюрлёнис появился в Петербурге осенью 1908 с рекомендательным письмом вильнюсского художника Л.М.Антокольского к М.В.Добужинскому. Прежде, в 1906 году, картины М.К.Чюрлёниса уже побывали в Петербургской академии на выставке работ учеников Варшавской школы изящных искусств и привлекли большое внимание столичной прессы как явно неожиданные, фантастические.

Несмотря на то, что практическим навыкам М.К.Чюрлёнис учился у польских символистов, он не похож ни на одного современного ему живописца, хотя по творческой широте М.К.Чюрлёниса можно сравнить со Станиславом Выспяньским. И все же Выспяньский сильно привязан к родной почве, фантазия его не отрывается от вида из окна мастерской, сенок сельской жизни, пейзажи его реальны, персонажи — узнаваемы, пафос обращен к родной Полонии. С Выспяньский родился он в Кракове в 1869 году. По окончании гимназии поступил в Ягеллонский Университет, где изучал историю, литературу, философию, и одновременно учился в Школе Изыщных Искусств на факультете живописи. Самым главным его учителем стал Ян Матейко, и хотя Выспяньский пошел по иному пути художественного развития, его, как и Матейко, вдохновляла любовь к родной истории.

Другого ученика Яна Матейки, Яцека Мальчевского, иногда сравнивают с Врубелем. Сравнение это можно принять с очень большой натяжкой. Произведения Мальчевского пропитаны идеями польского национального мессианства, привитыми, очевидно, польскими литературными романтиками. С Чюрлёнисом Мальчевского роднит использование фольклорных сюжетов и крылатые персонажи, у Мальчевского

— фавны, русалки, ангелы, сопутствующие эпизодам реальной польской истории. Однако фантастические персонажи Я.Мальчевского обитают в реальных пейзажах, бродят по размытым дорогам Польши или проявляются в облаках пыли на пустынных задворках. В полотнах его звучит настроение отчужденной меланхолии, столь близкое каждому интеллигентному поляку («Интродукция», 1890; «Меланхолия», 1890-94; «Порочный круг», 1895-97). В 1897-1900 и 1912-21 годах Я.Мальчевский — профессор Академии искусств в Кракове, много работает и выставляется, однако в двадцатом веке его крылатые женщины и золотистые унылые равнины воспринимаются как аллегории ушедшего столетия.

Яцеку Мальчевскому удалось найти настроение, да, и все-таки — следуя логике Корнея Чуковского, «художественное творчество (...) проходит две ступени. Первая, когда художник ощущает жизнь в бесплотной ее сущности, в лирике своего настроения, в общей, алгебраической, так сказать, форме. И вторая ступень, когда творчество художника изыскивает для выражения лирических полутонов своего чувства — соответствующие конкретные образы, когда оно решает, посредством случайных цифр, — это — порою чрезвычайно сложное — выражение общих алгебраических величин». (32) К.И. Чуковский имел в виду родоначальника польского символизма писателя С. Пшебышевского, лекции которого он слушал в начале века, однако высказывание его характеризует и тенденцию развития европейского художественного творчества рубежа XIX-XX веков в целом: от настроения к алгебраической формуле. «Освобождение от случайного, от внешнего — и ведет к символу. Символ это — то вечное, что видит художник во временных и преходящих «формулах жизни», — так, со слов Чуковского, понимал символ Пшебышевский. — И человек, который способен воссоздать в себе мир, в его цельном могуществе и красоте, который за внешностью случайных явлений и вещей проникновенно видит сущность и течение вечного бытия — такой человек — символист. Он истинный творец. Все же остальное — только исписанная бумага». (Там же) Следуя логике Пшебышевского, всякий

истинный творец — символист. Микалоюс Чюрлёнис запечатлел в музыке настроение — это первая ступень его творческого развития, потом, в живописи, нашел «общую алгебраическую величину» для выражения мыслей и чувств — именно символ.

Чюрлёнис и мирискусники

Итак, в Петербурге В.М.Добужинский радушно принял литовца, приехавшего покорять столицу, и познакомил его с критиком С.Маковским, с художниками А.Бенуа, Н.Рерихом, И.Билибиным и другими будущими мирискусниками. Картины Чюрлёниса произвели на них неизгладимое впечатление, и автора тут же пригласили участвовать в выставке «Союза русских художников», а Маковский выбрал живописные сонаты и фуги для выставки «Салон». Смысл искусства Чюрлёнис находил в пробуждении возвышенных помыслов, и, если недоумевающие зрители спрашивали, что же конкретно он изобразил на полотне, Чюрлёнис отвечал, что каждый должен увидеть или услышать что-то свое, согласное собственному интеллекту и способностям.

М. Эткинд в связи с картиной «Покой» (1904-05) делает следующее сопоставление: «А.Блок, анализируя «Безумие» Тютчева, говорит, что оно «напоминает современную живопись — какое-то странное чудовище со стеклянными очами», вечно устремленными в облака, зарывшееся в пламенных песках. Эту цитату Эткинд завершает так: «Блок не видел «Покоя» Чюрлёниса. Просто драматический символ этой картины был характерен для духа времени». (111, С.30) «Покой» — картина не ландшафтного жанра в традиционном понимании, это мысли и эмоции художника, запечатленные в природных формах. По этой причине она в качестве иллюстрации попала в пособие по шизофрении, о чем упоминает Ф. Розинер в связи с диагнозом Чюрлёниса, который так и остался неизвестен. Можно предположить, что развившаяся душевная болезнь Чюрлёниса стала следствием совпадения ритмов внутреннего мира художника и самого рваного, диссонансного времени. В результате психи-

ка его обрушилась подобно мосту, колебания которого вошли в резонанс с ритмом марширующих по нему солдат. То же применимо и к душевной болезни М.Врубеля. «В нашей душе имеется трещина, и душа, если удастся ее затронуть, звучит как надтреснутая драгоценная ваза», — писал В. Кандинский (56, С. 85) В стихотворении «Качели богов», которое создал Эйно Лейно, представитель финского национального романтизма начала XX века, чувствуется это резонансное колебательное движение души художника:

*Тот, кого боги однажды подсадят к себе на качели,
Милости ожидает, увя, напрасно.
Примутся боги нещадно его швырять,
Покуда
разума свет у него невзначай не отнимут.*

(перевод Я.Жемойтелите)

Психиатр В.М.Бехтерев, разрабатывая учение о сознательной и бессознательной сферах человека, ввёл понятие объема сознания и пришел к выводу, что если объем сознательного ограничен, то объем бессознательного очень широк и границы его точно неизвестны. При этом творческая мысль формируется более в бессознательной, нежели в сознательной сфере. Бехтерев создал энергетическую концепцию Вселенной, «согласно которой все явления мира, включая и внутренние процессы живых существ или проявления «духа», могут и должны быть рассмотрены как производные одной мировой энергии», — пишет по этому поводу В.А.Усольцев, (99, С.17) а творческие люди наиболее восприимчивы к изменению космических ритмов. А.Л.Чижевский рассматривал большой организм как систему, выведенную из равновесия, для такой системы иногда достаточно незначительного импульса, чтобы неустойчивость возросла вплоть до гибели организма. Показательно, что многим деятелям искусства рубежа XIX-XX веков, балансировавшим на грани безумия и гениальности, точный диагноз так и не был поставлен.

У некоторых критиков работы М.К.Чюрлениса вызвали недоумение. Вот

отзыв В.Боцяновского о последней работе Чюрлениса «Rex»: «В центре не то большой фонарь системы газокалильного освещения, не то круглая большая банка... Мне кажется, что Чюрленис — не более, ни менее как марксист, начитавшийся Луначарского. Его царь — это ни более ни менее как материальная сила, от которой зависит «коловратность вещества» (85). При чем тут Луначарский? В статье «Об изобразительном искусстве» будущий нарком утверждал, что настоящие символисты стремились «схватить в каком-нибудь образе огромные явления действительности и усвоить в сжатой и насыщенной художественной форме, в художественном символе, гигантский объем идей и переживаний». (77, С. 281)

А. Бенуа замечал литературность Чюрлениса: «Не справляясь в каталоге и не принимаясь искать разгадки, я уже прельщен картиной молодого художника потому только, что в ней есть большая красота краски, нежная музыкальность и какая-то сила, убедительность. Слабое место в этой картине именно все то, что «можно рассказать» (91). А. Бенуа имел в виду, что образы Чюрлениса же узнаваемы, это люди, животные, цветы, а не чистые линии и плоскости, как вскоре случится у В. Кандинского. Именно узнаваемость образов вводила современников Чюрлениса в заблуждение. С. Маковский в статье-некрологе в журнале «Аполлон» (10) писал: «Оне (живописные работы – Я.Ж.) представляют не что иное, как графические иллюстрации к произведениям музыки, и художник пояснил это краткими заглавиями: «Allegro», «соната 5», «Andante», «соната 6», «Фуга», «Диптих — Prelude et Fuga» и т.д. » Теперь очевидно, что языки живописи и музыки были для Чюрлениса одинаково «родными», поэтому он мучился проблемой адекватного перевода с одного языка на другой. Поскольку абсолютно всё перевести невозможно, вопрос заключался в том, что выбрать для перевода и как воссоздать выбранное. Чюрленис остановился на передаче языком живописи и музыки довербальных смыслов бытия. Его художественное сознание архетипично и лежит вне исторического контекста.

Вяч. Иванов в известной статье «Чюрленис и

проблема синтеза искусств» назвал художника ясновидцем невидимого, выводя мировидение Чюрлениса за пределы земной фантазии, за границы и живописи, и музыки в глубины неоформленного представления о мире-космосе, о существующей вне нашей планеты и вне нашего времени Вселенной. «Любопытнее и убедительнее, — писал Вяч. Иванов, — этот духовидец тогда, когда он ставит себе задачу уже иррациональную для живописи, когда он непосредственно отдается своему дару двойного зрения. Тогда формы предметного мира обобщаются до простых схем и сквозят. Все вещественное, как бы осаждаясь в другой, низший план творения, оставляет ощутимым только ритмический и геометрический принцип своего бытия. Само пространство почти преодолевается прозрачностью форм, не исключая и не вытесняя, но как бы вмещающих в себе соединение формы. Я не хочу этим сказать, что идея опрозраченного мира иррациональна для живописи сама по себе. Но у Чюрлениса эта геометрическая прозрачность кажется мне попыткой приблизиться к возможностям зрительной сигнализации такого созерцания, при котором наши три измерения недостаточны. По-видимому, художник ищет в сфере Эвклида дать проекцию вещей, воспринимаемых им в сфере Лобачевского». (12). Вяч. Иванов подметил главное: двуровневость мира Чюрлениса. Именно этим произведения М.К.Чюрлениса отличались от полотен самых ярких художников-символистов, для которых условный контакт с миром иным (через символ) был одним из важнейших средств постижения художественной действительности нашего мира. У Чюрлениса два мира были разделены прозрачностью иного, более высокого измерения. Миры эти легко сливались, рождая другие формы, совершенно новые и в то же время доступные земной кисти и земному полотну, — формы иной красоты, совершающей свои первые шаги в мире земной действительности.

Пустое сквозящее пространство, заполняемое полупрозрачными духовными формами — есть опыт чисто русского переживания вообще. Это пространство бессознательного, которое обещает победу над западным раци-

онализмом. Русская культура всегда уповала на эмоциональные состояния: жертвенность, вину, сострадание, страх, молитву, «милость к падшим» — в том числе к преступникам, и имела репутацию скорее глубоко сочувствующей, нежели глубоко мыслящей. «В жизнь рационального европейского человечества входит иррациональное начало, опрокидывающее все планы слишком рационального устройства земной жизни», — писал Н.Бердяев в работе «Варварство и упадничество». (19, С.376) И даже западный иррационализм в лице Ф.Ницше «Русское Иное» переработало в духе собственного понимания. Для Вяч. Иванова идеал «соборного единства» в искусстве — христианство, предтечей которого он считал греческое дионисийство, в отличие от Ницше, противопоставлявшего христианство дионисийству. Ницшеанское дионисийское начало символисты поняли как признание Западом принципа соборности, а «сверхчеловека» еще Вл.Соловьев понял как ступень к Богочеловеку («Идея сверхчеловека»)

Если человек нашего времени, перекипев в риторике государственного атеизма, подразумевает под понятием инобытия если не чистую абстракцию, то очень сильно отвлеченное от объективной реальности явление художественной действительности, то на рубеже XIX-XX в онтологичности инобытия мало кто сомневался. И даже такой известный богоборец как Ницше, несмотря на проявление активной ненависти к Творцу, все-таки в него верил, поскольку нельзя ненавидеть то, чего нет, и подсознательно продолжал любить Творца, сознательно протестуя уже против собственной любви к нему, и именно эта внутренняя его раздвоенность закономерно проявилась у него душевной болезнью. В России почти в унисон Ницше вторил о закате христианства В. Розанов, в котором ортодоксальный христианин, свято веривший в воскресение, боролся с богохульником, называвшем религиозное мышление «иссохшей мумией в драгоценном саркофаге».

Ницше, идеи которого оказали влияние в том числе и на процессы художественной действительности рубежа XIX-XX веков и которым в свое время зачитывался Чюрленис, выступал,

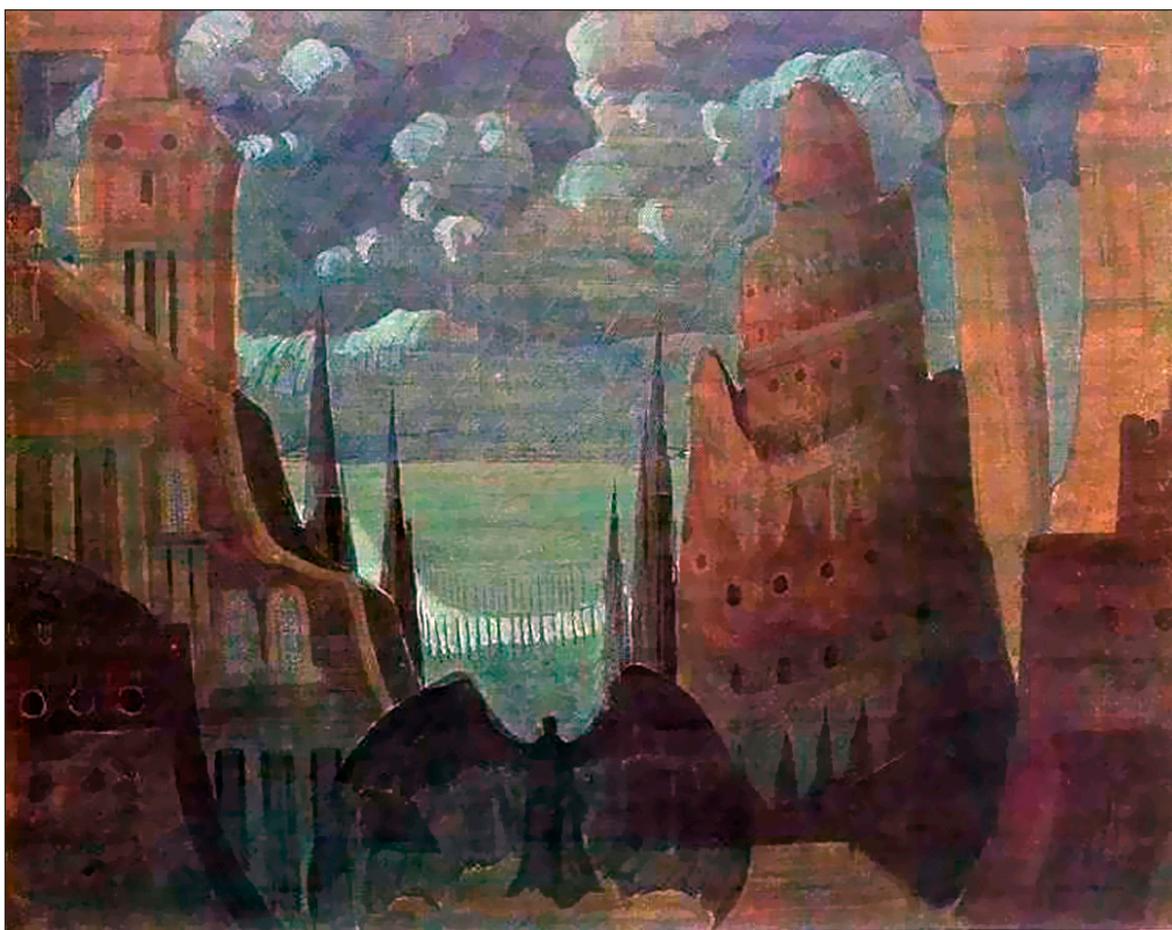
очевидно, не против самого христианства, а против того, что сделали с учением Христа его ярые приверженцы. «Христианин был всего один, да и тот погиб на Христе», — писал Ницше, утверждая смирение как готовность принять Божественную волю, а не как пассивность, подавление всякой внутренней воли, желаний и ограничение себя во всем. Тело и дух, взаимодействуя с миром, должны быть активными, конфликтовать, поскольку конфликт — источник всяческого развития.

Второй век подряд читающую публику пугает откровение Ницше: «Падающего подтолкни». А так ли уж был Ницше серьезен? Или его пророк просто передергивает пожелания Нагорной проповеди «Просящему дай» и т.д.? Вообще, наставления Ницше напоминают «Пословицы ада» У.Блейка в «Бракосочетании неба и ада»: «Так бросьте же в реку того, кто не может жить без воды» или «Нет ничего благороднее, чем поставить другого впереди себя». А прямое толкование подтрунивания Ницше над Учителем свидетельствует прежде всего о тугодумии европейской публики, которая в испуге своем не распознала скрытой иронии. Ницше предполагал, что именно так и случится, поэтому иронизировал не над самим Христом, а над его последователями, которых пугает не только любой невинный смешок, но и просто открытый взгляд. Ведь даже при беглом осмотре, к примеру, полотен Русского музея заметно, что большинство персонажей уныло глядят в землю, в смирении своем не смея поднять глаза, дабы обозреть в полной мере чуда творения. Именно против такого, упертого в землю, христианства восставал мятежный дух Ницше. На русской почве эта же безвольная покорность «судьбине» не только вызвала протест богоборца Л. Андреева, но и породила злобную антихристианскую религиозность Ф. Сологуба. «У нас просто боятся касаться тех сторон действительности, которые идеальны, изящны, красивы, — писал К. Леонтьев. — Это, говорят, не по-русски, это не русское! Живописцы наши выбирают всегда что-нибудь пьяное, больное, дурнолицое, бедное и грубое из нашей русской жизни... Это значит *русский тип*». (67, С. 72)

В.П.Руднев считает, что «проблема реализма в искусстве тесно связана с проблемой депрессивного взгляда на мир. Основным пафосом и сутью художественного реализма, как он зародился в 1840-х годах в рамках натуральной школы, было изображение реальности такой, какова она есть, без обычных условностей искусства, то есть наименее *семиотизированно*. Ранний русский реализм (...) изображал мир тусклым и неинтересным, таким, каким видит его человек, находящийся в депрессии. (Примерно таким же изображен мир на картинах художников-реалистов — передвижников.)» (95, С.167) Сам Петербург начала XX века был, очевидно, городом депрессивным. Сестра М.К.Чюрлениса Ядвига Чюрленис упоминает, что в последних письмах из Петербурга Микалоюс Константинас невзначай приоткрывает скрытое страдание и тоску: «Темное, серое небо, мрачные, беспросветные дни и одиночество. И еще — людское равнодушие. Только тоска еще сохранила силу, она помогает забывать бытовые неурядицы и пробуждает вдохновение. Тогда берешь в руки кисть, но и тут серая тьма преграждает дорогу» (6, С. 356-357) Именно такую жизнь, исполненную тоски и угрюмого одиночества, русские символисты стремились преобразовать силой своего искусства.

Для теоретиков символизма, в частности Андрея Белого, творчество, преобразование жизни, «расширение личности» представлялось возможным только как религиозное творчество и религиозное же преобразование жизни. Отталкиваясь от идеи Вл.Соловьева о теурстической роли художника, по сути А.Белый призывал подчинить искусство религии и мистике, поскольку «Искусство не имеет никакого собственного смысла, кроме религиозного» (16, С.24) При этом, судя по поэтическим текстам и по творческим биографиям, символисты понимали под религиозностью поклонение духовным ценностям вообще. Н. Бердяев в «Смысле творчества» определил само творчество как религию, а преобразование жизни посредством искусства трактовал как сотворение иного, лучшего мира.

В советское время критика часто противопоставляла творческий посыл символистов к пре-



М.К. Чюрлёнис. Демон

образованию действительности их же полной политической пассивности. «Именно требование, чтобы искусство стало творчеством новой жизни, ставило теоретиков символизма лицом к лицу перед политической действительностью новой России», — писал Б.Асмус (13, с.551). Сейчас можно добавить, что слащавые поэтические излияния символистов на фоне «страшного, грубого» времени выглядят даже цинично. В 1908 году в разгар уличных боев рабочих с правительственными войсками Вяч. Иванов — который в теории призывал к соборности, то есть, к всерусскому единству, — пел:

*Бурно ринулась Менада,
Словно лань,
Словно лань, —
С сердцем, вспугнутым из персей,
Словно лань,
Словно лань...*

Ему вторил хор сладкоголосых «интеллигентиков», по выражению В.Маяковского, которые ничего не хотели знать об истинном состоянии вещей в стране и в мире. (Чюрлёнис по своим воззрениям примыкал к социал-демократически настроенной литовской интеллигенции, одновременно был по-своему религиозен. Он даже не был принят в культурно-просветительское общество «Вильнюсская заря» правых социал-демократов как слишком левый).

К 1909 году Чюрлёнис, очевидно, был знаком с картинами Врубеля. Поэтому в его Демоне, выполненном в мрачных тяжелых тонах накануне душевной болезни, явно звучит своеобразный ответ «темному богу декадентов», созданному Врубелем. Тревожное ожидание, звенящее в полотне русского мастера, разрешается громким хлопком черных крыльев — Демон становится полновластным властелином фантастического города, «населенного» антропоморфными башнями. И так, по-

кинутый человек в странствиях своих увлекшись темным силуэтом, который в отдалении казался, может быть, фигурой утраченного Родителя, потерял чувство опасности и подошел слишком близко к таинственной фигуре — тогда кокон раскрылся, и страшная бабочка распахнула ему объятия смерти.

Таков финал творческой трагедии Чюрлениса.

Проблема профанного и сакрального в творчестве М.К.Чюрлениса

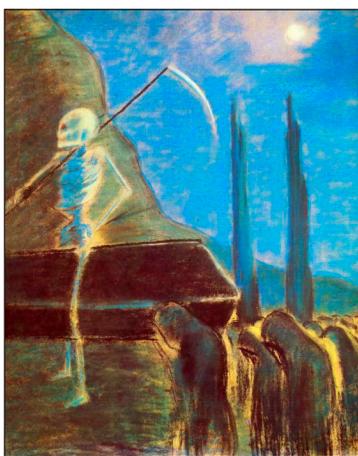
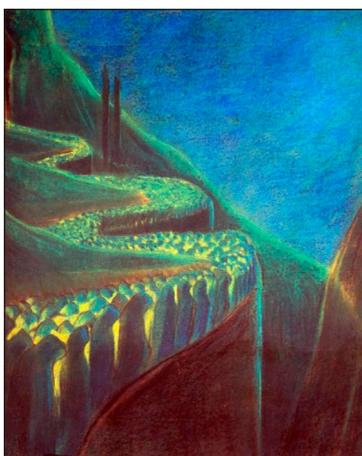
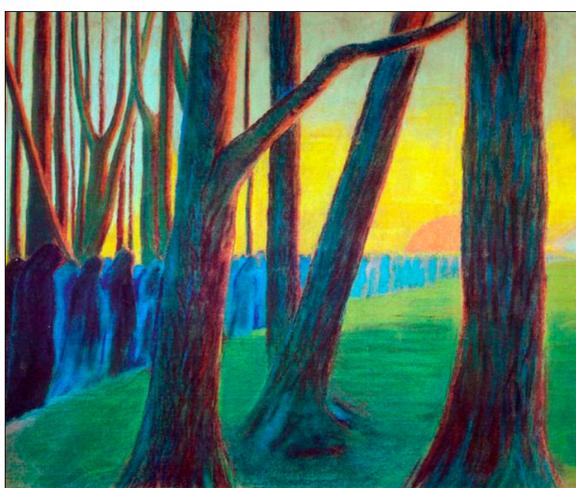
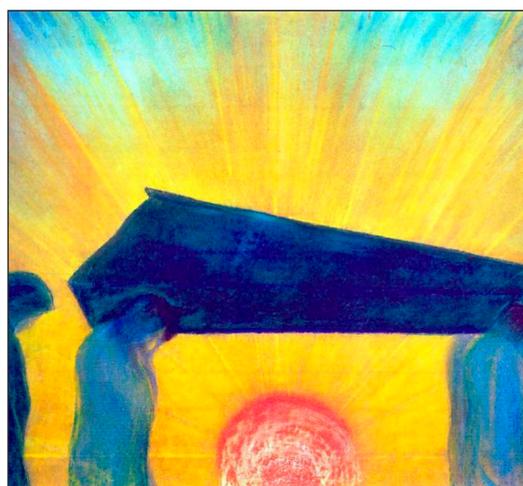
А ведь всего шестью годами ранее яркий, солнечный художник смело прорывался в свой светлый «мир-космос» из мрачного бытия. Не бежал от действительности, не живописал ее мерзости — но выходил в верхние слои «стратосферы», в царство дивное истинного бытия. «Несомненно, — пишет М. Эткинд, — свои первые, не очень уверенные шаги в графике и живописи Чюрленис делает по дорогам, наезженным мастерами польского и немецкого символизма» (111, С. 16-17), и все же как большой художник Чюрленис состоялся именно на русской почве. «Русское Иное» приняло его гораздо радостней, нежели европейское сознание, прозрачный мир Чюрлениса совпал с бессознательным переживанием России как незаполненного пространства, его «дар божественных видений» органично вписался в русское «инобытие». Не случайно проговорился К.Бальмонт: «Моё единое отечество — моя пустынная душа», то есть место, где отсутствует рациональное мышление, — открытое, распахнутое, любвеобильное. По сути, и А.Блок проговорился по поводу неразборчивости и всеприемлемости России-женщины: «Мы любим всё: и жар холодных числ, и дар божественных видений...» Именно о русском человеке сказал Н.Бердяев: он «легко истребляет себя, сжигает себя, распыляется в пространстве», (19, С.484) как Чюрленис испепелил себя на жертвеннике.

Русские религиозные мыслители уловили смысл «прозрачных» работ Чюрлениса гораздо глубже, нежели современные ему деятели ис-

кусства: «Символ только тогда истинный символ, — писал Вяч. Иванов, — когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намека и внушения нечто неизглаголемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине». (53, с.132) «Неизглаголемое» Чюрлениса попало в унисон мироощущению П.Флоренского. Так, в работе «Смысл идеализма» (101. Т.3), рассуждая о возможности восстановления изначального, невидимого глазу, единства мира, о.Павел Флоренский пишет, что ежели мы, как утверждает психология, видим мир плоскостной, а рельеф он получает от постоянной поправки, привносимой в чувственный материал бессознательным рассуждением, значит, человеческое сознание пребывает в одной плоскости. Чтобы отчетливее представить себе это, Флоренский предлагает вообразить сечение мира в виде систем — плоских образов, линий и точек. Если рассечь дерево, ветви его дадут сечение эллиптическое и круглое, листья — почти линейные образы, плоды и цветы — более сложные плоские образования. Получится множество не связанных друг с другом плоских предметов, которые можно классифицировать как образы, элементы и д.т. На этом основании исследователь выведет несколько понятий, но все же не сможет разглядеть *целого*. И ни один ботаник не поймет, что это есть «реальное одно», высшее единство — дерево. И только художник плоского мира способен творчески воссоздать синтетический образ, с листьями и сучьями. Именно таковы картины Чюрлениса, — в сноске замечает Флоренский. В них — воссоздание целостности, полного объема и гармонии мира. Объем этот создается именно совмещением двух планов, уровней Вселенной художника.

Совмещение профанного и сакрального, или земного и горнего планов широко применялось в древнерусской иконе, персонажи которой практически лишены телесности и даже Борис и Глеб на ней выглядят весьма утонченно, что означает именно передачу на письме духа, а не живой человеческой плоти. Отсюда следует, что простые зрители, не ведая того, обладали умением читать подобные работы.

*М.К.Чюрлёнис.
Симфония похорон*



Цикл из семи работ «Симфония похорон», созданный в 1903-04 гг., в ранний, варшавский период творчества, вроде бы вполне отвечает общему духу времени, пропитанному предчувствием смерти. И все же начальные аккорды цикла звучат странно радостно, картины насквозь пронизаны солнечным светом, и это отнюдь не признак глубокого

равнодушия природы, напротив: душа человеческая, ликуя, возвращается к своему истоку. Умирает только внешнее Я, плотно связанное с телесной оболочкой, а внутреннее бессмертное Я устремляется к солнцу, где будет пребывать вплоть до следующего земного воплощения. Так объясняет путешествия души древнеиндийская философия, которой

увлекался Чюрлёнис в варшавский период наряду с поэзией Рабиндраната Тагора, Ветхим Заветом, Ницше, учением о гипнозе. «Теряясь на горизонте, люди тянутся к солнцу, этому торжествующему символу жизни, и природа вместе с ними скорбит и тоскует о мертвом», — пишет М.Эткинд. (111, С.16) Нет. Скорбят только те, кого покойный оставил на земле, для них его уход — действительно трагедия. Сама же душа, освободившись от внешнего Я, сливаясь с Вселенной, испытывает величайшую радость.

Итак, следуя от первой к седьмой работе «Симфонии похорон», мы вслед за автором переходим от описательно-философского, парадоксального для обыденного сознания, радостного переживания смерти к конкретно-личностному. Из письма Чюрлёниса к брату известно, что первоначально «Симфония похорон» состояла из пяти картин, написанных в яркой тональности, впоследствии были дописаны еще две, причем в шестой ярко-синий цвет еще играет в небе. Скорбная фигура последней работы цикла — это именно восприятие ухода близкого человека на бытовом уровне. Меняется и общая тональность. Трагически звучат серо-коричневые невзрачные цвета, близкие к тону мертвой листвы, почти сливающейся с землей. «Ибо прах ты, и в прах уйдешь» — ветхозаветный постулат при переживании смерти как абсолютного конца приобретает странную атеистическую направленность, которая, однако, состоятельна только в линейном времени, но не в спирали «Симфонии похорон».

Ф. Розинер пишет, что этот цикл строится по законам временных искусств. «В «Симфонии похорон» Чюрлёнис делает попытку создать некий вид искусства, который как будто должен сочетать в себе живопись и музыку и еще не существовавшее тогда кино». (93, С. 95) Между тем тот же принцип «кино» уже широко использовался в русской иконе, в частности, в клеймах, изображающих этапы жизни святого. Для «адресной группы», то есть, для простых верующих — в массе своей малограмотных или вообще неграмотных — житие святых, изображенное в виде череды картинок, расположенных по временному принци-

пу, и было чем-то вроде кино, которое, очевидно, разглядывали и обсуждали «всем миром». Также и в первой картине цикла «Сотворение мира» Чюрлёнис использует прием, свойственный иконографии: на полотне буквально написано по-польски: «Stan sie!» — Да будет!

Фигура в пятой картине, восседающая на гробе, кажется чужеродной циклу по самой своей эстетике. Скелет как олицетворение смерти встречается как у средневековых «символистов», так и мастеров Возрождения, вспомним «Триумф смерти» И.Босха. (Босх также произвел своеобразную попытку озвучивания религиозного сюжета в картине «Се человек». Эти слова персонаж Босха буквально произносит вслух: они написаны внутри разговорного «пузыря» наподобие тех, что используются в современных комиксах. Подобным образом «разговаривают» и персонажи «Благовещения» Фра Анджелико). Для Чюрлёниса скелет — слишком «лобовой» символ, не нуждающийся в расшифровке, в этом-то вся и странность. Не будем забывать, что «Симфония похорон» — это ранний Чюрлёнис с еще не вполне сформировавшимся художественным почерком. «Присутствие сего слишком материального призрака не кажется сколько-то необходимым в общем контексте «Симфонии», — пишет Ф. Розинер. — Похоже, что это не более чем дурная дань бёклиновскому символизму, который привлекал и Чюрлёниса, и художников его окружения». (93, с. 96)

Интересно сравнить образный ряд «Симфонии похорон» Чюрлёниса с прозаической «Симфонией» Андрея Белого, пронизанной кладбищенской экзальтацией (1902). Многочисленные смерти героев повествования — стреляется демократ, умирают чиновник, богатый прихожанин и тифозный больной — предвещают вымирание всего человечества. Кладбище Новодевичьего монастыря приобретает в этом контексте особый смысл. Именно на кладбище раньше всего наступает весна и расцветают яблони «белыми, душистыми цветами». Вот и у М.Кузмина «тема смерти преследует различные сюжетные импровизации и раскрывается не как следствие жизни, но как ее иное, как неизменное сопровождение, ее

«естественное» состояние», — замечает И.А. Кребель (62, С.238). Темой смерти чаще всего и ограничивалось трансцендирование русских символистов. Инобытие понималось ими буквально как окончание земной жизни, тогда как иномир Чюрлёниса родственен земному измерению, он ищет гармонию в совпадении двух миров — тонкого и уплотненного.

Многие образы, впоследствии обретшие у Чюрлёниса свежее звучание, в устах теоретиков символизма к началу нового века уже довольно поистерлись. Возьмем тот же мотив жертвенника и жертвы вообще. В 1907 году А. Белый в статье «На перевале» напомнил читателям журнала «Весы» время, когда В. Брюсов требовал от поэта, чтобы тот неустанно приносил свои «священные жертвы» не только стихами, но каждым часом своей жизни, каждым движением души. «Пусть поэт творит книги, а не свою жизнь. Пусть хранит он алтарный камень неугасимым, как огонь Весты, пусть разожжет его в великий костер, не боясь, что на нем сгорит его жизнь. На алтарь нашего божества мы бросили самих себя». (33) Здесь явно прослеживается подмена религиозности поклонением духовным ценностям, в данном случае — искусству. Смысл любой жертвы — осознанной или бессознательной — состоит в том, чтобы человеческая способность отдавать в несколько раз превысила способность получать. Именно эта первоначальная разность рождает ток творческой, в том числе, энергии. В основе искусства готовность отдавать себя, да, собственно, в этом же состоит и его смысл, в переводе внутреннего мира в зримые, осязаемые образы.

1909 год, когда писалась картина «Жертвенник», был последним творческим годом Чюрлёниса, далее его ожидали болезнь и творческое бесплодие, «черное солнце» уже накрыло его. Художник чувствовал, что земной путь подходит к концу. В 1907 году он изобразил его в триптихе «Мой путь» как восхождение, взлеты и падения с высоты. А «Жертвенник» — это, собственно, и есть его творческий путь. И это он, Художник, воскурил на вершине воздвигнутого им над миром алтаря божественный огонь и сжег себя дотла. На восьми обра-

щенных к зрителю плоскостях жертвенника Чюрлёнис изобразил как бы восемь отдельных своих картин. Самоцитаты-фрески жертвенника состоят из образов, уже использованных Чюрлёнисом ранее. Здесь антропоморфные башни из «Демона» (1909), лестница с ангелами из «Ангела» (1908-1909), всадник из «Города» (1908-1909), стрелец из «Прелюда и фуги» (1908), фигурка на краю обрыва и крылатый лев из «Зодиака» (1907), дракон из «Путешествия королевича» (1907), флажки из «Сонаты весны» (1907), солнца на вершинах остроконечных сооружений из «Сонаты пирамид» (1907-1909). Причем жертвенник этот помещается не в некоем гипотетическом, запредельном мире, а в реальном пространстве, о чем свидетельствуют дымки пароходов на реке, едва различимые сверху, при взгляде как бы с самолета — так далеко от мира уже пребывал художник. Чюрлёнис при жизни сумел переместиться на тонкий план, перекроить быт в бытие. Самоцитирование становится для него предметом новой эстетизации в преддверии реальной гибели.

Тот же взгляд из космической высоты есть и в «Демоне» А.Блока (1910):

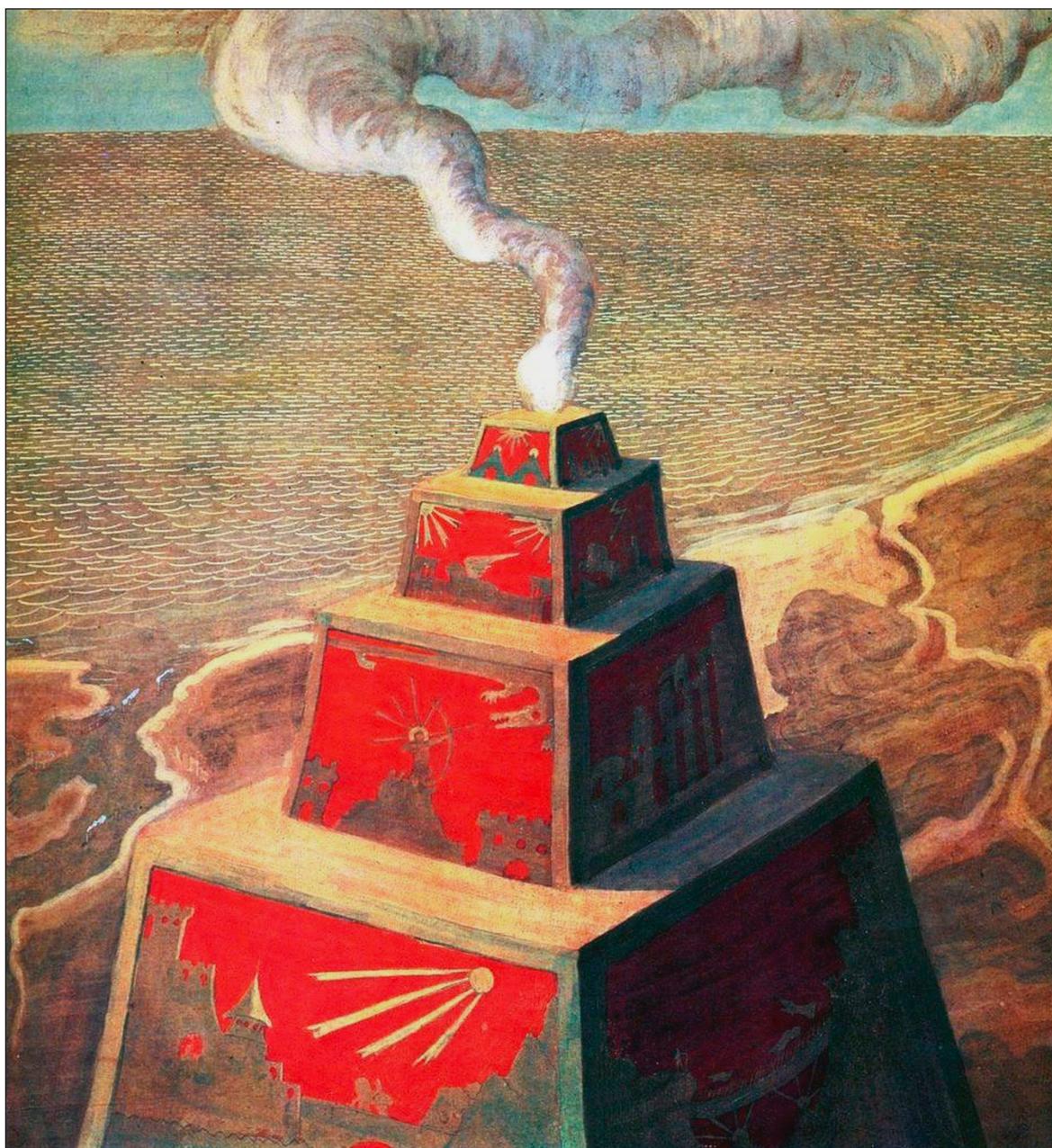
*Да, я возьму тебя с собою
И вознесу тебя туда,
Где кажется земля звездюю,
Землею кажется звезда.*

*И, онемев от удивленья,
Ты у́зришь новые миры —
Невероятные виденья,
Создания моей игры...*

*Дрожа от страха и бессилья,
Тогда шепнешь ты: отпусти...
И, распустив тихонько крылья,
Я улыбнусь тебе: лети.*

*И под божественной улыбкой,
Уничтожаясь на лету,
Ты полетишь, как камень зыбкий,
В сияющую пустоту...*

В стихотворении слышится отзвук дьявольского смеха, прикрытый божественной улыбкой. Зачем возноситься к звездам, если неми-



нуемо последует падение? Но ведь это акт добровольный. Как говорил Ницше: «Навстречу свету — твое последнее движение; восторг познания — твой последний возглас». (84, С.192)

Фигура Демона, неоднократно посещавшая русских символистов, вскоре будет извергнута пространством российского бытия, которое заполнит собой европейский призрак коммунизма. Россия — материя, женщина — поглотит искусителя и сама станет его интимной определяющей.

М.К.Чюрлёнис. Жертвенник

1.2.

Творчество М.К. Чюрлёниса и проблемы европейского романтизма

М.К.Чюрлёнис и У.Блейк

На закате XVIII века в европейском искусстве родился жанр, который в академической среде восприняли поначалу как второстепенный. Осмысление того, что случилось, произошло только в середине XIX века, а творчество некоторых романтиков по достоинству оценили только к XX столетию.

Таков Уильям Блейк (1757—1827), поэт и художник, которого К.Бальмонт называл «родоначальником английского символизма» и который, несмотря на явную принадлежность к романтическому стилю эпохи, все же стоит особняком в истории искусства как гениальный фантазер, философ и при этом самоучка. Отсутствие академического образования и создало персональность Уильяма Блейка — его художественный стиль сочетает в себе архаичные черты, буйную фантазию, композиционную изобретательность и обобщённые символические образы. «Ты человек, — утверждал он. — Бог — не больше, чем ты, научись же поклоняться своей человечности». И все же этот человек — еще дитя, нуждающееся в твердой руке отца. Дитя только ненадолго сбилось в пути, и поиски Родители пока принесут свои плоды. Человек романтизма — вечно юный персонаж, одухотворенный странник, скитающийся в поисках иного смысла бытия, отличного от рутины будней. Горние порывы — органичное свойство юной природы.

