

Космогонические витания музыкального искусства

Virtus virtualis
(Доблесть виртуального – о тех,
кто творит за пределами
существующего)

Современное искусство в целом, художественный авангард и его абстрактно-беспредметная ветвь в особенности настойчиво фиксируют всё более прогрессирующий процесс космизации, то есть нарастающее преобразование привычных, естественных, традиционных форм земного, человеческого бытия в некое внеземное, надчеловеческое измерение.

По сути, в сознании человечества всегда присутствовала мысль о дуализме и определённых контактах «земного» и «небесного». Сложные связи и взаимодействия понятий «верх» и «низ» пронизывают мифологические и религиозные представления с глубокой древности. Допустим, в догматах христианства ещё на заре I тысячелетия в ярких образах «Откровения Иоанна Богослова» предрекалась перспектива грозного возмездия, исходящего от вышних сил. И в последующие эпохи, к примеру, в визуальные претворения Страшного суда нередко вводилась обрисовка карающего неба в его космической грандиозности (пророчество «последней катастрофы»). Достаточно разнообразные вариации на эти и подобные им темы выдвинуло искусство XIX века. Однако только на выходе в XX столетие космизм, как идея, становится стабильным фактором художественного процесса, обретает системность, получает всеобъемлющую, многоаспектную разработку, образуя большое тематическое русло с его неуклонно возрастающей значимостью.

Рассмотрим этот процесс на материале музыкального искусства, которое с древних времён ощущало свою незримую взаимосвязь с планетарным миром. Выдающийся знаток Античности А.Лосев утверждал, что *«основной моделью для античного мироощущения является видимый, слышимый и осязаемый космос»*.

Музыкально-космологические представления древних греков коренились в мифах о Космосе, о противостоянии Хаоса и Гармонии. На этой основе Пифагор и его последователи выработали учение о гармонии сфер. Согласно данному учению, суть музыки усматривалась в божественной гармонии чисел-консонансов. Музыкальная гармония – микрокосм, часть мирового порядка. Музыкально-числовая структура космоса символически выражается в «тетрактиде» («четверице»), то есть в совокупности первых четырёх чисел, которые в сумме образуют «декаду» ($1 + 2 + 3 + 4 = 10$). «Тетрактида» содержит основные музыкальные интервалы – октаву ($2 : 1$), квинту ($3 : 2$) и кварту ($4 : 3$).

Числовые соотношения – источник гармонии космоса, структура которого мыслится как физическое, геометрическое и акустическое единство. Это

и есть гармония сфер (музыка сфер): космос как ряд небесных сфер (Луна, Солнце, пять известных грекам планет, неподвижные звёзды), каждая из которых при вращении издаёт свой музыкальный звук, причём расстояние между сферами и издаваемые ими звуки соответствуют тем или иным музыкальным интервалам.

Пифагорейская наука трактовала лад и музыкальную гармонию как отражение мировой гармонии, без которой мироздание распалось бы, то есть в сущности рассматривала лад как модель мира – микрокосм. Сам космос настроен в определённом ладу, а именно дорийском (в современной системе – фригийском), и небесные тела уподобляются его тонам: $e - d - c - h - a - g - f$ (имеет смысл напомнить, что древнегреческие лады исчислялись в нисходящем движении).

Пифагорейская доктрина числа (в частности учение о «тетрактиде») со временем получала дополнительные толкования и смысловые нюансы. Допустим, Филолай (рубеж IV века до н.э.) разрабатывал концепцию динамического равновесия мировых сил, диалектику бесконечного и предела, утверждая, что без числа всё *«беспредельно, неопределённо и неясно»*.

Платон (вторая половина IV века до н.э.), сблизившись с канониками, в диалоге «Тимей» дал систематическое изложение пифагорейской цифровой космологии и мировой гармонии (эстетика чисел и пропорций, символика «четверицы»). Развивая эту теорию, он исходил из своей философской прерогативы: рассматривая идеи как вечные и неизменные умопостигаемые прообразы вещей, прообразы всего преходящего и изменчивого бытия, Платон и музыкальную гармонию считал проекцией божественного прообраза.

Аристоксен (первая половина IV века до н.э.), в противоположность идеалистическим установкам Платона, утверждал, что душа – это гармония тела, обладающая музыкальным строем, подобным тому, который присущ струнным инструментам. Тем не менее, в согласии с Платоном и пифагореизмом, Аристоксен считал, что звуки с их высотой и интервалы – феномены естественного и строго закономерного порядка и движения в природе. Ритмическая организация звуков также имеет объективную основу, составляя ритмизованную, упорядоченную разновидность извечного «порядка времён».

Суммируя и дополняя сказанное, можно констатировать следующее. Проблема этической и эстетической ценности музыки связывалась в античной мысли с нормативными структурами ладов и ритмов, в которых видели отражение космической гармонии. В древнегреческой онтологии числа и меры законы космоса («мировой музыки») определяли и отношения между музыкальными звуками, а сама музыка воспринималась как подобие мира. Например, музыкальные интервалы сравнивались с расстояниями между планетами, с четырьмя стихиями (воздух, вода, огонь, земля) и основными геометрическими фигурами (прямоугольник, квадрат, треугольник, круг).

Исходя из тетра хорда как прасновы древнегреческой музыки, возникла категория гептахорда (от греч. *семь* + *струна*; буквально *семиструнный*). В музыкальной прагматике таково обозначение семиступенного звукоряда, представляющего собой слитное соединение двух одинаковых по структуре

тетрахордов (например, $d - c - b - a + a - g - f - e$). На этой утилитарной почве выросла теория «небесного гептахорда» – одно из важнейших учений античной музыкальной эстетики. По представлениям древних греков, космос являет собой «гармонию» семи планетных сфер (от Земли как центра – Луна, Солнце, Венера, Меркурий, Марс, Юпитер, Сатурн), каждая из которых настроена на определённый звук.

* * *

Музыкальная космология Античности получила в позднейшие времена множество всевозможных вариаций и метаморфоз. Особенно к этому склонялось Средневековье, вообще тяготевшее к разного рода абстрактным построениям, аллегориям, параллелям и уподоблениям. Скажем, Птолемей (первая половина II века н.э.) связывал музыку с происходящим как в душе человека, так и в движении небесных тел, Кассиодор (V век) и Исидор Севильский (рубеж VII века) непосредственно опирались на пифагорейское учение о числах как основе мироздания. Гвидо д'Ареццо (первая половина XI века) сравнивал Ветхий и Новый Заветы с музыкой небесной и человеческой, четыре Евангелия – с изобретённым им четырёхлинейным нотным станом.

