
УДК 7.01, 78.01

Пащенко М.В. ©

**«ФИЛОЛОГИЯ МУЗЫКИ» ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА
(К ПРОБЛЕМЕ «РУССКИЙ» ВАГНЕР
И «РУССКИЙ» НИЦШЕ)**

Аннотация. «Филология музыки» – литературная теория, где музыкальное искусство вызвало к жизни такое понятие о музыке, которое оказалось пригодно для построения теории поэтического текста. Рассматривается три этапа становления «филологии музыки»: от Вагнера к Ницше – и далее в литературоцентричную среду русского символизма с кульминацией в статьях Вячеслава Иванова.

Ключевые слова: музыка; дух музыки; филология музыки; музыкальная драма; миф; Р. Вагнер; Ф. Ницше; Вяч. Иванов; А.Н. Скрябин.

Pashchenko M.V.

**«Philology of music» by Vyacheslav Ivanov
(to the problem of «Russian» Wagner
and «Russian» Nietzsche)**

Abstract. «Music Philology» is a literary theory, where the art of music brings to life a new concept of music appropriate for the theory of the poetic text. Three initial steps of «Music Philology» are in focus: from Wag-

ner – to Nietzsche – and then into the literary centered environment of the Russian Symbolism with its peak in the articles of Viacheslav Ivanov.

Keywords: Music; Spirit of Music; Music Philology; Music Drama; Myth; R. Wagner; F. Nietzsche; V. Ivanov; A.N. Scriabin.

В теориях синтеза искусств русских символистов Вагнер был главным ориентиром в качестве не оперного композитора, а теоретика и творца произведения союза искусств (*Gesamtkunstwerk*). При этом его музыка оказалась опосредована «духом музыки» Ницше. Концепт «музыки» у символистов предлагается понимать двояко: как высшее искусство (универсальный сверхмедиаальный закон) и творящую силу (символизирующую внемедиаальную форму) (32, с. 61–62). Это лишь отчасти передает представления самих символистов-литераторов и не годится в качестве инструмента их анализа, так как обе ипостаси относятся к метафизике музыки Шопенгауэра, ее же вагнериано-ницшеанская модификация здесь не отражена. Возможность установить, какое на самом деле место занимала музыка во «всеискусстве», дает дихотомия музыки-идеи / музыки-формы, метафизического / эмпирического понятий музыки – *post*-шопенгауэрианской дихотомии Вагнера и Ницше, когда во взаимодействие с «абсолютной музыкой» (термин Вагнера), символом закона мироздания, вступила реально звучащая музыка и была заново абсолютизирована уже в качестве медиума, приоритетного в процессе синтеза искусств (33, с. 33).

* * *

В трактате «Рождение трагедии из духа музыки» (1872) Ницше, принимая античную трагедию за «либретто», дискурсивирует «музыку» и дрейфует в сторону искусства слова. Поэтому понимание медиума искусства музыки у Ницше тройко. Она (1) и античная поэзия-музыка (согласно Платону, музыка была формой устного бытования лирической поэзии, где гармония, ритм, лад – все подчинено слову: «Государство», кн. 3), перетекающая в музыку-поэзию (мелическую поэзию Аристотель относил к области музыки: «Политика», кн. 8, гл. V–VI), (2) и самостоятельный тип искусства (музыка Бетховена и Вагнера), принципиально отличный от античного, (3) и символотворческая мифопорождающая сила, эстетизированная «Воля» – собственно «дух музыки». Теория «музыки» соплагается с комплексом идеи

мифа, который также фигурирует у Ницше в тройном смысле: (1) как нарратив, (2) как символическая форма (первичный цельный мыслеобраз), (3) как метод искусства, разрушающий шопенгауэрианский «индивидуальный принцип». «Дух музыки» оказывает обобщающее действие на древний эпический нарратив, рождая первичную символическую форму.

Вагнер довольно рано задумался над тайной: «Рождение из музыки: Эсхил» (45, с. 280), но строил свою теорию драмы, отталкиваясь от проблем немецкой оперы – искусства изначально итальянского. Поскольку сюжеты оперы брались из эпоса, предопределенная самим оперным жанром транспозиция сюжета из рода эпического в род драматический (36, с. 103) и вылилась у Вагнера в псевдофункциональное отождествление своего эпического сказителя – а это у него романтически развитый оперный оркестр (31, с. 135), не только договаривающий невысказанное (46, с. 329), но и позволивший буквально увеличить в опере удельный вес слова, – с хором античной драмы (46, с. 190; подробно: 31, с. 154 и след.).

Такое отождествление Ницше принял за отправную точку своей концепции «рождения трагедии» и лежащей в ее основе модернизирующей аналогии античной трагедии и современной музыкальной драмы. Для этого он радикально «драматизировал» тяготевший к эпическому сказыванию античный хор^{1*} – хор становится «собственно перводрамой», в основании которой лежит дионисическая околдованность толпы (гл. 8). Заданно двигаясь навстречу вагнеровскому оркестру-«хору», Ницше понимает этот хор (1) не совпадающим с современным оперным хором (2) антиподом эпоса, так как он являет почерпнутые в дионисийском состоянии («духе музыки») аполлинийские видения, что и есть трагедия. Такой античный хор, пронизывая и действие, и диалог, и всю драму, объемлет их, служит «материнским лоном» (гл. 7, 8). Так теория хора вылилась в портрет вагнеровского оркестра (40, с. 215; 41, с. 197–198).

У Вагнера же, из его юбилейного «Бетховена» (1870), где понятие о музыкальной драме насыщалось идеей симфонизма, почерпнут и концепт «духа музыки». Он весь вышел из Шопенгауэра, но одним тем, что над ним размышляет теперь композитор-практик, он уже адаптирован к музыкотворческой деятельности, и в нем метафизика музыки прочно соединилась с эмпирикой (37, с. 9). Он означает (1)

идеальное измерение художественного ремесла – искусства музыки, чьи медиальные законы суть законы всех родов искусства, собирающихся воедино в новом произведении, и (2) вечноженственную созидательную силу, но не таинственно-мистическую, а отданную во власть творческому гению человека. Такой «дух музыки» реален и действителен в плоскости культурной политики: он оживляет все традиционные формы искусства и далее, как видел «эстетическое воспитание человека» еще Шиллер, исцеляя сердца, лечит мозги и так оздоравливает общество (45, с. 102, 106–110, 120–121, 125). С ницшеанским «духом музыки» как мифом, с его же «музыкой» в виде схемы «ритм – тон – экстаз» эта концепция даже не соприкасается.

Теоретическая новость в дружеском дуэте Ницше и Вагнера на тему универсализма музыки состоит в том, что они не метафоризируют музыку как высшую поэзию, а, продолжая Шопенгауэра, идеализируют в качестве творческой силы уже медиум, каковой являет теперь себя в виде чистой структуры произведения, саморазвивающейся формы. При этом у Вагнера музыка обобщилась во всеобщий закон родов искусства, непосредственно действующий в произведении союза искусств (опере), а у Ницше – в миф. Таким образом, дальнейшая поляризация вагнерианской и ницшеанской концепций музыки уже не была интермедиальной (музыка / слово, опера / литература) – действующему формообразующему медиуму Вагнера, играющему ведущую роль в синтезе искусств, Ницше противопоставлял медиум-универсалию, т.е. структурный принцип всех искусств, способный полностью заместить синтез с его идейно-содержательной основой.