Первая тетрадка стихов Блейка «Песни неведения» (1789) состояла из страниц, полностью гравированных автором. Лист со сти-

хотворением «Дитя-радость» иллюстрирует изящный цветок, в чашечке которого сидит женщина с ребёнком, к ним склоняется ангел. Их чудесному и счастливому миру полностью соответствует лёгкое и тонкое графическое оформление. Однако уже через пять лет Блейк выпустил сборник стихов «Песни познания» (1794), повествующий о страшном мире трущоб, тяжёлой жизни фабричных рабочих и их детей. И все-таки вселенское Дитя Уильяма Блейка всегда обретает потерянного Родителя. Вот заблудившийся мальчик из одноименного стихотворения вопрошает:

*«Где ты, отец мой? Тебя я не вижу.
Трудно быстрее мне идти.
Да говори же со мной, говори же,
Или собьюсь я с пути!»*

*Долго он звал, но отец был далеко.
Сумрак был страшен и пуст.
Ноги тонули в тине глубокой,
Пар вылетал из уст.*

Ему отвечает «Мальчик найденный»:

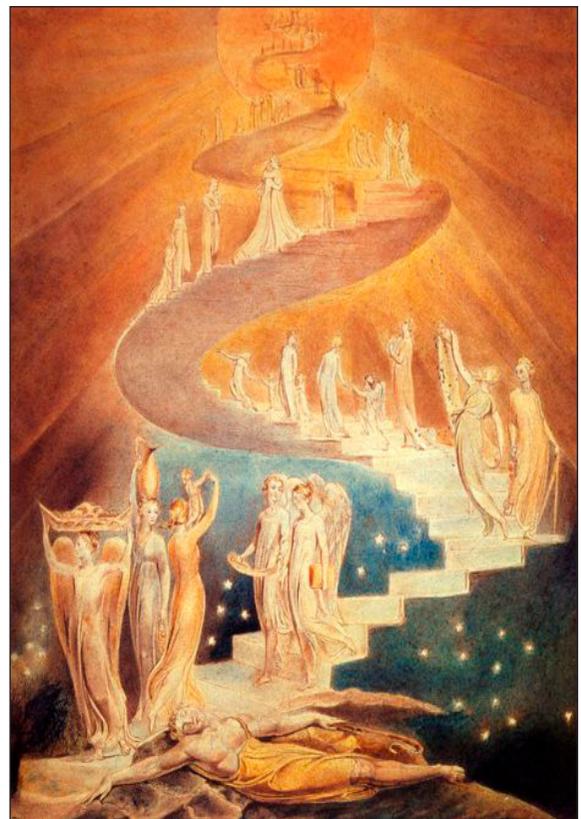
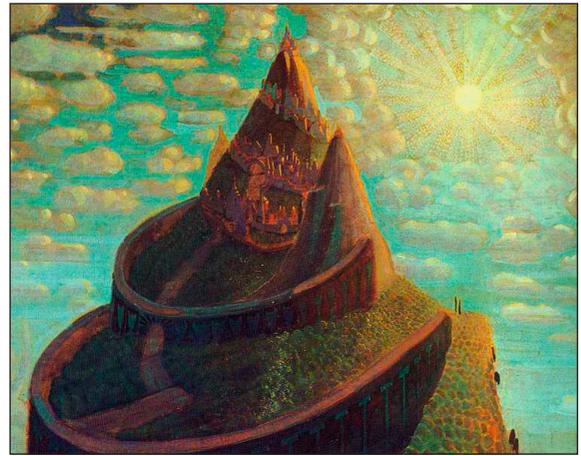
*Маленький мальчик, устало бредущий
Вслед за болотным огнем,
Звать перестал. Но отец вездесущий
Был неотлучно при нем.*

*Мальчика взял он и краткой дорогой,
В сумраке ярко светя,
Вывел туда, где с тоской и тревогой
Мать ожидала дитя.*

(Переводы Маршака)

Человек романтизма, несмотря на свою приподнятость над профанным, все же умудрялся приспособиться к земному существованию. Через несколько десятилетий Ницше объявит на весь мир печальное известие о смерти Бога, и это значит, что осиротевшему чаду придется начать самостоятельный путь. И еще довольно продолжительное время человек будет ощущать себя как дитя, в спешке забытое на станции. Ощущение вселенского одиночества надолго завладеет оставленным подростком. Строение мира самоучка Блейк, вряд ли знакомый с академической философией, истолковывал, практически перефразируя Платона: «Мир образов является миром Вечности; это лоно Господне, куда мы все отправляемся, когда умрет наша брэнная плоть. Мир образов безграничен и бесконечен, тогда как мир растительный и животный ограничен и преходящ. И в этом безграничном и вечном мире существуют вечные реальности, объемлющие все сущее, хотя мы видим лишь их отражение в животнo-растительном зеркале нашего земного существования» (22, С.225). Уильям Блейк всю жизнь слышал странные голоса и созерцал видения, считая их проявлением подлинной (то есть, запредельной) реальности: «Если бы каналы, через кои наши чувства воспринимают окружающий мир, были расчищены, то все сущее предстало бы перед человеком в своем истинном виде, то есть как бесконечная субстанция» (22, С.37)

Шопенгауэр, слегка подтрунивая над Данте, писал: «...откуда взял Данте материал для своего ада, как не из нашего действительного мира? И тем не менее получился весьма порядочный ад. Когда же, наоборот, перед ним возникла задача изобразить небеса и их блаженство, то он оказался в неодолимом затруднении именно потому, что наш мир не дает материала ни для чего подобного» (109, С. 336). Блейк брал материал для ада явно не из нашего мира. Интроверсия как развернутость внутрь тяготеет к внутренним конструктам, это тип философского мышления Платона, что впервые подробно описал Г.К. Юнг: «Интровертная интуиция захватывает те образы, которые возникают из основ бессознательного духа, существующих априори, т.е. в силу на-



М.К.Чюрлёнис. *Сказка замка*

У. Блейк. *Сон Иакова*

следственности», пишет Юнг. Речь об архетипах (113. С.487) Блейк прорвался в инобытие даже в портрете Исаака Ньютона, изобразив античную обнаженную фигуру с циркулем в руках. У него получился не реальный Ньютон, а его астральная проекция, или то, как Бог замыслил Исаака. Адские котлы у Блейка прозрачны, они даны как бы в луче рентгена. «Ослепнув» для бытовой жизни, Блейк созерцает невидимые, прозрачные планы бытия и

изображает их. По мнению Юнга, искусство всякого художника-интроверта «возвещает необыкновенные вещи, вещи не от мира сего» (113, с.488). К той же породе относился и Микалоюс Чюрлёнис, переносивший на бумагу картины внутреннего зрения. О душевном расстройстве Чюрлёниса известно всем, однако и Блейка многие современники считали душевнобольным, хотя он ни дня не провел в психиатрической лечебнице. Виной тому размытость онтологического порубежья, характерная для его работ, когда сновидческое, галлюцинаторное органично вписывается в реальное.

Лестница в «Сне Иакова» (1800—1805 гг.) у Блейка становится платоновской аллегорией пути в любви: «...начав с отдельных проявлений прекрасного, надо все время, словно бы по ступенькам, подниматься ради самого прекрасного вверх — от одного прекрасного тела к двум, от двух — ко всем, а затем от прекрасных тел к прекрасным нравам, а от прекрасных нравов к прекрасным учениям, пока не поднимешься от этих учений к тому, которое и есть учение о самом прекрасном, и не познаешь наконец, что же это — прекрасное». (87, «Пир», 211 C,D) Закручиваясь винтовой спиралью, лестница Иакова выходит в беспредельность, уничтожая рубеж прекрасного. Винтовая спираль «Сказки замка» Чюрлёниса, возносясь в стратосферу, уничтожает горизонт как аллегорию рубежа человеческих возможностей. Если сам творческий путь Уильяма Блейка можно представить как восхождение к познанию прекрасного, то аллегория собственного творческого пути проявляется у Чюрлёниса в «Жертвеннике» — в виде ступеней алтаря. Лестницы, ведущие в небо, осуществляют трансгрессию художественного языка за собственные пределы, непреодолимые для обыденного сознания. Это не только расширение нового пространства художественной реальности за счет сновидческого, фантастического, но и подключение новых каналов восприятия, как у слепорожденных. «Ослепнув» для реальности, зритель вслед за художниками выходит в пространство инобытия.

Получив в самом конце жизни заказ на иллюстрации к «Божественной комедии» Данте,

Блейк каждый абзац текста превратил в самостоятельную графическую композицию. В работе проскальзывает созвучие пластичной, упругой линии рисунка и музыкального ритма — во многом благодаря тому, что Блейк изобрел новую технику — выпуклую гравюру на меди, добившись особой изысканности рисунка, а также намеренного синтеза текста и изображения. (По этому же принципу — синтезу слова, его графического начертания и расположения на листе — будетляне в начале XX века создадут свои первые книги). В иллюстрациях Блейка всё движется и меняется, люди бесплотны и похожи на тени, пространство закручивается вихрем, взмывает и низвергается потоком, как например, на гравюре «Паоло и Франческа» («Вихрь влюблённых»). Турбулентная тяга возносит любовников в небеса, приоткрывая новые измерения-рубежи, поскольку любовь можно также отнести к измененным состояниям сознания.

В «Союзе Небес и Преисподней» у Блейка неожиданно появляется «чёрное, но ослепительно яркое Солнце, окружённое расходящимися от него во все стороны огненными тропами» (22, С.42). Чюрлёнис в 1909 году создаст «Балладу о черном солнце», предчувствуя провал в черную дыру небытия. Его попытка превозмочь предел человеческих возможностей обернется скорым коллапсом сознания.

М.К.Чюрлёнис и Новалис

«Чёрное, лучащееся тело» в небе есть и в романе «Гейнрих фон Офтердингер» Новалиса — современника Блейка, у Новалиса светило сгорает и пеплом осыпается в море. Немецкий романтик оказал мощнейшее воздействие на все искусство начала двадцатого века, хотя и умер в возрасте 29 лет. В начале XIX века это был все же возраст зрелости (ср.: Лермонтов погиб в 27). Новалис творил мир из обрывков и отзвуков окружающей действительности, в его «Гимнах к ночи» смерть наряду с ночами, «вестницами бесконечных тайн», прославляется как соединение с «настоящим», слабым отблеском которого являются день и жизнь. Это

настоящее постигается не разумом, не наукой, а непосредственным проникновением (интуицией) на тонкие планы бытия.

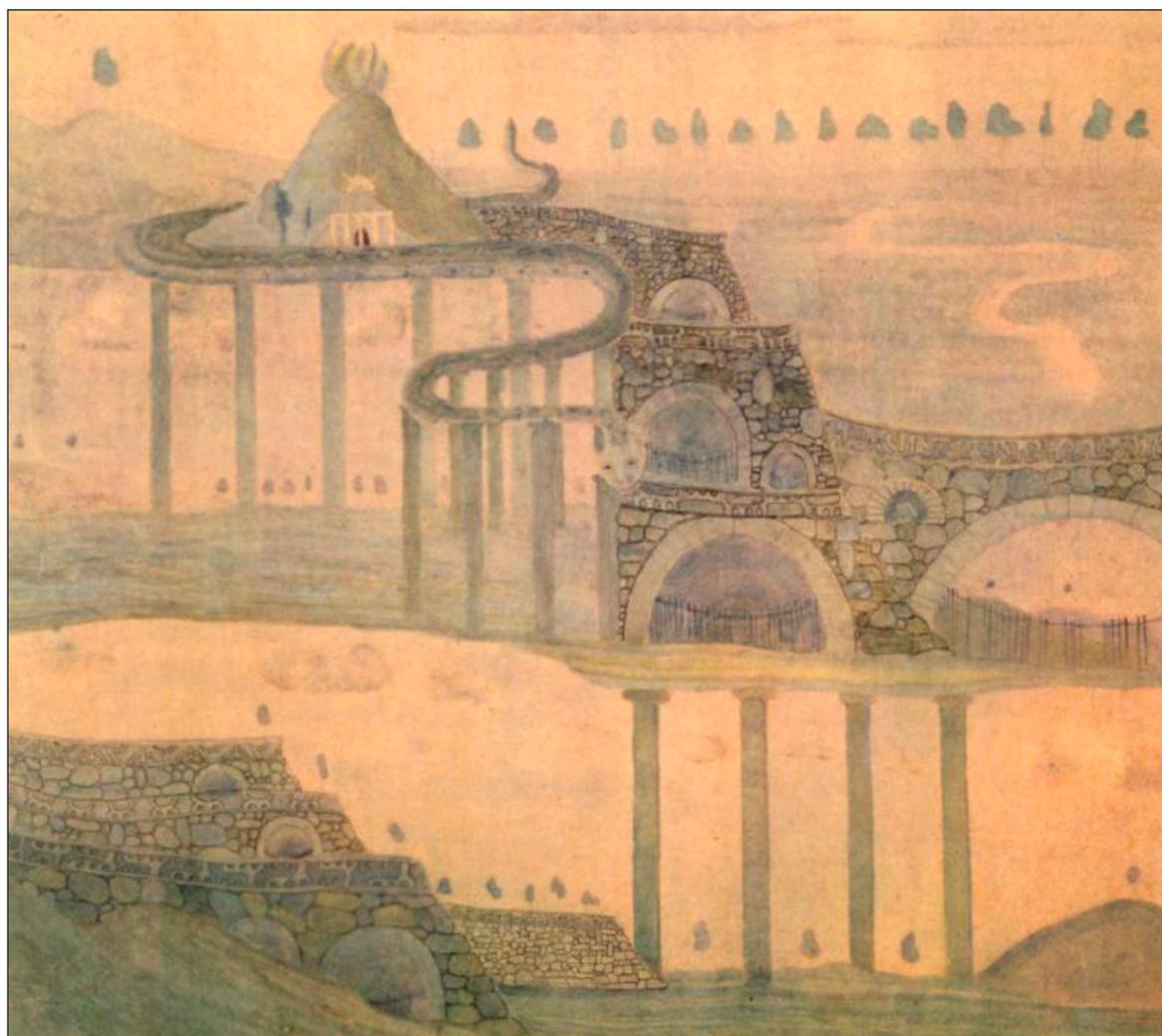
Внешний абрис стремительной судьбы Новалиса (горного инженера Фридриха фон Гарденберга) подобен короткой жизни Микалоюса Чюрлёниса. Новалис был столь же разносторонне образован: в 1790 году он слушал философию в Йене у профессора Фихте, потом изучал юридическое дело в Лейпциге и Виттенберге, учился в горной академии Фрейбурга. Новалис был знаком со многими выдающимися людьми своего времени — братьями Шлегелями, Людвигом Тиком, Шиллером... Бренность сущего мира он, как и впоследствии Чюрлёнис, пытался противопоставить абсолютному, в котором компенсируются ущербность и шаткость бытия. Отсюда возникает идеал вечно ищущего поэта, образ которого Новалис рисует в аллегорической сказке «Гиацинт и роза», вставленной в философский фрагмент «Ученики в Саисе» и в наиболее значительном его произведении — неоконченном романе «Гейнрих фон Офтердинген» (1797-1800).¹ Таинственный голубой цветок Новалиса сливается с образом возлюбленной, но символический смысл его гораздо шире. Идеал, воплощенный в голубом цветке, — это само интуитивное познание мира, через которое должен пройти поэт. Философия героя определена как тоска по духовной родине, на экзистенциальный вопрос «Куда же мы идем?» в романе дается странный ответ: «Всякий путь ведет домой», а дом находится на небесах. Герой Новалиса буквально вглядывается в бездну — сияющую голубую бездну, отверстую над головой, и эта бездна совпадает с поэзией, которая пронизывает собой всё вокруг. Романтики понимали природу как поэтический текст. Хотя — весьма скоро в исторической перспективе — другой великий немец предупредит мир об опасности вглядываться в бездну. И его, Ницше, вселенская пропасть будет исполнена тварей тьмы...

¹ В 1915 году Вячеслав Иванов сравнит Новалиса с А.Н.Скрябиным в сонете на смерть композитора:

Он был из тех певцов (Таким же был Новалис),
Что видят в снах себя наследниками лир,
Которым на заре веков повиновались
Дух, камень, древо, зверь, вода, огонь, эфир.

Новалис, как и Чюрлёнис, не слышал темных миров, а ведь дыхание смерти коснулось Фридриха еще в юные годы. Сильнейшим испытанием для Новалиса стала любовь к Софи фон Кюн, которая умерла в возрасте пятнадцати лет. Потрясение близостью любви и смерти окрасило все его творчество, как это в свое время случилось с Петраркой и Данте. Любовь для Новалиса — первозданная космическая сила, сплавляющая индивидуальный дух со вселенной. Поэтическим воплощением этого слияния и стали «Гимны к ночи» (1800), в которых любовь и христианство соединились с еврейским и восточным мистицизмом. Новалис отдавал предпочтение мистическому царству ночи любви и веры, нежели здравому смыслу и просвещенному разуму. Он в жизни был, очевидно, человеком играющим. «Мне сны кажутся оплотом против размеренности и обыденности жизни, отдыхом для скованной фантазии; она перемешивает во сне жизненные образы и разнообразит радостной детской игрой постоянную степенность взрослого человека». (54, С.211).

Новалис предвосхищал стремление к синтезу искусств: «Пластические произведения искусства никогда не следовало бы смотреть без музыки» (74, С. 97.) Картины новорожденной земли в «Гимнах к ночи» Новалиса столетие спустя вполне мог бы проиллюстрировать Чюрлёнис: «Земля была бескрайна, обитель богов, их родина. От века высился их таинственный чертог. За красными горами утра, в священном лоне моря обитало солнце, всевозжигающий, живительный Свет. Опорой мира блаженного был древний исполин. Под гнетом гор лежали первенцы Матери-земли, бессильные в своем сокрушительном гневе против нового, великолепного поколения богов и против их беспечных сородичей, людей. Домом богини был зеленый сумрак моря. В хрустальных гротах роскошествовал цветущий народ. Реки, деревья, цветы и звери были не чужды человечности. Слаще было вино, дарованное зримым изобилием юности; Бог в гроздьях; любящая мать, богиня, произраставшая в тяжелых золотых колосьях; любовь, священный хмель в сладостном служенье прекраснейшей женственной богине. Вечно красочное застолье детей

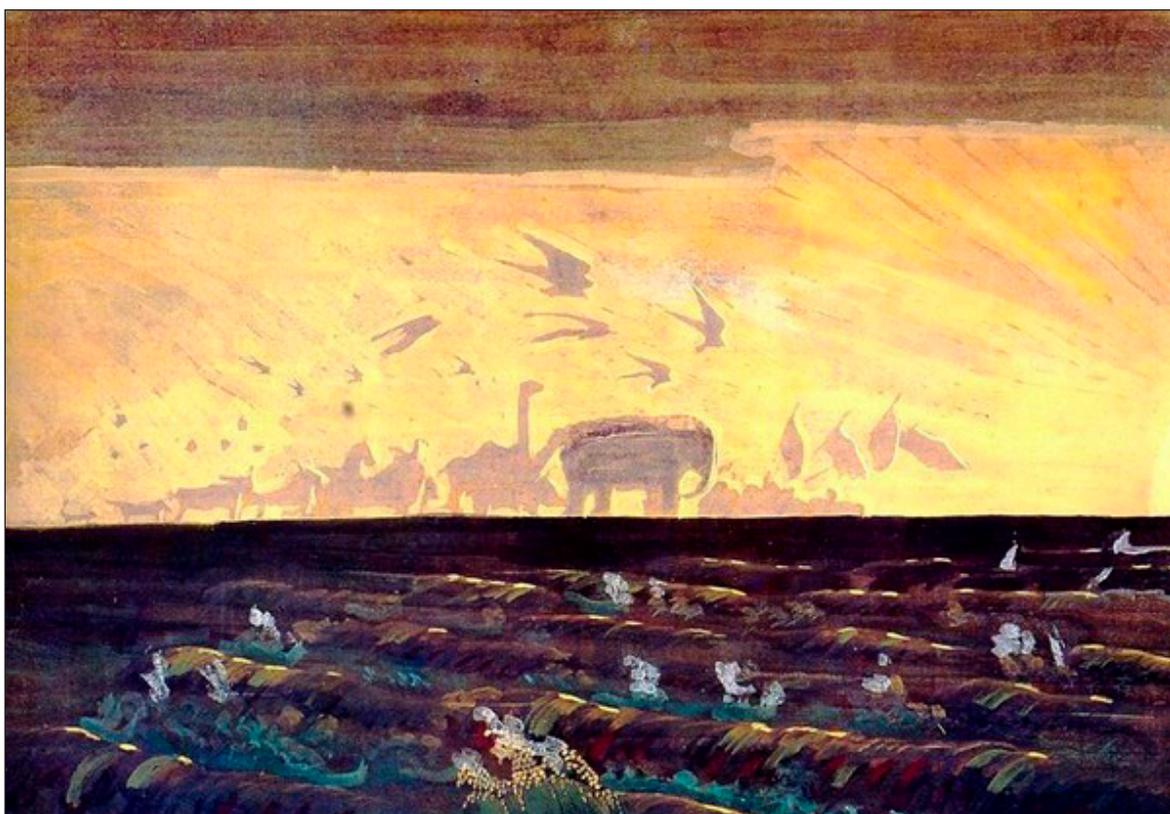


М.К.Чюрлёнис. *Соната ужа. Allegro*

небесных с поселенцами земными, жизнь кипела, как весна, веками, все племена по-детски почитали нежный тысячеликый пламень как наивысшее в мире». (85, С.23) Немецкие романтики вообще, как полагает Е.М.Мелетинский, «видели в мифе идеальное искусство и ставили задачу создания новой, художественной, мифологии». (81, С.284)

Описание юного мира Новалиса совпадает с атмосферой «Сонаты ужа», циклопическими постройками и зеленым сумраком моря — символом первобытного хаоса. Но — если Новалис намеренно прячется в сумрак, Чюрлёнис исполняет торжественный гимн солнцу, соединяющий в едином порыве всех тварей земных, поклоняющихся языческому богу-Солнце, янтарные осколки которого по сей день скрывают холодные волны Балти-

ки. Силуэты экзотических животных только угадываются на прозрачно-золотом фоне его картины, и все же фигуры, данные намеком, создают мелодию общего порыва, радости, ликования, птицы устремляются вперед, к восходящему светилу... Это мираж далекой Индии, вставший над полем. Следующие слова Новалиса: «Исполнен ликованья, песнопевец отправился в Индостан — сладостной любовью сердце было упоено и в пламенных напевах изливалось там под ласковым небом; к себе склоняя тысячи других сердец, тысячекратно ветвилась благая весть». (85, С.35) — адресованы как будто бы Чюрлёнису, его будущему «Приветствию солнцу», хотя и сказаны о Христе. Чюрлёнис — солнцепоклонник, он не просто остался внутри общеиндоевропейского солярного культа, он сознательно его возвра-



М.К.Чюрлёнис. *Приветствие солнцу*

вал, параллельно тому, как литовская интеллигенция искала корни слов родного языка в санскрите.

Еще одна черта, общая для Новалиса и Чюрлёниса — стремление к прозрачности образов. В начале «Учеников в Саисе» Новалис использует образ универсального растворителя алхимиков, который делает прозрачными все вещи в мире. Прозрачность соединяет предметы с астральными сферами, позволяет духу покинуть темницу тела и проникнуть в бесконечность. В.Соловьев полагал прозрачность алмаза примером преобразования материи через воплощение в ней сверхматериального начала. Алмаз, имея одинаковый химический состав с углем, отличается от него не только красотой, но и степенью воплощения всемирной идеи, в нём материя просветляется видимым светом. Новалис, будучи по профессии горным инженером, видел в земных кристаллах воплощение звезд, он понимал поэзию как просветление, преобразование грубой горной породы в астральную материю.

Личный миф М.К.Чюрлёниса

Высшей формой и образцом для всех видов искусства романтики считали музыку. Своеобразен романтизм ранних музыкальных произведений Чюрлёниса: «У него не слышно ни мятежной шопеновской патетики, ни страстей, ни раздумий о фатальности небытия, — пишет В.Ландсбергис. — Не подражая и не притворяясь, Чюрлёнис высказывается о собственном мире — в нем больше от понимания природы, от светлой элегичности и сдержанности литовских песен. Ряд свойств или оттенков духовного содержания чюрлёнисовской музыки указывает на его относительную «северность», даже на некоторое сходство с норвежцем Григом» (65, С.47) И все же, несмотря на некоторую северную сдержанность, Чюрлёнис в своих порывах забирается куда как выше своих предшественников.

Романтики — при всей любви к запредельности — не теряли привязки к земле. По этому

поводу Гегель говорил: «С чувством возвышенного связано у человека чувство собственной конечности и непреодолимого расстояния, отделяющего его от бога» (41, Т.2, С.86). Уильям Блейк, спускавшийся в ад и посещавший Сатурн, всегда находился бок о бок со своими персонажами: «Я ходил меж кострами Геенны Огненной, наслаждаясь ощущением царящей там свободы...» (22, С.24) Блейк умел замечать и кое-что интересное, сокрытое от обычных людей: «...я, до предела напрягши все свои пять чувств, стал всматриваться в то место, где плоские края обрывистой кручи хмуро высятся над нашим миром, и смог разглядеть очертания могущественного дьявола, окутанного черным облаком, нависшим над краем скалы, и дьявол тот испепеляющим пламенем выжигал слова, обращенные к людям и ныне прочтенные и уясненные ими. Вот эти слова:

*Вам не изведать радость птиц,
несущихся в полете, —
Ведь в тюрьме своих пяти
убогих чувств живете.*

(22, С.25)

Чюрленис в подобном пейзаже разглядел ангела и курящийся жертвенник. «Вглядываясь в бездну», он преображал ее.

В начале XX идея выхода за земную орбиту уже витала в воздухе, но — это была только идея, нелепая с точки зрения обыденного сознания. Чюрленису удалось взглянуть на мир из космического далека глазами Создателя. Он вывел радиус трансцендирования в бесконечность, расширив человеческое сознание до состояния, которое Игорь Северянин охарактеризовал как: «Моя вселенская душа». Но бесконечность для Чюрлениса представляла не как протяженность, а скорее как многоуровневость мира и самого себя. Его «трансцендентное чувство бытия», (18, Т.1, С.219) по выражению Н.Бердяева, не ставило цели создать совершенную, законченную красоту форм. Чюрленис находил красоту в самой незавершенности, в устремлении и порыву за пределы реальности.

Обратившись к живописи, Чюрленис остался профессиональным композитором и музыкантом. Его картины отражают по сути само его

существование внутри созвучий, ритма, внутренней гармонии и тембра, напоминающих о единстве универсума и человека. В письме к брату (от 20 апреля 1905 года) он перечисляет композиции, созданные в предыдущие несколько месяцев, в том числе «Да будет» — цикл из тринадцати картин. Оценив эти картины ремаркой «очень хорошо», Чюрленис далее пишет: «Последний цикл не окончен, я задумал писать его всю жизнь, конечно, постольку поскольку в дальнейшем будут новые мысли. Это сотворение мира, только не нашего, в соответствии с Библией, а какого-то другого мира — фантастического. Хочу сделать цикл по крайней мере из 100 картин, не знаю, сделаю ли». (Цит. по: 65, С. 222) Личный миф Чюрлениса был своего рода акцией самопонимания, которую И.А.Кребель называет *мифопоэтикой*: «под мифом следует понимать не столько некую нарративную историю о богах и героях, сколько сопряженное с этой нарративной историей действие, образ жизни, логику включенности в процесс космотворчества как мифотворчества и сказ из этого состояния человека-художника, уже не отстраненного наблюдателя, но присутствующего здесь и сейчас, творящего мифопоэтику, мыслящего мифически, ритуально». (62, С.15) Чюрленису удалось пережить такое единство быта и бытия, при котором творческие усилия направлены на постижение реальности и собственной экзистенции в ней. При этом миф может совпадать с жизненным опытом.

Хотя художник и утверждал, что он творит «не наш», не библейский мир, однако, он начал творение с отделения земли и вод из общей пространственной хляби. Появилась вода, обозначился уровень горизонта, на ее волнистой поверхности отразились не только небесные светила, но и лик Творца. В данном контексте можно сказать, что личность Иеговы совпадает с личностью самого художника, который творит силой мысли и художественного образа. Вот клубы тумана поплыли над волнами первобытного океана. Далее колорит и композиционные приемы меняются так, будто закончилась героическая часть симфонии и зазвучала лирическая, с мелодическими красотами, тембровыми изысками. Творец импровизирует, увлеченный игрой. В одной из заключительных картин цикла звучат про-



М.К.Чюрлёнис. Картина из цикла «Сотворение мира»

зрачные арфы и некие структуры, напоминающие ряды органнх трубок. Но музыка присутствует и в «живой» части сотворенного мира, в которой все подчинено ритмической гармонии: фантастические растения, синие, красные первоцветы поднимаются из заболоченных участков перволеся. Мы видим юный

мир на стадии оплотнения, торжества ритма и формы при перетекании красоты из мира идей в мир вещей. Духовные сущности жаждут перейти с тонкого плана на материальный...

Творение мира предстает как серия творческих актов. Но цикл так и остался не окончен. Чюрлёнис не завершил творения.

Истоки синестезии

В начале XX вместе с крахом старой европейской цивилизации смерть стала восприниматься гораздо трагичнее. Художники уходили не в мир, сотворенный собственной фантазией, — а в черный провал небытия. Блейк, несмотря на язвительность собственной натуры, еще оставлял человечеству какую-то надежду: «У путника всегда возникает иллюзия, будто те места, которые он миновал на своем пути, больше не существуют, ибо он их больше не видит; точно так же и мы полагаем, что обстоятельства жизни, через которые мы прошли, остались навсегда позади и больше не существуют, но на самом деле все, что случилось с нами в прошлые времена, остается навечно». (22, С.258-259) В исторической перспективе Блейк оказался абсолютно прав, и все же к концу XIX столетия путник — осиротевший подросток, отправившийся в самостоятельное путешествие, чувствовал себя неуютно во враждебном мире, лишенном былых романтических иллюзий.

Процессы разложения европейского мира, который только в начале XIX столетия был занят поисками таинственного цветка, нашли свое отражение и в литературе. Шарль Бодлер прямо-таки упивался образами разлагавшейся цивилизации:

*Сам Дьявол нас влечет сетями преступления,
И, смело шествуя среди зловонной тьмы,
Мы к Аду близимся, но даже в бездне мы
Без дрожи ужаса хватаем наслажденья;*

*Как грудь, поблекшую от грязных ласк, грызет
В вертепе нищенском иной гуляка праздный,
Мы новых сладостей и новой тайны грязной
Ища, сжимаем плоть, как перезрелый плод;*

*У нас в мозгу кишит рой демонов безумный.
Как бесконечный клуб змеящихся червей;
Вдохнет ли воздух грудь -*

*уж Смерть клокочет в ней
Вливаясь в легкие струей незримо-шумной.*

(Перевод Эллиса)

Бодлер провозгласил, что изобразительные средства в живописи (краски, линии и т.п.) являются символами, в которых отражается мир души художника. Впоследствии девизом символистских исканий стал сонет Бодлера «Соответствия» со знаменитой фразой: «Перекликаются звук, запах, форма, цвет», а поиск этих соответствий развился в символистский принцип синтеза искусств. С.Малларме, которого иногда называют последним романтиком и первым декадентом, настаивал на необходимости «внушать образы», то есть передавать не вещи, а свои впечатления от них. Он находил смысл символизма — высшей формы искусства — в выражении аналогии между всеми вещами и феноменами бытия и в конечном итоге в восхождении к общему истоку — Богу через систему символов. Стремясь создать особый литературический язык поэтических образов, Малларме, в частности, написал поэму «Удача никогда не упразднит случая», которая состояла из единственной фразы, набранной различным шрифтом без знаков препинания, дабы воспроизвести траекторию мысли и точно воссоздать «состояние души». Впоследствии отказ от знаков препинания не только в поэтической, но и прозаической речи плотно вошел в ткань европейской литературы и используется до сих пор в постмодернистских произведениях, сбивая с толку учителей словесности и вездельных корректоров. Эксперименты в области изящных искусств иллюстрируют «состояние души» подростка, брошенного на произвол судьбы, который восстает против академических правил, хотя бы что касается запятых.

Нельзя обойти вниманием еще одну поэтическую фигуру, буквально иллюстрирующую образ покинутого ребенка, душа которого, демонстративно противопоставив себя обыденной морали, в конце концов не выдержала и раскрошилась. Как бы в насмешку над прекраснотушными порывами романтиков, чудесный голубой цветок распустился на кладбище. Юный француз Артюр Рембо (1854-1891), потоптавшись на том, что читал даже старый пересмешник Блейк, спровоцировал появление символизма и отчасти футуризма. Рембо поставил себе задачу стать поэтом-пророком и принялся экспериментировать в поэзии. Даже

одно из первых его стихотворений «Подарки сирот к Новому году» 1869 года звучит гораздо горше, нежели назидательные стихи о заблудившемся мальчике певца адских видений Уильяма Блейка.

*Мглою комната полна, и осторожно в ней
Звучит шушуканье печальное детей.
Две детских головы за занавеской белой,
От грез отяжелев, склоняются несмело.*

*Снаружи стайка птиц друг к другу зябко льнет,
И крылья не влекут их в серый небосвод;
Проходит Новый год со свитою туманной;
Влача свой снежный плащ и улыбаясь странно,
Он плачет и поет, охвачен дрожью он.
Как будто окружил их мрак со всех сторон...
(...)*

*О греза матери! Она, как пух, тепла,
Она — уют гнезда, хранящего от зла
Птенцов, которые в его уединенье
Уснув спокойным сном, что белых полн видений.*

*Увы! Теперь в гнезде тепла и пуха нет,
И мерзнут малыши, и страшен им рассвет;
Наполнил холодом гнездо суровый ветер...
Теперь вы поняли: сироты эти дети...*

(перевод Э.Багрицкого)

И все же бунт юного поэта, который всем раздавал по первое число – и правым, и виноватым, остался истерикой обиженного ребенка, который так и не понял, за что родители поступили с ним так жестоко, оставив на произвол судьбы. Естественным образом выйдя из подросткового возраста, Рембо прекратил писать, потому что более того, что он бросил в лицо состарившемуся Родителю, сказать было нечего. Ничего созидательного. Нельзя же вечно изливать обиду на несбывшиеся обещания, тем более что за хулу на Христа уже никто не преследовал. Рембо еще пытался экспериментировать в сфере поэтического ясновидения и буквально проиллюстрировал мысль Бодлера в сонете «Гласные»:

*А - черный; белый - Е; И - красный; У - зеленый.
О - синий: тайну их скажу я в свой черед,
А - бархатный корсет на теле насекомых,
Которые жужжат над смрадом нечистот.*

*Е - белизна холстов, палаток и тумана.
Блеск горных родников и хрупких опахал!
И - пурпурная кровь, сочащаяся рана
Иль алые уста средь гнева и похвал...*

(перевод А. Кублицкой-Пиоттук)

В начале XX века в символистском журнале «Mercure de France» по этому поводу выдвигалась «алфавитная версия»: цвет гласных у Рембо — это якобы воспоминание о раскрашенных буквах алфавита в его букваре. Тогда же появились толкования в свете синестезии, выявлении цветового восприятия звука или «окрашенного слышания» в духе общего синтеза искусств. (55, С. 38-45) Впоследствии цветовыми аналогами звуков занимались Андрей Белый в «Глоссолалии» и о. Павел Флоренский в «Ономатологии». В более зрелом возрасте Рембо бесхитростно признавался, что его цветовая теория звука — просто игра, шутка, не имеющая под собой серьезных оснований, и все же, несмотря на это откровение, по поводу сонета Рембо до сих пор пишутся научные труды. Наверняка и сам Рембо в юности подбирал гласным цвета совершенно сознательно, доверяя своей интуиции.

(В один день с Артюром Рембо во Франции родился писатель-юморист Альфонс Алле, которого называют предтечей минимализма в живописи. Именно он почти за полвека до Малевича создал картины в виде черного и красного квадратов, однако сам расценил свои творения просто как шутку, поэтому никто не обратил на них никакого внимания. Событие можно характеризовать словами самого Алле: «Не так важно, что ты делаешь, гораздо важнее — как ты это подаешь». Казимир Малевича наполнил практически ту же самую форму глубоким философским смыслом, и тогда его «Черный квадрат» превратился в символ апофатки бытия).

К XX веку подростковый бунт европейского искусства уже перегорел, и семена романтизма взошли молодой порослью, официально объявившей себя символистами, а Блейка и Новалиса — своими прямыми предшественниками. Сам термин «символизм» впервые употребил французский поэт Жан Мореас в одноименном манифесте — «Le Symbolisme», — опубли-

кованном 18 сентября 1886 года в газете «Le Figaro». Манифест провозглашал, что символизм чужд «простым значениям, заявлениям, фальшивой сентиментальности и реалистическому описанию». В Манифесте символистов Мореас определял природу символа, который вытеснял традиционный художественный образ. Принципиальное отличие символа от художественного образа, по Мореасу, – его многозначность. Символ нельзя дешифровать, сведя к чему-то простому: на последней глубине он темен и не доступен окончательному толкованию. На русской почве эта особенность символа была удачно определена Ф.Сологубом: «Символ – окно в бесконечность». Если образ выражает единичное явление, принадлежащее чаще всего предметной реальности, то символ таит в себе целый ряд значений, в том числе из области мистики. Поэт и теоретик символизма Вяч.Иванов считал, что символ знаменует не одну, а разные сущности, А.Белый определял символ как «соединение разнородного вместе». Двуплановость символа восходила к романтическому представлению о двоимирии, взаимопроникновении двух планов бытия.

Б.М.Галеев указывает, что известные теоретики литературы Р.Уеллек и О.Уоррен, обнаруживая в синестезии, в межчувственных тропах и фигурах «стилизованное отражение метафизического отношения к жизни», считали ее индикатором романтических тенденций в искусстве вообще, называя символизм «неоромантизмом». (40) Интересно, что образы покинутых детей перетекли в русский символизм с небольшим отставанием во времени. У раннего Блока (1903) мы находим стихотворение, почти повторяющее сиротский мотив Рембо, причем в нем встречаются странные экспериментальные рифмы, если буквальное повторение слов можно назвать рифмой:

*...Прошли часы. Приходил человек
С оловянной бляхой на теплой шапке.
Стучал и дождался у двери человек,
Никто не открыл. Играли в прятки.*

Были веселые морозные святки.

*Прятали мамин красный платок.
В платке уходила она по утрам.*

*Сегодня оставила дома платок:
Дети прятали его по углам.*

Из-за этих повторений может сложиться впечатление, что стихи написаны человеком, имеющим о поэзии довольно смутное представление, но, возможно, это намеренная стилизация «детского» стихотворчества, а еще — нагнетание атмосферы полной растерянности, свойственной покинутым детям. Навязчивые повторы, зацикленность на одном слове или фразе характеризуют душевный разлад и подспудное желание затормозить ускользающие моменты бытия. Хотя в поэзии Блока, особенно в любовной лирике, вообще проскальзывают очень простые рифмы: *свое — твое, кольцо — лицо, нашла — ушла и т.д.* Момент изобретения тут почти отсутствует, «созвучия сопоставляются друг с другом привычной стезей», по выражению Б.Асафьева (14, С.34)

Образы сирот вообще наводняют европейское искусство рубежа веков. Сестра Чюрлениса Ядвига вспоминает, как однажды в детстве ее потрясла репродукция картины немецкого художника, которую она обнаружила в коробке с открытками: «... на черном-черном фоне, словно за окном ночь, — лежит обряженная молодая женщина. Ее голова неестественно запрокинута вверх, лицо суровое, как обычно у мертвых, а на груди сидит голый младенец и большими испуганными глазами смотрит прямо на меня. И, вероятно, самое страшное — этот его взгляд, такой печальный, испуганный и удивленный, словно в нем отражается еще не известная ребенку, но предчувствуемая им сиротская доля». (6, С.261) Образ покинутого ребенка становится символом мироощущения европейского человека на заре нового столетия, и русская реалистическая живопись попадает здесь в унисон, достаточно вспомнить работы В.Перова «Тройка», «В дороге. Смерть переселенца» или «Проводы покойника».

Прежде в европейской живописи тема младенчества связывалась с образом младенца Христа. «Здесь живопись обладает тем неоценимым преимуществом, — писал Гегель, — что она может через младенческую наивность и невинность изобразить проблески вели-

чия и возвышенности духа». (41, Т.3, С. 245) «Будьте как дети» — наивны, простодушны, безгрешны... И вдруг этот младенец оказывается рядом с мертвой матерью — мертвой мадонной. Испуганный, униженный, растерянный младенец-Христос. Смерть одного из родителей, а особенно ее переживание в младенческие годы, относится к той эстетической категории ужасного, предела которому, казалось бы, нет и быть не может. Но в европейском искусстве художники Серебряного века активно эстетизируют именно эту тему — как опыт собственного скрытого переживания, вытесненного в бессознательное. Что же это, как не переживание богооставленности?

М.К.Чюрленис и М. Горький

В Европе термины «декаденство» и «символизм» не противопоставляли друг другу. «Декадентством» пренебрежительно нарекали новые формы в поэзии. В России же, после первых русских декадентских сочинений, термины разграничились: в символизме видели идеалы и духовность, а в декадентстве — безволие, безнравственность и увлечение внешней формой. Надрывно-упадническое искусство стало стартовой площадкой для революционного романтика Горького, который «на крыльях буревестника» вознесся на головокружительную высоту.

Интересно сравнить романтическую «Сказку о море» Чюрлениса, представляющую параллель музыкальной поэме «Море» (1907), с «Песней о буревестнике» Горького (1901). У обоих образ моря весьма прозрачен и передает общий дух времени. «Его «Море» отразило не только небеса и «чайки — прекрасные мысли»¹, — пишет В.Ландсбергис о Чюрленисе, — но и эпоху больших общественных сдвигов, противоречивых философских течений и усилий по высвобождению человека, класса, общества, народа». (65, С.103)

«Могучее море. Велико, беспредельно, безмерно. Целое небо обводит своею голубишной твои волны, а ты, полно величия, дышишь тихо и

спокойно, ибо знаешь, что нет конца твоей мощи, нет пределов твоему величию, твое бытие бесконечно. Велико, могуче, прекрасно море!» И далее о волнах: *«Смотри, твои великаны встают, но и они уже не тебе принадлежат. Ты пенишься, великое море! Ветер им повелел искрошить скалы за тридцать земель, и они бегут самоуверенно, с воем и разбивают свои слабые груди о холодный камень, и гибнут; новые ряды встают и так же гибнут. Ветер сгоняет каждый раз новые стада, в конце концов надоедает ему это, бросив все, улетает со свистом вдаль».* (65, С. 105-106)

Существует соблазн приписать Чюрленису образы народных масс, жертвующих собой для общего дела, однако из общего контекста творчества Чюрлениса становится ясно, что море — это игра стихии, равнодушной к конкретному человеку, как и сама судьба, поглощающая утлые лодочки, отчаянно плывущие наперекор волнам. Море — мыслящая пучина, требующая человеческих жертвоприношений, море — автономный многоуровневый мир, имеющий трихотомическое деление: небо, занятое птицами, водную поверхность, которую пытаются освоить люди, и скрытый подводный мир. Сам художник в этой модели водного мира занимает место шамана, путешествующего по всем трем уровнях вертикали.

