

Саратовская государственная консерватория (академия)
им. Л.В. Собинова

А.И. Демченко

КОСМОГОНИЯ АВАНГАРДА

*Лекции по культурологии
и мировой художественной культуре*

Саратов
2012

ББК 85.31
Д 31

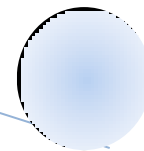
Печатается по решению Совета по НИР
Саратовской государственной
консерватории (академии) им. Л.В. Собинова

Демченко А.И.
Д 31 Космогония авангарда: Учебное пособие. – Саратов:
Саратовская государственная консерватория (академия)
им. Л.В. Собинова, 2012. – 68 с.

Лекционный цикл доктора искусствоведения, профессора А.И. Демченко посвящён рассмотрению важнейшего смыслового ракурса авангардного искусства XX века. Изложение материала последовательно охватывает различные виды художественного творчества: от визуальных форм (живопись, скульптура и графика) через литературные жанры к музыкальному искусству.

ББК 85.31

© Демченко А.И., 2012
© ФГБОУ ВПО «Саратовская государственная
консерватория им. Л.В. Собинова, 2012



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.

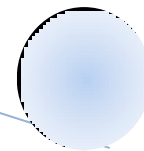
По сути, в сознании человечества всегда присутствовала мысль о дуализме и определённых контактах «земного» и «небесного». Сложные связи и взаимодействия понятий «верх» и «низ» пронизывают мифологические и религиозные представления с глубокой древности. В догматах христианства ещё на заре I тысячелетия в ярких образах «Откровения Иоанна Богослова» предрекалась перспектива грозного возмездия, исходящего от вышних сил. И в последующие эпохи 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 (в последующем изложении некоторые из них будут упомянуты). Однако только на выходе в XX столетие идея космизма становится стабильным фактором художественного процесса, обретает системность, получает всеобъемлющую, многоаспектную разработку, образуя большое тематическое русло с его неуклонно возрастающей значимостью.

Ведущую роль в развороте этой прогрессии играли и продолжают играть визионерские инициативы авангарда – в первую очередь в его «виртуальной» ипостаси. Рассматривая сотворённую им космогонию, по мере необходимости будем для полноты картины затрагивать и сопутствующие явления полуфигуративного и даже фигуративного искусства.

* * *

Складывалась художественная космогония по различным линиям. Важнейшая из них была связана с устремлением за пределы земного пространства.



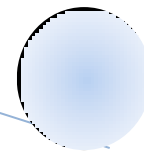


Эта тенденция, пусть в самых завуалированных формах, присутствовала в искусстве с незапамятных времён. Достаточно представить себе в сфере духовной тематики мотив вознесения, чаще всего связанный с образом Христа (среди «отклонений» от этой магистрали для примера можно назвать «Погребение графа Оргаса» Эль Греко). Подобные склонности, особенное распространение получившие в мистико-спиритуалистической атмосфере эпохи Барокко, нашли продолжение в некоторых образцах фигуративной живописи XX века: от ранней работы *Казимира Малевича* «Плещаница» (ок.1908) с её условностью, идущей от облагороженного лубочно-плоскостного «наива», до «неоклассических» полотен *Сальвадора Дали* на тему распятия (1950-е годы). Амплитуда граней вознесения над земным активно раздвигалась, что в предметных изображениях варьировалось на все лады. Скажем, *Марк Шагал* мог подавать это в характере парадоксальной поэтики («Над городом», 1914) или в примитивистском жанрово-бытовом ключе с подключением буффонного алогизма («Дождь», 1911), а *Стасис Красаускас* организует диалог человека с мирозданием в духе возвышенной метафоричности (иллюстрации к поэтическому сборнику Э. Межелайтиса «Человек», 1967).

В художественной классике отчётливо намечалась и собственно космологическая тематика. Можно напомнить соответствующие опыты художников Высокого и Позднего Возрождения: «Рождение Солнца и Луны» Микеланджело (фреска в Сикстинской капелле Ватикана), картина Тинторетто «Возникновение Млечного пути» или серия гравюр Дюрера, в том числе работа под названием «Космический взрыв». Накопления по этой линии при всей дискретности процесса (подъёмы и спады интереса к ней) в целом шли по нарастающей, чтобы к началу XX века сложиться в самостоятельное направление художественного поиска. Одним из свидетельств произошедшего к этому времени качественного скачка могут служить акварели Чюрлёниса: «Знаки Зодиака», «Соната солнца», «Соната звёзд» – вплоть до абсолютной абстракции в «Сотворении мира» (1908).

Продуцирование в данном направлении нередко становилось совершенно осознанным и целенаправленным. Примечательны в этом смысле тезисы манифеста группы «Амаровелла» (1927): «Наше искусство, интуитивное по преимуществу, направлено на раскрытие различных аспектов Космоса – в человеческих обликах, в пейзаже и в отображении абстрактных образов внутреннего мира». И это были не просто декларации, поскольку представители данного объединения, возникшего в 1923 году, строили свой «креатив» в соответствующей плоскости: С. Шиголев





– «Лаборатория космоса», «Машины в космосе», А. Сардан – «Маяки Земли», «Сигналы из Космоса», Б. Смирнов-Русецкий – «Космическая геометрия», «Свет далёкой звезды» и т. п.

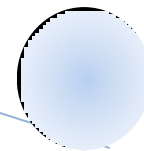
В том же духе неоднократно высказывались и ведущие творцы авангардного искусства начала XX столетия. Имеет смысл напомнить реплику К. Малевича по поводу собственного творчества: *«Моя живопись не принадлежит земле исключительно... В человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение к отрыву от шара земли...»* и ещё одну – полемическую: *«Землю я отдаю Татлину, а себе оставляю космос»*.

Этот прорыв в надземное пространство действительно стал знамением времени. Если взять для начала пластическое искусство, то обнаружим множество попыток самыми различными способами воплотить подобное стремление. В откровенно «техническом» и нарочито элементарном выражении оно было представлено как свидетельство свершившегося факта в монументе **«Покорителям Космоса»** (на территории ВДНХ в Москве): изваянный в твёрдом материале шлейф раскалённого газового топлива устремлённой ввысь космической ракеты.

За семь с лишним десятилетий до того, на самой заре индустриальной эры рассматриваемая идея была запрограммирована в знаменитом инженерном проекте Александра Эйфеля. Его башня, вознёсшаяся над Парижем (1889), явилась не только эмблемой дерзкого самоутверждения технического прогресса, но и таила в себе определённую метафору. Конструкция Эйфелевой башни представляет собой в некотором роде «форму-процесс», как бы материализуя предвосхищаемый взлёт ракетной установки – от земли («корневая» система опор) к звёздам.

Одним из самых уникальных вариантов развития этой идеи в формах опосредованной художественной фантазии стал **«Памятник III Интернационалу» Владимира Татлина** (1919; как известно, существует только в виде нескольких разномасштабных макетов). Вполне конкретный социальный импульс модифицирован здесь в символическую плоскость и становится олицетворением порыва разума и человеческой воли в беспредельные дали. Пирамидальный контур этой башни отсылает к далёкому прошлому, к высшему дерзанию египетской Древности, а её упругая динамическая спираль с вращающимися секциями, поданная в наклоне, пророчествует будущее: устремление ввысь, в иные миры (в согласии с проектом это должно было стать самым высоким сооружением мира – к примеру, вдвое выше нью-йоркского небоскрёба «Эмпайр Стейтс Билдинг»).





Абстрактная пластика последующего времени апробировала новые и новые версии преодоления связей с привычными представлениями о человеческом бытии. Допустим, в работе Ханса *Арпа* «**Метаморфоза (Ракovina – Лебедь – Равновесие – Ты)**» (1935) свободно выплавленный геометрический объём отдалённо напоминает и готовую упасть дождевую каплю, и живое плазменное существо (такому впечатлению способствует использованная здесь мягкая, «чувственная» бронза). Неправильный конус, вырастающий из шара столь же неправильной формы, осязаемо передаёт устремление от земли в небо.

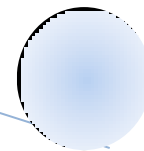
Пример другого рода даёт композиция «**Экспансия полиуретана**» (1970). Это один из «продуктов» творческого метода, которым пользовался французский скульптор *Сезар* (Сезар Бальдасини); свои абстрактные композиции он создавал, выливая на плоскость жидкую пластмассу. Возникший в данном случае беспредметный объект может порождать различные ассоциации (например, подобие кокона, из которого рождается нечто), однако логичнее всего последовать за идеей, выраженной в авторском названии: экспансия всевозможных синтетических материалов и искусственных (техногенных) форм, вытесняющих из жизни землян всё привычно-натуральное. Этому здесь символически отвечает закручивающаяся спираль композиции, которая «ввинчивается» в космическое пространство.

Любопытно, что поветрия такого рода затрагивают даже сферу прикладного искусства, в том числе и традиционные промыслы. Достаточно взглянуть на отдельные изделия завода Гусь-Хрустальный. Ваза для цветов «**Кристалл**» (1967) благодаря демонстративной «структурности» самого материала (хрусталь) предстаёт в качестве несомненной проекции всё той же техногенной эры. Ещё более примечательна декоративная ваза «**Космос**» (1959), как отклик на запуск первых спутников Земли: расходящиеся от основания плоскости-лучи цветного хрусталя становятся удачной метафорой пространства, раздвигающегося в бесконечность.

* * *

В жажде преодоления земного притяжения ранний авангард «проектировал» соответствующие летательные аппараты. И следует оценить визионерскую смелость художественной мысли: она творила не в наши дни, когда космические станции и межпланетные ракеты стали зримой явью, а в начале XX века, когда любые представления подобного рода носили сугубо гипотетический характер (при этом теория К. Циолковского, созда-





вавшаяся в калужской глуши, скорее может расцениваться как параллель, нежели как фактор воздействия на искусство).

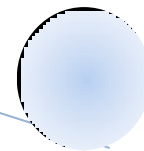
Наиболее ранний «проект» принадлежал *Владимиру Татлину*. Его «**Составной угловой рельеф**» (1915) своей причудливой, но вместе с тем достаточно строгой конструкцией, отдалённо предвосхищал будущие космические станции. Этому впечатлению способствует объёмная форма объекта и то, что он выполнен из дерева в сочетании с железом, алюминием, цинком. Отсюда начинал свой отсчёт конструктивизм, выросший в целое направление, когда к Татлину присоединился ряд других новаторски мыслящих авторов.

Первым из них был *Александр Родченко* – среди его работ в интересующем нас плане уже самым названием обращает на себя внимание «**Летящая форма**» (1919). Разнообразные объёмно-геометрические «аппараты» подчёркнуто конструктивистской заданности и имеющие явно «галактическую» нацеленность создавали в те годы Владимир Стенберг («Пространственная композиция КПС 42 Н IV» 1919, «Пространственная композиция КПС 43 Н VI» 1920), Константин Медуницкий («Конструкция» 1921), Катажина Кобрó («Висячая композиция» 1924).

Очевидно, не без влияния русского конструктивизма развивалась пластика в её кардинально новом понимании и на Западе. Более всего это несомненно в отношении *Наума Габó*, выходца из России, работавшего в США. Его шедевром стала «**Линейная конструкция в пространстве № 2**» (1958) – чрезвычайно выразительная, изысканная композиция, основанная на свободном сопряжении овальных плоскостей из плексигласа, заполненных вязью белых нейлоновых струн, чем напоминает космическую солнечную батарею. Татлинское ощущение пространственной динамики, конечно же, повлияло на изобретение мобíлей *Александра Колдера*. Один из них – «**Ловушка для омара и рыбий хвост**» – (1939) своей конфигурацией, акцентированной лёгкостью и «прозрачностью» форм (стальная проволока и окрашенные алюминиевые пластины) и даже размерами (ширина около трёх метров) предвосхищал устройства межпланетной связи.

Разумеется, истоки новейшей западной пластики космогонического толка могли быть и иными – так сказать, собственного генезиса. Например, *Сезар Домела* принимал участие в движении «Де Стийл» («Стиль») и разрабатывал свою художественную систему под прямым воздействием Тео Ван Дусбюрга (Дусбурга) и Пита Мондриана. Его «**Рельеф № 12 А**» (1936), намечающий контур космической станции, построен наподобие





инженерного проекта – в строгих геометрических формах (сопряжение треугольников и полуокружностей, которые производят впечатление полушарий) с использованием нетрадиционных материалов (дерево, латунь, медь, плексиглас). Однако при всём линейном аскетизме яркое цветовое решение даёт сильный эстетический эффект и ощущение стремительного движения конструкции в абсолютной тьме космоса (сочетание красного, синего и золотистого на фоне «глухого» чёрного).

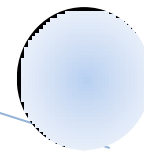
Упомянутый «Де Стийл» и выдвинутый им неопластицизм в целом был отнюдь не озабочен проблематикой внеземного существования, а вот созвучный ему по принципам абстрактного геометризма русский супрематизм, напротив, испытывал к ней заметное пристрастие. В отдельных творениях основоположника и лидера данного течения находим отчётливые соприкосновения с обрисовкой интересующих нас «конструктов». Так, в одной из многочисленных картин с одинаковым названием **«Супрематизм»** (конец 1920-х), созданной в характерной для *Казимира Малевича* тех лет манере относительно свободной абстракции, размещение геометрических форм в пространстве холста предвосхищает образ космической станции на околоземной орбите.

Эль Лисицкий, который находился под сильным влиянием Малевича, но выработал совершенно своеобразный вариант супрематизма, предложил в графическом листе **«Композиция»** (ок.1920) свою «модель» того же объекта (как бы с солнечными батареями). Его конструкция, «сооружённая» из различных геометрических форм, словно парит в пространстве, чему способствует лаконичность, «минимализм» строго выдержанной цветовой гаммы и её подчёркнутая прозрачность, даже «воздушность» (гуашь, чернила и карандаш по бумаге).