Наибольшей притягательностью, причём на долгие времена, обладала концепция гармонии сфер. Эта традиция активно развивалась в Средние века (вплоть до Якоба Льежского, начало XIV века), когда самой авторитетной оставалась «философия музыки» Боэция (начало VI века). Отталкиваясь от концепции неизменного миропорядка, он ввёл различие трёх согласующихся между собой родов музыки: *musica mundana* (музыка мировая, небесная), *musica humana* (музыка человеческая, гармония человека) и *musica instrumentalis* (музыка инструментальная и вокальная, звучащая музыка). Первая – универсальный космический принцип, тождественный пифагорейской «гармонии сфер»; вторая мыслится как начало, связывающее человеческие тело и душу, а также отдельные части тела; третья – непосредственно слышимая, извлекаемая с помощью голоса или инструментов.

Аналогии подобного рода поддерживались и во времена Возрождения. Маркетто Падуанскому, итальянскому теоретику начала XIV века, принадлежит афоризм: «*Законы Вселенной – законы музыки*». Йоханнес де Мурис, французский музыкальный теоретик, математик и астроном того же времени, производил расчёты математических пропорций музыкальных интервалов и исходил из принципа числа как основы мироздания (этому целиком посвящён его «Трактат о числах»).

Однако следующий по-настоящему сильный прилив интереса к музыкальной космологии возник в эпоху Барокко. Главный вклад этого времени сделал Иоганнес Кеплер (1571–1630), один из основоположников астрономии Нового времени, открывший законы движения планет. Его основной труд по теории музыки – «Мировая гармония» («Гармония мира», 1619). В двух первых книгах трактата речь идёт о происхождении семи «гармоний» струны от архетипов, присущих геометрии и Богу. В третьей книге обсуждаются консор-

нанс и диссонанс, интервалы, лады, строение мелодии и принципы нотации. Четвёртая книга посвящена астрологии (учение о воздействии небесных светил на земной мир и человека). В пятой книге Кеплер описывает «гармонию сфер». В результате своих исследований Солнечной системы он приходит к выводу: *«Таким образом, небесные движения суть не что иное, как ни на миг не прекращающаяся многоголосная музыка (воспринимаемая не слухом, а разумом)»*.

Опираясь на открытия Кеплера, французский философ, теолог, физик, математик и музыкальный теоретик Марен Мерсенн (1588–1648) разработал вопрос о параллелях между числовыми выражениями музыкальных интервалов и траекториями планет. Гармонию он находил во всём, что образует порядок, связь, пропорциональность. Музыка для Мерсенна – лишь одна из сфер проявления всеобщей, мировой гармонии (его книга, подобно трактату Кеплера, называется «Всеобщая гармония» или «Мировая гармония», 1637).

Впоследствии традиция космологического понимания музыки удерживалась вплоть до XIX века (Шеллинг, Новалис), отчасти напоминая о себе даже в XX столетии (Э.Мак-Клайн, Р.Штейнер и др.). Неоднократно акцентировали подобные представления и современные композиторы. По мнению Александра Черепнина (1899–1977, сын русского композитора Николая Черепнина, работавший во Франции), *«смысл всякого художественного произведения в открытии своего духовного мира»*, что ведёт *«через самопознание и самоуглубление к слиянию с Космосом»* – именно в этом видится *«наивысшая задача для художника»*.

Немецкий композитор Карлхайнц Штокхаузен (р.1928) в книге с симптоматичным заголовком «К космической музыке» (1989) утверждает: *«Любой музыкант вновь и вновь сталкивается с проблемой организации звуковой материи, отражая путь жизни и космоса... Человеческие существа – не что иное, как воплощение специфических проявлений космических энергий, участвующих в некоем концерте, в игре друг с другом и против. При этом действуют всевозможные энергии, а их столкновение происходит как в личности, так и в художественном произведении»*.

Сам он разделял всю музыку на религиозную (вокальную), человеческую (инструментальную) и космическую (электронную). Последний род Штокхаузен разрабатывал особенно интенсивно, именно и в первую очередь средствами электроники создавая *«образ космической мистерии»* (К.Зенкин).

Первооткрытие подобных горизонтов звукотворческой мысли происходило в музыкальном искусстве уже с конца XIX века, ещё в системе поздне-романтической эстетики. Густав Малер, как один из её носителей, мог сказать о собственном ощущении своей Восьмой симфонии: *«Представьте себе, что вселенная начинает звучать и звенеть. Поют уже не человеческие голоса, а кружащиеся солнца и планеты»*.

* * *

В непосредственно звуковом выражении интересующая нас идея космоизации земного бытия стала вызревать с начала XX века. Как и в живописи,

своего рода трамплином к её разработке служила пантеистическая образность, экспансия которой означала растворение человеческого в природных формах и абстрагирование от него. На Западе этот процесс был особенно характерен для многих явлений музыкального импрессионизма (прежде всего Клод Дебюсси и Морис Равель). В русской музыке траектория пантеизма отчётливо прорисовывается в движении от симфонической картины Анатолия Лядова «Волшебное озеро» к Вступлению из балета Игоря Стравинского «Весна священная».

Пантеистические искания были свойственны и *Александру Скрябину* (от ранней Первой симфонии до поздней Десятой фортепианной сонаты) – его с полным основанием можно считать подлинным первопроходцем мировой музыкальной космогонии. Не случайно суждения о композиторе буквально пестрят соответствующими отсылками. Б.Асафьев когда-то писал: *«Каждая из последних сонат и последних прелюдий Скрябина содержит космическое начало. Сила творящей энергии рождает новые связи, новые миры, влечёт их к экстазу, к полёту в безбрежный эфир»*. В недавно вышедшем фундаментальном коллективном труде «Русская музыка и XX век» очерк о композиторе называется «Космос Скрябина», и там же М.Арановский утверждает, что Скрябин пытался *«строить в музыке параллельный мир, моделирующий в звуках “структуру Вселенной”»*.