Ницшеанский «дух музыки» – категория-вариация на тему «музыки» Вагнера – был плодом не только интеллектуального энтузиазма в отношении труда Вагнера, но и нес в себе вирус известного музыкантского бесплодия Ницше. В предпосланном переизданию трактата «Опыте самокритики» (1886) он сформулировал переход от традиционного Диониса христианизированного, бога страдающего^{2*} – и Вагнера – к Дионису антихристианскому, торжествующе витальному – в оппозицию Вагнеру. Он словно провел границу между романтизмом и модернизмом (35, с. 109–114), и тогда вся идея искусства будущего распалась на романтическую и модернистскую. Центрированная в мистерии идея и увенчанная «Парсифалем» парадигма синтетического произведения союза искусств (Gesamtkunstwerk) дала два направле-

ния. С одной стороны, «тотальное» произведение оставалось на пути Вагнера связанным с творимой им музыкальной драмой, с другой стороны, ему открылся путь Ницше – путь формалистического неоархаического проекта, манифеста без шанса на реализацию, чем и стал проект мистерии в русском символизме.

* * *

Вячеслав Иванов хотел быть избирательным ницшеанцем, единомышленником только раннего Ницше. Так и в дионисийстве: он брал идею Ницше о мистериальных истоках трагедии и искусства в целом, но обнимал этой идеей всю религию – также и христианство, что имело судьбоносное значение, завершив оформление поэтико-филологического «христианского мифа». Здесь прекрасно видно, что внятное возвратное движение к докризисному Ницше – шаг не назад в романтизм, а вперед, к модернистскому обоснованию метода нового мифа. Отрицая сверхчеловека Заратустру, бывшего для Иванова превратно интеллектуализированным до «воли к власти» Дионисом (14, с. 723; ср. 16, с. 292–293, 377, 747), он теоретически обосновывает сам принцип мифопоэтического порождения сверхчеловека, заложенный Ницше в противостоянии «Парсифалу» (26, с. 102): согласно логике дионисийско-христианского мифа, божество «ипостазируется» в героестрастотерпце, кто непременно заканчивает безумством и, как следствие, богоборчеством (8, с. 18–20; также: 16, с. 80 и след.).

Если посмотреть на дионисийскую идею Иванова как на филологическую теорию, ее структура следующая.

По Ницше, происхождение драмы состояло в том, что творящий «дух музыки» побуждал в подражание поэзии подбирать «пластические» образы и облекать их в слово, чтобы в конце прийти к синкретизму музыки, поэтического слова (ритм, тон, гармония → музыкально-поэтический мелос хоровой песни) и образной пластики мифа в трагедии = музыкальной драме: в ней теперь музыкой возрождается миф. Типичная для европейской науки концепция происхождения поэзии, представленная в России А.Н. Веселовским, отсчитывала поэзию от первичного синкретизма музыки (ритм, мелодия) и слова в хоровой песне, которая с выделением слова и развитием текста эволюционировала в сторону «дифференциации поэтических родов». Схожие концепции противоречат друг другу, представляя синкретизм медиальных

средств родов искусств на старте / финише развития художественных форм. Иванов, трактуя происхождение поэзии и трагедии, делал следующий шаг и без проблем совмещал Ницше с Веселовским (30, с. 136–137; 5, с. 92, 96–97; 18, с. 100–101, 107–109).

Совмещается несовместимое в мистериальном ритуале, принадлежащем одновременно и религии (жертвоприношение), и области фикции – искусству (замена жертвы кровавой жертвой символической) (10, с. 207), едином что в дионисийстве, что в христианстве. В нем медиальный, как и этико-эстетический синкретизм перетекает в безальтернативный синтез искусств, далеко не всегда, однако, явный. На роль невидного-неслышного, закадрового медиума и назначена музыка – лишенное слова и потому «немое искусство» (14, с. 716; 15, с. 83, 84). Она приравнена к религии не только по характеру воздействия, но и исчерпывает ее суть (11, с. 143).

В такой концепции генезис, как и у Веселовского, представляет собой метаморфозис: «пластическая сила» Веселовского – у Иванова «бесконечная превращаемость» (11, с. 138; также: 16, с. 116–117). Метаморфозис, по мысли Веселовского, фундируется историзмом, который состоит в пошаговом отслеживании самого процесса видоизменения символических форм исторической поэзии всех уровней – образа, мотива и сюжета вплоть до идеалов, – и далее в виде морфологического закона переносится на доисторические феномены (27, с. 458). Этот сопутствующий историзм Иванов и упразднил, что, как ясно видно на начальном этапе, ему удалось с помощью Ницше за счет введения виртуального медиума музыки. Идеал у Иванова неизменен, вечен, заключен во всякую форму и лишь подлежит узнаванию каждой забывчивой эпохой. Генезис как автоматический метаморфозис – без истории и истории форм – замыкает движение исторического времени в круговое «Вечное Возвращение себе подобного»: формирование филологической концепции «христианского мифа» тем самым завершено.

Если у Ницше за непосредственность постижения идеи отвечал миф, так что «музыка» становилась средством мифологизации всякого сюжета в любом роде искусства, то Иванов возвратно актуализирует гётеанскую, адискурсивную модель символа, но не нуждается в его исторической составляющей. Это значит, что в символе идея постигается не только непосредственно, но и одновременно, как бы вспыхи-

ваит в сознании, тогда как Гёте предполагал ступенчатое познание в многократном созерцании.

«Музыка», которая у Иванова, как и у Ницше, остается средством для этого, лишается, таким образом, своей текучести – субстанциального параметра времени. Мифологизирующая *де*-историзация – теперь буквально *де*-темпорализация – без натяжек разыгрывается в поле идеи религии, где слиты время и вечность, где «начинается лестница Иакова». Теургия, «божественность» – высшая форма мифа, она – в символизме, именно в символизме поэзии, ее же символизм – в музыке, точнее, в ее обесмысленных квазимузыкаловедческих останках, а именно: «в исполненности внешней музыкальной сладости и внутренней музыкальной энергии, но и полифонн[ости], вследствие вызываемых <...> восполнительных музыкальных вибраций и пробуждения каких-то ясно ощущаемых нами обертонов» (15, с. 608).

* * *

Для того же, чтобы, конципируя «музыку» как место встречи искусства и религии, сцепить Диониса и Христа в ритуале, Иванову достаточно легкой ретуши ницшеанского комплекса понятий, сопряженных с сопровождающим отправлением культа *за*-рациональным состоянием и вызванным им поведением: «экстаз», «оргиазм» и «опьянение». «Экстаз» у Иванова представлен в виде первопричины и структурной первоосновы религии (не экстаз из бога, а бог из экстаза (9, с. 48; ср.: 16, с. 264 и след.)) – феномена, таким образом, когнитивного. Далее историческая категоризация Диониса как трагедийного фермента, сопряженного со всяким духовным дерзанием прометеевского типа, раскрывается Ивановым в ритуалистском ключе исследования первоистоков культа в «Золотой ветви» Дж. Фрэзера: страдательно-трагедийное жизнеотрицание, сопутствующее повседневно, по необходимости сменяется освобождающим жизнеутверждением, создаваемым в ритуале. В итоге же чувственно переживаемый в ритуале переход от смерти к воскресению (архаическая оргия – христианские страсти) и есть сам экстаз, шире – катарсис – единая основа религии и искусства.

Когнитивный феномен религии – это система «психологических состояний», соотнесенных с типом культа, чистейшим из которых и является дионисийская оргия (7, с. 38–39). В рамках аналогии ритуала

и синтеза искусств религия смыкается у Иванова с музыкой в общей им функции культового очищения (7, с. 49–50). Системный психологизм религии структурирует и ритуал, и миф, а кроме того, предполагает типологию форм экстаза – все это предполагает и структуру у музыки и, значит, ее материальность: она – не высшая законотворческая сила, а оформленный и управляемый медиум (не может и быть иначе, когда Иванов постоянно говорит о «художественном производстве» и «художнике-ремесленнике»). Эта установка делается тем нагляднее, когда разговор о музыке вынужден стать предметным в научном дискурсе диссертации. Точнее, наоборот, свое определение психосемантики античных музыкальных форм (разновидностей лада) он сам преподносит здесь как беллетристику, оговаривая условность употребления им терминов «мажор» и «минор», а «духу музыки» придавая понятийную четкость переменной, обозначающей античную музыку, о которой у нас нет представления (13, с. 222–223, 227).