Примечательно наблюдение, сделанное по поводу прогностики супрематических опытов, принадлежащих художникам, которые в первые послереволюционные годы объединились в Витебске под руководством К. Малевича: *«В большинстве работ членов Уновиса невесомые формы парят в безвоздушной среде. Зритель конца XX века может увидеть в этих рисунках и планеты, и спутники, и взрывы космических комет, и звёздную пыль – всё то, о чём художники начала XX века не имели представления»* (А. Заинчковская).

Внутренний пафос супрематизма в немалой степени определяла человеческая мысль, устремлённая в запредельные миры и нацеленная на установление контакта с ними (пусть даже контакта чисто умозрительного, виртуального, утопического). В этом отношении показательна «Су-





прематическая композиция» Ильи Чашника (1926): летящие в чёрном пространстве холста окружности, как знаки планетарного происхождения, и прорезающие это пространство конструкции из «балок» и «реек», как олицетворение созидательной воли человека.

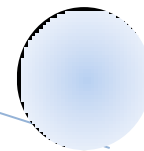
Поражают свидетельства сознательной заданности на рассматриваемую тему. Начиналось это с композиции **Каземира Малевича**, изготовленной из бумаги и картона и представляющей собой висящий прямоугольник с воткнутым в него простым крестом на условном полукружье земного шара. Называлась композиция симптоматично: **«Супрематическое строение вне Земли»** (1916). Одна из следующих вех – **«Станция межпланетной связи» Владимира Люшина** (1919): эта сложно выстроенная объёмная конструкция из дерева, железа и картона представляла моделью совершенно прямого назначения. Работа **Ильи Чашника «Космос. Красный круг на чёрной поверхности»** (1925) при всей плакатности выполнения способна удивить точностью предвидения: мрачная бездна вселенского пространства, шар неведомой планеты и приближающаяся к ней космическая станция.

К слову, последняя из упомянутых работ с программно заявленной цветовой коллизией (**«Красный круг на чёрной поверхности»**) довольно недвусмысленно оказывалась рупором «передового общественного строя». Социальный энтузиазм переживаемого тогда исторического момента отозвался на немалом числе опытов отечественного абстрактивизма. Таков отмеченный выше **«Памятник III Интернационалу» Владимира Татлина** с его чётким идеологическим посылом, хотя суть конструкции выводит далеко за пределы исходного замысла. Такова уже называвшаяся **«Летящая форма» Александра Родченко**, где нечто вроде развевающегося флага с древком на фоне чёрного шара в контексте советизированной действительности могло восприниматься следующим образом: мрак Земли, освещаемый идеей коммунистических преобразований.

Что уж говорить о символично-метафорических вещах типа композиции **Натана Альтмана «Труд»** (1921, выполнена в смешанной технике – дерево, масло, эмаль, гипсовая крошка). Многие из подобных работ было бы некорректно относить к области ангажированного искусства. Стихия времени невольно захватывала масштабom, смелостью и новизной предполагаемых перемен.

Уже можно было заметить, что «лакмусовой бумажкой» тех лет становится красный цвет. Чрезвычайно симптоматична в данном отношении **«Композиция» Александра Родченко** с её прокламирующим подзаголов-





ком **«Побеждающее красное»** (1918). Смысл полотна, заведомо связанный с революционными событиями 1917 г. в России, выводится в масштабы межпланетарного действия. Цветовая символика двух закрашенных кругов может быть прочитана так: большой, золотисто-жёлтый – олицетворение «золотого тельца», «Жёлтого дьявола», то есть капиталистического мира; меньший по размерам, красный, однако находящийся сверху над жёлтым, – «побеждающий» новый мир. Сопряжение этих кругов-планет (не случайна их бугристая поверхность) пересекается по диагонали плоскостью заострённого треугольника с полукружьем внизу (напоминает летящую комету) – символ целеустремлённой энергии, преобразующей бытие. Чёткость выражения идеи акцентирована абсолютным геометризмом построения (автор пользовался циркулем и линейкой).

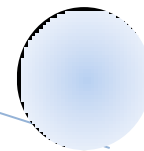
* * *

На всём протяжении XX века искусство настойчиво изучало возможности перехода земного в космическое. В самом начале столетия это не раз находило себя в очень непосредственном, «детском» интересе к специфическим небесным явлениям. Если взять, к примеру, картину *Павла Кузнецова «Мираж в степи»* (1912), то господствующим акцентом в этой полуабстрагированной зарисовке среднеазиатского быта становится видение, возникающее в небесных сферах, которые изливают на землю нечто вроде гигантского водопада. В ранней работе *Василия Кандинского «Озеро»* (1909) преодоление земной и человеческой материи происходит путём её «разлома» и втягивания в игру всеприродной стихии – отсюда остаётся всего шаг до окончательного художественного переворота, который произойдёт вскоре в **«Первой абстрактной акварели»**.

Тогда же (ок.1910 года) свои первые абстрактные композиции начал создавать *Франтишек Купка*. Его эксперименты серии **«Цветовое расположение схем»** законченного результата достигли в работах 1912–1913 годов («Размещение графических мотивов», «Аранжировка графических мотивов II» и др.). В противовес рационалистическим названиям, декоративно-орнаментальные композиции чешского мастера дают совершенно оригинальную, красочно-поэтическую версию геометрической абстракции. Праздничные по колориту, они через серию цветных полос арочной формы как бы воплощают вознесение земной материи к небесам, где порой кипит «свадебный пир галактик».

И впоследствии подобный «наив» восхищения уникальными явлениями природного мира время от времени заявлял о себе. Допустим, **«Жи-**





вопись 16» Пьера Сулáжа (после 1946) напоминает о совершенно особом эффекте Северного сияния: ниспадающие с небес затемнённые полосы с бликами света, высвечиваемые в чёрной мгле бездонного космоса.

Всевозможные варианты трансформации земного в космическое, происходящей в более конкретном плане, удобно показать на образцах, принадлежащих художникам различных манер и национальных школ.

Леон Спиллиарт – «**Пляж при лунном свете**» (1908). Пристрастием бельгийского художника были именно такие призрачные безлюдные пейзажи, и в них он одним из первых приближался к абстракции. Земное пространство в своей пустынной беспредельности напоминает поверхность какой-либо мёртвой планеты. Слабо мерцающее световое пятно в центре полотна и огромные круговые разводы неба (акварель и тушь на бумаге) ещё более склоняют к впечатлению некоего марсианского ландшафта.

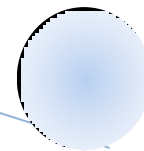
Одилон Редóн – «**Красный сфинкс**» (1912). Природные формы земного мира «модулируют» в красочную «какофонию» внеземной материи: прогрессия этого преобразования нарастает в движении от нижнего правого угла холста (с ещё отчётливым контуром крыльев бабочки) ко всё более расплывчатым и абстрагированным цветовым пятнам других участков картины.

Джозеф Стелла – «**Бруклинский мост**» (1920). Ведущий представитель американского футуризма, посвятивший себя воспеванию индустриального прогресса, пользуясь здесь приёмом динамического дробления форм, превосходно иллюстрирует потенцию перерастания техногенной материи в космическую. Ещё угадываются (фрагментарно) конструкции металлического сооружения, но от нижней части картины к верхней неудержимо нарастает процесс трансформации земного во внеземное.

Иван Клюн – «**Супрематическая композиция**» (1921). Хотя здесь велик удельный вес прочных «земных» форм (группа прямоугольников разной величины, каждый из которых окрашен в свой цвет), возникает впечатление, что это «земное» находится в космическом окружении (плывущие шары светил, линия кометы).

Ханс Арп – «**Листья и капли, I**» (1930). Заявленные предметы скорее напоминают подобия резиновых груш, но поданных плоскими. Брошенные на плоскость, эти рельефы выделяются только объёмом (окрашенное в единый светло-серый тон дерево). Своей цветовой индифферентностью и как бы «прозрачностью» конструкция сближается с космически-вневременным пейзажем.





Сэм Фрэнсис – «**Блюз в синих тонах**» (1957). Разбрызгивая краску избранного тона (в согласии с названием картины безусловно преобладают различные оттенки синего) и оставляя на холсте большие незакрашенные пространства, один из главных представителей абстрактного экспрессионизма создаёт ярко поэтическое зрелище свободно растекающейся животворной материи, выводящей от земного в иные измерения.

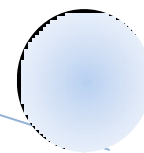
Бриджет Райли – «**Ослепительный поток 3**» (начало 1960-х). Рисунок (эмульсия по холсту) сконструирован в едином линейном ритме: волнистые полосы по горизонтали сопровождаются эффектом столь же одинаковых волн по диагонали. Создаётся впечатление, что колеблется сама поверхность картины – это одна из впечатляющих зрительных иллюзий, которых добивался оп-арт. С интересующей нас точки зрения важно, что сама художница расценивала конструктивные элементы своих произведений как природные явления. И действительно, отмеченная иллюзия вкупе с характером развёртывания цветовой гаммы (красное со светло-серым и бирюзовым по центру полотна переходит в чёрное с серым по его верхнему и нижнему краям) порождает множественные ассоциации: структурированная стихия земной природы (например, водная гладь или узор песков), перерастающая во вселенскую материю с её ритмически упорядоченной вибрацией, организованный поток всеобщей энергии, квантовое излучение большого светового пучка и т. д.

* * *

Переходя к другим «концептам» художественной космологии, ещё раз обратимся к гипотезам К. Циолковского – не как провозвестника ракетостроения, а как мыслителя. Едва ли не основная из его утопий предполагала в будущем расселение человечества в Солнечной системе и других звёздных мирах, а также полную биохимическую перестройку обитателей Земли, их превращение в разумные «животно-растения», непосредственно перерабатывающие солнечную энергию.

Одно из наиболее зримых претворений сходной идеи наблюдаем в росписи **Хосе Ороско** «**Человек огня**», венчающей цикл фресок в здании Приюта Кабаньаса в Гвадалахаре (1939). И нелишне заметить, что цикл этот стал вершиной творчества мексиканского художника. Замыслом автора было, по-видимому, желание показать акт творческого горения, экстаз вдохновения, чему придаётся сакральный оттенок (иконописный лик побочного персонажа, введённый в роспись, знаменует вознесение в выси божественного). Однако реализация замысла выводит и в иное измерение.





Изображённая здесь фигура человека, словно устремлённая в небеса (этому впечатлению способствует то, что фреска размещена в куполе здания), объята пламенем, которое охватывает его голову, превращает в нечто гиперболически гигантское кисти рук и стопы ног.

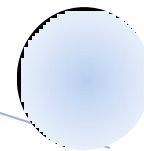
Свойственная художнику безудержная экспрессия инспирирует здесь особый визуальный эффект: мы становимся свидетелями процесса преобразования человеческого начала в сгусток плазмы, что в нашем представлении согласуется с одним из состояний всеприродной материи. Исследователь творчества Ороско, упомянув о том, что художнику была близка космология Гераклита, утверждает: *«Причина сверхнапряжённых титанических усилий героев Ороско, вплоть до самосожжения Человека огня – в непреодолимой потребности разорвать трагическое кольцо несовершенства этой реальности»*, характеризуя рассматриваемое изображение как *«огненный вихрь, где в ореоле светлого пламени уносится в бесконечность Человек огня»* (Костеневич А. Х.К. Ороско. – Л., 1969, с.128, 132).

И, вновь возвращаясь к мыслям Циолковского, стоит напомнить, что он развивал «космическую философию», которая опирается на идею «атома» как одушевлённого, бессмертного элементарного существа, курсирующего во Вселенной от организма к организму. Вероятно, никто в живописи не был так близок к этой идее, как **Василий Кандинский**, в творениях которого столь явственно преломилось органически-стихийное смыкание *микро* (в том числе происходящего на уровне человечески-подсознательного) с *макро*, приближающем к всеобщему, космическому.

Для его картин чрезвычайно характерно нагромождение абстрагированных форм, красочный хаос, столпотворение разного рода ирреалий, бессвязный калейдоскоп бытия, словно бы воспринятого пока ещё мало что различающим оком младенца, впервые видящего окружающий мир. В чём-то это и мельтешащее коловращение «флоры и фауны» подсознания. Название картины **«Смутное»** (1917) – совершенно замечательное определение, указывающее на абсолютно зыбкое, иррациональное, неосознаваемое, порождающее своего рода живописный лепет.

Преодоление земной «почвы» шло у Кандинского путём её втягивания в игру всеприродных стихий (отмеченная выше картина «Озеро») или посредством её «перепахивания». Особенно наглядным примером второго рода можно считать **«Импровизацию № 7»** (1910), где ещё угадываются контуры условного пейзажа-прототипа (нечто вроде широких плоскостей, передающих нарочито грубым мазком и примитивистской





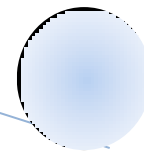
«размалёвкой» очертания холмистой местности и оврагов), но в нагромождении мощных пластов природной материи с её устремлением ввысь уже ощутимы флюиды космизма.

Результатирующее качество было обретоно в классических работах середины 1910-х годов («Композиция 7», «Композиция с тремя пятнами» и др.). Именуя многие из них *импровизациями*, художник подчёркивал тем самым спонтанность творческого процесса, за которой стояло выявление субъективных ощущений и стихийно-подсознательных импульсов, что подразумевало, в свою очередь, приоритет чисто эмоционального и интуитивно-иррационального. Именно в этом находили сближение подобной живописи с музыкой, как «искусством невыразимого», способным запечатлеть неуловимые «духовные сущности». Отсюда соответствующая техника самодовлеющих цветовых точек, линий, пятен, свободно текущих и хаотично переплетающихся форм. Эта ничем не стесняемая фантазийность как раз и порождает впечатление мельтешащей атомистики общеприродной материи, свободного движения множественных напластований, когда реакции, происходящие, например, в химическом растворе, оказываются тождественными бурлению галактической магмы. Подобное смыкание *микро* и *макро* как раз и организует внутренний масштаб полотен Кандинского, что очень точно отозвалось в названии картины **«Беспредельное»** (1916).