Тяготая к ультраромантическим полюсам *«высшей утончённости»* и *«высшей грандиозности»*, композитор, с одной стороны, добивался звучания поистине вселенского масштаба (макро-кульминации «Поэмы экстаза», Третьей симфонии и «Прометея» как подготовительные этюды к неосуществлённым замыслам «Предварительного действия» и эсхатологической «Мистерии»), а с другой – тот самый микромир, о котором выше уже говорилось в отношении абстракций Кандинского. За «жаждой минимального» у него стояло стремление дойти до ядра, праосновы жизненной материи. Пытливому взору открывался её «атомарный» уровень, в том числе существование микрофлоры и микрофауны в их непрерывной изменчивости, безостановочном движении. Но самым важным было желание нащупать те своего рода атомы и молекулы, на базе которых произрастают эмоции, мысли, действия, то есть добраться до «дна» человеческой натуры, раскрыть первичные ощущения, изначальные реакции, составляющие сферу подсознания.

Её художественное исследование композитор осуществлял через скрупулёзнейший анализ истончённо-рафинированного внутреннего мира индивида (особенно показательны в этом отношении сонаты №№ 6, 7, 8, а также многие его поздние фортепианные пьесы – например из *op.58, 59, 65, 71, 73*). В ходе творческой эволюции, всё более погружаясь в этот мир, он постепенно приближался к постижению происходящего в самых глубинах человеческой психики, осуществляя качественный скачок от запечатления жизни сознания к фиксации подсознательных процессов. Небезынтересно самоощущение композитора, зафиксированное в эпиграфе к Пятой сонате.

Я к жизни призываю вас, скрытые стремленья!

*Вы, утонувшие в темных глубинах
Духа творящего, вы, боязливые
Жизни зародыши, вам дерзновенье приношу.*

Если не считать достаточно слабых отголосков космической утопии Скрябина у его последователей, то в 1920-е годы едва ли не самое примечательное в данном отношении дали *Дмитрий Шостакович* во **Второй симфонии** («Посвящение Октябрю») и *Эдгар Варез* в его «сциентистской» музыке («**Ионизация**»), как наиболее радикальный опус, написана только для ударных инструментов).

В дальнейшем «пунктир» рассматриваемой ветви художественного творчества касается «кристаллографии» серийной музыки *Антон Веберна* с его «галактическими туманностями», а также абстракций тотального сериализма послевоенного западного авангарда (Пьер Булез и др.). Здесь же могут быть упомянуты прорывы в иное измерение, достигнутые *Георгием Свиридовым* на традиционной музыкальной основе в ораториях второй половины 1950-х годов: сверхглобальный размах финалов «**Поэмы памяти Сергея Есенина**» и «**Патетической оратории**» резонировал успехам отечественной космонавтики тех лет, и размах этот в определённой степени достигался за счёт огромных исполнительских составов.

* * *

Касаясь вызревания идей музыкальной космогонии в начале XX века, необходимо отдельно остановиться на творчестве армянского композитора *Комитаса* (это имя он получил при посвящении в духовный сан, настоящие имя и фамилия – Согомон Согомонян). Будучи одним из самых самобытных музыкантов своего времени и глубоко оригинальным представителем фольклорного движения тех лет, он чрезвычайно примечательно разрабатывал на народном материале проблему хронотопа. Причём, сразу же следует подчеркнуть: самобытность его песен и хоров в ряде случаев явно определяется связью с восточным мирозерцанием, для которого в сравнении с традиционно европейским менталитетом характерно особое восприятие времени и пространства. Не случайно от творчества этого композитора протягиваются зримые и незримые нити преемственности к музыкальной космогонии, воссозданной в симфониях его соотечественника А.Тертеряна на основе авангардной стилистики второй половины XX века.

Представлены у Комитаса и более привычные формы соприкосновения с миром природы, перекликающиеся с тем, что было свойственно искусству рубежа XX столетия. Имеются в виду гедонистические настроения в их полном слиянии с созвучным пейзажным фоном. Совершенно типичны в этом отношении песня «**Ладан-дерево**» и хор «**Ночь ясна**». В песне светлая, благостная лирическая эмоция любования (вокальная линия) буквально обволакивается шёпотом листвы, игрой радужных бликов света (ажурно-звончатое прелюдирование фортепиано). В хоре состояние умиротворенной созерцательности передано посредством кантилены (терцовое благозвучие женских

голосов), плывущей в волнах баркарольного колыхания (остинато-однотакт колорируемой тонической квинты у мужских голосов).

Однако неизмеримо больший интерес представляют образцы, в которых раскрывается сопричастность к категориям всеобщей материи и вечности. Особенно широко представлено в творчестве Комитаса глубокое погружение в природную сферу с растворением в ней человеческого начала. Достигается это путем нейтрализации выразительности, за счет различных изобразительно-описательных приемов и благодаря созданию пространственной перспективы.

Нейтрализация может касаться любых компонентов выразительности. Интонационный рельеф чаще всего представляет собой вращение краткой попевки в узком диапазоне, преимущественно в поступенном скольжении вверх и вниз (например, в песне «**Лунная ночь**» это происходит между III и V ступенями мажора). Жанровые приметы сведены к минимуму и обычно восходят к напевам языческого происхождения, архаичным мотивам-зовам, весенним закличкам, рожечным наигрышам, что уже само по себе привносит пантеистические ощущения.

Говоря о фактуре, лучше всего сослаться на конкретный образец – хор «**Кувшин мой взяв**», где основной мелодии четырёх сопрано отвечают шорохи-отзвуки у альтов с тенорами (*ppp, come eco*) и тонический бурдон басов (*p, misterioso*), а вместе взятые, эти линии во многом нейтрализуют друг друга, образуя расплывчатую вибрацию звукового пятна. Целому свойствен характер подчеркнуто объективированный: общая отстранённость тона, снятие ясно выраженной эмоциональной окраски, просветлённо-созерцательная настроенность.

