

СКРЯБИН КАК ТВОРЕЦ ЖИЗНИ (А.К. Горский об А.Н. Скрябине)¹

«Я родился 18-го декабря 1886 г.

Крестился — водою — в том же году, — огнем и духом — в октябре 1905 года.

Хочу сказать, что с этой поры — единственная цель моей деятельности — осознание и утверждение откровения небесного, явленного земле моей в те дни. Что еще сказать?

Ныне суд миру сему. Ныне князь мира сего изгнан будет вон»².

Так писал о себе в 1906 году молодой философ, эстетик, поэт Александр Константинович Горский (1886–1943).

В этой одушевленной, взволнованной декларации много родственного и с кумиром Горского, пророком Богочеловечества Владимиром Соловьевым, «на заре туманной юности» признававшимся кузине Кате: «Сознательное убеждение в том, что настоящие состояние человечества *не таково, каким быть должно*, значит для меня, что *он должно быть изменено*, преобразовано. Я не признаю существующего зла вечным, я не верю в черта»³, и с его старшим современником и собратом в культуре Серебряного века А.Н. Скрябиным, утверждавшим свою «религию радости», которая вырывает из сердца мира страх вечных мучений», ставя на ее место «вечную сладость деятельности, неиссякаемый источник радости, жизни»⁴.

Наследник Серебряного века с его стремлением к религиозному обновлению жизни, порывом за границы искусства Горский сам сформировался внутри этого века. Выходец из духовного сословия, он окончил Черниговскую семинарию (1902–1906), а затем поступил в Московскую Духовную академию (1906–1911), где был одним из самых талантливых и образованных учеников. «Лоно природы, горнило культуры и сердце религии — в одной точке»⁵ — так горячо и одушевленно характеризовал он Сергиев посад, где находились Лавра и академия.

С ранних лет определился его интерес к литературе и философии. В кругу чтения и размышления юноши — Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, М.Ю. Лермонтов, Н.В. Гоголь, Ф.Н. Глинка, В.С. Соловьев, Д.С. Мережковский, В.Я. Брюсов, А.А. Блок, Ф.К. Соллогуб: и классики, и деятели культуры Серебряного века. Синтез классических традиций и тенденций литературы Серебряного века, прежде всего младосимволизма, позднее осуществится и в литературной практике Горского.

Все время учебы в Академии Горский ведет записные книжки, оформляя их наподобие настоящих книг — с титульным листом и заглавием, помещая вверху псевдоним «С. Рокустин». В этих книжках — «На распутиях» (1907), «Тысяча и один разговор» (1906–1910), «Утаенные слова» (1909–1910), «Родные чужбины» (1908) — уже содержатся главные темы его будущих писаний: о творческом, миропреображающем христианстве, о религиозном синтезе искусств, о смысле любви. Здесь же формулирует молодой мыслитель и метод собственного творчества: «Самое интересное занятие — подбирать идеи у художников, поэтов (мыслителей) и строить на них величественное здание — по крайней мере захватывающую эпопею, и это легко. У меня, кажется, есть эта потребность сближения, сопоставления (напр<имер>) родственного содержания самых различных поэтов. Это новая критика, субъективная, это творчество из накопленного

¹ Публикация подготовлена при поддержке гранта Российского научного фонда № 14-18-02709 «"Вечные" сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма» (2014–2016).

² Горский А.К. Записная книжка «Тысяча и один разговор». С. 62 // Московский архив А.К. Горского и Н.А. Сетницкого. Собрание Ю.Р. Берковского.

³ В.С. Соловьев — Е.К. Селевиной. 2 августа 1873 // Соловьев В.С. Письма. Т. III. СПб., 2011. С. 88.

⁴ Скрябин А.Н. Записи 1904–1905 г. // Русские пропилеи. Т. 6. М., 1919. С. 145–146.

⁵ Горский А.К. Записная книжка «Утаенные слова». С. 244 // Московский архив А.К. Горского и Н.А. Сетницкого. Собрание Ю.Р. Берковского.

материала»⁶. На основе этого метода, шедшего от культуры Серебряного века, широко использовавшего цитатность, будет выстраивать Горский здания своих литературно-критических и философских брошюр, статей и заметок: о композиторах (А.Н. Скрябине, В.И. Ребикове, Р. Вагнере), о поэтах (А.С. Пушкине, А.К. Толстом, А.С. Блоке и др.), о писателях и мыслителях (Ф.М. Достоевском, Л.Н. Толстом, Н.Ф. Федорове, А.М. Горьком). Чужое слово, введенное в пространство авторского текста, соприкасаясь с другими цитатами, вступая в умную связь с собственным словом пишущего, раскрывается, подобно бутону цветка, лучится новыми смыслами, работает на его творческий замысел.

Московскую духовную академию Горский окончил в 1911 году. Несмотря на открывавшуюся перед ним перспективную церковную карьеру молодой выпускник не принял священнического сана, на чем настаивал ректор Академии еп. Феодор (Поздеевский), проча ему скорое епископство в Санкт-Петербурге. «Я не хочу уходить от жизни. Я слишком люблю людей, народ», — признавался Горский окружающим⁷. По благословению одного из старцев, живших в скитах близ Троице-Сергиевой лавры, Горский ушел в мир. В реальной жизни повторилась ситуация, созданная Достоевским в романе «Братья Карамазовы», где старец Зосима благословлял Алешу Карамазова идти из монастыря на христианское делание за пределами церковных стен. Для деятелей культуры Серебряного века «Братья Карамазовы» стали своего рода Библией: они вышли из последнего романа Достоевского, как писатели натуральной школы — из гоголевской «Шинели». Горский исключением не был. Достоевский с юности являлся его кумиром. Как и два другие современника Достоевского — Н.Ф. Федоров и уже упомянутый выше В.С. Соловьев. Горскому была близка одушевлявшая их идея истории как «работы спасения», вера в человека как соратника Творца, не раба, но сына, от которого Господь ожидает творческой активности и любви. И в мир молодой философ и богослов ушел не для поклонения Ваалу, не для жизни «в свое пузо», а для раскрытия в нем его подлинного, Божьего лица, для служения делу спасения мира, «восстановлению его в то благолепие нетления, каким он был до падения»⁸, как писал Федоров.

В своих главных идеях, историсофских, богословских, эстетических, Горский — прямой наследник Федорова и Соловьева. От них воспринимает он концепцию теoантропоургического искусства, согласно которой искусство в своем высшем задании есть не создание эстетически замкнутого в себе совершенного мира, а действительное преображение и творчество жизни. В авторском предисловии к первому стихотворному сборнику «Глубоким утром», вышедшему в свет в 1913 г. под псевдонимом «А. Горностаев», он говорит о необходимости расширить символистскую теорию творчества, формулируя тезис: от созерцания «высшей реальности» к преображению жизни по законам этой реальности. По его убеждению, «символизм <...> не может и не должен довольствоваться единомыслием и одиночувствием, но хочет и требует единодействия»⁹. Этот общий тезис роднил Горского с исканиями младосимволистов, А. Белого и В. Иванова, но одновременно и разводил с ними. Ибо, провозглашая переход от одиночувствия к единодействию, Горский подчеркивал: единодействие не может совершаться в границах одного лишь искусства, его автономными средствами. Надежда художника-теурга титаническим, вдохновенным порывом своего творческого гения изменить не только души людей, но и законы материи утопична. Подобный упрек уже в 1920-е годы мыслитель адресовал А.Н. Скрябину, но об этом позднее.

⁶ Записная книжка На распутьях» (1907). С. 127// Московский архив А.К. Горского и Н.А. Сетницкого. Собрание Ю.Р. Берковского.

⁷ Из воспоминаний жены Горского М.Я. Монзалевской. Цит. по: О.Н. Сетницкая. А.К. Горский. Биография. Машинопись. С. 12 // Там же.

⁸ Федоров Н.Ф. Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М., 1995. С. 401.

⁹ Вместо предисловия // Горностаев А. [А.К. Горский]. Глубоким утром. М., 1913. С. X.

В 1912 г., за год до выхода сборника «Глубоким утром», Горский переезжает из Москвы в Одессу, где получает место преподавателя в духовной семинарии и гимназии. Вскоре он становится заметной фигурой культурной жизни города. Одно время примыкает к группе одесских поэтов, тяготевших к футуризму (А. Фиолетов, Э. Багрицкий, И. Бобович, Г. Цагарели и др.), рецензирует третий сборник группы «Авто в облаках» (Одесса, 1916), отмечая устремленность молодых поэтов к поиску «новой красоты», красоты «творчески преображаемой действительности»¹⁰. Публикует несколько стихотворений в альманахе «Седьмое покрывало» (1916). После революции становится председателем союза поэтов Одессы, ведает отделом поэзии в журнале «Южный огонек». В 1918 г. организует в городе религиозно-философское общество. Является одним из активных участников одесского ХЛАМ'а (объединения художников, литераторов, артистов и музыкантов), куда входили Э. Багрицкий, В. Катаев, Ю. Олеша, И. Ильф и др.).

Интерес к литературе и философии соседствует с интересом к музыке. Отчасти это было связано с обстоятельствами личной судьбы Горского. В 1915 г. его женой становится певица и пианистка М.Я. Монзалевская, выпускница Киевской консерватории, ученица Р.М. Глиэра. Их брак, построенный на идеях «Смысла любви» Вл. Соловьева, был духоподъемным: оба горели творческими замыслами, ощущали сердечное родство, дополняли и обогащали друг друга. М.Я. Монзалевская писала музыку для мелодекламаций к стихам поэтов Серебряного века и самого Горского. И если Горский научил Мэри «любви к людям»¹¹, то Мэри заразила сначала жениха, а потом супруга любовью к тому, что больше всего любила сама. Под ее влиянием мир музыки становится близок Горскому не меньше, чем мир поэзии и философии.

В 1915 г. Горский становится постоянным сотрудником журнала «Южный музыкальный вестник» и в 1915–1916 гг. регулярно печатает в нем статьи по проблемам музыкального синтеза искусств, заметки, стихи, тексты для мелодекламаций. Памяти А.Н. Скрябина он посвящает первую из больших статей, называя ее «Этапы духосознания». Опубликованная в № 4 за 1915 г., номере, посвященном памяти композитора, скончавшегося трагически-внезапно, она стала исходной точкой размышлений Горского о феномене Скрябина, неразрывно связанных для него с размышлениями о музыке и ее месте в богочеловеческом преображении мира.

Ко времени появления статьи Горского Б.Ф. Шлецер и Л.Л. Сабанеев, близко стоявшие к композитору в последние годы, уже задали тон разбора и обсуждения его религиозно-эстетических построений. Это была не только собственно музыковедческая, но и философская критика, сопряженная с постижением верховной идеи творчества Скрябина, с раскрытием его теургических замыслов. Горский продолжил эту традицию. В статье «Организация мировоздействия», отталкиваясь от идей композитора, он заговорит о музыке как о свободном проявлении жизни духа, манифестации подспудных сил, накопившихся в глубинах души и наконец вышедших на поверхность. Если История во всех ее поворотах и извилах дает внешнее проявление идеи, то музыка составляет ее внутреннюю сущность, ее развитие. Музыка — апофеоз человеческого гения, его творческой воли, и это ее значение, по мысли Горского, ярче всего проявил именно Скрябин. Скрябин, обожествлявший личность человека-творца, утверждавший всемогущество музыкальной стихии, ее способность реально воздействовать на бытие.

Размышляя о Скрябине, творчество которого было синтетическим выражением его религиозно-философских исканий, Горский указывает на звучащий в произведениях композитора мотив несмирненности с темой рока, с природной необходимостью, пригибающей все живое к земле, обрекающей его смерти. В статье «Этапы духосознания» возникает образ стены, идущий от творчества Достоевского. Но если «подпольный

¹⁰ Горностаев А.К. Авто в облаках // Южный музыкальный вестник. 1916. № 3–4. С. 14.

¹¹ Это признание М.Я. Монзалевской приводит в неопубликованной биографии А.К. Горского его ученица О.Н. Сетницкая (*Сетницкая О.Н.* Александр Константинович Горский. Биография // Московский архив А.К. Горского и Н.А. Сетницкого).

парадоксалист» бьется об эту стену с отчаянием и обреченностью, сознавая всю безнадежность попытки, то герой Скрябина, несмотря на отчаяние, на «безумные порывы печали», упорно стремится пошатнуть роковую твердыню.

В контексте темы преодоления рока, обретения искусством и жизнью свободы от тех бытийных пределов, что заданы человеку как природному, ограниченному существу, рассматривает Горский другую ведущую тему Серебряного века — тему синтеза искусств. В своих рассуждениях он следует Н.Ф. Федорову, который противопоставлял германскому варианту синтеза искусств в музыкальной трагедии синтез искусств в литургии. Горский, как и Федоров, видит в вагнеровской и ницшеанской эстетике «эстетику трагического синтеза», основанную на героическом приятии рока. Идею рокового стояния человека перед лицом судьбы и смерти он полагает той ведущей идеей, которая определила развитие немецкой музыки. И противопоставляет ей другую идею — не одинокого противоборства героя и рока, но соединения человечества в духе любви, братства, общего делания, полагая, что именно эта идея в конечном итоге будет определять искания музыки русской в ее движении к литургическим формам искусства. Соответственно творчество Скрябина с его установкой на преодоление роковых границ рока, с его идеей Мистерии, предстает в этой системе координат как своего рода переход от Трагедии к Литургии, от эстетики трагической гибели к эстетике спасения и преображения.

Размышления о германском и русском вариантах синтеза искусств, воплощающих две противоположные идеи: идею конечной гибели мира, невозможности человека и человечества этой гибели сопротивляться, и идею миропреображения, в котором деятельно и творчески соучаствует человек, были продолжены в статье Горского «Германизм и музыка», печатавшейся в № 12–13 и 14–15 «Южного музыкального вестника» за 1916 г. Статья стала репликой к теме «Германизм и славянство», широко обсуждавшейся в годы Первой мировой войны на страницах печати, на литературных и философских собраниях. Отталкиваясь от реалий войны, Горский заговорил о том, что победить в ней можно, только зная противника. И эта победа должна быть не столько победой оружия, сколько торжеством культуры и духа. Идею национальной, носителем которой является германский гений, Горский вслед за Достоевским противопоставил идею всечеловечества. Если первая сеет рознь, то вторая побуждает к единству. Среди поэтов, художников, композиторов, предчувствовавших идею всечеловечности, Горский назвал и Скрябина, подчеркнув универсализм его гения.

Ища в музыке Серебряного века примеры того мистериального синтеза, который должен вывести искусство к литургическому деланию, к преображению и творчеству жизни, Горский обращается к творчеству В.И. Ребикова. С композитором, плодотворно экспериментировавшим в области музыкально-психологической драмы, он был лично знаком и даже имел с ним переписку¹². В № 15–16 и 17–18 журнала «Южный музыкальный вестник» печатается статья Горского «Ребиков». В оригинале, сохранившемся в архиве мыслителя, статья носит подзаголовок «Музыка Конца», который был снят при печати, и этот подзаголовок отчетливо указывает на религиозный, эсхатологический подтекст размышлений Горского о судьбе композитора.

Ребиков, с точки зрения Горского, находится в когорте тех творцов музыки, которые стремятся выйти за пределы искусства. Недаром так настойчиво экспериментировал он в области формы, пропагандируя целотонную музыку с ее напряженным звучанием, и на протяжении нескольких лет работал над музыкально-мистериальной драмой «Антихрист». Размышляя о Ребикове, Горский прямо сопоставляет его путь с путем Скрябина. Движение русской музыки философ видит в переходе от «музыки чувства» к «музыке мысли и воли». Именно поэтому такие творцы, как Скрябин или Ребиков, начинают с певцов сердца, Шопена и Чайковского, и затем, преодолевая их

¹² Письма В.И. Ребикова А.К. Горскому хранятся в Московском архиве А.К. Горского и Н.А. Сетницкого.

влияние, выходят на собственный путь. Правда, подчеркивает Горский, в отношении волевого начала музыка Ребикова, тяготевшего более к «сфере мысли, идеологии», уступает гармонии Скрябина, у которого «изысканная утонченная чувствительность (и чувственность) — дорывается до страстного хотения, до невиданного и неслыханного утверждения воли»; зато «еще не измеренная глубина и огненно режущая острота идей» Ребикова далеко превосходит мысли своего собрата по музыкальному перу. Скрябин дает в своей музыке голос воли, мощной, неистовой, устремляющейся к невозможному, в его гармониях бьется потрясающая витальная сила. Ребиков стремится передавать на языке музыкальных звуков жизнь духа, «чувства духовные», такие как «вера, надежда, идеальные стремления, доброта, чистая любовь, доверчивость, дружба, преданность»¹³. И в конечном счете оба дополняют друг друга, выходя в пространство исканий нового музыкального синтеза, религиозного в своей основе и обращенного к действию.

Главным пунктом этих исканий Горский полагает вопрос о целостности преобразования. Оно должно захватывать не только духовную сферу жизни, но и всю полноту материальности. В признании этой целостности видит философ исходный пункт построения теории подлинного, житнетворческого искусства. И творческий путь А.Н. Скрябина стремится рассматривать именно в таком ракурсе.

«Вопрос о влиянии музыки на тело породил огромную донинде неразрешенную и никакой войной неразрешимую “проблему Ницше-Вагнер”. Он же встал камнем преткновения, соблазна и гибели на грандиозном пути Скрябина»¹⁴. Буддийский соблазн, презрение к материи, уход в чистый дух — вот где видит Горский опасность для всякого художника, претендующего на житнетворчество. Между тем музыка обладает колоссальными гармонизирующими потенциями. Влияние ее волн регулятивно. И сверхзадача композитора именно в том, чтобы это гармонизирующее воздействие проявить, направляя его не только в духовную сферу, но и на материю, на живую плоть мира, чающую спасения и обожения.

Этот тезис Горского опирался на гипотезу В.Ф. Шлецера, высказанную в статье «О действенном искусстве (Смерть А.Н. Скрябина)»¹⁵. Полагая тему действенного искусства центральной темой творчества Скрябина, Шлецер доказывал, что преобразующее воздействие музыки — не психическая иллюзия, а реальность. Он подчеркивал прямое влияние звуковых волн на физические процессы, приводя в пример их «разрушительные действия» во время взрывов. А далее — в духе идей Н.Ф. Федорова, что не могло не понравиться Горскому, — призывал использовать это мощное звуковое воздействие «в созидательных, конструктивных целях», направить его не на уничтожение себе подобных, а «на восстановление плоти, реорганизацию вещества»¹⁶.

Гипотезу Шлецера Горский неоднократно будет использовать в своих сочинениях. Развитием идей, высказанных в статье «О действенном искусстве», станут страницы совместной работы А.К. Горского и его друга, философа Н.А. Сетницкого «Смертобожничество» (1925), посвященные проблеме перехода от «имяславия» к «имядействию»: божественная энергия, концентрируемая в звукообразе, через человека распространяется на весь мир, просветляя материю, обоживая реальность¹⁷. Многократно Горский будет писать о преобразующей функции ритма, составляющего основу музыки и стиха. При этом, размышляя о гармонизирующей роли искусства, отдаст предпочтение все же не музыке, текучей, волнующей, зыбкой стихии, а архитектуре. Представление о доминантной роли архитектуры шло и от Федорова, венчавшего архитектурой будущий синтез искусств, и от христианской картины мира, где храм предстал подобием мироздания каким оно должно быть: преобразенным, одухотворенным, избавленным от

¹³ Горский А.К. Ребиков // Южный музыкальный вестник. 1916. № 15–16. С. 102.

¹⁴ Там же. № 17–18. С. 120.

¹⁵ Новое звено. 1915. № 17(69). С. 8–11.

¹⁶ Там же. С. 9.

¹⁷ Горский А.К., Сетницкий Н.А. Сочинения. М., 1995. С. 85–92.

жала смерти и розни.

Наиболее развернуто Горский использовал статью В.Ф. Шлецера в собственной статье о Скрябине, которой дал говорящее название «Окончательное действие»¹⁸. В отличие от «Предварительного Действия» Скрябина, которое должно было стать подготовительным актом к Мистерии, он хотел вести разговор о самом преображающем акте, понимая этот акт как синергическое деяние, совершаемое в сотрудничестве Бога и человечества. Мыслитель намеревался сопоставить скрябинскую идею Мистерии с концепцией Мистерии Вяч. Иванова, с идеями Андрея Белого и Чюрлениса, с тем пониманием соборного действия, которое было выражено в федоровской концепции Внехрамовой литургии. Однако статья завершена не была. Продолжение, обещанное при публикации первой части так и не появилось. Упомянув статью «Окончательное действие» в статье «Ребиков», Горский замечал: «Продолжение статьи задержано печатаниям по техническим условиям»¹⁹.

Впрочем, дело вряд ли было только в технических трудностях. В архиве Горского сохранился текст второй части статьи «Окончательное Действие», оборванный буквально на полуслове. При этом в папке с одноименным названием, находящейся там же, присутствует огромное количество выписок и набросков к этой статье, намечающих линии продолжения темы, развивающих и углубляющих уже сказанное. И тем не менее статья осталась незавершенной.

Можно предположить, что причина была в нехватке материала о самом Предварительном Действии, отталкиваясь от которого Горский предполагал выстраивать концепцию литургического Вселенского дела. О замысле Скрябина он, как и другие его современники, мог судить лишь опосредованно, по статьям близких к композитору лиц: Б.Ф. Шлецера, Л.Л. Сабанеева, с которыми он делился своими планами, знакомил с поэтическим текстом Предварительного Действия, проигрывал куски из него. Однако даже эти свидетельства не давали полной картины. А иметь такую картину для Горского, стремившегося осмыслить Предварительное действие в перспективе действия Окончательного, всецелого преображения бытия в благобытие, было необходимо.

Одной из ведущих тем, занимавших А.К. Горского во второй половине 1910-х годов в связи с судьбой и творчеством Скрябина, была тема трагического конца композитора. В том же номере «Южного музыкального вестника», где была помещена статья «Этапы духосознания» печаталось стихотворение философа «На смерть А.Н. Скрябина». Построенное на апокалипсической символике с вкраплением ветхозаветных образов, оно обращало к теме последней битвы — сил света с полчищами сатаны, к теме победы над «последним врагом» — смертью, беспощадная власть и роковая насмешка которой притчево явила себя в судьбе Скрябина: творец музыкальных миров, уникальных по своему богатству и творческой мощи, пал жертвой фурункула. В финале стихотворения появлялся образ гусяров, стоящих на огнестеклянном море и поющих новую песнь: художественный намек на федоровскую идею регуляции мира, борьбы с действующими в нем слепыми, стихийными силами. Регуляция, совершаемая в союзе науки, веры, искусства, по мысли Горского, открывает путь к реальной победе над смертью, выводит творческую деятельность человечества к преображению жизни.

Скрябин, в котором «пламя Песни Новой» звучало с жаркой, неистовой силой, до такого понимания не дошел. Именно в этом видит Горский-поэт глубинную, метафизическую причину его конца. Конца, смысл которого обращен к ныне живущим: абсурдная гибель гения словно нудит к тому, чтобы восстать против «нелепостей» смертной природы.

Согласно объявлению о подписке на «Южный музыкальный вестник» на 1916 г., среди статей, помещение которых в журнале планировалось в предстоящем году, была обозначена и статья А.К. Горского «О причинах смерти Скрябина». Статьи под таким

¹⁸ Горский А.К. Окончательное Действие // Южный музыкальный вестник. 1916. № 7–8. С. 2–6.

¹⁹ Горский А.К. Ребиков // Там же. № 17–18. С. 117.

названием в журнале не появилось, однако вопрос о трагической кончине композитора стал одним из центральных в статье «Окончательное действие». Параллельно он поднимался в записных книжках Горского, да и в последующие годы, вплоть до писем 1940-х годов, периодически становился предметом размышлений философа.

В некрологах и статьях о Скрябине, появившихся в русской печати после смерти композитора, эта смерть трактовалась то как нелепая случайность, то как злая насмешка судьбы, гримаса неумолимого рока. Горский же видел в гибели композитора не нелепость, а закономерность, стремился понять не только внешние, но и внутренние ее причины, коренившиеся в мысли и поведении самой жертвы рока. Это недостаточная проясненность для самого Скрябина вопроса о путях творчества жизни и — что было для Горского самым главным — тот прометеистический, нищепанский соблазн, который побуждал композитора не соработать Творцу, а ставить себя на Его место.

В статье «Ребиков», говоря о перспективах развития музыки, Горский вопрошал: «Где же музыка Нового Завета? Ее нет. До наших дней композиторы, разрабатывающие религиозные или специально богослужебные темы — обречены вращаться в узком кругу богопочтения или богоборства»²⁰. Ни Ребиков, ни Скрябин, по мысли философа, не вышли из этого круга. И то, что Скрябин, «столь близко подошедший к *последней* религиозной реальности», так и не смог с нею соприкоснуться, для Горского было связано со стремлением композитора-демиурга утверждать «свою человеческую мирообъемную волю против воли божественной или *помимо* нее»²¹.

В последние годы жизни Наполеон — узник Святой Елены — в одном из разговоров с приближенными, разделившими с ним заточение, говорил об эпохе своего императорского триумфа как о времени, когда он «должен был заменить Провидение, не переставая быть человеком». А размышляя о кровавом завоевании Испании, признавался: «Я хотел действовать как Провидение, которое употребляет сильные средства для исправления людей, вовсе не заботясь об их суждении»²². И сам император, и литература XIX века, творившая наполеоновскую легенду, а потом развенчивавшая ее, акцентировали этот образ титанической личности, поставляющей себя в центр мира, для которой бытие и история — только подножие ее титанических планов.

Скрябин, как и Наполеон, тот же «гений самовластный»²³. Подобно императору, в момент коронации вырвавшему корону из рук папы римского и возложившему ее себе на голову, композитор облакает себя божественной властью. Горский чувствует в нем эту демиургическую, самовластную жилку, хотя еще и не знаком с записями композитора 1904–1905 годов, в которых запечатлен образ титанического, вселенского «Я», что творит мир, разрушает его в момент экстаза и затем снова рождает²⁴. А в статье «Окончательное действие» философ прямо подчеркивает: ошибка Скрябина — в стремлении соперничать со Христом, а не соработничать с ним. Горский сравнивает композитора, полагавшего, что на нем лежит миссия пересотворения мира, с мечтой Кириллова, героя романа «Бесы», возглашавшего о явлении Человекобога, который начнет новый порядок реальности.

Для самого Горского подлинная «религия действия» (а именно ее построение было, с его точки зрения, сутью мысли и жизни Скрябина) синергична, предполагает двуединство преображающих усилий Бога и человека. И если в историческом христианстве акцент смещен в пользу Божественной активности, которая, в конечном итоге, и осуществляет трансцензус мира, то у Скрябина, испытавшего влияние идей Ницше и Шопенгауэра, гипертрофировано человеческое: оно и только оно способно преобразить Вселенную, дать ей новый закон. Однако мощь автономной, гордынной личности иллюзорна. И кончина композитора продемонстрировала это воочию. Демиург,

²⁰ Южный музыкальный вестник. 1916. № 17–18. С. 117.

²¹ Там же.

²² Зотов Р. Наполеон на острове св. Елены: В 4 частях. Ч. 4. СПб., 1838. С. 149–150.

²³ Так определял суть личности французского императора Ф.И. Тютчев в диптихе «Наполеон».

в творческом порыве дерзающий пересотворить бытие, становится жертвой жалкой бациллы.

Когда в 1919 г. выйдет шестой том альманаха «Русские пропилеи», в котором будут опубликованы записи А.Н. Скрябина и материалы к «Предварительному действию», Горский расширит и уточнит свое видение драмы Скрябина. К попытке композитора «заменить собой Провидение», утвердить собственную благую весть, свое «новое Евангелие», философ присоединит три другие «ошибки»: стремление не столько к преображению, сколько к рассотворению мира, выстраивание Мистерии преображения по образцу сексуального акта и признание смерти как благословенного избавления от страданий, более того — силы, гармонизирующей бытие.

Уже в ранних статьях о Скрябине, превознося его творческий гений, устремленный к изменению мира, он отмечает акценты, шедшие от внутренней симпатии композитора к духовной традиции Востока, от его теософских склонений. А в статьях, заметках, письмах 1920 — начала 1940-х годов четко обозначит водораздел, пролегающий между теургическими порывами Скрябина и концепцией теoантропоургии Н.Ф. Федорова и В.С. Соловьева, их активно-христианским пониманием смысла творчества и, соответственно, его, Горского, собственной авторской мыслью, — это мотив всепримиряющей и всеразрешающей смерти. Образ смерти как последнего и великого освобождения, питавшийся идеями Шопенгауэра, буддизма и теософии, появляется на страницах философских записей композитора еще в 1900-е годы. Провозглашая заповеди нового Мессии, призванного освободить мир от страданий, Скрябин восклицает: «Если бы человек знал, как прекрасна смерть» и далее: «Приидите ко мне, все жаждущие»²⁵. А в Предварительном Действии «Смерть, Белое звучание» является как высшая надежда живущего: ее ищут молящие взоры, ее взыскиют стихии и люди, к ней, расторгающей оковы душного мира, стиснутого обручами пространства и времени, устремляются в едином потоке участники мистериального действия, дабы «родиться в вихрь», «проснуться в небо», вспыхнуть последним пожаром — и «исчезнуть», «растаять»²⁶.

Движущая личность и мир воля к творчеству («Я хочу творить. Я хочу свободно творить. Хочу сознательно творить»²⁷) оборачивается у Скрябина волей к развоплощению, к рассотворению мира. И не случайно место для исполнения своей Мистерии Скрябин ищет не в Иерусалиме, где проповедовал Христос, учивший о преображении земли в Царствие Божие, но в Индии, колыбели буддизма, отрицающего бытие с его мучительным кругом рождений как неистинное, несовершенное, злое, как оковы для духа, устремленного к вожденной нирване.

Буддийский соблазн дематериализации и обожествление смерти для Горского глубинно взаимосвязаны. Как взаимосвязаны новозаветное чаяние преображения материи в Богоматерию и апостольское обетование «Последний же враг истребится — смерть» (1 Кор. 15, 26). Две мировоззренческие модели онтологически непримиримы. Смерть — не гармония, а дисгармония, не космизация, а деформация мира.

В глубинах бытия каково оно есть смерть тесно связана с половым расколом и природным рождением. Именно поэтому она так прочно заткана в бытийную ткань. Духовные учителя Горского Н.Ф. Федоров и В.С. Соловьев подчеркивали эту источную связь: «Пока человек размножается, как животное, он и умирает, как животное»²⁸. Преображение дробного, смертного порядка природы в целостный и бессмертный они связывали с преодолением полового раскола, со снятием дурной бесконечности совокуплений — рождений — смертей. И путь к этому преодолению видели в «положительном целомудрии», которое не отсекает родотворные силы Эроса, но трансформирует их, обращает половую энергию не на рождение, вытесняющее родивших

²⁵ Скрябин А.Н. Из записей 1904–1905 // Русские пропилеи. Кн. 6. С. 144.

²⁶ Скрябин А.Н. Предварительное Действие // Там же. С. 234–235.

²⁷ Скрябин А.Н. Из записей 1904–1905 // Там же. С. 139.

²⁸ Соловьев В.С. Смысл любви // Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 522.

из бытия, а на воскрешение умерших, «возвращение жизни тем, от коих ее получил»²⁹, на преобразование всей окружающей человека природно-космической среды, когда действующий в ней закон «двойной непроницаемости» вещей и существ³⁰, розни и вытеснения, сменяется законом «всемирной сизигии»³¹, всеединства, любви.

Этот комплекс идей творчески усваивается Горским. В 1924 г. философ пишет работу «Огромный очерк» (1924), посвящая ее теме преображенного Эроса в искусстве и жизни. Он выстраивает концепцию преобразовательной эротики, обращенной не на размножение, а на духо-телесное творчество³², на то, чтобы воспроизводить жизнь «иными путями, нежели пути бессознательной животности»³³. И затем на протяжении девятнадцати лет будет развивать и углублять идею творческой метаморфозы любви, ища в русской литературе примеры «воскресительной эротики», идущей против трагедии смерти (в творчестве А.С. Пушкина, А.К. Толстого, Ф.М. Достоевского).

Биографическая канва этих лет динамична и драматична. Мыслитель в 1923 г. переезжает в Москву. Входит в религиозно-философские круги столицы, сильно потрепанные после знаменитой высылки философов. Вместе с друзьями Н.А. Сетницким и В.Н. Муравьевым занимается имяславческой проблематикой, философией истории, проблемами трудоведения, актуальными в эпоху НОТ. Руководит литературно-философским кружком, в котором участвовали как уже вошедшие в литературу поэты, вроде Э. Багрицкого, так и начинающие: В. Луговской, В. Державин и просто молодежь, которая увлекалась философией и поэзией и не удовлетворялась марксистским мировоззрением. Создает серию очерков «Н.Ф. Федоров и современность», размышляет о Федорове и Толстом, о Пушкине, Гоголе, Блоке. Участвует в работе ГАХН, выступая с докладами «Блок и Гоголь», «Толстой и Федоров», пишет много стихов. Вскоре следуют два ареста — в 1927 и 1929, восемь лет лагерей, и только в 1937 Горский возвращается из заключения. В Москве проживать запрещено, и он выбирает Калугу. Творческий подъем, не покидавший его никогда, выливается в серию писем Ольге Сетницкой, дочери его друга Н.А. Сетницкого, и ее подруге Е.А. Крашенинниковой, многие из которых представляют собой настоящие философские трактаты. В годы войны в оккупированной Калуге делает все для спасения Дома К.Э. Циолковского.

К фигуре Скрябина Горский в это время обращается неоднократно. Имя композитора возникает в связи с развитием двух ведущих и для философа взаимосвязанных тем: смысла творчества и смысла любви. В работе «Огромный очерк» имя Скрябина не упоминается, но здесь обозначен тот вектор размышлений об Эросе и творчестве, в рамках которых фигура Скрябина будет возникать в письмах и заметках Горского конца 1930-х — начала 1940-х годов.