И ещё одна особенность его творчества. В обозначение полотна **«Импровизация холодных форм»** (1914) он ввёл прилагательное, которым либо хотел откликнуться на господствующую рационалистическую установку времени, либо дать нечто отстранённо-отчуждённое, приближающее к реальному ощущению космоса. Однако конечный результат никак не согласуется с определением *холодный*. Доминирует характерная для Кандинского первого абстрактного периода цветовая гамма, которая отличается интенсивным излучением ярких тёплых тонов (на «холод» очень условно могут претендовать несколько затемнённые пятна по краям композиции, но и они вовсе не несут в себе сумрачного оттенка).

Суть данной картины состоит в нарядном, праздничном хаосе абстрагированных природных форм. Абстрагированность именно в их пёстром нагромождении и в том, что эти природные формы лишены каких-либо узнаваемых очертаний. Разумеется, воображение зрителя способно приписать изображённому хаосу некие уподобления: нечто, напоминающее натюрморт (можно представить себе полукружье блюда, на которое в живописном беспорядке брошены цветы), или арена цирка и по её верхней





дуге столь же живописно расположившаяся людская масса. Однако эти и любые другие ассоциации – всего-навсего плод нашей фантазии, который не имеет никакого достоверного подтверждения в вещественной среде рассматриваемого холста. Единственное, что достоверно, и это главное для Кандинского тех лет, – впечатление клубящегося водоворота бытия, праздничной феерии материального мира, переданное в столь свойственной ему манере красочной экспрессивности и невероятно жизнерадостного темперамента.

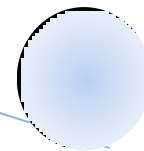
И позднее, с конца 1910-х годов, когда Кандинский начал ассимилировать элементы геометрической абстракции, он оставался несравненным поэтом, «маэстро красочности» (в отличие от жёсткого линеаризма Малевича и Мондриана), сохраняя свободу сопряжения геометрических фигур и артистизм живописного мазка. Свидетельством этому могут служить два полотна, отделённые десятилетним отрезком времени: «**Белый овал**» (1919), где хаотичную стихию причудливо-фантастической жизни космической «флоры и фауны» пронзает диагональ аналитического разума, и «**На точках**» (1928), где царит геометризованная фантазия конусообразных плоскостей, устремлённых «раструбами» ввысь и врезающихся в окружности планет.

Судьбе было угодно, чтобы наибольшее число последователей Кандинского оказалось на американском континенте. Немалая их часть составила «неистовое» крыло абстрактного экспрессионизма, гнездившегося в основном в США (о принадлежащих их кисти «космических штудиях» речь впереди). По-своему примечательными были поиски в данном направлении и у ряда латиноамериканских художников. Для примера обратимся к картине «**Без названия**» (1950). Её автор – *Роберто Матта* – очень близок к Кандинскому по живописной технике, но мироощущение жителя Чили определяет совершенно иную, ещё более красочную колористическую гамму. В светящемся каскаде линий, пятен, фантастических фигурок этой экзотической абстракции выступают в нерасчленимом единстве причудливо-спонтанная жизнь подсознания, буйство растительных форм и циклопические игры космической материи.

* * *

Рассмотрев ситуацию преобразования земного в космическое, перейдём к следующей грани: их слияние и поглощение первым вторым. В качестве переходной фазы данного процесса в искусстве нередко высту-





пал пантеизм, понимаемый как растворение человеческого начала в природных формах.

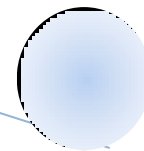
Склонность к этому постоянно заявляла о себе в фигуративной пластике, так или иначе соприкасавшейся в подобных случаях с абстрагирующей тенденцией. Движение к соответствующей образности начинал ещё **Огюст Роден** в своих сближениях с импрессионизмом. В произведениях типа «**Вечной весны**» он размывал очертания фигур, сливая их с аморфной поверхностью как бы необработанного природного материала.

Столь характерная при таком подходе импрессионистическая текучесть форм была, пожалуй, до предела доведена в ряде работ **Анны Голубкиной**. Самый общий смысл скульптурной группы «**Кочка**» (1904) состоит в показе человеческих существ, затерянных в стихии первоприродного бытия. Отсюда изборозждённая, шершавая поверхность материала, его грубая изрытость – вплоть до того, что, работая в излюбленном ею тонированном гипсе, скульптор добивается осязаемого ощущения болотной хляби. Свойственное Голубкиной тех лет трагическое восприятие мира (это отвечало закатной поре художественной классики) побуждает её акцентировать ощущение человеческой покинутости: от младенцев, буквально вросших в грунт, исходит немой укор вопиющей обездоленности.

Ещё большей безысходностью веет от женской фигуры для камина «**Огонь**» (1900). Перерабатывая мотивы, идущие от картин «Алёнушка» Васнецова и «Демон сидящий» Врубеля, Голубкина доводит их до болевого порога. Сгорбленная, донельзя ссутулившаяся, деформированная фигура с бугристой, словно обугленной кожей олицетворяет стрессовое состояние полной потерянности, подавленности, отчаяния – импрессионизм превращается в данном случае в экспрессионизм (совершенно иное смысловое наполнение в сравнении с упоминавшимся выше «Человеком огня» Ороско). Семантический посыл этого изображения понятен: сгорающий предмет неизбежно пронизан ощущением страха, ужаса, невероятного напряжения. И ещё один ракурс авторского посыла: когда мы наблюдаем горящий объект, контур его становится зыбким, призрачным, мерцающим. Степень размытости очертаний здесь такова, что всё превращается только в подобие человека, в сгусток слепой материи, в застывший обломок земной породы, оказываясь полуабстракцией (абстрагирование происходит и ввиду отчуждения от человеческого).

Другие примечательные аспекты истолкования пантеистической образности отметим на примерах из отечественной пластики более позднего времени. В «**Армении**» (1939) своё символически-обобщённое видение





этого края **Сергей Конёнков** передаёт через лик человеческий, проступающий из природной материи как разумное, одухотворённое начало, вырастающее из слепой, тёмной земной стихии. Одновременно автор решает и более локальную творческую задачу, подчеркивая, что это горная страна (кряжи скальной породы) и древняя страна (через античный абрис лица).

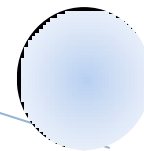
Многозначно может быть воспринят созданный **Владимиром Цигалем** памятник **Д.М. Карбышеву** в Маутхаузене (1962). За отражением конкретно-исторического сюжета (жестокая казнь, которой был подвергнут пленённый генерал) просматривается очень актуальный для того времени подтекст: гордый человеческий дух, стремящийся сохранить свою внутреннюю суверенность в условиях подавляющего пресса тоталитаризма. И значительно шире – *homo sapiens*, обретающий себя в огромном земном и даже космическом мире, вырастая из всеприродной материи (она передаётся посредством нарочито грубой, «землистой» обработки гранита).

Возвращаясь к началу XX века, обнаруживаем и в живописи массу преломлений пантеистических мотивов. Они отчётливо представлены в праздничной и динамичной световой феерии абстракций **Михаила Ларионова** («Лучизм», 1912; «Красный лучизм», 1913 и т. д.) или, допустим, в «Автоматических рисунках» **Андре Масона** (1925), где в хаосе линий, выполненных тушью, при желании можно отследить контуры человеческой руки, ноги, головы, но целое много больше напоминает графическое отображение некой галактики.

Совершенно особое место среди подобных опытов заняло сделанное **Павлом Филоновым**. Он прошёл через соприкосновения с неопримитивизмом, кубизмом, футуризмом (от динамического принципа футуристов у него идёт приём тесного наслаивания нескольких ракурсов одного и того же лица), а также с реализмом самой отличной выделки (графический лист «Французский рабочий» 1913, портреты А.Ф. Азибера с сыном и Е.Н. Глебовой – оба 1915), и с середины 1910-х годов стал целеустремлённым образом вырабатывать уникальный стиль абстракции с частичным включением в неё фигуративных элементов (одно из свидетельств абстрагирующей тенденции – множество работ с заголовком «Без названия»).

Художник имел достаточные основания для того, чтобы обозначить выдвинутое им направление термином *аналитическое искусство*. Свой метод он справедливо определял как «исследовательский подход к искусству» – в методе этом, действительно, было очень много «анатомического», и Филонова постоянно обуревало неудержимое стремление вывести «формулу» того или иного явления (перечислять можно почти бесконечно



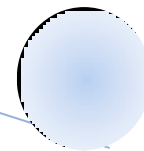


– «Формула городского», «Формула империализма», «Формула революции», «Формула интервенции» и т. п.). «Аналитичность» его творчества была нацелена прежде всего на воссоздание слиянности земного и космического в их единстве всеприродной материи как мирового целого. Иногда художник «приземлялся», причём порой даже в противовес заявленным заголовкам. Так, его акварели с одинаковым и «непомерным» для данного жанра обозначением **«Формула вселенной»** (1920–1922 и 1920–1928) на деле оказываются почти «чертежами», ориентированными на символику индустриального пейзажа. И, напротив, иногда он «взлетал» в космос как таковой, без связи с землёй: точный квадрат (186 х 186) его **«Композиции»** (1920-е; предполагают, что этой картине задумывалось название «Космос») наполнен абсолютно доминирующим голубым цветом, и свет изливается слева сверху как бы от диска светила, полурастворившегося в окружающем галактическом пространстве, а **«Победа над вечностью»** (1921) пёстрым круговоротом всевозможных геометризovaných плоскостей передаёт настоящую вакханалию планет. Однако определяющим было именно слияние двух стихий, утверждавшее идею пантеизма в её высшем понимании.

Испытав воздействие учения Н. Фёдорова, одного из основоположников русского философского космизма, и размышляя о сущности мироздания, Филонов продумывал концепцию *«атомистической структуры Вселенной»*. В живописной технике это реализовалось у него в своего рода пантеистическую атомистику. Сутью его «аналитического искусства» становится следующее: он деятельно препарирует натуру, «разбирая» её на первоэлементы, и затем собирает в заново конструируемую реальность абстрагированного характера. А. Кручёных именoval его *«очевидцем незримого»*, но Филонов в своих исканиях исходил из доверия к зрителю, полагая, что тот способен воспринимать не только внешнюю оболочку явлений, но и невидимое внутреннее движение атомов.

Этот атомарный уровень пигментного слоя его картин мог быть составлен из различных частиц (точки, линии, орнаментальные фигуры, цветовые полосы, пучки и потоки), но главным «строительным материалом» служили крохотные кристаллы всевозможной конфигурации (чаще всего удлинённые прямоугольники неправильной формы) и различного размера, бережно выложенные по полотну – художник «узаконил» их статус названиями некоторых картин («Голубовато-коричневатые кристаллы» 1919, «Кристаллы. Домá» 1930). Такая живопись требовала исключительного тщания работы кисти – не случайно главным принципом художественного





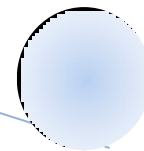
труда Филонов провозглашал *сделанность*. Среди его заметок, относящихся к 1923 году, находим такое: *«Вся наука искусства сводится вот к чему: творчество – есть сделанность, рисунок – есть сделанность, форма и цвет – есть сделанность»*. Там же он настоятельно подчёркивает: *«Каждый атом должен быть сделан. Упорно и точно делай каждый атом. Упорно и точно рисуй каждый атом»*.

Неисчислимые мириады этих «атомов», выложенных наподобие мозаики, как раз и создают самый характерный для наследия художника образ откристаллизованной структуры всеприродного мира. И поскольку он созидал этот мир из крошечных геометризованных форм свободных очертаний, это не имело рационалистического, техницизированного происхождения. И рой-калейдоскоп праэлементов (*микро*) в ходе *«органического роста»* (любимое выражение и важнейший принцип Филонова) превращается в *макро* всеобщей материи – материи живой, трепещущей своими мельчайшими фибрами.

Эта потрясающая натуральность пантеистических полотен художника дополняется их поразительно жизнерадостным колоритом, в чём он сродни Кандинскому. Светоносность его картин основана на соединении любых цветов – от белого до чёрного со всеми промежуточными составными спектра. Но, как это бывает в самой природе, при всей контрастности красок никогда не возникает ощущения диссонанса. Абсолютная многокрасочность Филонова, которую можно считать сублиматом живописности вообще, устремлена к воплощению того, что получило словесное выражение в таких работах, как **«Цветы Мирóвого расцвета»** (1915) и **«Формула расцвета»** (1920-е). Своего апогея эстетика *расцвета* достигла в нескольких холстах с одинаковым названием **«Формула весны»** (начало 1920-х, 1927–1929, 1929). Касаясь последней работы данной серии, исследователь пишет о том, что здесь художник сумел *«подняться к ощущению высшей реальности»* и выразить своё представление о бытии как о *«непрерывном цветении Вселенной»* (Маркин Ю. Павел Филонов. – М., 1995, с.40).

Среди живописного хаоса всеприродной материи иногда возникают сгустки уплотнившегося вещества и даже проступают контуры неких конструкций, что в таких случаях намекает на вызревающее в недрах вселенской стихии организующее, разумно-человеческое начало («Формула космоса» 1918–1919, «Композиция в голубовато-серых тонах» 1919). Ещё большей определённой наделяются как бы прорастающие из природной среды или, наоборот, поглощаемые ею лица людей и сегменты их тел – ещё одна чрезвычайно оригинальная примета «аналитического искусства»





(«Германская война» 1915, «Формула петроградского пролетариата» 1921, «Люди» 1930). Лица эти у Филонова предельно суровые, жёсткие по очертаниям, что дополнительно подчёркнуто господством мужских лиц – характерно, например, что в картине **«Первая симфония Шостаковича»** (1927) среди них только одно женское. И при том, что, воссоздавая лик человеческий, художник опирается на коренным образом преображаемые традиции иконописи, лик этот отнюдь не украшает картину мироздания, и «главным героем» подобных сюжетов остаётся всеприродная материя.