И феноменологически, и типологически музыка прямо соотнесена с экстазом как средство его вызывать; экстаз же, в свою очередь, больше не нуждается у Иванова в укрощении строгой формой и аполлинийском лоске, как это было у Ницше. У того даже музыкальный ритм, будучи, по Шопенгауэру и Вагнеру, пластичен, проистекал из сферы Аполлона (гл. 2), тогда как у Иванова заведомо дионисийский «экстаз ритма» – это сам фундамент религии (11, с. 138; так же мыслил и А.Н. Скрябин: 28, с. 130), аполлинийская же только имеющая четкий контур мелодия (14, с. 722; 15, с. 92) – у Ницше как раз дионисийская: она есть первичное, дообразное и допонятийное (доаполлинийское) выражение Воли (гл. 2, 6).

Здесь расхождение Иванова с Ницше и Вагнером последовательно намеренно и так демонстрирует различие источниковедческого подхода, ориентиров в истории понятий и музыкального слуха.

«Мелодия» для Ницше, таким образом, односложна и, значит, есть поэтическая монодия, мелос «единообразен» (гл. 2), а ритм – дополнительное усложнение, как и строящаяся на тоне гармония; для Иванова же «мелодия» – сложносоставное целое, значит, уже имеющее в основании гармонию, тогда как ритм натурально-физиологичен. Иначе говоря, оба исходят не из античного, а из современного понимания гармонии как построенного на аккорде полифонического усложнения музыкального языка (39, с. 223–224). Из единства зримо проистекает

различие: в феноменологическом смысле ницшеанское понимание музыки предполагает организованную звуковую материю, музыку извечно сущую там, где Иванов слышит начальный шум – звучание первичного хаоса. Конкретно эта музыка есть «шум и звон», «неба содроганье», «ангелов полет» и все то, что наполнило уши пушкинского Пророка (12, с. 52). Если буквально понимать смысл слов и изолированно рассматривать тезис Иванова, он исторически точнее Ницше, так как, согласно древнейшему описанию песни у Гомера, мелодийное соло произрастало из ритмизованного хора-пляски, но, оказавшись инструментом в системе нового мифа, его точность делается мнимой, модификацией ницшеанской наукопоэзы.

* * *

При первом приступе к проблеме, в ранних работах, Иванов понимает дихотомию Дионис / Аполлон еще неприкрыто схематично, как чувственное / интеллектуальное, в религии – ритуал / мысль. Прямойлинейная умозрительность синтеза касается и синтеза искусств, где четко проступает новое предписание музыке – служить, программировать дифференцируемый в рамках культа тот или иной психологический настрой. В менее обязывающем формате манифеста «Музыка» была призвана царить, будучи «предназначенною ко владычеству и гегемонии во всей сфере художественного творчества», она есть символическое измерение всякого произведения искусства (15, с. 92)... Только сразу же вслед за этой декларацией Иванов снова велит музыке знать свое место.

В области музыкального Иванову не удается соблюсти свой постулат теории символистской мистерии – различать «что» и «как», поскольку «слышать что» безальтернативно зависит от «слышать как». Ратуя за искусство, создающее портрет эпохи в едином стиле всех его родов, он с заметным трудом воспринимает музыкальный портрет своей собственной. Слуховой сбой отчетливо проступает в последовательном утрировании а-музыкальности ориентированных на слово мелодийно-речитативных форм. Ему откровенно чужд Вагнер – ведь в вагнеровской «бесконечной мелодии» ему слышится нежелательная примесь речитатива к «просто» мелодии, и значит, это не ницшеанское отрицание «бесконечной мелодии» как противоречия порядку вещей («Казус Вагнер», 6), а непонимание самого ее принци-

па. Тем более не нравится ему мелодический речитатив «Пеллеаса и Мелисанды», который вообще звучит для него мелодекламацией, оторванной от вокально-симфонической ткани Дебюсси. Последствия оценочных суждений консервативного музыкального вкуса серьезны: исключение из проекта нового искусства музыкальной драмы (фактически отрицание искусства оперы) и предписание музыке остаться в драме только со словом (в хоре), с людской толпой (в пляске) или отдельным номером (симфония), тогда как всю прочую часть представления должна составить «живая речь» (15, с. 97–98). Это буквально программа распорядка музыкальных номеров в драме из «Гамбургской драматургии» Лессинга (ст. 26, 27), которую Вагнер сознательно преодолевал (44, с. 198–199).

С обнародованием эпистолярия объявились и прямо неблагоприятные суждения Иванова о музыке Вагнера. Для ученых это странным образом стало сенсацией, только отсюда они, наконец, уяснили, что Иванов вынужденно назначил Вагнера на роль реального музыкального ориентира (4, с. 14) вместо любимого им Бетховена^{3*}, пойдя в этом на компромисс, безусловный для приверженца делу Ницше. Ополчившись на Вагнера, Ницше объявил его музыку безыдейным наркотиком; Иванов обошел эту критику, как и позднего Ницше, стороной: ему музыка нужна как раз в ее способности бездумно пьянить. По этой причине оценка Ивановым музыкального произведения подчинена критерию достаточной или недостаточной дионисийской экзатичности, что сказалось вердиктом об аполлинизме Вагнера, проявленной в отсутствие пляски и хора, о незавершенности всего начатого им «дела» (14, с. 84–85; 15, с. 98–99). С поздненицшеанской критикой Вагнера это также не имеет ничего общего. Объявляя Вагнера адионисичным, Ницше освобождал музыку от вагнеровского «абсолютизма» в системе синтеза искусств, от predeterminedности жизни музыки драмой, а ее смысла – словом, и в качестве абсолюта постулировал ценность автономной музыкальной формы; при этом религиозное в музыке делалось невозможным (34, с. 91 и след.). Между тем Иванова не интересует музыка вне синтеза искусств и вне религиозного: поэтому новый идеал Ницше дионисийской свободы в музыке – «Кармен» Бизе с ее народными хорами, танцами, мощными симфоническими номерами и разговорными диалогами – по идейным причинам в качестве такового

не рассматривается, хотя формально полностью соответствует провозглашаемому идеалу мистерии.

Дилетантизм Иванова-меломана вклинивается в кружевной вагнериано-ницшеанский синтез «духа музыки», и тот на глазах у читателя разрывается противоречием между медиумом, чужим для поэта (музыка свободна от «пространственности и причинности» (16, с. 155) – цитата из § 52 Шопенгауэра, – т.е. уже бесформенна), и абсолютным универсализмом всесинтезирующей категории, необходимой для запуска слова в панэстетический космос (музыка – первоначальный хаос и миф, т.е. еще бесформенна). В принципе подобный ход мысли может быть оправдан торможением литератора на шопенгауэрианском «понимании музыки как беспредельной текучести»: ориентированность «не на форму музыкального произведения, но на такое слитно-раздельное музыкальное бытие, не принижает значения музыкальной формы, но просто берет во внимание иную ипостась музыки – ...ее способность существовать как бы до формы и вне формы» (24, с. 168). Иванов, однако, отказывается как раз от текучести музыки и целенаправленно инструментализирует само противоречие: там, где музыка – воспринимаемое ухом искусство, она успешно функционализована в виде мифопоэтического метода, а там, где повелительница муз – она несущий (де) конструкцию концепт неоархаизма.

* * *

Противоречие музыкальных представлений Иванова, полностью проявляющееся на стыке научного исследования и наукопоэзы эстетического манифеста, зашло настолько далеко, что не преминуло сказаться даже филологическим казусом: маневрируя между архаическим синкретизмом и неоархаическим синтезом искусств, Иванов заблудился среди двух поэтических родов, драмы и эпоса.