Исследуя природу творческого акта, Горский указывает на связь «лирического волнения» художника с волнением эротическим. В нем действуют претворенные, просветленные энергии эроса, реализует себя особый тип эротики — не генитальной, служащей нуждам пола, а магнитно-облачной, когда эротическое волнение распространяется на весь организм, образует вокруг него энергично заряженную атмосферу, как бы «магнитное облако сил». Облачное, эротическое окружение тела рождает ощущение цельности, полноты, радостного всемогущества, и вот уже загорается все существо художника жаждой творчества и в творчестве дает созидательный выход избытку живоносной энергии. Опора искусства на магнитно-облачную эотику, по мысли Горского, глубоко закономерна. Ведь эта эротика менее всего служит прямым нуждам

²⁹ Федоров Н.Ф. Сочинения: В 4 т. Т. I. М., 1995. С. 297.

³⁰ Соловьев В.С. Смысл любви. С. 541.

³¹ Там же. С. 546, 547.

³² См.: Семенова С.Г. Преобразовательная эротика А.К. Горского // Семенова С.Г. Тайны Царствия Небесного. М., 1994. С. 372–381.

³³ Горский А.К. Организация мировоздействия // Там же С. 153.

пола, скорее она нацелена на метаморфозу и самого организма, и внешней среды, на осуществление идеала сизигического, соборного единства твари.

В третьем выпуске очерков «Николай Федорович Федоров и современность», носящем название «Организация мировоздействия» (1926–1927) Горский на новом витке обращается к вопросу о синтезе искусств, его основаниях и путях. Как и в статьях 1910-х годов, обозначает подходы к этому синтезу: «музыкальная драма» Вагнера, теургические замыслы символистов, искания Скрябина... В своей оценке этих подходов Горский следует Федорову: художники-теурги стремятся преобразить бытие силами только искусства и тем самым создают большую *иллюзию*. Мечта Скрябина о текучей архитектуре, передающей своим движением музыку, тоже такая иллюзия. Художественное воздействие на мир и преобразование этого мира имеют несоизмеримый друг с другом масштаб. А потому искусство, если оно хочет быть реально преобразующим, должно соединиться с наукой. Теургическое делание в мире без научного знания этого мира, без понимания его законов, без инструментов действия, которые вырабатывает наука, оборачивается всего лишь декларацией. Более того, свою полноту наука и искусство обретают в религии, дающей цель действию, намечающей, куда идти, в каком направлении двигаться.

Примечательно, что в статье «Этапы духосознания» Горский представлял Скрябина как творца, который, в отличие от своих братьев, не пренебрегает научной и технической стороной творческого делания (главным аргументом «за» было создание композитором аппарата для светомузыки) и тем самым полагает начало «истинно новому искусству, которое использует все богатства естественнонаучной техники для исполинской задачи: перебросить мост между пространством и временем»³⁴. В 1920-е годы, познакомившись с его идеями в полном объеме, философ, напротив, бросает упрек композитору в недооценке научной и технической стороны теургического проекта. Вселенская Мистерия при всей грандиозности ее замысла, предполагающего не только земное, но и космическое делание, не могла состояться, потому что ей не хватало научно-технической опоры. Это с одной стороны. А с другой — ей не хватало той религиозной четкости, которую, с точки зрения Горского, дает только христианская, точнее — активно-христианская — картина мира, предполагающая всецелое соучастие человечества в исполнении обетований «нового неба и новой земли».

Третий выпуск очерков «Н.Ф. Федоров и современность», написанных в 1926–1927 гг., вышел в свет только в 1932 г. Как и два первых выпуска, он был издан другом Горского Н.А. Сетницким в Харбине, куда последний переехал в 1925 г. Горский так и не увидел этого выпуска: уже три года как он был в лагере. Новый виток работы над скрябинской темой начинается в конце 1930-х годов и не прекращается до самой кончины Горского.

В письмах О.Н. Сетницкой и Е.А. Крашенинниковой 1939–1942 гг. диалогически сопрягаются два имени — Н.Ф. Федорова и А.Н. Скрябина, тем более что в биографии самого Горского они оказались связаны знаковым образом. На письме Горского от 27 апреля 1939 года Е.А. Крашенинникова записала: «27.04.39 год. День покупки Н.Ф. и смерти Скрябина»³⁵.

В переписке с Олей и Катей, «дочерне-творческим активом», как называл Горский своих корреспонденток, обсуждается вопрос о Скрябинском сборнике, который в 1940 г. готовился к печати Музеем А.Н. Скрябина. В конце апреля 1941 г. Горский принимает участие в юбилейной сессии памяти композитора. В центр своего доклада он ставит идеи трактата «Огромный очерк», новый виток работы над которым начался в конце 1930-х гг. С одной стороны, Горский видит в скрябинской концепции творческого акта прямое подтверждение своей гипотезы о связи эротического и творческого возбуждения. С

³⁴ Горский А.К. Этапы духосознания // Южный музыкальный вестник. 1915. № 4. С. 6.

³⁵ Московский архив А.К. Горского и Н.А. Сетницкого (Собрание Ю.Р. Берковского).

другой стороны, ход мысли Скрябина, мыслившего финальный акт овладения миром исключительно по образу полового акта, не удовлетворяет Горского. В концепции композитора нет места преображенному Эросу, который выходит за узкие пределы пола, просветляет материю, дает ей бессмертие. Более того, утверждая творчество как космическое обладание миром («Я хочу подарить миру наслаждение, я хочу взять (мир как женщину)»)³⁶, перелагая источные мифы о вселенском браке стихий (образ коитуса луча и волны в «Предварительном действии»), Скрябин, по Горскому, не мог не вводить в него смерть, тень которой неизбежно присутствует во всяком половом соединении. Изнанкой Экстаза оказывалось уничтожение. Бытие у Скрябина не преображается, но истаивает в любовной/смертной истоме — так, как во всяком сексуальном соединении, разрешающимся «гибелью <...> жизнезаряженных клеток»³⁷, колоссальным рассеянием энергии, провоцирующим рост энтропии.

Тема преображенного Эроса, выводящего физику и психику человека с дробных, сексуальных путей, на пути целостного духо-телесного делания, в письмах Горского тесно связана с темой аскетике. Осмысляя подвижнический опыт Церкви, Горский смело расширяет его границы. Саморегуляция, труд внимания, трезвения, душевной, духовной, физической концентрации, составляющие основу «умного делания», должны, по его убеждению, не угашать и не отсекают эротические центры, а напротив — озарять их светом, стяжаемым в молитве, устремлять мощные силы эроса на созидательные, воскресительные, «телопостроительные» цели. Преображающая энергия Эроса, будучи обожена, просветлена, обращается на брачующихся, восстанавливая целостную (андрогинную) природу любящих, затем на социум, на всех людей, и наконец, на весь мир, на бытие в его полноте. Горский развивает интуицию В.С. Соловьева, указавшего в финале трактата «Смысл любви», на «духовно-телесные токи» организма, представляющие собой преображенные энергии той «творческой силы, которая <...> в природе <...> производит дурную бесконечность физического размножения организмов». Управляя своей телесностью, человек, по Соловьеву, сможет направить эти энергии на «материальную среду, одухотворяя ее и воплощая в ней те или другие образы всеединства»³⁸.

В преображающее мир делание Горский вслед за Федоровым вводит все сферы труда и творчества человека. Он активно использует идею философа воскрешения о «внехрамовой литургии», «общем деле» пресуществления праха отцов в живые, преображенные плоть и кровь. Подчеркивает, что «внехрамовая литургия» должна охватить все пространство земли, расширяться на мироздание, что в этом священном делании органически соединятся научно-технические и психо-физические усилия человечества. В свете житнетворческой литургической установки мыслитель снова прочитывает идеи и эксперименты композитора, критикуя те склонения и акценты, которые шли от скрябинского индивидуализма, от теософической увлеченности и соблазна буддизмом, и, напротив, акцентируя и развивая по-своему те, которые потенциально работали на идеи активного христианства, преображающего всю целокупность мира, все его составляющие. Среди последних — скрябинские эксперименты со звуком, цветом, обонянием. Горский их углубляет, встраивая в свою концепцию искусства как организации мировоздействия, соединяя с интуициями Н.Ф. Федорова, писавшего о гармонизирующем воздействии музыки на атмосферу.

В письмах 1940–1942 гг. Горский рисует новые перспективы художественного синтеза, связанные с искусством кино. Он следит за экспериментами в области стереокино, осмысляет выразительные возможности монтажа. Соединение на киноэкране кадра и музыки позволяет, по мысли Горского, воспринимать музыкальный строй

³⁶ Скрябин А.Н. Записи 1904 — 1905 гг. // Русские пропилеи. Вып. 6. С. 139.

³⁷ Горский А.К. Огромный очерк // Горский А.К., Сетницкий Н.А. Сочинения. С. 239.

³⁸ Соловьев В.С. Смысл любви. С. 547.

зрительно, а в концепции «Огромного очерка», демонстрирующей, что зрение обладает проективной и регулятивной способностью, зрительное восприятие музыки (волнуемой, текучей стихии) интерпретируется как начало пути к гармонизации хаоса. Пусть и в границах искусства как такового, кинематограф, по мысли Горского, прощупывает модели будущей организации жизни. И сам он мечтает организовать экспериментальную студию нового экрана (ЭСНЭК), которая связала бы искусство кино с образом искусства будущего. В его архиве многие страницы набросков посвящены идеям организации этой студии, планам экранизаций и фильмов, одним из которых был план фильма о Скрябине.

Этот фильм, набросок плана которого сохранился в архиве Горского, философ мыслил как своеобразный итог двадцатипятилетних размышлений о феномене Скрябина, о развитии его философской и музыкальной мысли. В свое время Федоров вел борьбу за Толстого как художника-мыслителя, глубоко переживающего недолжность смерти, против Толстого — религиозного проповедника с его эпатажным «Люблю эту курноску»³⁹. Горский, его творческий продолжатель, задумывая фильм о композиторе, венчал этим замыслом двадцатилетнюю борьбу за Скрябина против самого Скрябина. За Скрябина — творца Жизни против Скрябина, воспевающего «смерть — сестру».

Когда Горский вдохновенно излагал в письмах «светлоплеменницам» Оле и Кате идеи ЭСНЭКа, на российских полях полыхала война. Никакой реальной возможности их осуществления не было. А после освобождения Калуги, летом 1942 г. в доме Горских появился вежливый молодой человек. Звали его Виктор Константинович Аркасов. Он чрезвычайно интересовался и Федоровым, и материалами Горского. С особым вниманием отнесся к рассказу философа об ЭСНЭКе. Расспрашивал про Олю и Катю. Внимательно слушал, мило улыбался, благодарил. Горский одушевился, полагая, что встретил соратника. А молодой человек уехал в Москву и после нескольких попыток контакта с Олей и Катей, который отнеслись к новоиспеченному собрату со всей недоверчивостью, сгинул, как будто его и не было вовсе. Горский недоумевал, куда пропал Виктор, просил разыскать. А вскоре философа арестовали...

В августе 1943 г., спустя восемь месяцев после ареста, Горский скончался в Тульской тюремной больнице. На его могиле на кладбище в Туле жена Мэри Монзалевская пела воскресительные романсы. Музыка, которую философ так любил, творческие потенции и дальние перспективы которой раскрывал в своих сочинениях, сопровождала его и в посмертии.

ЭТАПЫ ДУХОСОЗНАНИЯ¹

24 ноября прошлого года Скрябин пишет письмо А.Н. Брянчанинову по поводу высказанной последним «мысли о воспитательном значении войны»². Письмо было тогда же напечатано в 49-м номере журнала «Новое звено» под заглавием «О связи политики с искусством». Вот что писал Скрябин:

«Ты выразил, — пишет Скрябин, — давно созерцаемую мной идею необходимости в известные сроки потрясений для масс, утончающих организацию человека и делающих его способным к восприятию более тонких вибраций, чем те, на которые он до той поры отвечал.

Как глубоко ошибаются видящие в войнах только зло и результаты случайно возникающих раздоров между народами!..

Катаклизмы, катастрофы, войны и т. п., потрясая души людей, раскрывают их восприятию скрытые за внешними событиями идеи.

³⁹ Федоров Н.Ф., Петерсон Н.П. Разговор с Л.Н. Толстым // Федоров Н.Ф. Сочинения: В 4 т. Т. IV. М., 1999. С. 33–36.

Замыкается круг, и этап завершен. Еще одно достижение, еще одно запечатление творческой идеи на материи. Мы переживаем теперь момент именно такого сдвига, и это в моих глазах признак созревшего и жаждущего воплотиться настроения.

И в такое время хочется кликнуть клич всем людям, способным к новым постижениям, людям науки и искусства, до сих пор стоявшим как бы в стороне от общественной жизни, а на самом деле бессознательно творящим историю. Настало время призвать их к созиданию новых форм и решению новых синтетических задач. Задачи эти еще не созданы до конца, но смутно ощущаются в искании сложных переживаний, в склонности, например, у художников к воссоединению ранее разъединенных искусств, к сочетанию областей, до сих пор совершенно чуждых одна другой. Особенно большой подъем у публики создает исполнение произведений, имеющих в основе философские идеи и сочетающих в себе элементы различных искусств. Мне лично ясно почувствовалось это при прекрасном исполнении “Прометея” в Квинсхолле, в Лондоне. Восторги публики, тогда меня растрогавшие, я теперь, вдумываясь в смысл войны, склонен приписать не столько музыкальной стороне произведения, сколько сочетанию в нем музыки с мистикой»³.

Не прошло и пяти месяцев, как были набросаны эти строки — и вот круг замкнулся, этап завершен, созревшее настроение воплотилось в событие потрясающего значения.

Передают, что композитор «в полном сознании почувствовал приближение смерти и до последней секунды своей жизни сознавал близость трагической развязки»⁴. Как это характерно для того, чье творчество было ненасытной борьбой с забвением, с усыплением.

«Он встретил смерть лицом к лицу, как в битве следует бойцу»⁵. Скрябин умирающий сделал то, чего не успел сделать Скрябин живой. Его смерть — ничем отныне незаглушимый клич ко всем, способным к новым постижениям, всем бессознательно доселе творившим историю: призыв творить ее сознательно.

Ведь история со всеми ее катаклизмами есть столкновение идей на поверхности, на плане физической видимости; музыка — столкновение идей внутри в той глубине, где идеи рождаются. Всякая мелодия — *мысль*, но мысль большей частью слишком давняя, глубокая, забытая, или же наоборот, слишком новая, тонкая, острая, непривычная, слишком смелая для того, чтобы могло найтись ей членораздельное выражение в человеческой речи. По слову Шопенгауэра, «*музыкант изрекает величайшую мудрость на языке, непонятном его разуму*»⁶.

Таков факт всеобщий, постоянный. Но факт еще не закон.

Нужно ли это, полезно ли, непременно ли и всегда ли так будет и быть должно, чтобы разум художника отставал от его воли, чтобы он сам себя не разумел?

Все творчество Скрябина — пламенный протест против этого факта. Понимал ли себя Скрябин?

Важно, что он *хотел* понимать.

Он отшатнулся от Шопена, кумира своей юности, потому, что музыкальность Шопена «не находилась в соответствии с широтой его умственного кругозора». «С его данными можно было бы стать величайшим композитором мира», но он, утверждал Скрябин, — «был задавлен узким и грустным национализмом»⁷.

Что такое национализм? Комплекс нескольких, очень немногих, иногда и несложных идей, формирующих душу и плоть расы.

Идей, конечно, бессознательных, т. е. снисшедших после медленной выработки в ту незаметную, но устойчивую область чувств, навыков, предрасположений, где обретаются поводы почти для всех наших поступков и действий.

История человечества все еще сводится к борьбе наций. Иначе говоря, человечество, как целое, еще не нашло, не узнало себя, не угадало той идеи, которая спаяла бы всех в одну неразрывность.

Правда, эта центральная идея «открывается» пророкам, творцам, художникам в момент вдохновения.

Но открываться только на момент значит не совсем, не вполне открываться.

И не оттого ли она «совершенно скрыта от масс», что художник-творец все еще не в состоянии передать всем свои прозрения. Здесь его вечная боль и немощь — и огромная ответственность за слепоту массы.

Музыку Скрябина давно уже называют сверхнациональной, всечеловеческой.

И она была такою — и вместе с тем Скрябин национален в тысячу раз более Глинки или Римского-Корсакова. Нужно ли пояснять это? Пришлось бы по отношению к Скрябину повторить все сказанное Достоевским о Пушкине. Принцип русской *нации* — русская идея, а идея эта так эластична, что сквозь нее еще можно прорваться к идее *вселенской*. Но тайная, несознаваемая мысль, руководящая всеми нашими поступками, — ужели существует такая мысль и в чем она?

Где же искать ответа, если не в творчестве Скрябина, полном неожиданностей, диссонансов, провалов, уклонов, блужданий и все-таки таком цельном, необоримо-победном, безбрежно-радостном.

Не кажется ли, что на одну мысль, как на тонкую светлую нить, нанизаны все невероятные звучания Скрябинских мелодий?

Чтобы вскрыть эту мысль, нет надобности даже трогать «Поэму экстаза» или «Прометея» со всею сложностью их инструментальных и метафизических заданий.

Возьмем простой этюд, где общепонятна лирическая тема: отчаяние. Безудержный, душу выматывающий минор.

Что-то славянское, слишком славянское. Похоже на Шопена или Чайковского. Вот только этот глухой резкий стук, не крик, а именно стук: человек стучится головой о стену.

От чего-то отрекается, проклинает, что-то разрывает, разбрасывает во все стороны, и все безнадежней вопли звуков, все безумней порывы печали и — странно! — все упорней окрепший стук. Куски, осколки какие-то летят во все стороны — и что это? Ужели стена проломана? Как будто нет, но уже шатается, колышется, подается. И обрывается мелодия как-то утомленно-торжествующе: дело кончилось вничью, но вера в несокрушимость стены порядком подорвана, и кто знает, что будет завтра?.. Так вот что означает «отчаяние» на языке Скрябина. Совсем новый язык. Ему надо учиться и учиться. Не видано ведь нигде не было и не слыхано до сих пор, чтобы в образе «стучания головой о стену» мыслилось что-то угрожающее... стене. И теперь этого еще не видано, но кто слышал Скрябина, для того уже *слыхано*. Здесь мы сразу подходим к первой группе идей, направивших творчество Скрябина, идей, завитых вокруг одной основной идеи.

Она может быть кратко формулирована так: *нет ничего невозможного для творческой воли человеческой: это я знаю*. Здесь лейтмотив всех дерзаний и достижений Скрябина.

Насколько нова эта идея, лучше всего видно из сравнения с ее антиподом, идеей Рока, идеей античной, определившей в новейшую эпоху линию развития германской музыки.

В этом смысле можно назвать Рихарда Штрауса завершителем и окончательным истолкователем германского духа.

Человек один, беспомощный, представленный самому себе неумолимой, непостижимой, равнодушной природой, неистово и судорожно сотрясается от гнева и страха и оглашает воздух «козлиной песнью» — *трагедией*⁸.

Нет разницы между человеком и козлом. Великое Все — Великий Пан — чей голос звучит в полуденный час — в час полноты сил и зрелости организма, — он не более, как блудливый, заблудившийся козел перед лицом, точнее перед безличием, Великого *Ничто*, необоримой Судьбы, Природы-Матери, и вся его красота — красота мучительной *гибели* сознания в пучине бессознательного.

Но не здесь, не в этой теме истинный пафос германской музыки, отличающий ее от античности, пафос, ныне догоревший без остатка, выветрившийся из нее, умерший как сладкая, страстная мелодия тургеневского Лемма, которая «касалась (только касалась! Всего, что есть на земле дорогого, святого, тайного), а затем, коснувшись, сейчас же «уходила умирать в небеса»⁹.

Тот пафос загорался некогда вокруг идеи прекрасной невинности, изначальной прелести человеческого лица, восторгов неискнутой любви.

«Звезды, чистые звезды, любовь... Они невинные сердцем... или что-нибудь этом роде... вас понимают, то есть нет вас — любят... Что-нибудь в этом роде... что-нибудь высокое...» Так пытается Лемма рассказать сущность своих композиций. «Любовь, — повторил про себя Лаврецкий и задумался, и тяжело стало у него на душе». В Лемме виднелось «что-то доброе, что-то честное, что-то необыкновенное.

Поклонник Баха и Генделя, одаренный живым воображением и той смелостью мысли, которая доступна одному германскому племени» — он случайно лишь «не стал в ряду великих композиторов своей родины».

Во всяком случае, величайшее творение величайшего немецкого композитора построено ни на чем ином, как именно на этой идее Лемма.

«Божественно-наивный художник... дивно-сладкий, невинно-чистый аромат божественной мелодии... она развернулась перед ними во всю свою ширь и вестью о добытом рае наполнила нас бесконечно радостным умилением... то напев чистейшей безгрешности... Каждое украшение, каждый штрих повышенного чувства входят в основную мелодию и сливаются с нею, как сливается мир дыханий с наконец-то объявленной догмой чистейшей любви»¹⁰. В таких словах, почти совпадающих с несвязными вздохами Лемма, передает Рих. Вагнер смысл девятой симфонии Бетховена. По меткому определению его, идеальный смысл финала симфонии сводится к развитию одной простой идеи: «А все-таки человек добр». И правда, великое счастье увериться в этом, и есть тут, от чего торжественно взывать «к радости». Но пораздумав немного, можно, подобно Лаврецкому, снова запечатлеться. Ну, допустим, добр человек. Но если его опекает какой-то Рок, если он ограничен в своих возможностях, кем бы то и чем бы то ни было ограничен, — тогда не впрок ему, пожалуй, и доброта. Любой добряк при таких условиях рано ли поздно озверевает.

И тогда большое ли утешение жертвам его зверства знать, что, в сущности, он необыкновенно добр и честен? Как же наконец устроить, чтобы эта сущность проявлялась и во внешности, чтобы глубина распространилась до периферии?

На это тщетно будем искать ответа у Бетховена или у кого-либо из его преемников.

Между тем, вопрос очень прост: если человек вправду образ Божий, то почему он призван равняться с Божеством только всеблагодатью? а не всемогуществом? не всеведением? Смелая мысль, на которую даже в музыке не отважился никто из германского племени. Демоническим соблазном веяло на него от чего-либо подобного. Между тем иному, совсем иному стала бы история, если бы эта мысль вошла в плоть и кровь человеческую. Ею-то и был охвачен Скрябин.

«Обожествление творческой личности». Такова основа мировоззрения Скрябина.

Тема эта обусловила перелом в его творчестве, приурочиваемый обыкновенно к 1902 году, когда наряду с *Roème tragique* и *Roème satanique*, зазвучала изумительная «Вторая симфония». — Она пронизывает с той поры каждое новое творение композитора и окончательно торжествует в «Прометее». Нельзя забывать, однако, что все написанное Скрябиным в последние годы он сам считал лишь фрагментами или набросками, эскизами *одного* произведения, — мечты многих лет, так и не дождавшейся реализации: «Мистерии». В этой Мистерии должно было разрешиться столкновение двух идей, двух мыслей, которые разрывали надвое разум и душу художника, мыслей, которым явно невозможно было ужиться вместе.

Первая идея влекла его от победы к победе в безграничную высь, в безбрежную ширь. Вторая всюду сопровождала первую и звучала параллельно ей в минуты ее ослабления. Словно змея, обвитая вокруг летящего орла, готовая ежеминутно ужалить дерзновенного. Первая, как мы только что видели, свидетельствовала об отсутствии в этом мире и во всех мирах чего бы то ни было *невозможного*, неисполнимого, недоступного творческой личности. Вторая же звучала приблизительно так: да, все сбудется, чего сильно и действительно захочешь... но я не знаю ничего, чего стоило бы пожелать всей волей, не знаю цели, способной удовлетворить человека. Отсюда даже в теософии Скрябина слишком часто слышится проповедь о необходимости вечного стремления без достижения, о самодовлеющем желании, о творчестве как самоцели и пр.

Но именно здесь Скрябин-художник знал больше Скрябина-мыслителя. Он не утешался отсутствием цели, наоборот, мучился, изнывал в поисках этой таинственной светлой точки, последнего венца творческих усилий.

Что такое, напр<имер>, 3-я Соната¹¹, одно из самых сильных и выдержанных Скрябинских созданий, как не картина этой увлекательной погони за отдаленно мерцающей целью, почти осязаемой страстным чувством, вот-вот постигаемой неудержной волей, но все еще ускользающей от крепких и верных объятий медленной мысли? Звуковое течение сонаты автор впоследствии комментирует лирическим текстом, крайне характерным для этого второго комплекса мыслей и переживаний, дающих силу его музыкальному творчеству.

«В тумане легком и прозрачном, вдали затерянная, но ясная звезда мерцает светом нежным»¹².

Вдали затерянная, но ясная! Или, как сказано в предсмертном письме, задача «еще не осознанная до конца, но смутно ощущаемая в искании сложных переживаний»¹³.

Но не для того же появляется на горизонте эта задача, чтобы умиляться в созерцании ее прелестной ясно-смертной отдаленности.

«*Приблизиться к тебе, звезда далекая!*»¹⁴ Страстное желание непременно приблизиться — вот семя, откуда вечно произрастает экстаз, восторг, исхождение духа из привычно-ограниченных условий бытия. Но желание само по себе, т. е. безумное бессознательное, не руководимое сознанием, носит в себе самоубийственное начало, оно приближает к цели и оно же удаляет от нее. «То желание острое, безумия полное и столь сладостное, что вечно хотел бы желать без цели иной, как желание само». Так цель подменяется средством. «В жгучей радости желания исчезает цель далекая...»

Лишь только дух замечает исчезновение цели, он мгновенно выпрямляет спиральную волну волевого тока:

«Но нет. В радостном полете в высь устремляюсь... Я к тебе, светило, чудное, направляю свой полет. К тебе, мною свободно созданному, чтобы целью быть полету свободному». Когда же закаленный в «космической борьбе» дух отдается «космическим ласкам», столь же мгновенно свободный полет опять становится похож на... «танец безумный, опьянение блаженное». И опять тускнеет цель. «В игре моей капризной о тебе я забываю. В вихре, меня уносящем, от тебя удаляюсь»¹⁵... Так все время чередуются эти два мотива, в причудливых сочетаниях сплетаясь друг с другом на всем протяжении скрябинского творчества.

Третья симфония («Божественная поэма») завершается «Божественной игрой мирами». Иначе заканчивается «Поэма экстаза».

Все силы оркестра, орган, хор колоколов, доводя почти до пределов физической выносливости современного уха гармоническую напряженность творческого усилия, словно ставят пред сознанием неотвратимо властный вопрос: что же наконец есть музыка? пьяный танец звуковых волн, каприз бессмысленный, игра бесцельная или же полет свободный, планомерный сдвиг, целесообразное действие?

И вот поэма огня «Прометей», самое грандиозное из осуществлений Скрябина, является уже попыткой определенного ответа, намечает *выход* из этой дилеммы.

Правда, и здесь в сознательные намерения автора как будто входит еще раз показать нам «олицетворение идеи свободного творчества самодовлеющего за отсутствием цели»¹⁶. Но этому уже плохо верится. Самое спокойствие звуковой насыщенности, впервые найденная новая гармоническая однотонность красок намекает на нечто совсем иное.

И в чисто художественном смысле пришлось бы признать более чем неудачным выбор сюжета поэмы, если допустить, что она должна олицетворять «бесцельное» творчество. Почему тогда Прометей, а не Сизиф, не Данаиды? Придать оттенки разнообразия их немудреной работе, объявить ее свободной самодовлеющей игрой — все было бы правдоподобнее, нежели Прометея представить игроком, капризником, или даже... экстафиком. «Прометей» — значит вперед глядящий, предусмотрительный. В том и величие последней симфонии Скрябина, что ее Прометей верен себе и остается Прометеем, как бы не терзал его коршун бесцельности. Что-то замыслил титан, а что он замыслил, то и доведет до конца, не пугаясь ни Юпитера, ни самой Ананке¹⁷.

Ведь и тот древний, прежний похититель огня небесного в свое время наверно служил объектом великого недоумения людского рода, умевшего только умолять Громовержца о ниспослании огненной стрелы... А он, что он делает? Сидит дни и ночи в пещере...

«О дерево дерево трет. Но от руки его, по лицу льется пот»¹⁸.

Бесцельные какие-то игрушки, нелепые капризы! И сам он, конечно, соглашается со всем, что о нем говорят, только горячо отстаивает свое право играть и капризничать вместо того, чтобы заниматься полезной общественной работой, охотой на пушного зверя, или налаживанием добрососедских отношений с троглодитами. И все шло таким образом до тех пор, пока вдруг «Древесина, дымясь, почернела, дым, синяя, свивает кольцо за кольцом, и упорные сучья пылают огнем»¹⁹.

Так началась новая эра в истории культуры.

Все пошло по-новому, быстро, удачно, пока род человеческий не добрался туда, где сейчас находится. Чего же добивается новый Прометей?.. Ничего... если вы так недогадливы... если не видите еще огня, неизмеримо ценнейшего, огня, которым люди также пока лишь пользуются, хранят и передают его из рода в род, не умея добывать его, не смея (даже пожелать не смея — до того запуганы!) овладеть им.

«Огонь, не тот похищенный, что светит

Очам во тьме и плавит медь, но лучший,

Пылающий в груди, кипящий в сердце,

В очах, светящих солнцем, солнцем в мысли»²⁰.

Скрябиным был изобретен особый световой аппарат для сопровождения звуковой симфонии «поэмы огня» игрой цветных волн. Сколько нареканий вызывали эти и подобные «декадентские фокусы», не предусмотренные никакими музыкальными традициями! К чему это он? «О дерево дерево трет». Да мало того, еще и всех художников призывает «к воссоединению ранее разъединенных искусств, к сочетанию областей, до сих пор совершенно чуждых одна другой»²¹.

В задуманной «Мистерии» к гармоническому слиянию зрительных и слуховых восприятий должна была присоединиться симфония ароматов.

Это «апофеоз мирового гения, преодолевающего основное проклятие человечества, — духовную разобщенность»²². С корнем вырвать из глубин психики всякий трагизм, всякую возможность трагического мироощущения — вот о чем мечтал Скрябин. Мистерию вообще можно определить как *переход от трагедии к литургии*, от раздвоения к соединению, от козлиной песни одинокого героя, бессильно противопоставившего себя Року, — к общему делу, постепенно упраздняющему «роковое» противоборство человеческих и космических сил. Мистерия — это устыдившаяся самой себя Трагедия и еще не познавшая себя Литургия.

Затененный остатками трагических судорог, туманный, схематический символический проект общего действия — вот чем является всякая мистерия. Творческая личность сбрасывает с себя личину, иллюзию одиночества, оставленности и узнает себя в Лике. Лик воспринимается как Хор, Хор как Лик. *Все* целое целиком присутствует в каждой части огармоненного Космоса.

Великий Пан умер, и панический ужас «беса полуденного»²³ потерял навсегда жуткое обаяние свое с тех пор, как Сын Человеческий в зените полудня пригвоздил мудрование Вселенской Плоти к Кресту Лобного места и вывел все несознанное или забытое на свет познания. Узнавших истину знание освободило от всех страхов и проклятий.

Последние остатки мистического мрака и ужаса черной магии разъединения вылиты Скрябиным в девятую сонату. Она — самое выдающееся из после-прометеевских его творений.

Художник как бы очищает себя, изгоняет бесов тьмы, готовясь к «великому действию». Момент спокойного изнеможения, минутного отдыха на лоне непросветленной еще природы воплотила в себе Десятая соната. Это передышка перед решительной схваткой.

На сентябрь 1914 года назначена была Скрябиным поездка в Индию, чтобы выбрать место для будущих мистерий. Но разразилась война...

Скрябин сделал много, почти все, что нужно для освобождения музыки из клетки двенадцатиступенной темперации, куда засадили ее немецкие мастера и подмастерья. Он не побоялся выпустить ее на волю и бороться с хаотическим началом в ней, не прибегая к плетке иллюзии, возвышающего обмана моего сна, моей грезы мира, «я», занавеской незнания отделенного от мира «не я». Так узко и скромно он не хотел и не мог понимать и слышать себя. Всем звучанием вселенной раскрыта система натуральных обертонов, и всей дисгармонии берется она дать строй и лад.

Всегда ультрахроматизм был символом изнеженности, истомы, расслабляющей чувственности. Музыка волевая, героическая строилась исключительно на диатонизме. Храбры и смелы были только невидящие и неведающие, чья мысль управлялась механическими ассоциациями, т.е. чье течение душевной жизни озарялось прерывистыми вспышками сознания как раз на моментах поверхностных и неопасных.

А стоило заглянуть кому-нибудь в глубину, как сейчас же он терял власть над собой и жизнью и падал вниз головой, не удержавшись на скользкой тропе неуловимо друг в друга переходящих мыслей, образов, звуков, красок.

«Глубина» в музыке и лирике были символом гибели: течет она, поет она, зовет она, проклятая.

Скрябин первый и единственный из творцов музыки идет на зов глубины, не для того, чтобы захлебываться ее течением и пением. Он сходит в ад, чтобы его пленить победить. Не всегда достигает, но всегда к этому стремится.

Так засквозило героическое в самом интимном. На этой-то почве могут отыскать друг друга все, кто творит себя, но вместе с этим, по мысли Скрябина, и бессознательно творит «случайности» внешней истории.

За переживаемым небывалым в летописях земного шара столкновением народов таится генеральное сражение идей.

Способствуя торжеству той или другой идеи в недрах своего духа, мы определяем и направляем в желательную для нас сторону исход исторического момента.

Если умы людей начнут привыкать к мысли, что старое разобщение искусств отжило свой век, что не символически, уже не ознаменовательно только, а практически окончательно и реально действительно пока соединить мир невидимым с видимым, тоны и звуки с лучами и красками, то этим будет положено начало истинно новому искусству, которое использует все богатство естественнонаучной техники для исполинской задачи: перебросить мост между пространством и временем.

Пусть это немного трудней, чем форсировать Дарданеллы. Последний год всех нас приучил не страшиться трудностей.

И только тогда потеря таких титанов духа, как Скрябин или Чурлянис²⁴, с разных сторон подошедших к краям пропасти, отделяющей краски от звуков, и жизнью заплативших за дерзновенные разведки, будет достойно отомщена.