В конечном счёте, концепты художественного мира Филонова вполне согласуются с известными положениями русского религиозно-философского знания, согласно которым человек – это представленный в миниатюре абсолют всеобщего, и в нём присутствуют не только все элементы материального мира, но и все процессы, происходящие в космосе (см.: архимандрит *Рафаил [Карелин]* О языке иконы // Православная икона. – М., 1998, с.48).

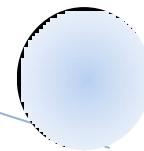
* * *

На пути к космогонии XX века искусство предшествующего времени не раз испытывало разного рода тревожные предчувствия и отмечало симптомы надвигающейся опасности. Изредка это могла быть неожиданная поэтическая метафора, в формах которой, к примеру, *Александр Ив́анов* преподнёс в трепещущей **«Ветке»** (1840-е) мотив хрупкости, незащищённости человеческой судьбы перед громадой мироздания. Более привычной была обрисовка подавляющей, смертоносной экспансии внеличной стихии, как находим это в исторической реконструкции **«Последнего дня Помпеи»** *Карла Брюллова* (1833).

В данном отношении особого внимания заслуживает огромное полотно *Джона Мартина* **«Великий День Гнева»** (ок.1853). Его основную часть занимает картина бушевания небес (пылающие огнём облака и зигзаги молний), находящего своё продолжение в обрушивающихся циклопических обломках гор и низвергающегося в пропасть города. Толпы мятущихся «людишек», исчезающие в гигантской разверзшейся бездне, довершают образ разлома бытия, вселенского крушения, апокалиптического кошмара. Ультраромантическая экспрессия подобных визионерских опытов побудила современников окрестить художника «безумным Мартином».

Любопытно, что нечто подобное десятилетием позже вышло из-под кисти *Ивана Айвазовского*. Его **«Всемирный потоп»** (1864) иллюстрирует библейский миф с впечатляющим и чисто романтическим пафосом: мрач-





ные громады земных, водных и небесных стихий, под смертоносным натиском которых в последних муках гибнут бесчисленные «тьмы» людских множеств.

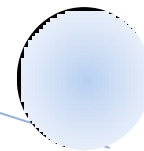
В чисто художественном плане ещё более пророческими оказались холсты другого английского художника – *Джозефа Тёрнера*. Первый бросок к своей главной теме он сделал в картине **«Метель. Переход армии Ганнибала через Альпы»** (1812 – в любопытнейшей синхронности с провалом наполеоновской эпопеи в снегах России), где хаос вселенской стихии, переданный через огромные многокрасочные потоки и пятна, готов поглотить распростёршуюся под ним землю с копошащимся на ней людским муравейником.

Во всей полноте космизм предабстрактного толка предстал в поздних полотнах этого уникального романтика. Например, в картинах **«Вьюга. Пароход у входа в гавань»** (1842) и **«Дождь, пар и скорость»** (1844) вследствие необычных эффектов цвета, освещения и движения с величайшим трудом просматриваются контуры реальных предметов, закрученных в вихре бушующей материи, смешивающей в единой круговерти земное и небесное. Авторы «Истории мирового искусства» (Милан, 1997) справедливо комментируют: *«Художник вовсе не ставит перед собой задачу описать реальное пространство; наоборот, он манит зрителя в бесконечность, в область умозрительного, в Космос, который засасывает и гасит в себе всякую форму»* (Цит. по изданию: М., 1998, с.462).

Эмбрион идеи поглощения земного космическим уже непосредственно в преддверии XX столетия обнаруживают некоторые работы *Винсента Ван Гога*, которого можно считать виднейшим представителем «протоавангарда». В картине **«Сад доктора Гаше»** (1890) частица более или менее отчётливо изображённого реального мира (край красной стены и строений за нею) оказывается сдавленной со всех сторон хаосом природной материи. Эту материю символизирует грань вздымающегося горного массива или небесного пространства (невнятность определяется абстрактной прорисовкой данного фрагмента полотна, исчерченного неровной, грубой штриховкой) и, что ещё важнее, фантастический ворох причудливо изогнутых красок и линий, полыхающее пламя буйственного цветения растительности на переднем плане.

Пожалуй, ещё более зримый вариант разработки рассматриваемой идеи находим в картине Ван Гога **«Звёздная ночь»** (1889). Земное представлено в ней условно помеченным городком, над которым подавляющей громадой нависают горы; им на переднем плане вторит фантастически по-





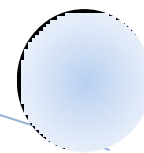
данное дерево, изогнутыми линиями вздымающееся ввысь наподобие гигантского костра. Основное здесь – необъятный небесный полог, простирающийся над миром, настоящая фантасмагория завихрения протуберанцев и полыхания огромных светил. От реальности в ней только то явление, которое иногда возникает в особых метеорологических условиях: расплывчатое мерцание звёзд в небе, закрытом туманной пеленой. Однако этот реальный импульс настолько преобразован «гипервидением» художника и его распалённым воображением, что следствием становится прорыв в космическое измерение.

И в качестве любопытных вариаций на ту же тему – несколько образцов предметной живописи более позднего времени.

В революционной аллегории *Константина Юона «Новая планета»* (1921) легко прочитываемый символический сюжет обретает в живописном выполнении значительно более широкий семантический диапазон. Людское множество, условно обрисованное «всёром» крошечных силуэтов и олицетворяющее собой человечество, показано перед фактом неизъяснимого «светопредставления» в полном спектре различных реакций: от экзальтированного восторга до смятения и ужаса. Земная твердь, на которой гнездится это множество, мизерна в сравнении с колоссальным масштабом космического мира, переданного через абстрагированный гиперболизм огромных планет и гигантских потоков льющегося с небес света. И нет сомнений в том, что этот пылающий космос способен поглотить бренную тщету земного дома.

Примечательные и ярко живописные решения той же темы дал *Святослав Рёрих*, работавший в Индии и соответственно имевший дело с экзотическим пейзажным, человеческим и животным материалом. При этом он несомненно учитывал опыт авангардного искусства, преломляя его воздействия в соприродных формах. Интересные результаты поиска в данном направлении содержат две его картины 1950-х годов – «**Пейзаж**» и «**Священная флейта**». В первой из них земная природа в своём фантастически пышном цветении сближается с небесной стихией, а живое существо (молодая женщина с кладью на голове) почти растворяется в её клубящейся магме. Во второй картине процесс перехода земного в космическое раскрывается следующим образом: согласно заявленному сюжету, стадо трепетно внимает звукам, которые издаёт пастух, играющий на флейте, и эта группа, изображённая в нижней части полотна, вовлекается в вихревой водоворот всеобщей материи, передаваемой огромными красочными полосами и плоскостями.





Здесь же упомянем чрезвычайно любопытную работу в жанре плаката: Алексей **Цыганок** – «**Homo sapiens...!?**» (1986). Идея с её философски-ироничным посылом заложена в самом названии: после обозначения «Человек разумный» следует многоточие (указание на бесконечность эволюции), восклицательный знак (подтверждение неуклонного прогресса, определяемого развитием человеческой мысли), а затем знак вопроса (сомнение в разумности того, что делает человек).

Этот «рефлексирующий» замысел вызвал оригинальное художественное решение в виде изображения разомкнутого колеса. Начинаясь обычной деревянной частью (как одно из первых изобретений человечества), оно постепенно оснащается всё большей массой всяческих технических усовершенствований и на завершающем витке растворяется в космическом пространстве. Так моделируется эволюционная кривая (от простейшего к запредельному), которой корреспондирует соответствующая стилевая «модуляция», передающая поступательное накопление непрерывных изменений.

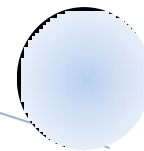
Итак, казалось бы, всё в человеческом существовании обстоит самым замечательным образом, чему отвечает ярко красочная палитра плаката. Но в том-то и дело, что символическое колесо прогресса катится по земле, подминая под себя живую природу. И здесь заложен основной полистилистический эффект – через буколический пейзаж с крохотными домиками, лугами и перелесками, который выполнен в характере нарядно-игрушечной живописи (в духе детского творчества) и вызывает щемящее чувство незащитности человеческого естества. Так узко экологическая тема оказывается развёрнутой в плоскость общезначимых раздумий о тревожных перспективах земной цивилизации.

* * *

Переходя к абстрактному искусству, необходимо подчеркнуть, что оно постоянно (не столь важно – интуитивно или осознанно) ставило перед собой цель умозрительного репродуцирования картины космоса как такового, в его самоценном качестве.

Ранний авангард с его конструктивистскими склонностями тяготел к представлениям о космосе как достаточно организованном пространстве. Здесь опять-таки тон задал **Казимир Малевич**. Такую функцию в ряду его работ сыграл «**Супрематизм**» (1915), где «конструктами» становятся несколько линий, четыре квадрата и множество прямоугольников различного формата (каждая из этих фигур написана каким-либо одним чистым





цветом). Абсолютное господство геометризма и строгость колорита (преобладает чёрное и красное) способствуют общему впечатлению целеустремлённого динамичного движения внеземных объектов в свободном пространстве.

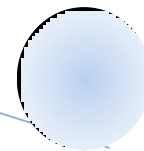
Развивая эту идею, *Александр Родченко* и *Любовь Попова* моделировали динамику и взаимодействие «планетарных» тел через подаваемую в разных ракурсах игру геометрических форм. Родченко в картине «**Без названия**» (1919) создаёт маслом и акварелью красочную абстракцию упорядоченным комбинированием линий (своего рода «орбит», «маршрутов») и плоскостей, добиваясь эффекта целеустремлённого движения и парения объёмных форм, а его работа «**Точки. Композиция № 119**» (1920) становится своего рода зарисовкой ночного неба, на котором мерцающие пятнышки звёзд выделяются благодаря цветовой окрашенности (красные, жёлтые, зелёные, светлоголубые на чёрном).

Главное создание Поповой – большая серия работ под шифром «**Пространственно-силовое построение**» (1920–1922). Их единство обеспечивается суммой методично отрабатываемых приёмов, формирующих сложно «закрученное» напластование линий, окружностей и плоскостей. Одна из этих работ размещена в абсолютно точном квадрате (77,7 x 77,7 – удвоенное троекратное сакральное *семь*). Характерной для художницы грубоватой сгущённостью затемнённых красок переданы очертания кружащихся планет с многочисленными незамкнутыми кольцами их орбит. Они целенаправленно мчатся в пространстве, обозначенном раздвигающимися диагоналями звёздных «рельсов» (всё это с превосходно реализованной иллюзией глубины).

Изредка в этот абстрагированный мир привносятся актуализирующие социальные подтексты. Так, в космическом пространстве «**Композиции**» (1921) в качестве проекции недавно отгремевшей Гражданской войны разворачивается настоящее сражение: диагонали прямых лучей разного цвета (белый, синий, жёлтый, чёрный), дерзновенно, с ярким волевым посылом прорезающие холст-«космос» в различных направлениях («космос» сложен из больших цветовых пятен).

В последующем живопись только изредка подтверждала представления об упорядоченности и отлаженной организованности жизни космической материи. Скажем, картина *Кеннета Ноlanda* «**Дар**» (1962), написанная по свежим следам полёта Юрия Гагарина, представляет собой собранный воедино знак планет (желтоватый квадрат незакрашенного хол-





ста, по центру которого вписаны четыре окружности, выкрашенные в однотонные цвета).

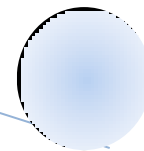
Начиная с 1930-х годов, звёздное «хозяйство» видится художникам всё более стихийным, сумбурным, хаотичным. Один из первооткрывателей абстрактной живописи *Артур Дав* мрачный пейзаж «**Я и луна**» (1937) формует из чёрных полос восковой эмульсии, только частично оттеняемых полосами более светлых тонов в верхней части полотна и неровным жёлто-белым кругом чуть ниже центра. Близость манере Кандинского (в том числе по пребыванию в сфере смутного, таинственного) вуалируется совсем иным колоритом – этот колорит как раз и передаёт крошечную тьму космической ночи.

Совсем не случайно только что назывались имена американских художников и рядом – имя Кандинского. Именно в Соединённых Штатах и именно в активном развитии и переосмыслении его творческого опыта в 1940-е годы произошёл настоящий «взрыв», открывший качественно новые горизонты живописной космологии. Имеется в виду возникновение абстрактного экспрессионизма. У многих его представителей такие свойства, как импровизационность, спонтанность, стихийность творческого акта приобретают тотально-абсолютизированный характер. В максимуме это ведёт к принципу «психического автоматизма»: художественный процесс протекает как бы без участия сознания, включая и такой момент, когда полотна пишут с закрытыми глазами. Кардинально реформируется и сама техника письма: помимо так называемой живописи жеста (энергично накладывая краску стремительными ударами широкой кисти), используется дриппинг (капание, разбрызгивание, расплёскивание и размазывание краски по холсту), кроме того, краска может наноситься мастихином или из пульверизатора и т. п.

Не касаясь вопроса о традиционных критериях данного искусства, можно отметить в этих работах некие соответствия стихийно-неподконтрольным явлениям живой природы. И нас в данном случае более всего интересует то художественное открытие абстрактных экспрессионистов, которое можно обозначить как образ «вселенской паутины» (по аналогии с компьютерной терминологией).