Так, выше говорилось, что Вагнер, освобождаясь от эпического прошлого оперы, конципировал ее как драму вплоть до того, что декларировал: в музыкальной драме оркестр соответствует античному хору, вслед за чем Ницше уже в филологической концепции трагедии полностью отодвинул хор от его эпического начала. Иванов-поэт вроде бы и чуток к заложенному здесь противоречию античной и современной проблематик, так как перерабатывает его в метафору: оркестр Вагнера – все же условно хор, это «хор сокровенный и безглаголь-

ный». Но зато метафоре сообщает уже музыковедческую предметность: условный хор потенциально перерастает в хор полноценный, в поющий коллектив (14, с. 84–85; 15, с. 98–99). Чем, видимо, и спровоцировал И.Ф. Анненского снова поднять тот же вопрос, в корне отмежевываясь от «романтика» Ницше.

Анненский считает так: хор, подражающий античному, у Вагнера поющий – это клич валькирий (заметим, что речь он корректно ведет о «Кольце нибелунга», где Вагнер соблюдал свой принцип вытеснения хора). Оркестр же Вагнера эпичен, как эпичен, в отличие от мифа греческого, его германский миф-сказка. Также музыкальный вагнеровский лейтмотив есть эпический мотив, и их система выстраивается по принципу эпического повторения (параллелизма). В итоге с точки зрения сочетания музыки / слова «стихийно-абсолютная музыкальность» музыкальной драмы поглощает слово, тогда как в античной драме слово освобождалось от музыки (2, с. 37, 42–45).

Дискуссия с Ивановым ведется, таким образом, одновременно с двух отрезвляющих точек зрения: (1) музыковедческой – Вагнера бетховенско-шопенгауэрианского периода после «Оперы и драмы» (деабсолютизированная обретшая форму музыка реабсолютизируется как медиум в системе Gesamtkunstwerk), и (2) филологической – исторической поэтики Веселовского (постсинкретический характер драмы / эпоса, теории мотива и параллелизма), причем прицельно в аспекте ее историзма, отодвинутого Ивановым в сторону. Совершенно закономерно, что впоследствии и сам Иванов был принужден провести ревизию концепции Ницше в этом направлении и вместо музыкальной драмы Вагнера взять в качестве новой трагедии уже эпос – «лабиринт цикла романов» Достоевского (17, с. 499 и след.).

* * *

Как, захватывая и унося вперед, разливается рекой музыка, так полноводно текуче и само понятие о ней... Из геройски бесстрашного прохождения по порогам-противоречиям этой реки следует факт последовательной приверженности Иванова реальной музыке, ремеслу музыкального искусства; вместе с этим обнажается его решимость, продвигаясь вглубь Слова, устоять на фундаменте вагнеризма как оплота дисциплины мысли о синтезе искусств. После того как Вагнер максимально сблизил музыку со словом в музыкальной драме, объек-

тивировал это состояние в теории музыкальной драмы, а Ницше обобщил музыку до законодателя нового искусства, она должна была «звучать» в иномедиальном искусстве поэзии. Поэтому в рамках данных вопросов наука интенсивно изучает «музыкальность» поэтики и музыкальную образность поэзии.

Не заходя столь далеко, остановимся на вводном, но не ставившемся вопросе: так что же в итоге представляет собой реальная музыка Бетховена, Вагнера и прочих внутри теории мистерии Иванова? Из предыдущего следует, что если в теории Вагнера музыка – это вещество новой драмы как оперы, у Ницше – вещество нового мифа как литературного дискурса, то у Иванова – вещество символа как функции языка / мышления, где искусство / миф / религия – одно. При этом теоретико-инструментальный акцент на «духе» музыки, идущий от Шопенгауэра и обосновывающий правомерность перемещения медиума *an sich* в чужеродное ему поле поэзии / философии, как раз передает эту вещественность, сообщая ей качество величины медиально-переменной.

Однако понятийные метания поэта в 1904–1914 гг., в нуждах мистерии заклинающего реальную музыку и имя Вагнера, с 1915 г. успокаиваются в тихой бухте: завершившийся и теперь осмысляемый союз со Скрябиным вплотную приблизил Иванова к новейшей музыке в качестве солибристиста мистерии. Хотя Скрябин составлял текст сам, в Иванове он видел ближайшего единомышленника и наставника в искусстве поэзии. Думается, и Иванов вдруг оказался чутким слушателем музыки Скрябина – иначе почему еще общение с ним стало для поэта-мыслителя «воспитанием» «неофита» («Воспоминание о А.Н. Скрябине», 1915)? Так или иначе, нужды ответственно судить о его музыке уже не было – среди композиторов Скрябин был исключителем тем, что исчерпывающе облекал свои музыкальные искания в *мысль-слово*, и потому их взаимодействие с Ивановым протекало в области надмузыкальной программности. Это означало: в поле музыкантского умозрения Скрябина «музыка» потеряла у Иванова свое эмпирическое измерение, оторвалась от вагнеровского звучания «музыки» у Ницше и претерпела очевидную деконструктивную трансформацию, сдвинувшись к категориальному универсализму ницшеанского же «духа музыки».

* * *

Теоретик экстаза, еще недавно Иванов не воспринимал главный «экстатический» параметр музыки Вагнера – «бесконечную мелодию». Восприняв же «Поэму Экстаза» и музыкальный экстазизм Скрябина, теперь Иванов провозглашает его последователем «Тристана» (25, с. 99), той оперы, что Ницше считал творением чисто дионисийским и которую более всего превозносил у Вагнера Скрябин.

Обращаясь к словесному тексту скрябинского «Предварительного Действия», поэтическую сторону которого оценил, по всей видимости, сдержанно (28, с. 337–338, ср. с. 292), он возвращается к уже знакомым нам характерно «музыкальным» вопросам – смешанной жанровой формы и общезначимого религиозного содержания. А именно: музыка негласно просматривается (1) в понятии лирического элемента, что выделяется в ходе драматизации эпоса (мифа), а также (2) в специфически теософской интерпретации литургического характера мистерии как «таинственно[го] учения о Божестве, мире и человеке» – у Иванова оба этих момента объединены тем, что обращают восприятие произведения к навыку духовидения (3, с. 150). Былого хаоса, сопутствующего понятию «музыки», больше нет: мистерия символа дискурсивируется за счет так же, как и у Ницше, понятого эпико-драматического синтеза, разрешающегося в «объективной» хоровой лирике дифирамба^{4*}, и получает присущую музыке протяженность, которую ранее Иванов упразднял.

Теперь Иванов забывает о хоре поющем и решительно метафоризирует трагедийный / певческий «хор» в соборность. Основания для этого также заложил ранний Вагнер – радикально политизированный панэстет шиллеровской традиции, когда, рассуждая о произведении искусства будущего, отождествлял воскрешение античного хора с торжеством коммунистического идеала.

Ранее главный для Иванова параметр мистерии – соборность – в музыке приводился им в соответствие хору, оркестру и «заменяющему» его органу, а также в противопоставление «индивидуальному монологу» – высказыванию для сольного инструмента, прибегающему лишь к отдельным моментам «произведения полифонического эффекта» (15, с. 545). Разграничение, где однотипные фортепиано и орган оказались по разные стороны, а сольным инструментам многоголосие позволялось только по особым случаям, не выдерживает никакой кри-

тики. Уже тогда его трудно было соблюсти и самому Иванову, и в той же статье он прибежал к обычной для его наукопоэзы уловке, далее уточняя, что музыкальный «хор» – не группа певцов, а *метафора религиозного сознания*. Когда же заходит разговор о Скрябине, то тот, симфонист, только подступавшийся к хору (Первая симфония, «Прометей»), но наиболее последовательный адепт «индивидуального монолога», оказывается однозначно не индивидуалистом, а соборным художником (по этому поводу ср.: 19, с. 61). Всеобщее Иванов, с одной стороны, видит в инспиративности творческого процесса Скрябина и его синестетизме, способности «переводить» в музыку зрительное и понятийное (25, с. 111, 114), с другой стороны – выводит из их разговоров о соборном хоровом действе, которые, как точно понимает, в случае Скрябина – композитора – имели исключительный шанс воплотиться и были для него «непосредственными практическими заданиями» (25, с. 109, прим.).