НА СМЕРТЬ А.Н. СКРЯБИНА²⁵

В нем жарче пламя Песни Новой,
Чем в ком-нибудь пылало. Но...
Как недосказанное Слово,
Зияло темное пятно.

И неразгаданная Роза²⁶
Дохнула и сожгла его,
Едва он, как Ковчега Оза²⁷,
Коснулся тела своего,

Движением нетерпеливым,
Сдирая корки темный пласт...
И пал, повержен сил приливом...
Кому отмщенье? Кто воздаст?

Зачем бессилен гром Экстаза
И звон заутрени Любви
В злой миг, как черная зараза
Пылает гнилостно в крови?

Вновь вихрем вылетел из мира
Звук, раздробив колокола...
Вновь багрянницей Деянира
Геракла пышно облекла!²⁸

Неистово завывли сферы
И холода пронесся вихрь,
Как бы вся чужь ветров Пещеры²⁹,
Воюя, встала на живых.

Ликуй же, язв последних ярость,
Дождем и серой мир пали³⁰,
Покуда боль и смерть и старость
Не сброшены с лица земли!

Вот воля — буря близит сроки;
От всех сторон, гудя, идет
Зеленый вешний шум, широкий,
Как голос падающих вод³¹.

И огненно-кристально ясен
Воскресной смерти смысл живой:
Впервые — связан и безгласен

Сквозь рупор пасти гробовой.

Гласит иерофант³² мистерий:
«Познайте знаменье времен;
Изгладит начертанье Зверя
Светящих гуслей струнный звон»³³.

ОКОНЧАТЕЛЬНОЕ ДЕЙСТВИЕ³⁴

Не в кровавом бою он врагами убит
Не грозою повержен во прах,
Под могильным холмом он без раны лежит,
Сам себе разрушитель и враг.
Струны мощные арфы певец напрягал,
Струны жизни порвалися в нем
И начатую песню Гаральд не скончал
И лежит под могильным холмом.
*А. Толстой*³⁵

I

Во всей истории русского образованного общества не было момента более острого и волнующего, нежели пережитый им со смертью Скрябина. Разве еще смерть Пушкина не менее глубоко и мучительно потрясла умы и сердца — но там хотя и чувствовалось, что умерший унес в гроб тайну, которую мы должны разгадать, — однако казалось, время такого разгадывания впереди, оно могло быть измеряемо по меньшей мере десятилетиями. А теперь? Теперь общее настроение сводится вот к чему: мы под угрозой или сейчас немедленно сознать причины этой противоестественной непереносимой потери, постигнуть, объяснить ее до конца, или же быть окончательно изглаженными из «книги живых», потерять последнюю надежду на творческое участие в грядущей судьбе человечества.

Было высказано печатно еще в апреле минувшего года убеждение, что со смертью Скрябина нами «как бы проиграна в над-материальном плане война, потеряют ее моральные результаты: злые силы взяли верх, что-то большое, бесконечно ценное потеряно и потеряно невозвратно»³⁶. В самом деле, именно с конца апреля ход военных событий словно вдруг начал оправдывать эти слова. Как бы то ни было, несомненно одно: самый успешный конец войны не залечит страшного удара, нанесенного уже не России, а всему человечеству смертью Скрябина.

Но кем или чем нанесен этот удар? Все ощутили неслучайность его. Никто уже не был так наивен, чтобы хоть на минуту поверить, будто ничтожный прыщик на губе явился причиной, а не поводом только роковой катастрофы. Из всех догадок и соображений, вызванных тайной смерти Скрябина, особенное внимание привлекает к себе высказанное Б.Ф. Шлецером. У него находим, во-первых, обильное фактическое освещение глубины вопроса, во-вторых, особенно отчетливую, логически-ясную его постановку.

В статье «о действенном искусстве»⁴⁰ Б.Ф. Шлецер «кратко и по необходимости догматично» устанавливает принцип *действенности*, активности всякого искусства, а музыки в особенности. Идея действенного искусства является «центральной в творчестве Скрябина, хотя может быть *и неосознанной им до конца*. Ведь на утверждении этой действенности зиждется Мистерия и Предварительное Действие». Идея эта,

⁴⁰ «Новое Звено». 1915 г. № 17, стр. 8–9³⁷. Курсив всюду наш.

неперевариваемая для эстетов, хотящих от искусства только *созерцания*, неумолимо, однако вытекает из самой сущности музыкального восприятия.

«Нам понятно вполне, что произведение искусства оказывает некоторое психическое влияние. Для нас очевидно, что соната (или картина или здание), воздействуя известным образом на сознание воспринимающих, могут глубоко видоизменить³⁸ это сознание в чрезвычайно широких пределах. В частности, что касается музыки, нам всем и, вероятно, по собственному опыту, известны факты могущественного воздействия звуковых сочетаний на психею. Воздействие это способно даже вызвать известные поступки со стороны воспринимающих и таким образом повести к изменениям в мире объективном». Наилучшую иллюстрацию последнего дает, напр<имер>, «Крейцерова соната» Л. Толстого. Вообще это *изменение мира объективного* и является всегда сознательной или бессознательной последней целью всякого творчества, всякого искусства.

Мир объективный — иначе мир физический. Но всегда ли воздействие на этот мир со стороны музыки бывает только непрямым, посредственным? Нет — решительно отвечает Шлецер — за себя и за Скрябина. Ясно, прежде всего, что «система звуков, какой является музыкальное произведение, должна оказать *непосредственное влияние на мир физический* и может вызвать в нем изменения самого разнообразного характера: доказательства этого мы постоянно находим вокруг себя. Здесь мы имеем, таким образом, наряду с психическим и физическое воздействие: музыкальное произведение влияет не только на сознание слушателей, но и на материальные предметы. Исполнение симфонии, напр<имер>, возбуждая известным образом присутствующих, приводит в *волнообразное движение* и окружающие вещественные объекты. Но по большей части физическая энергия звуковых систем настолько слаба, что действие ее нам представляется совершенно ничтожным. Предметы, подвергшиеся даже длительному влиянию звуковых волн, кажутся нам совершенно неизменившимися, хотя очевидно, что должно было произойти видоизменение их *интимной сущности*. Разрушительные действия грандиозных воздушных волн мы явственно, однако, замечаем при взрывах, напр<имер>. Но *именно лишь для разрушительных целей мы умеем пользоваться этой энергией*, доведенной до крайнего напряжения. Вполне логично, однако, предположить, что планомерно направленная, организованная и систематизированная энергия звуковых сочетаний могла бы быть сознательно использована и в созидательных, конструктивных целях. При этом мы вовсе не обязаны предположить, что такое действие может быть достигнуто лишь усилением этих волн и употреблением звуков предельной мощности, для слуха нашего, вероятно, невыносимых. Результат, мне представляется, мог бы быть получен благодаря не только усилению, но и усложнению звуковых сочетаний и присоединению к ним сочетаний красочных. В каком-то романе Октава Мирбо, кажется, рассказывается о своеобразной китайской пытке: преступник помещается под колокол, беспрестанный звук которого постепенно разрушает его плоть среди ужасных мучений³⁹. Можно представить себе, с другой стороны, постепенное *восстановление плоти*, реорганизацию вещества *под влиянием особых звуковых сочетаний*. К сожалению, сложные системы звуков не изучены почти совершенно. Мы можем определить форму волн, соответствующих простейшим звукам, мы можем определить движения частицы, подхваченной такими волнами, но когда мы имеем дело со сложнейшими сочетаниями, сочетаниями современной музыки, то мы можем высказываться о форме и взаимоотношениях этих сложных волн лишь предположительно. Нет сомнения, однако, что если бы могли *сделать видимыми* для нас все те *вибрации воздушной массы, находящиеся поблизости предметов, стен помещения и самых наших тел*, которые вызывает звуковое и световое исполнение, напр<имер>, «Прометей», то мы бы убедились, что здесь вещество и специально наша плоть вибрирует в столь комплексном ритме, что *возможно и распадение, и трансформация его*».

Упомянув затем о возможности параллелизма «между физическим действием музыкального произведения и его влиянием на психею, между этими формами, этим ритмом воздушных волн и этими именно чувствами, мыслями, стремлениями», в каковом случае «разрушающие плоть вибрации в физическом ряду соответствовали бы чувствам тоски, отчаяния и пр. в ряду психическом», Шлецер, однако, предпочитает думать, что эти оба рода музыкального воздействия суть только следствия основного третьего рода, или точнее, *одно и то же воздействие*, только различно созерцаемое — сквозь приму пространства (в ряду физическом) или же времени (в ряду психическом).

Это основное воздействие совершается в том плане, где плоть и дух неразделимы. К искусству, сознательно ставящему себе задачи такого воздействия, применимы термины религиозного, теургического, космического искусства.

Теория этого искусства впервые была у нас формулирована Владимиром Соловьевым. «Чистое искусство, — по его словам, — поднимало человека над землю, уводило его на олимпийские высоты; новое искусство возвращается к земле с любовью и состраданием, но не для того, чтобы погрузиться в тьму земной жизни, ибо для этого никакого искусства не нужно, а для того, чтобы исцелить и обновить эту жизнь. Для этого нужно быть близким и причастным земле, нужна любовь к ней, но нужно еще нечто большее. Для *могучего действия на землю*, чтобы повернуть и пересоздать ее, нужно привлечь и приложить к земле *неземные силы*.

Искусство обособившееся, отделившееся от религии должно вступить с ней в новую свободную связь. Художники и поэты должны опять стать жрецами и пророками, но уже в другом, более важном и возвышенном смысле», чем в эпоху первобытного искусства, еще не выделившегося из религии: «не только религиозная идея будет владеть ими, но и они сами будут владеть ею и *сознательно управлять ее земными воплощениями*» (III, 190)⁴⁰. Жрецом именно такого искусства хотел быть Скрябин. Этим стремлением зажжено все его творчество: «идеология» же его только попытка осознать и оправдать это стремление — пусть в деталях тут немало было, может быть, непродуманного, поверхностного, навеянного со стороны: основное ядро — сокровенная воля, глубинная личность самого художника — и ни понять, ни принять его невозможно, не слившись с ним в этом заветном устремлении к преображению земли и всего космоса. Как характерна фраза Скрябина, сказанная по адресу собеседника, развивавшего пред ни точку зрения отвлеченного эстетизма: «если бы я с вами согласился — мне осталось бы только сию минуту захлопнуть крышку рояля, с тем чтобы никогда более не открывать ее»⁴¹.

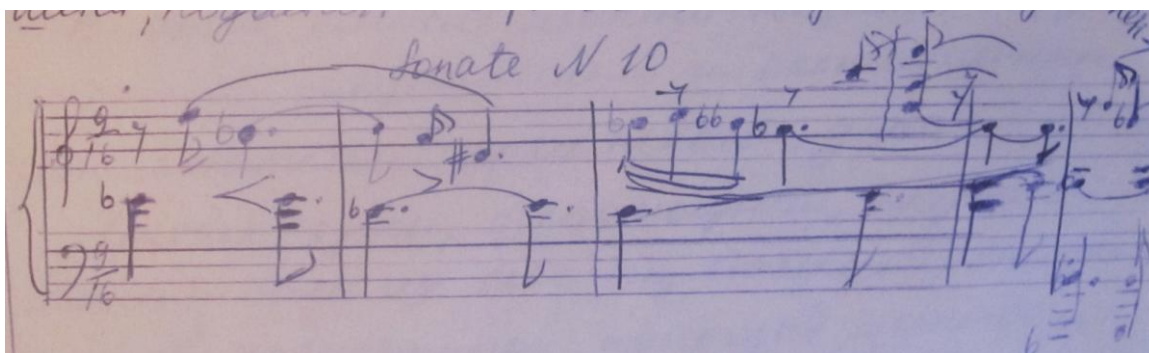
Вот почему и для слушателя того же «Прометея», если только он захочет войти в святилище созданного художником храма, а не тереться у его притвора, — выступит на первый план, утверждает Шлецер, не «ощущение чарующей прелести звуков, гутирование необычных острых сочетаний», также и не «наслаждение переживаемыми душевными волнениями, чередованием взлетов и падений, тоски и восторга», но нечто неизмеримо более глубокое и важное: «радостное постижение совершающегося акта», «сопричастие действию созидающему, восстанавливающему, освобождающему»⁴².

Это действие пока *мистическое*, т. е. не понятное или не совсем понятное в деталях, а может быть, и в конечной цели: что же именно в нем создается? что восстанавливается? от чего оно освобождает? Ясно, однако, что богодействие не должно быть *бессознательным* действием. Пусть в текущем искусстве не всегда сознание покрывает творческую волю: оно все-таки должно неуклонно здесь возрастать, а не идти на убыль. Ведь, выкидывая сознание, мы лишаемся единственно прочного несокрушимого звена между сверхчеловеческим, сверхсознательным миром, с одной стороны, и подсознательным — природным — с другой.

⁴¹ Сообщено К.А. Кузнецовым в его интересном и содержательном докладе о Скрябине в Одесском библиографическом обществе 14 марта 1916 года⁴¹.

Теург стремится *сознательно* управлять воплощениями религиозной идеи — он хочет ею владеть, а не допускать лишь, чтобы она владела им. Теургия совсем не то же, что магия — хотя бы даже *белая магия*. Вообще, в области магии — мы ничем не застрахованы от неожиданных сюрпризов, тут на каждую *белизну* найдется своя *чернота*. Какая разница между заклинанием и химической формулой? Только та, что химик *знает*, с какими силами он оперирует (пусть то пока лишь силы грубые, низшие) — заклинатель же действует предположительно наугад, сам еще не рассчитав точно, какие силы он приводит в действие. Истинная религия ведет от магии к химии (а не обратно) — она зовет ко внесению разума, сознания, расчета, счисления в область всякой темной неисследованной силы⁴³. «Кто имеет ум, сочти число зверя, ибо число это человеческое»⁴⁴.

Все сказанное непосредственно относится к Скрябину. Обратимся к заключению статьи Шлецера. «Есть, — замечает он, — магия белая, есть черная. Заклинание сознательно, или *невольно*, может вызывать чисто отрицательные силы: акт может быть *разрушающим, разлагающим, умерщвляющим*.



45

Среди произведений последнего периода Скрябина имеются две сонаты, 7 и 9, которые из всех созданий композитора, появившихся при жизни его, с наибольшей остротой и силой выражают обе *для нас* полярные формы акта. 7 соната в своей мощной стремительности и непреклонной суровости превосходит, быть может, все знакомые нам творения композитора своей заклинательной *благой* силой. С несомненностью ощущалось всегда при исполнении ее самим Скрябиным, что *действие* ее не ограничивалось вовсе *потрясением* всей душевной и физической организации слушателей, но что совершилось сейчас для нас *неощутимое ясно, непостижимое для обычного сознания* действие, что вызваны к действию какие-то силы, нисходящие на нас, что в мире нечто изменилось с этим исполнением, что совершилось событие, влияния которого ничто не сотрет. Священный, религиозный характер могучего призыва этой сонаты, восприятие таинственных звучностей которой требует всегда громадного напряжения, ибо физически даже трудно дышать в этом разряженном воздухе, важность, серьезность, я бы сказал даже *некоторую опасность* совершаемого им в этот момент ощущал и понимал сам художник. Скрябин играл эту сонату, лишь когда чувствовал в себе чрезвычайны прилив духовной энергии. Я словно вижу, говорил он тогда, что чарами этих звуков я срываю какие-то завесы, что повелением моим падают какие-то преграды. В этом смысле Скрябин неоднократно указывал сам на подготовительное значение 7 сонаты, на ценность ее, а также 10 как предварительных, вспомогательных обрядов.

Полную противоположность 7 являет 9 соната. И тут мы слышим заклинание и участвуем в совершении мистического акта, но теперь к *воплощению*, к манифестации среди нас *призывается то, что мы привыкли называть отрицательными силами*. Для понимания психологии Скрябина как творца необходимо было бы определить те причины, которые заставили его вслед за совершением торжественного светлого обряда ко спасению вызвать дьявола и вновь дать вселиться в нас и нами овладеть, хоть на миг,

темному, губительному. Не жуткая ли то была игра с опасностью и нас своею прелестью увлекающая? Не любопытство ли, не радость ли художника-волшебника, опьяненного своей властью. Конец сонаты — освобождение: нечисть рассеяна, но точно ли она рассеялась? Сумел ли маг овладеть и вновь лишит действительности им вызванного страшного врага? Не остались ли они тут, близ его, эти отрицательные силы, пораженные, ослабленные, но все же действенные? Не стали ли *влиять разрушительно на тело*, на дух его, понижая их мощь, подготавливая тем последнюю катастрофу? *Ответить сейчас на этот вопрос мы не можем. Позднее — кто знает.*

Что отрицательное, разрушительное действие 9-ой сонаты не могло быть во всяком случае *особенно сильно*, показывает тот факт, что за последние два года именно, т. е. уже после создания Сонаты, Скрябин успел значительно подвинуть вперед свое “Предварительное действие”, то произведение, которое служит преддверием к мистерии, которое должно сделать возможным совершение этой Мистерии... Предварительное действие, как самые эти слова показывают, должно было осуществить известную подготовку, но какую: во-первых, подготовку самого художника-творца, эстетическую, нравственную и религиозную. Во-вторых, такую же подготовку людей, к которым обращался, которых сзывал художник. Наконец, подготовку космическую, подготовку всего мира физического, всей природы и в ней *нашей плоти* к манифестации некоей благостной силы, к принятию некоторой благодати. Слушатели и зрители, они же и исполнители предварительного акта, должны были, по мысли Скрябина, вместе с ним, действуя здесь в формах земного бытия, участвовать в совершении “там” *мистического акта*, который затем *обнаружился бы в гранях пространственно-временных изменений психической и физической природы*. Отсюда творческое, преобразующее значение предварительного действия, отсюда и значение его как откровения.

Но перед нами *почти законченный текст, музыкальные фрагменты и безжизненное тело. Связь очевидна*. Таинственное влияние предварительного действия сказалось прежде всего на самом его творце. Преображение для него наступило слишком рано и с такой бурной силой, очевидно, что *в несколько дней плоть его распалась*. Не трудно, конечно, найти в пространственно-временном ряду те физические причины, которые вызвали его смерть, но сами по себе они ничего не объяснят. По мере того, как он выполнял свой грандиозный опасный подвиг, по мере того, как слагались словесно-музыкальные мистические формулы, уже освобождались очевидно какие-то творческие энергии, уже вызвали эти звуки нисхождение неких могучих, *для человека, может быть, слишком могучих*, сил благодатных. И он не вынес: то, чего не могли сделать отрицательные силы, им вызванные смело, как бы играя, то свершило, возникая, драгоценнейшее, любимейшее создание Скрябина, мечта о котором была смыслом его существования. Скрябин последнее время очень устал: в перерывах между работой он жаловался на утомление, вызываемое в нем *сочинением Предварительного Действия*, говорил, что ему необходимо отдохнуть; но он не отдыхал, продолжал работать, работал с восторженной радостью, с жадной торопливостью, точно он опасался, что кто-то похитит у него драгоценное время. Здесь, без сомнения, совершилась жертва. Великая индивидуальность себя отдала ради нас, ради приобщения нашего к тому свету, который ее уже озарил, ради преобразования нашего. Он отдал себя, но и Предварительное Действие осталось незаконченным. И так *жертва оказалась бесплодной и нам остается лишь скорбеть* и бережно, любовно собрать и *хранить оставленное им?* Другой вопрос в связи с этим еще возникает. Тело Скрябина распалось, когда только еще приблизилось свершение Предварительного Действия. Значит ли это, что предпринятое Скрябиным по существу в пределах земных совершить *невозможно под угрозой смерти*, или же что *Скрябин при всех громадных духовных силах своих все же был еще слишком слаб для этого дела*. Но что само дело это возможно — придут другие и мистерия исполнится? Ответить сейчас не могу»⁴⁶.

На этом кончается статья Шлецера. Мы вынуждены были почти целиком привести ее здесь. Напечатанная в мало распространенном и уже прекратившемся издании она осталась многим неизвестной. Между тем помимо кристаллической ясности в постановке вопроса, она привлекательна сдержанным благородством тона, выгодно отличающим ее от всех попыток этого рода (их еще придется коснуться), свое неимение ответа — автор не скрывает, как некоторые, шумихой мистической фразеологии, долженствующей внушить читателю: «а я что-то знаю, да тебе не скажу»; еще менее он пытается, как многие другие, это неимение свое торжественно объявить всеобщим, всегдашним, необходимым, чем-то «ужасно-роковым» и фатальным. Сейчас не знаю: это ничуть не значит, что никто никогда не узнает.

Действительно — теперь год спустя после смерти Скрябина, хотя еще многие важные обстоятельства, могущие пролить свет на загадку этой смерти, не выяснены (не опубликован, напр<имер>, обещанный текст «Предварительного Действия») все-таки даже теперь на основании только того, что уже стало известным, можно категорически утверждать следующее: 1) Катастрофа, происшедшая со Скрябиным, явилась прежде всего следствием его *личной* неподготовленности к принятию и передаче хлынувших на него откровений. В созданных — им самим созданных — условиях осуществления своего плана он не мог кончить иначе, нежели кончил. 2) Эта неподготовленность и эти условия коренились отнюдь не в слабости его телесного организма, также не в слабости воли, но скорее в слабости *мысли*, в *недодуманности* до логического конца собственных построений. 3) Эту недодуманность никоим образом нельзя считать неотъемлемой принадлежностью человеческой природы, раз могут быть и есть уже люди, от нее в данном пункте совершенно свободные. И следовательно, 4) дело, предпринятое Скрябиным в наших условиях совершить по существу *возможно*, по крайней мере, смерть самого Скрябина нимало не служит аргументом *против* такой возможности. Наоборот, эта неудача исполнителя только резче подчеркивает *исполнимость* самой задачи. Прежде, чем перейти к детальному обоснованию высказанных положений, необходимо показать конкретнее — в чем же состояла сущность этой задачи, властно заданной Скрябиным себе и своим современникам?⁴⁷

II

«Место Мистерии в космогонии Скрябина было очень хорошо определено, — утверждает Л. Сабанев⁴⁸. Чередующиеся ритмы вселенной — манвантары⁴⁹ — по индийской терминологии — поочередные спуски и подъемы — процессы материализации и дематериализации, инволюции и эволюции — все это проявления «божественной игры», той мировой симфонии, которую творит Дух Вселенной, творит через воплощенные в людях *центры духовного сознания*, которые являются *мессиями человеческих рас*. Настоящий момент есть один из моментов дематериализации — вселенная жаждет воссоединиться с Единым, и это кульминационное устремление человечества должна восполнить Мистерия — акт однократный и неповторимый, *последнее свершение*, как называл его Скрябин, в котором соединится истомленное в духовном алкании человечество.

Как видно, эта идея Мистерии есть идея трансцендентная и апокалиптическая — это чаяние конца света, второго пришествия, идея, грандиозность которой превышает всякое представление. Момент осознания этой идеи был поворотным не только для художественной, но и для всей духовной жизни Скрябина: он перерождается и становится с этого момента как бы одержимым идеей Мистерии. Творчество его испытывает необычайный подъем и некоторый внутренний сдвиг психологии, который с течением

времени еще укрепляется и усиливается. В короткое время создает он ряд лучших своих творений»⁴².

Каждое из этих творений определенным образом сдвигает психику слушателя, устремляет за собой волю к «последнему свершению». Каждый, кто *идет* со Скрябиным (кого-кого, а Скрябина абсолютно невозможно переживать *стоя* или *лежа*), должен теперь подумать: куда же он идет? Задание Скрябина грандиозно. Не малого он захотел. Но именно этим он всем дорог и нужен. Да и стоит ли вообще хотеть малого?

Кто просит слишком мало, тот не получает ничего. У неимущего отнимается и то, что он думал иметь.

И если у Скрябина было отнято его владение, то не оттого ли, что и он в конце концов не посмел пожелать *всего*?

Место мистерии, действительно, хорошо предназначено. Конец мира, заключительный аккорд, покрывающий и преображающий всю разноголосицу истории —

Все меж собой враждующие звуки
Последний час в созвучие сольет⁵¹.

Впрочем, по теософской терминологии — это лишь конец нашей пятой расы и начало новой шестой, за которой в свою очередь пусть седьмая. На ту и другую положены долгие сроки. Теософам спешить некуда, ведь они готовы еще хоть миллионы раз в порядке общепринятого времени родиться в новых телах. Иное дело Скрябин. Такая канитель была ему совсем не по нутру. Бесспорно, он испытал сильное влияние теософских учений. Однако это влияние «было кратковременно. Скрябин вообще развивался необычайно самостоятельно — все как бы беря из себя, питаясь собственными соками, почти мгновенно перерабатывая чужое в свое без остатка. Так было и с теософией. Скрябин очень скоро переработал теософские доктрины и совершенно *отошел* от теософской ортодоксии» (63)⁵².

И даже, «ссылаясь на Олькот или Блаватскую, сам Скрябин нередко проповедывал нечто *совсем иное*. Достаточно было ему прочесть страницу Блаватской, где можно было уловить что-либо приближающееся к его мыслям, как он уже взлетал в высь своих мечтаний и под флагом Блаватской провозил вовсе не ее, а свой собственный груз» (72).

Вот почему вполне прав Л. Сабанеев, когда он, не довольствуясь для характеристики мечтаний Скрябина терминами индийской религиозной философии, вводит как бы поясняющие, а в сущности уничтожающие их понятия — христианско-апокалиптические. В самом деле, вот в каких чертах рисуются у Скрябина человек и вселенная после «великого свершения»: «Преображение человека, постижение им свободной природы уз, его стесняющих, должно выразиться в исчезновении нашего пространства и нашего времени, в преобразовании мира вещественного. Духовное просветление человека, таким образом, выразится в *просветлении его плоти* и глубокой *трансформации мира физического*. Новая раса сознательных сынов Единого будет осуществлять свою деятельность в совершенно иных условиях, чем те, которые ныне нас сковывают» (152)⁵³.

Ясно, что такая «новая раса» имеет слишком мало общего с очевидной «мантаварой». Этот подъем без дальнейшего спуска — эволюция без всякой инволюции, это действительно «второе пришествие», когда «времени уже больше не будет»⁵⁴, — идея, если и не превышающая «всякое представление», то по крайней мере далеко оставляющая за собой представления индуизма, преломленные в теософии. Идея, впрочем, не новая и не Скрябиным изобретенная, но что ново и необыкновенно в Скрябине, так это та безоглядная стремительность, с какою он кинулся осуществлять эту идею, все подчиняя

⁴² Это выдержки — а равно и следующие, взятые из статей различных авторов в номере журнала «Музыкальный современник», посвященного Скрябину⁵⁰. Цифра в скобках означает страницу этого номера.

ей в своей жизни и в жизни современного ему человечества. Здесь он не имел предшественников.

«Не знаю, как у других, а я так чувствую, что не могу, как всякий. Всякий думает — и потом сейчас о другом думает. Я не могу о другом, я всю жизнь об одном». Скрябин и только он мог бы вполне применить к себе эти слова Кириллова в «Бесах» Достоевского. Кириллов — вот единственный, о ком можно сказать, что он предвосхитил своей жизнью (а отчасти и смертью) жизнь и смерть Скрябина. Но Кириллов — литература, Кириллов — фантазия, а Скрябин — кусок живой действительности, от нее неотрывный. Кириллов жил и умер один, за ним никто не шел, к нему еще можно при желании отнестись «просто» как к бедному помешанному и на том успокоиться. А Скрябин? Попробуйте с ним так обойтись! Если и он сошел с ума, то несомненно с собой ему удалось свести с этого ума и всех нас, всех тех, по крайней мере, чьи души волнует его музыка и в ком, значит, каким-то образом живет это сжигавшее его стремление к «последнему совершению».

Какой же музыкант, какой художник решится теперь отвергнуть Скрябина, не подписывая тем самым позорного приговора себе и своему вкусу?

Скрябин принят, Скрябин поник в тайники всех душ, и если это болезнь, то уже поздно с ней бороться.

А между тем... Когда узнаешь, что в последние годы жизни он, готовясь к поездке в Индию с целью отыскания места для храма, где должна была совершиться Мистерия, покупает в Лондон тропическую шляпу и еще кое-что необходимое для путешествия на восток, говорит с «бюро путешествий насчет билетов, выбирает маршруты и пр.», невольно поддаешься ощущению, которое пережил Ю. Энгель, встретивший Скрябина в Швейцарии и впервые услышавший от него подробности готовящейся Мистерии.

«Александр Николаевич говорил, а мне — каюсь — становилось жутко... Увлекательно, красиво! Но когда такие вещи представляются человеку столь же простыми и реально осуществимыми, как эта поездка, которую он совершает, купив этот билет, который он держит в руках, — начинаешь бояться: в уме ли он? Но бояться было нечего. Передо мной было... существо, способное силою внутреннего сосредоточения не только осязать созданную им мечту как нечто реальное, но и других заражать тем же» (57)⁵⁵. Чувствуя всю мощь этой «силы внутреннего сосредоточения», Скрябин смело отождествлял свою волю с мировой необходимостью. «Моя воля и есть необходимость», — говорил он А. Подгаецкому (90)⁵⁶. Точь-в-точь как Кириллов: «вся воля стала моя. Неужели никто на всей планете не осмелится заявить своеволие в самом полном пункте? Это так, как бедный, получив наследство, испугался и не смеет подойти к мешку, почитая себя малосильным владеть. Я хочу заявить своеволие. Пусть один, но сделаю. Я начну и кончу и дверь отворю и спасу. Только одно это спасет людей и в следующем же колени переродит физически». «Вся воля моя» — об этом и только об этом звучит и поет каждая музыкальная строчка у Скрябина. Это поистине «как звук сильного грома», доселе неслыханного, и «как бы песнь новая перед престол[ом] и четырьмя животными и старцами»⁵⁷. И никто не научится этой песне из тех, кому еще не надоела, не опротивела старая шарманка, напевающая заезженный мотивчик о внешней необходимости, о суровой судьбе — о заедающей среде и т.д. Пусть над неостывшим трупом поспешили дружно затянуть эту нудную волюнку «друзья» и ценители Скрябина, объявивши смерть его чуть ли не счастьем — избавлением от «неизбежного» разочарования, ибо конечно же он не смог бы достигнуть, чего хотел, конечно, мечта его была «неосуществима» — и т.д. и т.д. Слишком плоско и наивно прозвучали подобные речи *теперь*. «Суть вовсе не в том, чтобы мочь то, что мы хотим, а в том, а в том, чтобы захотеть то, что мы можем» — этот девиз (Далькроза)⁵⁸ лучший лозунг современности, и никто не руководился им в такой мере и степени, как Скрябин. Нашелся-таки хоть один человек на планете, который осмелился попытаться вступить во владение нетронутым наследством.

Эта смелость уже потому не была *беспочвенной* фантазией, что она целиком вытекала из непосредственного самочувствия, издавна свойственного Скрыбину в такой же мере, как и Кириллову.

«Любопытно, что еще в записной книжке юного Скрыбина находится признание, как бы предваряющее мечту о мировом экстазе, Мессии и Мистерии: “Я не знаю, куда деваться от радости, наполняющей меня. Если бы мир мог получить хоть крупицу того восторга, который меня переполняет, мир задохнулся бы в блаженстве”» (90)⁵⁹. Все зло и нелепости в мире и людях не оттого ли, что они не отведали еще крупицы этой безбрежной, ярко-ощутимой радости? Не оттуда ли и внешняя косность космоса? Не исчезнет ли все это как дурной сон, как мрак ночи от первых хлынувших лучей востока?

«Кириллов очнулся и — странно — заговорил гораздо складнее, чем даже всегда говорил. Видно было, что он давно уже все это формулировал и, может быть, записал: Есть секунды, их зараз приходит пять, или шесть, и вы вдруг чувствуете присутствие вечной гармонии, совершенно достигнутой. Это не земное; я не про то, что оно небесное, а про то, что человек в земном виде не может перенести. Надо перемениться физически или умереть. Это чувство ясное и неоспоримое. Как будто вдруг ощущаете всю природу и вдруг говорите: да, это правда. Бог, когда мир создавал, то в конце каждого дня создания говорил: да, это правда, это хорошо.

Это... Это не умиление, а только так, радость. Вы не прощаете ничего, потому что прощать нечего. Вы не то, что любите, о — тут выше любви! Всего страшнее, что так ужасно ясно, и такая радость. Если более пяти, то душа не выдержит и должна исчезнуть. проживаю жизнь, и за них отдам всю мою жизнь, потому что стоит. Чтобы выдержать десять секунд, надо перемениться физически»⁶⁰. И в другом месте:

«Вы стали веровать в будущую вечную жизнь?»

— Нет, не в будущую вечную жизнь, а в здешнюю вечную. Есть минуты, вы доходите до минут и время вдруг останавливается и будет вечно.

— Вы надеетесь дойти до такой минуты?

— Да.

— Это вряд ли в настоящее время возможно, — отозвался безо всякой иронии Николай Всеволодович, медленно и как бы задумчиво. В Апокалипсисе ангел клянется, что времени больше не будет.

— Знаю. Это очень там верно, отчетливо и точно. Когда весь человек счастья достигнет, то времени больше не будет, потому что не надо. Очень верная мысль.

— Куда ж его спрячут?

— Никуда не спрячут. Время не предмет, а идея. Погаснет в уме».

Много было и есть людей, испытавших озарения, подобные описанному, людей, чье самосознание раздвигалось необъятно, расширялось до степени «космического сознания». Расширялось *на время*, а потом опять суживалось. И все они, возвращаясь от света к мраку от космического к обыденному сознанию, умели только как лукавые рабы, «медленно и задумчиво» и хорошо если еще «без иронии» отзываться: «вряд ли *это в настоящее время* возможно»⁴³.