Её первые яркие образцы дал *Джексон Поллок*. Достаточно назвать такие его полотна, как «**Номер 1А, 1948**» (1948), «**Эхо**» (1940-е) и «**Номер 5**» (1958), чтобы удостовериться в великолепном воспроизведении хаоса мироздания, причудливого действия жизненных сил космоса. Это своего рода карты звёздного неба с невероятно сложным, запутанным фейервер-





ком линий, пятен, цветовых точек, это картины галактического пространства, плотно «заселённого» мерцающими звёздами, светящимися орбитами, сгустками чёрной бездны – сверхсублимация того, что можно наблюдать в планетарии.

Живописные импровизации на данную тему весьма разнообразны. Жена Поллока *Ли Краснер* в «**Кобальтовой ночи**» (1962) демонстрирует абсолютную растворённость каких-либо предметных форм в огромном (размеры полотна 238 x 401) игровом поле калейдоскопа точек, мазков, пятен, полос. *Марк Тоби* даёт совершенно «эксклюзивные» варианты «всемирной паутины»: так, «**Без названия**» (1959) – стихийно-загадочный лабиринт, сотканный из путаницы извилистых чёрных линий по белому (бумага, гуашь), а «**Белое странствие**» (1956) – «зима Вселенной», словно в пику наименованию рассматриваемого художественного направления воссозданная без малейшего «экспрессионизма», в технике каллиграфического импрессионизма мельчайших штрихов и значков (бумага, темпера).

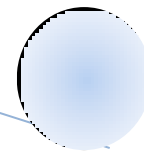
Территориально близкая Штатам Канада выдвинула своего гения абстракции. *Жан-Поль Риопель* созвучен Поллоку, но в собственных галактических пейзажах он всемерно акцентирует цветовую интенсивность красочного слоя, и этим праздничным излучением пигмента, а также мозаичностью письма близок к манере Филонова (см., к примеру, его «**Большую композицию**», 1951).

Английский дуэт *Майкл Болдвин* и *Мэл Рамсден*, работающие под криптограммой *Art and Language* (*Искусство и Язык*), также находился под влиянием Поллока, одним из свидетельств чего стало появление их картины «**Иосиф Сталин загадочно смотрит на тело В.И. Ленина, выставленное для торжественного прощания в Москве, в стиле Джексона Поллока**», хотя из этого названия достаточно было оставить последнюю фразу, дающую ориентир на изображение звёздной паутины где-то в области Млечного пути.

Немецкий художник *Ханс Хартунг*, обосновавшийся в Париже, стал одним из самых знаменитых французских абстракционистов. Справедливость этой репутации легко подтверждает, например, его «**Т 1956/7**» (1956–1957; здесь, как обычно у него, основу заголовка составляет дата создания картины): упруго скрученный «моток» пучков из несколько утолщённых чёрных линий воспринимается как сгусток материи галактического происхождения.

В дополнение к сказанному о космических пейзажах коснёмся вкратце художественных фантазий на тему их предполагаемых обитате-





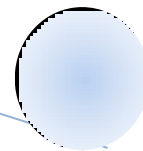
лей. Первые «пробы пера» в этом направлении сделал, по-видимому, *Макс Эрнст*, изображая в акварели **«Бой рыб»** (1917) некие странные существа-фантазмы, отдалённо напоминающие воздухоплавательные аппараты, пребывающие в иллюзорной пространственной сфере. Чуть позже *Жоан (Хоан) Миро* рисует бездонное небо, в котором «плавают» объекты явно внеземного происхождения – аморфные, моллюскообразные «форманты». Такое есть даже в работе с внешне очень конкретным посылом **«Каталонский крестьянин с гитарой»** (1924), где они сосуществуют с предполагаемыми атрибутами человеческого обихода («сердце», подобие тетивы лука, нечто вроде колокольчика или шапочки с кисточкой и т. д.).

Несомненно оттолкнувшись от декоративно-красочной живописи *Миро*, более других посвятил своё творчество подобным измышлениям *Ив Тангй*. Его пейзажи-фантазмагии как бы дают зарисовку существования иных планет. Эти миражи в обилии заселены плавающими и летающими изоморфными организмами, напоминающими сгустки плазмы. Возникает совершенно особый мир сюрреалистических сновидений, обаяние которого поддержано красотой мягких, приглушённых тонов («Гроза» 1926, «Без названия» 1927, «Угасание бесполезных огней» 1927, «Извне» 1929, «Лента крайностей» 1932 и др.). А. Бретон о таких вымыслах говорил: *«Море отступает, обнажая бескрайний берег, по которому ползают неведомые доселе странные существа, не имеющие прямых соответствий в природе»* (Цит. по изд.: Шедевры XX века. – М., 1997, с.451).

Подобным соблазнам поддался даже поздний *Василий Кандинский*. Восприняв некоторые элементы манер *Миро* и *Танги* (особенно это сказалось в отходе от «густонаселённости» его прежних полотен), он внёс свою лепту в воображаемые представления об облике обитателей космических пространств («Композиция X» 1939, «Вокруг круга» 1940, и в наибольшей степени – «Небесно-голубое» 1940). В параллель ему можно назвать *Владимира Янкилевского*, одного из лидеров московского «неофициального искусства» 1960–1980-х годов. Ему принадлежат композиции, где среди энергетических полей («пейзажи сил») обитают некие «киберы» или «мутанты».

«Инопланетяне» посещали и Землю. Допустим, если взять две близкие по времени создания работы *Сальвадора Дали* – **«Архитектонический “Анжелюс” Милле»** (1933) и **«Атавистические следы после дождя»** (1934), то обнаружим на фоне совершенно реального земного пейзажа с соизмеримыми ему человеческими фигурами абсолютные ирреалии, циклопические объекты невиданной формы. Из относительно недавних вещей отметим **«Песнь Велунда» Ансельма Кифера** (1982). Скандинавский





миф о кузнеце (король искалечил его, чтобы навсегда оставить при себе, в ответ на что тот изнасиловал его дочь, убил сыновей и, выковав себе крылья, бежал) художник преобразил в громадный (размеры холста 280 x 380) и ужасающий неоекспрессионистский фантом космического пришельца-паука (он выполнен из свинцовой пластины), простирающего свои щупальца над земным ландшафтом, в котором всё размыто и закрашено до такой степени, что превращается в символ выжженной, испепелённой земли, знаменуя апокалипсис уничтожения человеческой цивилизации.

* * *

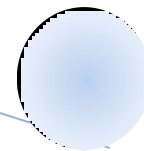
И последний, достаточно дискуссионный вопрос, истоки которого связаны с возможными интерпретациями «чёрного квадрата» и его пролонгирующего потенциала.

Итак, **«Чёрный квадрат на белом фоне»** (1915). Сам *Казимир Малевич* датировал картину 1913 годом (по крайней мере это можно считать моментом возникновения замысла), и стоит заметить, что это год создания балета И. Стравинского «Весна священная», первое исполнение которого А. Онеггер позднее сравнивал с взрывом атомной бомбы. Такой «атомной бомбой» для самого Малевича оказалась идея квадрата, поскольку она манифестировала «последнюю» грань геометрической абстракции.

Знавшая художника современница вспоминала, что когда под его кистью возник первый чёрный квадрат, он *«не знал и не признавал, что именно содержится в этом чёрном квадрате. Он счёл его, однако, столь важным событием в своём творчестве, что в течение целой недели не мог ни есть, ни пить, ни спать»* (Нере Ж. Казимир Малевич. – М., 2003, с.50). Поначалу Малевич называл эту работу «Четырёхугольником», поскольку точным квадратом оказывается только холст (79,5 x 79,5), а у самого «квадрата» стороны не параллельны и не равны (следовательно, не являются прямыми и все четыре угла).

Автор знаменитейшей геометрической фигуры не раз делал попытки объяснения её сути и в конкретно-эмоциональном плане: *«Квадрат – чувство, белое пространство – пустота за этим чувством»*, и в виртуально-абстрагирующем наклонении: *«В “Квадрате” главное – это передать, дать почувствовать бесконечность и вечность»* (Малевич о себе. Современники о Малевиче. Том II. – М., 2004, с.383). Отталкиваясь от второго из этих суждений, можно предложить истолкование квадрата как аналога «чёрной дыры», подразумевая особого рода космическую аномалию и





специфику чисто психического воздействия данной картины на уровне подсознания.

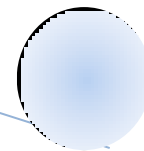
Нелишне напомнить, что «чёрная дыра» – это, с научной точки зрения, галактический объект с исключительной силой гравитации, недоступный наблюдению и непознанный участок космоса, который втягивает в себя наблюдавшиеся до того фрагменты Вселенной, а в обыденном понимании – нечто бездонное, куда вещь проваливается, и никто не может сказать, что произошло с ней в дальнейшем. В любом случае, это некое *ничто* или даже великое *Ничто*, если воспользоваться мифологемой древних, обозначавших данным словом самые первоначала мирового Бытия. И квадрат Малевича в известной мере можно считать эквивалентом космической бездны, конструктивно организованной «чёрной дырой», способной втягивать в свою воронку всё предметное и поглощать его.

Вероятно, этот мистический подтекст как раз и придаёт идее квадрата особую притягательность, вновь и вновь захватывая воображение многих художников. Сам Малевич варьировал её не раз, причём во всех его квадратах («Чёрном», «Красном» и «Белом») площадь самого квадрата равна площади окаймляющего его пространства, в чём логично усмотреть точный конструктивный расчёт. Из его ближайших последователей, в первую очередь следует отметить *Александра Родченко*, который на серию Малевича «Белое на белом» ответил серией «**Чёрное на чёрном**» (1918), и в ней есть работа, где он воссоздал Ничто с блуждающим в нём объектом, напоминающем ракету (выделена чуть высветленным овалом).

Один из основоположников неопластицизма *Тео ван Дусбюрг* свою «**Контр-композицию**» (1924) конструирует из квадратов разной величины в их сложном взаимодействии. В основе – квадрат, обведённый рамкой фона и находящийся «в объятиях» большего квадрата, наложенного на меньший по диагонали (в виде ромба). Остальные пять квадратов только предполагаемые – от них видны лишь треугольные срезы. В «**Арифметической композиции**» того же автора (1934) за принцип взята точно рассчитанная прогрессия уменьшения: четыре чёрных квадрата удаляются по диагонали квадрата холста (101 x 101) из правого нижнего угла в левый верхний, и каждый из них, а также его расстояние от последующего, ровно вдвое меньше предыдущего.

И пометим пунктиром дальнейшую перспективу этой линии. В картине *Клиффорда Стила «Живопись, 1944»* (1944, из самых ранних вех абстрактного экспрессионизма) абсолютно чёрный прямоугольник прорезается несколькими неровными цветными полосами как молниеобразными вы-





плесками света и энергии среди слепого Ничто. На последнем витке своей творческой эволюции **Эд Рейнхардт** пишет четыре десятка вещей с одинаковым названием «**Чёрная картина**». Одна из них («Чёрная картина № 34», 1964) представляет собой сплошь чёрный квадрат с едва различимыми ещё более чёрными малыми квадратами по сторонам от центра полотна.

Наконец, «**Чёрный квадрат 1915 года**» **Александра Панкина** (1994) – математическая вариация на прообраз-архетип. Сам чёрный квадрат реконструирован здесь с теми неточностями, которые уже отмечались (отсутствие параллелизма сторон и соответственно этому – отсутствие прямых углов), что засвидетельствовано точным квадратом, выполненным красной линией. Точность второго квадрата удостоверена окружностью, соприкасающейся с его углами и диагоналями, проведёнными через эти углы. «Математичность» целого атрибутирована тем, что квадраты лежат на прямоугольнике (100 x 90) и по его краям нанесены разного рода пометки, схемы, формулы.

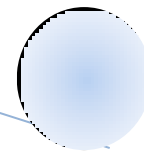
Кстати, обратим внимание на несколько странную, в чём-то мистическую закономерность хронологии упомянутых работ-«вариаций»: 1924, 1934, 1944, 1964, 1994. Стоит напомнить, что и первый квадрат Малевича, как «тему»-архетип, чаще всего реально датируют именно 1914 годом. Таким образом, цифра 4 становится эквивалентом квадрата.

* * *

Казимир Малевич предусмотрел и другие варианты Ничто. В серии «**Белое на белом**» (1918) он довёл беспредметность до, как казалось тогда, последней черты: белые геометрические фигуры, почти неразличимые на белом фоне. В качестве конкретизации можно привести «**Белый квадрат на белом**», где верхний меньший квадрат хотя и с трудом, но просматривается на фоне нижнего большего благодаря тому, что он положен под углом и на него гуще нанесена краска. Сам художник комментировал эти работы следующим образом: «*Белый квадрат несёт белый мир (миростроение), утверждая знак чистоты человеческой творческой жизни*» (Малевич К. Собр. соч. в 5 томах. Том 1. – М., 1995, с.188).

Однако с точки зрения стороннего восприятия в белых квадратах предпочтительнее видеть символ великого безмолвия и всепроникающей пустоты («белая дыра»), что частично отражено в других высказываниях художника о своих белых квадратах на белом холсте: «*Я прорвался через голубой абазур цветовых ограничений и вышел в белое. Плывите за мной,*





товарищи авиаторы, в бездну; свободная белая бездна бесконечности перед нами» (1913).

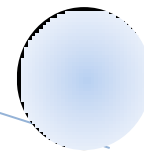
К этому искусство исподволь продвигалось и до создателя супрематизма. В серии **«Виды Лондона»** Клод Моне «под прикрытием» особенностей метеоусловий английской столицы настолько растворяет реальную предметность, что, к примеру, картины **«Мост Ватерлоо. Эффект тумана»** (1903) и **«Темза. Парламент. Чайки»** (1904) можно, отталкиваясь от терминологии Малевича, именовать «Светлым прямоугольником». Но много раньше, в 1883 году, другой французский художник, Альфред Альфонс выставил на всеобщее обозрение работу **«Девушки под снегом»**. То был укрепленный на подрамнике лист белой бумаги. Смысл этой шутки, достойной будущих дадаистов, состоял в том, что зритель при желании мог представить себе снег, закрывающий фигуры девушек, находящихся под ним.