Чюрленис привержен мифу, Горький — социуму. Его чайки — образы пугливых обывателей, а никак не «прекрасные мысли», рожденные самой стихией. Горький наблюдал за буйством стихии отстраненно, его буревестник — это отнюдь не авторское Я, «черной молнией» взмывающее над толпой, а некто иной. В начале XX века, когда Ницше был в моде, читающая публика наверняка слышала в «песне» Горького явное подражание кумиру своей юности: «Я люблю всех тех, кто являются тяжелыми каплями, падающими одна за другой из темной тучи, нависшей над человеком: молния приближается, возвещают они и гибнут, как провозвестники, — так говорил философ устами своего Заратустры. — Смо-

¹ Метафора из письма Чюрлениса жене: «Хотел бы прислать тебе в этом письме все самые прекрасные мысли, которые, как стая чаек, вспугнутых Юрате, летают во мгле серебряного утра над светлой Балтикой» (цит. по: 65, С. 41)

трите, я провозвестник молнии (*буревестник* – Я.Ж.) и тяжелая капля из тучи; но эта молния называется *сверхчеловек*». (83, С.302) Наверняка неслучайно и портретное сходство Горького с Ницше, и известный монолог «Человек — это звучит гордо». Помимо таланта и знания самых мрачных сторон жизни, Горький привлекал читателя идеей неординарной личности, активно противостоящей среде, которая «заела» не одного героя XIX столетия. Горький посмел пойти против общего течения: человека создает не среда, а сопротивление ей!

Герои его ранних произведений — сильные, бесстрашные личности. Причём герой, от лица которого ведется повествование, может быть как раз носителем общественного сознания, ханжеской морали, против которой восстал Ницше. Так, в завязке рассказа «Старуха Изергиль» герой выслушивает в свой адрес: «...стариками родитесь вы, русские. Мрачные все, как демоны» (42, Т.1, С.69). Этому миру мелких, окопавшихся на поверхности земли демонов противостоит мир красивых, смелых людей. Один из них, Ларра, сын орла и земной женщины, открыто поправил законы человеческого общежития, последовав совету Заратустры, за что поплатился вечным одиночеством, и ведь умереть он не мог, поскольку был не совсем человек. Ларру, или свое скрытое ницшеанское Я, Горький обрек на вечные скитания. Впрочем, сделал это не Горький, а Алексей Пешков — человек из низов, впитавший порами христианские понятия о том, что можно и что нельзя в обыденной жизни. Борясь с самим собой, он попробовал вывернуть образ сверхчеловека наизнанку, обратить его бесстрашие во благо человечеству, и — создал печальную историю Данко, который впоследствии почему-то активно использовали для революционной пропаганды, хотя образ народных масс в рассказе выписан весьма нелюбезно: «Данко смотрел на тех, ради которых он понес труд, и видел, что они — как звери. Много людей стояло вокруг него, но не было на лицах их благородства» (42, Т.1, С.86), в финале один «осторожный человек» еще и раздавил горящее сердце ногой. Данко — вовсе не вождь народных масс, а герой-одиночка, который обречен на поражение в

борьбе с косностью толпы. Иной Данко, или человек, выведший людей из леса и еще не подозревающий о трагическом финале, появляется в «Псалме» М.К.Чюрлёниса:

«Передо мной – высочайшие вершины, голые скалы и бездны. Это красиво. Это – бесконечно красиво. Но не знаю дороги, и боязно мне. О нет, не за себя – ведь иду я, а след за мной уже идут другие. Господи, они за мной идут, все шествие – длинное, длинное! Один за другим – через долину и долгим речным берегом, и через поле большое, возделанное, тихое, а конец этого шествия в лесу скрывается, и шествию конца нет. Где истина, Господи? Иду, иду.

Ты явил передо мной чудеса свои – на розоватых вершинах гор, на зеленовато-серых скалах, прекрасных, как замки очарованных королевичей.

Те, кто ближе, видят ясно, те же, кто у реки или в поле – они-то когда узрят эти чудеса Твои? Или те, кто из лесу еще не вышли? Жаль мне их, Господи! Нескоро узрят они чудеса Твои, что Ты так щедро рассыпаешь вокруг.

Долог ли будет ещё наш путь, Господи? Или Ты велишь не вопрошать об этом?

Но куда идем мы, Господи? Где конец этому пути?» (4)

А вот диалог Чюрлёниса с морем окончится трагично: в триптихе «Соната море» (1908) художник подставит свою лодочку под удар самой страшной волны, похожей на отверстую пасть чудовища, а море напишет пеной его инициалы, требуя в жертву «М.К.» — Микалоюса Константинаса. У Горького очеловечивание моря также встречается: «Море смеялось. Под легким дуновением знойного ветра оно вздрагивало и, покрываясь мелкой рябью, ослепительно ярко отражавшей солнце, улыбалось голубому небу тысячами серебряных улыбок». (42, Т.1, С.360). По мнению Б.М.Галеева, Горький является подлинным «чемпионом синестетизма» в русской литературе, затмевая в том даже Бальмонта: «И речь здесь идет не об избитых, случайных синестетических трюизмах, которыми полна и наша

обыденная речь, хотя писатель, конечно, не избегает их: «однотонный, белый голос (станового)»; «черный звук (гудка)»; «бесцветный голос»; «густая волна звуков»; «тонкая задумчивая песнь самовара» («Мать»); «темный голос» («Хозяин»), «мягкий и гибкий голос» («Месть»), и т.д. Нет, оказывается, синестезия — это не случайность, это одна из самых ярких красок в его художественной палитре!» (39, С.196)

Чюрленис читал Максима Горького. Произведения русского писателя становились темой для обсуждения в кругу друзей, о чём вспоминает сестра художника Я.Чюрленис: «Они с огромным душевным подъемом спорили бывало до поздней ночи на самые разнообразные темы живописи, скульптуры, музыки и литературы. (...) Темой служили самые любимые в то время авторы: Оскар Уайльд, Эдгар По, Ги де Мопассан, О.Бальзак, Э.Золя, Ш.Бодлер, П.Верлен, Р.Роллан, Ф.Ницше, Г.Ибсен, Г.Гейне, Ф.Достоевский, М.Горький и Л.Андреев». (6, С.165)

Самому Горькому был симпатичен Чюрленис, он прямо об этом заявлял: «Мне Чюрлянис нравится тем, что он меня заставляет задумываться как литератора». (43, С.104) Очевидно, Горький понимал, что любое значительное художественное произведение предполагает множество вариантов восприятия. В этом отношении прозаическая «Сказка о море» гораздо шире «Песни о буревестнике», поскольку на тему первой еще можно высказать различные суждения, тогда как по отношению к стихотворению о смелой птице это сделать нельзя. Может быть, потому, что образы Горького — не символы, а чистые аллегории, которые очень легко расшифрует даже школьник: за «глупым пингвином» явно стоит фигура жирного обывателя.

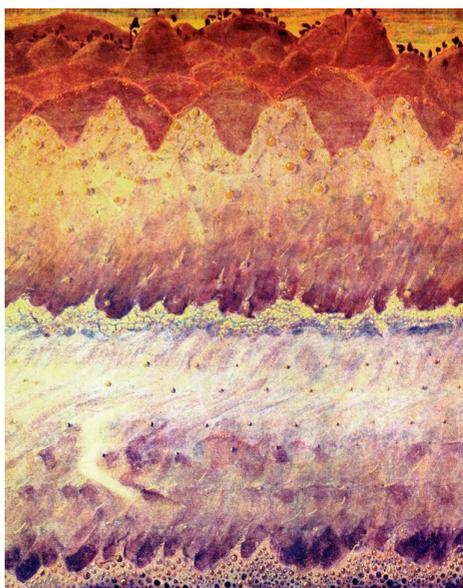
Деконструкция наблюдателя

Фигуры и композиция живописного цикла Чюрлениса «Соната моря» (1908) также вызывают различные трактовки, даже такая деталь, как желтые пузырьки в «Allegro»,

расположенные вертикально. В них видят и кусочки янтаря, и капли на стекле маски ныряльщика (1). Нам же представляется, что это обычная линия прибоя, увиденная сверху, с высоты птичьего полета, то есть лежащая в нижней плоскости, а не вертикально. Чайка, «прекрасная мысль» художника, скользя над волнами, видит рыб, играющих на мелководье, и желтый песок, пересыпанный ракушками... Картина моря дана не человеческим зрением, в ней отсутствуют привычные категории сознания, сквозь которые мы привыкли созерцать природу.

Как писал Блейк, «Вам не изведать радость птиц, несущихся в полете». Но, если о Блейке можно с полным основанием заявить: «Преисподняя обнажена перед Ним, и нет покрывала Аваддону» (т.е. ангелу бездны. Книга Иова, 26, 6), то Чюрленис не низвергается в бездну. Напротив, он взбирается по мостам и небесным лестницам столь высоко, что оттуда не видно ада, и ангелы, всякого насмотревшись за свой бесконечный век, уже равнодушны к людям. Это явно не ортодоксальная концепция рая. Чюрленис следовал путем, который указал ему и его кумир Ницше: «Итак, вперед по пути мудрости, бодрым шагом и с бодрым доверием! Каков бы ты ни был, служи себе самому источником опыта! Отбрось неудовольствие своим существом, прости себе свое собственное Я: ибо во всяком случае ты имеешь в себе лестницу с тысячью ступенями, по которым ты можешь подыматься к познанию. Эпоха, в которую ты мучительно чувствуешь себя заброшенным, славит тебя за это счастье; она зовет тебя изведать опыт, который, быть может, будет уже недоступен людям позднейшего времени». (83, С.191)

В тексте Ницше появляется архетип лестницы, характерный для работ Чюрлениса. По этой лестнице художник взобрался столь высоко, что ему удалось охватить взглядом изоморфный человеку космос. В большинстве работ Чюрлениса горизонт либо располагается очень низко, либо вообще отсутствует, как, например, в «Сказке замка», башня которого, спирально закручиваясь в облака, выходит в стратосферу. Исчезновение горизонта в куль-



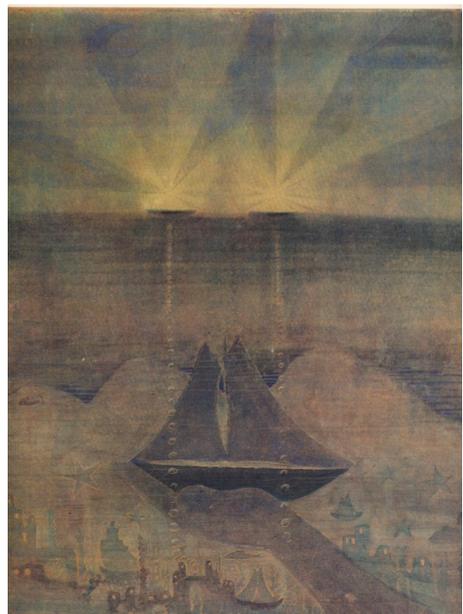
М.К.Чюрленис. «Соната моря»

Allegro

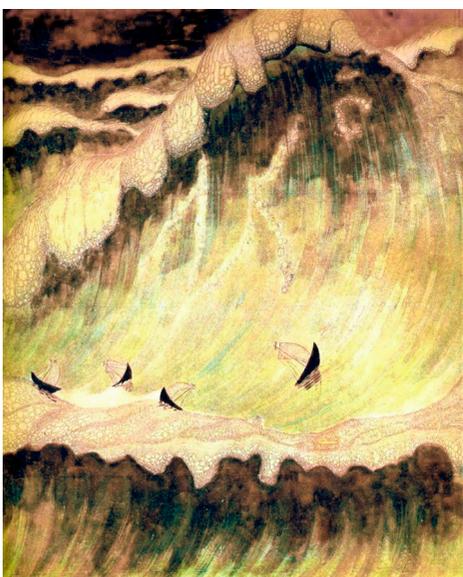
Andante

Finale

туре традиционно ассоциируется с заявлением о смерти Бога, которое сделал Ницше. «Горизонт означает границу человеческих возможностей, — пишет Б.Гройс, — которую невозможно преодолеть именно потому, что она сама не стоит на месте, своим движением преграждает путь, делает его бессмысленным топтанием на месте, постоянным воспроизведением одной и той же ситуации». (45, С.106) Уничтожение линии горизонта открывает дорогу сверхчеловеку. В советском искусстве это явление Андрей Платонов сформулирует максимой: «Человек должен стремиться к невозможному», но сам факт исчезновения заветной линии сделает достоянием общности Малевич. Если для Ницше «космическое переживание» утраты горизонта еще досадно, то Малевич с гордостью возвестит о прорыве кольца горизонта и освобождении от вещей, приписав окончательное уничтожение горизонта себе, однако прежде горизонт уже ухнул в сияющую бездну Чюрлениса.



Кроме того, исчезновение линии горизонта — это еще и следствие размывания зрительной позиции наблюдателя. Если в *Allegro* и *Andante* «Сонаты моря» наблюдатель помещен соответственно над и под водой, но в *Finale* он размыт и неопределен. Миры Чюрлениса предстают нам такими, как если на них вообще никто не смотрит, и в этой ситуации проступают сути вещей, которым не нужно притворяться или прикидываться иными, чем они есть на самом деле. Пейзаж является нам как что-то несубъектное, то есть деконструкции подвергается не мир, а сам наблюдатель. В этом живопись Чюрлениса смыкается с античным мироощущением: «Античная культура основывается на внеличностном космологизме», — писал А.Ф. Лосев (75, С.318) Эстетика в данном случае — это исполнение экзистенции, когда тело художника плавно перетекает в космос, и ландшафт становится неотъемлемой частью этого тела, он сам живет, дышит, излучает



свет. Нетрудно заметить, что внешний источник освещения в картинах Чюрлениса часто невозможно локализовать, его природа светится своим внутренним светом.

Изменяется у Чюрлениса и само понятие пейзажа. Это больше не «красивое место», ведь красота сама по себе — вещь субъективная. Миры Чюрлениса скорее гармоничны, то есть поверяются не субъективной логикой, а математикой, алгебраической формулой, о чем говорил К.Чуковский. Как математик описывает в своей тетради свойства и функции, которых в сущности нет, так и Чюрленис доверяет бумаге пейзажи, которых в природе не существует. Картины Чюрлениса — это не картины в традиционном смысле этого слова, то есть не картины чего-либо присутствующего в реальности. Они передают Иное, на чем весьма скоро будет настаивать авангард.

М.К.Чюрленис и А.Грина

Блестящие миры Чюрлениса невольно вызывают ассоциацию с произведением А.Грина, увидевшим свет именно под таким названием. «Блестящий мир» Грина вырос из дореволюционной наброска «Состязание в Лиссе». Обратим внимание на то, что действие происходит несуществующем городе, то есть в той реальности, которая доступна только внутреннему зрению писателя. Причем реальность эта поражает своей светоносностью. Именно это качество отличает А.Грина, да и М.К.Чюрлениса от их предтечи и учителя Эдгара По, который слышал только темные миры.

Довольно часто в литературоведении делаются попытки отнести творчество А.Грина к жанру фантастики, однако сам писатель против этого активно возражал. Например, когда Ю.Олеша выразил А.Грину восхищение фантастическим романом «Блестящий мир», автор почти оскорбился. «Как это для фантастического романа? Это символический роман, а не фантастический! Это вовсе не человек летает, это парение духа!» (86, с.232). Парение духа — вот наиболее емкое определение для фантастических картин Чюрлениса и сокрытых слоев

реальности, в которые он проникал силой воображения. Грин, как и Чюрленис, не пытался подвести под свои фантазии научнообразную базу и не прибегал к мистике, поскольку понимал, что обывательский «здравый смысл» способен прервать искомое парение духа.

На попытку трансцендирования указывает и сам эпиграф романа из Свифта: «Это — там», то есть по ту сторону видимой реальности, и нереальные пейзажи, которые рисует фантазия Грина и которые так похожи на то, что изображал на своих картинах Чюрленис: «Стеббе невольно увидел призрачную дорогу, в которой имеющий всегда дело с тяжестью ум человека не может отказать даже независимому явлению. Дорога эта, эфирнее самого воздуха, вилась голубым путем среди шиповника, жимолости и белых акаций, среди теней и переливов невещественных форм, созданных игрой утра. По лучезарному склону всходила она, скрывая свое продолжение в облачных снегах великолепной плывущей страны, где хоры и разливы движений кружатся над землей» (44, С.130)

Оба художника не смешивали науку и творчество, однако Грину удалось чутко уловить суть «исчезновения материи», вызванное кризисом ньютоновской физики. В «Блестящем мире» умный обыватель, министр, который заключил в тюрьму летателя Друда, высказывается: «...никакое правительство не потерпит явлений, вышедших за пределы досягаемости... Наука, совершив круг, по черте которого частью разрешены, частью грубо рассечены, ради свободного движения умов, труднейшие вопросы нашего времени... вновь подошла к силам, недоступным исследованию, ибо они в корне, в своей сущности — ничто, давшее Все. Предоставим простецам называть их «энергией» или любым другим словом, играющим роль резинового мяча, которым они пытаются пробить гранитную скалу... Глубоко важно то, что религия и наука сошлись на том месте, с какого первоначально удалились в разные стороны; вернее, религия поджидала здесь науку, и они смотрят теперь друг другу в лицо». (44, С.99-100). И далее министр рассуждает, что случится, если в пустоту современной

души грянет потрясающий образ: человек, парящий над городом вопреки законам природы, уличая религию и науку «в каком-то чудовищном, тысячелетнем вранье». (Там же) Грин по сути описал то, что случилось, когда парящий дух Чюрлёниса нарушил покой обывательской веры и знаний, уличив не только науку, но и пресловутый «здравый смысл» во вранье, в том, что мир, когда представляется единственно существующим — вовсе не то, что есть на самом деле, он — только изнанка Блистающего мира, доступного воспарившему духу. Финал романа печален: герой разбивается о землю, но смерть его спровоцирована не падением с высоты, а столкновением с миром, повязанным всеобщим враньем.

«Он принес новое, одухотворенное, истинное творчество, — писал о Чюрлёнисе Н.К.Рерих. — Разве этого не достаточно, чтобы дикари, поносители и умалители не возмутились? В их запыленный обиход пытается войти нечто новое — разве не нужно принять самые зверские меры к ограждению их условного благополучия? Помню, с каким окаменелым скептицизмом четверть века назад во многих кругах были встречены произведения Чюрлёниса. Окаменелые сердца не могли быть тронуты ни торжественностью формы, ни гармонией возвышенно обдуманых тонов, ни прекрасною мыслью, которая напитывала каждое произведение этого истинного художника». (3)

1.3

Чюрленис и русская философская мысль

Апостол русского авангарда?

Отметим такую странность, что приоритет в искусстве адекватного изображения действительности русский религиозный философ Павел Флоренский, рассуждая о возможности восстановления изначального, невидимого глазу, единства мира, отдавал из числа современников именно Чюрленису (101, Т.3(2), С.107), о чем мы уже упоминали в 1 главе. Казалось бы — из нашего посткоммунистического далека, — что православный философ должен приветствовать живопись реалистического направления, к примеру, исторические сюжеты В.Сурикова, работы М.Нестерова и Ал.Иванова на темы библейских событий или церковной жизни, ведь реализм говорит на языке, понятном и чиновнику, и студенту, малограмотному крестьянину или матросу... Однако сам П.Флоренский был глубоко убежден, что задача живописи — не дублировать действительность, а «творить образы жизни» (101, Т.3 (2), С.92), от которых, «зримых здесь и теперь, тянутся нити к иному, к бытию вселенскому, к полноте бытия» (101, Т.3 (2), С.84) Поскольку реалистическая живопись — это всего лишь плоская трехмерная проекция четырехмерной реальности, «полноту бытия» в искусстве способен передать только символ. Заметим, что символизм о Павла Флоренского носил христианскую окраску. Символика для него — это способ

соприкосновения человека с миром горним.

Священник Павел Флоренский невольно приветствовал рождение русского авангарда¹ — что по прошествии сотни лет выглядит тем более неожиданно, поскольку прозвучало из уст священнослужителя. А ведь и уничтожили русский авангард в течение последующих десяти-двадцати лет тоже служители нового, коммунистического, культа как искусство якобы «буржуазное», чуждое народному духу. Флоренский не употреблял терминов «авангард» или «абстракционизм», однако признавал искусство предельно условное за истинное, указывая на несостоятельность творческого метода реализма в изображении действительности, поскольку перенести пространство на плоскость возможно, только разрушив форму изображаемого. А поскольку изобразительное искусство занимает исключительно форма, натурализм в принципе невозможен: «Иллюзия, наиболее похожая на действительность, наиболее далека от нее в существе дела» (101, Т.2, С.530).

Натурализм невозможен — еще и потому, что в народе всегда жило убеждение, что тонкий план бытия столь же реален, как и мир види-

¹ Рождение русского авангарда обычно датируют 1910 годом. К этому времени М.К.Чюрленис уже был серьезно болен и ничего не писал. Творчество его нельзя в полной мере назвать авангардным, хотя в 40-х годах двадцатого века ему и пытались присвоить звание «отца русского авангарда».

мый, и что он пропитывает вокруг всё сущее, более того: именно на нём происходят события подлинной жизни. По этой же причине русский человек склонен мириться с убогим обустройством быта, уличной грязью и скудной пищей, что всё кругом как бы понарошку — это обыденная суета, между тем как настоящее свершается параллельно течению сырых будней где-то там, в небесном граде, где светло, чисто и никто никого не обижает.

*Пусть я в лаптях, в сермяге серой,
В рубахе грубой, пестрядной,
Но я живу с глубокой верой
В иную жизнь, в удел иной!*

Так заявлял в 1905 году Николай Клюев, вкладывая в слова «иной удел» отнюдь не веру в революционное преобразование общества, а мечту о сермяжном запечном райке, то есть мире, находящемся «за» — в зазеркалье, за предельности. Писал же он в своей «Гагарей судьбине»: «Познал я, что невидимый народный Иерусалим — не сказка, а близкая родимая подлинность, познал я, что кроме видимого устройства жизни русского народа как государства, или вообще человеческого общества существует тайная, скрытая от гордых взоров, иерархия, церковь невидимая — Святая Русь, что везде, в поморской ли избе, в олонечкой ли позёмке или в закаспийском кишлаке есть души, связанные между собой клятвой спасения мира, клятвой участия в плане Бога. И план этот — усовершенствование, раскрытие красоты лика Божия». (61, С.718) Еще в ранней юности Клюев постиг, что красота горнего мира не только невыразима человеческим языком, но чаще всего даже непредставима и только угадывается за природными явлениями:

*Мы любим только то, чему названья нет.
Что, как полунамёк, загадочностью мучит:
Отлёт журавлей, в природе ряд примет
Того, что прозреть неведомое учат.*

Так же и другой, литовский, Николай — Микалоюс Чюрлёнис, в отличие от «натуралистов», изображал не столько видимый, сколько невидимый мир, прорываясь в пространство истинного бытия, в существовании которого большинство его современников не питало

ни малейших сомнений, однако и оппонентов можно смело причислить к последователям особой, коммунистической, религии. «Апостолы» ее при крещении в новую веру брали себе новые имена, под ними и вошли в историю. (Достаточно назвать революционные псевдонимы Ленина, Троцкого, Сталина). Пользуясь методологией Флоренского, раскрытой в его «Ономатологии», продолжим, что новое имя как сгусток личности призвано было построить и новый образ, оторвать который от имени уже не удавалось иначе, как разрушив этот мнимый образ...

После публикации воспоминаний Клары Цеткин об Ульянове-Ленине критики из АХРР издали слова вождя: «искусство должно быть понято массами и любимо ими». В ахрровских статьях слово «понято» было заменено словом «понятно», тогда как в журнале «ЛЕФ» В. Маяковского приводилась верная версия цитаты. (7) Казалось бы, ничтожное искажение, однако смысл высказывания менялся на противоположный. Если искусство должно быть «понято», это означает, что художник ведет за собой массу, если «понятно» — в этом случае художник должен приспособиться к пониманию масс. И вот эта маленькая неточность цитирования привела к реваншу «натуралистов», новых передвижников, уничтоживших, в том числе и физически, «левых» художников, несмотря на то, что творческая манера иных «левых» была не просто понятна массам, она и проистекала из традиционного канонического искусства, обращенного к неграмотным массам, — из иконописи.

Именно по этой причине о.Павел Флоренский в «Смысле идеализма» обращает внимание «масс» на Чюрлёниса, рассуждая о целостности, полном объеме и гармонии мира, ведь подобно русским богомазам Чюрлёнис проникал в тайное, невидимое пространство. Чюрлёнис трансцендентен, как и древнерусская икона.

Сейчас нам сложно представить, что попытки Чюрлёниса создать подлинно литовское искусство воспринимались в начале XX века как акт политический, поскольку всё литовское (в отличие от польского) было синонимом мужицкого. Поэтому живописное трансцендирова-

ние Микалоюса Чюрлёниса — практически то же, что и поэтическое заглядывание Николая Клюева в прародину, небесный Иерусалим, в котором растет виноград, похожий на клюкву. Знаменательную фразу по поводу творчества Клюева сказал в 1919 году редактор газеты «Вытегорская коммуна» А.В.Богданов: «Во веки веков не умрёт русский мужик Христос!» (25) Народ присвоил и омужичил сакральное, сделал его родным, исконным. И ведь Чюрлёниса — при всей его образованности — можно назвать сверхчеловеком среди литовских мужиков. Обладая глубинной корневой связью с мифопоэтическим мышлением литовского крестьянства, он стремился подтянуть собратьев «к невозможному» силой своего искусства.

Несмотря на старания воинствующих безбожников, предпринятые после 1919 года (до 1919 верующих принимали в коммунистическую партию), тайный код иконописи просачивался в советское искусство. Показательна картина «Гончарное производство», созданная И.И.Зубковым в 1932 году и экспонируемая сейчас в Русском музее. Произведение на производственную тематику населяют явно иконописные персонажи, причем цикл развернут во временном плане: от добычи глины до выпуска готовой продукции. Задумку мастера можно трактовать двояко: как обожествление простого труда и как протаскивание традиций иконописи в искусство социалистического реализма. (За последнее он, вероятно, и поплатился: дата смерти художника — 1938 год).

Окно в иномир

Невидимое пространство иконы «...есть радостная весть из родимых глубин бытия, забытая, но втайне лелеемая память о духовной родине. И в самом деле, получая от проникшего в эту родину откровения, мы не извне воспринимаем его, но в себе самих припоминаем: икона есть напоминание о горнем первообразе». (101, Т.2, С.460) А еще можно сказать — о мире идей, который душа созерцала до своего земного воплощения, и далее, низвергнутая в мир тусклых подобий вынуждена мучительно припоминать, что же такое она наблюдала «там».

Итак, икона — окно, прорезанное рукой праведного мастера в «тот» мир, в инобытие, живущее по своим строго определенным правилам, прорыв из «лихорадки будня» в ленивый поток вечности. Упомянем, что в финском языке слово «окно» сохранило первородство с иконой и произносится как «ikkuna».

«Если символ, как целесообразный, достигает своей цели, то он реально неотделим от цели, — пишет отец Павел Флоренский в работе «Иконостас», — от высшей реальности, им являемой; если же он реальности не являет, то, значит, — цели не достигает, и, следовательно, в нем вообще нельзя усматривать целесообразной организации, формы, и, значит, как лишенный таковой, он не есть символ, не есть орудие духа, а лишь чувственный материал. Повторим, нет окна самого по себе, потому что понятие окна, как и всякого орудия культуры, конститутивно содержит в себе целесообразность: то, что не целесообразно, не есть и явление культуры. Следовательно, или окно есть свет, или — оно дерево и стекло, но никогда оно не бывает просто окном» (101, Т.2, С.443). И далее продолжает, что подобным же образом икона или больше самой себя, когда она — небесное видение, или меньше, если не открывает никакого сверхчувственного мира, оставаясь просто расписной доской. «Глубоко ложно то современное направление, по которому в иконописи надлежит видеть древнее искусство, живопись, и ложно прежде всего потому, что тут за живописью вообще — отрицается собственная ее сила: даже и вообще живопись или больше или меньше самоё себя. Всякая живопись имеет целью вывести зрителя за предел чувственно воспринимаемых красок и холста в некоторую реальность, и тогда живописное произведение разделяет со всеми символами вообще основную их онтологическую характеристику — быть тем, что они символизируют» (101, Т.2, С.444)

Примечательно, что одна из ранних работ Чюрлёниса так и называется «Окно» (1904-05). А видны в это окно не обычные земные пейзажи, а кущи вьющихся растений и поднимающийся из тумана крест. Живопись М.К.Чюрлёниса можно с полным основанием назвать окном в иную реальность (хотя и не

ортоксально христианскую), существующую параллельно обыденному бытию, причем воссозданную методом припоминая первообраза. Этот вывод позволяют нам сделать и некоторые другие характерные черты живописи литовского художника, о которых мы уже упоминали в 1 главе. Микалоюсу Константинасу обычно недоставало одной картины, чтобы полностью передать переживание весны или глубинную сущность моря. Он писал серии работ, чаще выстроенные на основе музыкального принципа сонаты или симфонии — да, — однако одновременно и повторяя в чем-то серию иконных клейм, в которых кадр за кадром развертывались во времени сцены жизни персонажа. При этом наблюдается единая композиционная целостность, разрозненных сцен, и «все вместе, весь круг смыкающегося в себе поля постигается как единое явление вечности». (101, Т.3, С.249) Это такое же отражение истинного бытия, или всеединой идеи, противостоящей бытию вещественному, которое «подавляет своим бессмысленным упорством и нашу любовь и не дает осуществиться ее смыслу», по выражению В.Соловьева. (98, Т. 2, С. 540)

Ведь в качестве одного из основных свойств этого вещественного бытия В.Соловьев отмечал непроницаемость во времени, в силу которой всякий последующий момент бытия не сохраняет в себе предыдущего, а исключает или вытесняет его собою из существования. Однако именно этот момент непроницаемости преодолевается как в иконописи, так и в живописных сериях Чюрлениса, хотя в принципе живопись не временное искусство. Реалистической живописи свойственно останавливать мгновение, подобно фотоснимку, фиксировать «бытие в состоянии распада, бытие раздробленное на исключаящие друг друга моменты и части», и именно такое, раздробленное, бытие «одностороннее», по выражению Вл.Соловьева, умы принимают за истинное, полагая, что ничего иного вообще не существует. (98, Т. 2, С.540)

В иконописи продленное бытие подразумевает единство всех моментов человеческой жизни, начиная не только с рождения, но и с зачатия. Встречается такой вроде бы странный

для иконописи эротический сюжет: зачатие Иоанна Крестителя. Доска изображает родителей Иоанна, соединившихся в страстном поцелуе. Нимбы их сливаются воедино, абрисом напоминая яйцеклетку, начавшую деление. А рядом стоит уже взрослый сын их Иоанн со свитком, на котором написано, что же там у них происходит. Сюжет кажется странным скорее не для древнерусской иконописи, а для современного восприятия искусства иконописи и самих религиозных представлений наших предков. Выходит, что иконопись не знала запретных тем, да и сами мастера принимали человека таковым, каким его сотворил Господь, ничуть не сокрушаясь о «постыдном» способе зачатия и рождения, что порой проскальзывает у русских философов.

Русская икона радостна, она приветствует жизнь. Однако и это еще не все. Икона фиксирует единство всякого человеческого действия на двух планах. Ни один человек не появляется в наземном мире случайно, приход его обозначается заранее встречей душ родителей на тонком плане бытия. «Весьма нередки случаи, когда астрал образуется прежде физического тела, — пишет Ю.В.Линник, — причем он может ждать воссоединения с телесной оболочкой очень долго». (69, С. 81) «Зачатие Иоанна Крестителя» изображает слияние душ Захарии и Елизаветы в горнем мире и формирование их будущего ребенка, то есть пока что его астрального образа. Очевидно, поэтому иконописец не видел в изображении явно эротической сцены ничего постыдного, в противном случае созерцание иконы походило бы на подглядывание в замочную скважину. Однако такого ощущения при взгляде на икону не возникает, прочитывается только истинная цельность момента, ведь и цельная красота, по Соловьеву, может «находиться только в идеальном мире самом по себе, мире сверхприродном и сверхчеловеческом», который как раз мы и видим в «окно». (98, С.152) Вот к этой-то цельной красоте, к общению с высшим миром путем внутренней творческой деятельности, и призывает художника В.Соловьев. «Если первое субстанциальное единство творчества, поглощенного мистикой, мы назовем теургией, то это новое органическое или расчлененное

его единство назовем свободною теургией или цельным творчеством», — пишет он в «Философских началах цельного знания». — «Общее, или воссоединенное бытие, а именно мистика в сфере творчества, теология в сфере знания и церковь в сфере общественной жизни, образуют вместе одно органическое целое, которое может быть названо старым именем религии (поскольку оно служит связующим посредством между миром человеческим и божественным)». (98, Т. 2, С. 174) Именно таковым творчеством Чюрлениса представлялось отцу Павлу Флоренскому.

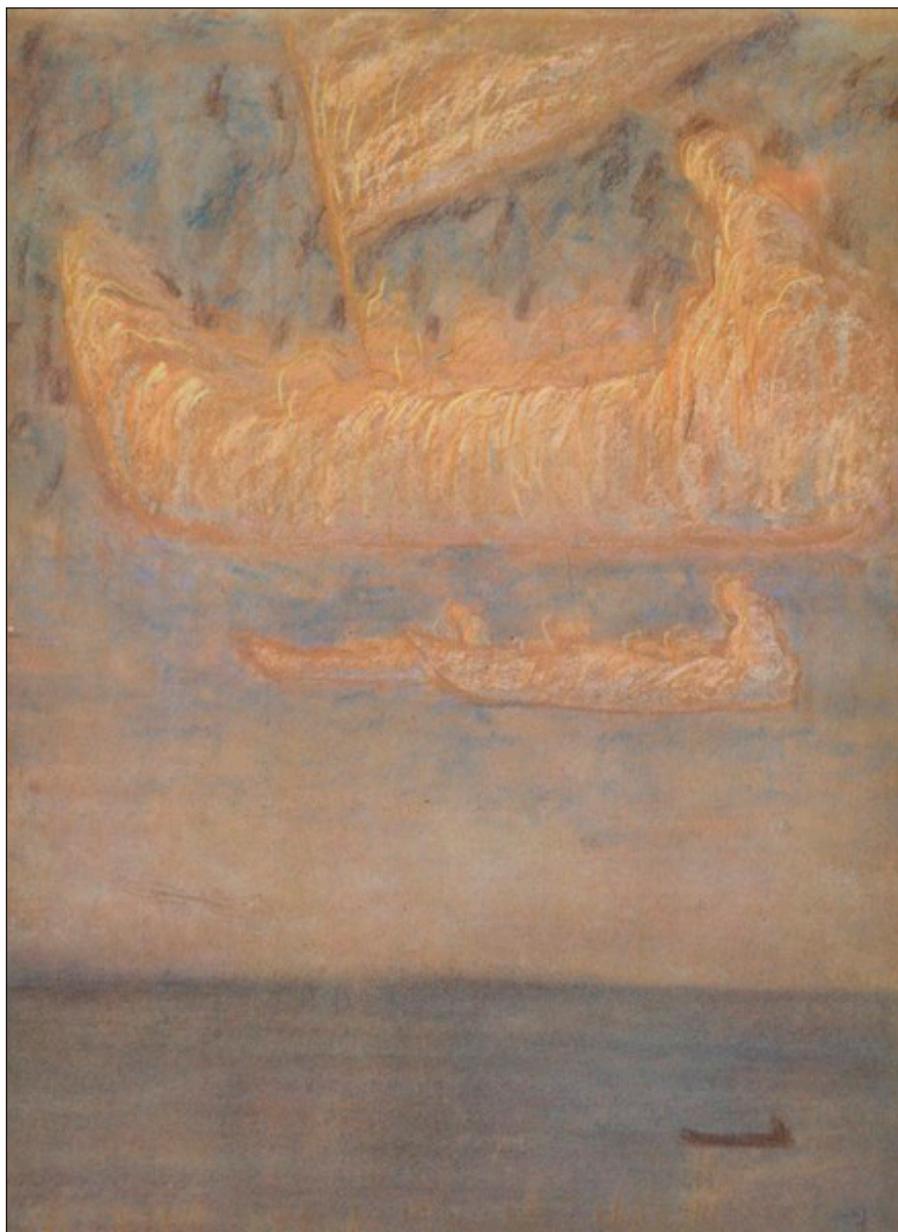
Странности перспективы

«Иконостас» о Павлу Флоренского начинается с длинного экскурса в мир сна и припоминания загадочных сновидений — загадочных с точки зрения концентрации времени до такой степени, при которой причина и следствие вроде бы меняются местами. Но ведь «меняются» они только в дневном, обыденном сознании. В сознании же сна, то есть на границе между реальным и трансцендентным миром, следствие предшествует причине потому, что временной поток направлен в обратную сторону. Сон приоткрывает завесу в вывернутый наизнанку трансцендентный мир, в котором пространственно-временные отношения обратны тем, к которым мы привыкли в реальности. Естественно, современный «ученый» редактор наверняка бы вымарал экскурсы в мир сновидений как абсолютно ненаучные и крайне субъективные, однако именно это долгое блуждание по лабиринтам сна позволяет Флоренскому сделать замечательный вывод о том, почему же на иконе перспектива и организация пространства вообще как будто бы нарочно нарушают все каноны классической светской живописи. Так, у изображаемых на иконе зданий видны обе боковые стены, у евангелия — три, а то и все четыре обреза, лики изображаются с теменем, висками и ушами, отвернутыми вперед, характерно также одновременное изображение груди и горбов персонажей деисусного ряда и прочие соединения профиля и фаса. «В связи с этими допол-

нительными плоскостями, линии параллельные и не лежащие в плоскости иконы или ей параллельной, которые перспективно должны были бы быть изображены сходящимися к линии горизонта, на иконе бывают изображены, напротив, расходящимися. Одним словом, эти и подобные нарушения перспективного единства того, что изображается на иконе, настолько явны и определены, что на них первым делом укажет самый посредственный ученик, хотя бы лишь мимоходом и из третьих рук отведавший перспективы», — пишет Флоренский в статье «Обратная перспектива» (102, С.10), отмечая также и разноцентренность в изображениях. «Одни части палат, например, нарисованы более или менее в соответствии с требованиями обычной линейной перспективы, но каждая — с своей особой точки зрения, т.е. со своим особым центром перспективы; а иногда и со своим особым горизонтом, а иные части, кроме того, изображены и с применением перспективы обратной». (102, С.12)

И далее он обращает наше внимание на то, что подобный же прием использовал Леонардо в «Тайной вечере», желая снять пространственное разграничение того, евангельского, мира, и этого, житейского, показать Христа именно как двухплановый персонаж. Во-первых, картина Леонардо содержит несколько одномоментных точек зрения, как будто бы за происходящим наблюдают сразу несколько пар глаз, потом, при такой площади помещения крыша нависает невероятно низко, что в реальной архитектуре вообще невозможно... Классические светские каноны живописи о Павлу Флоренскому напоминают «правила скорее условного, предпринятого во имя теоретических замыслов, заговора против естественного мировосприятия фиктивной картины мира, которую, по гуманистическому мировоззрению, требуется видеть, но которой, несмотря на всю дрессировку, человеческий глаз вовсе не видит, а художник проговаривается о своем невидении, лишь только от геометрических построений переходит к тому, что действительно воспринимает». (102, С. 42)

Да, сразу трех стен у дома видеть действительно нельзя, однако нельзя видеть сразу и двух стен дома, и даже одной. «Сразу — мы видим



М.К. Чурлёнис.
Корабль. Облака

только ничтожно малый кусочек стены, да и его не видим сразу, а сразу, буквально, — ничего не видим. Но не сразу — мы обязательно получаем образ дома о трех и о четырех стенах, таким дом себе представляем. В живом представлении происходит непрерывное струение, перетекание, изменение, борьба; оно непрерывно играет, искрится, пульсирует, но никогда не останавливается во внутреннем созерцании мертвою схемой вещи. И таким именно, с внутренним биением, лучением, игрою, живет в нашем представлении дом». (102, С. 67) Итак, наше представление о пред-

мете все-таки пятимерно. Помимо обычных пространственных мер, а также времени, мы воспринимаем любой объект в качестве категории, разумея, что вот именно дом, который имеет четыре стены, окна и двери, то есть достраивая объект в сознании. Именно по причине категориальности мышления Павел Флоренский принимает и абстрактную живопись с ее стремлением показать предмет в совокупности, со всех сторон.

Г.Губанова отмечает, что традиционный подход к созданию иллюзии трехмерного пространства на основе законов зрительного

восприятия, который позже отвергли художники-авангардисты, Чюрленис разрушает созданием целого ряда иллюзий, смещений, мнимостей, открывающих иллюзорность привычных представлений. Конечная задача этого приема – раскрытие многовариантной природ миростройства и, в конечном итоге, погружение зрителей в измененное состояние сознания. (46)

Помимо категориальности, иконописи присуще еще одно удивительное свойство, именно обратная перспектива, которая указывает на то, что горний, невидимый в реальности мир строится обратно видимому. Обратность эта прорывается в сновидениях. Во сне «душа воспаряется из дольного мира и переходит в мир горний. Там, без образов, она питается созерцанием сущности горнего мира, осязает вечные ноумены вещей и, напившись, обремененная видением, нисходит вновь в мир дольный» (101, Т.2, С.428) Сны несут почти чистый смысл инобытия, заключенный в тончайшую оболочку образов. Это определение можно смело применить также и к живописи Чюрлениса, которого Вяч.Иванов назвал живописцем невидимого.

Ф.Розинер, характеризуя творчество Чюрлениса, отсылает нас к архетипам волшебной сказки, в которой маленькое кажется большим, далекое — близким и т.д. Но ведь все эти метаморфозы органически вытекают из обратной перспективы иконописи, вывернутого наизнанку бытия, в котором предметы по мере удаления становятся больше и ближе. Да собственно, даже не из самой иконописи, а из законов того мира, который открывает иконы. «Законы земной оптики не действуют в Эмпичтории, — пишет Ю.В.Линник, — и даль, и близь видны здесь с одинаковой четкостью. Это значит, что в эмпирии все рядом — и все доступно: тут невозможны ни изоляция, ни отчуждение» (69, С. 22)

Что-то похожее, правда, немного в другом качестве, наблюдается в картине Чюрлениса «Корабль. Облака», когда небесный первообраз по мере приближения к земле и оплотнения становится все меньше, пустеет, как бы выхолащивается, наконец превращаясь в бук-

вально несколько черных штрихов на поверхности моря в виде реальной лодки, к тому же без гребца.