⁴³ Иллюстрацией сказанного могут служить такие теоретики «космического сознания», как, напр<имер>, д-р Р. Бекк. Утверждая, что новое «космически сознательное человечество зарождается между нами и в недалеком будущем оно будет занимать землю и владеть ею», что «наступит такое время, когда отсутствие в человеке космического сознания будет показателем низкой ступени развития», он ожидает, однако, наступления этого времени не ранее как «после смены многих тысяч поколений (!)»⁶¹ — значит, этак через полмиллиона лет, не соображая того, что если самая идея времени не погаснет окончательно в умах, но ни о каком *прогрессе* космического сознания не может быть и речи. Что время не реально, что оно есть нечто очень условное и относительное, «не предмет, а идея», навязчивая бредовая идея, иллюзия, происходящая от разобщенности небесных тел и вовлеченности человеческого организма в планетный круговорот, — эта истина не принадлежит более мистике или метафизике — она облеклась в форму строго математической «теории относительности», на основе которой перестраиваются теперь все физические науки. Представления и самые восприятия наши в самом близком будущем не могут избежать сильнейшего

А Скрябин, подобно Кириллову, думал, что именно *это* в настоящее время возможно — возможно дойти «до такой минуты»... «до перемены земли и человека физически. Будет богом человек и переменится физически. И мир переменится, и дела переменятся, и мысли, и все чувства».

Конечно, по Скрябину, как мы уже видели, мир должен быть предварительно *подготовлен* к Окончательному Действию. «Что мир еще не готов к этому, трудно было отрицать даже творцу мечты о Мистерии, но в увлечении своей идеей он полагал, что *скоро, чуть ли не через несколько лет*, все это переменится»⁶². Скрябин решил *окончить* мир. Его не увлекал такой экстаз, после которого наступило бы снова «отрезвление» и возвращение в «нормальное» состояние. Самую «возможность такого возвращения Скрябин именно и отрицал, исходя из той мысли, что экстаз, *как он его понимал*, должен *проявиться и во внешнем мире — полной трансформацией* этого мира. Человек должен преобразиться *не на время*, не с тем, чтобы вернуться потом к прежнему своему рабскому состоянию» (152)⁶³.

Вот это замечательно «верно, отчетливо и точно». Оба они — и Кириллов, и Скрябин — сходились еще и в том, что космическое преображение не было для них предметом пассивного, хотя бы и напряженного *ожидания*, как для христиан первого века. Не ожидать, сложа руки, конца мира, но самим окончить его, неким решительным действием, творческим актом — привести вселенную в должное и желанное состояние — вот их заветный умысел. Такой *религии действия* жаждет современное человечество. Величайшим ее провозвестником был гениальный русский мыслитель Н.Ф. Федоров, о котором Л. Толстой говорил Фету, что он гордится, что живет в одно время с таким человеком, а Вл. Соловьев называл его своим учителем и утешителем⁶⁴. Скрябин, по-видимому, ничего не знал о Федорове — но идеи эти носятся в воздухе⁶⁵. Проект окончательного действия у Скрябина при всех его недостатках (о них будет речь далее) отличается отсутствующим у Федорова «быстротой и натиском», свойственным ускоренному ритму современности.

Почему же Скрябин не окончил своего дела, да и почти не начал его, не отворил двери — и никого не спас, а только погубил себя самого? Дело в том, что к великой идее, овладевшей Скрябиным и направившей его к великой цели, прицепилась, как паразит, другая идея, очень мелкая, куцая — и опять не Скрябину собственно принадлежащая, но бессознательно внушенная ему окружающей интеллигентной толпой.

«О созидающие! о, высшие люди! Не давайте внушить себе никаких рассказней!.. Если вы хотите подняться в высоту, поднимайтесь на собственных ногах! Но ты сел на коня! И вот проворно скачешь вверх к своей цели? Скачи, мой друг! Но твоя хромяя нога тоже с тобой на коне! Когда ты будешь у цели своей, ты спрыгнешь с коня своего: как раз на высоте своей, о высший человек — ты и споткнешься!» (Заратустра)⁶⁶.

Скрябин споткнулся⁶⁷.

Вообще надо сказать, вышепреведенному требованию Влад. Соловьева от художника-теурга, чтобы *он владел религиозной идеей*, а не они только им владели, — Скрябин не удовлетворял. Сабанеев недаром назвал его «одержимым» идеей Мистерии. Сам Скрябин считал себя «обреченным» на подвиг последнего действия. Эта одержимость и обреченность на что иное указывают, если не на сильную борьбу, на глухое сопротивление бессознательных и полусознательных энергий — приведшее к катастрофическому исходу. Словно человек упирается, а кто-то чужой держит и насильно тащит его.

Буквально то же ведь наблюдаем и в Кириллове. Не он съел идею, а его съела идея, по образному выражению Петра Верховенского, которое сам Кириллов нашел метким и верным.

влияния этой теории, и теперь уже почти всем ясно, что она должна иметь для человеческой эволюции неизмеримо более колоссальное значение, чем в свое время имела гипотеза Коперника.

Можно сказать, оба они — Скрябин и Кириллов — на высоте своей преткнулись о тот Камень, который, если на кого упадет, раздавит, а кто на Него упадет, разобьется. Это Камень противоречия, камень соблазна («блажен, кто не соблазнится о Мне!»⁶⁸). Это Мысль некая загадочная, навсегда нераздельная с единым образом, Слово какое-то, заключенное в плоть, тайна тайн, не раскрывши которую, нечего и мечтать о каком-либо миро-перевороте.

«Этот Человек был высший на всей земле, составлял то, для чего ей жить. Вся планета со всем, что на ней, без этого Человека одно сумасшествие. Не было ни прежде, ни после Его такого же никогда даже до чуда. В том и чудо, что не было и не будет такого же никогда». Так мыслил — Кириллов — вернее, так чувствовал Христа. Мы не знаем, было ли это также чувством и Скрябина. Знаем только, что и Кириллов и Скрябин одинаково определяли *свое* отношение ко Христу как отношение некоторого превосходства.

Не является ли Христос опасным соперником — предупредившим задуманное дело — окончание мира?

«Кто научит, что все хороши, тот мир закончит.

— Кто учил, того распяли

(возражает Ставрогин).

— Он придет, и имя ему будет человекобог.

— Богочеловек?

— Человекобог — в этом разница».

Этим грядущим человекобогом, новым и окончательным мессией и хотел стать Кириллов — именно хотел *стать фактически* в деле преобразования космоса — это совсем не то же, что *провозгласить* себя новым Христом и довольствоваться затем требованием от ближних поклонения и веры в свою божественность, — как это издавна повелось у разных «пророков» *хлыстовского* оттенка или, напр<имер>, у «антихриста» в повести Влад. Соловьева⁶⁹.

Совершенно такую же самооценку находим и у Скрябина. Родившись 25-го декабря, т. е. в самый день Рождества Христова, Скрябин «впоследствии неоднократно указывал на это совпадение, придавая ему особое мистическое значение» (7)⁷⁰. В чем могло заключаться это значение? «Мессианская точка зрения позднее обозначилась у Скрябина гораздо определеннее. Раз уже *незадолго до смерти* он заспорил с одним из близких друзей на тему о том, кто центральный Мессия. Спорившие не могли сойтись, причем каждый ссылаясь на свой внутренний духовный опыт. Скрябин доказывал, что *Христос не центральный Мессия “нашей расы”* (по теософской терминологии). Центральный Мессия тот, кто создаст заключительный аккорд расы, воссоединение ее с Духом» (90)⁷¹.

Нужно ли договаривать, кто подразумевался под этим Мессией?

Во время упомянутой встречи с Ю. Энгелем в Швейцарии Скрябин говорит о слиянии всех искусств в Мистерии, о сочетании искусства с философией и религией «в нечто неразделимо единое — так, чтобы создалось *новое Евангелие*, которое могло бы *заменить старое отжившее Евангелие*... Человечество еще не готово для этого. Надо проповедовать ему, надо повести его по новым путям. Я и проповедую. Раз даже с лодки, как Христос. У меня есть здесь кружок людей, которые отлично понимают меня и пойдут за мной. Особенно один рыбак. Простой, но славный человек...»⁷².

Вот [не дописано]

ИЗ РАБОТЫ «ОРГАНИЗАЦИЯ МИРОВОЗДЕЙСТВИЯ»⁷³

<...> Общепринятым стало утверждение о кризисе, переживаемом искусством нашей эпохи. С одной стороны, говорят о гипертрофии искусства, с другой — ставится

вопрос о его смысле и цели, о надобности его в современном обществе, о роли его в производстве и т.д. Эпоха торжествующего символизма была как будто последней вспышкой художественного энтузиазма, огромных, хотя и смутных, жизнетворческих замыслов и заданий. Всего этого хватило ненадолго. С момента разложения и упадка символизма художник сам глубоко усомнился в праве своем на существование⁴⁴.

В Западной Фаустовской культуре роль художника кончена — утверждает Шпенглер⁷⁵, — и ему остается лишь добровольно и радостно уступить свое место инженеру, технологу, механику. «Моя поэзия здесь больше не нужна, да я и сам здесь никому не нужен»⁷⁶, — восклицает самый певучий и пленительный из молодых русских поэтов наших дней, кошмарным самоистреблением удостоверяя искренность своего заявления. (С. Есенин). Зачем творить, к чему петь? Все равно, «не разбудишь ты своим напевом дедовских могил», «не изменят лик земли напевы, не стряхнут листа»⁷⁷. Конечно, в старину, как выше указано, отпевание имело другой смысл, но поскольку этот смысл утрачен, из жизни улетучивается всякая напевность, всякая лирическая возбудимость. Без ясного же смысла, без твердо поставленной цели искусство не имеет шансов выжить в наступившую эпоху. Общепринятые эстетические теории то снижают значение искусства до игры, до забавы, праздного развлечения («искусство для искусства»), то закабаляют его на служение внешним и чуждым, отнюдь не восхищающим и не вдохновляющим подлинных художников, целям. Связь искусства с эротическим возбуждением, с космическим расширением существа, стремление его к воспроизведению органической жизни — иными путями, нежели пути бессознательной животности? — все это совсем игнорируется или затемняется господствующими теориями. Естественно, что «Философия общего дела» вопросам эстетики отводит подобающее место. Так, в большой статье II тома «Искусство, его смысл и значение» разработаны теории Канта — Шиллера — Спенсера о происхождении искусства из игры и борьбы; критически оценены перспективы эстетики будущего у Гюйо и др.⁷⁸

«Стремление искусства воспроизводить жизнь до того очевидно, что едва ли возможно серьезно оспаривать, что главное, направляющее значение в искусстве заключается именно в этом стремлении. Но как могло явиться такое стремление, если искусство есть только игра, источник же игры — борьба? Ни путем эволюции, ни каким-либо иным нет возможности объяснить происхождение стремления *давать жизнь* из борьбы, так как борьба, очевидно, питает настроения совершенно противоположные этому чувству»⁷⁹.

После подробного обозрения памятников древне-египетского искусства, тесно связанного с погребальными обрядами (как у всех древних народов), Федоров заключает: «Только в то время, когда изображению, образу придавали реальное значение и вместе с тем, когда человек ставил своей задачей созидание тела умершим, поддержание их жизни, тогда только и могло быть заложено в искусство стремление к воспроизведению жизни, к созиданию, стремление, которым искусство живет и поныне, да и не может епратить его без потери своего серьезного значения. Это стремление есть лучшее доказательство, что источником искусства не была борьба, что оно также и не игра, что источник его нужно искать в любви к умершим» (II, 237).

Следующее определение имеем в неизданной переписке Н.Ф. Федорова среди писем, которые должны войти в III том «Философии общего Дела»: «Искусство по существу своему есть осуществление всеми способами, какими только могут располагать сыны и дочери человеческие в их совокупности, осуществление того чаяния или желания,

⁴⁴ Так называемый «кризис символизма», обозначившийся в России с 1910–11 гг., был тогда же наиболее чуткими художниками осознан как перелом всей культуры: искусство не сумело, не смогло (не захотело?) повести за собой широкие слои общества. Стало ясно, что оборванную линию культурного развития придется начинать в другом месте, с другим людским материалом, начинать, вероятно, сначала — от «печного горшка». А. А. Блок под 22 марта 1913 года записал в своем дневнике (недавно опубликованном): «По всему литературному фронту идет очищение атмосферы. Это отраднo, но и тяжело также. Люди перестают притворяться, будто «понимают символизм» и любят его. Скоро перестанут притворяться в любви и к искусству. Искусство и религия умирают в мире, мы идем в катакомбы, нас презирают окончательно. Самый жестокий вид гонения — полное равнодушие»⁷⁴.

которое возбуждается под влиянием самого сильного чувства, какое только могут испытывать люди, под влиянием чувства, вызываемого смертью близких людей»⁸⁰.

Если все виды религиозного культа продиктованы стремлением к воскрешению, то и вытекшие из них, свободно продолжающие и раздвигающие сферу их действия виды отдельных искусств стремятся к восстановлению жизни, но в смысле ложном или в степени несовершенной. «Так, скульптура восстанавливает по нравственной (родственной и сыновней) необходимости то, что скрыто под землей по необходимости физической. Но бывшее и жившее скульптура восстанавливает в формах, еще не одолевших слепую стихийную необходимость, в формах еще мертвых, окостеневших, недвижимых.

Живопись восстанавливает световую и теневую стороны жившего и его внешние очертания. Но черты и краски живописи, как и формы скульптуры, неподвижны, ограничены пределами одного только момента, краски “светят, но не греют”, и вся живопись — только очерк, абрис, “опись жизни”, бесконечно далекая от живого биения действительности, от самой жизни.

Музыка, наоборот, всецело отдается миру внутренних эмоций и переживаний, но при всей своей задушевности она, именно по причине своей бестелесности, теряется в неопределенности частных и в расплывчатости общих настроений. Это нечто действительно за-душевное, уже за пределами души, а не в ней самой непосредственно звучащее, это не самые звуки, а лишь *отзвуки* переживаемого и пережитого, передающиеся искусственными средствами через искусственно же устанавливаемую среду.

Наконец, драма восстанавливает бывшее и жившее уже не только в пластичной и красочной полноте форм, но и в движении, не подлинном, однако, а подложном: она выводит на сцену не под землей скрытого, не умершего, она только заставляет живущего «лицедея», т. е. «лишь по виду деятеля» (по правильному древне-русскому определению), а не настоящего деятеля (“актера”) надевать маску умершего» (II, 153).

Бессилие и несовершенство отдельных искусств заставляло выдающихся художников строить планы их соединения. Касаясь проблемы синтеза искусств, Федоров наглядно показывает, в чем «ошибка Шопенгауэра, Р. Вагнера и их преемника Ницше, соединивших все средства для увлекательного изображения гибели рода человеческого, а не для спасения его от гибели»⁸¹.

Трагический синтез есть наследие отчаянно-оргастических культов древности, где воскрешение мыслится лишь в виде «одержания предками потомков». Трагедия возникает «из духа музыки», диссонирующей, нестройной, не достроенной и не нашедшей своего завершения в архитектуре. Такой зодческий, архитектурный синтез, конечно, и немислим без прояснения в сознании христианского, православного, литургического плана всеобщего спасения. Культ агнца в литургии исключает надобность культа козла в трагедии⁸².

«Должны ли все искусства соединяться в трагедии, как изображении гибели мира, или же все искусства должны соединяться в архитектуре, как проекте мира, все погибшее воскрешающего, через все знания, объединенные в астрономии?» (II, 151).

«Музыкальная драма» Вагнера требует объединения искусств в «иллюзии, да и все дело человеческое сводит на иллюзию же», «весь театр, ее вмещающий, остается лишь внешним вместилищем этого механического сочетания искусств; участия в действии он не принимает». Иное дело — высшее проявление художественной архитектуры — храм: он «зовет все искусства к одухотворению, оживлению, не к подобию живого и жившего, а к действительному воссозданию жизни во всей ее полноте, красоте и силе»⁸³. Зачаток атмосферической музыки — колокольный звон — как бы стремится расширить еще несовершенную, тесную и косную архитектурную форму храма, усовершенствовать, завершить ее, распространить на весь космос.

Все, что до сих пор именовалось архитектурой, с точки зрения Федорова, лишь крохотные начатки, робкая проба того, что может и должно быть. Архитектура орудует с

силой тяжести, ее задачи до сих пор сводились к переворачиванию тяжелых глыб, к приданию грузным неорганическим массам подобия стройности и жизни организмов.

Зодчество будущего должно иметь дело не только с камнями и металлом, но и с атмосферическими токами — с электричеством и эфиром, с магнитными полями. Сила тяготения современной физики сведена к магнетизму, тем самым вся «тяга земная» отдается в распоряжение новых космических зодчих. Сооружение магнитных столбов и арок, искусственных, полярных сияний и т.п., и в конце концов управление движением земли и планет явится естественным следствием развития и роста атмосферической и метеорической регуляции. Сама эта регуляция и немислима без гармонизации воздушных волн (атмосферической музыки), что будет вместе с тем и гармонизацией общечеловеческой психики.

Связь «настроения» с «погодой», с течениями воздушных волн не нуждается в доказательствах. Образы темной, обольщающей и угнетающей душу силы недаром именуется в Св. Писании «князьями власти воздушной». Борьба со злом психически всегда есть борьба за власть в воздухе. Но подлинной властью можно назвать лишь гармонизацию хаотических воздушных волн. Такая гармонизация дана во всяком «лирическом» (т. е. стройном, построительном) волнении, в каждом творческом возбуждении художника. Однако оно не продолжительно и не устойчиво. Космическое зодчество мыслится как упругая, не затихающая, не затухающая, не разрушающая музыка, как движущиеся прозрачные (но отнюдь не «призрачные») стены и своды магнитных полей. В открываемые ими ясные просторы каждому организму дается возможность «излиться, наконец, свободным проявлением»⁸⁴.

Мы не станем подробнее останавливаться на перспективах, открываемых для человечества литургически понятым синтезом искусств. В сравнении с сегодняшней жалкой действительностью все это легко может людям, далеким от художественного мировосприятия, показаться фантастическим, беспомощным и бесполезным бредом. О такой высоте и широте, какая дана вопросам «эстетики» в «Философии общего дела», никогда не смели даже мечтать самые отважные творцы и теоретики в области искусства. Искусство, по мнению Федорова, есть «именно то, что организует и упорядочивает науку». Художественно-творческая деятельность (координация образов) есть начало и конец — предпосылка и проверка деятельности научно-исследовательской (координации чисел), как последняя, в свою очередь, организует и упорядочивает деятельность хозяйственно-трудовую (координацию усилий).

«Наука доказывается искусством», и коперниканская астрономия, вмещающая все науки, «доказывается небесной архитектурой, обнимающей все искусства, основанные на небесных механике, физике, химии, физиологии, антропологии и всей истории» (II, 348). Заветная цель всякого ученика (ученого) стать *мастером* (искусником, художником). Всякое искусство имеет свою учебу, свою технику.

Но технику (науку) современных разрозненных видов искусства можно назвать, по большей части, искусственно-научной, т. е. условной, нарочно выдуманной. Техника же *естественно-научная* доселе еще не находит путей к переходу в искусство. Изобретателей, например, мы не можем все же назвать художниками. Однако они нечто уже большее, чем просто ученый; это подмастерья, но еще не мастера. Значит *современная* наука, возникшая на развалинах средневековой из коперниканского мировоззрения, еще не достигла степени искусства, она еще должна быть *доказана* и оправдана соответственным ей коперниканским мировоздействием. Все, чему присваивалось имя *нового* искусства, есть в той или иной степени реакция человеческого духа на картину мироздания, открывшуюся Копернику и его продолжателям.

В этом смысле Эдгар По, изложивший свою теорию космического строя в трактате «Эврика», был, оказывается, отцом «нового» искусства. «Эдгар По, — писал в своих заметках А. Блок, — подземное течение в России»; потому подземное, что в надземном все еще продолжают попытки художников поворотить оглобли к птоломеевски-

платоновскому двоимирию, к вечному разделению земли и неба. Являлись даже покушения оправдать этот дуализм научно, сведя теорию Коперника на роль недоказуемой практически, непроверенной и не могущей быть проверенной гипотезы.

Все это не спасает «старого» искусства. Перед ним встает неотвратимый выбор — либо признать себя иллюзией, опьянением, родом наркоза, «возвышающим обманом» (мнимо и кратковременно возвышающим), либо всецело стать чертежом, проектом, пробой, черновым наброском, упражнением, подготовкой, прощупью путей к настоящему, подлинно-творческому, реально преобразующему мир, перестраивающему небо искусству. По-видимому, уже сейчас дело стоит так, что отныне всякое сколько-нибудь крупное явление, даже в области отдельного искусства, тем более всякая серьезная попытка художественного синтеза, не может не принять во внимание перспектив, развернутых мыслью Н. Ф. Федорова. Тут чрезвычайно показательны некоторые пути русского искусства. Эстетические теории Вл. Соловьева, как и все его творчество 80-х годов прошлого столетия, испытали на себе мощное влияние этих мыслей. В свою очередь все, что создано ценного и прочного в новом русском символизме, тесно связано с Вл. Соловьевым, а через него — с Федоровым. Непосредственное влияние Федорова могло сказаться здесь лишь несколько позже, с посмертным обнародованием его книг. Андрей Белый в своих воспоминаниях о Блоке, говоря о конкретизации «Звука зари» нового века, свидетельствует: «Все искания и воплощения возникали проблемою связи Владимира Соловьева и Федорова с философией русской общественной мысли». Следующая стадия, — предвидит он, — «будет соединение философии Федорова с углубленной проблемой народничества, воскресения народного коллектива как хора, оркестра»⁴⁵.

В грандиозных замыслах Скрябина ярко сказалась миротворчески преобразовательная устремленность русского художественного гения. Нет сомнения, создатель «Экстаза», «Прометея» и «Предварительного действия» сам по себе, как засвидетельствовали его друзья и исследователи, «далеко не полностью уяснил все детали» той центральной мысли, того основного проекта, из которого рождались все, без исключения, его гениальные произведения. Идея «вселенской мистерии» для него осталась в тумане, формы ее осуществления рисовались то в трагическом, то в литургическом аспекте. Во всяком случае, какой-то сдвиг, порыв от хаотически-срывчатого «духа музыки» к принципам космического зодчества, к завершительному строю и своду здесь был налицо. «Он мечтал о безумии, — писал на другой день после смерти Скрябина Л. Сабанеев, — о колоколах, которые будут звучать с неба, призывая к шествию в страну чудес, о симфониях ароматов, о движущихся архитектурах из столбов кадилных фимиамов. Но чем дальше, тем труднее ему становилось справляться с охватывающим его потоком образов»⁸⁵. Справиться можно было лишь при достаточно четкой целевой установке, которую способна дать искусству религиозная осознанность, подобная той, какую мы имеем в «Философии общего дела».

С другой стороны, вдохновенно-художественному синтезу Скрябина недоставало трезвого технического расчета, анализа, понимания свойства всего того материала, с которым он замыслил справиться. Проект мистерии был совершенно оторван от естественнонаучной базы. Совершить в одиночку или небольшой группой дело гармонизации всей атмосферы планеты, не говоря уже о трансформации космической среды, — такая мечта не может нам не казаться безумием.

Скрябин не переваривал «театра», оторвался от театрального синтеза искусств, осуществленного Вагнером. Он хотел расширить на весь космос то, что совершается в храме. Колокола, звучащие с неба, столбы кадилных фимиамов — все это элементы храмового культа. «Движущаяся архитектура» задана художнику существованием храма, но осуществление задания, по смыслу культовой традиции, должно быть делом мощного

⁴⁵ Эпопея, Литературный ежемесячник под редакцией А. Белого, Москва — Берлин, «Геликон», 1922, № 2, стр. 119.

всенародного коллектива (хора, оркестра), оруduющего при помощи всех инструментов, какие только находятся в распоряжении инженерии и техники. Так лишь можно понять апокалиптический образ гусяров, стоящих на огнестеклянном море и поющих новую песнь пред престолом Божиим и ликом Агнца⁸⁶.

«Обозревая колоссальный прогресс техники, — писал проф. Н.А. Умов⁸⁷, — следует допустить, что в будущем он доведет машины до такой степени утонченности, что управление машиной все более будет приближаться к типу искусства, например к исполнению музыкальной пьесы. Как подобное исполнение, не режущее ухо, доступно не всякому, так и управление машиной. Требование все больших и больших способностей, не только умственных, но и индивидуальных, в уходе за совершенствующейся машиной будет все более и более отеснять от производства людей-автоматов, оставляя в их распоряжении лишь грубые крохи этого производства»⁴⁶.

Слишком понятно, почему (как это и рисуется откровением Иоанна) не все сразу могут научиться новой песне. Утонченные, одухотворенные машины (музыкальные инструменты) сливаются с телом, становятся его продолжением, органом: тем самым омашиненные, механизированные люди, приспособившие себя к устаревшим и более не нужным, «бездушным» машинам прежнего типа — а такие люди и составляют живое мясо промышленной цивилизации («Царство зверя») — окажутся трагически отставшими от производственного процесса, как скоро производство начнет сливаться с творчеством. Во избежание подобной отсталости, грозящей человечеству катастрофическими срывами на всех путях, широкие слои трудящихся людей должны быть, по плану Федорова, заблаговременно вовлечены в сферу активной научной работы: «все должны стать познающими» — это минимум, при котором возможно их участие в «литургии оглашенных». Вот почему таинственная (не проясненная пока во всех деталях) вселенская мистерия, эта внехрамовая «литургия верных», доступная покуда лишь обостренной психике сравнительно немногих художественно-восприимчивых и творчески заряженных людей, лишается своей почвы (огне-стеклянного моря!), без предварительного всеобщего *научения и оглашения всех*⁸⁸.

Смутные порыва и грезы Скрябина могут быть всецело поняты и прояснены лишь на фоне учения Федорова. Самому композитору это учение осталось неизвестным⁴⁷. Но тот, кто попытается разобраться в его духовном наследстве, должен будет проделать здесь большую работу сличения. Она уже начата исследователями Скрябина. Игорь Глебов сопоставил скрябинский замысел с тем, чего требовал от строителя-художника Н.Ф. Федоров⁸⁹. В недавней большой книге о Скрябине Б.Ф. Шлецера автор с особым вниманием останавливается на проектах «Философии общего дела»⁹⁰. <...>

<...> Идея архитектурного литургического синтеза искусства все еще остается уделом немногих, творящих пока «про себя», художников. Но будущее явно за ней, если только вообще искусству и культурному человечеству суждено будущее. Музыкально-символический синтез недавних лет не смог окончательно избавить художников от трагизма, от кошмара бесцельности и бесплодности. Лучшее, что он дал, были «предчувствия и предвестия». Теперь они должны кристаллизироваться в проекты и планы. Религией дается предельная целевая установка, организующая искусство. Недостаточная включенность искусства в литургию, существование «светского» искусства, реставрирующего языческие культы, свидетельствует лишь о слабости и робости христианского религиозного сознания. Если практика умного делания, рекомендуемая не для одних только пустынников, но и для мирян, требует непрерывной молитвы, требует, следовательно, чтобы молитвой было насквозь проникнуто, от молитвы неотделимо, молитвой вдохновляемо и направляемо всякое человеческое чувство, желание и действие, то нельзя не признать, что это представимо и осуществимо лишь в случае определенной

⁴⁶ Проф. Н. А. Умов, «Собрание сочинений», т. III, стр. 625.

⁴⁷ К стыду окружавших его в последние года и «охотившихся» за ним высокообразованных московских мистиков, религиозных философов и поэтов.

целеустремленности, в случае превращения всех жизненных действий и отправлений в частицы единого дела, соборно совершаемого по единому плану. План же этот заимствовать неоткуда, как только из чинопоследования литургии, где молитва всей церкви, возносясь к своим вершинам, достигает по ощущению верующих (верных) крайней точки своего действия на видимую косную среду: пресуществления (существенного изменения внутренней формы).

Художественное вдохновение есть состояние, наиболее близкое к вдохновению молитвенно-религиозному и благодатному освящению к пресуществлению. Пронизанное, организованное, освобожденное от хаотической мути и демонических срывов молитвой — искусство, в свою очередь, организует науку, координируя, упорядочивая и направляя по намеченным путям всю аналитическую, исследовательскую, испытательскую деятельность человечества, включая и ее в молитвенно-литургическое действие. И только таким путем организованная наука сможет уже по-настоящему организовать весь человеческий труд. Недостаточная включенность искусства в литургию создает почву для «обольщений второго апокалипсического зверя»⁹¹ (магнетически-гипнотических массовых внушений); недостаточная включенность науки в искусство порождает силу зверя первого⁹² (механически-принудительных «организаций»). <...>

<...> Поскольку образ зверя перестает быть для человека последней, предельной (религиозной) целью, поскольку познана ограниченность животной природы, сочтено число зверя и указано ему место в ряду чисел человеческих, образ и начертание зверя с помощью ума, науки (учета, исчисления) поняты, почувствованы как искаженный, оторвавшийся от полноорганичного целого в результате как бы некой кастрации (глубочайшая значимость кастрационного комплекса для человеческой психики достаточно вскрыта психоанализом) блуждающий орган (вроде гоголевского «Носа»), постольку искусство оказывается в силах координировать вихри образов в новую систему зеркальностей, взаимоотражений, систему насквозь прозрачную (не замутненную, не материализованную), макрокосмическое целое, где «все друг другу члены». Предельная целеустановка для искусства есть обретение того Центробраза, или Первообраза, который бы оказался в состоянии всю целокупность мира включить в свой организм. Такой образ Совершенного Человека, свободного от зверской и скотской ограниченности (сдавленности, сплюснутости «внешней тьмой»), явлен и раскрыт лишь в религиозном опыте христианства. Все дохристианские культовые образы, претендовавшие на организацию искусств (как эллинский культ Аполлона⁴⁸), не свободны от зооморфизма. Все попытки их реставрации несут в себе зародыш собственного срыва и краха. Ожидание антихриста (Аполлиона — губителя, ср. откровение Иоанна, гл. IX, ст. II) связано с большей вероятностью повторения подобной попытки в планетарном масштабе в эпоху объединения человечества и грандиозного расцвета знания и творчества: она, однако, может и должна быть предупреждена и, во всяком случае, вовремя парализована. Полухудожественной организации (автоматизации) науки, заготовляемой во всевозможных системах оккультизма, где непрременной, явной или скрытой, религиозной предпосылкой, подосновой служит древняя вера в «Великую Мать», тьму, хаотическое, всепоглощающее ничто, — магически-гипнотическому умению «вложить дух в образ зверя, чтобы образ зверя говорил и действовал так, чтобы был убиваем всякий, кто не будет поклоняться звериному изображению»⁹⁴, — должна быть противопоставлена *полнота* разума и творческого вдохновения. Согласно Откровению Иоанна, «победившие зверя и образ его и начертание его и число имени его»⁹⁵ твердо станут на стеклянном море, смешанном с огнем, держа гусли Божии. Они предстанут перед Ликом Агнца, следуют за Агнцем, куда бы он ни пошел, т. е., уяснив себе образ Совершенного человека, с помощью Его координируют образы, затемненные и ущербленные (животные),

⁴⁸ О том, какую значимость может иметь образ Аполлона для современного жизнетворческого сознания, можно судить хотя бы по книге В. В. Вересаева «Аполлон — бог живой жизни»⁹³, где все искания Л. Толстого, Достоевского и Ницше представлены и оценены в соответствии с приятием этого тезиса или противлением ему.

фиксируя те их моменты, когда и в них просвечивает человечность. Искусству гипнотического убийства противопоставит искусство воскрешения.

Интересно, что до последнего времени так называемое «светское» искусство уклонялось от такой задачи, как начертание образа Воскресителя и первенца из мертвых, образа Совершенного Человека. Воображение художников, можно сказать, избегало следовать за Агнцем под разными предлогами. Предлогом служила сперва благочестивая на вид боязнь замарать и исказить этот образ (он ведь образ воплощенного Бога!) прикосновением нечистой, «мирской» мысли и эмоции. В Божественности Христа как бы тонула его человечность (монофизитский уклон). Когда же вера во Христа, как Сына Божия, была поколеблена гуманистическим просвещением, образ Его стал для многих *только* человеческим и тем как бы более близким и понятным. Однако и тут еще могли уклоняться от воспроизведения этого образа, оправдываясь боязнью прегрешить против исторической правды, поскольку данные истории о лице и жизни *Этого* Человека казались слишком обрывочными и спутанными.

Но вот, наконец, поколебалась вера и в само историческое существование Христа: силе книжнического скепсиса как бы удалось изгнать Его не только с неба, но и с земли, отнять не только божеское достоинство, но и человеческое звание, превратив его в легенду и миф, едва ли не фантазию. Однако, странное дело: потускнел ли от того самый *образ* Сына Человеческого в воображении его отрицателей и гонителей? Нимало: наоборот, лишь теперь Он впервые начинает по-настоящему приковывать к себе всеобщее пристальное внимание, заставляя всех «Взглянуть на Того, Которого пронзили»⁹⁶.

Сойдя с неба и уйдя с земли, сошедши в ад, в преисподнюю, допущенный к существованию лишь в качестве мифа, порождения людской фантазии, Он именно здесь-то и совершает дело своей полной победы над небом и над землей. В настоящее время у людей с развитым воображением (художников) совершенно отнята возможность оправдать свое прохождение мимо образа Христа разного рода «словесами лукавствия». Никто не сможет и не сумеет отрицать значимости Христа, как *художественного* образа. С Ним, следовательно, необходимо как-то посчитаться, с Ним встретиться лицом к лицу обязан теперь каждый художник, претендующий на сколько-нибудь крупные задачи в своем искусстве.

Одно из двух: либо это не есть образ Совершенного Человека и тогда художнику предстоит мудреная задача — начертить образ «другого», более «совершенного», более нас удовлетворяющего (но всякая подобная попытка роковым образом сведется к «начертанию зверя», обезьяночеловека); либо жизнь этого Человека есть подлинно идеальный образ человеческой жизни, вообще — «образ образов». В таком случае в него упирается путь каждого искусства.

Этим и только этим образом измерит сам себя до конца человек. Вот откуда вырастает необходимость в наше время для каждого художника сказать какое-то свое слово о Христе, к евангельским повествованиям Матфея, Марка, Луки, Иоанна прибавить рассказ о своей встрече с Тем, Кто к своим пришел, хотя свои Его не узнали. Всякий художник вынуждается ныне силою вещей стать *Евангелистом*.