Исходя из такого понимания скрябинского творчества, он решается подступиться к чисто музыковедческой сверхзадаче – обосновать национальное музыкальное содержание вне связи с народным мелосом. Но забежим прежде вперед и остановимся на том, как по его свежайшим следам, в 1921 г., тот же вопрос в той же парадигме философского символизма решал Артур Лурье, композитор, и как он сопрягал музыкальное с идейным и национальным.

«Скрябин подсознательно преодолевал органическую песенность русской музыки, а она была в нем глубоко заложена и ему была очень свойственна <...> стремясь к воплощениям чисто инструментальным. Его “освобождение” происходило не в сознательном преодолении ложных традиций русской музыки [фольклористичности], а в решительном и прямолинейном разрыве со всеми ее путями» (20, с. 172). Прививка на русской почве западноевропейского инструментального симфонизма полностью вне русской формальной традиции, таким образом, и есть для Лурье национально значимый вклад Скрябина. Этот прорывный сдвиг стал возможен только в крайнем эмоциональном напряжении действенного религиозного опыта, оккультно-теософского мировоззрения Скрябина, но эта же одержимость идеей сказалась у него схематизмом, как и ориентация на Западную Европу – зависимостью от уже «изжитого» западноевропейского романтизма. Поэтому, заключает Лурье, далее «[п]уть от Скрябина <...> – путь к чистому

симфонизму на основах песенных и инструментальных начал русской музыкальной стихии» (20, с. 172–174). Иными словами, для Лурье опыт Скрябина показывает, что даже раздвигая идейные горизонты национальной музыкальной традиции, но не затрагивая национальный мелос, невозможно осуществить дальнейшее развитие этой традиции.

Когда же Иванов брался за этот один из ключевых вопросов самоопределения русской музыки на переломе эпох, он ставил цель полного культурно-философского переосмысления чисто музыкальной проблематики.

Подспорьем Иванову служило не что иное, как общее место доверенной антропософии – штейнерианский, пока еще гуманитарный «Drang nach Osten»: мысль о необходимости оплодотворения западного интеллектуализма цельным восточноевропейским элементом. Точно так же и музыка погрязла в путях немецкого музыкального языка, ставшего формализмом, и нуждается в «историческ[ой] стихи[и] иного мировосприятия» (25, с. 99–100). Иванов, следовательно, знает, что в зачине «Бетховена» Вагнер объявил: национальна в музыке не идиома – национален сам язык (постижимая сущность музыки), и этот всеобщий на данный исторический период язык музыки, где форма приведена в соответствие смыслу, и есть немецкий; в продолжение этой логики как раз в 1912–1913 гг. шведский композитор В. Петерсон-Бергер сформулирует, а Т. Манн вскоре подхватит тезис: Вагнер в музыке не народен, а объективно национален (38, с. 51, 139). В соответствии с той же логикой Скрябин, по Иванову, тоже национален не идиомой, а тем, что из России открыл миру некий принципиально новый универсальный музыкальный язык и так исполнил национальную миссию.

Иванов по примеру Ницше решается сравняться в титанизме с самим Вагнером, подступая к чисто музыковедческой сверхзадаче – обосновать национальное содержание музыки Скрябина вне связи с народным мелосом. Создавать новый язык музыки, по определению Иванова, значит ставить «беспредельному» новые «пределы»: у Скрябина беспредельной гармонии ставит предел мелодия, которая черпается из гармонии, и так беспредельное изнутри словно ограничивает самое себя; таков новый синтез аполлинийского и дионисийского (25, с. 101–102).

* * *

К заданной загадке подступимся от простейшего – ницшеанских теонимов. С филологическим alter ego Вагнера – с Ницше – перед боем за Скрябина волей-неволей должен воцариться безоговорочный мир. Концепция скрябинской инновативности читается в этом ключе: посредством гармонии мелодия аполлинийская, каковой ее считал Иванов, т.е. гармонически облагороженная, вступает в синтез с мелодией дионисийской, каковой считал ее Ницше, т.е. первозданной монодией. Так Иванову не только удастся сказать на языке музыковедения, что музыка Скрябина мистериальна, уходя в самые глубины первомузыки, но, кроме того, основательнее углубиться в ницшеанскую филологию музыки – как со стороны филологии, так и со стороны музыки. Противоречивая (контр)продуктивность филологической инструментализации «музыки» раскрывается во всей полноте. Убедимся сами.

О взаимодействии «вертикали» гармонии и «горизонтали» мелодии рассуждал Вагнер в третьей части «Оперы и драмы». При этом свое требование к композиторам избавляться от а-драматизма мелодии ради мелодии (46, с. 44–45) Вагнер спустя годы пояснит противопоставлением мелодии танцевальной – мелодии поэтической. Танцевальная мелодия изначально языческая и по форме конечна, не будучи способна связываться с другой такой же мелодией; мелодия поэтическая – та, что достигла предельной способности к гармоническому развитию в симфонии, и теперь ее невероятный выразительный потенциал открыт к умножению дифференцированным спектром чувства поэзии. Этот вид и был реализован им самим в ставшей «бесконечной» мелодии, родившейся из его поэтического текста к «Тристану»; этот же текст, в свою очередь, сосредоточился только на внутреннем душевном сюжете романа и движении его мотивов (43, с. 107, 122–126).

Оговорку Вагнер делает для Торжественной мессы Бетховена: здесь за счет символического характера текста (всем известной литургии) поэтическая форма смогла совпасть с формой еще традиционно симфонической (43, с. 127). Заметим, что и Иванов уже давно счел этот опус того же рода событием, когда в символизме искусство совпадает с религией (15, с. 572): так, можно сказать, вагнеровская теория «бесконечной мелодии» внешне усвоена им вполне. И он продолжает в нее углубляться.

В композиторской практике Вагнера роман (в данном случае «Тристан» Готфрида) с его сюжетом и составляющими сюжет мотивами в их движении соположен гармоническому развитию мелодии, давая лейтмотивный принцип: преломившись в призме литературного текста, перпендикулярные «вертикаль» гармонии и «горизонталь» мелодии стали двумя параллельными, так что и Скрябин уже видел в гармонии и мелодии «две стороны одного принципа» (28, с. 54; также: 22, с. 244–248). Иванов верно судит, что преодоление Скрябиным традиционно понимаемой гармонии в пользу обертоновой не было разрушением гармонии – на этот счет он компетентно осведомлен из статей В.Г. Каратыгина и в первую очередь Л.Л. Сабанеева (25, с. 117; 22, с. 181–222). Однако с точки зрения музыки композиторские искания Скрябина в этом направлении не могли стать личной новацией национального значения, как представляет дело Иванов, потому что одновременно шли полным ходом и во Франции, и во «вражеском стане» у А. Шёнберга, даже если и раньше, чем у других, обрели у позднего Скрябина свое законченно систематическое выражение. Новостью они предстают только в вагнеровской перспективе музыки / слова, когда Иванов открывает Скрябина для филологической теории поэтического символизма, утверждая: гармония «символически относится к мелодии так, как внутренняя форма к внешней» (16, с. 371).

Здесь одновременная горизонтальная / вертикальная читаемость, сущностная для музыкального текста и при этом никак не сопряженная с семиологической двусторонностью внутреннего / внешнего вроде означаемого / означающего языкового знака, посредством понятия о символизме трактуется как закон дискурса. Филологический термин «внутренняя / внешняя форма» предлагает принять музыку за язык не номинально-метафорически, как обычно, но и методологически. Заведенный Ивановым разговор о *символизме музыки* и о звуке как *оболочке смысла* для музыкознания пустой, тогда как для поэтики основополагающий.