Среди различных изобразительно-описательных приёмов выделяются три, особенно излюбленные в музыке Комитаса: подражание птичьему гомону (свирельные фиоритуры в высоком регистре фортепиано) или клёкоту (многозвучные форшлагги с причудливыми зигзагами по контуру квинткварткордов и квартаккордов); имитация весенней капли, журчания воды (через фигурационные рисунки, стаккатируемые звучности, а также за счёт гибкого плетения гетерофонной ткани); переливы бликов света, игра цветового спектра (кружевное прелюдирование в характере *arpeggiato*, звончатая вибрация с участием созвучий секунд и кварт).

Для создания эффекта пространственной перспективы Комитас самым широким образом использует в партии фортепиано принцип обертоновости. Наиболее типичные приемы – широкий разброс тонов на фундаменте гулкой тонической педали низкого баса, предельное регистровое раздвижение нижней и верхней фактурных линий, простановка отдельных звуковых точек, бликов, пятен, иногда с участием колокольных звучаний. В сочетании с чрезвычайной разрежённостью ткани и с её исключительной прозрачностью, что иногда подчеркивается комплементарным голосоведением, любое из этих средств способствует созданию иллюзии безбрежного простора, как бы разлитого пространства.

Совершенно ясно, что ремарка *Naturale*, которую находим, к примеру, в хоре «**Кувшин мой взяв**», означала для Комитаса отнюдь не указание характера («естественно, просто, обычно»), а сопричастие к природному. Рассмотренные выше нейтрализация выразительности, изобразительно-описательные эффекты, иллюзия пространственной перспективы отражали не просто слияние человека с природой, а нечто большее – растворение в ней, особое чувство охлажденной гармонии бытия, его извечной безмятежности и неподвижности.

Здесь мы приблизились к другому измерению образности Комитаса, связанному с выражением надвременных категорий. Восхождение к ним композитор чаще всего совершает, когда делает основой своих сочинений фольклорные мелодии, пришедшие из толщи времён и запечатлевшие в себе устойчивые, коренные черты народного характера. При этом очень важен способ фактурной обработки этого мелоса, направленной на снятие интервальных напряжений и своего рода дематериализацию, как очевидно это в хоре «**Мелкий дождик моросит**». Другой вариант: опора на величаво-эпические напевы, которые выражают нечто общенациональное, столь же непреходящее; в их медлительном, широком течении происходит как бы освящение жизни, её славление – отсюда гимническая нота, подчас выраженная очень ярко (песня «**Айастан**»).

Наконец, это может быть вознесение к высотам духа – здесь незаменимым оказывается попевочный фонд старинной церковной музыки, наиболее широко претворенный в духовной оратории «**Патараг**». И вновь следует говорить о процессах нейтрализации, на этот раз о нейтрализации временных ориентиров. Нередко возникает впечатление, что такое могло быть создано и в начале XX века, и много раньше, и в наши дни. Подобное «вчера – сегодня – завтра» прежде всего обеспечивается отбором глубинных интонационных ресурсов, что совмещается с нестандартностью композиционных приемов, создающих впечатление непреходящей свежести и новизны.

* * *

Особым достижением Комитаса является то, что он не ограничивается претворением пантеистического и надвременного как отдельных сущностей и в ряде сочинений даёт их в соединении, чему опять-таки способствовали особенности восточного понимания хронотопа (вполне вероятно, свою роль сыграл и тот факт, что композитор был священнослужителем). Растворение человеческого в природе с восхождением к вечности мироздания – это, пожалуй, наиболее значительный и глубокий мотив творчества Комитаса. Отмеченные выше средства обрисовки безбрежной пространственной среды предстают в данном случае в сублимированном виде, поддержанные сверхразрежённой фактурой, полной заторможенностью движения и минимальной динамикой (обозначения от *p* до *ppp*). Широко протянутые, педалирующие звучности фортепиано, на фоне которых голос выпевает свою тягучую, бескрайнюю думу, воспринимаются как неизбежное струение вечности-бесконечности, где бестелесно витает человеческий дух.

Да, именно так, поскольку в ряде песен Комитаса рисуются не просто горные выси, соприкасающиеся с небосводом, а сама вселенская пустота с мерцанием звезд. В звуковом решении этого образа неизменно является глубокий фундамент низких фортепианных басов. Над ним могут вздыматься восходящие вверх по октавам однотипные созвучия, высвечиваться отдельные звуковые точки или происходить колорирование какого-либо интервала.

Иногда к этому добавляются тихие вспышки мерцающего света (во второй половине песни «**Бездомный**» – скачки на нону вниз в высоком регистре), ещё реже – сильные вспышки ночного света (динамические контрасты *mf* – *ff* – *p* – *f* во второй половине песни «**Несите прохладу, горы**»). Опора на пустотную интервалику (кварта, квинта) или даже просто на единичные звуки создаёт впечатление всепроникающего холода и зияющей пустоты. В условиях этого резко выраженного интонационного минимума и регистрового максимума как раз и рождается столь притягательный для Комитаса звёздный эквивалент вечности.

Всё только что отмеченное касается главным образом партии фортепиано, которая в песнях Комитаса зачастую наделена совершенно автономной выразительностью. Какая же функция отведена голосу? Она видится в том, чтобы передать сопричастность человека вечному и бесконечному, его рано или поздно обнаруживающуюся принадлежность всеобщей материи, возможность слияния с отрешённой красотой мироздания. И прежде, чем перейти к завершающему наблюдению, добавим к сказанному ранее о пантеизме в музыке Комитаса, что статика пространственной среды в ряде случаев обрачивается в его песнях мотивом всеобщего запустения. Передаётся он главным образом благодаря исключительно широкому регистровому разбросу линий, а также опоре на бестерцовые созвучия, отдельные фактурные мазки и звуковые точки. Мелодическая линия, интонируемая на таком фоне – это голос человеческий, затерянный во вселенской пустыне (песни «Кричи, журавль», «Ветром вей»).

Теперь можно констатировать и другое: восхождение к всеприродному и надвременному отнюдь не всегда означает в музыке Комитаса причастие к некой высшей мудрости. В некоторых песнях совершенно очевиден драматический подтекст такого восхождения. Очень симптоматична с этой точки зрения приводимая ниже характеристика песни «**Антуни**» («Бездомный»): *«В песне господствует тёмный, “ночной” колорит. Фортепианное вступление, захватывая крайние регистры, создаёт ощущение безбрежной звуковой перспективы: огромное чёрное небо и холодный блеск далёких звезд. На этом мертвенном, оцепенелом фоне разворачивается трагедия одиночества и прощания с жизнью»* (Геодакян Г. Комитас. – Ереван, 1969, с.61). Именно об этой песне К.Дебюсси говорил: *«Если бы Комитас написал только свое “Антуни”, то и этого было бы достаточно, чтобы признать его великим музыкантом»* (Гаспарян С. Комитас – основоположник армянской классической музыки. – М., 1969, с.16).