«Там и всегда»

«Здесь и сейчас» европейской философии русская икона противопоставляла принцип «там и всегда». Тем же принципом руководствуется Чюрленис. Если сформулировать его более мягко, получится: «ничего здесь и ничего сейчас». Да и в какое иное пространство, кроме вечности, можно поместить категории дружбы, истины, рая — ведь именно так называет Чюрленис свои работы. А живописные циклы «Потоп» и «Сотворение мира»? Даже если названия соотносятся с предметами вполне конкретными: «Мосты», «Лодка», «Лес», Чюрленис лепит свои образы из астральной материи сна, и всякий созерцатель тут же узнает, где и когда он видел эту лодку и эти мосты, потому что ничего такого не может быть здесь и сейчас. Но если каждый человек мгновенно узнает уже виденное однажды, тогда что это — плод авторской фантазии или все же реальность, существующая по ту сторону бытия? А что ангелы с крыльями, известные нам и по светским, и по религиозным произведениям искусства — это символ или реальность? Таким вопросом задается Ф.Розинер, анализируя картину Чюрлениса «Рай», и сам отвечает: «Картина эта столь жива и убедительна, что кажется, будто она писана с «натуры». (93, С.208) Автор первой монографии о Чюрленисе Б. Леман писал: «Мы можем лишь едва угадывать первоначальный ужас [того], что принесло Чюрленису все более раскрывающееся ясновидение, приведшее его впоследствии к созданию «Рая», где он вновь, хотя и по-новому, говорит о том, что некогда видели Филиппо Липпи и Фра Беато Анжелико» (Цит. по: 93, С.208) И это тоже свидетельствует о том, что Чюрленис нес в себе реальность инобытия.

«Рай» Чюрлениса замечателен прежде всего тем, что в традиционной иконописи тема эта раскрыта сравнительно мало по сравнению с изображением ада. Возьмем для примера ка-



Икона «Страшный суд»
О.Кижичи

ноническую икону «Страшный суд». Почти по всей иконе извивается змей, в кольца которого вписаны грехи — мытарства, по который ангел пронесит праведную душу. В самом низу, «чреве бесием», изображены адские муки: там горят ростовщики, клеветники, чародеи... Панорама ада весьма обширна и живописна. Но как изображен рай? В светлую обитель ведут врата, в кои апостол Павел готовится впустить праведных. Ангел накладывает на них венцы. В винограднике тем временем сидит Пречистая Дева. На некоторых иконах в раю помещается богато декорированный стол с яствами. В раю сытно, тепло, богато. Вот, собственно, и все. (Копия канонической иконы «Страшный суд», находящаяся сейчас на о.Кизи, дополняет картину рая интересной деталью: обитатели его обуты в красные сафьяновые сапожки, которые могли позволить себе только очень состоятельные люди. Между тем еще Дионисий Ареопагит упоминал, что при изображении божественных персонажей «нагота и неимение обуви означают свободу всегдашнюю, ничем неудержимую готовность, отдаление от всего внешнего и возможное уподобление простоте существа Божия». (49, С.177) Но кижский мастер, очевидно, этого не знал).

Рай Чюрлениса — это пространство, залитое ровным золотым сиянием, проистекающим отовсюду — с неба, с поверхности спокойно-го океана, со ступеней гигантской лестницы, у подножия которой ангелы собирают цветы. Обитатели его рая питаются солнцем. Рай прозрачен, в него хочется войти, как в воду, и раствориться в ней, стать частицей чистого золотого сияния. Флоренский говорит, что иконописец изображает вещи как производимые светом, а не освещенные источником света.

Подобное видение рая встречается у Данте. Вообще, если придерживаться даже в отношении творчества сугубо материалистической позиции, то работу Чюрлениса «Рай» можно назвать буквальным иллюстрацией фантазии поэта, возникшей под впечатлением «Божественной комедии». Действительно, живописное полотно совпадает с поэтическим прозрением буквально до золотых порхающих искр:

*И свет предстал мне в образе потока,
Струистый блеск, волшебною весной
Вдоль берегов расцветенный широко.*

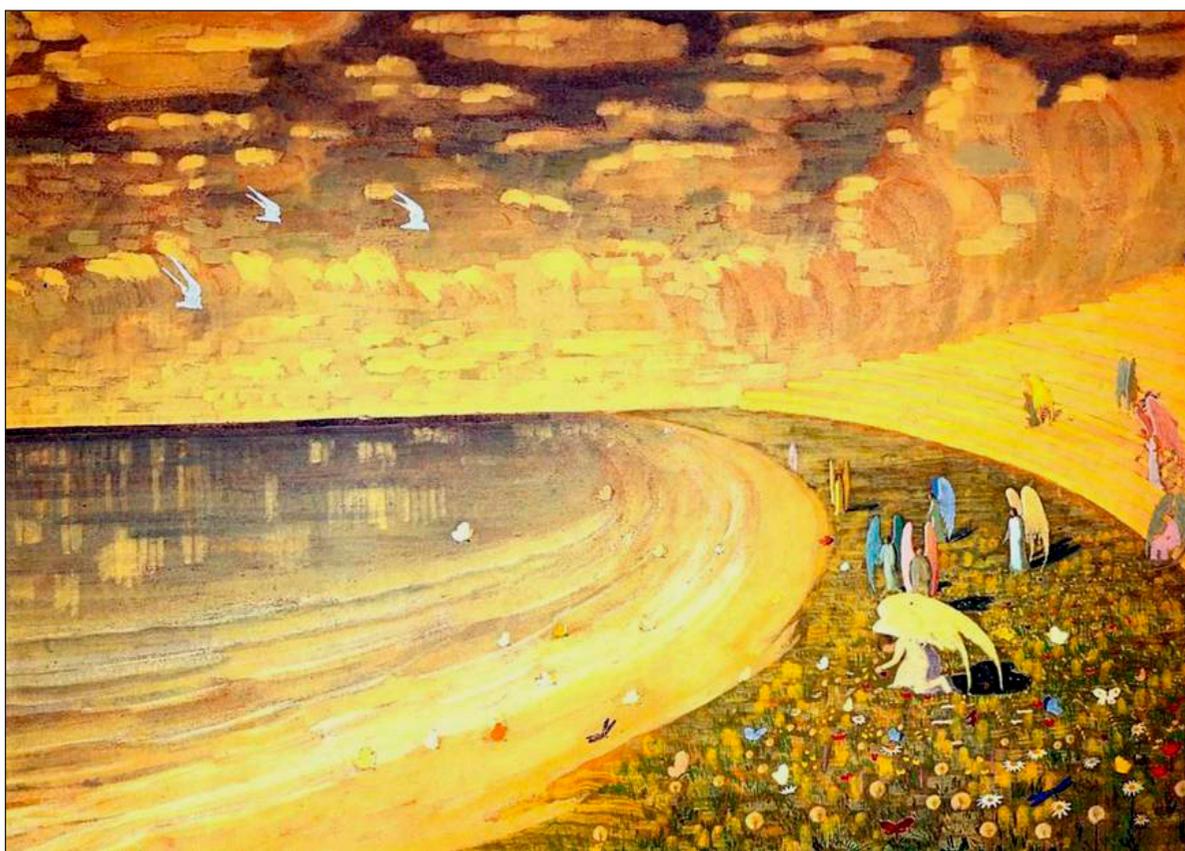
*Живые искры, взвившись над рекой,
Садилась на цветы, кругом порхая,
Как яхонты в оправе золотой;*

*И, словно хмель в их запахе впивая,
Вновь погружались в глубь чудесных вод;
И чуть одна нырнет, взлетит другая.*

(Рай, песнь 13, 61-67)

И все же материя фантазий, из которой лепится художественное произведение, подобна материи сна, на языке эзотерики — астральной материи. Сон, даже «невоспитанный, дикий», по выражению о.Павла Флоренского, «восторгает душу в невидимое и дает даже самым нечутким из нас предощущение, что есть и иное, кроме того, что мы склонны считать единственно жизнью». Точно так же творческий акт проявляет невидимое, — похожим образом в эпоху черно-белого фото на бумаге в ванночке с проявителем проступало изображение. Поэтому совпадение впечатлений — живописного и поэтического — у двух независимых творцов можно считать скорее свидетельскими показаниями, нежели просто фантазией.

А что же свет у Флоренского? Есть у него особый свет, иконописный. «Я очень обращаю внимание твое на этот замечательный термин: икона пишется на свету и этим, как я стараюсь выяснить, высказана вся онтология иконописная, — пишет он в «Иконостасе». — Свет, если он наиболее соответствует иконной традиции, золотится, т. е. является именно светом, чистым светом, не цветом. Иначе говоря, все изображения иконы возникают в море золотой благодати, омываемые потоками Божественного света. В лоне его «живем и движемся и существуем», он есть пространство подлинной реальности. И потому понятна нормативность для иконы света золотого: всякая краска приближала бы икону к земле и ослабляла бы в ней видение». (101, Т. 2, С.504) Гегель определял свет как противоположность тяжёлой материи, ещё не раскрывшей-



М.К. Чюрлёнис. Рай

ся в своём единстве. Это чистое тождество с собой, первая идеальность, первая самобытность природы (41, Т.3, С.201) Предметы в живописи Чюрлёниса не отбрасывают тени, значит, свет исходит отовсюду – это Фаворский свет, нетварная энергия, пронизывающая собой беспредельность космоса. (В Древней Руси с XII века путешествовали на Восток в поисках «земного рая». Даже находились свидетели, видевшие страну ослепительного света, спорившего с солнечным, о чем говорится в Послании новгородского епископа Василия тверскому епископу Федору).

Вскоре Казимир Малевич распахнет черный квадратный люк в космическую бездну, но это будет мир небытия, нераскрывшейся тяжёлой материи. Чюрлёнис не спускался в преисподнюю, твари темного мира изредка мелькали перед ним как предупреждение. Но мы обладаем другим «свидетельским» показанием, которое почти до точек совпадает с дантевским ледяным адом. Именно свидетельством Николая Клюева, которому во сне явилось ледяное

поле с живыми человеческими головами. Пытаясь поскорее выбраться из этого страшного пространства, герой вдруг наткнулся на чей-то знакомый взгляд, непередаваемо ужасный. Клюев узнал Есенина. (Об этом пишет А.И. Михайлов в «Новом журнале», Ленинград, 1991, № 4). Конечно, и этот сон можно списать на то, что Николай Алексеевич, начитавшись Данте, проникся картиной ледяного ада, противоположной народному представлению о Геенне огненной:

Мы были там, — мне страшно этих строк, —

Где тени в недрах ледяного слоя

Сквозят глубоко, как в стекле сучок.

Одни лежат; другие вмерзли стоя,

Кто вверх, кто к низу головой застыл;

А кто — дугой, лицо ступнями края.

(Ад, песнь 34, 10-13)

Но — были и другие пророческие сны Ключева, например, о повороте северных рек на юг, которые нельзя назвать иначе, чем предзнаением. Знание будущего — это нарушение обычной причинно-следственной связи, когда будущее начинает влиять на события в прошлом и настоящем, о чем писал о.Павел Флоренский в «Иконостасе», имея в виду обратный ток времени в запредельности. Ключев не раз упоминал: «...видение мне было, в теле или без тела, не знаю» или «вновь я вошел в тело и огляделся вокруг» (49, С. 79, 116), то есть, выражаясь языком современным, он владел методикой выхода в астрал, которую применяет и герой Данте:

*Коль я был телом, и тогда — хоть это
Постичь нельзя, — объем вошел в объем.*

Той же способностью в полной мере обладал и Чюрленис, запечатлевший на полотнах тонкий, прозрачный план бытия, на котором объем действительно входит в объем. В этом состоит преодоление второй ограниченности мнимого, земного, бытия, которое замечает Вл.Соловьев, когда два тела одновременно не могут занимать один и тот же объем.

Пульсация вечности

Микалоюс Константинас все дальше отдалялся от тварного мира, от «здесь и сейчас», созерцая открывшуюся ему вечность в ее ритмичной золотой пульсации. Вечность его обитаема, ее заселяют персонажи, знакомые нам по древней иконописи, однако они спокойны, нейтральны, и даже вечный Змий у Чюрлениса принимает вид миролюбивого ужа, священную природу которого столь почитают литовцы.

В «Сонате ужа» плотная материя гигантского Змия постепенно перетекает в свечение над высокими горами. Процесс преображения плоти удивительно точно соотнесен с музыкальными частями «Сонаты»: аллегро, анданте, скерцо и финал. В ритме ее мы слышим переходы и развитие главной музыкальной драмы космической эволюции. Все начинается с первой картины аллегро, где заложены музыкальные темы, которые будут потом проявляться и зву-

чать каждая в своем темпе. В. Чудовский так описал первую часть сонаты: «Три мира стоят на столбах, один на другом, и в каждом — свое небо. Это крайнее (мне известное) проявление особенного, свойственного пока только Чюрленису, восприятия пространства и самый яркий пример «множественности горизонтов». Каждый «мир» являет пейзаж, упрощенный до того невероятного предела, которого умел достигать Чюрленис. Циклоповские постройки, исполинские узорчатые стены, в которых открываются ходы, конца которых не видно, загороженные легкими заборами. Пространственное «взаимоположение» <...> всего этого иррационально в высшей степени, но... убедительно! Наверху вулкан: гора, увенчанная огненным дыханием подземной тайны. И у подножия его — храм: знак того, что везде, где присутствует Тайна, везде поклонение, молитва... А вокруг вулкана овился могучим извивом Змий, таинственный бог этих странных миров. Он еще как бы не отделился от них, от вещества, он как бы «вплетен» в окружающую среду, еще не свободный, и тело его покоится на столбах в колоссных медленных извивах; загадочно вопрошает взор пурпурных глаз, уставленных в упор...» (Цит. по: 93, С. 244)

Древний змей амбивалентен. В индуистской мифологии он олицетворяет собой огненное, светоносное начало, но в то же время змей — это и проявление темных сил земли, «а в целом — проявление космического всеединства, соединение несоединимого — Божественного и демонического, бытия и небытия (смерти и возрождения), начала и конца (змея Уроборос), сокрытого и явного, воды и огня» (51, С.162) В.П. Ершов упоминает также, что некогда гностики с ожиданием глядели в ночное небо — свою прародину, различая среди скопления звезд свивающего кольца змея. (51, С.162) Оттуда, из глубинной памяти человечества, действительно из нашей общей прародины, выполз и застыл в медитации гигантский литовский Уж-хозяин. И если победоносный Георгий безжалостно гвоздит Змия копьем, светоносный Микалоюс (Николай) позволяет Ужу мирно лежать, обвинившись вокруг мировой горы, охраняя вселенский покой — там, в небесах. Цикл «Сотворение мира» завершает

фигура уползающего ужа. Мудрый змей предпочитает скрыться с необитаемой пока земли, унеся с собой в подземное царство тайну божественного творения.

Миры Чюрлёниса плотно населены ангелами — фигуры их рисуются среди облаков или естественно вырастают из пейзажа, угадываясь за абрисом гор и легких арочных мостов. Мосты, арки, лестницы, ворота — универсальные средства перехода с земли на небо, с материального на духовный уровень, причем у Чюрлёниса врата не отверзаются специально, чтобы пропустить того или иного персонажа с неба на землю или принять кого-то в обратном порядке, как в это происходит в духовной литературе, на что еще указывает В.П. Ершов, цитируя тексты священных преданий: «Страшный Судия, сам Иисус Христос на светоносном облаке» или «сходят с небес святые ангелы»... (51, С. 24). Сквозящие врата — инвариант картин Чюрлёниса, символизирующий наше приближение к сокровенному. Порталы Чюрлёниса открыты всегда, и по ним неприкаянно бродят ангелы — бездомные бродяги, которым наскучило вечное бытие. Вот ангел, похожий на гигантскую птицу, восседает на вершине горы, равнодушно созерцая поток аморфных фигур, устремленных по полупрозрачным мостам к последнему приюту. «Эквивалент мирового древа — мировой столб или высокая гора», — пишет Е.М. Мелетинский. (81, С.215) Свой собственный миф Чюрлёнис снабжает весьма человеческой деталью: ангелы его ощущают усталость. При взгляде на серафимов с безвольно повисшими крыльями вспоминается строчка Николая Клюева: «Окровавлены ангелов руки». Вообще, до и после Клюева в русской поэзии окровавленный ангел встречаются только еще один раз, в «Пророке» Пушкина: «И жало мудрая змеи в уста замершие мои вложил десницею кровавой».

Любая участь ждет «томимых духовной жаждой», ангелы готовят им страшный обряд посвящения в жрецы, пророки. И то, что обыденному представляется кровавым кошмаром, является обычным ритуалом отсечения человеческой логики: «И вырвал грешный мой язык, и празднословный, и лукавый». Логика чело-

веческая не совпадает с божественной. Страшную же долю предрек художникам В.Соловьев светлым пожеланием: «Художники и поэты опять должны стать жрецами и пророками, но уже в другом, еще более важном и возвышенном смысле: не только религиозная идея будет владеть ими, но и они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями» (98, Т. 2, С. 293)

«Жреческое» искусство М.К.Чюрлёниса

В.Соловьев наивно верил в торжество света, поэтому и завершил этими словами обширный экскурс в историю искусства с древнейших времен, когда поэты были пророками и жрецами, религиозная идея владела поэзией, а искусство служило богам. Потом, в цивилизации, основанной на разделении труда, искусство отделилось от религии, как и другие человеческие деяния. И, если прежде художники служили богам, но теперь само искусство стало кумиром. Это уже явный камень в огород декадентов, служителей чистого искусства, для которых «совершенство художественной формы стало главным делом помимо всякого религиозного содержания». (98, т.2, С. 292) «Явились жрецы чистого искусства, для которых двукратная весна этого свободного искусства (в классическом мире и в Европе) была роскошна, но не вековечна. На наших глазах кончился расцвет новейшего европейского художества. (...) Прежнее искусство отвлекало человека от той злобы и тьмы, которые господствуют в мире, оно уводило его на свои безмятежные высоты и развлекало его своими светлыми образами; теперешнее искусство, напротив, привлекает человека к тьме и злобе житейской с неясным иногда желанием просветить эту тьму, умирить эту злобу» (там же).

Примыкая к символистам, которых В.Соловьев и гвоздил за упадничество и откровенное уныние, Микалоюс Чюрлёнис все же принадлежал к породе жрецов. Не только потому, что завершил свой творческий путь «Жертвенником», на котором и спалил все, что успел создать. Чюрлёнис глядел в отверстия небесные окна и видел



М.К. Чюрлёнис. Прелюд

то, что иногда пугало его самого. В 1908 году сперва во сне явился ему лунный конь блед, всадник Апокалипсиса, а потом на полотне над городом вознесся полупрозрачный всадник («Прелюд»), абрисом похожий на иконного Михаила — покровителя войск небесного и земного. Канонические иконные конь и всадник — в центре мира, они и творят новый мир над городом-крепостью, раскинувшемся внизу. Конь под иконным всадником красный или белый. Конь Чюрлёниса именно бледный, бесцветный, прозрачный. Он еще не оплотнился. Всадник спрыгивает с арочного моста, обрывающегося в никуда, в пространство над городом, плотно заселенное куполами восточных часовен. Иерусалимом? Всадник одет просто, голова его непокрыта, а в вздетой руке вместо Евангелия подобие нагайки. И если на русской иконе в лице Михаила выступает Христос, в «окне»

Чюрлёниса над городом парит сам Антихрист, жаждущий человеческих жертвоприношений во имя построения нового мира. Антихрист монохромен, бесцветен, как и материя ночного кошмара. Он проникает в души незаметно, подспудно, успокаивая мятущихся: «Я всего-навсего сон». Но через каких-нибудь десять лет, воплотившись и спешившись, Он открыто пройдет по городу, как кустодиевский «Большевик» (1918), заслонив небо красным хоругвом, и купола церквушек, подобно яичной скорлупе, будут хрустеть под его грубыми сапогами.

Микалоюс Чюрлёнис и Владимир Соловьев встретились во времени, но не в художественном пространстве. Когда Чюрлёнис всерьез занялся живописью, Соловьева уже не было на земле, и все же как будто Чюрлёнису адресовал философ следующие слова о новом искусстве, почтительном к древним преданиям и симво-

лам, всеобщим и примиряющем противоречия. В нем будет «неограниченная свобода мысли с глубочайшим пониманием всего мистического, безусловный индивидуализм с горячею преданностью общему благу, самый возвышенный идеализм руководящих начал с полною определенностью и жизненностью практических решений. И все это будет соединено и связано с таким гениальным художеством, что всякому одностороннему мыслителю или деятелю легко будет видеть и принять целое лишь под своим частным наличным углом зрения, ничем не жертвуя для самой истины, не возвышаясь для нее действительно над своим Я, нисколько не отказываясь на деле от своей односторонности, ни в чем не исправляя ошибочности своих взглядов и стремлений, ничем не восполняя их недостаточность». (98, т.2, С. 743)

Соловьев желал, чтобы искусство, некогда обособившееся от религии, вступило с ней в новую свободную связь. Некоторым образом это и случилось потом в русском авангарде, если рассматривать стремление живописать предмет целостно, со всех сторон продолжением традиций иконописи хотя бы с позиции формы, когда стол стал изображаться с четырьмя ножками, — хотя две из них и не могут быть видны, — потому что их на самом деле четыре. (Отсюда следует вывод о том, что авангард, настаивающий на изображении невидимого духовного мира, продолжает более древнюю в русском искусстве традицию, нежели реализм).

Завершая статью «Обратная перспектива», Павел Флоренский невольно сближает иконопись с живописью Чюрлениса еще в одном моменте. Живописуя художественный образ — дом ли, город, человеческое лицо, художник должен брать наиболее яркие, выразительные детали, чтобы глаз зрителя, последовательно проходя по этим характерным чертам, воспроизводил временно-длительный образ «играющего и пульсирующего представления». Глаз должен скользить по плоскости картины, как по напетому валику фонографа, тогда в каждом месте ее у зрителя будут возбуждаться соответственные вибрации. Эти-то вибрации и составляют цель художественного произведения. (101, Т. 3(1)) В понимании Флоренского икона — это

синтез нескольких искусств, подразумевающий естественное, неиспорченное академическими науками восприятие, целостное по характеру. К этому же стремился в своем творчестве и Микалоюс Чюрленис, ориентируясь на зрителей, которые умеют слышать живопись и видеть музыку.

И все же подчеркнем, что искусство М.Чюрлениса не христианское в ортодоксальном понимании, а действительно жреческое. Он — жрец дохристианской пантеистической религии. В «Раю» Чюрлениса отсутствует Бог, в его мирах не то что нет сострадания к человеческой доле — на нужды людские там просто не обращают внимания. Боги Чюрлениса напоминают греческих богов Шеллинга: «Греческие боги также есть не более чем явления (как и материальных богов вообще мы объяснили как сопутствующее, акцидентальное явление процесса, существенное суть потенции, множество богов — лишь порождение). Греческие боги не есть тела, у них нет плоти и крови, как у действительных людей, они есть как если бы они существами чистого воображения, и все же для сознания они имеют самое реальное значение, являются действительными существами, потому что происходят из реального процесса». (106, С.490) В картинах Чюрлениса сквозит природная неодолимая мощь, причем светонечно-нематериальная, художника заботит поддержание сверхкосмической гармонии, астрального миропорядка, а не возня на поверхности земли.

В целях политкорректности следует пояснить, почему Чюрлениса причисляют к русским космистам наряду с о.Павлом Флоренским. Литовского художника и композитора можно назвать если не русским, то российским космистом, поскольку Литва с конца XVIII в. и во времена М.К.Чюрлениса входила в состав России. «Строго говоря, с нынешней точки зрения к «чисто русским» космистам нельзя относить и жителей Белоруссии В.Ф.Купревича, А.К.Манеева и жителя Украины Н.Г.Холодного, — пишет по этому поводу В.Усольцев, — да, наконец, и В.И.Вернадского — потомка литовских шляхтичей, прожившего значительную часть жизни на Украине». (99, С.10)

Глава 2.

*Космология
Чюрлёниса*



2.1

Космос-организм

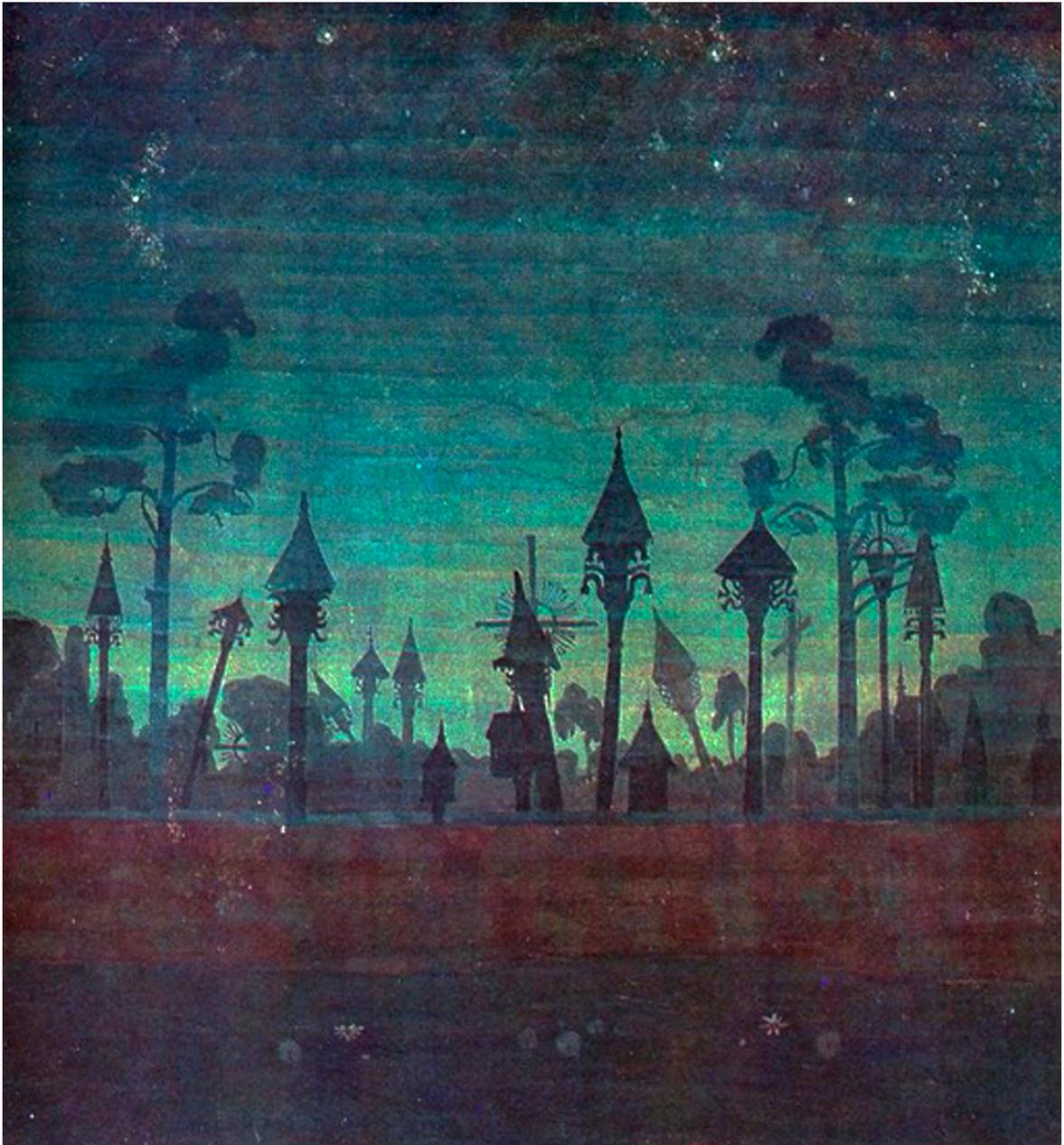
Принцип организации пространства

О.Павел Флоренский призывал искать сакральный смысл слова в самом его звучании. По-литовски выражение «под открытым небом» звучит как «*po atvigu dangumi*». В этом слове — *atvigu* — слышится древний санскритский корень, знакомый русскому человеку по религиозным текстам: открытые небеса. Именно так хочется сказать о небе Чюрлёниса. Небеса его многослойны и густо населены, открыты для взгляда такого человека, которому дано присутствовать сразу на двух планах бытия. Интуиция его пробивает барьер между плотным и тонким планами, обычно непроницаемый, а условные измерения искусства передают картины отверстых небес, явленные в символах. Платон говорил о небесной родине человечества, доступной нашему духовному зрению. Что удивительно, в православных храмах встречалась икона язычника Платона в виде святого с нимбом, ведь он тоже устремлялся к небу, вечности, утверждал первичность небесного образа по сравнению с тусклым земным отсветом. Реализуя в творчестве потенциал русского символизма, Чюрлёнис высвечивает его корни: они тянутся к платонизму.

Творчество Чюрлёниса космологично в самой основе. Пространство его строится по принципу бесконечного расширения. На заднем плане

— будь то мистерия творения или литовское кладбище — неизменно проступает небо, на фоне которого и протекает жизнь. Жизнь — и в обыденном смысле этого слова, то есть человеческая жизнь, которая ручейком будней вливается в поток бытия, и Жизнь как вселенская симфония, всеединство человека и космоса. Очевидно, что Чюрлёнис не считал бытописанием темой, достойной искусства, поэтому интерьеры были ему просто неинтересны, добавок — стропила, крыши, стены и другие конструкции человеческого жилища искусственно перекрывали путь к «небесной родине». Идея космоса-организма, развитая в диалогах Платона, творчески перерабатывается в работах Чюрлёниса. Внутреннее пространство Чюрлёниса выражает идею бесконечности в форме бесконечного прорастания из центра, подобно дереву. Этот принцип, лежащий, вероятно, в основе бытия, описывает теорема Гёделя о бесконечности познания, которую в образной форме можно также изобразить в виде расходящейся вширь и вверх древесной кроны.

Вертикали — творческие и смысловые доминанты в творчестве Чюрлёниса, в них сквозит духоподъемная тяга. Выходя за собственные природные пределы, человек перерастает собственную суть. Творчество Чюрлёниса вообще вертикально, оно невидимой нитью соединяет человека с небом, и всякий, однажды ощутивший эту ниточку, уже не будет пресмыкаться



М.К. Чюрлёнис. Жемайтійское кладбище

перед властями земными, растекаясь по горизонтали. Ведь даже горизонтальная перекладина креста ограничена двумя датами земного существования, вертикальная же — бесконечно уходит в глубь земли, подобно корню растения — с одной стороны, с другой — нацелена в небеса. Именно об этом — «Жемайтійское кладбище» (1909), на котором ажурные кресты на фоне густых сумерек прорисованы будто тушью по шелку. Черные символы читаются как иероглифы смерти на окне в отверстие небо.

И под землей наблюдается какое-то движение аморфных теней — в ответ бегу облаков и ходу звезд на небе. «Кладбищенский мотив» (1909) еще более остраивает тему смерти: фигурные кресты перемежаются стройными стволами сосен, в кронах которых прячутся зооморфные персонажи, как бы играя с нами, прикидываясь разлапистой веткой или побегом. Эстетика смерти притягивает, взгляд разгадывает ребус крестов и сосен «земного» плана, пока вдруг не замечает под землей подобие человеческих фи-

гур, сквозь которые прорастают корни. А ведь это именно так и случается, что деревья, высаженные на могиле, прорастают сквозь тело мертвого человека, питаясь его разлагающейся плотью, и частицы праха, поднимаясь вместе с соками растений вверх, к солнцу, преобразуются, становясь молодыми листьями и упругими побегами, потом по осени листья вянут, падают, снова становятся землей...

У Чюрлёниса эстетизированные гробы и солярные знаки на кладбище указывают на скрытую жизнь, которая все-таки продолжается на невидимом плане бытия, выдергивающимся в реальность именно в виде символов, подсказок, но прочесть их способны только очень проницательные люди.

Вездесущий мир идей просвечивает сквозь видимый мир, как сквозь плотную кисею, обволакивающую вещи. Он по ту сторону любого предмета, который и проявляется «здесь и сейчас» только потому, что уже существует за гранью пространства и времени. Вряд ли стоит говорить о прямой зависимости Чюрлёниса от Платона. Но если признать онтологичность мира идей, то следует признать и возможность независимого прозрения контуров ноуменального мира, а также его эстетического освоения. Чюрлёнис не побоялся освободиться от многих факторов, лимитирующих художника в земном мире, и, очевидно, сознательно культивировал детскость сознания. Его космос — живой организм, изоморфный растущему человеческому организму. И он играл, как ребенок, с облаками, с силуэтами деревьев, обнаруживая в неодушевленном намек на автономную скрытую жизнь. Парейдолия — неизменное свойство его работ.

«Об этом нужно будет упомянуть, чтобы мы увидели, что и в мальчишеской забаве отражается природа, а в ней — Бог, — писал Николай Кузанский о детской игре в волчок. — И что мирские мудрецы, которые приняли это во внимание, достигли более истинных предположений относительно доступных познанию вещей». (64, Т.2, С.150) Таким «мудрецом» был Микалоюс Константинас Чюрлёнис. «... брат, заводя о чем-либо разговор, часто умолкал и внимательно слушал, что говорят дети,

— вспоминает Ядвига Чюрлёните. — Он верил в интуицию. А она ярче всего выражена у детей... Возможно, тому была и иная причина, которой я не понимала, но знаю, что он высоко ценил искренность и искал ее в детских душах, не замутненных чужими мнениями и влияниями. Возможно, поэтому ему так дорого было то, что близко к природе, что естественно, что продиктовано лишь подсознанием. Может, поэтому он так любил и детей, их искренность, и сам был словно ребенок — чистый, ласковый, простой и искренний». (6, С.237)

К этой породе «мудрецов» относился и А.Н. Скрябин, который даже на смертном одре не мог поверить, что и он тоже умрет. М.Михайлов приводит в монографии трогательные воспоминания о том, что юный Саша перед сном целовал фортепиано, безусловно одушевляя его, а при переезде на дачу и убежал из комнаты и прятал голову под подушку, чтобы не слышать жалоб, издаваемых инструментом при переносе. (82) Остатки этого сознания, одушевляющего неживое и восстающего против энтропии, диктовали взрослому Скрябину желание переделать целый мир силой своего таланта, сделать его «правильным», справедливым.

А из воспоминаний о Павле Флоренского мы узнаем, что в детстве он отличался острым чувством прекрасного, источником которого была прежде всего природа. Наиболее адекватно его детское самоощущение передает образ струны, по которой природа проводит смычком, отчего во всем его организме рождался «высокий, чистый и упругий звук», а в мыслях пробегали «символы мировых явлений». (102, С.71-72) Впоследствии эта острая тяга детского сознания к прекрасному обрела у Флоренского христианское устремление к слиянию с Богом.

Образы облаков

Облака Чюрлёниса обитают в разных небесных сферах. Те, что ближе к земле, — тяжелые, слоистые, вытянутые. Чуть выше — кучевые, в виде отдельных сгустков первородного тумана, в верхних слоях — уже не стратосферы, а открытого космического пространства

— облака стелятся лентами Мебиуса между мостами-порталами невидимого мира идей. Примерно таким замкнутом в себе путем двигались герои Данте в представлении о Павла Флоренского (см. «Мнимости в геометрии») Наивная детская игра Чюрлёниса с облаками придает еще и особую ритмику его работам, поддержанную соответствующими образами. В «Сказке замка» небольшие кучевые облачка создают иллюзию подъема по спиральной лестнице или даже вращательного движения, благодаря чему башня замка, подобно панцирю улитки, самозакручивается к небесам даже с некоторым ускорением.

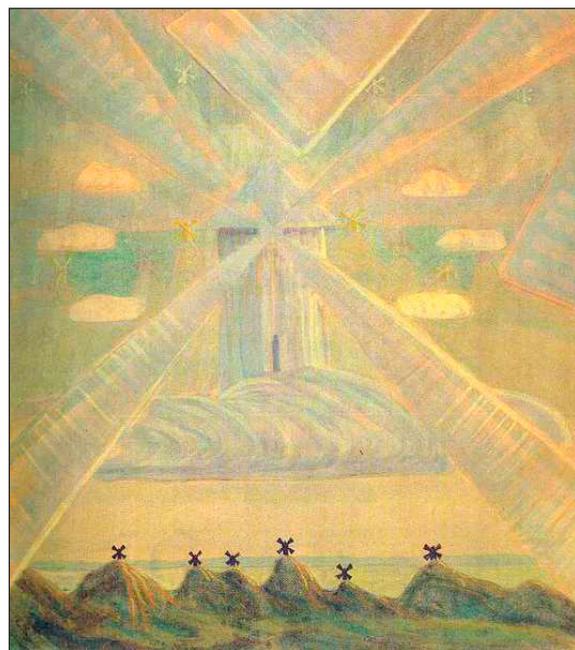
Такие мелодические порывы вверх без равноценного спада можно найти во всей позднеромантической музыке от Вагнера до Скрябина. В композиции «Сонаты весны. Andante» (1907) выделяется основной пластический мотив — мотив мельничных крыльев на фоне распахнутого неба в качестве лейтмотива в музыке, и сопутствующие мотивы — бегущие к горизонту холмы, звезды, которые сопоставимы с развитием «побочной темы» сонаты. Изменения пластического мотива, разные моменты движения мельничных лопастей создают так называемый стробоскопический эффект, или видимость естественного движения.

Мельницы на линии холмов в «Сонате весны» фрактальны. Единое распадается на множество собственных подобий. В русском авангарде подобный прием будет использоваться впоследствии в «аналитическом искусстве» Павла Филонова, когда отдельная деталь несет в себе стилистику целого произведения. В «Сонате солнца. Andante» Чюрлёниса (1907) косые лучи напоминают те же крылья мельницы, но благодаря вязкому золотистому тону и общей пластической композиции возникает впечатление более медленного, тягучего, как мед, звука. «Повторяющуюся фигуру (ритмическую секвенцию), — пишет Ландсбергис, — Чюрлёнис мог слышать в произведениях Шопена и Шумана, которые сам играл, любовался ею в простых ритмах литовских песен, охотно воспринимая это «классическое свойство». Оно нашло выражение не только в величавом симфоническом «Море», но и в маленьких бурных

прелюдах, в облике ритмической монополии быстро бегущих басов» (65, С.135-136)

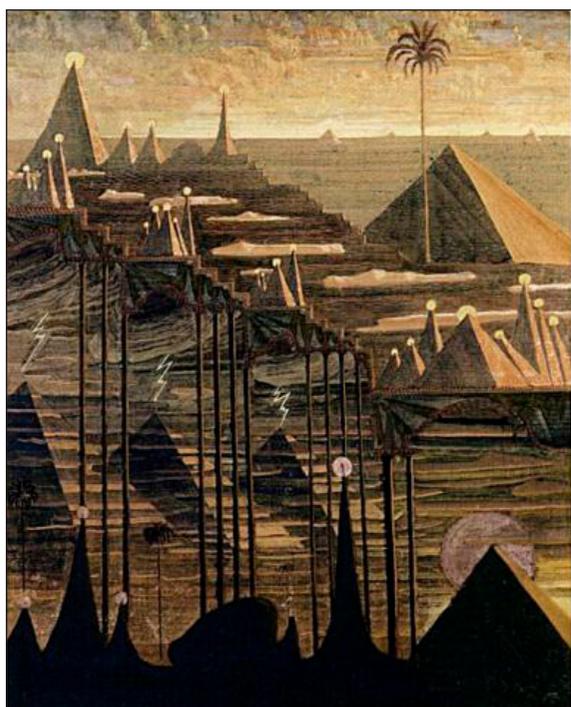
В «Сонате пирамид. Allegro» (1909) сжатия и разрядения ритмической амплитуды приводят всю композицию к активной внутренней динамике. Тема пирамидок разрастается, и вот в «Scherzo» солнце с пирамидально выстроенными лучами становится основной темой, на фоне которой проступает восточный город отголоском небесного Иерусалима, проплывающего в облаках. Впрочем, и в «Allegro» тяжелые слоистые облака оказываются ниже уровня горизонта.

В «Сонате звезд. Allegro» (1908) мелодические порывы вверх пересекаются ленточными горизонтальными облаками, создавая жизненную,



М.К. Чюрлёнис. *Соната весны. Andante*

активную ритмическую линию композиции. Космос Чюрлёниса плотно населён и предельно наполнен информацией, в нем нет разрывов: одно плавно перетекает в другое, поле становится материей, а материя, истончаясь, переходит в полевые структуры. При этом вогнутые траектории полета неких тел, остающихся «за кадром» и пересекающих астральный мост, совпадают с определением, которое через несколько лет А.Ф.Лосев даст телу,



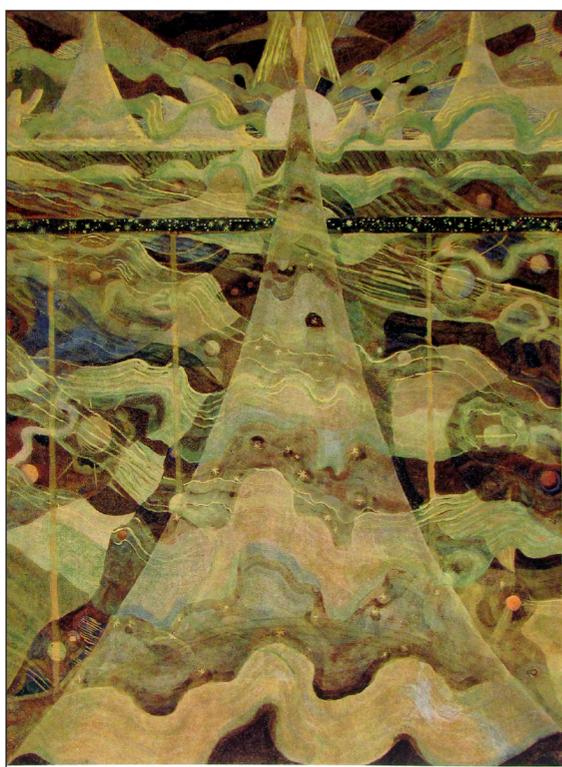
М.К. Чюрлёнис. *Соната пирамид. Allegro*

пересекающему световой рубеж: «его поверхность вгибается в себя, выворачивается наизнанку» (75, С.212) Присутствие пирамиды за астральным рубежом в «Сонате звезд. Andante» указывает на духовное восхождение к некой высшей цели. Лосев намечает его этапы: «чем тело ближе к последним сферам Неба, тем оно быстрее движется, и тем плотнее и собраннее становится его время, т.е. тем ближе к вечности, являющейся пределом временных становлений» (там же, С. 228). Черта — «есть выход из космоса. Но ясно и то, что это нужно скорее называть физическим изменением космоса, физическим преображением тела» (там же, С. 212) Аналитические выкладки Лосева совпадают с траекторией движения по наитию Чюрлёниса в общей парадигме мышления начала XX века, когда надежная прежде материя истаяла, и на первом плане оказалась полевая реальность, а в геометрии — теория искривленного пространства, обладающего внутренней динамикой. Чюрлёнис предвосхитил скорое «исчезновение материи». Ощущение того, что мир «совершенно жидкий», впоследствии не оставляло и Николая Бердяева, но он трактовал это состояние как следствие ослабления духовности.