Разбор ряда, хотя бы литературных, произведений в Европе и в России за последние десятилетия мог бы это с неопровержимостью удостоверить. Именно такое положение дел предвидел и приветствовал автор «Философии общего дела», ссылаясь на евангелие Иоанна, эту «литургию, в которой уже нет вознесения, а даже поощряется продолжение бесконечного евангелия» («Суть же и ина-много-яже-сотвори Иисус яже еще бы по единому писана быша, ни самому, мню, всему миру вместити пишемых книг»⁹⁷. От Иоанна XXI, 25)» (I, 346).

Конечно, наглядное воспроизведение Образа Воскресителя и Спасителя мира есть задача, требующая от художника особого напряжения духа, особой концентрации творческих сил. Можно утверждать, что в плане подобного задания резко колеблется то привычное, компромиссное, неустойчивое равновесие между сознанием и

бессознательным, каким еще удовлетворяется художник на низших ступенях творчески преобразовательного акта. Здесь требуется более интимное проникновение обостренного, изощренного сознания в тайники и недра темной психики. Иначе говоря, здесь уже не обойтись без полного «вхождения ума в сердце», без усвоения опыта подвижнического умного делания.

Подвиг искусства здесь встречается с *искусством подвига*, и в конечном счете только прочность этой встречи предопределяет формы и нормы того, что мы называем религиозной организацией искусства, наметив исход из угрожающей катастрофической, «апокалиптической» эпохи и указывая пути гармонического объединения человечества. Стоящие на стеклянном море поют песнь Моисея, человека Божия (песнь исхода) и песнь Агнца. Художественное воспроизведение образа Сына Человеческого неизбежно переливается за грань, отделяющую (в аполлинического типа искусстве) *воображение* от *воплощения*. Образ этот всегда воплощается, а не только воображается: он становится в каждом, кто Его вкусил и принял, ядром внутренней жизни, стремящейся затем к соответственному пересозданию и всей внешней органической и космической среды. <...>

<ТЕЗИСЫ ДОКЛАДА НА ЮБИЛЕЙНОЙ СЕССИИ 1941 ГОДА В МУЗЕЕ А.Н. СКРЯБИНА>⁹⁸

1. Концепция о мироохватном завершительном творческом акте, несущем в себе полноту жизнеутверждения, как о чем-то копирующем или повторяющем в своей конструкции нарастание и кульминационное завершение *полового акта*, есть концепция глубоко ошибочная, внутренне порочная и, несмотря на то, издавна свойственная в той или иной мере всем оккультным, магическим учениям. Она является сокровенной сердцевиной, подосновой и ядром всех этих учений и множества их отвлеченно-философских и метафизических отражений и вариаций (напр., платонизма, спинозианства, кантианства, гегельянства и т.п.). Но эта концепция при сколько-нибудь внимательном рассмотрении не выдерживает ни малейшей критики: религиозной, философской, художественной или научной, вообще опытно конкретно-экспериментальной, представляя из себя таким образом лишь некий тупик бредового воображения, основанный на полном неведении фактов и сильном недодумывании мыслей.

2. В силу чего эта концепция губительнее всякой чумы для художников и творцов, являясь основной и в сущности единственной (хотя и скрытой обычно) причиной всех их хаотических блужданий, ошибок, срывов и катастрофических осложнений на житнетворческих путях.

3. В виду этого экспериментальная эстетика как новая синтетическая наука, ставящая задачей обозначить все логические, психологические, психофизические и технические предпосылки и условия для расцвета, для грядущего синтеза действенных искусств, должна в первую очередь детально уяснить реальные очертания данной проблемы, указать путь единственно возможной и правомерной ее трактовки и решения. Нужно твердо помнить каждому художнику, в чем заключается сходство и в чем противоположность — творческого акта, с одной стороны, и полового — с другой, как и почему при их частой смежности и смешанности неотвратимо нарастает тенденция их размежевания и взаимоисключения.

4. Общая тенденция, стимулирующая процесс того и другого акта, — это переход роста организма в *воспроизведение* им себе подобных живых организмов с независимым от воспроизводящего собственным центром (жизнесредоточием).

Очевидно, что такое воспроизведение может всегда логически мыслиться и фактически оказываться *двояким* по характеру развития процесса: либо это будет

воспроизведение *целостное, полноорганическое*, т. е. такое, в котором участвуют *все* члены воспроизводящего организма, *вся* полнота его жизненных энергий, либо это будет воспроизведение *частичное, дробное, ущербное*, половинчатое, т. е. такое, в котором занята и заинтересована лишь какая-то часть организма, другие же части ее не поддерживают, отстают, запаздывают или же вовсе оказываются равнодушными к процессу данного воспроизведения и по сути дела ему враждебными.

Во втором случае, следовательно, воспроизводящий организм подвержен тенденции раздвоения, распада, тем более глубокого, чем дальше заходит процесс дробного воспроизведения. Вполне естественно, что и воспроизводимый организм также с самого момента своего возникновения несет в себе соответственные зародыши распада, деградации, деформации.

Первый вид воспроизведения следует называть творческим, рассматривая его как специфическую особенность человека, далеко еще не развернутую и даже не осознанную в своих возможностях. Второй вид воспроизведения есть *половой*, т. е. тот самый, который безраздельно царствует в животном мире.

5. Ясно, что если второй способ может быть рассматриваем как искажение первого или как срыв на пути к нему, то первый ни в коем смысле не может быть сводим ко второму и никак последним не покрывается. Бесспорное их *сходство* не постигается за границы того общеродового сходства, какое существует, напр<имер>, между человеком и орангутангом. Говорить о сходстве здесь методологически правомерно лишь при подчеркивании каждый раз резкого качественного *различия*. Можно утверждать, что все различия, выработанные философствующей мыслью всех веков, зарождаются на базе *этого* основного различия между целостным воспроизведением жизни и дробно-половинчатым — и теряют свой смысл и надобность как только *это* различие затушевывается или сводится к нулю.

6. Однако ж постоянное наличие фактической смежности и эмоционально-апперцептивной слитности (неразмежеванности) обоих процессов, глубоко антагонистических по своей тенденции и конечной цели вынуждает к целому ряду компромиссов, которыми еще долго будет полна практическая жизненная индивидуальная и общественная мораль, диктующая нормы жизнеповедения. Совершенно ясно, что одно только воздержание от половинчатых актов никак еще не обеспечивает возможности творческих разрядов органической энергии и само по себе не может считаться каким-либо особым плюсом или достижением, так как, не воспроизводя новых организмов хотя бы в виде ущербленном и потенциально деформированном, нимало не устраняет для отказавшегося от всяких воспроизведений организма перспективы конечного распада и разложения.

Понятно поэтому, что среди множества, даже можно пока сказать — подавляющего большинства людей половинчатые акты во множестве случаев оказываются совершенно естественными и необходимыми, имея на своей стороны все преимущество перед *отказом* от *всяких* актов, т. е. пассивной бездеятельностью, полнота которой при этом никогда всецело не достижима и является заведомой отвлеченной фикцией.

7. В общем все множество разнообразных условий, при которых половые акты в прямом или косвенно-распрос[тра]нительном смысле оказываются неизбежными и необходимыми, могут быть сведены к трем типическим случаям, обычно вступающим между собой в многообразные сочетания, т. е. друг друга прикрывающих и редко подчеркнутых в своей отдельности, в обнаженно-изолированном виде.

а) необходимость физиологическая — необходимость разрядиться перезаряженному эротическим возбуждением организму.

Эта необходимость аналогична необходимости опорожнения переполненного кишечника, необходимости для страдающего насморком носа «обойтись» посредством платка — необходимости вытолкнуть поглощенную пищу при морской болезни.

б) необходимость психологическая [не дописано]

/IX 39

<...> Отвечаю на вопросы и соображения насчет запахов и их эротической роли. Основное здесь то, что ведь в плане «Огр<омного> очерка»¹⁰⁰, который я все время имел в виду, предполагается как норма правильного развертывания волн притяжения, влечения — и т.д. постоянный *при этом приоритет магнитно-облачной эротики над кожной*¹⁰¹. Об ароматах я мыслил, конечно, главным образом в плане первой. <...> Поскольку установлено, что всякое восприятие есть начало воспроизведения¹⁰² — постольку ясно, что способность с приятностью обонять растения немислима без способности самому (хотя бы в самой слабой, зачаточной степени) *пахнуть* как растения. Первая способность есть только зеркальный резонатор второй. Ясно, что *не* выделения и излучения животного типа, каковыми в изобилии наделен и человек, поставляются в центре внимания в творческой (художественной) эротике. То, что само бросается в нос, навязывается ему, не входит в область «экспериментальной эстетики». Однако, разумеется, не так легко и просто установить *границу* между благо- и зло-вонными запахами. Конечно, здесь дело отнюдь не в реальном «беззапашьи», которое мыслится лишь в качестве отвлеченного теоретического, крайне редкого случая. На практике преобладает *неустойчивое равновесие* (динамические колебания в ту или другую сторону). Вообще благовонные запахи — это запахи *горючие* — обусловленные преобладанием огня над водой, зловонные же наоборот сырые, где преобладание получает вода, — это запахи тленные, когда пламя не столько горит, сколько *тлеет* под слоем негорючего вещества.<...> Любопытно и показательно, что вся сила буддийского пафоса растет на почве отвращения к запахам человеческого тела. <...> Очевидно, что высшая сверхчеловеческая или богочеловеческая (по терминологии Вл. Сол<овьева>) воскресительная эротика не может базироваться на таких методах. Наоборот, здесь во главу угла кладется фиксация на прекрасном, благоухающем аромате человеческого тела. Пусть этот аромат слаб и еле ощутим для обычного восприятия, пусть он столь же мало приметен среди изобилия окружающих животных (т.е. более или менее тленных) запахов, как, скажем, Младенец — Царь иудейский и Спаситель мира где-то на задворках уездного городишки в пещерном хлеву, в скотской кормежке среди волов и ослов, никому неизвестный, кроме нескольких пастухов да волхвов. Тем не менее в отыскании его и заключается вся задача. В стадиях высшей эротики обоняние опять играет *ведущую* роль, но это обоняние нового высшего типа: Все творческое, что легло в основу христианской культуры построено на фиксации и росте этого момента. «Радуйся, *обоняние* Христова благоухания», — говорится в акафисте Деве Марии. Нельзя не видеть, что именно обоняние *здесь первичное*, а затем уже из него возникает слышание звука или узрение вида и пр. Христос в одном из посланий Павла определяется как запах — «для одних животворящий на жизнь, а для других смертоносный на смерть»¹⁰³. Смертоносность, конечно, является в результате неумения выделить — отмежевать этот запах «преображающегося» тела от смежных запахов окружающих ясли козлов и ослов. Как бы то ни было, Он растет и своим животворным ростом определяет все стимулы мыслей и действий. Достаточно указать, что самое слово «Христос», евр. «Мессия», обозначает «помазанник», т. е. указывает на не искусственные мази и втирания, которые были тогда в ходу для придания телу аромата. Вообще, вопрос об искусственных ароматах, как и всей созданной человеком искусственной природы («культура») тесно связан с конечной целью (пересоздания тела). Искусственный запах тогда хорош и достигает своей цели, когда он становится резонатором-усилителем — того зародыша благоухания, который «естественно» излучается от данного тела, когда он *помогает* последнему отчетливо

выявиться, опознать себя — и победно разлиться вокруг. <...> Мир — это экстракт всех благовоний цветов и трав земли. Интересен «чин миропомарения», производившийся раз в году, в Великий Четверг <...> Связь миропомарения с низведением «пневмы» (печать дара Духа Святого), т. е. иначе говоря — зависимость *харизмы* (благодатных дарований, вдохновения, творческого возбуждения) от *хрисмы* (помарения благовонным маслом) резко подчеркнута в общекультурных традициях. Сюда же, конечно, относится ладан, пламя воска — дающее ощущения телесного (не «тлеющего») тепла, единственный животный запах, допущенный в нашем культе, поскольку [можем] считать запах меда и воска совместным производением цветом и пчел. Всеми этими искусственными (художественными) средствами создается упругость магнитного облака, образующего коллективное (соборное) тело. В созидании и укреплении такого облака или общего тела состоит основная задача эротически возбужденных, т. е. «смысл любви». И ясно, что критерием первого нащупывания того состояния, когда «воздух как роза и мы как виденья»¹⁰⁴ — являются показания ноздрей. <...> Конечно, симфония обоняний, о которой мечтал Скрябин¹⁰⁵, и которую не сегодня-завтра придется включить в искусство экрана, должна искать если не объективных, то, во всяком случае, *проективных* критериев классификации запахов. С субъективистами-дегустаторами, исходящими лишь из соображения, что свое (испражнение) не пахнет, тут далеко не уедешь. Коллективный ритм в процессе *освоения* неприятных запахов и превращения их в приятные (очевидно, путем некоторого электрохимического на них воздействия) открывает множество возможностей, над которыми уже теперь пора задумываться. <...>

31/ХІІ [1939]

<...> Условимся, что Образом Образов, или Центрообразом, мы будем называть тот случай, когда автоэротическая зеркальность¹⁰⁶ доведена до *всемирного, вселенского* охвата, то есть все включает принципиально в себя и ничего не исключает, ничего не оставляет вне «себя». Следовательно, это образ абсолютно *прозрачный* (что не мешает ему быть *ясным*). Это свет, в котором «тьмы несть ни единыя»¹⁰⁷. Такие предпосылки и критерии оценок математически точны и с ними можно подойти к тем затруднениям, которые получаются у Вас (и не только у Вас, но, можно сказать, у всех людей нашего века) на пути освоения Образа Воскресителя и первенца из мертвых, который у них никак не может встать в центр деятельности воображения, но все время маячит где-то сбоку — некой полусумеречной тенью. <...> Не только не было, но представить невозможно такого случая, где жесты или действия и слова Христа подверглись бы хоть малейшему осмеянию женщиной, вызвали в них хоть тень *сопротивления*. <...> Вот, можно сказать *ключ* к освоению образа Воскресителя, вот самый безошибочный и точный критерий, не позволяющий смешать Его с окружающими, подменить предшествующими или последующими. С какой глубиной *этот* именно признак подчеркнут в поэме А. Толстого «Грешница» — где подобный женский смех раздаётся только затем, чтобы сейчас же выяснить недоразумение: «Она ошиблась! В заблужденье ее привел пришельца лик... то не учитель перед нею...»¹⁰⁸ Итак, *образ*, вызывающий хотя бы тень протеста со стороны женской части нашего (двойственного всегда) существа — наверняка не есть образ Христа, но суррогат, «рукотворный кумир»¹⁰⁹. Да, скажете вы, но всегда ли удастся в точности разобрать, что именно в нас исходит от женского естества, и что от мужского. Конечно, это бывает иногда нелегко — отсюда лишь следует, что в правильном размежевании, в максимальной *поляризации* в своей (и во всякой) психике этих двух элементов и заключается основное предварительное условие хриstopознания. <...> «Тебе никогда не устанем молиться, немислимо-дивное бог-существо» («Андрогин» Гумилева)¹¹⁰. Но ведь *такого* существа, оба полюса (которого) были проявлены с одинаковой силой, которое вследствие этого смогло превратить свой организм в

сплошной орган воспроизведения, зеркально воспроизведя себя во всякой внешней сфере, сделав все мировое пространство своим телом, а время своей кровью, мы как будто вокруг себя не находим. Все «однополюсные уроды», прыгающие на одной ножке, другая же без действия у них как будто атрофирована. Однако же мы замечаем, что [те] или другие субъекты не вовсе лишены качеств противоположного полюса — и притом не за счет убыли собственного (в чем толку было бы немного). Иные представители мужского пола обладают многими женскими чертами не в ущерб мужественности и еще (чище и чаще) женщины, особенно девушки, проявляют в себе черты мужества (напр<имер>, твердости, решительности, смелости, четкости [в] познавательной работе), не ослабляя и не огрубляя этим своей нежной облачности. Пусть все это колеблется, неустойчиво, иногда мучительно достается — однако оно возможно, бывает. А если так, всем открыта возможность «во Христа креститься (погрузиться) и во Христа облечься (одеться Его оболочкой, облачностью)»¹¹¹. В высветляемой оболочке своих излучений, как на доске иконы, мы как художники можем начертать нерукотворный образ «немыслимо дивного божественного существа» и далее все более «преображаться» в этот образ, пресуществлять его в свое тело и кровь. Каков же путь правильного (православного) воображения в подходе к образу существа, в котором, как выражается апостол, «несть мужеский пол и женский»¹¹², который «из двух сделал одно, устранив стоящую посреди преграду»¹¹³. От половинчатого (полового) образа к цельному (мужеженскому) логически и практически мыслимо восходить двумя путями: 1) взять за точку отправления идеальный мужской образ и придавать ему черту за чертой всего того ценного, что есть в женском существе, и 2) наоборот: поставив в центр внимания прекрасный женский образ — наделять его все большим количеством мужских черт. Понятно, что эти оба пути хотя и ведут к одной цели, но один с другим никак не совпадают, а поначалу даже могут друг друга исключать. Который из них кажется Вам более подходящим для начертания образа Богочеловека и первенца из мертвых? Не читая пока дальше, ответьте себе на этот вопрос. Я опасаясь, что Вы себе, конечно, этого вопроса не ставили, бессознательно же все попытки подойти к образу образов производились на основе неправильного решения, неправильной постановки самой задачи. Это видно хотя бы из такого определения Кати¹¹⁴: Х<ристо>с — это образ *мужчины* в момент высшего эротического возбуждения — а также из дальнейшей аналогии со звуками Скрябина. Скрябин как раз шел первым путем, т. е. путем эффеминации мужского организма — и шел если не «против» Христа, то «мимо» Его, а при таком прохождении мимо путь эффеминации никогда не может достигнуть своей цели. Правильным и единственно верным приемом в построении образа Христа является только *второй путь*, т. е. путь представления не мужчины, а женщины в момент высшего эротического возбуждения, когда она может приобрести и проявить в себе все то ценное, что есть в мужском начале. Понятно, что при таком методе образ Христа совершенно неотделим от образа Святой Девы, как он рисуется в момент непорочного зачатия, как это лучше всего изображает икона «Знамения» — с поднятыми руками и образом Отрока, вписанным в груди. Отрок — она сама. Отроковица — стала отроком. Вместо вытеснения в подсознательное мужских черт, которое происходит (как это описывает Freud) при каждом превращении девочки в девушку, здесь произошло — введение своего зеркально полярного образа во внешнюю среду, в мир — в виде Слова-Сына. Это явление в той или иной степени повторяется при каждом прорастании «семени жены»¹¹⁵ в мужском организме, т. е. при каждой творческой любви. Прорастание же зерна связано в первой стадии не с облечением (лучистой облачностью, пухом, цветом), но с *совлечением* (жесткой оболочкой, скорлупы). Вот почему в каждом браке, или скажем, эротическом явном или тайном союзе — оба его члена должны являться друг для друга иконами, т. е. путями восхождения к первообразу, а не тормозами на этих путях. И если о всяком женском любимом образе понятно без пояснений, что он должен быть иконой *Марии* и вести к познанию Ее мысли, жизни и судьбы, то можно ли сказать, что мужской образ есть икона Христа? Этого как раз нельзя сказать, ибо если все женское тело *подобно*

по зачатию и рождению Деве Марии, то мужское тело — не подобно в этом отношении Христу. Вчитайтесь хорошенько в учение апостола о браке (посл. к Ефес. V-ая гл.). Как математически точно здесь каждое слово! Этот отрывок читается при каждом венчании, но легко убедиться, что никто из «христиан» над ним не потрудился подумать — даже никто не помнит ни звука, кроме заключительной фразы рычащего дьякона: «Жена доубоится своего мужа»¹¹⁶. Эту фразу принято считать остатком домостроевских нравов, недопустимых в «гуманном» и «просвещенном» обществе. О семейных нравах и о том, что приходится тем же женам терпеть в этом обществе, конечно, лучше не распространяться. Но дело в том, что по-«домостроевски» эта фраза может звучать, только будучи начисто изъятой из контекста. В свете же контекста ее смысл глубоко принципиален, подчеркивая опасность *слепого* «влечения к мужу», отмеченного в первых главах Библии, как следствия грехопадения Евы¹¹⁷ и некоторого помрачения женского ясновидения. Страх, о котором здесь идет речь, естественный спутник возрастающего ясновидения. Так Пушкинская Татьяна во сне видит среди гостей того, «кто мил и страшен ей, героя (своего) романа». Почему же или поскольку он страшен? Поскольку не разрешен вопрос, кто он: хранитель или коварный искуситель («спаситель тела» или разрушитель), вообще сомнение «он» ли это, «уж не пародия ли он»? Подобное сомнение когда же может считаться *окончательно* разрешенным? Не ранее, как только в момент *метаморфозы*, завершающей такую перестройку организма, при которой распад его (умирание) становится ненужным, невозможным, либо (после умирания) *восстановления*, воскрешения в просветленном теле... До тех же пор, «казалось, что какой-то сон ее томит мечтой неясной», как Людмилу, «и вдруг узнала — это “он”» (когда Руслан ее оживляет, касаясь чела «заветным кольцом»)¹¹⁸. Значит, «сон» и «мечта» неясная — результат колебания мысли в основном вопросе: «он ли это? Быть может, это не он? И как проверить, каким быть должен “он”?» Все это вопросы весьма законные — и заглушать их ни к чему доброму не приведет: нужно только иметь критерий для проверки, который и указывается апостолом, — это образ «Спасителя тела», по-гречески: «σῶτατος»¹¹⁹ — эти два слова одного корня: σῶζω — спасаю и σῶμα — то, что подлежит спасению, спасаемое. В каком же отношении стоит образ мужа, или земного жениха, возлюбленного, к этому образу? И это указано весьма точно. Нельзя сказать, чтобы муж являлся иконой этого образа — это все чувствуют настолько крепко, что в то время, как имя Марии, у всех христианских народов без затруднения носит любая женщина, имя Иисуса (еврейск<ое> — Спаситель) остерегаются давать мужскому полу. Его не получают обычно ни младенцы, ни постригаемые в монашество, ни принимающие схиму (когда третий раз меняют имя). Но если не Самого Спасителя, то чьей же, спрашивается, иконой должен являться земной образ мужа, жениха, возлюбленного? На это находим точнейший ответ в стройной символической православной иконописи и литургики — иконой величайшего из рожденных женою, иконой *Предтечи и друга жениха*. Икона, называемая «деисус» (греч. δεῖσις — моление) в точности передает этот закон правильной эротической поляризации. Тело мужа, рожденного от похоти плоти, не подобно телу Христову, но оно может и должно быть подобно телу Предтечи. Имеющий Невесту (в себе) есть подлинный Жених, имеющий же ее лишь *около* себя, может быть в лучшем случае его другом, провозвестником и крестителем — в «бане воды». Но основной принцип, характеризующий тенденцию роста тела Предтечи, — это обезглавливание — и обретение главы (последнее празднуется тоекратно в году). Иначе говоря, всякий *разрез* (раздвоение), происходящие в организме, должны идти по этой линии *шеи*, отделяющей голову от туловища, а не по какой-либо другой. Вот теперь вчитайтесь в апостольское учение о браке. Брак «во Христа и церковь»¹²⁰, т. е. не замыкающийся в скорлупу «эгоизма вдвоем», или вчетвером, вдесятером, не ограниченный «домашним кругом», иначе брак со вселенскими, сизигическими устремлениями, чего он требует от мужа? У него не остается, во-первых, прежней *головы* (сознания, «я»), так как новая его голова, новое сознание есть *Христос*, ни прежнего тела (бессознательного «оно»), так как новое

его тело есть жена. Поскольку же еще существуют остатки прежней головы и прежнего тела — они должны мало-помалу, и чем быстрее, тем лучше, «умаляться», сходиться на нет. Это и выражают слова Предтечи: «Ему должно расти, а мне умаляться»¹²¹. Интересны распространенные иконы Предтечи, где он держит блюдо со своей собственной отрубленной головой (а вокруг той головы, которая на плечах, проведена на шее кровавая черта, «алый круг», как это видел Блок). На других же иконах, иногда рядом помещаемых с первыми (совершенно как в сновидении, где даются пояснительные образы рядом: «это как если бы то»), такой же точно Иоанн с кровавой чертой вокруг шеи держит блюдо, но уже не с головой своей, а с лежащим на нем голым младенцем. Можно ли точнее и ярче обозначить рождение вместо сброшенного «ветхого человека, тлеющего в похотях прелестных»¹²², нового христосознания, которое всегда есть «семя жены» — т. е. зеркальное отражение женского образа в момент высшего его творческого возбуждения, отражение в мужском теле, там, где есть в нем незаглушенное «младенческое» (автоэротическое). Так это ведь и произошло с самим зачатием Иисуса от Марии; оно произошло не без участия мужского начала, поскольку непосредственным толчком к осенению Девы Духом явились слова Елисаветы, она же была подвигнута к этим словам и всей волне вдохновения выигранием в ее чреве младенца, сквозь туман и мрак материнского чрева ощутившего силу звука приветствия Девы («целование Мариино») ¹²³. Все это в понимании греко-восточном. В католичестве совсем иное, искажающее весь процесс и помрачающее всякое зеркальное соотношение событий, описанных евангелистами, с тем, что и сейчас происходит и может произойти с каждым на путях эротического созревания и внутреннего раскрытия. Эту картину я старался (и как будто вразумительно вышло) дать в своей «мариологии»¹²⁴.

В западных романических, романтических, иллюзионистических, смертопримиренческих фантазмах — роль Предтечи вообще затенена и все перепутано до абсурда, до отчаяния. Все наши творцы — поэты, художники, композиторы — в тяжких кризисах изживали в себе следы влияний западных тенденций и установок. Скрябин не избежал общей участи, ища путей к литургическому действию, проходил чрез всяческие «тихие» (одиночные), а то и «черные» мессы¹²⁵. Достаточно сказать, что в его сознании долго, почти до самой смерти, не было различения кульминационного пункта эротического (творческого) возбуждения — от сексуального, метаморфозы от кастрации. Творческий акт воздействия художника на мир рисовался ему по аналогии *полового* акта. Прочтите материалы к «Предварительному Действию», опубликованные Гершензоном в VI томе издания «Русские пропилеи»¹²⁶ — и вы увидите, что Скрябин впадал в то, что Вл. Соловьев называет (в предисловии к стихотворениям своим) «величайшей мерзостью и причиной крайних падений» — а именно «перенесение низших, животнo-чувственных отношений в область сверхчеловеческую»¹²⁷). Конечно, многое тут объяснялось скверным влиянием оккультно-теософических бредней, и иногда младенческой наивностью великого художника. И вот совершенно потрясающий эпизод рассказан в книге Сабанеева. За несколько дней до своей смертельной болезни Скрябин вдруг «открыл» сочетание аккордов, которые, давая высший экстракт эротического и творческого подъема, в то же время никак не могли быть поняты и истолкованы в сексуальном смысле. Это привел его в какое-то изумление до остолбенения. Он долго не находил слов для пояснения своего открытия. Наконец сказал два слова: «Это... сестра» и через минуту молчания добавил: «Это... смерть»¹²⁸... Через несколько дней его уже не было в живых. Вот что значит без подлежащей подготовки встретить то, что должно бы стать венцом всех творческих усилий и эротических исканий. «Резкий восторг скрипок», о которых пишет Катя, свидетельствует о неких «взвизгах захлеба» еще далеко непроященного и не целеустремленного («блуждающего») подъема. В 3-й и 4-й симфонии и в «Экстазе» развитие эротической темы упоительно, но отдача ему требует огромной проясненности слушателя, как не было у самого автора. Много бы здесь можно дополнить и

расшифровать экранизацией, указанием на опасные и недолжные моменты, на покатые плоскости и срывы. Но это тема неисчерпаемая.

Любовный восторг, ведущий к метаморфозе, не может ограничиться контактом между органами воспроизведения и мозговыми центрами. Поскольку линии этого контакта идут через позвоночник, не затрагивая или мало затрагивая центральные органы («сердце», легкие), — это и есть та односторонность, которая, как пишет Катя, приводит в конце концов только «к истощению человека», если не к чему-либо худшему, вроде сатириазиса, умоисступления, эпилепсии и т.п. Недоросшее сознание раздувается на дрожжах хаотического бессознательного, что доброго может из этого получиться? Вот тут-то и необходимо некоторое «усекновение главы», ущемление мужского сознания, которому предоставлено на выбор быть предтечей истинного «я» или его пародией, самозванцем. Весь подвижнический опыт умного делания требует полнейшего «введения ума в сердце», которое на первых порах рисуется чрезвычайно «тесным и узким местом», но только чрез эти узкие ворота можно пройти к *подлинному и прочному контакту* органов мышления с органами воспроизведения, со всей сферой воображения. Тут ряд четких признаков: теплота сердечная, дар слез, локализация внимания в одной точке (несколько ниже левого соска). <...>

12/ III 1940.

<...> То, что Вы пишете о кризисе у Кости¹²⁹, насколько можно понять, показывает, что ему близка идея *ускорения*, которой Н.Ф. избегал открыто ставить, хотя внутренне, конечно, не мог быть ей чужим. Во всяком случае, с этим связана некоторая недоработанность всего проекта, которую он всегда, по словам Петерсона, признавал¹³⁰ — главное тут в проблеме атмосферической музыки (о которой он говорит лишь в письмах по поводу задач колокольного звона)¹³¹ а также атмосферической живописи (экран и дальновидение) о которой я нигде у него не находил разработанного плана — а взамен того всего лишь проекты росписи (кирпичного) храма¹³². Обо всем этом хорошо потолковать обстоятельно, так как мы вступаем в десятилетие, в течение которого все технические возможности о которых писал Александров («Кино будущего»)¹³³ будут в наших руках — а что мы с ними сделаем? И всем легче и проще поднять эти проблемы в связи с тремя юбилейными датами, исполняющимися в этом году. 1) двадцатипятилетие смерти *Скрябина* 28-го апреля — 2) сорокалетие смерти *Владимира Соловьева* — 13 августа — и 3) шестидесятилетие рождения Блока 16 ноября. Все трое были величайшими «ускорителями» в области космической практики — и в сущности мы все поныне живем, можно сказать на проценты с капитала затраченной ими нервной энергии на прищпорение своего века. Обо всем этом надо поговорить и поскольку у меня о каждом из них давно заведено объемистое «личное дело» постольку естественно вытекает обязанность поделиться некоторыми «выводами из накопившихся материалов» с теми в чьей психике уже забродили эти ускорительные дрожжи.

Конкретно — начнем со Скрябина. К следующему приезду — я привезу все материалы, имеющиеся у меня в качестве продолжения и развития известной Вам статьи в Ю<жном> м<узыкальном> в<естнике> 1915 года¹³⁴. А Вы хорошо, если бы к этому времени достали хотя бы две книги — «Русские пропилеи» — Том 1-й (ред. М.О. Гершензон) — там текст «Предварительного действия» — и 2) Л. Сабанеев. Воспоминания о Скрябине. 1926 или 1927 годы¹³⁵. Тут устроить собеседование в котором могут принять участие Костя, Люся, Андрей Георгиевич, Владимир Сергеевич¹³⁶ и другие. Тут все вопросы встанут ребром — и наметится логический переход к темам Владимира Соловьева и Блока. Под их тройственным знаком хорошо провести 1940-й год. <...>

10/IV 1940

<...> «Как различать в человеке мужчину и женщину?» Данные психоанализа подтверждают, что мужские образы — отражения *головы*, а женские — тела (всего или с ударением на отдельные органы — руки, ноги — и пр.) «Головная» тенденция — редко живет в ладу с «телесной». В голове «малый разум», в теле «большой», но он как бы спит, в оцепенении (распят, погребен). К снятию этого антагонизма стремится всякое эротическое и творческое возбуждение. Схождение ума в сердце (и далее в органы воспроизведения, в излучаемую чрез них и кристаллизующуюся вокруг кожи облачность) должно иметь своим результатом — восхождение сердца в ум — и приобретение мыслью и словом полноты воспроизводительной (воскресительной в этом случае) силы, где мужское и женское, оплодотворяя друг друга не дробно и частично — а взаимопроницая насквозь, составят одну неразъятую плоть, что и является задачей всякой *метаморфозы*. <...>

12/V 40

<...> 25 лет смерти Скрябина, пришедшиеся как раз на Пасху, остались не отмеченными даже в «Сов<етском> искусстве». Впрочем, по радио, говорят, передавали что-то, но мы не слышали. Только «холода пронесся вихрь»¹³⁷ в эти дни точно такой же, как четверть века назад. Атмосфера не забыла творца «Прометея». <...>

24/V 40

<...> Известие о выходе предполагаемого скрябинского сборника¹³⁸ меня очень обрадовало. Особенно интересны воспомин<ания> Плеханова и его оценка¹³⁹. Когда этот сборник выйдет, я скорей всего смогу написать статью (в форме хотя бы рецензии на него), где будут доказываться следующие тезисы: 1) Космические замыслы Скрябина бессознательно базировались на весьма точном предвосхищении ближайшего развития — техники и в частности нового искусства экрана — 2) Мистическая и теософская интерпретация, заимствованная от тогдашнего господствующего интеллигентского окружения, сбивала его с толку и не позволила оформиться многому 3) Знакомство с такими людьми общественной практики, как Плеханов, действовало во многом отрезвляюще — 4) но фейербахианский уклон Плеханова не мог дать полного противоядия теософическому наркозу; 5) что было бы, если бы Скрябин ближе сошелся с такими, напр<имер>, воинствующими оптимистами, как Горький и Ленин? — 6) Мы должны теперь заново переосмыслить дело Скрябина под этим углом¹⁴⁰. <...>

11/XII 40

Дорогие Катя и Ляля!