Он значим в свете размышлений Вагнера о том, как оркестр обретает способность «говорить», укрощая гармонию мелодией, где мелодийной «горизонталью» сочтены также стихотворные ритм и рифма, родившиеся в песне. Но особенно – рифма внутренняя, консонансная: в ней звук обретает информативность, врываясь в сферу действия гётеанской теории познания (здесь характерно гётеанская аналогия кор-

ня слова с корнем растения – 46, с. 277) и подпадая под ее главный параметр – параметр зримого, очевидного. Как мелодия гармонию, так же и согласные в речи укрощают текучесть гласных по горизонтали звукового потока («извне») и по вертикали текста – визуально («изнутри») ^{5*}; рифмующиеся же согласные у Вагнера это и *звукообраз*, и *образ-картина*, и *смыслообраз* / *этимон* (46, с. 279–286). В серии существенных аналогий отдельных элементов музыки и стиха стиховая просодия оказывается музыкальна. А именно: речевой акцент с его основными и побочными ударениями при посредстве дыхания преобразуется в ритм фразы – тот же самый, что представляет собой музыкальный такт с его сильными и слабыми долями и складывающийся из тактов музыкальный период (46, с. 264–275).

Нет сомнений, что Иванов знаком с вагнеровской теорией оркестра, мелодиеобразующего стиха песни и поэтической «бесконечной мелодии» драмы, когда именно с помощью понятия о *внутренней форме слова* совмещает законы языка музыки и языка поэзии. Следовательно, это опера Вагнера, а точнее его теория своего опыта «Кольца...» и «Тристана» с центром в концепте «поэтически-музыкального периода», неявно обосновывает для Иванова явление «чистой» глоссолалии в современных постбиблейских условиях, а ницшеанский «дух музыки» и есть то «музыкально-ритмическое волнение», оно же, как и у Ницше, «лирическое» («душа стесняется лирическим волненьем...»), что рождает магический звукообраз у Пушкина (17, с. 343–344). В поиске оснований поэтического языка соотнося символическое и знаковое, Иванов утверждает доминанту символа; феномен музыкальной драмы Вагнера служит, как видим, в качестве гуманистического ограничителя формального метода, не давая избавиться от германской метафизики музыкального, разобщить музыку поэзии и музыкальность как прием, восходящий к символистским экспериментам французских поэтов.

Почин Иванова значим, но не победителен: осваивая музыкальное искусство теорией «всеискусства», он филологически реинтерпретирует музыковедческие положения в интересах слова и получает такую теорию связи слова и музыки, которая подражательно моделирует их единственно возможный синтез в опере и песне, но не может его подменить.

* * *

Кроме того, в рассуждении Иванова о Скрябине заново конципируется дихотомия Аполлона / Диониса: здесь, на стыке музыки и поэзии, она выступает более отчетливо, чем у Ницше. Противоположности, «старомодно» взаимодействующие у Ницше в гётеанском продуктивном синтезе, у Иванова реорганизируются в семиологическую двухмерность. По музыкальному принципу в этой системе кодируются визуально-образная полнота (смысл) и аффект (функция), в сфере религии у Иванова динамически взаимообусловленные, в искусстве же, как оказывается, свободно комбинируемые. Для обозначения этого явления он прибегает к термину «моцартовское» с явным сознанием того, что Моцарт – дионисийский идеал музыкальной формы во имя формы у позднего антихристианского Ницше. Поскольку, в силу религиозных убеждений, Иванов не мог далее ступить вслед Ницше и развести в стороны искусство и этику, это последний шаг его ницшеанской скрябинианы, после чего остается только переоценка роли Скрябина.

Однако прежде музыкально-философский казус доводит мысль до полного саморазрушения, когда Иванов охватывает русский народный музыкальный пласт понятием «музыкального предания» с конституирующим его музыкальным «морфологическим принципом». Согласно Лурье, музыканту, именно он должен быть извлечен и развит так, чтобы заступить на место копии-стилизации^{6*}, тогда как по Иванову, литератору, – вовсе отброшен вместе с его содержанием в виде «народного быта, старины и фольклора»: ведь он передает душу, а не дух, местно-провинциальное, а не «сверхнародное», есть «историческое воплощение», а не «сверхфеноменальное» и «символическое» (25, с. 97). Если о чем-то подобном даже и мечтал Скрябин, то в практике неизбежно учитывал ближайшие традиции. Из Иванова же следует, что вместе со всем «наличным» и «историческим» все формы музыкального должны аннигилироваться, оставив один только голый остов даже не немецкой, а гипотетически-античной, первоначальной музыкальной формы.

Узнаем здесь «дух музыки» как голый структурный принцип несостоявшегося музыканта Ницше. Что же касается Иванова, то маркированно филологическая терминология («предание») ясно показывает, что для поэта «музыка» – это заповедный полигон для крайне радикального эксперимента. Здесь он легко решается на деконструкцию,

которую в отношении дискурса себе и близко не мыслит даже с последовательной установкой на нивелировку историзма.

Ход мысли диктовала сама жизнь: свободно теоретизируя за покойного практика Скрябина, Иванов откликается на военную повестку и эксплуатирует «музыку» в целях насущной догматизации идеи соборности (ср.: 23, с. 227–228). Так что с окончанием войны взятая у музыки текучесть мысли позволяет ей совершить полный полуоборот до противоположного на стержне положенного в основу «соборности» ницшеанского «экстаза» (ср.: 1, с. 153–154). Теперь Иванов в который раз снова ужасается «презревшему человеческую норму» Сверхчеловеку Ницше, а вместе с ним – впервые – и певцу Сверхчеловека Скрябину: Скрябин – проекция безумия Ницше в искусстве. Теперь его отрыв от традиции – не победа русского мессианизма над «германским» формализмом, это «отщепенство <...> от канона не эстетического только, но существенно этического, – есть музыкальный трансгуманизм» (16, с. 377–378). Биполярным символом сверкает в обоих текстах и имя И.-С. Баха – то символа германского порядка, то символа всеобщей человечности. Динамит «музыка» беззвучно взрывается в самом фундаменте размышлений поэта.

Примечания

^{1*} Ср. у Аристотеля (Поэтика, 18); также и в предисловии Шиллера к «Мессинской невесте» («О применении хора в трагедии», 1803) ставится задача поэтически преобразовать хор, транспонировав его из эпики в лирику. Жанрово-родовой критерий в эстетике хора размывало расхожее тогда представление об античном хоре как произведении музыкальном (ср.: 42, с. 23–24, 27). Согласно же античным источникам, сам хор, хотя и предшествовал трагедии, еще не заключал в себе родовой специфики, которая оформилась лишь в диалоге хора с актером (40, с. 185).

^{2*} Дионис в «Рождении трагедии» имплицитно христианский, так как многое взял от христианизированного Диониса немецких романтиков (29, с. 337 и след.).

^{3*} К неудовольствию вагнерианца Скрябина, даже его Иванов убеждал предпочесть Бетховена Вагнеру (28, с. 190).

^{4*} В диссертации «Дионис и прадионисийство» (1923) собственная концепция дифирамба у Иванова иная: он несет в себе начала не только лирики, но и эпоса, и драмы.

^{5*} Дихотомия «внутреннего / внешнего» у Вагнера структурно организующая и соответствует дихотомиям «глаз / ухо», «сценическое / музыкальное», «мотив / стих» (см. в комм. К. Кропфингера: 46, с. 419).

6* То же понимание проблемы слышащим литератором некогда круга Иванова: «Нужно собрать все звуковое богатство, накопленное русским народом <...> [б]ез всяких украшений, личных добавлений инструментовок и гармонизаций. <...> Тогда, на этой базе, станут возможными последние дерзания» (6, с. 192).