Опыты выявления многоликого Ничто вряд ли исчерпаемы. Одна из относительно недавних работ в этом направлении, выполненная с использованием новых материалов – **«Курьер II» Роберта Раймана** (1985): алюминиевый квадрат (40,6 x 40,6), «доброкачественно» окрашенный одноцветной эмалью. Этот абсолют минимализма (плоскость лишена даже намёка не только на изображение, но и на работу художника как таковую) опять-таки отнюдь не является крайним пределом абстракции. За три десятилетия до того, в 1958 году, лидер неодадаизма **Ив Клайн** представил на выставке пустые залы, якобы являющие собой «зоны нематериальной живописной чувствительности».

Здесь напрашивается прямая параллель из области того, что с равным успехом можно относить и к числу эпатажных курьёзов, и к феномену дематериализации искусства. Шестью годами ранее Клайна, в 1952-м, американский композитор **Джон Кейдж** вынес на суд публики пьесу под названием **«4'33"»**: пианист с секундомером выходит на эстраду, садится за рояль и в течение 4 минут и 33 секунд сидит за ним, не прикасаясь к клавиатуре или посредством жестикуляции имитирует исполнение музыки, после чего кланяется и уходит. Единственным звучащим элементом при этом может быть то, что происходит в зале: на фоне многозначительного гробового молчания знатоков – недоумение и растерянность неподготовленной публики, её деликатное покашливание либо выраженное тем или иным способом возмущение.

Графически это «произведение» оформлено следующим образом: левый, больший «нотный» лист разделён на три равные прямоугольника, что подразумевает три минуты звучания (точнее – молчания); правый,





меньший разделён на два прямоугольника, причём последний из них «урезан», как бы соответствуя неполной пятой минуте. Подобных сочинений, которые представляют собой лишь чистые страницы, у Кейджа несколько, и это говорит о настойчивом применении открытой им «технологии».

Близкое этому можно отметить и в литературе, что сделаем на примере творчества московского поэта *Евгения Степанова*. В сборнике «Глаза – два фотоаппарата» он экспериментирует по части абстракции в различных направлениях. Скажем, по линии своеобразного преобразования техники палиндрома. Вот как выглядит это в опусе, обозначенном тремя звёздочками.

* * *

Я	Г	Р	А	Ц	И	Я	Р	А	Ц	И	О
И											О
Ц											О
А											О
Р											О
Г											О
И											О
М			16.11.1997								О
Э			Париж								О

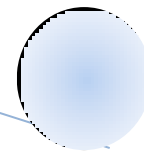
(То есть: ЭМИГРАЦИЯ//ГРАЦИЯ//РАЦИО//О.....)

Или по линии того, что можно назвать графической версификацией – выражаясь только знаками препинания. Впервые такое предпринял в 1914 году Велимир Хлебников. Вслед за ним Евгений Степанов пишет в аналогичной манере «стихотворение» под названием «Любовь», где всевозможные градации и перипетии этого чувства передаются через восклицательные и вопросительные знаки, точки, запятые и тире.

Любовь

!!!!!!!!!!!!!!
 ??????????????
 ...
 ??????????????





!!!!!!!!!!!!!!

,,,,,,,,,,

.....

.....

?? ??????

И, наконец, один из опытов названного сборника Евгения Степанова иронически озаглавлен «**Лучшее стихотворение автора**» и представляет собой *пустую* страницу. Но, оказывается, авангард начала XX века «предусмотрел» даже это: «**Поэма конца**» малоизвестного литератора *Василиска Гнедова* также представляла собой совершенно пустой лист.

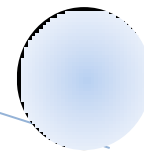
* * *

Возвращаясь к живописи и к идее квадрата, отметим ту метаморфозу, когда космическое Ничто превращается в Нечто. Происходит это по мере включения цветовой гаммы, что опять-таки было запрограммировано *Казимиром Малевичем* – имеется в виду его «**Красный квадрат**», имеющий второй, довольно обескураживающий заголовок: «**Живописный реализм крестьянки в двух измерениях**».

В 1959 году только что упоминавшийся *Ив Клайн* своё полотно «**ИКВ 79**» сплошь заполняет одной, интенсивнейшей по цвету краской собственного изобретения (он именует её именно этой аббревиатурой: *ИКВ* – Международный Синий Клайна), создавая метафору бездонного и безмерного небесного пространства. В том же 1959-м *Марк Рóтко* (американский художник родом из России) буквально пылающими красками пишет «**Красное на бордовом**».

Во всевозможных цветовых комбинациях подаёт знаковую геометрическую фигуру Малевича *Джозеф Альберс* в большом цикле работ под гимническим названием «**Во славу квадрата**» (начиная с 1950). В связи с этим стоит напомнить, что ещё в 1920-е годы *Василий Кандинский* отреагировал на столь на шумевшую идею соотечественника, населяя геометрию квадрата красочным, поразительно жизнелюбивым живописанием («В чёрном квадрате» 1923, «Несколько кругов» 1928).





* * *

К сказанному в отношении визуальных видов творчества присоединим краткий обзор соответствующих явлений из других искусств.

Касаясь литературы, прежде всего следует напомнить, что такие поэты, как П. Валери, Т. Элиот, У. Йитс, Вяч. Иванов, В. Хлебников, рассматривали себя в качестве посредников между человечеством и космосом. Велимир **Хлебников** ввёл для себя и своих единомышленников слово-характеристику *солнцеловы* (от *солнце* и *ловить*). Такими он хотел видеть *будетлян* (русских футуристов – в отличие от прочих *землян*). Программу существования «небожителя», то есть того, кто живёт не столько конкретно-земным, сколько всеобщим, космическим, он с предельной простотой выразил в известном пятистишии-афоризме «**Мне мало надо!...**» (1912).

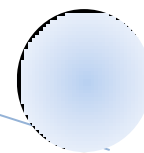
*Мне мало надо!
Краюшку хлеба
И каплю молока.
Да это небо,
Да эти облака!*

Устремление в надзвёздные миры соединяется у него с жаждой сопряжения человеческого и вселенского.

*Я не знаю, Земля кру́жится или нет,
Это зависит, уложится ли в строчку слово...
Но я знаю, что я хочу кипеть и хочу, чтобы солнце
И жилу моей руки соединила общая дрожь.
Но я хочу, чтобы луч звезды целовал луч моего глаза...
Но я хочу, чтобы, когда я трепещу, общий трепет
приобщился вселенной...
Я хочу вынести за скобки общего множителя,
соединяющего меня, Солнце, небо,
жемчужную пыль.
(«Я не знаю...», 1909)*

В своём мессианском порыве к переустройству не только страны или даже планеты в целом, но и Вселенной вообще, Хлебников жаждет слиться со всеобщей материей, утверждая о себе: «*Через законы быта люда прорубил окно в звёзды*» («Автобиографическая заметка», 1914). Подписываясь порой не только как «*созерцатель Будущего*», но и как «*отец Бу-*





дущего», это «окно в звёзды» он стремился прорубить созданием «звёздного языка». Ближайшей задачей для себя поэт ставил «найти единство вообще мировых языков, построенное из единиц азбуки» (статья «Свояси», 1919). В этом случае он считал допустимыми и разной степени компромиссы. Тогда в качестве подготовительных ступеней предполагаемой реформы могли появляться опыты, сочетающие абстрагирующие звукоподражания с конкретными языковыми формами.

*Бобэ́оби пелись губы.
Вэ́эоми пелись взоры.
Пиэ́эо пелись брови.
Лиэ́ээй – пелся облик...*

Но глобальной целью и едва ли не главной утопией Хлебникова являлась попытка создания вселенского языка звукообразов и цветомузыкальных ассоциаций. Один из примеров частичного введения такого языка – стихотворение «**И где земного шара ла...**» (1920). Его первые строки:

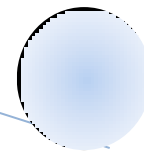
*И где земного шара ла
золóном воздуха светла,
И где стоит созвездий го,
Вэ облаков, вэ звёзд ночного вала...*

Расшифровка «звёздных» слов в толковании автора: *ла* – плоская поверхность, поперечная движению; *золон* – зелёный цвет; *го* – высшая точка поперечного движения; *вэ* – вращение одной точки около другой.

Велимир Хлебников не был одинок в опытах создания общемирового языка посредством комбинирования чисто звуковых конструкций, рассчитанных на восприятие через слуховые ощущения. Немалой активностью в этом отношении отличались дадаисты. Швейцарский поэт **Хуго Балль** настойчиво разрабатывал выдвинутый им особый тип «звуковых стихотворений» (таково авторское обозначение формы и жанра). Приведем начало одного из них в русской орфографии (с участием смягчённого французского *la*).

*о кла о áув
кла о áува
ла – áума
о кла о ю*





ла о аума
клінга – о – е – аума
о́ме о – аума...
(«Плач смерти», 1916)

Подобно тому, что во многом происходило в живописи авангарда, для прорыва в надземное прежде всего требовалось разорвать привычные логические связи и смешать всё в хаосе иррационального и парадоксального. Более всего в начале XX века этим были увлечены дадаисты, а также представители русской «зауми» и следовавшие за ними обэриуты. Естественно, что в возникавших словесных абстракциях там и сям витали космогонические ирреалии. В стихотворении французских дадаистов **Андре Бретона** и **Филиппа Супо** «Каких только тайн не бывает» подобные вкрапления выглядят следующим образом:

Петушиные бои Иеронима
Выход проспектов из подчинения
Чёрный песок
Резьба на воротах рая
Инспектирование солнца
А потом истинная свежесть
Я думаю в спальне о лете
Мне сказали Чтó у вас вместо сердца

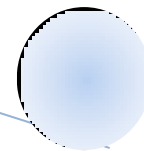
* * *

Нанизывание ничем не связанных между собой фраз и логические смещения порождают в таких случаях абстракцию абсурдистского толка. Тем драгоценнее оказываются поэтические опыты, в которых подобные построения обретают явственную осмысленность. Таких откровений немало у **Поля Элюара**, и они нередко пронизаны предощущением космической метаморфозы человеческого и земного.

Земля – половина мира,
Покойник в земле – половина другая,
Звёздная россыпь –
Общее завтра.
(«Отблески», 1921)

В отличие от много другого у Элюара, это четверостишие написано со знаками препинания, что усиливает смысловую наполненность стихо-





творения. Комментарий к нему мог бы выглядеть так: *земля* – то, что находится на поверхности, та её часть, которой живёт человек; *покойник в земле* – то, что находится «под землёй» и противоположно жизни; *звёздная россыпь* – космос, в который рано или поздно вольётся земной мир (*общее завтра*). Так прочитывается одно из печальных, однако, по всей видимости, достаточно объективных прозрений поэта.

Более развёрнутое стихотворение Элюара на эту тему – «Совершенство» (1926), где он, подчёркивая значимость философского высказывания, избирает форму сонета (три четверостишия и завершающее двустишие).

*Песка тончайшего чудо
Листья цветы пронзает
Расцветает в плодах
Заполняет сумрак*

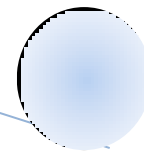
*Всё наконец распылилось
Всё изменяется тает
Разбивается исчезает
Смерть отступает*

*Наконец
Самый свет теряет свою природу
Становится жаркой звездой голодной воронкой
Утрачивает лицо и краски*

*Молчаливый слепой
Он везде одинаков и пуст.*

О чём же вещает поэт в избранном им ключе абстрагированных понятий? Начальная строфа говорит о чуде земного мира, и её первая фраза – метафора той атомистики «*песка тончайшего*», которая вдыхает жизнь во всё живущее. Вторая строфа – о неизбежной фазе деструкции, будет ли это для природы осенне-зимней порой или вообще для всего цикла земной жизни в её конце. Но как понимать фразу «*Смерть отступает*»: смерть в её житейском понимании отступает, сделав своё дело, или эта житейская смерть и есть начало жизни в её высшем, подлинном смысле как «жизнь после смерти»? Третья строфа знаменует переход в надземное измерение, и две последние строки – резюме, где *Он* – всеобщее, вселенское Нечто и Ничто. Это, по мысли Элюара тех лет, и есть *Совершенство*, конечный итог всех стремлений.





Почти о том же, но опираясь на более зримые ассоциации, размышлял **Федерико Гарсиа Лорка**, который в те же 1920-е годы не раз соприкасался с веяниями авангарда. В книге «Стихи о канте хондо» (1922) самым прямым по данному адресату стало стихотворение «**А потом...**», где многозначительно уже само по себе его название, отсылающее к последней фразе шекспировского Гамлета («*Дальше – тишина*»). Речь идёт о том, что всё так или иначе, рано или поздно канет в Ничто, и ему найден конкретный эквивалент – четырежды повторенный рефрен со словом *пустыня*. В последней строфе ситуация неизбежного исхода констатируется в абсолюте: «*Умолкло, заглохло, // остыло, иссякло, // исчезло*».

*Прорытые временем
лабиринты –
исчезли
Пустыня –
осталась.*

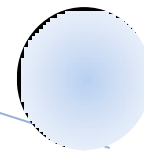
*Немолчное сердце –
источник желаний –
иссякло.
Пустыня –
осталась.*

*Закатное марево
и поцелуи –
пропали.
Пустыня –
осталась.*

*Умолкло, заглохло,
остыло, иссякло,
исчезло.
Пустыня –
осталась.*

Присоединим к сказанному характернейший штрих столь распространённой тогда тяги к синтезу искусств. **Василий Кандинский**, неоднократно обращавшийся в своём творчестве к литературным жанрам, в пьесе «**Фиолетовый занавес**» (1914) предусматривал живописно-музыкальные интермедии (*междудействия*, как он называл их). Подобная своего рода





свето- и цветомузыка предполагала значительно большее, чем замысел скрябинского «Прометея» с его световой строкой. И в данном случае это интересует нас не столько как эквивалент абстрактной живописи, предвосхищавшей «живопись действия», сколько в качестве любопытнейшей фантазии, разработанной в космическом ракурсе. Вот для примера словесное описание одной из таких интермедий, разворачивающихся в настоящую светоцветовую симфонию.