В таких случаях по-восточному витиеватую речитацию, в которой угадываются черты гимничности, заменяет проникновенное *lamento*, олицетво-

ряющее дух человеческий, не по своей воле затерянный в безмерных пространствах. То есть подразумевается драма жизненного исхода. По своему образному наполнению и степени экспрессии она могла представлять в различных вариациях: сдержанно-унывный сказ о тяготах существования («Несите прохладу, горы»), скорбный трепет души перед лицом вечности («Веселая гора»), горькое излияние неприкаянного человека и плач судьбы («Журавль»). Но так или иначе смысловой подоплекой становится уход из мира, чему способствует общая «остылость» тона, ослабленность жизненного пульса.

В этом отношении показательно сюжетное развитие в песне «**Абрикосовое дерево**» – от бурных порывов и грозových накатов, что призвано передать попытку удержания жизни в катастрофической ситуации (первый эпизод), через нейтрализацию и остывание эмоции (второй эпизод) к растворению в безбрежности звёздной капели (фактурный однотокт третьего эпизода, непрерывно повторяющийся одиннадцать раз).

* * *

Следует признать, что в музыкальном искусстве космизм в своём очевидном качестве по-настоящему заявил о себе, только начиная с 1960-х годов, когда в распоряжении композиторов оказались принципиально новые звуковые техники.

Выше, при рассмотрении визуальных видов художественного творчества не раз проводилась мысль о смыкании определённых граней техногенной цивилизации с абстрагированными представлениями о внеземных формах существования. Относительно звуковой материи это напрямую касается электроники (электронной музыки). Её предвестием явились созданные в 1920-е годы прототипы электромузыкальных инструментов. Первый из них изобрёл в 1920 году русский инженер Лев Термен. Это был терменвокс (название соединяет фамилию изобретателя с англ. *голос*). Восемь лет спустя во Франции появился инструмент под названием «волны Мартено», сконструированный Морисом Мартено. Однако понадобилось несколько десятилетий, чтобы довести технико-эстетический уровень неакустического инструментария и соответствующей аппаратуры до возможности реализации полноценных творческих замыслов (решающим фактором в ходе этого процесса явилось создание синтезатора и компьютерной технологии).

В числе первых крупных авторов, самым активным образом использовавших ресурсы электроники, был один из лидеров западного музыкального авангарда Карлхайнц **Штокхаузен**. К примеру, в композицию «**Контакты**» (1960) он вводит имитации *разного* рода производственных шумов и особенно шумов радиоэфира (кстати, несколько его сочинений требуют непосредственного участия радиоприёмников – «Короткие волны», «Спираль», «Полюс», «Экспо»). Одновременно продуцируются звучания, создающие иллюзию голосов фантастических, инопланетных существ. Путём наложения этих изобразительно-шумовых рядов автор действительно добивается эффекта

контактов космического начала и устремлённого к нему, соответствующим образом трансформируемого земного начала.

Свои каналы такого контакта предлагает и музыка, опирающаяся на традиционный акустический инструментарий, однако специфически препарирующая его характеристики средствами так называемой сонорики. Преобразования возникают чаще всего ввиду использования кластерных напластований и микрополифонии (множественные наслоения мельчайших имитаций), а звуковая картина во многом напоминает цветочные точки, линии, пятна и плоскости абстрактной живописи. При этом нередко происходит коренное перерождение акустического звучания, приобретающего квази-электронный характер.

Яркие образцы звукописи подобного рода принадлежат выдающемуся представителю польского музыкального авангарда *Кишиштофу Пендерецкому* (к слову, в перечне его сочинений числится и «Космогония»). Один из них – «*Polymorphia*» (греч. *многоформие* здесь предпочтительно трактовать как *иные формы* или *инобытие*). Написанная для 48 смычковых инструментов, эта композиция, основанная на сложнейшем сопряжении диссонирующих между собой звуковых пучков, полос и потоков, создаёт образ невероятного хаоса вселенской материи.

Ошеломляющее впечатление производит появляющийся в самом конце, неожиданный в своей элементарности, чистейший *До мажор* – этот «глоток свежего воздуха» звучит после кошмара пребывания в иных мирах как торжественный гимн во славу земной жизни. Можно напомнить нечто подобное и столь же катарсическое в последних кадрах фильма Андрея Тарковского «Солярис», а также ностальгическую ноту одной из песен группы «Земляне» (музыка Владимира Мигули).

*И снится нам не рокот космодрома,
Не эта ледяная синева,
А снится нам трава, трава у дома –
Зелёная, зелёная трава.*

Тем не менее, музыкальное искусство настойчиво фиксирует наметившуюся закономерность перспективы неотвратимого вытеснения и поглощения человеческой, земной цивилизации внеличной вселенской материей. Этот вектор исторического процесса последовательнее, чем кто-либо другой, раскрывал в своих симфониях армянский композитор *Авет Тертерян*. Опираясь на особенности восточного восприятия хронотопа и на ресурсы сонорной техники (в варианте многослойной микрополифонии), он разрабатывал в сущности единственную художественную идею. Скажем, в **Четвёртой симфонии** (1976) человеческое, представленное в самом начале через необарочный контур тихой, медлительно-величавой темы клавесина, постепенно, но неуклонно перекрывается фатально разрастающимся, всеохватывающим космическим гулом, без следа исчезая в нём.

Ту же идею, но поданную в остроэкспрессивном ключе, находим в космогонической фантазии итальянского композитора *Луиджи Ноно* «**Как волна силы и света...**» (1972). Её главный объект – воссоздаваемая средствами электроники и сонорно трактованного оркестрового инструментария всеобщая материя, материя слепая, бездушная и бездонная. В качестве антагониста к этому тотальному звукошумовому массиву выступает солирующий рояль, персонифицирующий человеческое и шире – земное начало. Человеческое пытается противостоять космической пучине, но она неотвратимо тягивает его в свою бездну и в конечном счёте поглощает его.