Уже отправивши Вам письмо — я сообразил, что день именин Кати приходится как раз на полдороге от Введения к Андрееву Кануну¹⁴¹. Писать вдогонку было поздно, но мы этот день решили ознаменовать каким-нибудь большим открытием или «плановой заявкой», достойной сорокового года. И вот в этот «екатеринин день» вечером родилось у нас новое отчетливо выраженное детище и тут же во святом крещении получило новое имя (которое никто не знает, кроме того, кто получает¹⁴²), а именно: «ЭСНЭК», что должно обозначать: *экспериментальная студия нового экрана*. Техническое оформление того, что мы разумеем под *новым* экраном, можно считать откристиллизованным с того дня, как показ стереоскопического экрана С. Иванова в Москве оправдал все ожидания (о чем см. статью «Новатор» — «Известия» 28/XI, кажется)¹⁴³. Вот с этим Ивановым (изобретателем, который, как сказано в статье, будучи художником, стал ученым, чтобы

добиться своей задачи) и надлежит нам теперь как можно скорее и теснее вступить в контакт на предмет создания короткометражей, в которых принцип внутрителесного пространства¹⁴⁴ нашел бы себе полнозвучное и полнозрительное выражение. Деятельность в этом плане и есть совершенно конкретный и четкий и центральный для данного отрезка времени ответ на тот вопрос, который ставит Катя: как пронизать всю жизнь — тою значимостью, теми планами, задачами и действиями, какие раскрываются в культе. Ведь культ есть не что иное, как гармонизация искусств, синтетический экстракт того, что можно пересобрать из восприятий основных пяти чувств. Но ведь техника всего этого (колокольн<ого> звона, напр<имер>, или того же ладана, или воска) — и пр. очень примитивна по сравнению с теми возможностями сочетать любые элементы пространства и времени — какие сейчас даются в руки. Вот все это надо взять в работу и организовать по принципам литургического строя, тогда экстериоризация не будет опьянять и оглушать как что-то оторванное от действительности. «Трезвение», настойчиво требуемое всеми восточными подвижниками, требует научно-технической базы, включения проскомидии с преломлением и дроблением хлеба в общее действие, чтобы «жар холодных числ» не отрывался от «дара божественных видений»¹⁴⁵. <...>

25/ХП 40.

<...> ЭСНЭК кристаллизуется и растет в сознании с каждым часом. Ежедневно уже мы занимаемся слегка тренировкой воображения, отбирая из дневных впечатлений, восприятий то, что может явиться материалом для кадров ЭСНЭК'а. Вот, скажем, Мэри заметила у одной девочки (в санатории подростков) не очень красивой — изумительную светлую улыбку, которую хочется всем показать, т<ак> к<ак> тут целое откровение. На заснятии этой улыбки м<ожет> б<ыть> построена целая короткометражка на тему, скажем, стихотв<орения> Фета: «В озаренной глубине душевной лишь улыбка уст твоих видна»¹⁴⁶. Лицо — и все прочее может быть завуалировано волнистым, лучистым туманом. Очертания улыбки должны совпадать с (меняющимися) очертаниями того или иного пейзажа или предмета (облаков, цветов, гор, морских волн и т.д.). Все покрывается и объединяется музыкой, пением, плесками, звоном — и пр. Таким путем экран способен озарить душевную глубину в такой мере, в какой это никогда не сумеет никакая книга, никакая сцена. Можно, напр<имер>, дать крупным планом лицо молящегося человека (подлинно молящегося в эту минуту, а не «актерствующего») в такой живости и ясности, какой не даст никакая икона, никакой сосед по храму или самый одушевленный священнослужитель. Никакой игры — и маски, ничего «театрального». Все персонажи безымянны — марка «ЭСНЭК» отвечает за всех участников, вольных и невольных, постоянных и временных. Коллекции (классифицированные) улыбок, взглядов, очертаний тел, облаков, закатов, зорь, гроз и т.д. (Все красочное и стереоскопическое.) Знатоки, как дегустаторы вин. Для этой композиции — понадобится улыбка № 6853 и облако, скажем, 3505. Пробуем, монтируем, экспериментируем. Тут впервые нераздельно спаяется «жар холодных числ» с «даром божественных видений». Технически важно: собрать и пополнить весь запас загадочных картинок, которыми я много занимался в детстве (даже составил целый альбом). Эту работу можно уже сейчас начинать или заказать какому-нибудь художнику. Необходимо тренировать глаз всех работников ЭСНЭК'а в быстром схватывании чертежей пространства, на которые могут быть наложены очертания тел и лиц. Вот краеугольный камень строения внутрителесного пространства. Второй инструмент, необходимый для упражнений, — это известный всем детям *калейдоскоп*. Изучить все его системы. Для эснековца он будет нужен, как винтовка для солдата, четки для монаха.

Далее уже сложные инструменты — отражений — разнообразные зеркала, выпуклые, вогнутые, всевозможных типов — закругленных, ломаных и пересекающихся

плоскостей. Все это будут строить *оптики*. Само собой изучение *эха*, звуковых повторов, *акустических* эффектов в сочетании с оптическими, звукозеркальности всякого рода. А далее уже ароматы как переход к организации вкусовых, осязательных и всевозможных кожных и нервно-мышечных восприятий на базе организованного света и звука. Теория *отражения* как эмбриона *ощущения* глубоко правильна — и вызывает к экспериментальному изучению и классификации всех видов *отражений*. Добиться привычки всеобщей к восприятию и восчувствию всякого пространства, а главным образом небесного, как зеркала — это основа того всеохватного видения Ц<ентрального> О<браз>, зеркала-зеркал, которое и именуется «отвержением неба», «вторым пришествием» и связывается с реконструкцией (пересозданием) всего организма, гармонизацией стихий надземных и подземных, оживлением передовых борцов за Жизнь, поглощенных гробом и мраком, — и т.д. Итак, ЭСНЭЖ — первый шаг к реализации «огнестекломорстрою»¹⁴⁷, осуществляющего условия для разгрома хаотических идей и планов и наступления «тысячелетнего царства»¹⁴⁸. <...>

11/141

<...> Что слышно о дождевом сборнике? И о скрябинском?¹⁴⁹ Обратите внимание на рассказ О. Форш в № 12 «Звезды» о балерине Улановой с выводом: язык, тело может быть глубже, тоньше, убедительней всякого слова¹⁵⁰. Вот основная заповедь для ЭСНЭЖ'а. Слово должно раздаваться *редко*, как большой колокол в великие праздники. Но зато уж *метко*; чтоб сразу всеми ощущалось приближением к тому Слову, через Которое весь мир получил свое бытие.

Относительно загруженности психики «житейским волнением» нужно сказать, что это происходит очевидно от неувязки «будничного» мира с «праздничным», «низшего» с «высшим», то есть недостройки «лестницы». Нет ведь вопроса никакого, начиная с «продовольственного» и «санитарного»¹⁵¹, который недостойн был бы включения в литургию и в самую ее сердцевину. «Житейскость» волнения определяется не *предметом* его, но исключительно формой волн (коротких и мелкотравчатых), то есть заниженной облачностью. «Печной горшок», существо божественное и священное, нисколько не хуже Аполлона Бельведерского и в древности также обожествлялся. «Не боги горшки обжигают» — в этом «дерзновенном» утверждении сквозит след эпохи, когда обжигание горшков было засекреченной привилегией богов («гениальных» мастеров). Точно так же и «метла» и пр<очая> утварь домашней «храмины». Метла долго еще считалась специфическим достоянием «ведьм», т.е. существ волшебных, отмеченных печатью особого «ведения». В ЭСНЭЖ'е можно наглядно всем показать, сколько тайн скрыто в окружающих человека (и очеловеченных им) предметах его «житейского» обихода. Ликвидация житейского волнения достигается не отказом от внимания к «нуждам низкой жизни» (как выражается пушкинский Моцарт)¹⁵², но *новым взглядом*, «высшим» взглядом на все эти низкие нужды. Нет смысла следовать учениям мудрецов и пророков в «высших» планах, для того, чтобы в низших доверяться привычному авторитету теток и соседок («баб-бабарих»). Все, что дано Мюльфордом¹⁵³ в этом смысле, нужно прорабатывать *на практике*, считая потерянным день, когда именно «житейская» практика (напр<имер>, получение или неполучение в очереди какого-нибудь мыла или керосина) не научила чему-нибудь новому и вещему в познании своих мыслей и умении управлять их течением. <...>

21/1 – 41

<...> Обращаясь к вопросам, поднятым в письме, надо стараться извлечь как можно больше из суммы всех опытов. Выводы «общественного» характера тут, в общем, ясны — и о них я писал в предыдущем письме (на адрес Ляли)¹⁵⁴. Но не менее важны выводы *личного* свойства, сводящиеся, как правильно уловила Катя, к наилучшей организации молитвы («да исправится молитва моя»¹⁵⁵). В чем причина недостаточно *эффективного* действия молитвы на организм самого молящегося, а через него и на весь мир? Представим такую картину. Сидит леопард¹⁵⁶, перед ним стоит стакан чаю с ложкой и сахарница. Ему хочется пить. И вдруг вместо того, чтобы протянуть руку, положить в чай сахару, размешать и поднести стакан ко рту, он начинает... молиться, взывая ко всем силам небесным, дабы они потрудились все это проделать и «чудесным» образом влить ему в рот желанный напиток. Чем может быть вызвано, мотивировано такое моление? Или крайним *идиотизмом*, или сверх-обломовской *ленью*, или, наконец, скверным желанием поразить кого-то (самого себя хотя бы) «сверхъестественными» фокусами. Вы скажете, что *такая* молитва — есть провокация, кощунство, издевательство над всяким смыслом! Но чем же *по существу* от нее отличается молитва тех, которые молятся о мире всего мира или благорастворении воздухов и т. п., не прилагая для *достижения* той или другой цели абсолютно никаких *усилий* и не интересуясь ни на грош, имеются ли в их распоряжении какие-либо *средства* для осуществления всего этого? И даже нападают и насмеваются над теми, кто пытается, худо ли хорошо, что-либо в данном отношении *предпринять*, организовать какие-то плановые действия? Нужно ли пояснять, что психика великих *мастеров*, художников молитвы, праведников и подвижников Ветхого и Нового завета не имела *ничего общего* с этой лицемерной или идиотской мерзостью? Изучайте их жизнь, их стремления и всюду, от Ноя и Авраама до преп. Сергия или Серафима¹⁵⁷, увидите, как их молитва естественно и неизбежно переходит в *исследование* «причин небратства» и всякого хаоса и неурядиц и далее в *строительство* новой жизни, в организацию нового общества, новой природы, способствующих метаморфозе, пересозданию организма, [сопротивляющихся] распаду и разложению. Эта созидательная деятельность (начиная с построения ковчега из дерева Гофер, способного уцелеть от мирового потопа, кончая организацией монастырского устава или христоролюбивого воинства, способного одолеть врага на Куликовом поле) производилась каждый раз максимально эффективным *использованием всех тех сил и средств искусства, науки и труда*, какие оказывались в распоряжении данной эпохи и данной группы людей. Понятно, почему и весь строй и культ церковной молитвы, выработанный десятками веков — этими художниками — и мастерами, — насквозь пронизан этими импульсами к *действию*, к *усилию ума* и воли, к мыслединамике, к телодвижениям, начиная с крестного знамения и поклонов, кончая — всяческими построениями зрительных, слуховых, обонятельных, осязательных и, наконец, вкусовых, наилучше для жизни и бессмертия действующих токов и волн, зарядкой воды, хлеба, вина, елса и пр. — и наконец, выходом из храма (в крестных ходах и т.п.) на улицу, во внехрамовую хаотическую, не преобразованную действительность для превращения ее в храм, всех дел человеческих — в непрерывное богослужение... Нет и не бывает «*состояния*» молящегося организма — а есть расширительное — экстенсивное *действие* молящегося организма на всех и на все. Почему же останавливать внимание на каком-нибудь Симеоне Столпнике¹⁵⁸ — о *психике* которого не имеем прямых свидетельств, но по аналогии с другими подвижниками, *сошедшими со столба* или *вышедшими* из затвора, должны думать, что его внутреннее состояние было далеко от «остолбенения». Ведь все мы в какой-то мере еще являемся «симеонами столпниками», поскольку *вынуждены* как-то *ограничивать* и *сдерживать* (при данных условиях хаотического общества и природы) полноту своих миропреобразовательных устремлений. Но неужели этот печальный *факт*, в котором *мы* же сами больше чем кто-нибудь *виноваты*, возводить в какой-то *идеал*, образец, «высшую ступень» и т. п.? Это наглая смертобожническая¹⁵⁹ фальшивка. Только благодаря каким-то инертным и непроработанным уголкам психики — она может еще импонировать. Всякая

молитва должна переходить (*тут же в храме*) в мысленное *исследование о причинах своей недостаточности и проект устранения этих причин*, тогда только это будет подлинная «исправленная» молитва, «яко кадило пред Тобою»¹⁶⁰. <...>

28/VII–20/VIII 42

<...> Эюд о Скрябине¹⁶¹, чем больше его перечитываю, тем более восхищаюсь построением мысли. Одно, впрочем, обстоятельство тут не учтено: когда говорится о перекрестном соотношении звука и видения, внутреннего и внешнего, то вместе с критикой музыкальных планов Скрябина следовало указать и на его попытки зрительных оформлений звуков (цветовая игра лучей в «Прометее», образы — «Предварит<ельного> действия»). Директор и его дочь, Фохт¹⁶² и друг<ие>, читавшие это — надо бы чтоб зафиксировали также письменно свои мысли в этой связи — и вот получился бы зародыш настоящего сборника о Скрябине.

Об облаке и прочем в заключении формулировано превосходно¹⁶³. Софроницкого¹⁶⁴ я слышал (как будто?), но ясного представления не осталось о нем. Я воспринимаю его сквозь девочку (это ведь его дочь?), внучку Скрябина, от которой мы были в таком восхищении¹⁶⁵. Эти новые волны музыкального океана, конечно, трудно вместить в словесные размышления. Будет в эти годы еще много таких атмосферических вмещений и переключений, узнаваний и встреч. Но нужно избежать ошибок символистов, искавших в музыке (а не в зодчестве) синтеза искусств. Это и в Скрябине сказалось, и в Пастернаке, т<ак> к<ак> здесь первоисточник их всех ошибок, в результате коих вдруг «дорога со всей прямоотой направилась на крематорий»¹⁶⁶. Новое зодчество, конечно, не есть гармонизация неподвижных (каменных и т. п.) материалов. Это музыка, чем-то организованная, как победа над тяжестью, силой тяготения, что немислимо без пересоздания всего зрительного фона. Как это практически (и физиологически) должно происходить, напомните мне, чтобы побеседовать при встрече. <...>

21/VIII 42

<...> Относительно музыкальных моментов, выдвигаемых Катей, я придумал кое-что, что следует предпринять в первую очередь. Поскольку гремит сейчас Шостакович — является необходимость взять на буксир его и всех, кто идет за ним. Для этого надо тематически расшифровывать последовательно все его симфонии наподобие того, как, скажем, Рих. Вагнер сделал это с девятой симфонией Бетховена¹⁶⁷. Эту расшифровку уже начал Эренбург в своей статье¹⁶⁸. Остается только продолжать это во всей наглядности и показать, что *победоносная* тема, торжествующая в конце симфонии, есть ничто иное, как выраженная в звуках ликующая твердая уверенность в возможности *победить навеки силу смерти*¹⁶⁹. Я симфонии пока не слышал (да и не хотелось бы ее слушать по радио), но заранее уверен, что это именно так и есть, хотя бы сам автор этого не признавал. <...> Нельзя ли все-таки завязать связи с Б. Асафьевым, как крупнейшим из музыкальных мыслителей и притом знающим о Н. Ф. Ф.¹⁷⁰ Где он сейчас — все еще в Ленинграде? Жив ли? Что делает? Второе: в грызне со скрябинцами надо всячески добиваться, чтобы «грызущиеся» не упускали возможности и повода каждый раз фиксировать *письменно* свои тезисы. Это будет ценнейший материал. Можно попробовать затем слегка *сравнить* их друг с другом и после этого помирить, возведя на смертоборческие позиции — и т. д. Вообще дело многообещающее. Попробую и я прислать Вам несколько тезисов на тему о значении психоидеологических и конструктивно-космических установок Скрябина в настоящем моменте подъема музыкального творчества — или что-либо в этом роде. <...>

<...>«Музыкой дать решение недостаточно, оно расплывается»¹⁷¹. — Вот это верно и точно сказано и собственно этим можно было и *ограничить* обращение к музыкальным творцам, сумевшим извлечь звук эпохи, звук победы, но его не осмыслившим. А собственно почему бы этого не сделать *нам самим*? Взять на себя эту часть работы для которой мы более подготовлены всем предыдущим? А то получается, что мы с одного вола хотим содрать несколько шкур. Творческая помощь должна быть крайне осторожна и деликатна, никогда не переходить в наставления и понукания. Критиковать, как известно, легче, нежели творить. Творческая критика должна быть раскрытием смысла — того, что автор *уже написал* (или, скажем, музыкальный исполнитель — исполнил), а не упреком за то, что он еще не написал или не исполнил. В этом смысле я о Софроницком ничего не могу, к сожалению, сказать, т<ак> к<ак> не слышал его выступлений. Но уже по газетным отзывам (между прочим, Шостаковича)¹⁷², по тону их ощущаю, что это нечто из ряда вон выходящее, выступившее из каких-то вчера еще незыблемых берегов. И несомненно, что это связано со Скрябиным даже непосредственно кровно-физически. Включение сюда Шостаковича меня очень вдохновляет. Правильны ли отзывы (устные, слышанные мной) относительно сходства финала 7-й симфонии с финалом «Экстаза»? <...>

<...> В момент писания этих строк поступили Ваших две открытки от 28 и 29-го IX. Катя пишет о концерте¹⁷³ как «ответе» на письмо. Да, возможно и вероятно, что это единств<енный> ответ, какой творец звуков сейчас может дать на единственно твердо усвоенном им языке, но ведь в письме как раз подчеркивается недостаточность и расплывчатость музыкальных ответов — из этой антиномии я усматриваю такой выход, что обязанность довести кристаллизацию звукообраза в музыке до степени членораздельной речи мы должны возложить *на себя* и, скажем конкретно, постараться точно и ясно изложить, что именно новое и вдохновляющее выразилось в передаче того или иного композитора, в таком-то произведении и отдельной его части, мелодии и т.д. Мало сказать: «по пути к бессмертью», надо проследить каждый этап кристаллизации новой облачности в высветляющейся атмосфере. И нет сомнения, что если такого рода конкретную работу вы предъявите творцу звуковолнений — то это для него будет не в пример нагляднее и убедительнее общих утверждений и ссылок на те или иные (м<ожет> б<ыть>, независимо от музыки возникшие), мысли и планы. <...>

ИЗ ЗАМЕТОК И НАБРОСКОВ О СКРЯБИНЕ¹⁷⁴

<Из папки «Окончательное действие»>¹⁷⁵

Вкус — и дефекты его
— курица чахоточная¹⁷⁶ и пр.
(Штейнер о вкусе)¹⁷⁷.

Тут все-таки пошло истинное восприятие (в яйце курицу)
На вершине его — без вкуса немислима литургия...
без утончения и преображения вкусового восприятия.

Плотское обоживый восприятие.
Сораствори — благоухания — и пр. из молитв перед причастием...¹⁷⁸

Жест Христа:
разламывал хлеб¹⁷⁹.
Жест Скрябина:

брезгливость — не чахотка ли?
Та же брезгливость ко всей плоти (прыщик на губе)
(«что Я очистил, не почитай нечистым»¹⁸⁰).

* * *

Скрябин не детализировал план мистерии.
Почему? Нельзя что ли?
Нет, можно — вполне.
Он не хотел (подсознательно), ибо было нечто отшибающее — в плане. — Это смерть — от нее отвращалось воображение, а мысль не могла, не смела отделиться. Как же — все авторитеты — признают ее.

(Отношение теософии к смерти
тоже как раз коснуться — с авторитетностью...)

* * *

Сабанеев об отношении Скрябина к Чайковскому¹⁸¹.
Из-за рока, а между тем неужели они так неизбежны¹⁸² — этого вопроса Чайковского Скрябин ни разу сознательно задать не осмелился — хотя каждый звук, каждая нота его творений кричала и пела:
Избежно! Избежно!

* * *

Эпиграф или конец:
«Если и музыка нас оставит, что будет с нашим миром?»¹⁸³

* * *

Он понял, что конец — это наше *дело*, а не сложа руки ждать — и полупонял, что это дело не может быть мистерией.
М<истерия> — это только предварительное [действие].
<...>
Но и предварительная Мистерия — мистерии рознь.

* * *

Окончательные судьбы вселенной как бы предаются в руки человеческие, в наши руки. Однако люди, подобно ученикам, не понимают этого, а спросить боятся. И наше время дошло до того, что нет такого захудалого неохристианина, мистика или теософа, который бы не кликал на голову нашу всевозможных гибельных катастроф, суля, правда, при этом возрождение и воскресение «в ином плане», метафизическое утешение. С этой точки зрения, пожалуй, и нынешние палачи человечества — в ином плане окажутся прекраснейшие люди и величайшие человеколюбцы.

В том ведь вся и задача, чтобы перестал мир распадаться на пропасть невежества друг от друга отделенные планы, чтобы этот загадочный иной план стал уже не иным, а здешним, теперешним нашим планом, проектом, программой нашей ближайшей деятельности.

Иначе если этот план спасения по-прежнему будет оставаться в области загадочной мечты, туманной грезы, доступной лишь некоторым избранныкам, восходящим в нее путями нашего современного символического бессознательного творчества, как боги восходят по радуге в Вальгаллу, тогда вправду неотвратима гибель этой Вальгаллы, а с нею и земли¹⁸⁴. Подходит момент, когда человек не в состоянии питаться одними туманными надеждами.

* * *

Капельмейстер Иоганн Крейслер: «Когда-то слышал я в одной довольно глупой веселой комедии речь какого-то остряка, говорившего музыкантам: “вы хорошие люди и плохие музыканты!” С той поры я, как праведный судья, разделил человечество на две половины. Одна из них состоит из добрых людей, которые являются музыкантами плохими или совсем не музыкантами, другая же состоит из настоящих музыкантов. И никто из них не проклят, все должны быть счастливы, хоть и на различные лады»¹⁸⁵. Беда настоящего музыканта в том, что он никогда и ни за что не в состоянии сделаться счастливым на тот лад, на который восхитительно себя чувствуют тысячи добрых людей. Теософов медом не корми, а подай им больше ступеней эволюции — тут их счастье.

Трамплин для прыжка?

Тут сказался в Скрябине — музыкант.

Хороший музыкальный вкус.

Теософы — создавшие эти теории — быть может, превосходные люди — и великие мудрецы — но музыканты они скверные!

Иначе знали бы, что «успокоить волнение, устранить нестроение (гармонизировать хаос), ускорить эволюцию, выпрямить спираль» — все это выражения равнозначущие — и соответствуют гармонизации, консонированию диссонанса — т. е. тому, что является прямой и насущной задачей музыки, как такой!

* * *

Окончательное действие.

Но что есть конец?

Разрушение или завершение?

Скульптор окончил статую, композитор окончил симфонию — что это значит? Разбил молотом, разодрал на клочки... нет!

Почему же *конец* мира понимается иначе? Потому очевидно, что все мы в области *мировых* задач являемся горе-скульпторами, горе-композиторами! — и решаем — понюхавши и полизавши мир — что проку на волос нет в нем. И затем обращаемся с ним, как мартышка с очками, бросая (в воображении) так, что только брызги сверкают¹⁸⁶.

Увы, и Скрябин в мысли своей свернул на этот обезьяний путь.

К Скрябину

Во мгновение ока — одно мгновение? Нет, сначала умрем — а потому уж преобразимся... пожалуй.

Сначала высекут — а потом научат.

Почему? Как почему? А как же!

Ведь розга — мать учения.

За битого двух небитых дают.

— Но позвольте, позвольте. Старые методы — теперь учат без розги.
— Ну что вы — за ересь не хочу слышать.
Розги хлест — бей до слез!
Не разговаривайте, сделайте милость, подставляйте, что полагается.
Таковы диалоги.

Смерть в «Предварительном действии» — так вот где зарыта собака?¹⁸⁷

Без розги ученье,
Без смерти преображенье.
Или это «необходимость»? Но для кого другого, а для Скрябина этого не должно
быть.

Смерть необходима — теперь утверждает Скрябин.
Но мы знаем, что такая необходимость — это моя воля¹⁸⁸.
По его, Скрябина, воле [необходима] смерть.
Это, должно быть, и есть новое Евангелие?

Потому что старое Евангелие иначе смотрело на этот вопрос: все не умрем¹⁸⁹.
Все сначала *умрем*, а потом уже изменимся!
Вот разница!

Кириллов и пр.

Смерть обходима, без нее отлично можно обойтись...
Можно, а значит и нужно. Сол. I, V, 23¹⁹⁰.

<...>

Христос не умирал, его умертвили.
«Разрушу» — не говорил, а «Разрушите»¹⁹¹.

* * *

«Как ведать? Может быть, и есть в природе звуки,
Благоухания, цветы и голоса —
Предвестники для нас последнего часа
И усладители последней нашей муки...
И ими-то судеб посланник роковой,
Когда сынов земли из жизни вырывает,
Как *тканью* легкою свой образ прикрывает,
Да утаит от них приход ужасный свой»¹⁹².

Хорош, должно быть, образ, если его надо прикрывать. В открытую видно никого не вызовет... «Дьявол не был бы дьяволом, если б он в открытую играл...»¹⁹³ И находятся до сих пор «умные» люди... соблазняются легкою тканью — и не нахвалятся поцелуем смерти... Сюда «Сфинкс» Зелинского — и «Вьюнош с Хакелом» Кота-мурлыки¹⁹⁴. С этой точки зрения цель Мистерии Скрябина — послужить своими — звуками (музыки), голосами (пение), цветами (инструмент, изобретенный в дополнение к «Прометею» — как ближе рвется он?) и запахами (но не вкусом заметьте¹⁹⁵ — вкус — по-видимому, не обманет — как и осязание) — усладить последнюю муку — мира, мало того: спрог[амм]ировать его на гибель... Ну а если... так: сорвать и себе присвоить (или что то же: самому такую же — не хуже вышить), а судеб посланнику роковому увидеть, что у него за рожа и голосок — и каков настоящий дух его спирал («Спирает грудь тлетворный

дух»)¹⁹⁶, накласть и в хвост и в гриву (подобно Моисею легенды¹⁹⁷), чтобы ему впредь неповадно было...

Сказка — о волке — голосом козы: «Ваша *мать* пришла, молочка принесла».

Бабушка — красной шапочки — и пр., и пр.¹⁹⁸

* * *

Сабанеев поспешил объявить Скрябина *дементативным*.

За что? Характернее всего такая фраза: «Он мечтал о безумии. О колоколах, звучащих с неба» etc.¹⁹⁹

Итак, это, по Сабанееву, безумие... А по-нашему это единственно разумное, о чем только можно и должно мечтать. И не мечтать только, а строить, организовать. <...>

* * *

Скрябин. Огромный очерк²⁰⁰

Утверждения Абрагама («Сон и миф») сводятся к тому, что миф о Прометее это *апофеоз воспроизводительной силы человека*²⁰¹.

Это вполне правильно.

Этот миф (как и всякий другой), действительно, является таким апофеозом — но с той лишь оговоркой (Абрагамом затененной), что этот миф (как и любой другой) является вместе с тем (и потому именно) выражением глубочайшей неудовлетворенности тем способом, каким покуда эта воспроизвод<ящая> сила ч<елове>ка реализуется и применяется к делу — и одновременно прощупью, догадкой, наметкой, ступенью, проектом иных способов возможного применения воспроизводительной силы.

Из папки «Скрябин»²⁰²

В последние годы в искусстве экрана²⁰³ заметно выдвигаются на первый план фильмы нового типа, где музыка, игравшая обычно подчиненную, сопроводительную и иллюстративную роль, становится *ведущим* началом, определяя собой содержание основного сюжета и разворот зрительных образов. В этом направлении советская кинематография еще не создала фильм, равный по художественному достоинству лучшим произведениям зарубежных мастеров. Однако благодаря богатому музыкальному наследию мы имеем все данные, чтобы и здесь в ближайшее время догнать и перегнать Америку.

Если, напр<имер>, «Большой вальс»²⁰⁴ дает превосходный музыкальный экстракт истории буржуазии «средней Европы» в половине и в конце XIX века, то для нашего столетия несравненно труднее фиксировать творческое внимание на такой музыке, в которой синтетически отражались бы и ощущались основные черты нашей эпохи со всеми ее острыми противоречиями, небывалыми социальными сдвигами, творческими исканиями, срывами и устремлениями.

Можно назвать только одно имя музыканта-творца прекрасной и волнующей музыки эпохи, и это имя Скрябина.

Только фильм о Скрябине мог бы сделаться фильмом о нашем веке.

В музыке Скрябина дано небывалое по напряженности предощущение чудовищной растраты человеческой энергии во всех войнах.

Если собрать все, что сколько-нибудь [не дописано]

Фильм о Скрябине должен быть фильмом о всей эпохе, породившей Скрябина, и о той, которую он предчувствовал и призывал в гениальных мечтах.

* * *

Эснэк.

Фильм о Скрябине

Невозможного нет, если кровь горяча.

Борьба с теософией, мистикой и пр.

Экстаз 1905 года²⁰⁵
Потемкин²⁰⁶ — пр. — искусств. фон.

Предвидение радио и пр.²⁰⁷

Марксизм — Плеханов
— в процессе становления.

Горел творческ<им> марксизмом
— это не — то и т.д.²⁰⁸

Большинство кадров
1) игра цветов — и
2) мультипликация

Все найдет место...
Проблема синтеза искусств.

К Скрябину

Человек

Этот быстрый рост моих желаний,
Могучий рост сознания моего.
Теперь оно во мне подобно искре
Ну что ж! Ведь искры — это матери пожаров.
Я в будущем пожар во тьме вселенной²⁰⁹.

* * *

Симметрические пламена на экране! Как просто! А между прочим — в сопровождении музыки Чайковского или Скрябина — и соответственно подрезки ножницами кадров взлета и угасания в соответствии с музыкой — как много бы сказали!

Начало регуляции огня..
Надо музыку [воспринимать] глазами наконец!
С тылу зайти в «Страшный мир»!
Не так он страшен!..

* * *

<Проект обложки работы о Скрябине>²¹⁰

А. Горностаев (синее)
Скрябин (красное)

как творец (синее)
Жизни (красное)

ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВО
СКРЯБИНА

Личность и смерть Скрябина.

Примечания

В настоящую публикацию включены статьи, заметки, фрагменты писем А.К. Горского, касающиеся личности и творчества А.Н. Скрябина. Архивные материалы печатаются по: Московский архив А.К. Горского и Н.А. Сетницкого (собрание Ю.Р. Берковского), при републикации материалов журнала «Южный музыкальный вестник» библиографические ссылки даются в соответствующих пунктах комментария. При подготовке публикации были максимально сохранены особенности орфографии и пунктуации подлинников. Конъектуры публикатора помещены в квадратных скобках, расшифровки сокращенных слов — в угловых.

¹ Печатается по: Южный музыкальный вестник. 1915. № 4. С. 2–6. Номер журнала, в котором напечатана статья, был посвящен памяти А.Н. Скрябина.

² Александр Николаевич Брянчанинов (1874, по другим сведениям – 1960) – общественный деятель, публицист, в 1913–1915 гг. издатель журнала «Новое звено». Последовательный сторонник идеи славянства, еще в годы Балканской войны, предшествовавшей началу Первой мировой войны, подчеркивал необходимость прославянской, а не проевропейской ориентации внешней политики России. Опираясь на эту точку зрения, он приветствовал вступление России в войну против Германии и в ряде передовых статей, помещенных в «Новом звене», указывая на патриотический подъем в русском обществе и народе, подчеркивал нравственное значение этой войны. В очередной раз о «воспитательном значении войны» А.Н. Брянчанинов высказался в передовой статье «Звенья жизни» (Новое звено. 22 ноября 1914. № 48): «За эти четыре месяца Россия, не только народная, но и полуофициальная сделала огромный шаг вперед в области своего русского и славянского самосознания» (С. 1).

³ О связи политики с искусством (Письмо к издателю композитора-мистика А.Н. Скрябина) // Новое звено. 29 ноября 1914. № 49. С. 6). Горский цитирует письмо А.Н. Скрябина А.Н. Брянчанинову с некоторыми сокращениями.

⁴ Источник цитаты не установлен.

⁵ Цитата из поэмы М.Ю. Лермонтова «Мцыри» (1839).

⁶ Цитату из сочинения А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление» Горский приводит по книге Р. Вагнера «Бетховен» (М.; СПб., 1912. С. 56).

⁷ Неточные цитаты из интервью А.Н. Скрябина, данного в связи со 100-летием Шопена корреспонденту «Утра России». Фрагменты интервью были перепечатаны в «Русской музыкальной газете». Именно на эту публикацию, по всей видимости и опирается А.К. Горский (см.: А. Скрябин и И. Гофман о Шопене // Русская музыкальная газета. 1910. № 13. Стлб. 353; раздел «Периодическая печать о музыке»).

⁸ См. примеч. 82.

⁹ Эта и следующие ниже цитаты взяты из романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» (1958) и относятся к одному из героев романа, немецкому музыканту Христофору Лемму.

¹⁰ Вагнер Р. Бетховен. М.; СПб., 1912. С. 89–91.

¹¹ Речь идет о 4-й сонате (соч. 30). Написана летом 1903 г.

¹² Цитата из написанного А.Н. Скрябиным программного текста к 4-ой сонате.

¹³ Цитата из письма А.Н. Скрябина А.Н. Брянчанинову от 24 ноября 1914 (Новое звено. 29 ноября 1914. № 49. С. 6).

¹⁴ Обе цитаты данного абзаца — из программного текста к 4-ой сонате.

¹⁵ Источник обеих цитат тот же.

¹⁶ Источник цитаты не установлен.

¹⁷ *Ананке* (греч.) — рок, судьба.

¹⁸ Источник цитаты не установлен.

¹⁹ Источник цитаты не установлен.

²⁰ Цитата из трагедии Вяч. Иванова «Прометей» (1919).

²¹ Цитата из письма А.Н. Скрябина А.Н. Брянчанинову от 24 ноября 1914 (Новое звено. 29 ноября 1914. № 49. С. 6).