Несказанное

Живопись молчалива, но: «Процесс общения связан с переносом информации, — пишет Ю.В.Линник. — Понятно, когда этот процесс осуществляется через слово, — но кажется парадоксальным, что информация может передаваться и через молчание (...) Сама процессность слова — его деление при произнесении вслух — указывает на область вербализуемого: это мир времени. Как только человек соприкасается с вечным, он чувствует: ему не хватает слов». (69, С.14) Николай Кузанский считал, что «невидимая истина, являющаяся предметом ума», не может быть усмотрена иначе, чем невидимым, то есть умственным образом. («О возможности-бытии»).

Античность полагала, что мир совпадает с че-



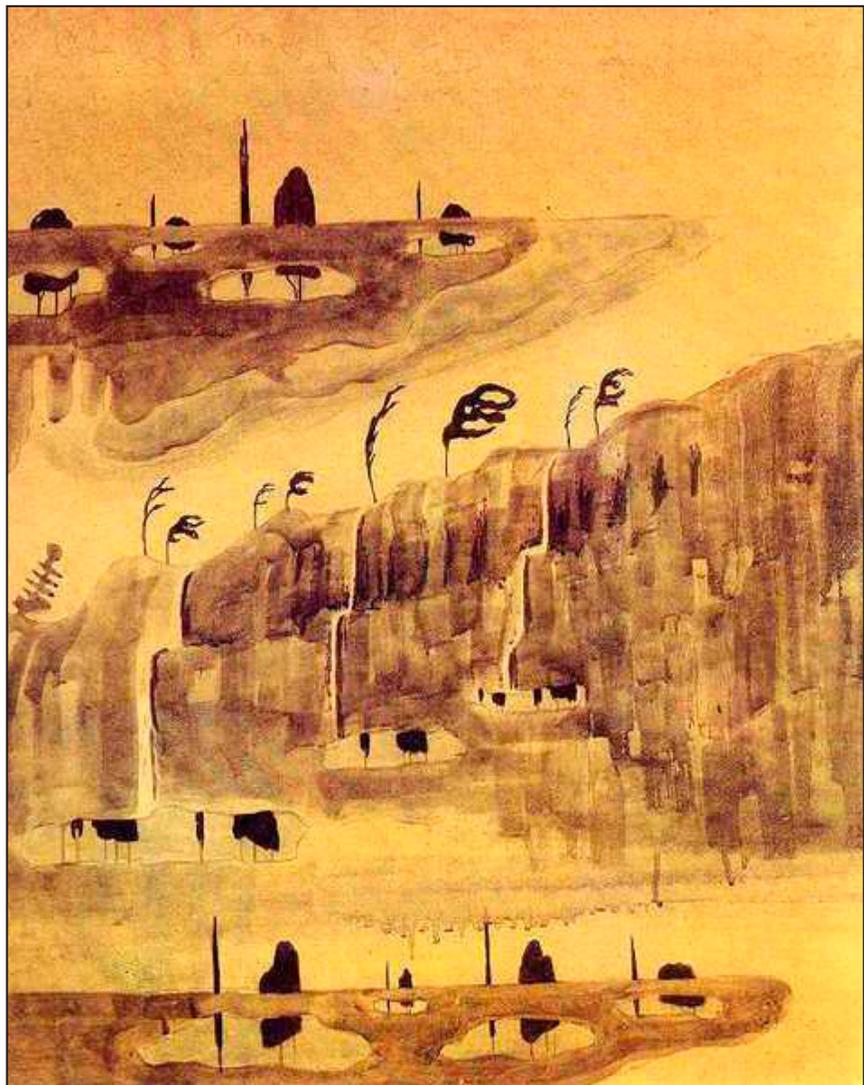
М.К. Чюрлёнис. *Соната звезд. Allegro*

ловеком, соответственно все протекающие в нем процессы изоморфны процессам внутри конкретной личности и в принципе могут быть познаны человеком через самого себя. Христианство установило подобие Бога и человека. Синтезируя две этих аналогии, Ю.В.Линник

выводит «концепцию динамического соответствия между Богом, миром и человеком». (69, С. 98) Живописуя картины природы или смиренного сельского кладбища, художник свидетельствует о Боге, а создавая на полотне мистерию творения мира, — свидетельствует также о человеке, поскольку непроявленная память мистерии живет внутри каждого из пребывающих на земле. Творческие натуры тем острее ощущают несоответствие внутреннего царства и убогого окружения, смирившегося с распадом и тленом — ведь изначально мир не знал энтропии; их занимают поиски утраченного рая — тщетные, однако важен сам процесс: в творчестве они пытаются восстановить равновесие человека и изначальной гармонии мира. На бытовом уровне совпадение мира и человека более прозрачно. Еще Шопенгауэр

писал о том, что чужая смерть, даже знакомого человека, воспринимается нами довольно равнодушно, как нечто само собой разумеющаяся. Однако перспектива собственной смерти для нас означает конец вселенной; особенно в том случае — добавим уже от себя, — когда человек отождествляется со своим социальным статусом или просто с имуществом. Вещи есть мера человека — это не постмодернистское ёрничанье, а реальная ситуация в современном пространстве бытия.

Чюрленис не был наделен житейской практичностью, он предпочитал нужду, дружбу и разностороннюю деятельность свободного художника. Когда в 1899 году Чюрленис окончил Варшавский музыкальный институт, ему предлагали место музыкального руководителя в Люблине. Он отказался. После Лейпцигской



М.К. Чюрленис.
Соната весны. Allegro

консерватории он мог стать преподавателем в Варшавском музыкальном институте. Не захотел. Очевидно, потому, что хорошее «место» пожирало бы самое драгоценное для художника — время. В письме к другу Евгению Моравскому Чюрлёнис иронически писал о возможностях, которые откроются после окончания консерватории: «Поеду в Петербург. Потом получу какое-нибудь место. Буду получать жалование, приобрету себе приличную одежду, квартиру, соответственно сытый обед. Посещения знакомых, спокойные разговоры о текущих событиях. Как все это смешно, глупо и даже противно. И это в перспективе. Может быть, не это называется жизнью?» (цит. по: 6, С. 153)

От этой «жизни» Чюрлёнис уходил в астральные путешествия и проникал в мир вечности, где не имеют значения не только время, но и место действия вне привязки к исторической реальности. «Столько слов! И все это только образы разных благородных и прекрасных дел... — писал он из Лейпцига Евгению Моравскому. — А где эти дела? Разве у нас не двойная жизнь: одна, отвратительная, — в действительности. А другая — прекрасная и благородная — только на словах, в воздухе? Почему нельзя жить той, второй жизнью?» (цит. по: 6, там же) Иная жизнь состоялась для Чюрлёниса в творчестве. Очевидно, она и была его настоящей жизнью.

В.Ландсбергис обратил внимание на отсутствие опоры в некоторых живописных работах художника. В «Сонате весны. Allegro» деревья будто повисают в воздухе: «Наверху и внизу параллельными рядами — «процессиями» — стоят деревца более обобщенных силуэтов, окутанные земельного цвета облаками или мглой. Если представим себе эти массы как мглу с отверстиями-проблесками, то придется признать, что деревья растут во мгле, в воздухе или ином, собственном пространстве...» (65, С.224) Если же представить себе реальный обрыв с реальными деревьями, то разрывы мглы неожиданно открывают перспективу в нереальное, мнимое. Ландсбергис объяснял зависание пейзажа в воздухе мечтой природы о пробуждении. Теперь мы можем сказать, что это астральный образ будущей весны, который

только жаждет наполниться материей. Юные побеги пока существуют в замысле, ментальном пространстве Бога, в котором рождаются и теплые воздушные течения. Они переносят зыбкие пейзажи к месту, где им предстоит воплотиться. Весна наступает бурно, неотвратимо — аллегро... Как писал Николай Кузанский, «Истина всякой становящейся вещи есть не что иное, как ее прообраз, каким является ум Бога» (64, Т.2, С.275)

Образы памяти и фольклорные мотивы в творчестве Чюрлёниса

Итак, если «Соната весны» обращена в будущее, картина «Лето» (1907), напротив, кажется обращенной в прошлое. Вспоминается особое ощущение «прошлости» в терминологии Л.Витгенштейна, характеризующее образы памяти. Ощущение усиливается по мере того, как пытаешься разгадать, что же собственно этому причиной. Струны стволов, вытянутые до самого неба, создают определенный вибрирующий ритм, однако дело не в этом, а в том, что в картине по меньшей мере два горизонта и несколько точек зрения. Стволы будут выгля-

М.К.Чюрлёнис. Лето



деть примерно так, если стоять к ним вплотную, тогда и облака окажутся ниже крон, шумящих над головой. А вот желтая линия холмов и крошечная избушка будут видны только издалека, то есть, человек и отдаляется от них, и в то же время стоит на месте, а это означает удаление во времени, или воспоминание. Наши воспоминания вообще отличаются пастельными приглушенными тонами, как и «Лето» Чюрлёниса. Что такое воспоминание? Мысленная реконструкция прошлого, или перемещение во времени вспять. В воспоминаниях воскресают покойники, давно ушедшие мгновения проигрываются вновь, причем нас это ничуть не удивляет, а это значит, что жизнь духа протекает по своим законам, отличным от законов материального мира, и мы одновременно принадлежим сиюминутности и – вечности. Материя, из которой ткуются воспоминания, подобна тонкой материи сна. Заметим, что и сон, и воспоминания обращают поток времени вспять.

К воссозданию особого ощущения «прошлости» стремится картина, которая так и называется: «Прошлое» (1907). Руины работают на просвет, позволяют взгляду проникать внутрь и заглядывать в лучистый яркий мир, поглощенный временем. В них есть что-то похожее на театральную декорацию, но вместе с тем и что-то умиротворенное, согласное с собственной участью. Антропоморфный облик руины напоминает разбитую голову куклы с выпавшими глазами. Отверстый провал рта будто силится

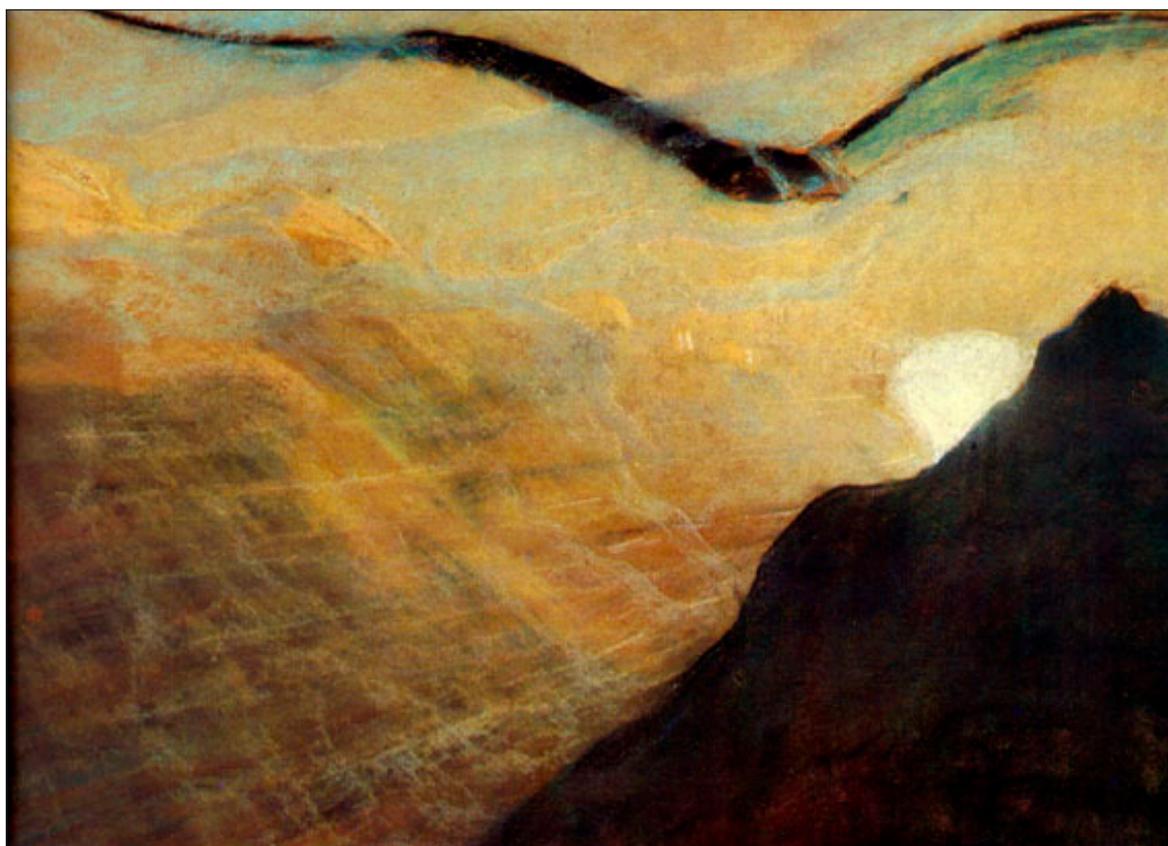
М.К. Чюрлёнис. Прошлое



что-то сказать, но — не издает ни звука. Шагающие вдоль дороги деревца, подобные коротким интервалам текущего времени, очень скоро поглощаются океаном прошлого, который образует линию горизонта.

Работа «Лес» (1907), по первому впечатлению напоминающая «Лето» динамикой тонко прорисованных стволов, принадлежит иному циклу. Это фольклорный сказочный лес, деревья в котором увенчаны коронами, а среди елей прочитывается силуэт Эгле — королевы ужей. Последний сюжет интересен тем, что в литовской сказке деревья прежде были людьми, которые после символической жертвы – разрубания тела Ужа (змея), превратились в ель, дуб и осину. (Вспомним разрубание Сетом тела Осириса, но в литовском фольклоре Уж не воскресает, а деревья становятся символами горя и самой смерти). Чюрлёнис как дзукас, то есть уроженец лесной стороны Литвы Дзукии, ощущал лес как хранителя сакральных тайн литовского народа. «Далеко на горизонте синее лес, — писал он жене. — Подойди к нему, он тебе таинственным шепотом старую-старую сказку расскажет или рауду (причитание — Я.Ж.) скорбно прошумит». (цит. по: 65, С.33).

Фольклор символичен: всякое незначительное природное явление знаменует собой что-то еще, содержит подсказку на будущее. Так, для Чюрлёниса птицы как обитатели нижних небес, крыльями равные ангелам, были явными вестницами, приносящими с собой некую бессловесную информацию. Птицы Чюрлёниса, за исключением ласточек из «Сонаты лето. Scherzo», — это птицы вообще, вне видовой принадлежности к отряду пернатых, – чистые символы или проявление архетипа вестника, которому миф и сказка часто придают крылатый облик. В картине «Весть» (1904/5) — она из числа первых работ Чюрлёниса — авторский замысел прозрачен. Это запечатленный момент длительного ожидания, наконец разрешившегося известием, причём радостным: солнце наконец показалось из-за черной горы, и туман тает. «Весть» впоследствии вспомнит Фердинанд Рушиц на похоронах художника в Вильнюсе: «Из пробуждающегося света является птица, которая широкими взмахами крыльев облета-



М.К. Чюрлёнис. *Весть*

ет горные вершины и летит вдаль. (...) С такой вестью пришел Чюрлёнис. Он был вестником нового, молодого искусства и поставил на нем собственное тавро» (цит. по: 65, С.22).

Птица в центральной части триптиха «Сказка» (1907) пугает своими размерами по сравнению с хрупкой, почти прозрачной фигурой младенца, сидящего на холме на фоне открытого неба. И все же это добрая птица: весь мир триптиха — гигантские одуванчики и сказочные персонажи, вырастающие из природных объектов, даны глазами ребенка, который еще не подзревает о проявлениях «злой жизни», по выражению Вл.Соловьева. Птица, распростершая над ребенком крылья, выполняет функцию ангела-хранителя, и ребенок под ее прикрытием пребывает в собственной экологической нише. Там «трава на уютной поляне — словно игрушечный лес. Елочка хвоща тут соответствует настоящей ели, а вербейник из всех сил подражает вербе, стараясь оправдать свое название, — пишет Ю.В.Линник о фрактальности мира взрослого и мира ребенка. — Покидая мир

взрослых, коровы становятся божьими коровками; тогда как олени чудодейственно превращаются в жуков-олений». (71, С.70).

Что же такое одуванчики, в обилии произрастающие у подножия темной скалы, увенчанной короной-замком? Стайка детей, в изумлении застывших перед открывшимся чудом. Но — миг детства быстротечен, стоит чуть усилиться ветру, и нежные головки одуванчиков рассыплются множеством едва заметных парашютиков. «Ничтожный ветер, кратковременное бытие, ветер — бездомный бродяга, чахлый, бесцветный, воющий как мерзкий шакал — бежит без цели, уничтожая леса, купаясь в пыли, раздувая пожары и валя старые кладбищенские кресты, терзая бедные лачуги», — писал Чюрлёнис в «Сказке о море» (Цит. по: 65, С.106) Мы сами — игрушки в руках Бога.

2.2.

Проблема человека в творчестве Чюрлёниса

Принцип совпадения мира, человека и Бога

В триптихе Чюрлёниса «Рех» от полотна к полотну меняется масштаб, и лодочка «нормальных», земных размеров вдруг превращается в ничто у подножия гигантской статуи, затерянной в океане. Вообще, природа знает и преувеличения, и преуменьшения. «Оба приема фрактальны по своей сути, — пишет Ю.В.Линник. — Великаны и карлики фольклора: они могут рассматриваться как звенья одного фрактального процесса, осуществляющегося в пространстве нашей творческой фантазии. Если взять индийскую традицию, то венцом этого процесса будет космический первочеловек Пуруша: наш мир есть не что иное, как проекция его анатомии на физическую материю». (71, С.71)

Чюрлёнис создал еще и отдельную картину «Рех», которая стала его последней работой (1909). Именно о ней в журнале «Новая Русь» отозвались чрезвычайно язвительно. В центре картины — можно сказать человек, а можно сказать, что и сам образ мира. Точнее — растворение в человеке самого собственно человеческого начала. Это геоцентрическая модель вселенной, похожая на средневековую карту, когда человек ощущал себя в центре мироздания. Но ведь, даже осознав, что это далеко не так, человек все равно упрямо помещает себя в центр вселенной, поскольку само бытие познается только через собственное существование.

Земля, вернее, ее материальное ядро Чюрлёнис удваивает на тонком плане в виде полупрозрачной сферы с контурами материков, перемежающихся облаками. Следующий уровень — область падающих звезд, комет, прилетевших из дальнего космоса — сферы, плотно населенной ангелами, которые образуют как бы защитную оболочку вокруг Земли. И посреди этого великолепия на троне восседает Царь, существующий также в двойном измерении: в виде гигантской тени, простирающейся до самого солнца, и более плотном сгущении у самого ядра земли. Чюрлёнису удалось в художественном пространстве прорваться на тонкий план бытия, выйти в духовный космос. В творчестве его интересовала космогония: рождение миров — из пустоты, из одних мыслей Бога, и возникновение образов — также из одного замысла художника, то есть из ничего. Когда философия заговорила о бессознательном, внутренний мир человека стал рассматриваться как источник образов, воспринимаемых в космическом контексте, поскольку внутри человека вдруг открылась черная бездна, подобная разверзшемуся небу. Внутренний мир человека сделался изоморфен космосу и столь же бесконечен.

В творчестве Чюрлёниса получили интересное преломление космические устремления русской философии. На космизацию художественного сознания рубежа XIX-XX веков большое влияние оказала Елена Блаватская, с трудами которой был знаком Чюрлёнис. Собственную эстетическую концепцию он строил не без вли-

яния принципов теософии, которая в начале XX века буквально пропитывала российский воздух. «Тайная доктрина» Блаватской выявляет некоторые геометрические архетипы мироздания, созвучные с эстетикой, которую вскоре будет пропагандировать авангард.

В «Тайной доктрине» Елены Блаватской эзотерические символы иероглифичны, то есть плотно связаны с миром. В картине «Rex»: символ человека-космоса накладывается на «Вездесущий, Вечный, Беспредельный и Непреложный ПРИНЦИП» Блаватской, «о котором никакие рассуждения невозможны, ибо он превышает мощь человеческого понимания и может быть лишь умален человеческими выражениями и уподоблениями. Он вне уровня и достижения мысли и, согласно словам Mandukya — «Немыслим и Несказуем». (21, С.48) Но ведь мы еще у Дионисия Ареопагита находим такие выражения как «изображение неизобразимого», «виды безвидного» и «формы бесформенного» (50, Сс.55-56), которые могут переданы иными, нежели вербальными, способами. Что и осуществил Чюрлёнис.

Густонаселенное космическое пространство «Rex»-а соприкасается с эзотерическим пространством Елены Блаватской, которое «не есть «беспредельная пустота», ни «условная полнота», но вмещает в себя оба понятия. Будучи — на плане абсолютной отвлеченности — вечнонепознаваемым Божеством, являющимся пустотою только для ограниченных умов на плане иллюзорного умозрения, или же Пленумом, абсолютным Вместилищем всего Сущего, проявленного или непроявленного, оно есть потому то Абсолютное ВСЕ». (21, С.42) Это пространство в эзотерическом символизме называется «Семижды облаченная Вечная Мать-Отец», ибо от недифференцированной до его дифференцированной поверхности оно состоит из семи слоев». (21, С.43) Два последних, по Блаватской, «пока абсолютно вне человеческого познания» (там же, С.47), и действительно пространство «Rex»-а Чюрлёниса состоит только из пяти слоев. А вот что написано в сборнике пословиц русского народа В.Даля: «На семи поясах бог поставил звездное течение. На 1-м поясе небесные ангелы, на

2-м архангелы, на 3-м начала, на 4-м власти, на 5-м силы, на 6-м господства, на 7-м херувимы, серафимы и многочисества». (47, С.290) В народном сознании в Царствии небесном восседает, естественно, Царь со всеми атрибутами царской власти – скипетром и державой, в ожерелье небесных тел, украшенный звездами, аки смарагдами. Земной царь, или же бледное подобие Царя небесного, на русской почве получил соответственное ласковое прозвище «батюшка», поскольку Царь небесный – это еще и Отец. Отождествление Бога и Царя наиболее полно, зримо осуществилось в традиции русских апокрифов, сказок и преданий, но ведь еще и самого Христа издевательски называли «Царь иудейский».

«Rex» – Царь Чюрлёниса передает иерархическую структуру невидимого пространства бытия, которое строится по принципу матрешки, но при этом слои взаимопроницают, пронизывают друг друга. По тому же принципу в восточной традиции строится и тело человека, когда физический план достаривается астральным и ментальным слоями.

Можно также сопоставить композицию Rex-a с русской иконой XVII «Богоматерь всех скорбящих радость», на которой земля приобретает не библейскую — четырехугольную — форму, а шарообразную. Л.С.Ретковская пишет, что «о шаровидной форме земли было известно на Руси еще в XVI веке по «Луцидариусу», жестоко осмеянному Максимом Греком и на время как будто забытому. В XVII веке взгляды, высказанные в этой книге по вопросам мироздания, снова стали встречаться в новых сочинениях переводной литературы». (89, С.20). Вселенная представлялась в соответствии с описаниями Аристотеля и Птолемея, в результате на некоторых иконах земля стала изображаться в виде сферы. Итак, на иконе «Всех скорбящих радость» каждое светило размещается на отдельном «небе» и снабжается надписью. Всего «небес» двенадцать. Последнее — «Небо эмпирейское престолу божию», а на восьмом царствуют знаки Зодиака. Л.С.Ретковская полагает, что икона «Всех скорбящих радость» — произведение скорее светской, нежели церковной живописи, своеобразный планетарий



М.К. Чюрлёнис. *Рех*



Икона «Всех скорбящих радость». XVII век.

XVII века, привлекающий внимание зрителя необычным «астрономическим фоном».

В начале XX века гелиоцентрическая система Коперника, естественно, уже никого не удивляла (хотя о.Павел Флоренский и придерживался иной точки зрения, см. «Мнимости в геометрии»), и все же «Рех» М.К.Чюрлёниса — пространство явно земного мира, писаное в иконописной традиции, представляющей многоуровневую вселенную, в центре которой — земля, а вместе с ней и человек, пусть даже ничтожный по сравнению с Господом. (Стоит упомянуть, что как русская иконопись, так и «Тайная доктрина» — суть попытки описания «немыслимого» и «несказуемого»). А ведь сам Чюрлёнис не раз упоминал, что он созданы картины не земного — иных миров, его «Творение мира» и эсхатологический «Потоп» размещаются не на Земле и не в дальнем космосе. Но тогда где? На этот вопрос ответил Николай Кузанский: «... человек есть бог, только не абсолютно, раз он че-

ловек; он — человеческий бог (*humanus duus*). Человек есть также мир, но не конкретно все вещи, раз он человек; он — микрокосм, или человеческий мир. Область человечности охватывает, таким образом, своей человеческой потенцией бога и весь мир. (...) Человечность есть человечески определенным образом единство, оно же и бесконечность, и если свойство единства — развертывать из себя сущее, поскольку единство есть бытие, свертывающее в своей простоте все сущее, то человек обладает силой развертывать из себя все в круге своей области, все производить из потенции своего центра». (64, Т. 1, С. 261) Цель творческой деятельности человека — достижение границ самого себя. Но, поскольку в человеке свернут целый мир, он сам в творчестве бесконечен. Внутренний мир человека — животворящая бездна, извергающая из себя новые миры.

Николай Кузанский заметил, что человек — малое царство внутри большого царства уни-

версума и что человек непосредственно подвластен собственному царю, правящему в нем, то есть душе, и лишь после этого опосредованно подвластен царству этого мира. «Отблеск всего универсума есть на каждой его части, потому что все стоит в своем отношении и в своей пропорции к целому; но только в той его части, которая зовется человеком, его отблеск больше, чем в какой бы то ни было. Поскольку совершенная цельность универсума больше просвечивает в человеке, человек оказывается совершенным миром, хоть и малым, оставаясь в то же время частью большого». (64, Т.2, С. 271) Человек Николая Кузанского есть Вселенная и вместе с тем Бог, но — ограниченные временем и пространством.

Принцип совпадения человека, мира и Бога у него связан с учением о свертывании мира в Боге и развертывании мира из Бога, которое является вариантом неоплатоновской концепции эманации: мир проистекает из Бога как бесконечного абсолютного единства посредством его самоизлучения, истечения в мир конечных вещей.

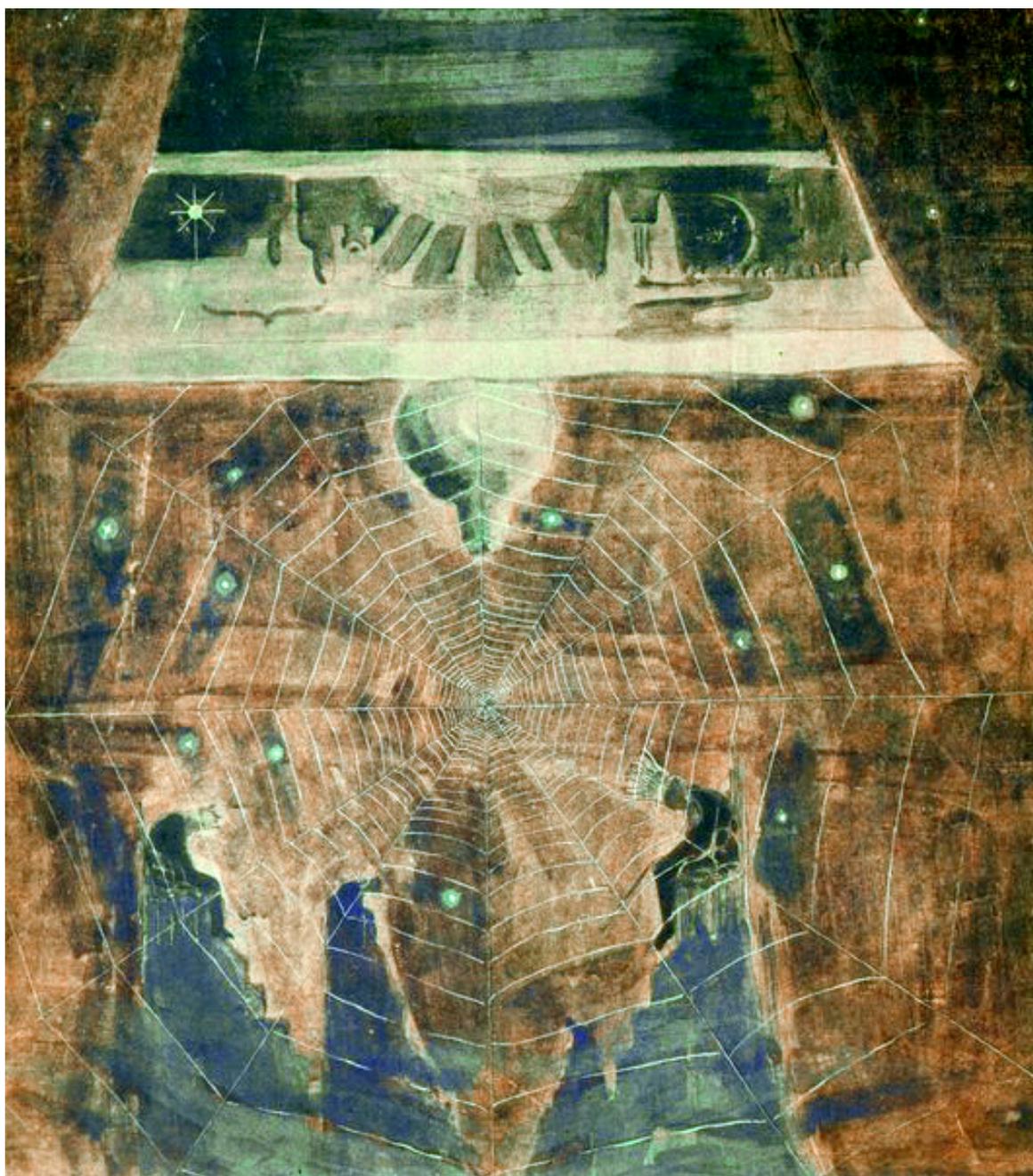
Проблема вечности в творчестве М.К.Чюрлёниса

Вряд ли Чюрлёнис в работе «Вечность» (1907) стремился проиллюстрировать Николая Кузанского, но подспудно возникает такое впечатление. «Время называется вечным потому, что течет из вечности; — писал Кузанец, — так же и мир вечен, потому что он течет от вечности, а не от времени. Но миру это имя вечного подходит больше, чем времени, потому что длительность мира не зависит от времени: с прекращением движения неба, а тем самым и времени, которое есть мера движения, еще не прекратится мир, однако с полным исчезновением мира исчезнет и время, так что миру больше пристало называться вечным, чем времени. Теперь, вечность, сотворившая мир, есть Бог, который сделал все, что захотел». (64, Т. 2, С. 259) Вселенная Чюрлёниса, все вещи в ней проистекают из глаз Господа, сочащихся двумя потоками. Впрочем, и Кузанец, и Чюрлёнис могли пить из одного источника: «Все

реки текут в море, но море не переполняется, к тому месту, откуда реки текут, они возвращаются, чтобы опять течь». Экклезиаст, или Проповедник, совмещал вечный круговорот вещей в мире с потоком явлений внутри человеческой жизни: и «не насытится око зрением, не наполнится ухо слушанием», и, сокрушаясь о тщете земных помыслов и усилий, уповал на обретение смысла бытия в Боге, но — в результате сам остался в вечности благодаря «передаче информации посредством слова», или поэзии.

И все же, рассуждая о вечности, мы продолжаем пользоваться словами, которые описывают мир, существующий во времени, поскольку наш лексикон происходит именно из этого мира и мы не знаем иных слов для описания процессов, присущих вечности. Вечность «есть некольшимое, хотя и динамичное внутри себя стояние. Нам кажется, что жизнь в мгновение ока пробегает перед нашими глазами, — на самом деле она предстает перед нами целокупно. Мы видим ее не как процесс, а как некую завершенную, полностью выстроенную целостность, — пишет Ю.В.Линник по поводу рассказов людей, оказавшихся у черты смерти: им кажется, что жизнь проносится назад. — (...) За этим субъективным ощущением стоит глубочайшая проблема! Время человека — или время целого мира: подойдя к своему предельному рубежу, оно как бы отражается в зеркале вечности — и прокручивается вспять». (70, С.62) В обычном мире опять нельзя найти лучшего примера для иллюстрации жизни как целостности, чем русская икона в обрамлении «кинохроники» клейм, раскладывающей жизнь на «кадры» по той причине, что обыденное сознание не может иначе воспринять целостность, кроме как в хронологической развертке земного времени.

Всю картину целиком, развернутую в земном времени — от сотворения до финала — Чюрлёнис передавал именно в виде цикла работ, выстроенных по законам музыкального жанра. Так, в «Сонате солнца. Allegro» (1907) новорожденные веселые солнышки — стустки первобытной плазмы — играют среди призрачных замков, и вдруг — влекомые центробежной силой, сливаются в громадное Ярило, нещадно льющее знойные лучи на островок суши,



М.К. Чюрлёнис. Соната солнца. Finale.

едва показавшийся над поверхностью океана (Andante). Далее — сочный полдень, внутри которого странно думать о неотвратимом финале (Scherzo), но мелодия летит вперед, и немолчимое время, золотистой паутиной разбегающееся от центра, незаметно поглощает мир, усыпляя покорных королей. Последний акт сыгран. Занавес закрывается.

Теория тепловой смерти Вселенной – новый

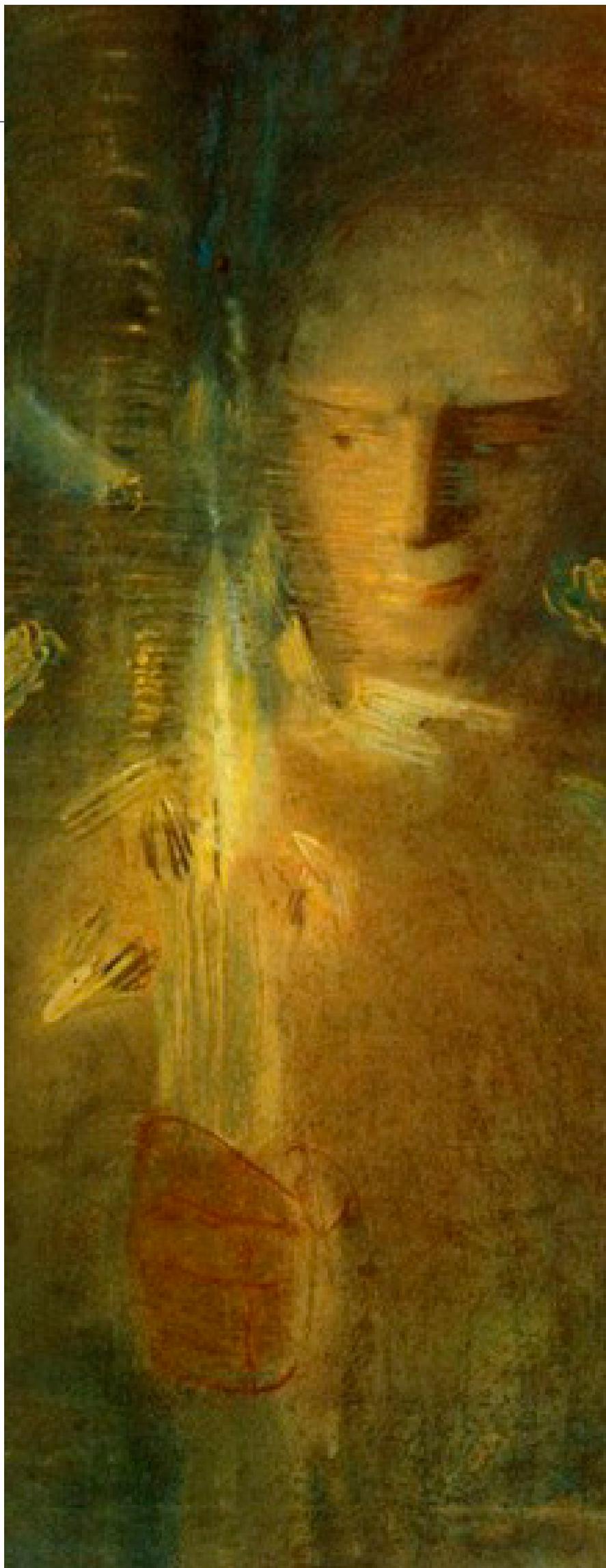
эсхатологический миф начала XX века, когда в художественных кругах Европы стал культивироваться и особый вид неоязычества как реставрация солярного культа, характерного для арийской проторелигии. «Именно в духе солярного неоязычества можно интерпретировать многие символы, получающие хождение в культуре начала века, от солярной символики у Карла Юнга до собора человечества, алтарь которого сделан из светящегося кристалла в

пьесе Эрнста Толлера «Превращение», — пишет М.Ямпольский (114, С. 139) Неомифологизм, по мысли Е.Мелетинского, был рожден общим кризисом цивилизации, что «вело к разочарованию в позитивистском рационализме и эволюционизме». (81, С.9) Внутри общеевропейской неомифологии Чюрлёнис создал собственный миф, собственный код, собственную систему символов, другими словами — собственное пространство сакрального, при этом не разрушая чужих коллективных или индивидуальных мифов, он органично вписался в существующую систему. Астральные мифы нашли отражения в цикле «Знаки Зодиака» (1907). Согласно этиологическим астральным мифам, культурные герои превращаются в созвездия, например, в Близнецов. В авестийской традиции со знаком Близнецов связан один из главных мифов космогенеза, мистерия выбора двух великих духов, двух братьев-близнецов — Ахура-Мазды и Ангра-Манью. Ахура-Мазда выбрал Добро и стал Демиургом. Ангра-Манью выбрал Зло и стал разрушителем. Чюрлёнис органично вписывает известные мифологические персонажи в собственный развернутый миф о двенадцати знаках зодиака, которые воплощаются в зооантропоморфные существа. Рыбы отсылают нас к праобразу изначальных вод, Водолей — к праобразу творящего неба, Стрелец — к праобразу бога-громовержца, Дева — к праобразу матери-земли, Скорпион — к праобразу бога смерти и подземного мира...

В картинах Чюрлёниса узнаваемы не предметы, а архетипы. Например, архетип антенны, настроенной на сигналы потустороннего, как и шпили готических храмов, и тот же архетип алтаря, внутри которого совершаются таинства, а также метаморфозы туннельной связки миров в виде мостов или арочных переходов. Чюрлёнис не иллюстрировал «книжное» знание. Он трансцендировал, уходя в себя, накладывая фантазию на каркас глубинных структур коллективного бессознательного, воспроизводя в творчестве алгоритмы мифогенеза.

Глава 3.

*Символ
в творчестве
Чюрлёниса*



3.1

Проникновение в неведомое

Символический универсум

Карл Густав Юнг полагал, что основной культурный код западной цивилизации можно изобразить в виде креста. Сам архетип проявился в религии Вавилона, однако полное воплощение нашел в Египте уже в середине третьего тысячелетия до н.э., то есть за две с половиной тысячи лет до возникновения христианства. В европейском сознании архетип креста утвердился как Четверица, или Троица, дополненная темным началом. Сама по себе Троица ущербна и жаждет дополнения, пустое место зудит, и вот его занимает дьявол, «тень Бога, которая обезьянничает и подражает ему». В пространство снов типичного европейца архетип креста вторгается в виде, к примеру, в виде троих мужчин и женщины, сидящих за столом, троих мужчин и собаки или любого другого существа, которое отличается от первых троих, но все же принадлежит общности. Это и есть Князь тьмы, которого обычный европеец может обнаружить внутри себя в крепкой спайке со святой Троицей. По Юнгу, этот четвертый элемент в бессознательном европейцев обладает признаками женского начала: «Взаимные проникновения качеств и содержаний типичны для символов. Мы обнаруживаем это также в христианской Троице, где Отец содержится в Сыне, Сын — в Отце, а Дух Святой содержится в Отце и Сыне или проникает в них обоих. Движение от Отца к Сыну представляет временное начало, тогда как пространственное начало олицетворяется *Mater Dei* (материнское качество первоначально принадлежало Духу Святому, именуемому *Sophia-Sapientia* некоторыми ранними христианами). Это — женское качество было невозможно пол-

ностью искоренить, оно донныне присутствует по крайней мере в символе Духа Святого — в *columba spiritus sancti* (Голубь Духа Святого (лат.)) (...). Но четверица полностью отсутствует в догмате, хотя она рано возникла в церковной символике». (112, С.35) Женское начало — темное, земное, этим своим свойством оно смыкается с дьяволом, что не противоречит средневековой католической догматике, где женщина — сосуд греха.

Но, если речь идет о дополнении схемы четвертым элементом, так ли обязательно располагать на месте этого четвертого источник порока? И не захочется ли нам в этом случае воскликнуть вслед за первоучителем Августином: если Бог добр, откуда же в мире берется зло?

На место четвертого элемента явно просится что-то иное. Наличие этого иного не отрицается никем, и вместе с тем ему как будто вот именно что не находится места в системе философских категорий, отсюда множество трактовок, начиная с древности. «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог». Слово — Логос, которое одновременно и совпадает с Богом, и остается чем-то автономным, претендуя если не на четвертую ипостась, так уж явно на место четвертого элемента. Первые христианские богословы слили Логос и Христа воедино, удерживая в уме схему из трех элементов. Вочелочивается тот самый Логос, который присутствовал при рождении мира.