Этот поединок исполнен колоссального напряжения, поскольку жизнь вселенского хаоса раскрывается в режиме вихревых бушеваний и катаклизмов, а бессильная ярость попыток удержания человеческого начала передаётся через острую экспрессию «рваных», обрывочно-ключковатых звучностей и неистовых кластерных «шлепков». Конструктивные и деструктивные элементы сплетаются здесь в вопиющей, но неразрывной дисгармонии космического урбанизма. Надо признать, что далёким прообразом данной концепции несомненно послужили художественные прозрения, смутно запечатлённые *Александром Скрябиным* в симфонической поэме «**Прометей**» с её подзаголовком «Поэма огня» (1910), в партитуре которой также важнейшая роль принадлежит роялю.

Здесь же следует упомянуть большую оркестровую пьесу *Янниса Ксенакиса* (французский композитор греческого происхождения родом из Румынии) с симптоматичным названием «*Dammerschein*» (1994), что в переводе обозначает «*Сумерки*» или «*Закат света*». Процесс космизации осязаемо реализован через неуклонную трансформацию земной материи. Постепенно «слепнущая» (главным образом посредством кластерных напластований), она превращается в аморфно-хаотическую магму надчеловечески-всеобщего.

С точки зрения реакции на процесс космизации поляризуются две основные позиции. С одной стороны, трагическое ощущение надвигающегося слома, порождающее апокалиптические предчувствия и пророчества, а с другой – отстранённо-эпическое восприятие происходящего, объективистски констатирующее и прогнозирующее.

Примером первого рода может служить кульминационная сцена рок-оперы *Алексея Рыбникова* «**“Юнона” и “Авось”**» (1981): в заключительном монологе главного героя состояние иступлённого отчаяния доводится до грани пароксизма, и на этом пике экспрессии образность переключается в общечеловеческий план – крик и вопль людского множества звучит как предсмертный *SOS*, уносящийся в глухоту вселенского небытия.

Иной образ даёт электронная композиция *Альфреда Шнитке* «**Поток**» (1969): синтезированный звук, отдалённо напоминающий гул-рём самолётов и ракетных двигателей, олицетворяет здесь движение всеобщей материи, находящейся за пределами человеческого разума – материи внелично-бесстрастной, совершенно абстрагированной от каких-либо привычных соответствий (подробнее об этом сочинении см. ниже).

Есть основания говорить и о третьей позиции – позиции жертвенно-радостного порыва навстречу внечеловеческим, вземным силам. Если для примера обратиться к творчеству московского композитора *Виктора Ульянич*, то найдём ряд разноплановых сочинений, написанных для разных исполнительских составов и с использованием различных техник, но в равной степени согретых искренним пафосом безусловного приятия трансцендентного бытия: «Игра света» (квартет арф), «Дыхание космоса» (брас-квинтет), «Звёздный ветер Кассиопеи» (электроника), «Космическая фантазмагория» (струнный оркестр и фортепиано). В пользу этого пафоса красноречиво говорит, например, авторская аннотация, предпосланная последнему из названных произведений.

Космическая фантазмагория (происходит от греческих слов: *kosmos* – вселенная как соразмерное целое; *kosmikos* – мировой, относящийся к космосу; *phantasma* – призрак, образ, представляющийся в воображении, виде или то, что мерещится, мерцает; *agoreuo* – говорю) – символическое изображение невероятных, необычно мерцающих и причудливо-призрачных, вселенских, сверхъестественных картин, навеянных грандиозным событием в духовной истории человечества – искушением и грехопадением.

* * *

Отдельно следует остановиться на творчестве *Альфреда Шнитке*, который в ряде сочинений так или иначе входил в соприкосновение с идеями современной художественной космогонии. Причём входил весьма многообразно, по самым различным линиям и направлениям. Вначале отметим некоторые пути приближения к моделированию процессов космизации.

Один из таких путей пролегал через восхождение к разного рода абстракциям. Это достаточно характерно для поздних опусов композитора, с нередким свойственным им витанием отвлечённой мысли – мысли, от которой веет величавым холодом снежных вершин (из показательных образцов – I часть Восьмой симфонии).

Другим каналом служила «глобализация» звуковой материи. Вообще Шнитке довольно рано заявил о себе как художнике планетарного масштаба: ещё на студенческой скамье в оратории «**Нагасаки**», а по-настоящему – в **Первой симфонии**. Позднее сложились два варианта смыслового наполнения этой глобальности. Первый в виде устрашающе-тяжеловесной поступи индустриального Молоха с сопутствующими ему наплывами железной мглы-смога и отчуждением от всего человеческого (III часть Третьей симфонии). Второй – как грандиозный сурово-гимнический апофеоз, олицетворяющий «вселенский собор» человечества, возносящего хвалу мирозданию (генеральная кульминация Первого виолончельного концерта, которая приходится на финал).

Флюиды космизма явственно ощущаемы и в пантеистических картинах. Самую грандиозную из них находим в I части той же **Третьей симфонии**. По форме своей это гигантская прелюдия, разворачивающаяся в три большие волны – каждая в единообразной эволюции от глухого рокота в нижних регистрах к сверхмощной кульминации, основанной на буквально ревущей виб-

рации оркестровой массы с охватом фактуры сверху донизу, что рождает впечатление гиперколоссальности. Так воссоздаётся пейзаж современного всеземного бытия как некой праматерии в её нестройном, многоречивом колытании и троекратно вздымающейся из слепого хаоса первоприродной стихии к не менее слепой магме её состояния в эру урбанизации.

От таких, достаточно актуализированных художественных решений Шнитке не раз поднимался к высотам вневременных категорий, что несомненно отмечало вхождение в сферу космогонии. Так, в целом ряде эпизодов **Четвёртой симфонии** композитор вновь и вновь обращает свой взор к Вечности (с наибольшей отчётливостью в колокольной постлюдии). Симптоматично завершение **Фортепианного квинтета**: с последними проведениями мелодии-*ostinato* звучание постепенно истаивает, как бы растворяясь в далях Времени и Пространства. Не менее характерно окончание **Новой Амстердамской симфонии** (авторизованная версия Струнного трио), где звуковые точки финального «многоточия» уходят вверх по обортовому ряду, истаивая в высях Вечности и Бесконечности.