²² Источник цитаты не установлен.

²³ Выражение из 90 псалма: «Не убоишия от страха ночнаго, от стрелы летящая во дни, от вещи во тьме преходящая, от стряща и беса полуденнаго» (Пс. 90: 5–6). Согласно святоотеческому толкованию, «бес полуденный» — бес уныния.

²⁴ Одно из первых сравнений творчества А.Н. Скрябина, одушевленного идеей синтеза искусств, стремившегося к созданию «световой симфонии», и литовского композитора и художника (1875–1911) Микалоюса Константинаса Чюрлёниса (Николая Константиновича *Чурляниса*; 1875–1911), также тяготевшего к синтетическим формам и экспериментировавшего в области «музыкальной живописи».

²⁵ Печатается по: Южный музыкальный вестник. 1915. № 4. С. 9. Стихотворение подписано литературным псевдонимом А.К. Горского «А. Горностаев».

²⁶ Горский вводит в стихотворение образ Розы в том его значении, который он приобрел в христианстве: Роза как символ Божественного начала, святости, чистоты, преображенной материальности.

²⁷ Горский использует здесь библейскую символику. Ковчег Завета — величайшая святыня еврейского народа, знаменующая союз Бога с Народом Израиля, присутствие Божие в его среде. По обычаю, никто не имел права смотреть на Ковчег завета и прикасаться к нему. Когда по приказу царя Давид после победы над филистимлянами Ковчег завета переносили из Кириаф-Иарима в Иерусалим, колесница накренилась, и сын левита Аминадава Оза простер руку, чтобы придержать Ковчег. Господь разгневался на него за оскорбление святыни и поразил его мгновенной смертью: «и он умер тут же пред лицем Божиим» (1 Пар. 13:8–10).

²⁸ Согласно древнегреческому мифу, когда Геракл, величайший герой древности, собрался жениться на взятой им в плен Иоле, его супруга Деянира, дабы вернуть любовь мужа, отправила ему хитон, пропитанный кровью кентавра Несса, которого в свое время убил Геракл за похищение Деяниры. В волшебном действии своей крови, якобы способной с новой силой разжечь в сердце Геракла пламя любви, хитростью убедил Деяниру когда-то сам Несс, жаждавший отомстить герою. В действительности же кровь Несса несла в себе яд лернейской гидры, которой были пропитаны стрелы Геракла. Надев хитон, Геракл скончался в страшных мучениях. Обращаясь к мифу о смерти Геракла, Горский заменяет образ «хитона», который носил Геракл, не обладавший царским достоинством, на образ «багряницы», одеяние царей, создавая тем самым переключку со сценой бичевания Христа, которого воины в насмешку облекли в красное одеяние, «багряницу», пародирующее царское достоинство «Царя Иудейского».

²⁹ *Пещера* — здесь: символ темноты, безвидности, хаоса; согласно Платону, символ мысли, пребывающей во тьме, в иллюзорности.

³⁰ В этом четверостишии Горский использует развернутый в Откровении Иоанна Богослова образ «последних язв», т. е. Божественных кар, посылаемых на землю, погрязшую во грехе: «град и огонь, смешанные с кровью», от которых сгорает «третья часть деревьев» и «трава зеленая»; звезда «Польнь», павшая на источники вод и отравляющая их; дым, помрачающий солнце и воздух; четыре всадника, изо рта которых «выходил огонь, дым и сера» — «от этих трех язв, от огня, дыма и серы, выходящих изо рта их, умерла третья часть людей» (Откр. 8:7–12; 9:1–19). Этим природным бедствиям, поражающим мир, противопоставляется в последнем абзаце образ «регуляции» стихийных сил мира

³¹ Образ из Откровения Иоанна Богослова, вводящий тему Новой песни: «И услышал я голос с неба, как шум от множества вод и как звук сильного грома» (Откр. 14:2).

³² *Иерофант* — верховный жрец Элевзинских таинств. Он председательствовал на торжествах в честь Деметры, возглашал хвалебную песнь Деметре и Персефоне, посвящал в большие и малые мистерии.

³³ Апокалипсический образ 144 тысяч праведников, «искупленных от земли», что стоят на огнестеклянном море, держа гусли Божии, и поют «Новую песнь пред престолом» Спасителя (Откр. 14:1–5), воплощал для Горского всечеловеческую победу над грехом и смертью. Эта победа должна была стереть «начертанье зверя», которое полагалось в эпоху торжества зверя-антихриста на руку и чело каждого человека (см. Откр. 13:16)

³⁴ Первая часть статьи «Окончательное Действие» была напечатана в № 7–8 журнала «Южный музыкальный вестник» за 1916 г. (апрель). Напечатанный текст завершался формулой «Окончание в след. №», однако ни в следующем, ни в других номерах, вплоть до последнего номера журнала (1917 № 3–4), вторая часть статьи так и не появилась. В архиве А.К. Горского сохранилась незавершенная рукопись этой части. На 1 листе рукописи к названию сделана сноска: «Окончание. См. № 7–8 Ю. М. В.» (т. е. «Южного музыкального вестника»).

Печатаются как первая, так и вторая (архивная) части статьи.

³⁵ Цитата из стихотворения А.К. Толстого «Гаральд Свенгольм».

³⁶ Вольное переложение суждения из статьи А.Н. Брянчанинова «Под пение Христос Воскресе» (Новое звено. 1915. № 15(67). С. 2). Мысли, изложенные в этой статье, А.Н. Брянчанинов повторил на религиозно-философской беседе, прошедшей в его доме 28 апреля 1915 г. В беседе, посвященной «обсуждению вопроса о мистическом значении кончины А.Н. Скрябина», приняли участие Б.Ф. Шлецер, П.Д. Успенский, Д. Дмитриевский, барон Рауш и др. (см. Новое звено. 1915. № 17(69). С. 8). Выступления Б.Ф. Шлецера, П.Д. Успенского, Ф. Зелинского были опубликованы на страницах «Нового звена». А.К. Горский был знаком с этой публикацией.

³⁷ Статья представляла собой текст выступления философа, музыкального писателя и критика Бориса Федоровича *Шлецера* (1881–1969) на религиозно-философской беседе в доме А.Н. Брянчанинова (см. примеч. 27). Под заглавием «О действенном искусстве (Смерть А.Н. Скрябина)» опубликована на 8–11 страницах указанного в сноске номера журнала «Новое звено». Далее А.К. Горский обширно цитирует эту статью, снабжая ее собственным комментарием.

³⁸ Здесь и далее А.К. Горский заменяет глаголом «видоизменять» присутствующий у Шлецера глагол «модифицировать».

³⁹ Данная сцена описана в романе французского писателя и публициста Октава Мирбо (1848–1917) «Сад мучений» (1899).

⁴⁰ Цитата из первой речи В.С. Соловьева в память Ф.М. Достоевского. Цифры в скобках представляют собой ссылку на «Собрание сочинений» В.С. Соловьева, выпущенное под редакцией и с примечаниями С.М. Соловьева и Э.Л. Радлова. Римская цифра обозначает том, арабская — страницу издания. Приведенная Горским цитата находится на С. 189–190.

⁴¹ Константин Алексеевич *Кузнецов* (1883–1953) — музыковед. В 1914–1921 гг. был профессором Одесского университета и Высших женских курсов, читал лекции по истории музыки в Одесской консерватории. В 1921 г. переехал в Москву, был действительным членом и председателем историко-музыкальной секции ГАХН, с 1929 г. преподавал в Московской консерватории. Фраза Скрябина, которую приводит А.К. Горский, была сказана композитором в разговоре с К.А. Кузнецовым, посетившим Скрябина «в период создания “Поэмы экстаза”». Скрябин, подчеркивал К.А. Кузнецов, «верил твердо, что его музыка жива мыслью. Когда я пытался развивать иную точку зрения, Скрябин, как сейчас помню, заметил: “Если бы я согласился с Вами, то я захлопнул бы крышку рояля и бросил бы сочинять”» (*Кузнецов К.А.* Скрябин и философия искусства // Русская мысль. 1916. Кн. V. С. 83–92).

⁴² См.: *Шлецер Б.Ф.* О действенном искусстве (Смерть А.Н. Скрябина) // Новое звено. 1915. № 17(69). С. 10.

⁴³ Тезис о том, что «истинная религия ведет от магии к химии», о необходимости включить научное делание в сферу делания религиозного Горский впервые предложил в статье «Тяга земная», посвященной идейным взаимоотношениям В.С. Соловьева и Н.Ф. Федорова (см.: *Горностаев А.* [А.К. Горский]. Тяга земная // Вселенское дело. Вып. 1. Одесса, 1914. С. 207).

⁴⁴ Откр. 13:18.

⁴⁵ Данный нотный пример отсутствует в статье Б.Ф. Шлецера, обширный фрагмент которой приводит здесь А.К. Горский, и вставлен им самим.

⁴⁶ Фрагмент, приведенный Горским, дан с некоторыми сокращениями, в ряде случаев прописные буквы в выражениях «Предварительное Действие», «Мистерия», «Предварительный Акт» заменены на строчные. Оригинальный текст: *Шлецер Б.Ф.* О действенном искусстве (Смерть А.Н. Скрябина) // Новое звено. 1915. № 17(69). С. 10–11.

⁴⁷ Конец опубликованной части статьи. Нижеследующий текст печатается по архивной рукописи.

⁴⁸ Горский цитирует статью музыковеда, музыкального критика, композитора Леонида Леонидовича *Сабанеева* (1881–1968) «А.Н. Скрябин, его творческий путь и принципы художественного воплощения» (Музыкальный современник. 1916. № 4–5. С. 119–144). Приведенная цитата находится на С. 125. Здесь и далее курсив в цитатах принадлежит А.К. Горскому.

⁴⁹ *Манвантара* — мера времени в индуизме, в индуистской космологии — обозначение периода активности жизни вселенной, который сменяется периодом покоя, пралайей.

⁵⁰ Музыкальный современник. 1916. № 4–5. Помимо статьи Л. Сабанеева, в номер журнала вошли статьи: Ю. Энгель. А.Н. Скрябин. Биографический очерк; М. Неменова-Лунц. Отрывки из воспоминаний об А.Н. Скрябине; Б. Шлецер. Об экстазе и действенном искусстве; А. Авраамов. «Ультрахроматизм» или «омнитональность»; Л. Сабанеев. Скрябин и явление цветного слуха в связи со световой симфонией «Прометей»; В. Каратыгин. Элемент формы у Скрябина.

⁵¹ Цитата из стихотворения А.К. Толстого «О, не пытайся дух унять тревожный...» (1856).

⁵² Эта и следующая цитаты см.: *Энгель Ю.* А.Н. Скрябин. Биографический очерк // Музыкальный современник. 1916. № 4–5. С. 63, 72.

⁵³ Цитата из статьи Б.Ф. Шлецера «Об Экстазе и действенном искусстве» (Там же. С. 152).

⁵⁴ Откр. 10:6.

⁵⁵ *Энгель Ю.* А.Н. Скрябин. Биографический очерк // Музыкальный современник. 1916. № 4–5. С. 57.

⁵⁶ Эту фразу А.Н. Скрябина, произнесенную в 1906 г. в Брюсселе во время разговора с актером и музыкантом Алексеем Александровичем *Подгаецким* (псевдоним — Чабров; ок. 1888 — ок. 1935), Ю. Энгель приводит в одном из подстрочных примечаний к биографическому очерку о Скрябине.

⁵⁷ Откр. 14: 2–3.

⁵⁸ Эмиль Жак-Далькроз (1865–1950) — швейцарский композитор и педагог, создатель системы музыкально-ритмического воспитания (ритмическая гимнастика).

⁵⁹ *Энгель Ю.* А.Н. Скрябин. Биографический очерк // Музыкальный современник. 1916. № 4–5. С. 90.

⁶⁰ Эта и следующая цитата — из романа Ф.М. Достоевского «Бесы». Первая цитата — из диалога Кириллова с Шатовым, вторая — из диалога Кириллова со Ставрогиним.

- ⁶¹ Цитаты из книги канадского физиолога и психиатра Ричарда Мориса Бекка (1837–?) «Космическое сознание» (рус. пер.: Пг., 1915). См.: Бекк Р.М. Космическое сознание. Пг., 1915. С. 373, 76.
- ⁶² Энгель Ю. А.Н. Скрябин. Биографический очерк // Музыкальный современник. 1916. № 4–5. С. 90.
- ⁶³ Там же. С. 152.
- ⁶⁴ Слова Л.Н. Толстого «Я горжусь, что живу в одно время с подобным человеком» приведены в письме А.А. Фета Н.Ф. Федорову от 6 декабря 1887, слова В.С. Соловьева: «Я с своей стороны могу только признать Вас своим учителем и отцом духовным» — в его письме Н.Ф. Федорову от 12 января 1882 (Федоров Н.Ф. Собр. соч.: В 4 т. Т. IV. М., 1999. С. 629, 632).
- ⁶⁵ Текст «Величайшим ее провозвестником ∞ Но идеи эти носятся в воздухе» в рукописи зачеркнут: по всей вероятности, это зачеркивание сделано позднее, когда А.К. Горский подчеркнуто разводит религиозно-философский проект Н.Ф. Федорова и мистериальные замыслы Скрябина.
- ⁶⁶ Цитата из книги Ф. Ницше «Так говорил Заратустра» (1883–1885), глава «О высшем человеке».
- ⁶⁷ Далее вписано: «до той поры продолжение».
- ⁶⁸ Мф. 11:6.
- ⁶⁹ А.К. Горский ссылается на «Краткую повесть об антихристе», входящую в состав «Трех разговоров о войне, прогрессе и конце всемирной истории» В.С. Соловьева (1899–1900).
- ⁷⁰ Энгель Ю. А.Н. Скрябин. Биографический очерк // Музыкальный современник. 1916. № 4–5. С. 7.
- ⁷¹ Там же. С. 90.
- ⁷² Там же. С. 56–57.
- ⁷³ Фрагмент из работы А.К. Горского «Организация мировоздействия», составившей третий выпуск очерков «Николай Федорович Федоров и современность» печатается по: *Остромиров А.* [А.К. Горский] Николай Федорович Федоров и современность. Вып. 3. Организация мировоздействия. Харбин, 1932. С. 12–17, 21–22, 35–37. В архиве А.К. Горского в папке «Скрябин как творец жизни» хранятся отдельные страницы рукописи этого фрагмента.
- ⁷⁴ Блок А.А. Дневник. Вып. I. 1911–1913. Л., 1928. С. 193.
- ⁷⁵ В книге «Закат Европы» (рус. пер. — 1923) О. Шпенглер, развивая учение о сменяющих друг друга «организмах» культуры, определил Западную культуру как культуру фаустовскую, которая — согласно общему закону развития культур — ныне вырождается в цивилизацию. Отсюда и тезис о том, что «роль художника кончена».
- ⁷⁶ Цитата из стихотворения С. Есенина «Русь советская» (1924).
- ⁷⁷ Цитаты из стихотворения С. Есенина «Проплясал, проплакал дождь весенний...» (1916–1917).
- ⁷⁸ Эта статья, представлявшая собой реферат статей французского философа Ж. М. Гюйо и французского историка, археолога Ж. Перро, была напечатана во II томе «Философии общего дела» (Москва, 1913. С. 216–228) как статья Федорова, однако, как выяснилось уже в наши дни, ее автором был Н.П. Петерсон, изложивший в реферате и ряд воззрений своего учителя (см.: Федоров Н.Ф. Собр. соч.: В 4 т. Дополнения. Комментарии к Т. IV. М., 1999. С. 544, примеч. 9). Здесь и далее, цитируя произведения Федорова, Горский ссылается на двухтомное издание «Философии общего дела» (Т. 1. Верный, 1906; Т. 2. М., 1913), указывая в скобках после цитаты том и страницу.
- ⁷⁹ Цитата из вышеуказанной статьи (Федоров Н.Ф. Философия общего дела. Т. II. С. 228).
- ⁸⁰ Цитата из статьи Федорова «Что такое добро» (Федоров Н.Ф. Собр. соч.: В 4 т. Т. IV. М., 1999. С. 28–29; Статья предназначалась для так и не вышедшего III тома «Философии общего дела». Горский познакомился с данной статьей через посредство М.Н. Петерсона, у которого после смерти его отца, ученика Федорова Н.П. Петерсона, хранилась часть архива мыслителя).
- ⁸¹ Цитата из статьи Федорова «Трагическое и вакхическое у Шопенгауэра и Ницше» (Федоров Н.Ф. Философия общего дела. Т. I. Верный, 1906. С. 151). В предыдущем абзаце и ниже Горский также цитирует эту статью.
- ⁸² В христианской символике Христос — «агнец Божий», трагедия же в переводе с греческого (τραγωδία) буквально означает «козлиная песнь», что связано с ее происхождением от древних дионисических, оргиастических культов (культы бога Диониса, в свите которого, согласно мифу, были сатиры, лесные божества с козлиными ногами).
- ⁸³ Цитата из статьи Федорова «Трагическое и вакхическое у Шопенгауэра и Ницше» (Федоров Н.Ф. Философия общего дела. Т. I. С. 151).
- ⁸⁴ В данном абзаце обыгрывается цитата из стихотворения А. С. Пушкина «Осень» (1833): «Душа стесняется лирическим волненьем, Трепещет, и звучит, и ищет, как во сне, Излиться, наконец, свободным проявленьем...»
- ⁸⁵ Цитата из статьи Л.Л. Сабанеева (см. примеч. 48) «Скрябин и идея Мистерии» (Голос Москвы. 1915. 22 апреля. № 92). В архиве А.К. Горского сохранилась вырезка данной статьи с его подчеркиваниями и пометами.
- ⁸⁶ Откр. 15:2–4.
- ⁸⁷ Николай Александрович Умов (1846–1915) — первый русский физик-теоретик, основатель учения о локализации и движении энергии. В противовес II закону термодинамики выдвигал понятие антиэнтропийной сущности жизни, увеличивающей «стройность» в живых существах, во всем мироздании. В работе «Эволюция живого и задача пролетариата мысли и воли» (1906), из которой и взят цитируемый

фрагмент, Умов указал, что человечество созидает вокруг себя как бы «вторую природу». Технику в этом процессе ученый выдвигал на первый план, видя ее задачу в том, чтобы распространить антиэнтропийный принцип стройности на «неорганизованную материю», на косное вещество.

⁸⁸ Здесь Горский касается федоровского переосмысления Божественной литургии как богочеловеческого дела. *Литургию оглашенных* (ту часть литургии, на которой в древности могли присутствовать не только христиане, но и готовящиеся к крещению, проходящие «оглашение», катехизацию) Федоров понимал как процесс воспитания, раскрытия перед «сынами человеческими» их долга перед отцами и перед Богом отцов, «не мертвых, а живых», участия всех в познании, воссоединения всех живущих для совершения главного дела дел — «возвращения жизни тем, от коих ее получил». Это и будет *внешрамовая «литургия верных»*, ибо, по Федорову, таинство пресуществления хлеба и вина в Тело и Кровь Христовы есть прообраз будущего пресуществления праха умерших в живые плоть и кровь, совершаемого соединенным действием человеческого усилия и Божией благодати.

⁸⁹ *Игорь Глебов* — псевдонимом музыковеда и педагога Бориса Владимировича Асафьева (1884–1849). Творчеству А.Н. Скрябина Б.В. Асафьев посвятил целый ряд работ, в том числе брошюры «Скрябин. Опыт характеристики» (Пг, 1921), «Скрябин. 1871–1915. Пг., б/г. В архиве Горского содержится следующая выписка из статьи Б.В. Асафьева, в которой дано сопоставление Н.Ф. Федорова и А.Н. Скрябина: «Все почерпнутое у Листа, Вагнера и Шопена «претворил религиозно Скрябин. Претворил свято и целомудренно, именно так, как русская религиозная мысль представляет себе будущее преобразование всей земли и всего, что на ней, не уступая ни пяди родного “здесь” абстрактному небесному “там”. И в своей обычной жажде непрестанного одухотворения чувственного Скрябин все-таки достоин быть сопричислен к сонму тех строителей, которых ждет в своей “Философии общего Дела” великий русский мыслитель Н.Ф. Федоров».

⁹⁰ Речь идет о книге Б.Ф. Шлецера «А. Скрябин. Т. 1. Личность. Мистерия» (Берлин: Грани, 1923). Ставя замыслы А.Н. Скрябина в творческий контекст эпохи конца XIX – начала XX в., Б.Ф. Шлецер, в частности, сопоставлял их с идеями Н.Ф. Федорова, подчеркивая, что при всей разнице конечных установок (развоплощение мира, стремление вырваться из его оков, порыв к трансцендентному у Скрябина, имманентизм, воскрешение умерших, стремление к преображению мира в Царствие Божие у Федорова), философ и композитор были близки в своих представлениях о творческом призвании человека, о роли искусства в деле изменения бытия (Указ. Соч. С. 311–313).

⁹¹ Откр. 13:11–17.

⁹² Откр. 13:1–12.

⁹³ *Вересаев В.В.* Живая жизнь (Ч. 1. О Достоевском и Льве Толстом. 1911., Ч. 2. Аполлон и Дионис (о Ницше). 1915).

⁹⁴ Откр. 13:15.

⁹⁵ Откр. 15:2.

⁹⁶ Иоан. 19:37.

⁹⁷ Последние слова Евангелия от Иоанна: «Многое и другое сотворил Иисус; но если бы писать о том подробно, то, думаю, и самому миру не вместить бы написанных книг» (Ин. 21:25).

⁹⁸ Печатаемый текст представляет собой незавершенные тезисы доклада А.К. Горского на юбилейной сессии в Музее А.Н. Скрябина, проходившей в конце апреля 1941 г. и посвященной 25-летию со дня смерти композитора. Оригинал рукописи сохранился в личном архиве мыслителя.

⁹⁹ Печатается подборка фрагментов из писем А.К. Горского О.Н. Сетницкой и Е.А. Крашенинниковой 1939–1942 гг., в которых речь идет о А.Н. Скрябине, проблемах смысла любви, философии творчества.

¹⁰⁰ «Огромный очерк» — философская работа А.К. Горского, развивающая идеи «Смысла любви» В.С. Соловьева, посвященная воскресительной сущности любви и творчества. Первая часть работы была написана в 1924 г., вторая писалась в конце 1930-х — начале 1940-х гг. Текст работы см.: *Горский А.К., Сетницкий Н.А.* Сочинения. М., 1995. С. 185–266.

¹⁰¹ *Магнитно-облачная эротика* — термин, введенный в работе А.К. Горского «Огромный очерк». При этом типе эротике, более свойственном женскому организму, возбуждение не привязано к гениталиям, но охватывает как бы все тело, создает вокруг него своего рода «магнитное облако сил», рождая «ощущение постоянного переполнения, избытка излучаемой энергии» (*Горский А.К., Сетницкий Н.А.* Сочинения. С. 212). Магнитно-облачная эротика, построенная на принципе автоэротической зеркальности (см. примеч. 106), с точки зрения Горского, наиболее перспективна в плане ее трансформации и в будущем призвана сыграть огромную роль в деле регуляции человеческого организма и внешней природной среды. При этом философ ставил магнитно-облачную эротiku выше *кожной (кожно-мышечной) эротики*, представлявшей собой разновидность экстрагенитальной эротики, в частности проявляющейся в физической активности и занятиях спортом (в начале XX в. кожно-мышечную эротiku активно изучали психоаналитики, в частности Исидор Задгер — см.: *D-r Zadger.* Эротика кожных и слизистых покровов и мышечной системы. М., 1923).

¹⁰² Тезис о том, что «всякое восприятие есть начало воспроизведения» А.К. Горский выдвинул в работе «Огромный очерк»: «Мы можем утверждать, что всякое восприятие энергии, усиливаясь вызывает со стороны организма реакцию в виде *выделения* энергии, а это уже есть форма *воздействия*, всякое же *воздействие* на внешнюю среду стремится в конечном счете к *воспроизведению* себя в ней. Итак, *всякое восприятие есть начало воспроизведения*. Значит, всякий орган восприятия может или мог бы стать при известных условиях органом воспроизведения» (*Горский А.К., Сетницкий Н.А.* Сочинения. С. 217).

¹⁰³ См.: 2 Кор. 2:15–16.

¹⁰⁴ Цитата из стихотворения Н.С. Гумилева «Андрогин» (1910).

¹⁰⁵ В книге «Воспоминания о Скрябине», которую активно использовал А.К. Горский, создавая свой образ Скрябина-мыслителя, Л.Л. Сабанеев рассказывал, как однажды Скрябин сообщил ему «красивую мечту об “освещенных фимиамах”»: «Я долго думал, <...> как осуществить в самой постройке храма (речь идет о храме, в котором должна была совершиться его Мистерия. — А.Г.) текучесть и творчество. И вот мне пришло в голову, что можно колонны из фимиама... Они будут освещены светом световой симфонии, они будут растекаться и вновь собираться! Это будут громадные огненные столбы. И весь храм будет из них... Это будет текучее, переменное здание, текучее, как и музыка. И его форма *будет отражать настроение* музыки и слов. Тут все есть: и симфония световая, и текучая архитектура, не грубо материальная, а прозрачная, и симфония ароматов, потому, что будут не только столбы светов, но и ароматов...» (Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. М., 1925. С. 149).

¹⁰⁶ *Автоэротическая зеркальность* — термин А.К. Горского, введенный в работе «Огромный очерк». Опираясь на предложенное в 1898 г. Х. Эллисом понятие «автоэротизма», усвоенное и переосмысленное З. Фрейдом в понятии «нарцисстического либидо», объектом внимания которого является собственное «я», Горский предложил понимать под автоэротической зеркальностью не просто восхищение собственным телом, каково оно есть, но своего рода мечту о «новой природе», о новом, преображенном, совершенном естестве, причем иллюстрировал эту мысль цитатой из неоконченной лермонтовской повести «Штосс-с»: «Молодая душа» «в избытке сил творит для себя новую природу лучше и полнее той, к которой прикована» (Горский А.К., Сетницкий Н.А. Сочинения. С. 201).

¹⁰⁷ Отсылка к 1 посланию ап. Иоанна: «Бог свет есть, и тьмы в Нем ни единыя» (1 Ин. 1:5).

¹⁰⁸ Горский отсылает к эпизоду поэмы А.К. Толстого «Грешница» (1858). Молодая блудница на веселом пиру дерзко похваляется, что новоявленный Учитель «не смутит ее очей», и смеется в лицо вступающему в храмину «мужу благообразному», принимая его за Христа, однако, когда пред ней предстает сам Христос и Его взгляд пронзает душу грешницы до самых глубин, обнажая все зло и неправду жизни, и она, потрясенная, падает ниц перед Ним.

¹⁰⁹ «*Рукотворный кумир*» — выражение из стихотворения Вл. Соловьева «Кумир Небукаднецара» (1891). Строки из этого стихотворения: «И от Египта до Памира сошлись все князья земли, и *рукотворного* кумира Владыкой жизни нарекли» Горский цитирует в начале письма.

¹¹⁰ Начальные строки стихотворения Н.С. Гумилева «Андрогин».

¹¹¹ Отсылка к знаменитому стиху из послания ап. Павла галатам, используемому в православном богослужении: «Все вы во Христа крестившиеся, во Христа облеклись» (Гал. 3:27).

¹¹² Гал. 3:28.

¹¹³ Еф. 2:14.

¹¹⁴ *Катя* — Е.А. Крашенинникова (см. о ней в публикации воспоминаний Е.Н. Берковской).

¹¹⁵ «*Семя жены*» — согласно Книге Бытия, перед изгнанием Адама и Евы из рая Господь положил вражду между «семенем жены» и «семенем змия», подчеркивая, что «семя жены» будет поражать «голову змия» (Быт. 3:15). Эти слова — первое, данное непосредственно после грехопадения, пророчество об Иисусе Христе, который должен был сокрушить смерть и ад.

¹¹⁶ Еф. 5:33.

¹¹⁷ См.: Быт. 3:16.

¹¹⁸ Рассматривая творчество А.С. Пушкина в контексте идей «Смысла любви», А.К. Горский видел в нем «бурные всходы» воскресительного Эроса (статья «Магический кристалл», Московский архив А.К. Горского и Н.А. Сетницкого). Особенно внимательно с точки зрения «преобразовательной эротики» рассматривал мыслитель поэму «Руслан и Людмила».

¹¹⁹ Еф. 5:23.

¹²⁰ Еф. 5:32. Церковное учение о браке, основываясь на послании ап. Павла Галатам, уподобляет брак мужнины и женщины браку Христа и Церкви.

¹²¹ Ин. 3:30.

¹²² Еф. 4:22.

¹²³ Лк. 1: 41–44.

¹²⁴ *Мариология* — цикл сонетов А.К. Горского, посвященных Богородице. Написан во второй половине 1920-х гг. Под названием «Одигитрия. Сонеты из цикла “Великая цепь”» и псевдонимом «Горностаев» был опубликован Н.А. Сетницким в Харбине в 1935 г.

¹²⁵ А.К. Горский имеет в виду поздние сонаты А.Н. Скрябина, создававшиеся композитором в последнее пятилетие жизни и ставшие своего рода прощупыванием художественных путей к будущей Мистерии. Среди них сам композитор особенно выделял 7 сонату (1911–1912), которую сам называл «белой мессой», и 9 (1912–1913), своего рода «черную мессу», воплощающую момент «максимального отпадения от Духа», «мрачно-грозное шествие темных сил» (см.: Сабанеев Л. А.Н. Скрябин. М., 1922. С. 24).

¹²⁶ [Скрябин А.Н.] Предварительное действие // Русские пропилеи. Материалы по истории русской мысли и литературы. Т. 6. М., 1919. С. 202–155.

¹²⁷ Цитата из предисловия В.С. Соловьева к третьему изданию своих «Стихотворений» (СПб., 1900. С. XIII). Цитата несколько неточна: у Соловьева — Перенесение плотских животно-человеческих отношений в

область сверхчеловеческую есть величайшая *мерзость* и причина крайней гибели».

¹²⁸ А.К. Горский контаминирует два близких эпизода, рассказанных в книге Л.Л. Сабанеева «Воспоминания о Скрябине». Первый эпизод имел место в 1914 г., когда Скрябин перед отъездом на дачу показывал Сабанееву эскизы новых вещей, в том числе прелюдию № 2 из ор. 7, причем сыграл ее по-новому. Сабанеев писал: «странное, жуткое впечатление было у меня от этого нового знакомства и от этой музыки, странно *не похожей* на его прежнее творчество. В ней я увидел не бывшую у него никогда созерцательность, какую-то истому духа — уже не растворение в ласкающем эросе, а что-то другое, в чем был элемент жуткости...

“Что это такое?” — продолжая играть, спросил меня Скрябин.

Я молчал. Впечатление было совершенно новое, жуткое и магически чарующее. <...>

А. Н. и не ждал от меня ответа. Он сам сказал таинственно и тихо... “Это смерть.

Это смерть, как то явление Женственного, которое приводит к воссоединению. Смерть и любовь. Смерть это, как я называю в “Предварительном действии” — *Сестра*. В ней уже не должно быть элемента страха перед нею, это — высшая примиренность, *белое звучание*”» (Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. С. 270). Второй эпизод имел место зимой 1915 г. (но не за «несколько дней до смертельной болезни», как пишет Горский). Скрябин тогда играл мемуаристу в течение почти всей ночи фрагменты «Предварительного действия». Среди этих фрагментов был «довольно длинный эпизод неслыханной красоты, в музыке которого я сразу уловил нечто общее с той самой знаменитой прелюдией ор. 74 № 2, которая оставила во мне такое глубокое впечатление в прошлом сезоне... Это были таинственные, полные какой-то нездешней сладости и остроты, медлительные гармонии, изменявшиеся на фоне стоячих квантовых басов... Я слушал с замирающим чувством... Там были какие-то совершенно необычайные переходы и модуляции... <...>

“Это у меня, когда появляется смерть”, сказал пояснительно и тихо А.Н. “Вы помните, я кажется вам читал эти отрывки (он как раз мне их еще не читал, очевидно читал кому-нибудь из друзей и спутал)”. “Смерть — сестра, белый призрак”» (Там же. С. 281).

¹²⁹ *Костя* — Константин Алексеевич Бровкин (1916–2000) — офицер, знакомый О.Н. Сетницкой и Е.А. Крашенинниковой. В 1940-е гг. под их влиянием увлекался идеями Федорова.

¹³⁰ Николай Павлович *Петерсон* (1844–1919) — публицист, друг и ученик Н.Ф. Федорова. В 1906–1913 гг. совместно с В.А. Кожевниковым подготовил к печати I–II тома «Философии общего дела», в 1914–1917 гг. вел работу над III томом, который не вышел в свет. А.К. Горский неточно передает мысль Петерсона, высказанную в ряде его статей о Федорове, и в частности, в статье, продолжившей полемику с Е.Н. Трубецким на страницах журнала «Вопросы философии и психологии» по вопросу о Федорове и Соловьеве (статья эта не была опубликована, но была известна А.К. Горскому, ее оригинал сохранился в его бумагах). Петерсон говорил не о недоработанности, а об открытости проекта всеобщего дела: «В произведениях Н.Ф. Федорова нельзя искать категорических указаний, категорических решений каких-либо вопросов, связывающих ум и волю, напротив, все в этих произведениях излагаемое есть лишь вопросы, возбуждающие чувство, ум и волю, нудящие к разрешению поставленных там вопросов» (*Петерсон Н.П.* По поводу статьи кн. Е.Н. Трубецкого «Несколько слов о Соловьеве и Федорове» // Московский архив А.К. Горского и Н.А. Сетницкого).