Перевод известной строки на славянский язык осуществили Святые Равноапостольные Кирилл и Мефодий, именно они нарекли Словом греческое понятие Логос. Далее под Логосом подраз-

умевали и некую Высшую Силу, управляющую миром, и мыслительный процесс, результаты которого облекаются в речь. О. Павел Флоренский понимал Логос как цельное и органическое знание, которому свойственно равновесие ума и сердца, сближая Логос с Софией, философы Новейшего времени под Логосом разумеют слово, речь, мысль... Нам представляется, что в переводе на язык современной эпохи Слово можно в целом истолковать как информацию, которая изначально присутствовала в вакууме еще до рождения Вселенной (И Слово было у Бога), дальнейшее творение и развертывание мира есть самореализация, самораскрытие этой информации (И Слово было Бог).

В славянской традиции само название «Слово» указывает на вербальный характер нашей культуры, в которой то, что не выражено в словах, как бы не существует, на это неудобство в свое время сетовал Тютчев: «мысль изреченная есть ложь». Но ведь иначе нельзя сказать! Естественно, Тютчеву было доступно художественное познание действительности, которое открывает иные возможности по сравнению с аналитическим методом, и можно предположить, что при поэтическом оформлении мысли, то есть, при участии ритмики и звукописи, объем поступающей информации увеличивается, поскольку привлекаются невербальные методы передачи, гармонизирующие целостность. Но Тютчеву недоставало и этого: слова человеческого речи, даже подчиненные поэтическому ритму, были бледными тенями того, то открывалось поэту в мире идей.

Слово — это оконечность вертикальной составляющей креста, упирающаяся в землю. По ней можно забраться к сияющим вершинам, в точности следуя призыву Дионисия Ареопагита: «Устремим же себя молитвами, чтобы взойти в высочайшую высь к божественным и благим лучам, как бы постоянно перехватывая руками ярко светящуюся, свисающую с неба и достигающую досюда цепь и думая, что мы притягиваем к себе ее, на деле же не ее, пребывающую и вверху и внизу, стягивая вниз, но поднимая к высочайшим сияниям многосветлых лучей себя. Или как бы находясь на корабле, схватившись за канаты, прикрепленные к

некой скале и протянутые нам, чтобы мы притягивали, мы бы притягивала к себе не скалу, а на деле самих себя и корабль — к скале» (49, С.79)

«Причастие Божественного знания» посредством творчества, по мысли Дионисия Ареопагита, «есть очищение и просвещение», поскольку оно очищает от неведения и приоткрывает завесу горних тайн, «сверхсущественной неопределенности», находящейся выше сущностей, то есть, говоря современным языком, становится невербальным способом передачи информации о невидимом мире.

Кассирер, выделяя особый язык художественного творчества и его функцию, писал: «Наряду с концептуальным языком существует эмоциональный язык, наряду с логическим или научным языком существует язык поэтического воображения». (58, С.30) Таким образом человек попадает в новое измерение — символический универсум. «Язык, миф, искусство, религия — части этого универсума, те разные нити, из которых сплетается символическая сеть, сложная ткань человеческого опыта. Весь человеческий прогресс в мышлении и опыте утончает и одновременно укрепляет эту сеть. Человек уже не противостоит реальности непосредственно, он не сталкивается с ней лицом к лицу. Физическая реальность как бы отдалается по мере того, как растет символическая активность человека». (58, С.28) Но это касается мира «низких вещей» — он абсолютно точно отдалается, или скорее «низкие вещи» обретают второе значение, а вместе с ним добавочную информацию, которая в акте художественного творчества выходит на первый план. Поэтому «искусство — это подлинный органон философии, — считал Гадамер, — если не ее соперник, превосходящий ее во всем». (38, С.8)

В начале XX века основатель польского символизма Станислав Пшебышевский утверждал, что любой истинный художник — символист, соответственно, задача искусства — открытие того, что прячется за обыденными вещами, то есть считывание информации, поступающей из мира идей. С этой точки зрения искусство реализма, который переживало европейское искусство на протяжении не одного века, выглядит отклонением от правильного пути, глубоким за-

блуждением, и напротив, символизм, расцвет которого произошел на рубеже XIX-XX вв., — возвращением к истокам. И действительно, философские принципы символизма были изложены Дионисием Ареопагитом еще на заре христианства, когда мир земной представлялся мутным зеркалом мира идей. Причем ограниченность бытового сознания, которое склонно любой символ толковать буквально, уже тогда раздражала умы просветленные, впрочем, и к современным потребителям искусства вполне возможно адресовать слова: «Иной в самом деле подумает, что небо наполнено множеством львов и коней, что там славословия состоят в мычании, что там стада птиц и других животных...» (49, С. 35) Толкование необходимо для того, — продолжает Дионисий, чтобы мы не представляли грубо, «подобно невеждам, небесных и Богоподобных умных сил, имеющими много ног и лиц, носящими скотский образ волков или звериный вид львов, с изогнутым клювом орлов, или с птичьими перьями; равно не воображали бы и того, будто на небе находятся огневидные колесницы, вещественные троны, нужные для восседания на них Божества, многоцветные кони, военачальники, вооруженные копьями, и многое тому подобное, показанное нам Св. Писанием под многоразличными таинственными символами». (там же)

Под символом часто понимают просто аллегорию, и хотя аллегоричность его целиком не отвергается, тем не менее есть существенные различия, на которые, в частности, указывает А.Ф.Лосев в «Истории античной эстетики». Во-первых, аллегория может и не иметь какого-нибудь ясного смысла. Во-вторых, аллегория может относиться к делам бытовым, обыденным и носить какой-нибудь назидательный или общественный смысл. Так, изображение зверей в басне есть только аллегория, более или менее случайный пример для иллюстрации отдельной авторской мысли. Однако это еще не настоящий символ. «...Символ отличается от аллегории толкованием его образной стороны в смысле платоновского учения об идеях с подчеркиванием субстанциальной осуществленности такой идеи», — пишет А.Ф.Лосев. (76, С. 167). Николай Бердяев не уставал повторять, что всякое настоящее искусство символично в

самом высоком смысле, поскольку, являя красоту земного мира, одновременно указывает ею на мир иной: «Всякое подлинное искусство символично — оно есть мост между двумя мирами, оно ознаменовывает более глубокую действительность, которая и есть подлинная реальность. Эта реальная действительность может быть художественно выражена лишь в символах, она не может быть непосредственно реально явлена в искусстве» (18, Т. 2, С.18)

Символами может передаваться и то, что в человеческом понимании вообще не имеет образа, принадлежа инобытию. В символе заключено нечто, не поддающееся рациональному прочтению. «Ведь если всякое познание связано с сущим и имеет в сущем предел, то находящееся за пределами сущности находится и за пределами всякого познания. И если оно превосходит всякое слово и всякое знание и пребывает превыше любого ума и сущности, все сущее объемля, объединяя, сочетая и охватывая заранее, Само же будучи для всего совершенно необъемлемо, не воспринимаемо ни чувством, ни воображением, ни суждением, ни именем, ни словом, ни касанием, ни познанием...» (38, С. 29-30) В искусстве символ часто выступает как знак, следовательно, может быть соотнесен с некоторой конкретикой, но одновременно символ никогда не сводится к некоему означаемому, в отличие от знака и всегда выходит в область, которую в принципе нельзя однозначно определить.

«Символ означает возможность и намек, имеющие смысл более широкий и высокий, чем это доступно нашему нынешнему пониманию», — писал К.Г.Юнг (112, С. 52) Бывает, мы заново открываем для себя старого писателя. Это происходит, по Юнгу, когда наше сознание взбирается на более высокую ступень и с ее высоты обнаруживалось, что старый писатель говорит нам нечто новое. Но это новое всегда присутствовало в его произведении, являясь скрытым символом, прочесть который дано нам только теперь, при обновлении духа времени, «...символическое произведение больше нас возбуждает, так сказать, глубже в нас вбуравливается, а поэтому редко позволяет получить чисто эстетическое наслаждение, тогда как произведение



М.К. Чюрлёнис. *Покой*

не явно символическое, гораздо более четко обращается к эстетическому ощущению, потому что оно дает нам возможность созерцать гармонию завершенности». (Там же, С.53)

Дионисий указывал на то, что священные предметы могут быть изображены при помощи образов, абсолютно несходных с изначальными. Символы — доступный способ откликнуться на существование ноуменального мира, который соотносен с феноменальным как нечто бесконечно возможное с уже определившимся. Кант в «Критике способности суждения» полагал, что некоторые содержания наиболее адекватно передаются символами. Наши мысли о Боге и о душе, по Канту, могут быть только символическими. Это особые понятия, которые можно только мыслить вне созерцания, как непредставима и «вещь в себе».

Опыты воспроизведения такого рода вещей иногда производят странную реакцию. Характерна картина Чюрлёниса «Покой» (1904), которая обрела печальную известность, попав в

пособие по шизофрении в качестве иллюстрации. (Ф.Розинер упоминает, что психически неуравновешенные люди не выдерживают созерцания «Покою», то есть «болна» не картина, а зрители). Шизоидность пейзажной, на первый взгляд, живописи состоит в том, что скрытый смысл работы соотносится с проявленным как айсберг со своей вершиной, выступающей над водной гладью. Каноническому «Покою» (1904) предшествовал эскиз под названием «Иегова» (1903), на которой будущий зооморфный абрис скалы, выступающей из моря, изображен в виде Господа, странствующего по первобытному океану. Глаза его печальны, в них сквозит абсолютное одиночество и даже отчаяние. Демиург пронзительно пустого пространства творит новый мир, потом, в «Покою», Иегова маскируется, прикинувшись островом, однако скрытую жизнь выдают два зеленых огонька-глаза возле самой воды. В абрисе скалистого островка нет ничего человеческого. Непроявленный Иегова Чюрлёниса — это блуждающие огоньки, вспыхивающие и затухающие в природе, маленькие,

но зоркие, как кошачьи глаза. Иегова молчалив, равнодушен, но дыхание его, ровное и спокойное, сквозит в вечернем воздухе. С зелеными огоньками застывшего Иеговы зритель может встретиться глазами, — они находятся на одном уровне — случайно заглянуть в очи Господа. Вдобавок ко всему картина «Покой» оглушающе молчалива. В ней звучит тишина. Возможно, поэтому некоторым так сложно выдерживать немой взгляд зеленых огоньков, как непереносимо порой находиться в абсолютной тишине, потому что тишина насыщена голосами «тихого, вечного и бездонного Единого», по терминологии Юнга.

В.М.Федотов отмечает скрытое многоголосие в картине «Покой» (100, С.47), когда бифункциональность произведения вызывает в сознании зрителя сразу две ассоциации, в этом случае скрытой темы музыкального произведения выполняет ассоциация зрительная. (Вообще, по мнению В.М. Федотова, полифония в визуальном искусстве является чистой метафорой, и подобная метафора, то есть скрытое многоголосие, прослеживается в картинах Чюрлёниса «Ночь», «Гора», «Ивы»). Символика божественного вездесутствия сближает «Покой» с иконой и посредством символа удивительным образом примиряет пантеизм и христианство. Христианское искусство не верит в постижение красоты в бытовой, земной реальной. Совершенная красота произрастает лишь в горнем мире. Любая земная красота здесь указывает на красоту высшего порядка, то есть является её символом.

Символизм вообще коренным образом отличает от модерна разомкнутость и незавершенность образа, независимо от того, говорим ли мы о картине, стихотворении или архитектурной постройке. В модерне любое произведение само по себе – самозначимый образ, замкнутым в своей композиции. А вот форма символистского произведения «имеет значение только в той степени, в какой позволяет проникнуть в неведомое», — полагает В.И.Максимов. (78, С.150)

У Чюрлёниса же символом является все произведение в совокупности, а не отдельные его фрагменты.

Проблема семантической свободы

Зачем же допускать «чувственную нашу природу навсегда остановиться на низких изображениях?» — вопрошает Дионисий. — Затем, «чтобы самым несходством возбудить и возвысить ум наш». Вдобавок, созерцая непроявленное, душа очищается, получая «сколько может принять Божественных даров». (49, С. 153) То есть количество поступающей информации напрямую зависит от свойств человеческой души, сколько она способна в себя вобрать. И эта информация оказывает тем большее воспитательное значение, что она никому не навязывается, ведь естественный ответ на скучное морализаторство — намеренное непослушание. По этой причине Христос предпочитал изъясняться притчами, чтобы человек, проанализировав инносказание, сам сделал бы соответствующие выводы и приблизился к истине.

Истина! — слово с привкусом хлеба. Этот простой грубоватый вкус истины известен большинству европейских народов. О.Павел Флоренский выводил истину из литовского «estina», которое происходит от глагола «esti» — есть. Впрочем, наши северно-русские бабушки до сих пор спрашивают: «Исть-то будете?», а украинские говорят: «Нэма е шо исты». Истину едят! Хлеб наш насущный даждь нам днесь... И сразу за этим вспоминается: Не хлебом единым жив человек, а всяким словом, исходящим из уст Божьих. Истина — это Слово. Ангел заставил пророка Иезекииля съесть свиток, чтобы Слово стало его плотью и он смог проповедовать. Метафора встречается и в Апокалипсисе: «И взял я книжицу из руки Ангела, и съел ее; и она в устах моих была сладка, как мёд: когда же я съел её, то горько стало во чреве моём» (Отк. 5, 1-3)

Но как изобразить Истину не в человеческом, а в божественном измерении? «Итак, — сообщает Дионисий, — если по отношению к Божественным предметам отрицательный образ выражения ближе подходит к истине, чем утвердительный, то при описании невидимых и непостижимых существ несравненно приличнее употреблять изображения, несходные с ними. Потому что священные описания, изображая

М.К. Чюрлёнис. Истина

небесные чины в несходных с ними чертах, тем самым придают им более чести, нежели бесславия, и показывают, что они превыше всякой вещественности». (49, С. 179) Вполне логично ожидать, что художник использует несходные, но привычные человеку образы, например, изобразит Истину в виде светильника, намекая на «истинный свет Отца», о чем пишет и Дионисий, ибо Бог во множестве своих проявлений подобен огню. Да и Христос говорит о том же: «Доколе свет с вами, веруйте в свет, да будете сынами света» (от Иоанна, 12, 41).

Чюрлёнис использует очень простой, даже сниженный образ. Истина — исполинская свеча в руках фигуры, полупоглощенной светом. Скорее свет исходит от самой фигуры. На огонь устремляются легкокрылые наивные мотыльки... нет, это души-эльфы летят на огонь и,

опалив крылышки, гибнут. Увы! Отчаянная смелость наказывается... Однако не поддаемся ли мы соблазну слишком примитивного толкования символа? Как писал Николай Бердяев, «разгадка бытия для человека скрыта в человеке». А что если светоносная фигура со свечой — это истинное Я человека, а мотыльки — призрачные, ложные «я», которые живут, пока кипят страсти, рождающие их? К.Г.Юнг разграничивал комплексы личного бессознательного и архетипы коллективного бессознательного. Именно последние напоминают отдельные личности. Если раньше безумие объяснялось «одержимостью бесами», то у Юнга оказывалось, что весь их легион уже содержится в душе, и при определенных обстоятельствах они могут одержать верх над истинным Я — одни из элементов психики. «Духовность, идущая из глубины, и есть сила, образующая и

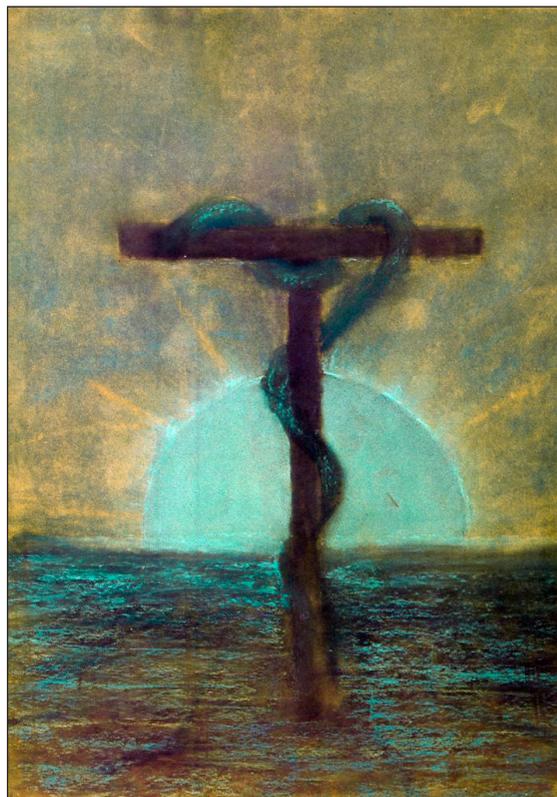
поддерживающая личность в человеке», — писал Николай Бердяев, (19, С.55) она идет изнутри, а не извне, не из социальной среды, и способна противостоять любому влиянию. Пафос истины пережигает временные, ненастоящие «я», поддерживая цельность натуры. Ядвига Чюрлёните вспоминает, что картину «Истина» сестры и братья Чюрлёниса воспринимали как автопортрет художника (6). «Свет надо иметь с собою, в себе, — писал Чюрлёнис будущей жене в 1908 году, — чтобы осветил темноту для всех, стоящих на дороге, чтобы они, увидев свет, нашли его в себе и пошли бы своей дорогой, не стоя в темноте, не ведая, куда им идти». (цит. по: 65, С.40)

И по воспоминаниям Галины Вольман, ученицы Чюрлёниса, «Рядом с ним не могло быть ни плохого человека, ни злых чувств. Он разливал вокруг себя какой-то свет». (Цит. по: 110) В тех же письмах к жене (1908) Чюрлёнис говорит о шаре света, который он наблюдал незадолго до знакомства с ней, и этот шар появляется в картине «Дружба» (1906/7) в ладонях у женской фигуры, увенчанной подобием египетской короны. Дружбу можно определить как любовь без секса. Очевидно, общность двоих действительно рождает некий эфирный сгусток, похожий на шаровую молнию, который питается эмоциональной энергией и живет, пока существует эта общность. За символом стоит реальный, пусть и невидимый прообраз. В художественном «произведении можно ожидать появления необычных и странных образов и форм, мыслей, о значении которых можно только догадываться, насыщенного значениями языка, выражения которого имеют ценность настоящих символов, — писал К.Г.Юнг, — ибо они наилучшим образом выражают нечто еще неизвестное и представляют собой мосты, перекинутые к невидимому берегу». (114, С.51) Через эти странные образы заявляет о себе скрытое «Я» художника, его внутренняя природа раскрывает саму себя, возвещая о том, чего никогда раньше не доверяла языку.

Есть у Чюрлёниса и такие работы, которые производят неприятное впечатление, если воспринимать их буквально. Таково «Видение» (1904/5), о котором резко отзывается С. Воложин в своей интернет-книге: «Эта картина —

почти исключение в некотором роде: не по настроению, как «Закат», а по иллюстративности, что ли. (...) Так и кажется, что художник сначала задумал идею, потом подобрал для нее символы, а дальше уж выполнял чисто рутинные действия рукой. Получилось и прямолинейно, и нехудожественно. И все потому, что ложь на себя возвел и мысль выразил, захватившую не всю душу, а только ум» (2). Не станем забывать, что Чюрлёнис не возражал против крайне субъективной трактовки своих работ, однако в данном случае возникают вопросы. Действительно ли распят на кресте символ мудрости? Или это тот самый змей, который «тьнь Бога, которая обезьянничает и подражает ему»? Или кто-то еще? Странное распятие отсылает нас к представителю гностической школы — Зосиме Панополитанскому, натурфилософу и алхимику III века н.э., работы которого сохранились в знаменитом алхимическом Codex Marcianus и были изданы в 1887 году. Карл Густав Юнг упоминает его в своих «Символах превращения в мессе» в связи с зосимовскими видениями, в которых фигурирует дракон, умерщвляемый и приносимый в жертву. Дракон у Юнга высту-

М.К. Чюрлёнис. *Видение*



пает аналогом жреца; это заставляет нас вспомнить о некоторых средневековых изображениях Распятия (не только алхимических), на которых место Христа на кресте занимает змей (ср. уподобление Христа змее Моисея в Ин. 3, 14). К.Г. Юнг обращает внимание и на то, что жрец называется в тексте свинцовым гомункулом: ведь последний не кто иной, как дух свинца, или планетный дух Сатурна. В III веке от Р.Х. Сатурн считался иудейским богом — вероятно, из-за почитания иудеями субботы, Сатурнова дня, а также на основании гностической параллели между Сатурном и верховным архонтом Иалдабаофом («Дитя Хаоса»), который, будучи львиноликим, стоит в одном ряду с Ваалом, Кроном и Сатурном. Позднейшее арабское прозвище Зосимы — аль-Ибри (еврей) — еще не доказывает, что он действительно был иудеем. И все же сочинения его определенно свидетельствуют, что Зосима знал некоторые иудейские традиции.

К «Видению» примыкает «Композиция», написанная Чюрленисом в тот же период (1904/5). Странная Троица, состоящая из змееподобных фигур, изображена на фоне бирюзовой воды. Над головой самого крупного змея — луна в виде нимба, головы других венчают юные полумесяцы. Вне связи с «Видением» змеев можно было бы трактовать как персонажей литовского фольклора, но поскольку существует и змей на кресте, явно напрашивается другая аналогия. Схематично изобразить ее можно в виде иудейской звезды (звезды Давида), состоящей из двух треугольников, обращенных друг в друга. Треугольники символизируют Бога и дьявола, которые противостоят друг другу и уравнивают один другого. Схема отражает основной вопрос иудаизма — вопрос равновесия Бога и дьявола, который в раннехристианской традиции выразился недоумением Августина: если Бог добр, откуда же в мире берется зло? А если зло существует независимо от Бога, так ли Он всемогущ? (Символика же креста, по Юнгу, отражает отношение Бога и человека).

Одновременно в соотношении полумесяцев и полной луны читается идея непознаваемого (круглого) Бога (Аллаха). Как за серпом Луны угадывается круглый месяц, так и Аллах сер-

повидной полоской света (учением пророков и главного из них — Мухаммеда) приоткрывает, но не открывает тайну Аллаха. Аллах кругл, с какой стороны на него не посмотреть, он — одинаков, един, один, и основной вопрос ислама — это утверждение непознаваемости и единства Бога.

Творческий процесс состоит в бессознательном оживлении архетипа и его же развитии и оформлении до завершенного произведения. «Слово или изображение символичны, если они подразумевают нечто большее, чем их очевидное и непосредственное значение, — полагал Карл Густав Юнг.¹ — Они имеют более широкий «бессознательный» аспект, который всякий раз точно не определен или объяснить его нельзя. И надеяться определить или объяснить его нельзя. Когда мы исследуем символ, он ведет нас в области, лежащие за пределами здравого рассудка. Колесо может привести наши мысли к концепции «божественного солнца», но здесь рассудок должен допустить свою некомпетентность: человек не способен определить «божественное» бытие. Когда со всей нашей интеллектуальной ограниченностью мы называем что-либо «божественным», мы всего лишь даем ему имя, которое основывается на вере, но никак не на фактическом свидетельстве». (112, С.12)

«Божественность» отличает символ от знака, специфический характер которого состоит в указывании на что-то конкретное, «озаботившее в повседневном усмотрении», по выражению Хайдеггера (103, С.48), хотя при этом знак, как и символ, может указывать на многое и разнообразное в повседневности.

«Широте показываемого в таком знаке отвечает узость понимаемости и применения. Мало того что как знак он подручен большей частью только для «учредителя», даже ему он может стать недоступен, так что нуждается для возможной усматривающей применимости во втором знаке». (там же) В.В.Бычков полагает, что в знаке рассудочная идея, а в образах классического

¹ Чюрленис и Юнг были ровесники, но Юнг написал самые значительные свои работы в промежутке между двумя мировыми войнами. (Чюрленис умер в 1911).

искусства высокая степень изоморфизма с оригиналом ограничивают семантическую свободу по сравнению с символом. (29, кн.2, С.702) Посредством же символа происходит встреча с архетипическим образом, обычно она сопровождается очень сильным эмоциональным переживанием, которое сообщает человеку чувство надличностной энергии, превосходящей индивидуальное эго. Это переживание сходно с коллективным сопереживанием в храме.

«Нечто большее» и проблема границ мира

«Нечто большее, чем очевидное и непосредственное значение» позволяет тексту строить «собственное настоящее», по выражению Х.Г.Гадамера (38). На бытовом плане это выражается в том, что с течением времени самые простые вещи приобретают особую значимость, книги, прочитанные в юности, читаются по-новому, даже собственные письма и дневниковые записи кажутся содержательней и умней. Это происходит не только с вербальным текстом, — и со старыми фотографиями, к примеру, картинами. Содержание текста значительно расширяется, что-то новое пробивается наружу. Что?

Если текст есть сигнал, передающий информацию, — он тем самым служит и уменьшению энтропии в мире, он преобразует «хаотическое уродство мира в красоту космоса», по словам Н.Ф.Бердяева. Это следует из модели энтропийного времени. Поскольку энтропия и информация — «величины, равные по абсолютной величине, но противоположные по направлению, — пишет по этому поводу В.П.Руднев, — то есть с увеличением энтропии уменьшается информация, то время увеличения энтропии и увеличения информации суть времена, направленные в противоположные стороны» (94, С.39) Поскольку любой предмет изменяется во времени в сторону увеличения энтропии, а текст ее уменьшает, организуя информацию, то можно считать, что текст движется во времени в обратном направлении — уменьшения энтропии и накопления информации, что текст — это

«реальность» в обратном временном движении.

Именно поэтому, удаляясь во времени, текст неизбежно обрастает все большим количеством информации. Более того: текст становится первичным по отношению к реальности, поскольку только на его основе мы можем реконструировать хронику былых событий, и это справедливо даже по отношению к чистому вымыслу. Евгений Онегин для нас более реален, нежели некий Александр Н., факт существования которого два столетия назад подтверждается исключительно надгробным памятником с двумя датами, между которыми стоит прочерк. Принципиальная разница в том, что жизнь Онегина прочитана и осмыслена несколькими поколениями как текст, который вдобавок успел обрасти информацией, а жизнь Александра Н. таким текстом не стала. (Трансформацию самого простого, нехудожественного текста хорошо иллюстрирует бытовой случай, бывший с автором в Вильнюсе летом 2008 года. На обочине остановился довольно замызганный старомодный фургон, на кузове которого было написано по-русски: «Хлеб и булочки с маком». Фургон был явно советских времен и надпись тоже. Тогда, четверть века назад, за надписью стояла совершенно определенная конкретика. Сейчас очевидно, что фургон перевозит не хлебобулочные изделия, а что-то другое, поэтому для тех литовцев, кто понимает русский язык, за надписью стоит советская эпоха, когда в магазинах был небогатый выбор хлеба. А для молодого поколения, которое не знает кириллицы, буквы вообще превратились в чистый символ СССР, лишенный какой-либо конкретики. При этом изначально надпись не содержала никакого идеологического кода!)

Если текст обладает собственным настоящим, он лишь отчасти привязан ко времени своего создания, к своему автору и способен транслировать информацию, вовсе не обязательно совпадающую с тем, что конкретно имел в виду создатель произведения.

Утраченный в прошлом текст в принципе может быть восстановлен в настоящем благодаря человеческой памяти. Известно, что пять мазурок, полонез, вальс и две пьесы Чюрлёниса были восстановлены в 1967 году по памяти

В.Хемплёвой. В 1900-1901 годах Хемплёва встречалась с Чюрлёнисом в Варшаве, будучи еще девочкой. Там она слышала, как он играл для друзей небольшие пьесы и танцы, и выучила их сама по слуху. (65, С.242) Надо сказать, что в начале XX века некоторым современникам не только картины, но и музыкальные произведения Чюрлёниса казались странными и непонятными.

Ни одно из симфонических произведений Чюрлёниса не было исполнено при его жизни. В домашнем кругу исполнялись фрагменты кантаты «De profundis», как и симфоническая поэма «Море» (65, С.78) Но если маленькая девочка запомнила эту «домашнюю» музыку, значит, она находила в ней смысл, который стал очевиден для окружающих по прошествии многих лет.

К.Г. Юнг все-таки считал, что новое прочтение скрытой информации происходит, когда наше сознание взбирается на более высокую ступень и с ее высоты обнаруживается, что старый текст вещает нам нечто новое, что новое всегда присутствовало в произведении. По Юнгу получается, что информации никак не становится больше, просто человечество коллективно «умнеет». Как бы там ни было, по прошествии некоторого времени текст транслирует гораздо больше информации, нежели в момент создания. Поэтому вполне закономерно, что тексты искусства символизма начала XX-го века подверглись глубокому прочтению только по прошествии более полувека, а основные искусствоведческие исследования по творчеству Чюрлёниса пришлось на 1970-90 гг., когда за символами раскрылось новое «собственное настоящее» произведений.

«Я думаю, что живые существа могут использовать вещи в виде знаков именно потому, что какие-то заложенные в вещах (...) свойства объективно дают возможность такого использования» — писал А.М.Пятигорский. (88, С.30) Но в работах Чюрлёниса отсутствуют собственно вещи в житейском их понимании, они являются глашатаями почти чистого смысла, и даже обычные пейзажи предстают как феномены. Что это может значить, — описать «мир» как феномен? Таким вопросом задавался М.Хайдеггер. Это значит — дать увидеть, что из «сущего» кажет

нам мир: «Первый шаг тут перечисление такого, что имеется «в» мире: дома, деревья, люди, горы, звезды. «Вид» этого сущего мы можем обрисовать и происходящее в нем и с ним рассказать. Это однако окажется явно дофеноменологическим «занятием», феноменологически возможно вообще иррелевантным. Описание остается привязано к сущему. Оно онтично. Искомое же все-таки бытие». (103, С.37) «Феномен» в феноменологическом смысле был определен как то, что кажет себя как бытие и бытийная структура. Феноменологически описать «мир» поэтому означает: выявить и категориально фиксировать бытие наличного внутри мира сущего. «Сущее внутри мира это вещи, природные вещи и «ценностно нагруженные» вещи. Их вещьность становится проблемой; и поскольку такая вещьность надстраивается над природной вещьностью, бытие природных вещей, природа как таковая оказывается первичной темой». (Там же)

В «Сонате весны» (Allegro) изначальный, «природный» пейзаж не только повисает в воздухе, но и он явно разбивается на три звучащие плоскости, движущиеся относительно друг друга (обратите внимания, как дружно гнутся деревья под напором метафизического ветра), вдобавок в «Andante» удаленный предмет частично перекрывает предмет, находящийся на первом плане картины в нарушение классических канонов живописи.

«Метод перемещения звучащих плоскостей по принципу тождества, подобия и сравнения ведет к соотношениям однородных мелодических элементов по принципу подражания (имитационность) и соподчинения, (...) так что образование звучащей ткани обычно обусловлено одновременностью сопоследования мелодических фраз», — считал Б.Асафьев (14, С.9) Тождество осуществляется через перемещение, сравнение, подражание и соподчинение однородных и неоднородных частиц, что хорошо прочитывается также Andante «Сонаты весны», в которой многократное повторение силуэта мельницы в меньших масштабах рождает не только иллюзию вращательного движения, но и ощущение свежего дыхания весеннего ветра. Чюрлёнис создал свои мельницы задолго до открытия фракталов, но вымысел его смог

показать сокрытые уровни реальности, следовательно, имел онтологические корни. Музыка по сути своей фрактальна, но это выяснится только в конце XX века.

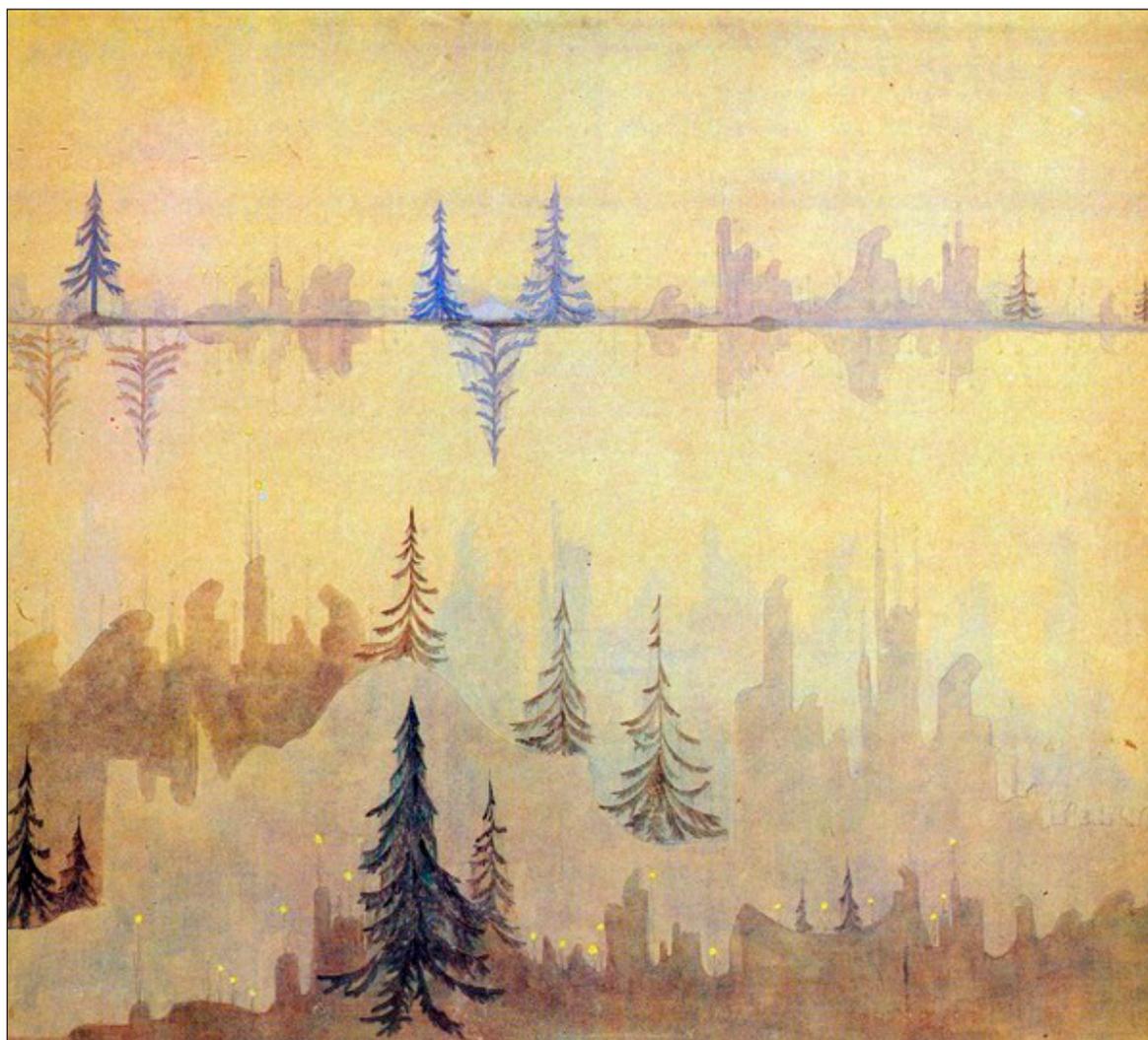
Если фрактал повторяет сам себя во все меньших масштабах, то картина, представляющая фрактал, содержит бесконечное количество информации. На этом же принципе строится любая картинка в компьютере. Файл имеет конечный размер в байтах, размер файла, представляющего фрактал, может быть любым — все зависит от того, через какую «лупу» мы на него смотрим. При проникновении вглубь размер такого файла будет расти до бесконечности. Файл оказывается неисчерпаем, как природа. Работы Чюрлёниса обычно сравнивают с фортепианной музыкой, но по неисчерпаемости своей они подобны игре на скрипке: скрипка

позволяет выстраивать сколь угодно короткие интервалы, на ней можно сотворить и четверть тона, и одну восьмую, она не знает предела для проникновения вглубь.

Некоторые серии работ Чюрлёниса, например, «Зима» создают впечатление повторения одной и той же мелодии с небольшими вариациями. Фрагмент времени проигрывается вновь, без заметного становления, как каждую зиму мороз рисует на стекле свои узоры — всякий раз заново, и все же это повторение того, что уже было прежде. Конечно, многократное переживание одного и того же временного отрезка более заметно в фугах. Фуга — яркое подтверждение фрактальности музыки!

«Фуга елей» Чюрлёниса 1908 года — это не пейзаж с елочками в традиционном понима-

М.К. Чюрлёнис. Фуга елей



нии пейзажа как «красивого места». Повторяющиеся силуэты елочек, в интерпретации И.Л.Ванечкиной, — голоса, имитирующие одну и ту же главную тему, их отражения (не зеркальные, а смещенные) наслаивают на конец темы в одном голосе ее начало в другом, и так множество раз. «Фуга елей» ахроматична, в ней не цвет связан со звуком, а линии, композиционное построение, подчиняясь которому, реальные елочки прорастают сквозь некие фигурные плоскости... Но что за информацию транслирует «Фуга»? Что тишина, разлитая над озером, звучит, и в ней, если вслушаться, помимо живых голосов влажного ельника, можно различить еще и шепот вечности, записанный в тончайших вибрациях, а в перемещении воздушных масс — образы будущей весны, которая только еще прорастает в мыслях Бога, чтобы вскоре наполниться плотью, и что так было и сто, и двести лет назад, что увядание и пробуждение природы — это неумолкающая фуга, и что нас самих, наше бытие пронизывают неслышные звуки этой музыки сфер. Что бытие есть — независимо от нас, но осознать его мы можем только через собственное бытие... Неслучайно совпадение точек зрения на мир Чюрлениса и Ницше. В «Ессе Номо» Ницше зафиксировал момент, когда ему пришла в голову мысль о вечном возвращении, следующим образом: «В начале августа 1881 г. в Sils Maria, 6.500 футов над уровнем моря и гораздо выше всего человеческого (6000 футов по ту сторону человека и времени)»; т.е. это взгляд на мир «с точки зрения вечности».

Вероятно, кто-то не согласится и скажет, что услышал в «Фуге елей» совсем иные мотивы и прочел иные мысли. И будет прав. Требования публики дать однозначное объяснение своих картин выводило Чюрлениса из себя: «Почему люди не смотрят? Почему не напрягают свою душу — ведь каждый по-иному подходит, иначе воспринимает произведение искусства!» (...) И этот, такой сдержанный, ровный и мягкий человек, едва сдерживался от грубого слова» (6, С. 268) За нежеланием публики самостоятельно искать смысл его работ Чюрленису виделась душевная лень, которая, вероятно, проистекает из бессознательной осторожности. Ведь, анализируя текст или просто ему внимая, каждый из

нас занят поиском собственной травмы. Почему травмы? В отношении тронувшего нас художественного произведения мы же обычно говорим, что оно нас царапнуло, ранило, задело и т.д., то есть доставило подобие болевых ощущений, но получается, что именно этим и понравилось, нашло отклик в душе. И точно так же, как ощутить, что такое боль, можно только через собственную боль, так и эстетическое переживание возможно только на индивидуальном уровне, причем, подобно боли, некая мелодия способна заглушить все прочие впечатления, полностью захватив слушателя. Как писал Х.Г.Гадамер, «доверительная интимность, какую нас трогает произведение искусства, есть вместе с тем, загадочным образом, сотрясение и крушение привычного» (38, С.264), то есть подобие травмы.

К примеру, Василий Розанов ощущал литературу, «изнутри», как штаны, (92, Т.2, С. 382) то есть как что-то теплое, привычное и насущно необходимое. Но если развить и перенести его метафору на искусство в целом, получится, что первоочередная утилитарная функция «штанов» состоит в том, чтобы прикрыть «срам», что-то действительно очень интимное, отприродное, определяющее в человеке и в то же время — болезненно переживаемое, а эстетическое своеобразие «штанов» — это задача уже второго порядка. В.П. Руднев вообще полагает, что в основе художественного творчества «лежит травматическая ситуация, которую текст хочет скрыть» (94, С.111) при этом текст можно уподобить сознанию, а смысл — бессознательному. Иногда автор сам не знает, что хочет сказать, но, создавая текст, тем не менее зашифровывает в нем некое послание. (О чем-то подобном говорит Витгенштейн в «Трактате»: люди, которым после долгих сомнений стал ясен смысл жизни, все-таки не могли сказать, в чем этот смысл состоит). Хотя, к примеру, Лев Толстой настаивал на том, что «Я сказал, что сказал», то есть для него всякое произведение искусства есть полнейшая формальная тавтология. Оно в своей форме всегда равно само себе. Об этом, в частности, пишет Л.С.Выготский в «Психологии искусства». Насколько формулировка Толстого оправдывает саму себя, доказывают хотя бы множественные трактовки романа «Анна Каренина», который в

советском литературоведении рассматривался исключительно как обличение ханжеских нравов буржуазного общества, — невзирая на эпиграф «Аз воздам». Но это только подтверждает мысль, что «всякое понимание есть непонимание, то есть процессы мысли, пробуждаемые в нас чужой речью, никогда вполне не совпадают с теми процессами, которые происходят у говорящего. Всякий из нас, слушая чужую речь и понимая ее, по-своему апперципирует слова и их значение, и смысл речи будет всякий раз для каждого субъективным не в большей мере и не меньше, чем смысл художественного произведения» (37, С.59)

При удачном прочтении текста возникает чувство узнавания, как при встрече с чем-то давно знакомым. По Гадамеру, понимая, что говорит искусство, человек встречается с самим собой. Причем ему необязательно удастся сформулировать, что конкретно его царапнуло. Можно предположить, что эстетическое впечатление, которое описывается словами, напоминающими о боли, служит сигналом того, что информация усвоена реципиентом. Как пишет Витгенштейн, вопрос: «Ты уверен, что это именно у тебя болят зубы?», отдает бессмыслицей. (Хотя русский язык в отношении болевых ощущений нас обманывает. Мы говорим: «У меня болят зубы», как если бы зубы были бы чем-то отдельным от нас вроде вставной челюсти. Но протез болеть не может, болит только то, что является частью нас. «Сущее способно касаться наличного внутри мира сущего только если изначально имеет бытийный образ бытия-в», — полагал Хайдеггер (103, С.33). В данном примере нам все же удается констатировать хайдеггеровское «промежуточное пространство», даже если оно равно нулю).