Надо признать, что идея подобного финиша-растворения была для Шнитке чрезвычайно притягательной, особенно на центральной фазе его творчества – от Первой симфонии до Альтового концерта. Хрестоматийным средоточием тяготений такого рода можно считать VI часть (Постлюдия) **Concerto grosso № 1**. Здесь после заключительного проведения темы подготовленного фортепиано открывается обширная зона «рассыпания» образа, его рассеивания до космической пыли.

Будучи прежде всего поэмой рефлексирующих медитаций, отражающих переусложнённое, невероятно противоречивое сознание личности, это произведение вполне логично венчает эзотерические блуждания эффектом аннигиляции. Происходит дематериализация звуковой ткани: туманные реминисценции тематизма предшествующих частей в виде еле узнаваемых отголосков-осколков, слабо свистящие скрипичные флажолеты в предельно высоком регистре, мерцания разрозненных фантастических бликов рояля – всё знаменует процесс исчерпания, уход в ирреальное ничто, растворение в нём, исчезновение в безмерных далях Пространства и Времени.

Одно из художественных прозрений композитора состояло в прогнозировании неутешительной перспективы трансформации земной цивилизации во внечеловеческое измерение, в космическое инобытие. Надвигающаяся опасность тотального поглощения с наибольшей отчётливостью высвечена в единственной электронной композиции Шнитке, созданной его собственными руками на знаменитом синтезаторе «АНС» и получившей название «**Поток**» (1969).

Сходную космогоническую идею он вначале попытался реализовать в оркестровой композиции «**Pianissimo**» (1968). Здесь примерно в том же хронометраже (около восьми с половиной минут) была намечена аналогичная драматургическая траектория: от еле слышного звучания с очень постепенным, но неуклонным тембро-регистравым и динамическим нарастанием до кульминации катастрофического характера с последующим быстрым удале-

нием-угасанием до слабо мерцающей точки унисонного тона. Помимо более скромного художественного результата, различия состоят главным образом в трактовке сонорики: особенно в первой половине пьесы на её основе создаётся не столько внелично-отчуждённая шумовая среда, сколько полуэкзотическая фантастика таинственных шорохов, невнятных колыханий, зыбких вибраций и далёких зарниц-отблесков (свою роль в этой «конкретизации» сыграло обращение к акустическому инструментарию).

Что касается электронной композиции «Поток», то это, действительно, *поток* – поток космической материи, абсолютно внеличной и объективированной, в которой нет места привычно человеческому и нет даже малейшего намёка на сколько-нибудь эмоциональные реакции. И если на кульминации возникают катастрофические обвалы (словно напоминая тот факт, что звёзды вспыхивают и гаснут), то это только констатируется, подобно тому, как совсем в ином ключе это было когда-то подмечено в «Демоне» М.Лермонтова.

*На воздушном океане,
Без руля и без ветрил,
Тихо плавают в тумане
Хоры стройные светил;
Средь полей необозримых
В небе ходят без следа
Облаков неуловимых
Волокнистые стада.
Час разлуки, час свиданья –
Им ни радость, ни печаль;
Им в грядущем нет желанья
И прошедшего не жаль...*

Итак, перед нами сугубо сонорный этюд, в котором, по словам автора, ему «хотелось испытать чистый тембр синусоидного тона» и который выстроен по принципу динамического нарастания в две волны – малую и большую. В воссозданной здесь фоносфере подчас прослушивается нечто, вызывающее ассоциации с отзвуками машинного производства, с гудящей атмосферой больших мегаполисов и особенно с гулом самолётов и свистом ракетных двигателей.

Последняя из названных ассоциаций по самому своему генезису как бы выводит в околопланетарное пространство, отрывая от земного и человеческого. В результате, небольшая шестиминутная пьеса становится впечатляющим звукошумовым аналогом вселенской материи. И это та абстрагированная стихия, которая способна внушить апокалиптическое чувство страха, ужаса перед возможным исходом современной цивилизации.

В качестве прямой параллели можно назвать развёрнутую сонорную пьесу *Дьёрдя Лигети* (австрийский композитор венгерского происхождения) «Атмосферы» (1961), которую Шнитке, вероятно, знал и от которой отталкивался при создании «Потока». Здесь «правит пир» та же плывущая, временами чрезвычайно густая звуковая масса («Нечто»), нередко грозная и угро-

жающая, хотя следует признать, что реализована художественная идея в данном случае не столь впечатляюще.

* * *

Наиболее многостороннюю, поистине всеобъемлющую разработку рассматриваемая проблема получила у Альфреда Шнитке во **Второй симфонии**. Уже в предыдущей симфонии он заявил о себе как художнике-«глобалисте», но, в отличие характерного для неё демонстративно субъективистского подхода, здесь он столь же демонстративно объективен, и более того – можно говорить о явно объективистской позиции. Это выражается в как бы полной отстранённости от всего личностно-эмоционального и в намеренном отсутствии так называемого авторского голоса (мы не найдём в интонационности произведения чего-то отчётливо «шниткианского»). И показательно то, что своеобразный эпос данной масштабнейшей партитуры выдержан в относительно единой манере. Концепционно это единство опережается последовательно и в самых различных аспектах проведённой идеей поглощения человеческого начала космическим.

Начнём с того, что само по себе человеческое начало подаётся в сугубо объективистском ракурсе. Оно выявляется преимущественно в его вневременно-й ипостаси, что достигается благодаря опоре на «ветхозаветную» традицию григорианского пения и что, в свою очередь, порождает иллюзию восхождения к фундаментальным праосновам европейской цивилизации. Этому впечатлению содействует и стремление композитора придерживаться канонов старинного жанрового архетипа – он создавал, по его определению, *«невидимую мессу»*, поскольку *«шесть частей симфонии следуют обычному порядку мессы, и в хоровой партии цитируются литургические мелодии»*, то есть каждая из частей открывается звучанием соответствующего григорианского хора (от *Kyrie* до *Agnus Dei*).