¹³¹ Речь идет о письме Н.Ф. Федорова и Н.П. Петерсона В.А. Кожевникову от 15 июля 1896, в котором, разбирая книгу С.Г. Рыбакова «Церковный звон в России» философ говорит об образовательном и воспитательном значении колокольного звона, особенно мелодической его формы, которая «службу, совершаемую ныне в храме, переносит на улицу, на площадь, делает участками в службе всех на всем обширном пространстве, куда звон доносится». При этом он предлагает соединить мелодический звон с восстановлением обычая «наружной росписи храмов», которая, как и звон, обладает образовательным значением (*Федоров Н.Ф.* Собр. соч.: В 4 т. Т. IV. М., 1999. С. 309, 310). А.К. Горский неправ, что о проблеме атмосферической музыки Федоров говорит лишь в этом письме. И в других письмах, статьях и заметках философ высказывается и об объединительном значении колокольного звона, гармонизирующего психику человека, зовущего людей на общее дело, и о регулятивной его роли, указывая на научные данные, подтверждающие влияние колокольного звона на атмосферу. Более того, мыслитель прозревает и «телопостроительные» свойства музыки (в этом направлении будет развивать затем его идеи А.К. Горский): «При глубочайшем же изучении соотношения между звуковыми вибрациями и всякого рода другими волнениями во всех телах неорганических и органических, во всех фазах их сложения и разложения, фраза: “vivos voco, mortuos plango, fulgura frango” (“Живых созываю, мертвых оплакиваю, молнии ломаю” — А. Г.), — получит широчайшее значение. Созываю живых для совокупного отпевания мертвых, чтобы посредством звуковых вибраций, производящих всякого рода волнения, вызвать сложение разложенных тел и их оживление» (Там же. С. 189).

¹³² Речь идет о статьях Н.Ф. Федорова: «Роспись наружных стен храма...» и «Внутренняя роспись храма...» (*Федоров Н.Ф.* Собр. соч. Т. 3. М., 1997. С. 457–481), излагающих, с опорой на традиции восточно-православной стенописи, проект образовательной росписи храма, в которой в образно-символической форме были бы представлены идеи активного христианства.

¹³³ Речь идет о статье Григория Васильевича *Александрова* (1903–1983) «Кино будущего» (Известия. 1940. 15 февраля. № 37), в которой выдающийся режиссер, один из создателей жанра звуковой комедии

(«Веселые ребята», 1934; «Цирк», 1936; «Волга-Волга», 1938 и др.) намечал перспективы развития искусства кино, не останавливаясь перед самыми смелыми предположениями. По его мысли, кинотеатр будущего не будет иметь экрана, он будет похож на планетарий, на стенах и потолке которого будут проецироваться кинематографические композиции, причем форма и размер изображения будут изменяться в зависимости от композиции. Г.В. Александров предсказывал широкие возможности использования стереокино, опыты создания которого в то время активно велись в СССР (см. примеч. 143), подчеркивая, что оно создает у зрителя иллюзию реальности изображаемого, эффект присутствия внутри картины. Указывал на развитие искусства записи и воспроизведения звука в кино. В новом кинотеатре «эхо доносится из глубины зрительного зала, оно пролетает над головами зрителей и стихает далеко, как это происходит в природе. <...> Звуковые точки расположены повсюду: в потолке, на полу, в стенах, и зритель, очутившись в атмосфере чудесного сада, слышит звуки природы со всех сторон: шелест листьев, стрекотание кузнечиков, пение птиц». Более того, режиссер полагал, что новые технологии в будущем позволят записывать на пленку не только изображения и звуки, но и запахи. И вот уже зритель будущего «не только видит, скажем, чудесный сад, он чувствует запах цветов и трав, он ощущает летний ветерок, доносящий ароматы прекрасного сада». «Музыка ароматов — это новая сила художников кино». В архиве А.К. Горского сохранилась вырезка из газеты «Известия» со статьей Г.В. Александрова.

¹³⁴ Горский имеет свою статью о Скрябине «Этапы духосознания» (см. в наст. публикации).

¹³⁵ О публикации скрябинских материалов в Т. 6 сборника «Русские пропилеи» см. примеч. 127. Книга «Воспоминания о Скрябине» Л.Л. Сабанеева вышла в свет в 1925 г.

¹³⁶ Люся — Людмила Гурвич, знакомая О.Н. Сетницкой и Е.А. Крашенинниковой; Андрей Георгиевич — Андрей Георгиевич Конюс, сын композитора и музыкального теоретика Г.Э. Конюса; см. о нем в воспоминаниях Е.Н. Берковской; Владимир Сергеевич — Владимир Сергеевич Раздольский, знакомый А.К. Горского по лагерному времени (они познакомились на Медвежьей горе). После освобождения оба состояли в переписке. Яркие воспоминания о Раздольском оставил Д.С. Лихачев (см.: *Лихачев Д.С. Воспоминания*. СПб.: Logos, 1995. С. 239–240).

¹³⁷ Горский приводит цитату из собственного стихотворения «На смерть А.Н. Скрябина» (см. в наст. публикации).

¹³⁸ Речь идет об издании: Александр Николаевич Скрябин. 1915–1940. Сборник к 25-летию со дня смерти. М.; Л., 1940. Реально сборник вышел в свет в 1941 г.

¹³⁹ В сборнике памяти А.Н. Скрябина были помещены не воспоминания Г.В. Плеханова, а воспоминания его жены Р.М. Плехановой, которая рассказывала об их знакомстве и общении с четой Скрябиных за границей в 1906 г. По свидетельству Р.М. Плехановой, Г.В. Плеханов с симпатией и сердечностью относился к А.Н. Скрябину, ценил его композиторский и музыкальный талант, но при этом называл его неисправимым мистиком. В свою очередь и Скрябин, хотя и выражал при Плеханове интерес к марксизму и даже принялся изучать соответствующие источники, относился к материализму, лежащему в основе марксистского мировоззрения, «определенно отрицательно» (Александр Николаевич Скрябин. С. 73, 75).

¹⁴⁰ Статья, тезисы которой излагает здесь Горский, написана не была. Для адекватного понимания позиции философа следует учитывать особую трактовку Горским марксизма: подобно религиозным мыслителям и публицистам русского зарубежья (Д.П. Святополку-Мирскому, С.Н. Булгакову, Н.А. Бердяеву, Н.А. Сетницкому и др.), он ценил в марксизме установку на деятельное, преобразовательное отношение к миру, но при этом доращивал «дробный» идеал марксизма до целостного жизнотворческого идеала, в основу которого полагал активно-христианские идеи Н.Ф. Федорова. Соответственно переосмыслил он и высказывания В.И. Ленина в адрес религии («опиум для народа», «труположество»), предлагая видеть в них критику не христианства как такового, а исторических его искажений, «смертобожнических», «пассивных» настроений в религиозных кругах. Что касается А.М. Горького, то в нем Горский ценил интерес к проблемам регуляции природы, борьбы со смертью. В статьях и письмах Горский давал религиозно-философский анализ горьковской темы мещанства, выделял активно-творческие, жизнеутверждающие черты мировоззрения Горького, который, с точки зрения мыслителя, полагает начало преодолению европейской «фаустианской» культуры с ее языческим культом настоящего и «убеждением в неустрашимости смерти» (*Горский А.К. Преодоление Фауста*. Машинопись // Московский архив А.К. Горского и Н.А. Сетницкого).

¹⁴¹ Праздник Введения во храм Пресв. Богородицы празднуется 4 декабря, день апостола Андрея Первозванного — 13 декабря.

¹⁴² Аллюзия на Откровение Иоанна Богослова (Откр. 2:17).

¹⁴³ Семен Павлович Иванов (1906–1972) — изобретатель советской системы стереоскопического безочкового кинематографа. На основе этой системы, изобретенной в 1935 г., в 1940 г. был снят фильм «Концерт» (режиссер А.Н. Андриевский), демонстрировавшийся в 1941 г. в Москве. Статья «Новатор», которую упоминает в своем письме Горский («Известия». 1940. № 277. 29 ноября, автор Евг. Кригер), была посвящена пробной демонстрации изобретенного им нового экрана, позволяющего так организовать световой поток, чтобы без специальных очков, применявшихся в первых опытах создания стереоизображений как за рубежом, так и в СССР, получить эффект объемности пространства. Автор статьи вдохновенно и горячо писал об открытии Иванова, видя в нем путь к рождению нового кинематографа,

рассказывал читателям и о самом Иванове. Уроженец Средней Азии, «выходец из семьи кузнеца», в юношеские годы он увлекся театром, ставил любительские спектакли, затем переехал в Москву, учился во Вхутемасе. Мечтал «расширить возможности искусства, ввести в его пределы все богатство впечатлений, чувств, ощущений, свойственных человеку». «Художник по призванию, он стал ученым, чтобы найти новые способы полного воплощения жизни средствами искусства». И вот в течение многолетней упорной работы родилось его изобретение, в котором он сумел «подчинить своей воле, организовать хаотический поток света», позволив зрителю не только видеть на экране, но «ощупывать взглядом как явление живой природы, — ветку цветущего дерева, птицу, цветок» («голуби летают нами так близко, то чудятся нам мягкие взмахи их крыльев»). Е. Кригер подчеркивал, что новый кинематограф создает совершенно особое ощущение пространства: живого, пластичного, вовлекающего в себя зрителя.

¹⁴⁴ *Внутрителесность пространства* — понятие, введенное в работе А.К. Горского «Огромный очерк». Обозначает особый принцип организации пространства в сновидении, при котором происходит «наложение чертежа очертания телесной формы» спящего, «соответственно зеркально увеличенной, на тот или иной пейзаж (небо, море, поле) или группу образов (животных, человеческих)» и «основные линии этого пейзажа» совпадают «с контурами телесной схемы». То же явление внутрителесного пространства, представляющего собой «фон, зеркально раздвинувший и углубивший образ», по мысли Горского, наблюдается и в акте творчества.

¹⁴⁵ Обе цитаты — из поэмы А.А. Блока «Скифы» (1918).

¹⁴⁶ Цитата из стихотворения А.А. Фета «Романс» (1982).

¹⁴⁷ Так остроумно — в духе эпохи, затевавшей грандиозные «строи» — называл А.К. Горский комплекс идей и задач, связанных с регуляцией как внешнего мира, так и внутреннего естества человека. Апокалипсический образ огнестеклянного моря, на котором стоят праведники, держа гусли Божии, звучал здесь в осовремененной огласовке; тем самым Горский намекал на необходимость замены «дробного» идеала социализма целостным активно-христианским идеалом, требующим от человека преобразующего творчества и любви.

¹⁴⁸ *Тысячелетнее царство* — образ из 20 главы Откровения Иоанна Богослова, рисующий благую эпоху истории, в которой на земле воцаряется мир и гармония, совершается «воскресение первое», торжествует Христова правда.

¹⁴⁹ *Дождевой сборник* — о каком сборнике, посвященном, как можно заключить из данного определения, проблеме искусственного дождевания, идет речь, установить не удалось. *Скрябинский сборник* — см. примеч. 138.

¹⁵⁰ Речь идет о мини-рассказе О. Форш «Уланова», помещенном в журнале «Звезда» в № 10 (а не 12, как пишет Горский) за 1940 г. (С. 142–143). Описывая танец Улановой, исполнявшей главную роль в балете «Жизель», О. Форш восхищалась способностью балерины выразить на языке движений и жестов глубочайшие переживания и оттенки чувства, писала о лиризме танцевальной манеры Улановой, о совершенстве пластики, об исполненном глубокого смысла «разговоре ее рук», о полетности ее танца. Писательница завершала рассказ следующим размышлением: «Если движение, как у нее, найдено в совершенстве, если нет ни одной мертвой точки в пластике, если так необычна гармония между возникновением и передачей эмоций, то язык тела может быть убедительней, глубже и тоньше, чем *слово*» (Указ. соч. С. 143).

¹⁵¹ «*Продовольственный*» и «*санитарный*» вопросы — так в IV части своего главного сочинения «Вопрос о братстве, или родстве...» обозначал Федоров спектр проблем, связанных с обеспечением жизни и здоровья человека, защиты от голода, эпидемий, смертельных болезней, для полного, а не паллиативного решения которых необходима регуляция как внешнего мира, так и внутренней природы человека. При этом сама регуляция в представлении философа мыслилась частью христианского делания человека в мире, «внехрамовой литургии». А.К. Горский идет в своем письме по следам Н.Ф. Федорова.

¹⁵² Цитата из «Моцарта и Сальери» (1830) А.С. Пушкина.

¹⁵³ Прентис *Мюльфорд* — американский инженер и проповедник. В книге «На заре бессмертия» (Одесса, 1912) настаивал на безграничных возможностях человеческого духа, способного, при должном развитии, управлять телом человека, влиять на состояние организма, вплоть до преодоления старости и смерти. «То, что мы называем “смертью”, — ни что иное, как неспособность содержать в хорошем виде телесное одеяние, постоянно возрождать наше тело жизненными элементами» (Указ. соч. С. 14). «Высшая цель человечества», по Мюльфорду, «заключается в том, чтобы при помощи постоянного процесса восстановления настолько одухотворить тело, чтобы оно соответствовало увеличивающимся потребностям духа» (Там же. С. 63). Одно из центральных мест в учении Мюльфорда о духовных возможностях человека занимало представление о силе мысли, способной влиять на материальный мир и судьбу человека, о «мысленных токах», перетекающих от человека к человеку и от человека к миру и формирующих как сам его организм, так и пространственную среду. Отсюда требование Мюльфорда: жить «в течении созидающих мыслей», не допускать разрушительным помыслам и стремлениям взять власть над душой.

¹⁵⁴ Речь идет о письме А.К. Горского О.Н. Сетницкой от 11 января 1941, фрагмент которого приведен выше.

¹⁵⁵ Начальные строки церковного песнопения, исполняемого во время Великого поста на Литургии Преждеосвященных даров. Текст представляет собой фрагмент 140 псалма (Пс. 140:2).

¹⁵⁶ *Леонард* — шутовское прозвище О.Н. Сетницкой и Е.А. Крашенинниковой, употребляется в их переписке с А.К. Горским.

¹⁵⁷ Речь идет о библейских праотцах: *Ное*, по благословению Божию устроившем ковчег для спасения своей семьи от потопа, *Аврааме*, через которого Господь поставил завет свой с народом Израиля, и русских святых преп. *Сергия Радонежского* (1314–1392) и *Серафиме Саровском* (1754–1833), подвиг которых А.К. Горский вслед за Н.Ф. Федоровым истолковывал в активно-христианском ключе.

¹⁵⁸ *Симеон Столпник* (ок. 390–459) — христианский святой, аскет, подвизавшийся возле Антиохии, родоначальник аскетического подвига столпничества. 37 лет в посте и молитве он провел, стоя на столпе, верху которого была площадка, окруженная стеной. Получил дар исцеления и прозорливости.

¹⁵⁹ *Смертобожнический, смертобожничество* — термины, введенные А.К. Горским и Н.А. Сетницким в богословской работе «Смертобожничество. Корень ересей, разделений и извращений истинного учения церкви. Догматические очерки. Ч. 1. Борьба словом» (Харбин, 1926). Под *смертобожничеством* они понимали утверждение неизбежности, непреодолимости смерти для человека и человечества, т. е. фактическое обоготворение смерти, а в расширительном смысле — истекающее из сознания этой непреодолимости утверждение бессилия человека перед лицом природы и космоса, тщетности его попыток создать гармоничный и праведный общественный строй.

¹⁶⁰ Выражения из песнопения «Да исправится молитва моя...» (см. примеч. 155).

¹⁶¹ Имеется в виду текст об А.Н. Скрябине, написанный Е.А. Крашенинниковой в 1942 г. как бы «по следам» мыслей А.К. Горского. Текст его хранился в составе архива мыслителя в папке под заглавием «Звук победы». В настоящее время местонахождение оригинала неизвестно, машинописная копия, сделанная С.Г. Семеновой, хранится в Музее-библиотеке Н.Ф. Федорова.

¹⁶² *Директор* — директор Музея А.Н. Скрябина Т.Г. Шаборкина; *дочь* — дочь А.Н. Скрябина М.А. Скрябина; *Фохт* — философ, логик Б.А. Фохт.

¹⁶³ Речь идет о завершающем фрагменте статьи Е.А. Крашенинниковой о Скрябине, в котором она, в духе В.С. Соловьева и А.К. Горского, писала о преображающем смысле любви, подчеркивая, что любовь и брачное единство не должно отделять от каждого из любящих мир, а напротив, именно через мир, через все бытие должно идти «связывание обоих в браке». При этом, опираясь на идеи Горского, она поясняла, каким именно образом любовь двоих вбирает в себя мир:

«Органическая энергия (растрачиваемая в деторождении) образует как бы нити или облако, или фон, связывающие человеческий организм с внешним миром настолько тесно, что свойство обоих становится общим, т. е. внешний мир дает возможность телу звучать подобно самому миру, сам входя в тело там, где есть пустые пространства, отверстия в теле, а это и есть органы восприятия, образующие лицо. Из увеличения интенсивности органов восприятия они приобретают возможность воспроизводить себя во внешней среде, которая и строится по образу человеческого лица. Кроме того созданием облака, соединяющего мир воедино, бессознательно всегда занималось искусство. Из-за бессознательности оно давало бессмертие мертвым вещам, убивая тем самым для себя возможность живого бессмертного тела. “Творческий разум осилил... убил” (Блок).

Для научной разработки всех этих вопросов большой материал предоставит Скрябин, но только после того, как человек твердо решит, что он должен распоряжаться жизнью и смертью, что должен вернуть жизнь всем тем, от кого ее сам получил. Это конкретное выражение того, что внешний мир будет осваиваться как лицо, так как он действительно весь переполнен остатками лиц умерших. Только тогда и будет нарушена та автономность сознания, которую констатировал как закон Скрябин, а универсальное и личное сознание совпадут. Без этой очистки сознания к Скрябину приближаться бы не следовало, так как это значит воспринять все его ошибки и потерять в них себя.

¹⁶⁴ Речь идет о пианисте В.В. Софроницком (см. о нем в воспоминаниях Е.Н. Берковской и примечаниях к ним).

¹⁶⁵ Речь идет о Роксане Софроницкой, дочери В.В. Софроницкого и Е.А. Софроницкой (урожд. Скрябиной).

¹⁶⁶ Цитата из стихотворения Б.Л. Пастернака «Еще не умолкнул упрек...» (1931).

¹⁶⁷ Развернутую трактовку 9 симфонии Л. Бетховена Р. Вагнер дает в книге «Бетховен» (1870), подчеркивая, что она выразила суть «религиозно-оптимистической веры композитора», проходящей через горнило сомнения, отчаяния и приходящей к «действительно сказанному слову, идеальный смысл которого есть не что иное, как “человек все-таки добр!”» (см.: *Вагнер Р.* Бетховен. М.; СПб., 1912. С. 83–91).

¹⁶⁸ Речь идет о статье И. Эренбурга «Рабы смерти» (Правда. 1942. 7 апреля. №97), в которой писатель и публицист указывал на пессимистическую и нигилистическую подкладку фашизма, его связь с культом смерти и тлена: «Для верующего христианина жизнь на земле — только путь к иной, вечной жизни, и он восторженно повторяет: “Смертью смерть поправ”. Для фашиста жизнь — это путь к смерти, к распаду. К абсолютному небытию. В немецком фильме “Утренняя заря” один из героев говорит: “Смысл жизни — это смерть”. Так рассуждает и другой фашист в романе Фаллада: “Для меня существует только одно подлинное творчество — смерть” <...> Многие прослушавшие “Седьмую симфонию” Шостаковича спрашивали себя, почему так невыносима мелодия в первой части, связанная с барабанной дробью и поэтому часто определяемая как мелодия войны. Нет, замысловатая и в то же время убогая мелодия рождена фашизмом, его апологией смерти. Войны бывали разными. Каждая из них несла миру много несчастья и слез, но все они, справедливые или несправедливые, представлялись их участникам как продолжение жизни, как борьба. А для сознательного фашиста война — “высшее состояние человека”, это — самоцель, утверждение

небытия. Вот почему такой мучительной пошлостью врывается в мир многообразных звуков мелодия фашизма. Ее должен был играть на дудочке умалишенный крысолов. Ее играют на десятках тысяч орудий сегоднешние могильщики Европы».

¹⁶⁹ Цитата из сказки А.М. Горького «Девушка и смерть» (1892).

¹⁷⁰ См. примеч. 89.

¹⁷¹ Цитата из письма Е.А. Крашенинниковой А.К. Горскому. Текст письма не сохранился.

¹⁷² Речь идет о заметке Д.Д. Шостаковича «Концерты пианиста Владимира Софроницкого в Москве», в которой композитор писал о выдающемся таланте музыканта, совершенстве его исполнительской манеры: «Технические возможности Софроницкого феноменальны. Однако его исполнения, если можно так выразиться, не замечашь. Когда его слушаешь, то начинаешь пристально следовать за художественным образом исполняемого произведения. Софроницкий с исключительным проникновением умеет передать творческий замысел композитора. Он — музыкант, умеющий философски истолковать исполняемую вещь. Сила его исполнения покоряет аудиторию. И очень часто по окончании концерта доносятся до слуха реплики — суждения его слушателей о том, как хорош Бетховен, интересен Скрябин и поэтичен Шопен. Это высшая похвала артисту. Техника его — не цель, а средство наиболее полного, наиболее глубокого раскрытия богатств музыкального произведения».

¹⁷³ Речь идет о концерте В.В. Софроницкого.

¹⁷⁴ В архиве А.К. Горского сохранился целый ряд материалов, связанных с его интересом к жизни и творчеству А.Н. Скрябина: выписки из газет, книг и журналов, заметки и наброски его собственных мыслей, библиографические справки и т.д. Материалы относятся к 1915–1942 гг. Сам Горский организовывал их в самодельные папочки с соответствующими надписями: «Окончательное действие», «1915. К Скрябину», «1915–1940. Скрябин», «Скрябин», «Скрябин как творец жизни». В настоящую публикацию включены некоторые из этих текстов.

¹⁷⁵ Папка содержит выписки, заметки, наброски к статье А.К. Горского о Скрябине «Окончательное действие».

¹⁷⁶ В архиве А.К. Горского в папке «1915–1940. Скрябин» содержится следующая выписка-конспект из биографического очерка Ю. Энгеля «А.Н. Скрябин»:

«Точно предчувствуя причину своей смерти А.Н. Страшно боялся заразы, бацилл, всяких “коков” и т.п. Он поэтому носил всегда на улице перчатки, не брал денег без перчаток, брезгал больными и покойниками.

Летом в имении у Э.К. Розанова к завтраку подали яйца всмятку. Скрябин побоялся есть: “Всмятку? Значит не кипяченые. А не чахоточная ли была курица?”» (см.: *Энгель Ю.* А.Н. Скрябин. Биографический очерк // Музыкальный современник. 1916. № 4–5. С. 83–84).

¹⁷⁷ Горский ссылается на учение основателя антропософии Рудольфа *Штейнера* (1861–1925) о чувствах человека, соотносимых с разными планами бытия и состояниями вещества: если чувство обоняния соответствует первому, физическому плану и характеризует жизненно-эфирное состояние вещества, а зрение — третьему, ментальному плану, где вещество становится свето-эфирным, то вкус относится ко второму, астральному плану и характеризует эфирное состояние вещества.

¹⁷⁸ А.К. Горский концептивно обозначает те выражения в канонах и Последовании ко святому причащению, которые свидетельствуют о преображающем и просветляющем воздействии силы Божией на телесность, материальное естество: «Плотское обоживый восприятие» — из молитвы Симеона Метафраста; *сораствори* — «сораствори моему телу от обоняния Животворящего Тела Твоего» (слова, входящие в состав молитвы «Канона покаянного ко Господу нашему Иисусу Христу»); *благоухания* — «Марие, Мати Божия, благоухания честное селение...» (из Канона, входящего в состав Последования ко святому причащению).

¹⁷⁹ Имеется в виду жест Христа на Тайной вечере: «И когда они ели, Иисус взял хлеб и, благословив, преломил и, раздавая ученикам, сказал: примите, ядите: сие есть Тело Мое» (Мф. 26:26). Сопоставляя «жест Христа», благословляющий материальное, не отверженное, но причастное Божеству, пронизанное Его энергиями, с брезгливостью Скрябина, в которой Горский видит подсознательное отталкивание от мира, презрение к естеству, философ, по всей вероятности, стремится показать, что скрябинское финальное рассотворение бытия, выход в чистый дух, мыслившееся конечной целью Мистерии, кардинально отличается от христианской идеи преображения мира в Царствие Божие.

¹⁸⁰ Горский отсылает к видению ап. Петра, изложенному в книге «Деяния апостолов». Апостол увидел как бы на большом полотне разнообразных зверей, пресмыкающихся и птиц и услышал голос: «встань, Петр, заколи и ешь». Когда же апостол сказал: «Нет, Господи, ничего скверного или нечистого никогда не входило в уста мои», голос отвечал снова: «что Бог очистил, того ты не почитай нечистым» (Деян. 11:6–9).

¹⁸¹ В воспоминаниях о Скрябине Л.Л. Сабанеев неоднократно указывает на отрицательное отношение композитора к творчеству П.И. Чайковского, в котором он чувствовал ноту уныния, не видел духоподъемности: «Это будни, сплошные будни! Искусство должно быть праздником, должно поднимать, должно чаровать...» (*Сабанеев Л.Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 100).

¹⁸² Горский имеет в виду мысль П.И. Чайковского, неоднократно звучавшую в его письмах, обусловившую строй его музыкального творчества, о том, что в жизни недостижима полнота счастья, ибо она подчинена воле рока и смерти.

¹⁸³ Цитата из этюда Гоголя «Скульптура, живопись и музыка» (1831), входящего в цикл «Арабески».

¹⁸⁴ Согласно эсхатологическим представлениям германо-скандинавской мифологии, Вальгалла,

светлый чертог богов-асов, а за ним и Митгард, «срединная земля», обиталище людей, в финале времен должны погибнуть под натиском сил зла.

¹⁸⁵ Цитата из сочинения Э. Т. А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра с присовокуплением макулатурных листов из биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсера» (1820–1822).

¹⁸⁶ Реминисценция из басни Крылова «Мартышка и очки» (1815).

¹⁸⁷ По всей вероятности, данная заметка написана вскоре после знакомства А.К. Горского с материалами «Предварительного Действия», опубликованными в 6 вып. альманаха «Русские пропилеи» (1919). А.К. Горский, сторонник смертоборческого, воскресительного сознания, не принимал скрябинской апологии смерти, выразившейся в тексте «Предварительного Действия».

¹⁸⁸ См. примеч. 56.

¹⁸⁹ Горский отсылает к тому месту из 1 послания ап. Павла к Коринфянам, где речь идет о конечном преображении мира и человека: «Говорю вам тайну: не все мы умрем, но все изменимся» (1 Кор. 15: 51). Философ сравнивает мысль ап. Павла, согласно которой преобразование не предполагает обязательного прохождения через физическую смерть, и идеи Скрябина, для которого смерть оказывается последним освобождением.

¹⁹⁰ Отсылка к 1 посланию ап. Павла Солунянам (Фессалоникийцам): «Сам же Бог мира да освятит вас во всей полноте, и ваш дух и душа и тело во всей целости да сохранится без порока в пришествие Господа нашего Иисуса Христа» (1 Фесс. 5:23).

¹⁹¹ Отсылка к словам Христа, относящимся к Его мученической смерти и воскресению: «Разрушьте храм сей, и Я в три дня воздвигну его. <.> А Он говорил о храме тела Своего» (Ин. 2: 19, 21).

¹⁹² «Как ведать? Может быть, и есть в природе звуки...» — фрагмент стихотворения Ф.И. Тютчева «Mal'aria» (1830). В рукописи под отрывком Горский в качестве сравнения дает ссылку на стихотворение поэта-символиста Н. Минского «Среди природы» (*Минский Н.* Полное собрание стихотворений: В 4 т. Т. IV. СПб., 1907. С. 194–195), где является образ человека, приносящего к земле среди дикой природы. Ищущая его смерть отдаляет свой смертоносный поцелуй, дабы он «понял, привык, полюбил». И вот, восклицая: «О, как полюбить ненавистное тлена дыханье, / О, как примириться с зловоньем могил?», он идет к камням, растениям, ветру, этим своим «младшим братьям», обнимает и целует их, повторяя: «Вы чувству отрадны, хотя и мертвы», надеясь, что эта ласка примирит его с грядущим «ледяным объятием» смерти.

¹⁹³ Источник цитаты не установлен.

¹⁹⁴ «Сфинкс» *Зелинского* — имеется в виду статья Ф.Ф. Зелинского «Сфинкс», посвященная истории и символике образа сфинкса. Рассматривая развитие этого образа в мифологии и культуре, ученый подчеркивал, что при всех своих трансформациях: от царя-льва Древнего Египта до крылатой львицы греков, у которых образ сфинкса прочно связался с образом Керы, «летучей богини смерти», и вошел в миф об Эдипе, этот загадочный образ мировой культуры сохранил свою сущность: сфинкс — «смертоносец», крылатый «демон смерти» (*Зелинский Ф.Ф.* Сфинкс // Аполлон. 1916. № 2. С. 1–6). При этом автор не скрывал своего восхищения смертоносным вестником, приобретшим, начиная с Древней Греции, влекущее и пугающее женское обличье, дабы легче побеждать свои жертвы, обманывать упоительным мигом и затем оставлять перед лицом конца. «Кот Мурлыка — псевдоним Николая Петровича Вагнера (1829–1907), зоолога и прозаика, автора сборника философских сказок и притч «Сказки Кота-Мурлыки» (СПб., 1872), рассказов, повестей, романа «Темный путь».

¹⁹⁵ Заметка относится к 1916 г., когда не были еще опубликованы воспоминания Л.Л. Сабанеева, из которых следовало, что в Предварительном Действии, мыслившимся первой ступенью к Мистерии, должны были быть задействованы не только зрительные, слуховые, обонятельные ощущения, но и вкус:

«Скрябин имел такой вид, точно он что-то хочет мне сказать, но не решается.

“У меня в ‘Действии’ будут и *вкусовые* ощущения”, — сообщил он очень неожиданно.

Я сделал вопросительное лицо.

“Нет, в самом деле — будет *причащение* — это ведь и есть настоящее мистическое решение задачи о вкусовой симфонии, если так ее можно назвать”...» (*Сабанеев Л.Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 288).

¹⁹⁶ Цитата из стихотворения Ф.И. Тютчева «И гроб опущен уж в могилу...» (1835).

¹⁹⁷ По всей вероятности, имеется в виду спор архангела Михаила с дьяволом о теле Моисеевом, содержащийся в иудейских и христианских апокрифах: сатана после смерти Моисея претендовал на его тело, ссылаясь, что тот в свое время убил египтянина; однако цели своей не достиг, и тело Моисея было взято на небо, что толкуется в христианской традиции как его воскресение.

¹⁹⁸ Обе сказки: «Волк и семеро козлят» и «Красная шапочка» упоминаются здесь Горским в связи с мотивом самозванничества, подмены.

¹⁹⁹ См. примеч. 88. Характеристику Скрябина как «полубезумного мечтателя живущего в иррациональных мирах, мечтающего об огнях и огненных звуках», стремящегося повести человечество к огненному преображению в каких-то непонятных созерцаниях гармоний», Л.Л. Сабанеев дал и в своих воспоминаниях о Л.Л. Скрябине (*Сабанеев Л.Л.* Воспоминания о Скрябине. С. 38, 45). Упомянул он и о звучащих с неба колоколах: «Он играл мне “колокола” из Мистерии. Этот фрагмент, кажется, так и остался нигде не записанным. Медные, жуткие и какие-то роковые гармонии лились, как “последний набат” пред кончиной человечества, приготовленного к страшному и радостному часу последнего воссоединения. “Какая лучезарная и в то же время мрачная фантазия!” — думал я.

Мои мысли прервались его восклицанием, задумчивым и даже грустным. “Ах, почему это нельзя сделать так, чтобы с неба звучали эти колокола! Да, они должны звучать с неба!”

Да — это был безумец» (Там же. С. 82).

²⁰⁰ Данная заметка объединяет скрябинскую тему с главной темой работы А.К. Горского «Огромный очерк» (1924), посвященной теме преображающего Эроса.

²⁰¹ *Абрагам К.* Сон и миф. Очерк народной психологии. М., 1912. С. 91. Опираясь на психоаналитическую теорию Фрейда, К. Абрагам рассматривал процесс создания и структуру мифа по аналогии с процессом возникновения сновидений и их строением. Центральное место в книге занял разбор мифа о Прометее, древнейшие пласты которого, по мнению К. Абрагама, содержат отчетливую сексуальную символику.

²⁰² Основу папки составляют заметки и материалы, относящиеся к концу 1930-х – началу 1940-х гг.

²⁰³ Печатаемый текст представляет собой начало статьи, в которой Горский планировал представить проект фильма об А.Н. Скрябине. Датируется концом 1940–1942 годом.

²⁰⁴ *Большой вальс* — американский музыкальный кинофильм, посвященный жизни и творчеству композитора Иоганна Штрауса (1938, реж. Жюльен Дювивье).

²⁰⁵ Имеется в виду работа А.Н. Скрябина над музыкой и затем текстом «Поэмы Экстаза».

²⁰⁶ Речь идет о художественном фильме, шедевре мирового кино, «Броненосец Потемкин» (1925, реж. С. Эйзенштейн), посвященном одному из знаменитых эпизодов революции 1905 г.

²⁰⁷ Горский обозначает здесь тезис, что мечты Скрябина об одновременной сопричастности происходящему художественному действию многих (а в идеале — всех) людей мира получили «техническую основу» во внедрении радио, массовое распространение которого относится к 1930-м–1940-м годам.

²⁰⁸ *Творческий марксизм* — понятие, разработанное А.К. Горским и Н.А. Сетницким в одноименной статье 1937 г. В основу творческого марксизма философы полагали активное, житнетворческое миротношение, выводящее к целостному, преобразовательному действию в природе и истории, действию не только социальному, но онтологическому, направленному против смертоносных начал в самом бытии. Стремясь объяснить интерес Скрябина к марксизму и одновременно неприятие им духовных основ этого мировоззрения, Горский приходил к выводу, что Скрябин мог бы принять марксизм только в таком проективном смысле.

²⁰⁹ Цитата из поэмы М. Горького «Человек» (1904).

²¹⁰ В архиве А.К. Горского среди материалов и набросков о А.Н. Скрябине хранится листок с проектом обложки его работы о композиторе. Замысел работы остался неосуществленным.

Предисловие, публикация, примечания А.Г. Гачевой