Еще Ницше недвусмысленно давал понять, что прекрасное поселяет в нас не радость, а слезу и тоску как отголоски некой общей вселенской боли, которая доступна лишь людям с особой чувствительностью, тот вид красоты, «который не сразу захватывает, который овладевает не бурным упоением (такая красота легко возбуждает отвращение), а тот медленно вливающийся вид красоты, который почти незаметно уносишь с собой, который потом иногда снова встреча-

ешь во сне и который, наконец, после того как он скромно лежал в нашем сердце, всецело овладевает нами, наполняет наши глаза слезами и наше сердце — тоской». (83, С.117)

В.П.Руднев предполагает существование не одной, общей для всех психической реальности, а объективно существующие миры-реальности сангвиника, депрессивного человека, шизоида и т.п. Человек, «попавший в определенный психический мир, самим фактор попадания в этот мир становится сангвиником, депрессивным и т.д.» и далее транслирует соответствующие настроения и смыслы, (95, С.17) уловить которые гораздо легче реципиенту, находящемуся с ним в одной реальности. Микалоюс Константинас однажды признался, что самым интересным зрителем и лучшим критиком его работ был неизвестный господин на выставке в Вильнюсе, на который, что-то бормоча про себя, останавливался то перед одной картиной, то перед другой, и на лице его «отражалось столько разных чувств — и радость, и удивление, и мимолетная тень печали. (...) И ему, очевидно, казалось, что он говорит очень много, ибо, останавливаясь возле каждой картины, он все спрашивал: «Видите? Не правда ли? Посмотрите». А потом, внезапно повернувшись к художнику, воскликнул: «Я здесь ничего не понимаю, но мне страшно нравится!» (6, С. 270) Этот его возглас «Не правда ли?» передавал ощущение зрителя, который только что приблизился к истине, хотя обывательское «страшно нравится» — это еще не суждение истинно художественного вкуса, а лишь преддверие поисков глубинного совершенства, радость от соприкосновения с чем-то большим, нежели рационально определяемой совокупностью характеристик красоты. Художественный образ в этой ситуации понимается как некая духовно-психологическая реальность, «которая полностью разворачивается только в психике субъекта восприятия» (29, С. 368), а это трактовка уже современной эстетики, сто лет назад образ рассматривался как нечто, заключенное в самом произведении искусства — и только.

Поиски чистого смысла, скрывающегося в конкретных предметах или явлениях, по большому счету есть поэзия, в которой имена нарицательные могут означать совсем не то, что

провозглашают. Кроме того, существует и невысказываемое. Как говорил Витгенштейн, «о чем невозможно говорить, о том следует молчать» (34, С.73) или, продолжим мысль, невысказываемое можно передать языком живописи или музыки, что и делал Чюрленис: «...я буду писать о том, чего не в силах охватить человеческий разум, — заявлял художник, — что может подсказать только интуиция». (цит. по: 6, С. 66) Чюрленис понимал, что при переводе с нематериального плана на материальный неминуемы потери, как при переводе с одного языка на другой. Но поскольку материя несет печать софийности, то для «изображения неизобразимого», по выражению Дионисия Ареопагита, можно использовать образы знакомых предметов. (50, Сс.55-56) Более того: сам Дионисий призывал к «формотворчеству образов неподобных до полного несходства и инаковости». (Там же, С. 53) Чем выше степень неподобия, тем истиннее будет изображение.

В начале XX века тема границ мира и возможности ее пересечения стала актуальной вообще. Притом, что границы собственного Я расширились одновременно в двух направлениях: вовне, совпав в эмпириокритицизме практически с пространством, доступным органам чувств, и углубившись внутрь, в темные глубины бессознательного, — вдруг возникло ощущение порожного реального. Получалось так, что только в случае активного трансцендирования можно сказать что-то новое о самом мире, поскольку, употребим выражение Витгенштейна, «глаз не видит себя», то есть реалистическое изображение всегда тавтологично.

Витгенштейн заронил желание перерастить мир через несколько лет после смерти Чюрлениса, сочиняя в окопах Первой мировой, а потом в плену свой «Логико-философский» трактат. Можно предположить, что его добровольный уход на фронт, помимо патриотических чувств, был обусловлен теми же поисками смысла, то есть, желанием понять, есть ли смысл в разрушении мира, если его не обнаруживается в самом мире? Заявляя, что «В мире всё есть как есть. И происходит, как происходит; внутри него не существует никакой ценности. А если б она там имелась, то

не имела бы никакой ценности» (34, С.41), Витгенштейн почти тавтологично переводит на строгий язык логики поэтическое высказывание царя Соломона: «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». Книгу Экклезиаста пронизывает та же усталость от тавтологии бытия, в котором нет ни особой ценности, ни смысла, афоризмы его тавтологичны как имеющие отношение к тому, что находится внутри мира. Смысл же существования царь Соломон находил в Боге — то есть за пределами бытия, ведь внутри мира у слова «Бог» отсутствует денотат. А если служение Богу — и есть единственная ценность, то она естественно оказывается за границами бытия.

Очевидно, что всеобщая онтологическая пустота, ощущение порожной реальности в начале XX века заставляла в равной степени философов и художников искать смысл земного бытия где-то за его пределами. В тексте Витгенштейна неожиданно появляется архетип лестницы, когда он сравнивает свои пропозиции со ступенями. Что случится с человеком, «когда он с их помощью — через них — над ними взберётся за их пределы?» (35, С.218) Он должен будет отбросить лестницу, отрезав себе путь назад. И что дальше? Витгенштейн, связанный собственной доктриной, не видел иного способа для выражения проблем, лежащих за пределами фактов мира, кроме обращения... к мистике. Мистическое — это метафизические вопросы о мире, о жизни, о ее смысле. Обо всех этих вещах, полагал Витгенштейн, нельзя высказываться. У Витгенштейна молчание производно от языка.¹ Следование художественной интуиции и вывело Чюрлениса в сферу «молчания», за границы того самого мира, который поддается описанию обычным человеческим языком. И любой

¹ Напротив, Фёдор Гиренок считает, что язык может показать свою зависимость от молчания, когда мы решаем, говорить нам или не говорить. А это значит, что язык произведен от молчания. Не язык составляет границу молчания, а молчание является границей языка. Язык скрывает истину, о которой говорят чувства. При этом сфера невыразимого и непоименованного, в терминах Ф.Гиренка, приближается к бесконечности.

настоящий художник неминуемо пересекает эту границу, о чем еще говорили последователи Витгенштейна, деятели «Венского кружка», пытавшиеся очистить науку, но не художественное творчество от двойных смыслов и переносных значений слов, которые могут порой обнаружиться даже по ту сторону глаголемого. Вот и излюбленная фигура символистов – сфинкс, которую Гегель назвал «как бы символом самого символизма» (41, Т.2, С. 71) знаменует собой стремление к самостоятельной духовности, или потуги человеческого духа «выбраться из тупой животной крепости и силы, не достигая завершеного изображения собственной свободы и подвижной фигуры, – он еще должен оставаться смешанным и соединенным с тем, что является иным его самого (...) это стремление представляет собою символизм вообще, который, достигнув своей вершины, превращается в загадку». (Там же)

Именно в этом смысле сфинкс в греческом мифе представлен чудовищем, задающим загадку. И, очевидно, именно эта глава гегелевской «Эстетики», посвященная символизму, навеяла Александру Блоку образ сфинкса как символа самой России:

*О старый мир, пока ты не погиб,
Пока томишься мукой сладкой,
Остановись, премудрый как Эдип
Пред сфинксом с мудрою загадкой.
Россия – сфинкс...*

«Скифы»

Разгадка символа, по Гегелю, подобна греческой надписи, которая обращается к человеку с увещанием: познай самого себя. Но ведь для того, чтобы сказать о себе что-то новое, нужно выйти за пределы своей человеческой сути, то есть пересечь еще одну границу мира – собственное Я, превзойти свою природу. Конечно, это кантианство. Как выражался Кант в «Критике способности суждения», попытка превзойти природу в себе, а тем самым и природу вне нас, и есть возвышенное, поскольку возвышенное содержится не в каком-либо предмете природы, а лишь в нашей душе.

Интересно, что, рассуждая о делении художественных форм возвышенного, Гегель сам обращается к «еврейской поэзии», которая «ставит по одну сторону *единую* субстанцию как владыку мира, а по другую, противоположную сторону – совокупность творений, сопоставленную с богом и положенную бессильной и исчезающей в самой себе» (41, Т. 2, С.74), имея в виду Ветхий завет.

Своеобразное познание себя предпримет и Казимир Малевич. Как считает В.Бычков, Малевич «убежден, что не следует искать ничего ценностного во внешнем мире, ибо его там нет. Всё бытие – внутри нас». (29, кн. 2, С.722) И опять вспомним Витгенштейна с его тщетными поисками ценности внутри мира! Но, если Витгенштейн устремится вовне, то Малевич просто вывернет мир наизнанку, как старый шерстяной носок, именно шерстяной – потому что запретельная чернота должна приклеиться, вцепиться в ворсинки, тогда всё, лежащее за пределами мира, окажется внутри, сбежится в глухую чёрную массу, исчезающую в самой себе.

Синестезия и графические рифмы

Наконец поговорим о синестезии. До сих пор нет ясности в определении границ этого понятия. «Синестезией называют прежде всего межчувственные связи в психике, а также результаты их проявлений в конкретных областях — поэтические тропы межчувственного содержания; цветовые и пространственные образы, вызываемые музыкой; и даже взаимодействия между искусствами (зрительными и слуховыми)» — такое определение синестезии дает Булат Галеев. (39, С. 5) Любая метафора подразумевает межчувственные ассоциации, именно они и создают богатые целостные образы, хотя Галеев настаивает на том, что далеко не все великие поэты — синестетики, к примеру, у Лермонтова или Маяковского практически не встречается синестезии, зато ими насыщены тексты Бальмонта, Цветаевой, Горького: «Тонкий, режущий свист, как ослепительно-белая нить, закручивается вокруг горла»... Синестезия — это очень тонкая многоуровневая меж-

чувственная ассоциация, за которой часто и не стоит никакой конкретики, кроме самих ассоциаций. Ну как представить, к примеру, «красный смех» Леонида Андреева? Это чистый символ — войны и всего времени.

В начале XX века деятели искусств всерьез занимались поисками некоего «общего чувства», и кое-что им действительно удавалось. «Глубоко осмысленная и одновременно эзотерическая цветопись словесного творчества А.Белого есть факт реального взаимодействия, взаимопроникновения разных видов искусств в культуре, — пишет И.Азизян, — живописи, ведущей художественной категорией которой является цвет, и словесного, у Белого — глубоко музыкального творчества». (9, С. 172) Конечно, Белый знал учение Шеллинга и Гёте о символике цвета, он был верным последователем антропософа Р.Штейнера, который с помощью цвета обосновывал свою мистическую концепцию, да и сам псевдоним Белого (Бориса Бугаева) сопряжен с осознанием белого цвета как символа полноты бытия, о чем поэт писал в «Священных цветах» (1903).

Яркие, сочные краски присущи ранним живописным циклам Чюрлёниса, самым насыщенным из которых является, как ни странно «Симфония похорон», в более поздних работах, начиная с 1907 года, цвет дается только намеком, а фоном служит желтоватый тон бумаги. «Облачные алтари Егвы» звучат гораздо ярче у Н.Рериха, нежели у Чюрлёниса. Ландсбергис сравнивает приглушенные, пастельные краски Чюрлёниса с полутонами фортепианной музыки. Конечно, это только метафора, но музыканты считают, что фортепианная музыка именно потому подобна графике, что в ней есть только полутона — и не более. Чюрлёнис пытался сопоставить графику и звук, Бенуа Мандельброт в 1975 году использовал сопоставление фигуры и цвета — которое еще пытался нащупать Кандинский в начале XX века: квадрат у Кандинского тяготел к красному, тупой угол — к желтому, острый — к синему... Но именно Мандельброт открыл фрактал — бесконечность природы при проникновении вглубь, как при игре на скрипке.

Графический катарсис

Тонкая графичность Чюрлёниса близка мирискусникам, которые вывели русскую графику на уровень самостоятельного вида искусства. Однако на графичности сущностное сходство заканчивается. Мирискусники предпочитали зазеркалью закулисье, хотя подобие очевидно: партер и сцену разделяет столь же неодолимый рубеж, как мир и антимир. Закулисье способно модифицировать пространство и время и оживлять усопших, нарушая непрерывность физического бытия. Сакральное пространство сцены организуется по законам иной реальности, как и пространство алтаря в храме. Всё, что происходит «там», мирянин может только наблюдать, подобно зрителю, не вмешиваясь в происходящее. (Параллелизм храмового и театрального пространства просматривается на уровне лексики: любимых актеров (а также певцов и музыкантов) называют кумирами, то есть языческими божками, а то и попросту идолами). Стремление к синтезу искусств у мирискусников выразилось также в их активном сотрудничестве с театром — отсюда участие в дягилевских проектах и «русских сезонах». Даже некоторые станковые работы Бенуа и Сомова, изображающие сцены из французской жизни, кажутся театральными мизансценами.

В европейском театре начала XX века вообще наблюдается известное стремление к синтезу искусств: драматургии, музыки, живописи. Интересна пьеса «Соната призраков» А.Стриндберга (1907), написанная для Интимного театра в Стокгольме в ряду других пьес, которым автор дал номера музыкальных опусов: № 1 — «Буря», № 2 — «Пепелище», № 3 — «Соната призраков», № 4 — «Костер». Экскурс в многоуровневую реальность «Сонаты призраков» завершается освобождением героев от телесной оболочки и воссоединением в ином мире, который возникал, по замыслу Стриндберга, в виде «Острова мертвых» Арнольда Бёклина, изображенного на заднике. «Пьеса написана под воздействием фортепианной семнадцатой сонаты Бетховена d-moll (Op. 31, № 2), определившей не только образную картину драмы, но и ее структуру» — пишет исследователь Д.Д.Кумукова (63, С.45) Действие пьесы Стриндберга подчиняется не логике раз-

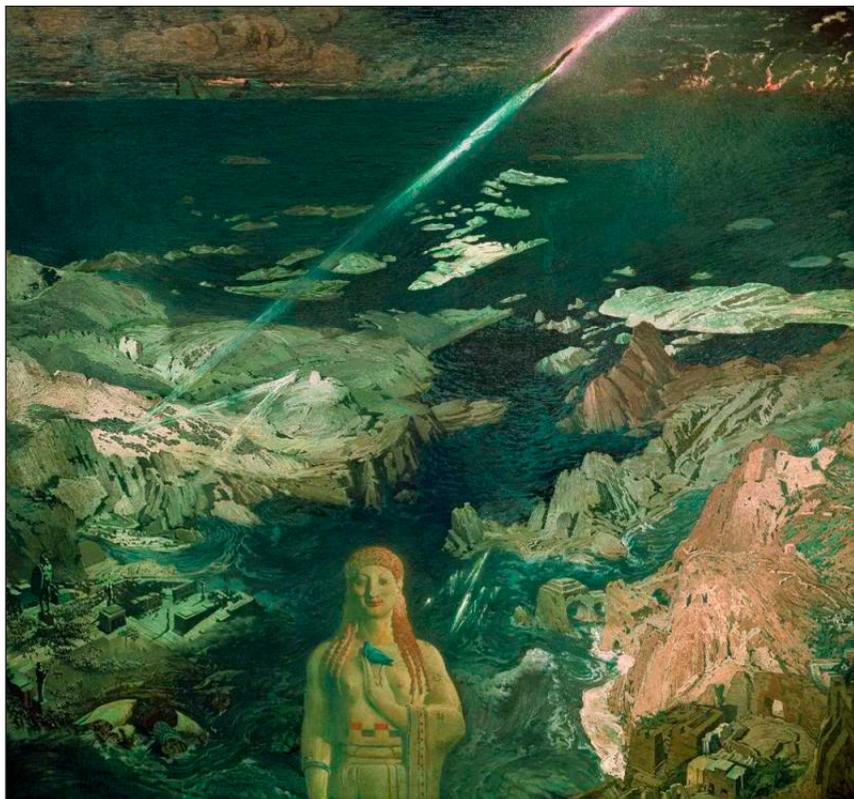
вития характеров, а соотношению лейтмотивов. «Возникает «мелодическая» переключка различных частей сонаты Стриндберга аналогично интонационной связи мелодических оборотов бетховенских Allegro, Adagio и Allegretto сонаты d-moll». (Там же, С. 48) Подобно тому, как в живописи символисты стремились к изображению невидимых планов бытия, Стриндберг вкладывал в уста своих персонажей не слова (рекомое), а мысли (неглагоемое), то есть на театральных подмостках вскрывал сокрытое.

Попытка синтеза живописного и театрального искусства прослеживается в упоминавшейся уже работе Чюрлёниса «Соната солнца» (Finale), в которой земные короли засыпают в обрамлении дрогнувшего занавеса. Здесь ему близок Бакст со своей картиной Бакста «Terror antiquus» (1908), запечатлевшей всепланетный катаклизм. Бакст избегает прямого изображения древнего ужаса. Он переносится на далекое расстояние от сценической площадки, на которой разворачивается катастрофа, и наблюдает за ней свысока, пребывая даже чуть выше каменной богини, фигура которой дистанцируется от происходящего, как мысль дистанци-

руется от подсознательного катаклизма. Иллюзия разлома, провала, отдаления создается с помощью композиционных линий, уводящих взгляд в глубину – в расщелину, заполненную водой. Ужасному противопоставлено полнейшее равнодушие с оттенком насмешки.

Предошущение вселенской катастрофы — явление «белого шума» эпохи, которое отразилось и в «Потопе» Чюрлёниса, хотя он и утверждал, что это не земной потоп. В цикле «Потоп» вообще отсутствует человеческая оценка события. В зеркало вод «Потопа» глядит один только Божий лик. Впрочем, Божий ли?

Созданная в том же 1908 году «Фуга елей» Чюрлёниса графична. Повторяющиеся, но не буквально копирующие друг друга плоские силуэты холмистой местности по обоим берегам озера как будто рифмуются друг с другом, пронизаны глубокими созвучьями. Да и в трех елочках со смещенными отражениями можно увидеть графический образ законченного четверостишия с перекрестной рифмой. Перед нами феномен изоритмии – совпадения разных ритмов. (Повторения с некими вариациями использовал и Бах в своих фугах). Фуга елей статична — в отличие



Л. Бакст. Terror antiquus

от «Фуги» диптиха «Прелюд и fuga», созданного в том же году. Повторяющиеся позы колена-преклоненных фигур, сотканых из ткани облаков, создают эффект анимации. Пробежав по ритмизованным строкам облаков, взгляд останавливается у подножия трона Царя небесного, органично вырастающего из сгущения тумана. «Линии всегда нечто изображают, — заметил Л.С.Выготский по поводу графики, — но они же выражают нечто другое. Они несут предметную тему рисунка, но они же несут и разрешение ее, своеобразный графический катарсис» (36, С.7)

Подобные многочисленные повторения будут свойственны русским кубофутуристам, которые намеренно боролись с мелодической фонетикой символистов. Смысловую графику «делал» и Маяковский, хотя он-то как раз далек от синестезии в классическом ее понимании, то есть от «межчувственных связей в психике» (39, С.5) но ведь, как писал Б.М.Галеев, «в формировании синестезии можно усмотреть участие мыслительных операция (пусть они и осуществляются чаще всего на подсознательном уровне). В связи с этим синестезию следует отнести к сложным специфическим формам невербального мышления, возникающим в виде «со-представления», «сочувствования», но отнюдь не «со-ощущения», как то трактуется согласно этимологии этого слова». (Там же)

Маяковский сам признавался, что пытается создать «слышимую поэзию» — по типу слышимой живописи, В.Шкловский в книге о Маяковском писал: «Он работал в стихах методами тогдашней живописи». (108, С.37) Сочетание «слышимая поэзия» звучит странно: поэзия — уже по определению жанр слышимый, ее можно декламировать вслух. Маяковский имел в виду другое: он «делал» стихи, в которых звучал современный ему мир, а звучание его к XX веку изменилось. Прежде, наверное, и тишина звучала иначе — это была огромная тишина, разреженная голосами птиц, мычанием коров, скрипом лодочных уключин. В «Фуге» Чюрлениса звучит глухая, заповедная тишина, звенящая голосами инобытия. (Интересно в этом контексте высказывание Горького о музыке Скрябина, которое приводит Б.Асафьев: «Как хорошо он слышит тишину!»(14)). А вот тишину Маяков-

ского нарушают фабричные и автомобильные гудки, стук колес поезда, трель трамваев. Его поэзия сконцентрировала в себе звуком мир города начала XX века, который занесен в ее ступенчатые строки, как в бороздки грампластинок. Во многом благодаря глубокой рифме: «Рифма возвращает вас к предыдущей строке, — писал Маяковский в статье «Как делать стихи», — заставляет вспомнить ее, заставляет все строки, оформляющие одну мысль, держаться вместе».

До конца XIX века господствовала, за редким исключением, точная рифма, т.е. совпадение звуков рифмующихся слов, начиная с ударного гласного и до конца типа: полна-луна, правил-заставил и т.д. Неточные рифмы становятся обычными к XX веку. Ослабление точности ударного созвучия Брюсов назвал левизной рифмы. Левизна означает именно передвижение созвучия влево от ударного гласного, к примеру, рифма «*пойти пройтись — просто артист*». Ударные созвучия Маяковского тесно связаны с темой стихотворения, и сейчас, в посткоммунистическом далеке, мы слышим живое эхо ушедших событий в стуке копыт лошади по мостовой:

Били копыта.

Пели будто:

— Гриб.

Грабь.

Гроб.

Груб.

В этом есть даже оттенок мистики: в русском языке сочетание звуков «г» и «р» имеет определенный скрытый смысл: оно входит в состав множества слов с явно негативной эмоциональной окраской, либо же имеющих оттенок угрозы, тяжести, пренебрежения: грех, грязь, гроза, гром, груз, грош, громада, горе... И именно эти звуки выбивают копыта лошади: «Грабь. Гроб. Груб». Грозное «гр» выдергивает из нашего бессознательного состояние тревоги, минуя уровень слов.

Гласные звуки, о субъективной окраске которых рассуждали многие деятели искусств,

начиная с Рембо, создают мелодику речи. Ассонансные стихотворения, насыщенные множеством точных рифм, хорошо ложатся на музыку. «Маяковские» же рифмы часто держатся практически на созвучии согласных звуков. Мы можем предположить, что согласные создают графический костяк стихотворения. Согласные звуки выполняют в речи ту же функцию, что и опорные звуки лада в музыке. Например, в до-мажорном ладу это: до-ми-соль-до. Рифмы Маяковского образуют не музыкальный, а тематический костяк.

Сопоставлять звук и объемную конструкцию пытался Велимир Хлебников, рассматривая дома как аналоги книг. В своей конструкции его «небокниги» призваны создавать пространственный образ звука. В тексте «Мы и дома» Хлебников уподобляет город стихотворению, в котором заполненный объем чередуется с пустотой, как ударные и неударные слоги в стихе. (104, С.621) Стекланный дом-чаша представляет собой застывшую форму, заключенную в звуке Ч. Дома будущего — это вообще азбука «согласных из железа и гласных из стекла», (104, С.595) причем населением они созерцаются сверху: города будущего наполняют «потоки летунов». Еще — будетлянин Велимир Хлебников буквально слышал музыку времени. Он разработал стройную неопифагорейскую теорию, вписав всю человеческую историю в гамму колебаний звуковых волн. Хлебников знал, что все явления материального плана — это сгустки и вибрации на определенной частоте, и фактически создал проект машины времени, подчиненной звуковой гамме.

Мир Блока гораздо ближе художественному миру Чюрлениса — хотя бы уже потому, что оба были символистами, и в плеяде поэтов Серебряного века Блок традиционно считается синестетиком. Его странные, кажущиеся «дилетантскими» рифмы (см. гл. 1.2) могут быть отзвуками самого диссонансного, «расшатанного» времени, которые слышал Хлебников. Почему бы не предположить, что время как физическая величина обладает собственной частотой, а то и цветом, что ему присущи некоторые характеристики, независимые от социального движения материи? Стихотворение Зинаиды Гиппиус,

которое мы приводили в 1 главе: «Страшное, грубое, липкое, грязное/ Жёстко-тупое, всегда безобразное...», может представлять собой не развернутую метафору, а отражение тех же объективных свойств времени, воспринятых на ощупь, буквально «кожей». Полагал же о.Павел Флоренский, что олицетворения природы в древней поэзии, которые сейчас считаются развернутыми метафорами, в свое время таковыми не являлись, а представляли собой чистые символы, за которыми скрывалась некая онтологическая сущность.

Пока что это просто постановка вопроса. Но этот вопрос мы перенесем в область художественного текста: почему в начале XX века появляются диссонансные рифмы, в музыке — новые лады? «Поначалу это малотерцовая цепь тон — полутон («гамма Римского-Корсакова», уменьшенный лад), которую неоднократно применяли русские композиторы, — пишет В.Ландсбергис. — У Чюрлениса данный звукоряд не служит ни программной характерности, ни сгущению экспрессии, а напоминает учащенную смену «микротональных» красок, тревожное мелькание малотерцовых интонаций, напряжение которых уравнивается ритмом и прозрачной фактурой» (65, С.59) В 1902 году в Петербурге впервые исполняется Вторая симфония Скрябина, которая встречает преимущественно негативные оценки из-за нагромождения диссонансов, по отзыву Римского-Корсакова (5, С.46). На рубеже веков появляются новые архитектурные стили, сосуществующие параллельно, но исторически недолго, в живописи разрушаются классические каноны...

В монографии, опубликованной в 1982 году, М.Михайлов так отзываясь о музыке Скрябина: «Сейчас, слушая эту почти классически ясную музыку, с трудом верится, что она могла вызывать исключительно резкие нарекания. Аренский язвительно писал Танееву, что вместо слова «симфония» на афише следовало написать слово «какофония»...» (82, С.46) Но почему то, что совсем недавно казалось дисгармоничным, вдруг стало прозрачным? Танеев — композитор, который слышал гармонию даже в скрипе дверей, но музыку Скрябина он не переносил органически и открыто заяв-

лял об этом. Теодор Адорно, рассуждая о музыке Стравинского, пишет, что современная универсальность диссонанса упразднила само это понятие: «диссонанс возможен лишь при напряжении по отношению к консонансу, а как только он перестает противопоставляться консонансу, он попросту превращается в комплекс из нескольких тонов. А это упрощает ситуацию. Ибо в созвучии, состоящем из нескольких тонов, диссонанс подвергается «снятию» исключительно в двойном гегелевском смысле. Что касается новых созвучий, то они не являются безобидными преемниками прежних консонансов. От последних они отличаются тем, что их единство само по себе сочетается с полной расчлененностью, тем, что, хотя отдельно взятые тона аккордов образуют нечто вроде аккордов, в то же время в этих подобиях аккордов каждый тон в отдельности противопоставлен всем другим. Так они и продолжают «диссонировать», но не по отношению к упраздненным консонансам, а в самих себе». (8, С.155)

Тогда, на рубеже веков, диссонансы возникли как выражение напряжения, противоречия и боли. Впоследствии же они стали просто «материалом» и больше не служат средствами субъективной выразительности. Но вследствие этого они все же не оспаривают собственное происхождение. «Диссонансы сделались знаками объективного протеста. Необъяснимое счастье этих созвучий заключается в том, что как раз в силу их превращения в материал они господствуют над страданием, которое они некогда возвещали, ибо сохраняют его». (Там же)

В сборнике «Пощечина общественному вкусу», вышедшем в 1912 году, Д. Бурлюк утверждал, что понятия новой живописи это: «1. дисгармония (не плавность), 2. диспропорция, 3. красочный диссонанс, 4. дисконструкция» (27, С.101) К идее диссонансов возвращается снова и снова Казимир Малевич в своем трактате «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм» (1916): «Интуитивное чувство нашло новую красоту в вещах — энергию диссонансов, полученную от встречи двух форм» (79, Т.1, С. 32) и далее: «Предмет, писанный по принципу кубизма, может считаться законченным тогда, когда исчерпаны диссонансы его»

(Там же, С. 51) — то есть, по логике Адорно, исчерпано его страдание. Но мир первой половины XX века настолько насыщен противоречиями и болью, что они становятся частью обыденности, и никто уже не различает их в потоке бытия. «Борьба тонов, утраченное равновесие, рушащиеся «принципы», внезапный барабанный бой, великие вопросы, видимо бесцельные стремления — противоположности и противоречия — такова наша гармония», — утверждал Кандинский, (56, С.82) усматривая главную цель живописи в выражении на холсте звучания объективно существующего духовного мира.

«Белый шум»

Общий «белый шум» времени становится слышен на отдалении. Внутри эпохи он настолько забит «практически целесообразным», по выражению Кандинского, что кажется тишиной. Тишину способны прорвать только некоторые события на личном плане бытия, «потрясения, приходящие изнутри», о чем как раз писал Кандинский: «Так естествоиспытатель, который отправляется в новые неизведанные страны, делает открытия в «повседневном», и безмолвное когда-то окружение начинает говорить все более ясным языком. Так мертвые знаки превращаются в живые символы и безжизненное оживает». (56, С.70) Если бы мы не воспринимали информацию «прошлости», записанную в вещах, не стоило бы и помещать их под стекло как музейные экспонаты. Вдобавок на временном отдалении проступает и эстетическая функция обычных вещей, — когда они освобождаются от своей «озабоченности», по выражению М.Хайдеггера, от «того-чтобы». Но, если бытовые предметы накапливают информацию о событиях внешней реальности, художественные произведения сосредоточивают в себе «потрясения, приходящие изнутри» как уже снятую и переработанную информацию.

Неожиданные диссонансные рифмы Блока и его эксперименты в области верлибров, на наш взгляд, — такие же отзвуки диссонансного звучания века. «Мы любили эти диссонансы, эти ревы, эти звоны, эти неожиданные

переходы... в оркестре, — писал Блок в статье «Интеллигенция и революция» — Но если мы их действительно любили, а не только щекотали свои нервы в модном театральном зале после обеда, — мы должны слушать и любить те же звуки теперь, когда они вылетают из мирового оркестра» (24, С.523) Вспомним высказывание Горького о музыке Скрябина: «Как хорошо он слышит тишину» — внутри самой тишины звучали диссонансы!

По справедливому утверждению Маяковского, «Блок, Северянин, Сологуб, Бальмонт, Хлебников — все они имели свой голос. По любой строчке можно было определить, чье это стихотворение». Ирония времени состоит в том, что человек несведущий многие строчки поэмы «Двенадцать» припишет именно Маяковскому. К примеру:

Поздний вечер.

Пустеет улица.

Один бродяга сутулится.

В заблуждение вводит даже не тематика, а глубокая рифма, «пустеет улица — сутулится», оформленная согласными: стлцц — стлт. Ведь поэзии Блока характерны именно классические, традиционные рифмы типа: усталость – малость, утра – костра, друг – мук, ассонансы: «О, весна без конца и без края, без конца и без края мечта...»

Неожиданная интонационная и ритмическая перебивка встречается у Николая Клюева в «Погорельщине», когда в напевную клюевскую речь врываются чисто «маяковские» строчки и образы:

Выла улица каменным воем,

Глотая двуногие пальто.

«Оставьте нас, пожалста, в покое!..»

«Такого треста здесь не знает никто!..»

Все это отнюдь не означает, что Клюев или Блок подражали Маяковскому и наоборот. Очевидно, поэты либо слышали один и тот же мир поразному, либо просто жили в двух разных мирах, однако, обратившись к одной теме, оба уло-

вили единую мелодию в «белом шуме» времени. Слышал ее и Чюрлёнис в мятежном Вильнюсе, который к 1905 году стал центром литовской культуры, привлекавшим на родину литовскую интеллигенцию. В письме к брату Повиласу в 1906 году Чюрлёнис пишет: «Однажды встретил шествие из пятидесяти мальчиков от восьми до десяти лет. Они несли красный флаг и пели революционную песнь «Издавна палачи проливали нашу кровь». Великолепно это выглядело, я невольно снял шапку, другие при встрече тоже снимали шапки. Войска стреляли по детям. (...) Известно ли тебе литовское движение? Я решил все свои былые и будущие работы посвятить Литве». (цит. по: 65, С. 15)



*Народная песня «Я посеяла руточку»
в обработке М.К.Чюрлёниса*

Но, несмотря на то, что советское искусствование называло Чюрлёниса сочувствующим революции художником, в творчестве его демократизм проявлялся в пристрастии к литовскому фольклору. Музыка революции звучала для него как народная песня, ведь до 1904 года существовал запрет на литовскую печать и преподавание литовского языка в школах, мысли о создании национального университета казались дичайшей утопией, а слово «литвоманы» толковалось как «язычники», а то и «еретики». И.А.Кребель подчеркивает, что «языковая константа национального самосознания актуальна для каждого мыслителя начала XX века». (62, С.62) Толчком к пониманию универсума служил опыт переживания родной земли, почвы, «места» — в обширном бытийственном смысле. Стихия родной речи, ее особая мелодика задавали ритм самой мысли, связывали ее с опытом народа, национально-этническим космосом.

3.2.

Музыка и живопись — принцип дополнительности

Всё — музыка

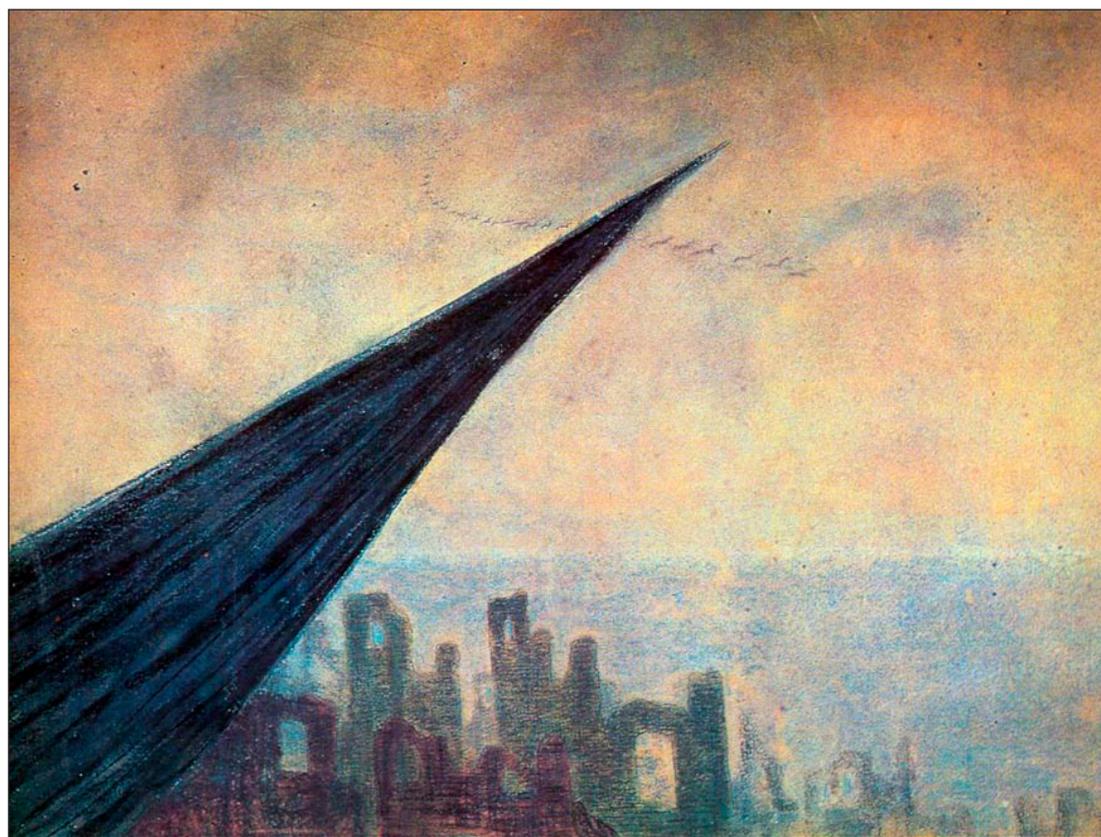
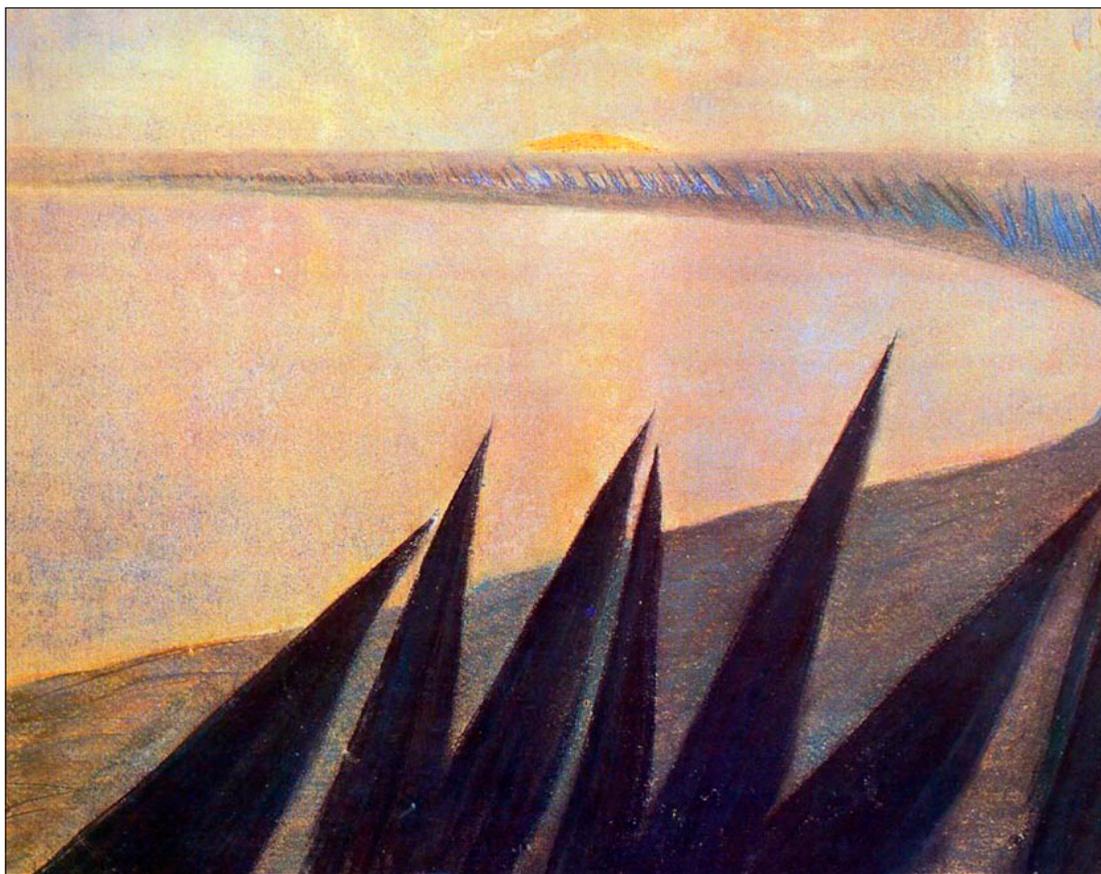
Ландсбергис отмечает, что мелодии Чюрлёниса можно разделить на два общих типа: «мелодии целеустремленные, движущиеся к кульминации в определенном направлении, и мелодии замкнутого характера, возвращающиеся без яркого кульминирования, тяготеющие к исходной точке или оси вращения». (65, С.146) В классической музыке оба мелодических типа создают тематические контрасты во времени, у Чюрлёниса же они сосуществуют в разных голосах одновременно. В линейном изображении подобный синтез голосов рисует подобие виньетки, в хитросплетениях которой прямые целеустремленные линии перемежаются выходящими побегами.

То, что Чюрлёнис любил изящный мелодический рисунок, заметно уже в ранних его произведениях, поэтому неправильно выводить эту его склонность исключительно из занятий живописью. «В зрелой фортепианной музыке Чюрлёниса, во взаимодействии синхронных мелодических линий вырисовывается еще одна особенность, — пишет Ландсбергис, — использование особо тонких, разреженных созвучий и пространственных ассоциаций. (...) Показательны случаи, когда интервалы кварт и квинт с последующими секундовыми переходами образуют легкие, «воздушные» мелодии, оттененные национальными интонациями дзукских песен». (65, С.147)

Обработкой народных песен для фортепиано

Чюрлёнис занимался в основном в 1905-1906 гг. Наиболее популярный цикл среди народных чюрлёнисовских вариаций — «Бегите, покось», который традиционно считается песней жатвы, триумфа, шествия жнецов с поля. «Хорошо понять и прочувствовать ее может только литовец, — писал Чюрлёнис, — и то услышав ее где-нибудь в поле, когда поет ее певец никем не просимый, не по приказу, а так, для себя. Какая-то странная жалоба, плач, тоска, слезы сердца слышатся в этой песне». (цит. по: 6, С.133) Если живописец Чюрлёнис изображал космические драмы, то композитор Чюрлёнис отдал дань трудовым будням своего народа — пусть это не прозвучит сегодня высокопарно, ведь жнецов живописали и Брейгель, и Рубенс. Кто хоть раз видел литовское поле, наверняка заметил, что цвет травы в Литве отдает желтизной, поле лежит под распахнутым небом будто налитанное солнцем, и та же солнечная интонация пробивается сквозь «тоску и слезы сердца» в мелодии Чюрлёниса. Конечно, в народных мелодиях запечатлено то коллективное бессознательное, которое живет и в каждом национальном композиторе, это буквально голос его народа. И все же плох тот творец, который намеренно ограничивает себя национальными рамками.

Критики не раз отмечали умение Чюрлёниса передать в живописи ощущение беспредельного пространства, широты и свободы, пустоты, жаждущей заполнения, совпадающее вообще с русским мироощущением, те же мотивы просветленных отверстых небес звучат в его му-



М.К.Чюрлёнис. Печаль. Диптих

зыке. Самые глубокие эмоции Чюрлёнис передавал через явления природы, используя и народные поверья. Характерен диптих «Печаль» (1906-07), который в советском искусствоведении считался выражением демократических взглядов художника, хотя уличные бои и кровь на булыжной мостовой не оставят равнодушной ни одну тонкую натуру, независимо от политических убеждений. И так, стреловидный лист камыша или ландыша пронзает небо. Вообще, в народном сознании камыш странным образом ассоциируется с несчастьем, поверье даже запрещает приносить его листья в дом.

«Печаль» молчалива. В отсутствие звуков слышно, как ветер перебирает острые пальцы травы, устремленные в небеса, будто в уповании, потом за черной стрелой листа встают панорамные руины города, а над ними едва заметный косяк птиц уносит с собой последнюю память. И кажется, что эти птицы знают что-то такое, чего не знаем мы, потому что они улетают туда, где все известно. Причем на фоне общего безмолвия, прерывающегося только легким шепотом травы, птицы удаляются очень медленно, едва шевеля крыльями, и воздух при этом разрежен. Так еще бывает во сне, и Скрябин не случайно называл картины Чюрлёниса снами. С увеличением листа растения, как при приближении вплотную, теряется позиция наблюдателя. Мир, который отстоит от нас на достаточно далекое расстояние, чтобы восприниматься как зрелище, теперь становится предельно близок — настолько, чтобы стать отражением нашего внутреннего состояния. Это как нарастание музыкальной темы, траурной мелодии.