Справа, в верхнем углу, появляется крохотная красная точка. Она медленно пухнет. Белый луч идёт ей навстречу из левого нижнего угла. Красное переходит к центру и образует большой круг. Белое бежит от него кверху. Справа внизу голубой овал. Жёлтый смятый круг появляется в центре красного, быстро уходит вверх и жмётся в правый угол (это повторяется три раза). Голубой овал зеленеет и медленно вращается вокруг красного. Белое падает вниз, увлекая за собой жёлтое. Красное сжимается, получая синий обод. Ряд цветных пятен всяких форм сразу загорается вокруг центра. Синий обод окружается ярко-жёлтым...

* * *

Отдельную большую страницу вписала в русский космизм поэзия первых послеоктябрьских лет. Её питательной почвой были те же упования, о которых выше говорилось в связи с «планетарной» живописью того времени. Разумеется, здесь в первую очередь приходят на память стихи **Владимира Маяковского**. И не случайно Велимир Хлебников «обнаруживает» его в звёздных мирах.

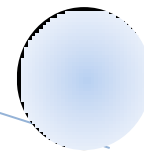
*Кто меня кличет из Млечного Пути?
А? Вова!
В звёзды стучится...*

(«Ну, тащися, сивка...», 1922)

Ещё в преддверии революции, будучи «стопроцентным» футуристом, Маяковский не только чувствует себя с Вселенной на равных, но и бросает ей вызов.

*Эй, вы!
Небо!
Снимите шляпу!
Я иду!
(«Облако в штанах», 1915)*





Тогда же и вплоть до середины 1920-х годов его герой считает себя вправе диктовать небосводу свой порядок вещей.

*Возьми и небо заново вышей,
Новые звёзды придумай и выставь...
(«Эй!», 1916)*

*Ковром
вселенную взвей.
Моль
из вселенной выбей!
Вели
лететь
левей
Всей
вселенской
глыбе!
(«Молодая гвардия», 1923)*

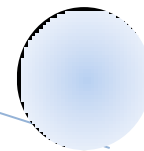
Свою кульминацию космический гиперболизм образов и их вселенский размах получил у Маяковского в поэме «**150 000 000**» (1919–1920). И как раз к этому времени иссякла кратковременная вспышка подобной образности у *Сергея Есенина*. Прельстившись надеждой на чудо («*Слышу в тумане я // Светлую весть...*»), он грезил, что «*движется ратью // К зорям вселенский народ*» («**Кантата**», 1918). Вот почему, обрушиваясь на былое, поэт поднимал неслыханный трезвон.

*Ради вселенского
Братства людей
Радуюсь песней я
Смерти твоей.*

*Крепкий и сильный,
На гибель твою
В колокол синий
Я месяцем бью.*

*Небо – как колокол,
Месяц – язык,
Мать моя – родина,
Я – большевик.
(«Иорданская голубица», 1918)*





В запале ниспровержения, подобно Маяковскому, он бросал вызов небесам.

*Если это солнце
В заговоре с ними –
Мы его всей ратью
На штыках подыдем.*

*Если этот месяц
Друг их чёрной силы –
Мы его с лазури
Кáмнями в затылок.*

*Разметём все тучи,
Все дороги взвесим,
Бубенцом мы землю
К радуге привесим.*

(«Небесный барабанищик», 1919)

В порыве всеохватывающего социального энтузиазма («На каменное темя // Несём мы звёздный шум» или «Ей, россияне! // Ловцы вселенной, // Неводом зари зачерпнувшие небо...») титанизм несравненных деяний проецируется у него и на отдельную личность.

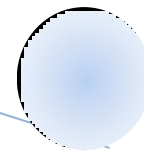
*Возгремлю я тогда колёсами
Солнца и луны, как гром...*

*Подыму свои руки к месяцу,
Раскушу его как орех...*

*Я сегодня рукой упругою
Готов повернуть весь мир...
(«Инония», 1918)*

Этот, пусть и временный, разворот Есенина в плоскость революционного космизма подтверждает историческую закономерность возникновения данного явления. И то, что коммунистический переворот в России должен был произойти, доказывается нарастанием космической энергетики в пролетарской поэзии, которая на протяжении 1910-х годов регистри-





рвала крепнущий потенциал рабочей массы и на волне ожиданий «мировой революции» создавала свою мифологию.

* * *

Очень показательна в данном отношении парабола творчества *Алексея Гастева* (к слову, репрессированного в 1930-е годы), многие стихи и поэмы которого получали окончательное оформление в движении от 1913 к 1917 году. Это был певец индустриального мира, воспевающий железную волю человека-творца, выходящего на планетарные и даже вселенские просторы. В прозаической поэме «**Башня**» железный купол с сияющим шпилем выступает символом индустриального мира с его стремлением ввысь и только ввысь. И вот этот шпиль.

Он синее небо, которому прежние люди молились, давно разорвал, разбросал облака, он луну по ночам провожает, как странника старых, бывлых повестей и сказаний, он тушит её своим светом, спорит уж с солнцем...

В стихотворении «**Рельсы**» Гастев мечтает о новом человеке, человеке урбанистического мира.

Родится в усилиях железных, взойдёт и возвысится, гордо над миром взовьётся, первое чудо вселенной, бесстрашный работник – творец-человек.

И этот человек скажет:

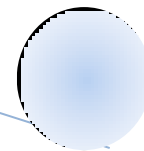
– Дивно я сжал мою землю-планету стальной, прокованной волей. Дерзко на бой вызывал я земные, когда-то ужасные, злые стихии; я их победил, приручил, заковал.

Но ему мало земных просторов.

– Я знаю, уверен: скуют, опояшут вселенную быстрыми, сильными рельсами воли.

В поэме «**Кран**» Гастев рассказывает об исполинском подъёмном кране, создании рук человеческих. Вот одна из сказочных акций этого механизма.





В Азии транспортным постройкам помешали Гималаи. Никто и не подумал о туннелях: краном приподняли весь горный кряж и низвергли его в индийские болота.

И, наконец, такой сверхглобальный проект:

Мы тронем... землю.

Укрепим кран не на земле, а рядом с ней, магнитными токами укрепим его в эфире.

Мы сдвинем, мы сдвинем нашу родину-землю.

Эй вы, тихие потребители жизни! Разве вы не видите, как неудобно посажена земля, как неловко ходит она по орбите? Мы сделаем её безбоязненно-гордой, дадим уверенность, пропитаем новой волей.

В поэме «**Мы посягнули**» поэт грезит о рождении нового владыки мира.

Кругом закованный сталью земной шар будет котлом вселенной, и когда, в исступлении трудового порыва, земля не выдержит и разорвёт стальную броню, она родит новых существ, имя которым уже не будет человек.

Новорождённые не заметят маленького, низкого неба, потерявшегося во взрыве их рождения, и сразу двинут всю землю на новую орбиту, перемешают карту солнц и планет.

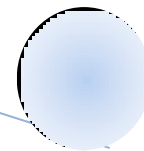
Сам мир будет новой машиной, где космос впервые найдёт своё собственное сердце, своё биение.

* * *

В отношении литературы остаётся заметить, что большая глава художественной космогонии была связана с рождением научной фантастики. Свойственное ей прогнозирование будущего нередко обращено к темам космических исследований, межпланетных путешествий, контактов с иными цивилизациями, вселенских катаклизмов. Преддверием жанра можно считать роман Ж. Верна «С Земли на Луну» (1865). Формирование этой линии продолжил Г. Уэллс в романе «Борьба миров» (1898). Заметное влечение к данной тематике вскоре обнаружилось и на отечественной почве – как в среде учёных («Вне Земли», «На Луне», «Грёзы о земле и небе» К. Циолковского, роман В. Обручева «Плутония»), так и у ряда беллетристов («Аэлита» А.Н. Толстого, «Ариэль» А. Беляева).

Подлинный расцвет соответствующей ветви научной фантастики начался во второй половине XX столетия, что в определённой степени стимулировалось выходом человека в космос. Ведущие позиции заняла





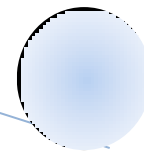
англоязычная литература с её широчайшим диапазоном содержания – от проблемной прозы (А. Азимов, Р. Брэдли) до приключенческой авантюристичности (Э. Гамильтон, Э. Смит), от оптимистических прогнозов (А. Кларк) до горестных антиутопий (О. Хаксли), от апологии покорителя Вселенной («космический Киплинг» Р. Хайнлайн) до резкого обличения технократических новшеств (Р. Шеколи). Философское наполнение космической эпопеи выдвинуло в первый ряд польского писателя С. Лема (романы «Астронавты», «Солярис», «Возвращение со звёзд», «Голос Неба»). Новые перспективы отечественной научной фантастики открыл роман И. Ефремова «Туманность Андромеды».

В немалой степени по стопам литературы продвигался *научно-фантастический фильм* (в том числе через экранизацию). Первой пробой стала трюковая феерия «Путешествие на Луну», навеянная фантастикой Ж. Верна и Г. Уэллса (1902, режиссёр Ж. Мельес). Достаточно серьёзные ленты появились только в 1920-е годы («Аэлита» Я. Протазанова 1924, «Женщина на Луне» Ф. Ланга 1929). Нить сюжетов о внеземных цивилизациях не терялась и в следующие десятилетия («Космический рейс» В. Журавлёва 1936, консультантом выступил К. Циолковский; «Потерянный горизонт» Ф. Капра 1937, «Это пришло из другого пространства» Д. Арнолда 1953, «Завоевание космоса Б. Хаскина 1955»). Но, как было это и в литературе, большой бум рассматриваемой тематики начинается с 1960-х годов. Сделанный тогда фильм С. Кубрика «2001: Космическая одиссея» (1968) до сих пор числится самым смелым и значительным из кинопроизведений такого рода.

С середины 1970-х в США регулярно производятся фильмы так называемой галактической серии, среди которых преобладают зрелищные ленты в характере современной киносказки («Звёздные войны» Д. Лукаса 1977, «Флэш Гордон» М. Ходжеса 1980), и только изредка выходят проблемные вещи («Близкие контакты третьего вида» и «Инопланетяне» С. Спилберга – 1977 и 1982, «Козерог – I» П. Хайамса 1977). На отечественном экране космическую тему самым настойчивым образом разрабатывал Р. Викторов («Москва – Кассиопея» 1974, «Отроки во Вселенной» 1975, «Через тернии к звёздам» 1981), но недостижимым в художественном отношении оставался «Солярис» А. Тарковского (1972).

Примечательным явлением недавних лет стал документальный фильм «**Барака**» (1992, название от араб. *благословение*, режиссёр Р. Фрике). Уникальность кинонаблюдений над «планетой Земля» нередко приводит к ощущениям фантастичности. Это сообщает метафорически-





мистериальный характер повествованию об эволюции жизни от её доисторического состояния до приближения современности к «последней катастрофе». Авторы широко позиционируют всевозможные земные стихии (туманы, водопады, волны океана т. д.), которые ассоциируются с некими вселенскими силами, к тому же действо многократно перемещается в околоземное пространство и дальше – в звёздные миры. Так глобализм абсолютно «видового кино» (без дикторских комментариев и титров) выразительно рисует перспективу растворения земной цивилизации в беспредельном Космосе.

* * *

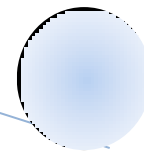
Музыкальное искусство с древних времён ощущало свою незримую взаимосвязь с планетарным миром. Выдающийся знаток Античности А. Лосев утверждал, что «основной моделью для античного мироощущения является видимый, слышимый и осязаемый космос».

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:





$e - d - c - b - a - g - f$ (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»*.

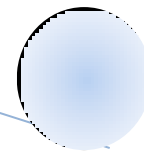
Платон (вторая половина IV века до н. э.), сблизившись с канониками, в диалоге «Тимей» дал систематическое изложение пифагорейской цифровой космологии и мировой гармонии (эстетика чисел и пропорций, символика «четверицы»). Развивая эту теорию, он исходил из своей философской прерогативы: рассматривая 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 тетрахорда как прaosновы древнегреческой музыки, возникла категория гептахорда (от греч. *семь* + *струна*; буквально *семи-струнный*). В музыкальной прагматике таково обозначение семиступенного звукоряда, представляющего собой слитное соединение двух одинако-





вых 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.

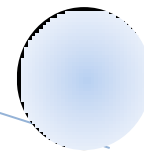
* * *

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 различение 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 музыкаль-





ных интервалов и исходил из принципа числа как основы мироздания (этому целиком посвящён его «Трактат о числах»).

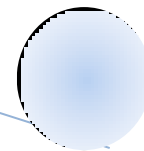
Однако следующий по-настоящему сильный прилив интереса к музыкальной космологии возник в эпоху Барокко. Главный вклад этого времени сделал Иоганнес Кеплер (1571–1630), один из основоположников астрономии Нового времени, открывший законы движения планет. Его основной труд по теории музыки – «Мировая гармония» («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 консонанс 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 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 Мерсённ (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 космиче-*





ских 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). Последнюю Штокхаузен разрабатывал особенно интенсивно, в первую очередь средствами электроники создавая «образ космической мистерии» (К. Зенкин).