«Невидимой» месса становится по причине активного введения самостоятельных оркестровых эпизодов – они представляют собой «вариации» на хоровые темы и развёрнутые «комментарии» к ним. В целом, эта симфония-месса оказывается монументальным ритуально-духовным действием, которое воспроизводится вокально-оркестровыми средствами, и её обрядовость нацелена на воссоздание эволюции человечества от его исходной сути к потенции «плазменного» состояния.

В своей исходной сути образ человечества предстаёт в легендарно-мифологизированных очертаниях, очищенным от тлена и суеты, в возвышенных раздумьях-рассуждениях, в благостных молитвенных приношениях, а также в торжественных ораторских произнесениях, энергичных проповедях, звучных гимнических юбилеях и праздничных славословиях. Но в любом случае звучит всё это в надлично-отрешённом тоне, вне печали и радости (не более, чем констатируя) и к тому же нередко как бы из глубины храма либо затерянным в огромных пространствах и отдалённых временах. Основой служит григорианика, но преподносится она в широком стилевом спектре – от псалмодии и развитого распева Позднего Средневековья до ан-

тифонного пения и многоголосия времён Возрождения. И то, и другое воспринимается как олицетворение истоков христианской культуры, её устоев и твердынь.

Отмеченные образные грани представлены преимущественно в начальных разделах каждой из частей и, как правило, в звучании *a cappella*. Отталкиваясь от этих исходных пунктов, в тех же частях обобщённо раскрывается последующая эволюция человеческого бытия. Раскрывается она с нарастающим участием инструментальных ресурсов. И здесь время от времени прорываются уже эмоционально наполненные штрихи. При всей сдержанности выражения в них угадывается глас опечаленного человека или внутренние борения смятенного духа (достаточно отчётливо, например, в эпизоде струнных в начале III части и в двух *soli* гобоя в V-й). Учитывая сопутствующее этому усиление внутренней напряжённости и сгущение затемнённого колорита, можно говорить о том, что в подобных витаниях мысли и рефлексирующих медитациях фиксируется присущая историческому развитию прогрессирующая противоречивость и дисгармония человеческого существования (со всей наглядностью в IV части).

Такого рода «психотронные» нагнетания закономерно подводят к той фазе, когда возникает необходимость коренной трансформации в принципиально иное качество. Во Второй симфонии Шнитке это моделируется как перерождение человечески-земного в космическое. И тогда, перефразируя лексикон Бэция, на смену *musica humana* (музыка человеческая) и вытеснявшей её *musica instrumentalis* (музыка инструментальная, то есть интеллектуализированная и «механическая») приходит *musica mundana* (музыка мировая, «небесная», вселенская).

Обозначенные «три музыки», составляющие концепционный остов произведения, с впечатляющей рельефностью и полнотой репрезентированы уже в исходных разделах I части. В самом начале через унисон мужских голосов экспонируется архетип григорианских песнопений как символ духовного целомудрия, сложившийся на заре христианского мирочувствия. Затем на раздумчивую монодию «певчих» всё гуще наслаиваются обволакивающие её блики *musica instrumentalis*, и первичный образ постепенно затеняется, затуманивается, оттесняется, что олицетворяет этапы дальнейшего развития живневосприятия (0.51 – здесь и далее из соображений наглядности соответствующие пункты драматургического развёртывания отмечены по хронометражу исполнительской версии Г.Рождественского).

Неуклонная модернизация, усложнение звукового строя с появлением признаков рефлексии и эмоциональной экспрессии даёт в качестве одной из вех истоково-заклинательную молитвенность хорала струнных (4.07). Стремительное разрастание фактурной массы подводит к возникновению *musica mundana*, поданной как бездушно-слепая, хаотичная, всеподавляющая стихия и знаменующей собой полное поглощение человеческого начала космическим – теперь и звучание струнных трансформируется до неузнаваемости (6.12). Катастрофичность бытия приобретает апокалиптические очертания, и

колокольный трезвон воспринимается как знак неотвратимой погребальности (9.14).

Всё отмеченное базируется на единой интонационной основе, что служит вскрытию логически мотивированной диалектики процесса исторической эволюции. И один из результатов этой эволюции состоит в следующем: если *musica humana* наполнена высоким сакральным смыслом, то её космогоническая метаморфоза не только обезличена, но и «обесмыслена». Абсолютное преобразование звучания осуществляется средствами сонорно-кластерной техники с предельно многослойным насыщением диссонантной вертикали. Причём поразительно, что сделано это исключительно ресурсами акустического инструментария, но с достижением эффекта его «электронизации».

Рассмотренный концепционный тезис симфонии многовариантно развивается в следующих её частях в любых формах взаимодействия человеческого и космического. Безусловное преимущество второго перед первым обеспечивается уже хотя бы тем, что они находятся в слишком разных «весовых категориях»: *humana* – это почти только четыре певца-солиста и камерный хор, а *tundana* – большой оркестр с четверным составом духовых, к которому присоединены все разновидности клавишных (орган, клавесин, фортепиано, челеста), а также две арфы, гитара и бас-гитара.

Этот «вселенский» массив систематически заявляет о себе очень по-разному – слабыми мерцаниями и интенсивными сгустками аморфной звукошумовой среды, прорастаниями исподволь и громогласными прорывами, наплывами отчуждающего холода и грохочущими обвалами катаклизмов. Глас человеческий пытается отстоять своё существование, но чаще всего тонет в хаосе, мгле и глухоте потоков всеобщей материи. Тихая, просветлённая кода симфонии вроде бы одаряет робкой надеждой, но и этот *finalis* прочитывается скорее «лебединой песней» страждущего человечества и умирающей человечности.

Завершая размышления над Второй симфонией, имеет смысл напомнить о жизненном впечатлении, послужившем импульсом её замысла. Имеется в виду посещение композитором монастыря *St. Florian*, близ города Линца, что на севере Австрии (как известно, в этом монастыре учился, работал органистом и был похоронен Антон Брукнер). По словам самого Альфреда Шнитке, войдя в «мрачную барочную церковь», он испытал совершенно особое «ощущение холодной и мощной пустоты». Столь личностно-специфичное восприятие вряд ли было для него тогда случайным. Оно несомненно связывалось с проблемой космизации, вошедшей в его сознание тех лет (или в художественно-интуитивное подсознание – это не суть важно). И данное произведение явилось манифестом уже начавшегося процесса перерождения человеческой цивилизации в смутно прозреваемое инобытие.