На рубеже веков принцип дополнительности уже настойчиво заявлял о себе. Еще Елена Блаватская в «Тайной доктрине» обращала внимание на то, что в привычном материальном мире отсутствует явная динамика, а в размытой по всему пространству волне мысли нет фиксированного предмета внимания — конкретного феноменального проявления: «сознание немислимо для нас отдельно от изменения» (21, С.49). Такое своеобразное преломление принципа корпускулярно-волновой дополнительности наводило на мысль о некоей объединяющей сущности высшего порядка.

Многостороннее образование помогло Чюрлёнису скорректировать приобретенные в детстве наивные верования, проникнуться познанием сущности бытия. Сложившееся миропонимание Чюрлёниса предполагало наличие некоего общего смысла в каждом явлении Вселенной, который, в частности, и связывает воедино живопись и музыку. Вряд ли Чюрлёнис, подобно Кандинскому, жаждал обнаружить некие общие формулы, способные переводить музыку на язык живописи и наоборот. Он просто воспринимал и изображал мир в совокупности его проявлений.

Казанские исследователи синестезии И.Л.Ванечкина, Б.М.Галеев, Р.Х.Зарипов еще в советское время провели анкетный опрос членов Союза композиторов СССР с целью определения закономерностей их цветового слуха. Обнаружилось, что опрошенные не «видят» цвета отдельных тонов. Однако многие различали тона по «светлостному» признаку: низкие тона — темные, высокие — светлые. Это подтвердили и данные других исследований. Ведь еще Кандинский писал: «Голубой цвет, представленный музыкально, похож на флейту, синий — на виолончель и, делаясь все темнее, на чудесные звуки контрабаса», то есть глубина цвета для него была сопряжена с низкими тонами звучания! (56, С.69)

В «Печали» все-таки очень много света. Траур лишь на короткое время заслоняет общий радостный фон жизни, впрочем, это еще ранний Чюрлёнис, полный светлых надежд на возрождение своего народа. Если говорить о влиянии фольклора на творчество Чюрлёниса, то ведь фольклор сам по себе синтетичен. На фольклорном материале Чюрлёнис мечтал написать первую литовскую национальную оперу. Она должна была называться «Юрате — королева Балтики». Невесте он писал о будущей опере: «Хочу, чтобы вступление к прологу или так называемая Увертюра была мрачной, почти угрюмой, странной и фантастической, как морская пучина. Можно даже назвать «Морская пучина», и исполнять должно (вступление) в темном зале. Во второй половине вступление поднимается занавес, но темно и почти ничего не видно. Постепенно явствуют контуры светлейших аксес-

суаров: прежде всего, большой фантастический замок морской звезды, странных растений, янтарного дворца и т.д. Все должно возникать постепенно, света каждый раз больше — музыка следует за светом и (постепенно) утихает» (Цит. по: 65, С.251)

Искусствоведы часто сопоставляют творчество М.К.Чюрлёниса и А.Н.Скрябина. В равной мере творчество их вдохновлял высокий этический идеал: у М.К.Чюрлёниса — создание «соборного» произведения для своего народа, у А.Н.Скрябина — для всего человечества. Заветной мечтой А.Н.Скрябина была Мистерия. Световая партия в структуре произведения должна было символизировать всеочищающий огонь искусства, который уничтожит всю человеческую скверну и породит новый преобразенный мир. По замыслу А.Н.Скрябина, «Мистерия» должна была объединить в себе все виды искусств — музыку, поэзию, танец, архитектуру. «Мистерия» задумывалась не просто как музыкальное произведение, а квазирелигиозный ритуал, в котором не было бы публики и исполнителей, но были бы только участники. В итоге должна была произойти дематериализация мира, восстановление мировой гармонии, экстаз, открывающий новые возможности существования, о которых А.Н.Скрябин предпочитал молчать. «Местом исполнения «Мистерии» А.Н.Скрябину представлялась Индия, «действие» должно было совершаться в специально построенном для этого храме с куполом в форме полушария, стоящем на берегу озера так, чтобы вместе с его отражением в воде образовалась форма шара — самая совершенная форма». (5, С.49), Исполнение «Мистерии» должно было знаменовать собой наступление новой эры, в которой искусство, очевидно, призвано было стать мировой религией в точности по Ницше: «Искусство подымает главу, когда религии приходят в упадок. Оно перенимает множество порожденных религией чувств и настроений, согревает их у своего сердца и становится теперь само более глубоким, одухотворенным, так что способно сообщать воодушевление и возвышенное настроение, чего оно еще не могло делать раньше». (83, С.117) И.Азизян замечает: «Драматической силе мятежного, бунтарского Демона,

Демона всей жизни Врубеля, конгениален в музыке скрябиновский Прометей и вся многогранная, мятежная и печальная, трагическая и лирическая поэзия Блока. Многочисленные высказывания Блока о музыке как о слышимой им сути мира, как основе основ всего искусства, свидетельствуют не просто о следовании Блока эстетике символизма — наследнице эстетики романтизма (...). Они связаны и с интонационными и ритмическими исканиями поэта и с его отождествлением всего внутреннего, духовного, невыразимого — с музыкой» (9, С. 142)

Александр Скрябин одним из первых русских композиторов сблизился с литовской культурой — музыкой, поэзией, живописью. Его увлекла легенда XIV века о князе Кейстуте и жреце храма Перуна Бируте, опубликованная в журнале «Вестник Европы», и он взял ее за основу своей одноименной оперы. «Композитор не осуществил этот замысел целиком, но по оставшимся эскизам композитору А.М.Немтину удалось восстановить сцену «Кейстуте и Бируте», премьеры которой состоялась в музее А.Н.Скрябина в 1997 году». (96, С.7) В.Ландсбергис упоминает о родственности звучаний в фортепианной музыке Чюрлёниса и Скрябина, а также о том, что приемы полифонизации-полиритмизации «Моря» родственны письму Малера — «хотя ни переписка, ни воспоминания родных и знакомых не дают повода судить, знал ли вообще Чюрлёнис музыку этих композиторов» (65, С.249). Не отзвуки ли это самого времени, запечатленного в музыкальной ткани? Сам Скрябин считал, что «музыка заколдовывает время, может его вовсе остановить» (5, С.57) В. Ландсбергис полагает, что Скрябина и Чюрлёниса в сущности объединяет эпоха, в которую они жили. «То было время, когда свои позиции укреплял материализм, позитивизм и прагматизм, которые утверждали малозначимость и ничтожность человека. Тем временем Чюрлёнис и Скрябин заявлениями своего творчества гласили, что жизнь имеет деменцию вечности, и пока Человечество имеет право на выбор — оно живуче». (цит по: 96, С.37). Не удивительно, что внезапная смерть Скрябина, потрясшая художественную элиту Серебряного века, была понята многими не просто как смерть человека, а как гибель демиурга в борьбе косной материи

и животворящего духа. «В Скрябине и в Чюрленисе много общего, – писал Н.К.Рерих. – И в самом характере этих двух гениальных художников много сходных черт. Кто-то сказал, что Скрябин пришел слишком рано. Но нам ли, по человечеству, определять сроки? Может быть, и он и Чюрленис пришли именно вовремя, даже наверное так, ведь творческая мощь такой силы отпускается на землю в строгой мере. Своею необычностью и убедительностью оба эти художника, каждый в своей области, всколыхнули множество молодых умов». (3)

Вячеслав Иванов в свое время обращал внимание Скрябина на то, что Мистерия в древнем мире олицетворяла собой не только определенную художественно-философскую концепцию, но и являлась частью быта. В новом мире Мистерия подразумевала также создание общедоступных образов и сцен, которые бы отвечали чувственным потребностям широких масс. Скрябину Мировая война казалась необходимым этапом к дальнейшим мировым катастрофам. Он надеялся, что за войной последуют огромные перемены, что восстанут Китай, Индия... «Скрябин говорил не языком индивидуальной воли, но хоровым звучанием воздымаемого им из глубины соборного множества, – писал Вяч. Иванов уже после смерти композитора. – Дивиться ли тому, что столь многих смущает и безумит внятно звучащая в его музыке страшная песня древнего, родимого хаоса? Таков был демон Скрябина. Бессознательно ли для человека действовал он в нем, или же человек отвечал ему ясным сознанием и согласием? Скрябин — один из сознательнейших художников, всецело берущих на себя ответственность за дело своего демона. Он не только упреждал в духе некий всеобщий сдвиг, но и учил, что всемирное развитие движется в катастрофических ритмах.» (52, Т.3, С.192-193)

Вячеслав Иванов считал Мистерию конечной целью «реалистического символизма». В докладе «Заветы символизма» (1910) он обозначил три последовательных этапа в истории русского символизма, которые определил как тезу, антитезу и синтетический момент в виде объединения в новых мистериях всех искусств на

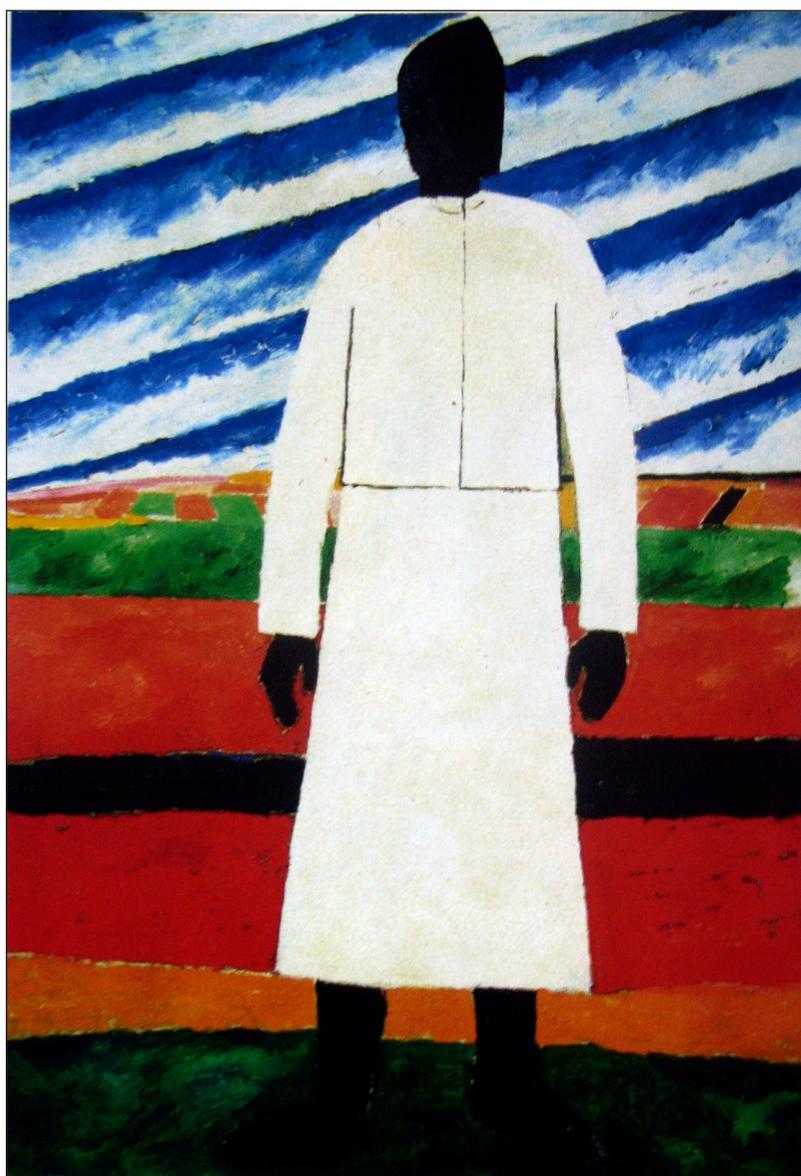
основе соборного религиозного опыта. Как отмечает В.В.Бычков, Александр Блок, не питая иллюзий по поводу будущего синтеза, обозначил собственный онтолого-эстетический ряд:

1. *пурпурно-золотой уровень*
 2. *сине-лиловый демонический сумрак,*
- когда искусство превращается в ад. (29)*

Творческая метафорфоза Чюрлениса полностью соответствует градации Блока. Пурпур и золото его ранних работ постепенно затянули лиловые сумерки, и над горизонтом взошло чёрное солнце как выражение его невыразимой вселенской тоски. Современные исследователи творчества А.Н.Скрябина Т. Рыбакова и О.Томпакова замечают, что цветозвуковая сфера «Прометея» также соотносится с сине-фиолетовым спектром. Этот вывод, очевидно, сделан на основе ассоциаций самого композитора, так как иной источник в статье не указан. (97, С. 8)

Человек безликий

Приверженность символистов мистериям унаследовал русский авангард, и знаменитый знак чёрного квадрата, люк в бездну небытия, который Александр Бенуа иронично назвал «иконой XX века», впервые появился в мистерии — Хлебникова, Крученых и Малевича «Победа над солнцем» (1913). Мистерия воспроизводила убийство дневного светила и наступление мистической ночи, в которой затем зажглось искусственное солнце новой культуры. Борис Гройс считает, что русский авангард вообще был реакцией на бурный технический прогресс: «Авангард принял разрушение мира как Божественного искусства в качестве совершившегося и непоправимого факта, который следует осознать возможно более радикально и во всех последствиях, чтобы действительно компенсировать нанесенный урон». (45, С.34) Но способен ли человек выстоять в условиях новой действительности, насыщенной энергиями, прежде скрытыми в глубине природы? Николай Бердяев полагал, что нет. Бурное развитие техники внушало Бердяеву такую «страшную утопию», в которую он сам отказывался верить: человек скоро создаст машины, которые сами



К.Малевич. *Крестьянка*

будут управлять миром, а человека при этом не станет вовсе. Прекратится не только духовная, но и органическая жизнь в мире.

Слово «авангард» по отношению к живописи впервые употребил тот же А.Бенуа в 1910 году и опять в ироничном смысле, однако название закрепилось. Со временем рассеялась и ирония в определении «Чёрного квадрата» как иконы XX века, осталась непостижимая сущность бытия. «Без-ликие крестьяне основателя супрематизма могут претендовать на именование супрематической *иконой* в не меньшей, если не в большей степени, чем «Черный квадрат», – считает В.В.Бычков, –

если под *иконой* понимать выражение сущностных (эйдетических) оснований архетипа» (29, С. 612). Безликие крестьяне отсылают нас к далекому предшественнику символистов Питеру Брейгелю, точнее – к его загадочной работе «Пчеловоды». Лица пчеловодов скрыты ивовыми корзинами из чисто практических соображений, но именно это обстоятельство вызывает чувство непонятной тревоги, как если бы люди прятали свои лица по какой-то еще, неизвестной нам причине. Как за бытовыми смыслами «Пчеловодов» Брейгеля проступает конечная апофатика бытия, так за «Безликими крестьянами» Малевича вырастает множество смыслов, в том числе и вечность

крестьянского труда, его возобновляемость и неизменность в каждом новом поколении, и в то же время – размывание каждой конкретной личности внутри большого понятия «народ», от имени которого выступали большевики и сам Владимир Ильич.

Если рассматривать его план ГОЭЛРО как искусство, то электрификация всей страны задумана была явно в жанре мистерии, причем авангардной, ведь авангард ставил своей задачей переделку всего мира в целом. Искусству надлежало стать активным участником общественного прогресса, внедриться в быт и перекроить его, силой искусства сотворить нового человека и новую эстетику. Русский авангард антиномичен: отказываясь работать с повседневностью в теории, он на практике активно преображал ее. Настаивая на своей элитарности, авангард уверенно шагнул в массы. Ведь был короткий момент в истории советского государства, когда в моду вошли красные косынки и кожанки, в жизни укоренились приемы авангардного дизайна — и мы вдруг стали ни на кого не похожи. Оригинальный эстетический феномен состоялся, хотя его сложно оценить в качестве эстетически нейтрального явления из-за плотной привязки к политической ситуации.

Подспудно напрашивается нетривиальная параллель: Ленин — Скрябин. Оба творца претендовали на место умершего Бога. У Скрябина «это вполне могло получиться», — считает Ю.В. Линник. (72, С.10) Поскольку Бог – явный солипсист, и мир есть комплекс его ощущений. Скрябин в музыкальном экстазе приблизился к границе мира в желании Преображения, и новый мир представлялся ему как результат деятельности его Я — мир вполне реальный, не выдуманный. «В своих записках А.Н.Скрябин сравнивает *камень* и *мечту*, приходя к парадоксальному выводу: *«оба одинаково реальны»*, — пишет Ю.В.Линник (Там же, С. 7). — Но камень в настоящем, а мечта — в будущем. Возможность перейдет в действительность. Идеальное материализуется. Для этого оно создаст необходимый субстрат. Создаст заново, а не позаимствует из готового материала — подразумевается возможность сотворения из ничего. Перед нами филосо-

фия, которую можно назвать *онтологическим солипсизмом*». Скрябин создавал пространство мифа как единственно возможную среду обитания человека. Он полагал даже, что «истины нет, истина нами творится», (5, С.178) развивая мысль Ницше о том, что истина должна быть экспериментально поставлена под сомнение. «Орфеический принцип достигает у Скрябина небывалых вершин, — пишет И.Л.Ванечкина. — Теург-управитель всех этих вселенских преобразований — единоличный творец-художник. И именно ему, Скрябину, познавшему эту истину, выпадает доля космической тяжести — быть автором и свершителем Мистерии!»... (31, С.72)

А разве нельзя Ленина назвать таким же онтологическим солипсистом, единолично творящим истину, при этом ничуть не сомневаясь в своей компетенции (исключая последние годы жизни)? Воюя с эмпириокритицизмом, Ленин одновременно ставил своей задачей разрушение старого мира «до основания», очищение места пламенем революции и создание на пепелище нового, преображенного, мира — из своей мечты, из фактов собственного сознания, то есть буквально из ничего. Ленин преступил прежде всего нравственный рубеж (Само слово «преступление» означает преступление нравственного закона). Он посчитал это возможным. Отвечать было не перед кем, поскольку Бог умер. Но и новый «живой» бог по имени Владимир Ильич на поверку оказался... дьяволом, причем эта его ипостась явно проступила в историческом отдалении.

Теодор Адорно рассуждал о боли и тревоге, запечатленных в диссонансах, в 1940 году, когда чаша страдания XX века была только пригублена, и все же уже тогда он определил страдание как лейтмотив времени. То, что диссонансы более не режут нам ухо, можно объяснить притуплением болевых ощущений вообще. Ницше сетовал на то, что мы не можем переступить из одного этапа жизни в другой, не предавая собственных убеждений и не страдая от этой измены. Но ведь нельзя странствовать по жизни, не переменяя себя и собственной платформы. Так насколько необходимы эти страдания при перемене убежде-

ний и не зависят ли они от наших же ошибочных мнений? Что, если мы больше не станем переживать по поводу отказа от былых идеалов — не станет ли мир «слишком пустынным и призрачным для нас»? (83, С.286). Ницше безусловно ратовал за то, что нет. Но вот мы отказались от каких-либо убеждений вообще, наши нравственные чувства и императивы притупились, даже подверглись осмеянию, — и мир действительно стал «пустынным и призрачным», и мы плывем вперед, не испытывая ни особых угрызений совести. И нам больше не больно. «Нет пастуха, одно лишь стадо». (66, С.305) Это очень точно выразил Ницше.

Николай Бердяев был уверен, что «Бытие человека предполагает бытие Бога. Убийство Бога есть убийство человека», (18, Т. 2, С. 42) поскольку Бог и человек обладают глубинной нерушимой взаимосвязью. Процесс «убийства человека» определил глобальный характер дегуманизации всех сфер человеческого бытия: искусства, культуры, общественной жизни. Человек не только перестал быть высшей ценностью, — его ценность вообще стерлась, подобно ценности монетки, изъятой из обращения. Процесс крушения человека Бердяев переживал как личную трагедию, сознавая, что рушатся его чаяния о грядущем религиозном преображении мира. Человек как подобие Божие на глазах превращался в безликое странное существо, «бестию», активно перекраивающую мир на собственный манер, по своей мерке. Злая сатанинская ирония сквозит в крушении «русского ренессанса» и надежд на богочеловечество в деле преобразования мира.

Если мы признаем, что погружение в мир символов позволяет художнику выразить не только субъективное переживание жизненной ситуации, но и коллективное бессознательное эпохи, то символ черного солнца получит абсолютно новое звучание. Черное солнце — это идеограмма, выражающая идею затмения. Затмение связано со смертью Христа. (Смертью Бога!) В момент его смерти «... сделалась тьма по всей земле, и померкло солнце», как сказано в Библии.

М.К.Чюрленис и «Амаравелла»

И все же «отдельные тела — листья, а еще остается дуб», как писал Велимир Хлебников. (104, С. 539) Дуб — это космическое мироощущение, линия духовной преемственности «русских космистов», художественная параллель их исканиям в сфере великих мировоззренческих проблем: творческой эволюции разума, поисков места человека во Вселенной. В контексте русского космизма линию Чюрлениса, Скрябина, Кандинского продолжает группа художников «Амаравелла», для которой программным принципом стало выражение Н.Рериха «расширение сознания». Расширять сознание — это эстетически осваивать бесконечность, прозревая ее скрытые уровни. Ведь и скрябинский Космос заключался в подлинной объективной реальности человека — в бессознательном, которое в несколько миллионов раз превышает по информационной емкости Сознание. Межзвездные странствия, открытия иных миров для автора «Прометея» тождественны погружению в глубины Бессознательного. «Космос понимался композитором не просто как область за пределами земной атмосферы. Мириады миров, рождающиеся в лучах скрябинской мечты, не имеют точных координат на карте звездного неба, потому что и звезды, и небо, и само пространство являются лишь частью и прозреваемой композитором грандиозной Сущности. Эту Истину Бытия великий мистик открывает внутри себя, убеждаясь в иллюзорности проявленного мира и Вселенной, которая на самом деле заключена внутри нас, а не вне, как мы полагаем», — пишет А.И.Бандура (15, С.4)

Группа «Амаравелла» начала складываться в 1923 году, в ее состав входили Петр Фатеев (глава группы), Борис Смирнов-Русецкий, Вера Пшесецкая, Александр Сардан, Сергей Шиголев, Виктор Черноволенко. Художники тяготели к сквозящим структурам, наложению нескольких прозрачных планов друг на друга. Особое место в их творчестве занимала музыка — формообразующий элемент новой эстетики художественного творчества. Космические ритмы, бесчисленные колебательные процессы, наполняющие Вселенную, образовывали

переливы красок на их полотнах. «Через музыкальные космические порывы художников шли на зрителя связанные с космическим мироощущением идеи о беспредельности Космоса, о бесконечности преобразования материи, о Красоте иных миров, о человеке как неотъемлемой части Космоса», – пишет Ю.В. Линник (Опубликовано: 100, С. 262-273).

Художники «Амаравеллы», подобно Чюрленису, проецировали себя в бесконечность. Наука еще только осваивала новую модель Вселенной, а на их картинах уже играли новые космические формы, преображенные духоносной энергетикой, невидимое становилось зримым, всё мироздание предстало как огромный музыкальный инструмент, а человек, настроенный в унисон этому инструменту, гармонично вписывался в хрустальные космические сферы. Причем сам человек предстал в необычном, преображенном виде.

Картина П.П.Фатеева «Выше звезд» (1915) из цикла «Так говорил Заратустра» – это первое изображение человека в космическом пространстве. Чюрленис сам проникал в инобытие и живописал пейзажи Платониума, но не открытого космоса. Фатеев наблюдает со стороны за путешествием человека, или его далекого потомка, за пределы стратосферы. Этот человек видоизменен. Он освободился от бремени физического, тугоподвижного тела и легко устремляется вверх, несомый потоками космических течений. Отбросив ссылку на символический характер изображения, предположим, что речь идет, возможно, об иной форме существования материи. У Велимира Хлебникова, которого глубоко почитали члены «Амаравеллы», читаем: «Допустим, что волны света населены разумными существами, обладающими своим правительством, законами и даже пророками». (87, С.630) Двуровневая модель Вселенной у Хлебникова получает иное звучание, в её основе оказывается корпускулярно-волновой дуализм. Хлебников задается вопросом о явной асимметрии мира: если нам известно о дуалистической природе материи, почему не предположить существование волновой жизни? Творчески используя возможности волнового формообразования, «Амаравелла» втори-

ла Велимиру Хлебникову в главном: если разум – это параллельная, полевая, форма жизни, тогда человек способен совершать ментальные путешествия в космическое пространство.

«Радиосоната» С.И.Шиголева (1930-е гг.) сопрягается с предсказаниями Велимира Хлебникова под общим названием «Радио будущего». Функции, которыми Хлебников наделил радиосвязь, – чтение «великанской книги дня», трансляции художественных выставок «световыми ударами» и даже «постановка народного образования» посредством радиосигналов — по сути предвидение глобальной сети Интернет, которая «скует непрерывные звенья мировой души и сольет человечество». (87, С.639). «Радиосоната» Шиголева разворачивается в космическом пространстве, подобно живописным сонатам Чюрлениса, но если на картинах литовского мастера рождаются астральные образы будущих вещей, то пейзажи Шиголева отражают волновую природу Вселенной, которая интересовала «Амаравеллу». Вибрации, колебания, спиралеобразные вихри – всё это становится художественным языком, художественно осмысляет включенность человека в космические процессы. Пейзажи Шиголева передают мощное духовное звучание космоса, как и картины Чюрлениса.

Судьба «Амаравеллы» сложилась трагично, да иначе и не могло быть в советской России. Последняя выставка художников-авангардистов состоялась в 1929 году. В 1930 году арестовали В.Н.Пшесецкую, ее художественное наследие оказалось практически утрачено. В 1942 году репрессировали С.И.Шиголева, дата гибели его неизвестна, четырнадцать лет провел в заключении Б.А.Смирнов-Русецкий...

Недобрым предчувствием дышит картина С.И. Шиголева «Путник» (1930). Фигура путника до предела условна и вытянута вверх, как свеча. Путник странствует среди кристаллов и спиралевидных структур к пульсирующему стустку света. Густо-голубые холодные кристаллы напоминают не сталактиты (первое, что может прийти не ум), а сосульки, растущие снизу вверх. А сверху вниз, навстречу им, тянутся тонкие ледяные шипы. И все же, продвигаясь в «сине-лиловом демоническом» сумраке

коридора к выходу, сулящему освобождение из этого ледяного ада, путник обретает то самое искомое самостоянье, о котором писал Пушкин: «Самостоянье человека – залог величия его». Самостояние исполнено духоподъемной силы, это твёрдая оппозиция метанию духа: «Я царь — я раб — я червь — я бог!» Я – человек, и всё, этого достаточно. Самостояние провозглашает мощное противление социальным и личностным угрозам. Интересно, что Пушкин употребил его единственный раз и то — в черновике стихотворения. Потом слово исчезло из лексикона русских писателей и воскресло только в работах Николая Бердяева. Очевидно, в тот самый момент, когда возникла насущная необходимость проявления этого самостояния. «...удел величия – страдание, – писал Флоренский о Пушкине, подразумевая и собственную судьбу, – страдание от внешнего мира и страдание внутренне, от самого себя. Так было, так есть и так будет. Почему это так – вполне ясно, это отставание по фазе: общества от величия и себя самого от собственного величия, неравный, несоответственный рост, а величие и есть отличие от средних характеристик общества и собственной организации, поскольку она принадлежит обществу... Ясно, что свет устроен так, что давать миру можно не иначе, как расплачиваясь за это страданиями и гонением. Чем бескорыстнее дар, тем жестче гонения и тем суровее страдания» (101, Т.4, С. 664)

Но — живописное время парадоксально: оно бесконечно растягивает мгновение, поэтому обретенное самостояние длится вечно. Его у путника уже не отнять, и он упорно продолжает движение вперед. «Бродяга духа», «бездомный в искусстве» Микалоюс Чюрлёнис, по определению Вяч.Иванова, был художником по внутреннему велению, который не вмещался в рамки социума из-за своего несоответственного роста. Будучи в быту человеком скромным, он скорее всего даже стеснялся собственного величия, одновременно страдая от внешнего неприятия. Натуры такого рода, занятые поисками общей духовной сущности вещей, действительно никогда не обретут покоя и обречены на вечные скитания в пространстве вселенского бытия, как сгустки первородного света, несомые метафизическим ветром. □



*С.И.Шиголев.
Путник*

Заключение:

Рубеж XIX-XX вв. имел значение этапа, завершающего великий цикл развития европейской культуры, начавшийся еще в пору античности. К тому моменту в Европе художники уже пытаются найти новый художественный язык в изображении повседневности. Он и является тем искомым феноменом эпохи, который отвечал общественным и индивидуальным запросам времени, новому мировосприятию и может рассматриваться как образный почерк, как метод, дающий художникам и зрителям ощущение целостности процесса художественного творчества, основанного на принципе синтеза. Главным в искусстве стало не просто стремление к переосмыслению старых и открытию новых художественных форм и приемов, но создание целостного эстетического мироощущения, сотворенного с помощью соединения различных видов и жанров искусства.

Творчество М.К.Чюрлёниса, во многом продолжающее традиции европейского романтизма и символизма, органично вписывается в систему русской теургической эстетики, отмеченной стремлением к восстановлению изначального единства мира, поэтому его эстетическая концепция изначально созвучна идеям Вл.Соловьева и П.Флоренского. Однако за недолгий срок (на занятия живописью было отпущено всего 10 лет) творчество М.К.Чюрлёниса внутренне видоизменилось и пережило значительные метаморфозы — от солнечного, яркого мироощущения к фиолетовому сумраку надвигающейся ночи, когда художника окончательно покинул романтический настрой. Определенная атмосфера искусства Серебряного века, пропитанная танатофилией, поглотила надежды на грядущее преображение мира. Можно сказать, что творческий крах Чюрлёниса был обусловлен стремительным крахом всей художественной философии обновления, нового миропонимания и эстетизма рубежа XIX-XX веков.

И все же изображение невидимых планов бытия, «музыки объективно существующего духовного мира», по выражению В.Кандинского, обуславливает закрепление за литовским художником место предтечи русского авангарда — эстетического феномена, который ярко вспыхнул в первой трети XX века, но был стремительно подавлен реваншем «новых передвижников».

***По теме работы сделаны
следующие выводы:***

1. Творчество М.К. Чюрлёниса — феномен особого мироощущения и направления в философии искусства рубежа XIX-XX веков.
2. М.К.Чюрлёнис стремился к синтезу музыки и живописи, занятый восстановлением изначального единства мира, о котором писали П.Флоренский и Вл.Соловьев.
3. Исключительное значение в творчестве М.К.Чюрлёниса имеют особые принципы формообразования. Характерно применение к живописи принципов музыкальной гармонии. Особое значение приобретают геометрическая перспектива, свет и линия. Наблюдается исчезновение линии горизонта и размывание позиции наблюдателя, связанное с определенным мироощущением «конца цивилизации».
4. Гармония мира Чюрлёниса достигается за счет огромного внутреннего напряжения, выражающегося бесконечным расширением пространства, развитием, динамикой и стремлением к равновесию.
5. Композиционные принципы живописи М.К.Чюрлёниса близки принципам древнерусской иконописи. Это заключение позволяет сделать вывод о том, что традиционным в русской искусстве является изображение духовного плана бытия, а не бытописание.
6. Уточнен и конкретизирован категориальный аппарат эстетики Чюрлёниса, базовыми понятиями которой являются красота, гармония, всеединство, антропоморфизм, парейдолия и мифотворчество.
7. Творчество М.К.Чюрлёниса вошло в культурную парадигму русского искусства XX века.

Список литературы:

1. Г.С. Альтшуллер. О Чюрлёнисе. Системное мышление в живописи
<http://www.altshuller.ru/rtv/rtv8.asp>
2. С.Воложин Чюрленис. Художественный смысл произведений живописи и литературы.
<http://art-otkrytie.narod.ru/chiurlionis1.htm>
3. Н.К.Перих. Чюрлёнис <http://www.shield-of-culture.org/viewtopic.php?f=95&t=335>
4. Чюрлёнис, Псалом. <http://ciurlionis.eu/literatura/ru-psalom/>
5. Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. М., 2000
6. Чюрлёните Я. Воспоминания о М.К. Чюрлёнисе. Вильнюс, 1975
7. Авангард, остановленный на бегу. Л., 1988
8. Адорно Т. Философия новой музыки. М., 2001
9. Азиян И.А. Диалог искусств Серебряного века. М., 2001
10. «Аполлон», 1911, № 5
11. «Аполлон», 1911, № 3
12. «Аполлон», 1914. № 3
13. Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968
14. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. М., 1971.
15. А.И.Бандура «Иные миры Александра Скрябина», М., 1994
16. Белый А. Символизм. Книга статей. М., 1910
17. Белый А. Симфонии. Л., 1991
18. Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994, Т. 1-2
19. Бердяев Н. Смысл творчества. М., 2004
20. Бердяев Н. Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого. Мир философии. М., 1991
21. Блаватская Е.И. Тайная доктрина. Синтез науки, религии и философии. Л., 1991
22. Блейк Уильям. Видения страшного суда. М., 2002
23. Блейк Вильям. Избранное. М., 1965
24. Блок Александр. Избранные произведения. Л., 1970
25. Богданов А.В. Пророк нечаянной радости. Издание отдела народного образования при Олонецком Губсовдепе, Вытегра, 1919
26. Бодлер Ш. Цветы зла: Стихотворения. М., 1998.
27. Бурлюк Д. в сб. «Пощечина общественному вкусу» М., 1912
28. Бычков В. В. Художественный апокалипсис. М., 2008
29. Бычков В.В. Русская теургическая эстетика, М., 2007
30. Ванечкина И.Л. Скрябин и Чюрленис: музыка и живопись на пути к синтезу. «Вестник КГТУ», Казань, N1, 1999
31. И.Л.Ванечкина, Б.М.Галеев, Поэма огня, Ка-

- заны, 2010
32. «Весы» № 11, 1904
33. «Весы» 1907 № 8
34. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат// Философские работы (часть 1). М., 1994
35. Витгенштейн Л. Избранные работы. М., 2005
36. Выготский Л.С. Быховский. Графика. М., 1926
37. Выготский Л. С. Психология искусства, М., 1986
38. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. М., 1991
39. Галеев Б. О синестезии у Горького. Ученые записки Казанского университета. Т.135. Языковая семантика и образ мира. – Казань, 1998, с.196–201.
40. Галеев Б.М. Проблемы синестезии. В сб.: Современный Лаокоон: эстетические проблемы синестезии. – М.: Изд.-во МГУ, 1992
41. Гегель Г.В.Ф. Эстетика в четырех томах. М., 1969
42. Горький М. «Собрание сочинений в 12 тт.М., 1979
43. «Горький и художники». М., 1964
44. Грин А. Собр. соч. в 6 тт., т.3. // М., 1965
45. Гройс Борис. Искусство утопии. М., 2003
46. Губанова Г. «Несущие солнце». Мифологические мотивы в творчестве Чюрлениса и русских футуристов//Сборник Музея Чюрлениса, Каунас, 2007
47. Даль В. Пословицы русского народа, М., 1957
48. Данте Алигьери. «Божественная комедия», Минск, 1987
49. Дионисий Ареопагит. «Глагол», СПб, 1994
50. Дионисий Ареопагит. Сочинения. СПб, 2002
51. Ершов В.П. «Старообрядческая икона-примитив XVIII века «Архангел Михаил – воевода». Петрозаводск, 2009
52. Иванов Вячеслав. Собрание сочинений в 4 томах. Брюссель, 1971-1987
53. Иванов Вячеслав. «Записки мечтателя», кн.1, Берлин, 1922
54. Избранная проза немецких романтиков. М., 1979
55. Известия АН. Серия литературы и языка. 1998, том 57
56. Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992
57. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. – СПб, 2005
58. Кассирер Э. Опыт о человеке: введение в философию человеческой культуры // Проблема человека в западной философии. М., 1988
59. Керриот Хуан Эдуардо. Словарь символов. М., 1994
60. Клюев Н.А. Словесное древо. СПб, 2003
61. Клюев Н. А. Гагарий язык. Челябинск, 2005
62. Кребель И.А. Миф о серебряном веке, СПб, 2010
63. Кумукова Д.Д. Музыкальная структура «последних сонат» А.Стриндберга. Август Стриндберг и мировая культура. СПб.: Левша, 1999,
64. Кузанский Николай. Сочинения в двух томах. М., 1979
65. Ландбергис В. Творчество Чюрлениса. Л., 1975
66. Левая Г. Государственный мемориальный музей А.Н.Скрябина. Ученые записки, М., 1993
67. Леонтьев К.Н. Собр.соч. М., 1912. Т. 8: Критические статьи
68. Линник Ю.В. «Рождество», Петрозаводск, 1997
69. Линник Ю.В.Всеединство. Петрозаводск, 1994
70. Линник Ю.В. Вечность. Петрозаводск, 1992
71. Линник Ю.В. Космос детства. Петрозаводск, 1994
72. Линник Ю.В. Скрябин. Полимусейон, 2008
73. Линник Ю.В. Эйнштейниана. Петрозаводск, 2002
74. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980.

75. Лосев А.Ф. Античный космос и современная наука. // Лосев А.Ф. Бытие. Имя. Космос. – М., 1993
76. Лосев А.Ф. «История античной эстетики» Последние века. Книга 1. М., 1988
77. Луначарский А.В. «Об изобразительном искусстве». Собрание сочинений. М., 1964, т.1,
78. Максимов В.И. Модерн. В сб.: Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века, СПб, 2004, С.150
79. Малевич К. От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм//Собр. Соч.: в 5 т. Т. 1
80. Маяковский Владимир. Стихотворения и поэмы. М., 1961
81. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976
82. Михайлов В. Скрябин. Л., 1982
83. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. М., 2005
84. «Новая Русь», 1909, № 59
85. Новалис. Гимны к ночи. М., 1985
86. Олеша Ю. – Ни дня без строчки. Из записных книжек . // М.: Советская Россия, 1965
87. Платон. Сочинения. М., 1970
88. Пятигорский А.М. О некоторых теоретических предпосылках семиотики (*Сборник статей по вторичным моделирующим системам*). Тарту, 1973
89. Рембо А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду. М., 1982
90. Ретковская Л.С. Вселенная в искусстве Древней Руси. М., 1961
91. «Речь», 1909, № 69
92. Розанов В.В. Сочинения. М., «Правда», 1990
93. Розинер Ф. «Искусство Чюрлёниса». М., 1993
94. Руднев В.П. Философия языка и семиотика безумия. М., 2007
95. Руднев В.П. Характеры и расстройства личности. Патография и метапсихология. М., 2002.
96. Русско-литовские культурные связи. Александр Скрябин, Микалоюс Чюрлёнис, Юргис Балтрушайтис, СПб, 2003
97. Сиротин В. «Струны серебряного века» сб. «Я певец славянский Клюев», Петрозаводск, 2008
98. Соловьев В.С. Собрание сочинений. М., 1988
99. Усольцев В.А. Русский космизм и современность, Екатеринбург, 2009
100. Федотов В.М Музыкальные основы творческого метода Чюрлёниса. Изд-во Саратовского университета, 1989
101. Флоренский П.А. Сочинения в 4 томах. М., 1994-98
102. Флоренский П. Избранные труды по искусству. М., 1996
103. Хайдеггер М. Бытие и время, М., 1997
104. Хлебников В. Творения. М., 1986
105. Хлебников В. Утёс из будущего. Элиста, 1988
106. Шапошникова. Л.В. Тернистый путь Красоты. – М.: МЦР; 2001
107. Шеллинг Ф.В.Й., Философия откровения. Т. 1. СПб., 1990.
108. Шкловский В. О Маяковском. М., 1940. с.37
109. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Антология мировой философии: в 4 т., М., 1971, т. 3
110. Шустер Д. Встречи с Чюрленисом. «Нева». 2005, №12
111. Эткинд М. «Мир как большая симфония», Л.,
112. Юнг К.Г. Архетип и символ. «Ренессанс», СПб, 1991
113. Юнг К. Психологические типы. М., 1995.
114. Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени, М., 1994
115. Ямпольский М. Наблюдатель. М., 2000
116. Alfred Erich Senn, John C.Bowl, Danute Staskevicius, Mikalojus Konstantinas Ciurlionis: Music of the Spheres. Oriental Research Partners, 1986
117. Stasys Yla. M.K.Ciurlionis Kurejas ir zmogus, Chicago, Illinois, 1984

Содержание :

<i>Вступление</i>	5
 ГЛАВА 1.	
Истоки и общетеоретические предпосылки творчества Чюрлёниса	
 1.1 Чюрлёнис и русский символизм	
«Соната осени» М.К.Чюрлёниса	13
М.К.Чюрлёнис и польские символисты	16
М.К.Чюрлёнис и мирискусники	17
Проблема профанного и сакрального в творчестве М.К.Чюрлёниса	22
 1.2. Творчество М.К.Чюрлёниса и проблемы европейского романтизма	
М.К.Чюрлёнис и У.Блейк	27
М.К.Чюрлёнис и Новалис	29
Личный миф М.К.Чюрлёниса	32
Истоки синестезии	35
М.К.Чюрлёнис и М.Горький	38
Деконструкция наблюдателя	40
М.К.Чюрлёнис и А.Грин	42
 1.3 М.К.Чюрлёнис и русская философская мысль	
Апостол русского авангарда	44
Окно в иномир	46
Странности перспективы	48
Там и всегда	51
Пульсация вечности	55
«Жреческое» искусство М.К.Чюрлёниса	56

ГЛАВА 2. Космология М.К.Чюрлёниса

2.1 Космос-организм

Принцип организации пространства	59
Образы облаков	61
Несказанное	63
Образы памяти и фольклорные мотивы в творчестве М.К.Чюрлёниса	65

2.2. Проблема человека в творчестве М.К.Чюрлёниса

Принцип совпадения мира, человека и Бога	68
Проблема вечности в творчестве М.К.Чюрлёниса.....	71

ГЛАВА 3. Символ в творчестве М.К.Чюрлёниса

3.1 Проникновение в неведомое

Символический универсум	75
Проблема семантической свободы	79
«Нечто большее» и проблема границ мира	83
Синестезия и графические рифмы	89
Графический катарсис	90
«Белый шум»	94

3.2 Музыка и живопись — принцип дополнительности

Всё — музыка	96
Человек безликий	100
М.К.Чюрлёнис и «Амаравелла»	103

<i>Заключение</i>	107
-------------------------	-----

<i>Список литературы</i>	109
--------------------------------	-----