Список литературы

1. *Аверинцев С.С.* Поэзия Вячеслава Иванова // Вопросы литературы. – М., 1975. – № 8. – С. 145–192.
2. *Анненский И.Ф.* История античной драмы: Курс лекций [1908–1909]. – СПб.: Гиперион, 2003. – 416 с.
3. *Берд Р.* Неизданный текст Вячеслава Иванова о «Предварительном действе» А.Н. Скрябина // Русская литература. – СПб., 2006. – № 3. – С. 147–151.
4. *Вахтель М.* Дионис или Протей? // *Иванов В.И., Зиновьева-Аннибал Л.Д.* Переписка 1894–1903. – М.: НЛЮ, 2009. – Т. 1. – С. 5–21.
5. *Вестбрук Ф.Л.* Дионис и дионисийская трагедия: Вячеслав Иванов. Филологические и философские идеи о дионисийстве. – München: Otto Sagner, 2009. – 312 с.
6. *Городецкий С.М.* Жизнь неукротимая. – М.: Современник, 1984. – 255 с.
7. *Иванов В.И.* Эллинская религия страдающего бога [3] // Новый путь. – СПб., 1904. – № 3. – С. 38–61.
8. *Иванов В.И.* Эллинская религия страдающего бога [5] // Новый путь. – СПб., 1904. – № 8. – С. 17–26.
9. *Иванов В.И.* Эллинская религия страдающего бога [6] // Новый путь. – СПб., 1904. – № 9. – С. 47–70.
10. *Иванов В.И.* Религия Диониса [1] // Вопросы жизни. – СПб., 1905. – № 6. – С. 185–220.
11. *Иванов В.И.* Религия Диониса [2] // Вопросы жизни. – СПб., 1905. – № 7. – С. 122–148.
12. *Иванов Вяч.* О «Химерах» Андрея Белого // Весы. – М., 1905. – № 7. – С. 51–52.
13. *Иванов В.И.* Дионис и прадионисийство [1923]. – СПб.: Алетейя, 1994. – 344 с.
14. *Иванов В.И.* Собр. соч. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1971. – Т. 1. – 872 с.
15. *Иванов В.И.* Собр. соч. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. – Т. 2. – 852 с.
16. *Иванов В.И.* Собр. соч. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1979. – Т. 3. – 896 с.
17. *Иванов В.И.* Собр. соч. – Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1987. – Т. 4. – 800 с.
18. *Лаппо-Данилевский К.Ю.* Труды Александра Веселовского и бакинские лекции Вяч. Иванова по поэтике // Александр Веселовский: Актуальные аспекты наследия / Отв. ред. Е.В. Багно и др. – СПб.: Наука, 2011. – С. 96–109.

19. *Левая Т.Н.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М.: Музыка, 1991. – 166 с.
20. *Лурье А.С.* На распутье (культура и музыка) // Стрелец. Сб. 3 / Под ред. А. Беленсона. – СПб.: Стрелец, 1922. – С. 146–175.
21. *Лобанкова Е.В.* Национальные мифы в русской музыкальной культуре: От Глинки до Скрябина. – СПб.: Изд. Н.И. Новикова, 2014. – 416 с.
22. *Лобанова М.Н.* Теософ – теург – мистик – маг: Александр Скрябин и его время. – М.: Петроглиф, 2012. – 368 с.
23. *Мазаев А.И.* Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. – М.: Наука, 1992. – 324 с.
24. *Махов А.Е.* Musica Literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике. – М.: Intrada, 2005. – 224 с.
25. *Мильникова И.А.* Статьи Вяч. Иванова о Скрябине // Памятники культуры: Новые открытия – 1983. – Л.: Наука, 1985. – С. 88–119.
26. *Пащенко М.В.* «Русский» Ницше и «русский» Вагнер // Вопросы философии. – М., 2015. – № 6. – С. 100–110.
27. *Пащенко М.В.* «Русский Грааль»: Филология символических форм А.Н. Веселовского // *Веселовский А.Н.* Избранное: Легенда о Св. Граале. – М.; СПб.: Петроглиф, 2016. – С. 397–465.
28. *Сабанев Л.Л.* Воспоминания о Скрябине. – М.: Классика-XXI, 2000. – 390 с.
29. *Вагнер М.Л.* Dionysos und das Dionysische in der antiken und deutschen Literatur. – Darmstadt: WBG, 2006. – 393 S.
30. *Bird R.* The Russian Prospero: The Creative Universe of Viacheslav Ivanov. – Madison, Wis: Univ. of Wisconsin Press, 2006. – 310 p.
31. *Borchmeyer D.* Das Theater Richard Wagners: Idee – Dichtung – Wirkung. – Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1982. – 430 S.
32. *Cymborska-Leboda M.* Twórczość w kręgu mitu: Myśl estetyczno-filozoficzna i poetyka gatunków dramatycznych symbolistów rosyjskich. – Lublin: Wyd. UMCS, 1997. – 302 s.
33. *Dahlhaus C.* Die Idee der absoluten Musik [1978] // *Dahlhaus C.* Gesammelte Schriften. – Laaber: Laaber-Verl., 2002. – Bd 4. – S. 11–126.
34. *Georg-Lauer J.* Dionysos und Parsifal: Eine Studie zu Nietzsche und Wagner. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011. – 148 S.
35. *Habermas J.* Der philosophische Diskurs der Moderne. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985. – 449 S.
36. *Just K.G.* Das deutsche Opernlibretto [1975] // Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes / Hrsg. S.P. Scher. – Berlin: Erich Schmidt, 1984. – S. 100–116.
37. *Kropfinger K.* Wagners Musikbegriff und Nietzsches «Geist der Musik» // Nietzsche-Studien.–1985. – Bd. 14. – S. 1–12.
38. [*Mann Th.*] Im Schatten Wagners: Thomas Mann über Richard Wagner / Hrsg. H.R. Veget. – Frankfurt a.M.: Fischer, 2010. – 368 S.
39. *Pérez López H.J.* Die doppelte Wahrheit von Nietzsches Tätigkeit 1870–1872: Zur Beziehung griechischer Rhythmik und moderner Musikästhetik im Umkreis der «Geburt der Tragödie» // Nietzscheforschung. – Berlin: Akademie Verl., 1995. – Bd 2. – S. 219–236.

40. *Reibnitz B. von.* Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, «Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik» (Kap. 1–12). – Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 1992. – 414 S.
41. *Schmidt J.* Kommentar zu Nietzsches *Die Geburt der Tragödie* (Nietzsche-Kommentar. Bd. 1/1). – Berlin; Boston: Walter de Gruyter, 2012. – 456 S.
42. *Seggern H.-G. von.* Nietzsche und die Weimarer Klassik. – Tübingen: Francke-Verl., 2005. – 167 S.
43. *Wagner R.* Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe: 12 Bände.–6. Aufl. – Leipzig: Breitkopf & Härtel: C. F. W. Siegel (R. Linnemann)ca, [1912]. – Bd 7. – 295 S.
44. *Wagner R.* Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe: 12 Bände.–6. Aufl. – Leipzig: Breitkopf & Härtel: C. F. W. Siegel (R. Linnemann)ca, [1912]. – Bd 9. – 344 S.
45. *Wagner R.* Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe: 12 Bände.–6. Aufl. – Leipzig: Breitkopf & Härtel: C. F. W. Siegel (R. Linnemann)ca, [1912]. – Bd 12. – 425 S.
46. *Wagner R.* Oper und Drama / Hrsg. K. Kropfinger. – Stuttgart: Reclam, 1984. – 552 S.