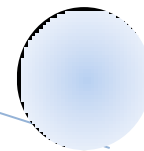
Первооткрытие подобных горизонтов звукотворческой мысли происходило в музыкальном искусстве уже с конца XIX века, ещё в системе позднеромантической эстетики. Густав Малер, как один из её носителей, мог сказать о собственном ощущении своей Восьмой симфонии: *«Представьте себе, что вселенная начинает звучать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

* * *

В непосредственно звуковом выражении интересующая нас идея космизации 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 у Клода Дебюсси и Мориса Равеля). 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 (макрокульминации «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.

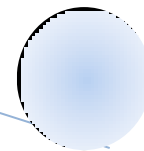
Её художественное исследование композитор осуществлял через скрупулёзнейший анализ истончённо-рафинированного внутреннего мира индивида (особенно показательны в этом отношении сонаты №№ 6, 7, 8, а также многие его поздние фортепианные пьесы – например из *op.* 58, 59, 65, 71, 73). В ходе творческой эволюции, 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 Вебер-**





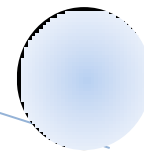
на с его «галактическими туманностями», а также абстракций тотального сериализма послевоенного западного авангарда (Пьер Булез и др.). Здесь же могут быть упомянуты прорывы в иное измерение, достигнутые *Георгием Свиридовым* на традиционной музыкальной основе в ораториях второй половины 1950-х годов: 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.

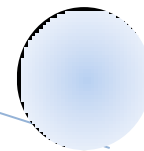
Нейтрализация может касаться любых компонентов выразительности. Интонационный рельеф чаще всего представляет собой вращение краткой попевки в узком диапазоне, преимущественно в поступенном скольжении вверх и вниз (например, в песне «**Лунная ночь**» это происходит между III и V ступенями мажора). Жанровые 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 взял**», 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 квинтквартаккордов и квартаккордов); имитация весенней капли, журчания воды (через фигурационные рисунки, стаккатированные звучности, а также за счёт гибкого плетения гетерофонной ткани); переливы бликов света, игра цветового спектра (кружевное прелюдирование в характере *arreggiato*, 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 взял**», 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.

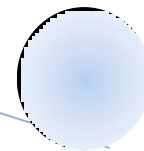
Здесь мы приблизились к другому измерению образности Комитаса, связанному с выражением надвременных категорий. Восхождение к ним композитор чаще всего совершает, когда делает основой своих сочинений фольклорные мелодии, пришедшие из толщи времён и запечатлевшие в себе устойчивые, коренные черты народного 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 незамеченным оказывается попевоочный 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





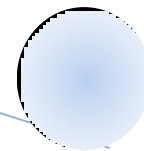
сущностей и в ряде сочинений даёт их в соединении, чему опять-таки способствовали особенности восточного понимания хронотопа (вполне вероятно, свою роль сыграл и тот факт, что композитор был священнослужителем). Растворение человеческого в природе с восхождением к вечности мироздания – это, пожалуй, 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 неизменным 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 оборачивается в его песнях мотивом всеобщего за-





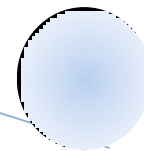
пустения. Передаётся он главным образом благодаря исключительно широкому регистровому разбросу линий, а также опоре на бестерцовые созвучия, отдельные фактурные мазки и звуковые точки. Мелодическая линия, интонируемая на таком фоне – это голос человеческий, затерянный во вселенской пустыне (песни «Кричи, 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*, олицетворяющее 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 грозowych накатов, что призвано передать попытку удержания жизни в катастрофической ситуации (первый эпизод), через нейтрализацию и остывание эмоции (второй эпизод) к растворению в безбрежности звёздной капли (фактурный одноктак третьего эпизода, непрерывно повторяющийся одиннадцать раз).





* * *

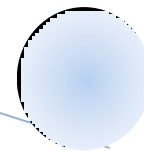
Следует признать, что в музыкальном искусстве космизм в своём очевидном качестве по-настоящему заявил о себе, только начиная с 1960-х годов, когда в распоряжении композиторов оказались принципиально новые звуковые техники.

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 Термён. Это был терменвокс (название соединяет фамилию изобретателя с англ. *голос*). Восемь лет спустя во Франции появился инструмент под названием «волны Мартенó», 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 наложения мельчайших имитаций), а звуковая картина во многом напоминает цветочные точ-





ки, линии, пятна и плоскости абстрактной живописи. При этом нередко происходит коренное перерождение акустического звучания, приобретающего квазиэлектронный 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.

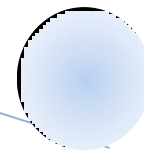
Ошеломляющее впечатление производит появляющийся в самом конце, неожиданный в своей элементарности, чистейший *До мажор* – этот «глоток свежего воздуха» звучит после кошмара пребывания в иных мирах как торжественный гимн во славу земной жизни. Можно напомнить нечто подобное и столь же катарсическое в 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 Нono*





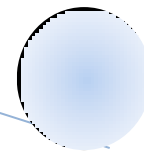
«**Как волна силы и света...**» (1972). Её главный объект – воссоздаваемая средствами электроники и сонорно трактованного оркестрового инструментария всеобщая материя, материя слепая, бездушная и бездонная. В качестве антагониста к этому тотальному звукошумовому массиву выступает солирующий рояль, персонифицирующий человеческое и шире – земное начало. Человеческое пытается противостоять космической пучине, но она неотвратимо втягивает 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-клочковатых 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-рёв 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, внеземным силам. Если для примера обратиться к творчеству московского композитора *Виктора Ульянича*, 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» (басс-квинтет), «Звёздный ветер Кассиопеи» (электроника), «Космическая фантасмагория» (струнный оркестр и фортепиано). В пользу этого пафоса красноречиво говорит, например, авторская аннотация, предпосланная последнему из названных произведений.

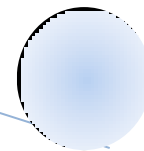
*Космическая фантасмагория (происходит от греческих слов: **kosmos** – вселенная как соразмерное целое; **kosmikos** – мировой, относящийся к космосу; **phantasma** – призрак, образ, представляющийся в воображении, видение или то, что мерещится, мерцает; **agoreuo** – говорю) – символическое изображение 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 нередко свойственным им витанием отвлечённой мысли – мысли, от которой веет величавым холодом снежных вершин (из показательных образцов – I часть Восьмой симфонии).





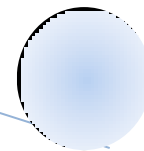
Другим каналом служила «глобализация» звуковой материи. Вообще Шнитке довольно рано заявил о себе как художнике планетарного масштаба: ещё на студенческой скамье – в оратории «**Нагасаки**», а затем – в **Первой симфонии**. Позднее сложились два варианта смыслового наполнения этой глобальности. Первый 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 ощутимы 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 роко-та в нижних регистрах к сверхмощной кульминации, основанной на буквально ревущей вибрации оркестровой массы с охватом фактуры сверху донизу, что рождает впечатление гиперколоссальности. Так воссоздаётся пейзаж современного всеземного бытия как некой праматерии в её нестройном, многоречивом колыхании 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 обертоновому 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 те-





мы подготовленного фортепиано открывается обширная зона «рассыпания» образа, его рассеивания до космической пыли.

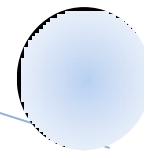
Будучи прежде всего поэмой рефлекслирующих медитаций, отражающих переусложнённое, невероятно противоречивое сознание личности, это произведение вполне логично венчает эзотерические блуждания эффектом аннигиляции. Происходит дематериализация звуковой ткани: туманные реминисценции тематизма предшествующих 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-регистровым и динамическим нарастанием до кульминации катастрофического характера с последующим быстрым удалением-угасанием до слабо мерцающей точки унисонного тона. Помимо более скромного художественного результата, различия состоят главным образом в трактовке сонорик: 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.

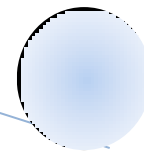
*На воздушном океане,
Без руля и без ветрил,
Тихо плавают в тумане
Хоры стройные светил;
Средь полей необозримых
В небе ходят без следа
Облаков неуловимых
Волокнистые стада.
Час разлуки, час свиданья –
Им ни радость, ни печаль;
Им в грядущем нет желанья
И прошедшего не жаль...*

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





* * *

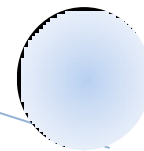
Наиболее многостороннюю, поистине всеобъемлющую разработку рассматриваемая проблема получила у Альфреда Шнитке во **Второй симфонии**. Уже в предыдущей симфонии он заявил о себе как художнике-«глобалисте», но, в отличие характерного для неё демонстративно субъективистского подхода, здесь он столь же 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 опеределяется последовательно и в самых различных аспектах проведённой идеи поглощения человеческого начала космическим.

Начнём с того, что само по себе человеческое начало подаётся в сугубо объективистском ракурсе. Оно выявляется преимущественно в его вневременной 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





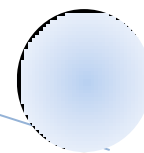
печали и радости (не более, чем констатируя) и, к тому же, нередко как бы из глубины храма, либо затерянным в огромных пространствах и отдалённых временах. Основой служит григорианика, но преподносится она в широком стилевом спектре – от псалмодии и развитого распева Позднего Средневековья до антифонного 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 *solì* гобоя в V-й). Учитывая сопутствующее этому усиление внутренней напряжённости и сгущение затемнённого колорита, можно говорить о том, что в подобных витаниях мысли и рефлекслирующих 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 Боеция, 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 жизневосприятия (0.51 – здесь и далее из соображений наглядности соответствующие пункты драматургического развёртывания отмечены по хронометражу исполнительской версии Г. Рождественского).

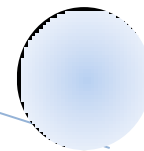
Неуклонная модернизация, усложнение звукового строя с появлением признаков рефлексии и эмоциональной экспрессии даёт в качестве одной из вех истово-заклинательную молитвенность хора струнных (4.07). Стремительное разрастание фактурной массы подводит к возникновению *musica mundana*, поданной бездушно-слепой, хаотичной, всеподавляющей стихией 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 *mundana* – 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 поразному – 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. Ти-





хая, просветлённая кода симфонии вроде бы одаряет робкой надеждой, но и этот *finalis* прочитывается скорее «лебединой песней» страждущего человечества и умирающей человечности.

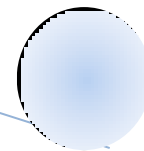
Завершая размышления над Второй симфонией, имеет смысл напомнить о жизненном впечатлении, послужившем импульсом её замысла. Имеется в виду посещение композитором монастыря *St. Florian*, близ города Линца, что на севере Австрии (как известно, в этом монастыре учился, работал органистом и был похоронен Антон Брукнер). По словам самого Альфреда Шнитке, войдя в «*мрачную барочную церковь*», он испытывал 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.

* * *

Итак, выше была предпринята попытка рассмотрения космической составляющей искусства вообще и его абстрактно-беспредметной ветви в первую очередь. Само собой разумеется, многое из сказанного было основано на всякого рода допущениях и гипотетических соображениях, что неизбежно вытекает из специфики истолкования произведений подобного рода, способных вызывать множество разнопорядковых ассоциаций. О чём же вещал художественный авангард со столь ярко заявившим в его поиске вектором космизма? Попробуем подвести итог, учитывая все оговорки относительно безудержной фантазии творцов искусства, мифологизированности очертаний создаваемого ими мира и преимущественно интуитивных методов постижения происходящего вокруг.

Как это было раскрыто в предшествующем изложении, космизация современного бытия означает следующее: новые отношения с вселенской материей (освоение людьми космического пространства, соприкосновение с объектами внеземного происхождения) и на этом фоне расширяющийся процесс растворения человеческого и шире – земного начала в космическом, его поглощение внеличной, всеприродной стихией. Художественное творчество настойчиво регистрирует тот факт, что человеческий разум и человеческая деятельность, которые уже давно стали решающим фактором развития земного мира, почти с фатальной неотвратимостью устрем-





лены «вперёд и выше», а это онтологически чаще всего смыкается с формами существования нашего космического окружения.

Приходится констатировать и то, что прогрессирующая на наших глазах внутренняя трансформация земной цивилизации в некое «плазменное» измерение совершается усилиями и разумом самого человека, и базируется она на тотальном прессинге урбанистических тенденций вообще, а в последнее время на развёртывании сверхвысоких технологий в особенности. Одной из проекций этого на почву искусства становится развитие компьютерной музыки, а также компьютерной живописи, которая в высшей степени предрасположена к абстракции и зачастую основывается на подборе геометрических форм-конструктов, многообразно варьируемых затем путём всевозможных передвижений в виртуальном пространстве. В целом же абстрагированию от человеческого и земного соответствует общее стремление создать «универсальный» художественный язык, восходящий над «конкретными» языками культуры прошлого и настоящего.

С точки зрения обыденного («слишком человеческого») сознания экспансия космических факторов воспринимается чаще всего как угрожающая и неутешительная в своих перспективах. Но как бы ни относиться к ней, следует признать её безусловную историческую закономерность. Уже в самом начале XX века это подтверждалось рождением научного биокосмизма с присущей ему идеей *«интеграции человечества в порядки и ритмы Вселенной»* (Цит. по изд.: Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте. – М., 2000, с.6) и ещё весомее – в мощной вспышке абстрактного искусства, сильнейшей парадигмой которого явились космогонические искания.



Учебное пособие

Александр Иванович Демченко

КОСМОГОНИЯ АВАНГАРДА

Редактор С.П. Шлыкова
Компьютерная вёрстка С.П. Шлыковой

В оформлении обложки использована картина М. Чюрлёниса
«Соната звёзд. Аллегро», 1908 г.

Подписано к печати 20.05.2012 г. Формат 60 × 90 1/16. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 4,25. Уч.-изд. л. 2,9. Тираж 40. Заказ 55.

ФГБОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория (академия)
имени Л.В. Собинова»
410012, Саратов, проспект Кирова, 1