References

1. *Averincev S.S.* Poeziya Vyacheslava Ivanova // *Voprosy literatury.* – M., 1975. – № 8. – S. 145–192.
2. *Annenskij I.F.* Istoriya antichnoj dramy: Kurs lekcij [1908–1909]. – SPb.: Giperion, 2003. – 416 s.
3. *Berd R.* Neizdannyy tekst Vyacheslava Ivanova o «Predvaritel'nom dejstve» A.N. Skryabina // *Russkaya literatura.* – SPb., 2006. – № 3. – S. 147–151.
4. *Vahtel' M.* Dionis ili Protej? // *Ivanov V.I., Zinov'eva-Annibal L.D.* Perepiska 1894–1903. – M.: NLO, 2009. – T. 1. – S. 5–21.
5. *Vestbruk F.L.* Dionis i dionisijskaya tragediya: Vyacheslav Ivanov. Filologicheskie i filosofskie idei o dionisijstve. – München: Otto Sagner, 2009. – 312 s.
6. *Gorodeckij S.M.* Zhizn' neukrotimaya. – M.: Sovremennik, 1984. – 255 s.
7. *Ivanov V.I.* Ellinskaya religiya stradayushchego boga [3] // *Novyj put'.* – SPb., 1904. – № 3. – S. 38–61.
8. *Ivanov V.I.* Ellinskaya religiya stradayushchego boga [5] // *Novyj put'.* – SPb., 1904. – № 8. – S. 17–26.
9. *Ivanov V.I.* Ellinskaya religiya stradayushchego boga [6] // *Novyj put'.* – SPb., 1904. – № 9. – S. 47–70.
10. *Ivanov V.I.* Religiya Dionisa [1] // *Voprosy zhizni.* – SPb., 1905. – № 6. – S. 185–220.
11. *Ivanov V.I.* Religiya Dionisa [2] // *Voprosy zhizni.* – SPb., 1905. – № 7. – S. 122–148.
12. *Ivanov Vyach.* O «Himerah» Andreya Belogo // *Vesy.* – M., 1905. – № 7. – S. 51–52.
13. *Ivanov V.I.* Dionis i pradionisijstvo [1923]. – SPb.: Aletejya, 1994. – 344 s.
14. *Ivanov V.I.* *Sobr. soch.* T. 1. – Bryussel': Foyer Oriental Chrétien, 1971. – 872 s.

15. *Ivanov V.I.* Sobr. soch. T. 2. – Bryussel': Foyer Oriental Chrétien, 1974. – 852 s.
16. *Ivanov V.I.* Sobr. soch. T. 3. – Bryussel': Foyer Oriental Chrétien, 1979. – 896 s.
17. *Ivanov V.I.* Sobr. soch. T. 4. – Bryussel': Foyer Oriental Chrétien, 1987. – 800 s.
18. *Lappo-Danilevskij K. Yu.* Trudy Aleksandra Veselovskogo i bakinskie lekicii Vyach. Ivanova po poetike // Aleksandr Veselovskij: aktual'nye aspekty naslediya / Otv. red. E.V. Bagno i dr. – SPb.: Nauka, 2011. – S. 96–109.
19. *Levaya T.N.* Russkaya muzyka nachala XX veka v hudozhestvennom kontekste epohi. – M.: Muzyka, 1991. – 166 s.
20. *Lur'e A.S.* Na rasput'i (kul'tura i muzyka) // Strelec. Sb. 3 / Pod red. A. Belensona. – SPb.: Strelec, 1922. – S. 146–175.
21. *Lobankova E.V.* Nacional'nye mify v russkoj muzykal'noj kul'ture: Ot Glinki do Skryabina. – SPb.: Izd. N.I. Novikova, 2014. – 416 s.
22. *Lobanova M.N.* Teosof – teurg – mistik – mag: Aleksandr Skryabin i ego vremya. – M.: Petroglif, 2012. – 368 s.
23. *Mazaev A.I.* Problema sinteza iskusstv v estetike russkogo simbolizma. – M.: Nauka, 1992. – 324 s.
24. *Mahov A.E.* Musica Literaria: Ideya slovesnoj muzyki v evropejskoj poetike. – M.: Intrada, 2005. – 224 s.
25. *Myl'nikova I.A.* Stat'i Vyach. Ivanova o Skryabine // Pamyatniki kul'tury: Novye otkrytiya – 1983. – L.: Nauka, 1985. – S. 88–119.
26. *Pashchenko M.V.* «Russkij» Nicshe i «russkij» Vagner // Voprosy filosofii. – M., 2015. – № 6. – S. 100–110.
27. *Pashchenko M.V.* «Russkij Graal': filologiya simbolicheskikh form A.N. Veselovskogo // *Veselovskij A.N.* Izbrannoe: Legenda o Sv. Graale. – M.; SPb.: Petroglif, 2016. – S. 397–465.
28. *Sabaneev L.L.* Vospominaniya o Skryabine. – M.: Klassika-XXI, 2000. – 390 s.
29. *Baeumer M. L.* Dionysos und das Dionysische in der antiken und deutschen Literatur. – Darmstadt: WBG, 2006. – 393 S.
30. *Bird R.* The Russian Prospero: The Creative Universe of Viacheslav Ivanov. – Madison, Wis: U of Wisconsin P, 2006. – 310 pp.
31. *Borchmeyer D.* Das Theater Richard Wagners: Idee – Dichtung – Wirkung. – Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1982. – 430 S.
32. *Cymborska-Leboda M.* Twórczość w kręgu mitu: Myśl estetyczno-filozoficzna i poetyka gatunków dramatycznych symbolistów rosyjskich. – Lublin: Wyd. UMCS, 1997. – 302 s.
33. *Dahlhaus C.* Die Idee der absoluten Musik [1978] // *Dahlhaus C.* Gesammelte Schriften. – Laaber: Laaber-Verl., 2002. – Bd 4. – S. 11–126.
34. *Georg-Lauer J.* Dionysos und Parsifal: Eine Studie zu Nietzsche und Wagner. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011. – 148 S.
35. *Habermas J.* Der philosophische Diskurs der Moderne. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985. – 449 S.
36. *Just K. G.* Das deutsche Opernlibretto [1975] // Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes / Hg. S. P. Scher. – Berlin: Erich Schmidt, 1984. – S. 100–116.

37. Kropfingher K. Wagners Musikbegriff und Nietzsches «Geist der Musik» // Nietzsche-Studien. 1985. Bd 14. – S. 1–12.
38. [Mann Th.] Im Schatten Wagners: Thomas Mann über Richard Wagner / Hg. H.R. Vaget. – Frankfurt a.M.: Fischer, 2010. – 368 S.
39. Pérez López H.J. Die doppelte Wahrheit von Nietzsches Tätigkeit 1870–1872: Zur Beziehung griechischer Rhythmik und moderner Musikästhetik im Umkreis der «Geburt der Tragödie» // Nietzscheforschung. Berlin: Akademie Verl., 1995. – Bd 2. – S. 219–236.
40. Reibnitz B. von. Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche, «Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik» (Kap. 1–12). – Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 1992. – 414 S.
41. Schmidt J. Kommentar zu Nietzsches *Die Geburt der Tragödie* (Nietzsche-Kommentar. Bd 1/1). – Berlin; Boston: Walter de Gruyter, 2012. – 456 S.
42. Seggern H.-G. von. Nietzsche und die Weimarer Klassik. – Tübingen: Francke-Verl., 2005. – 167 S.
43. Wagner R. Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe. 6. Aufl. 12 Bände. – Leipzig: Breitkopf & Härtel C. F. W. Siegel (R. Linnemann)ca, [1912]. – Bd 7. – 295 S.
44. Wagner R. Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe. 6. Aufl. 12 Bände. – Leipzig: Breitkopf & Härtel C. F. W. Siegel (R. Linnemann)ca, [1912]. – Bd 9. – 344 S.
45. Wagner R. Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe. 6. Aufl. 12 Bände. – Leipzig: Breitkopf & Härtel C. F. W. Siegel (R. Linnemann)ca, [1912]. – Bd 12. – 425 S.
46. Wagner R. Oper und Drama / Hg. K. Kropfingher. – Stuttgart: Reclam, 1984. – 552 S.