

А. С. Клюев*

МУЗЫКА В ФИЛОСОФСКИХ ШТУДИЯХ ИВАНА ИВАНОВИЧА ЛАПШИНА

В статье осмысляются суждения о музыке И. И. Лапшина, представленные в его философских сочинениях. Указывается, что эти суждения были связаны с пониманием Лапшиным задач творческой деятельности. Разъясняется, что цель творчества Лапшин усматривал в преодолении трансцендентности мира и приобщении к сути вещей. Такое приобщение, по Лапшину, имело этапы, которыми выступали: 1) проникновение в «чужое я»; 2) перевоплощение. Констатируется, что, согласно Лапшину, исключительными возможностями для перевоплощения и, соответственно, достижения Истины обладает художественное творчество, в первую очередь, музыкальное. Автор статьи заявляет, что, говоря о музыкальном творчестве, Лапшин подчеркивает значимость русской музыки, обнаруживая в ней особую способность прорываться за границы бытия.

Ключевые слова: философия, творчество, художественное творчество, «чужое я», перевоплощение, Иван Иванович Лапшин, русская музыка.

A. S. Klujev

MUSIC IN THE PHILOSOPHICAL STUDIES OF IVAN IVANOVICH LAPSHIN

The article reflects on the judgments about the music of I. I. Lapshin, presented in his philosophical works. It is indicated that these judgments were related to Lapshin's understanding of the tasks of creative activity. It is explained that Lapshin saw the purpose of creativity in overcoming the transcendence of the world and introducing it to the essence of things. Such communion, according to Lapshin, had stages, which were performed by: 1) penetration into the *alien self*; 2) transformation. It is stated that, according to Lapshin, artistic creativity, primarily musical, has exceptional opportunities for transformation and, accordingly, the achievement of Truth. The author of the article states that, speaking about musical creativity, Lapshin emphasizes the importance of Russian music, revealing in it a special ability to break through the boundaries of being.

Keywords: philosophy, creativity, artistic creativity, *alien self*, transformation, Ivan Ivanovich Lapshin, Russian music.

* Клюев Александр Сергеевич, профессор, доктор философских наук, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена; aklujev@mail.ru

В томе 22 (вып. 2) «Вестника Русской христианской гуманитарной академии» за 2021 г. была напечатана наша статья о философских взглядах на музыку выдающегося русского философа Николая Онуфриевича Лосского [3]. В настоящей статье мы хотим предложить размышления о музыке еще одного замечательного русского философа: Ивана Ивановича Лапшина.

Как и идеи о музыке Лосского, воззрения на музыку Лапшина тоже не получили пока всестороннего осмысления. Вместе с тем эти воззрения, безусловно, заслуживают самого пристального внимания. Обратимся к ним, но сначала восстановим логику общих философских построений мыслителя.

Философию Лапшина принято относить к *русскому неокантианству*, в центре внимания которого находились вопросы *познания трансцендентности мира: природы вещей, человека* [14]. При этом особенностью неокантианства Лапшина явилось то, что Лапшин усматривал возможность *преодоления трансцендентности мира в акте творчества*. (Очевидно, что такое отношение к творчеству у Лапшина было подготовлено изучением им работ В. С. Соловьева. По мысли Соловьева, познание мира как Всеединства осложнено его искаженностью, ложностью. Как считал Соловьев, в нашей действительности нет истины, а потому мы и не познаем истину. «Для... организации знания, — писал Соловьев, — необходима организация действительности. А это уже есть задача не познания, как мысли воспринимающей, а мысли созидающей, или творчества» [16, с. 743].)

Внимание Лапшина к проблеме творчества как философской задаче, конечно, было обусловлено и широчайшей эрудицией философа, прекрасной осведомленностью его в различных сферах творческой жизни. Лапшин полагал, что в каждую эпоху все виды творческой деятельности находятся в *синергетическом единстве* — показательно, что одна из работ Лапшина, опубликованная в 1933 г. на французском языке в Праге, носит название «*La Synergie spirituelle (La morale, la science et l'art dans leurs reciproques)*» [5]. Необыкновенную эрудицию Лапшина подтверждают многие исследователи русской философии ([2; 13] и др.).

Изучению природы творчества посвящены практически все философские тексты (штудии) Ивана Лапшина. Высказываемые в них идеи обобщенно представлены в его книге «Философия изобретения и изобретение в философии» (1922; 1924) [10].

В этой работе речь идет в целом о творчестве, прежде всего на материале *западноевропейской культуры*, при этом Лапшин выделяет в нем две области: *философское творчество и художественное творчество*.

Философское творчество, по Лапшину, — строгая наука, основанная на логике, мышлении. Это своеобразная область научной деятельности «в окружении» видимого и чувствуемого. В основе философского творчества лежит миропонимание.

Художественное творчество, считает Лапшин, — свободная игра воображения, фантазии. Оно сопровождается радостью, экстазом и приводит к переживанию *вселенского чувства*: «Все во мне, и я во всем» (Тютчев). (Описанию этого переживания Лапшин посвятил две работы: [4; 7].) Художественное творчество предопределяется *мирочувствованием*.

Лапшин подчеркивает, что эти два вида творчества нельзя смешивать:

Равным образом *тот факт, что среди философов были натуры художественно одаренные* и что многие философские произведения ценны как создания искусства, нисколько не дает нам права говорить о философии вообще как только о искусстве. «Пир» Платона, некоторые произведения Шопенгауэра, Ницше, Соловьева и т. д., конечно, входят не только в историю философии как объекты исследования, но и в историю искусства... но это нисколько не мешает нам отделять в философском произведении эстетическую оболочку от имеющего *научную значимость* ядра [10, с. 9].

Преодоление в творчестве разобщенности человека и мира, полагал Лапшин, происходит вследствие того, что творящий человек осуществляет *вчувствование* в предмет и таким образом обретает с ним единение. (Лапшин это называет «перенесение психики на объекты».) Вчувствование, по Лапшину, приводит к *постижению «чужого я»*. (Возникает интересный вопрос: что значит у Лапшина «чужое я»: «я чужого» или «я в чужом»? Думается, «чужое я» у Лапшина и означает слияние двух «я»: «я своего» и «я чужого».). Важно отметить, что «чужое я», полагает Лапшин, можно обнаруживать не только в другом человеке (или сразу в группе лиц), но и в объектах одушевленной и даже неодушевленной природы.

Философ считает, что наиболее яркой, отчетливой формой обретения «чужого я» является *перевоплощение*. Лапшин указывает:

Наше отношение к «чужому я» определяется таким составом сознания: например, воображаемое *перевоплощение* себя в собеседника, или (в нескольких. — А.К.) эмпирических личностей, образующих толпу, с которой я разговариваю, или еще более смутное «перевоплощение» при взгляде на муравейник, на рой комаров, и даже далее — «перевоплощение» в неодушевленные предметы («как в камне огонь невидим, так и в человеке душа», — подчеркивает Лапшин) [10, с. 293, 163].

Как утверждает Лапшин, особенно *перевоплощение* заявляет о себе в художественном творчестве. Такое *перевоплощение*, посредством радости, счастья от открывающихся перспектив (экстаза), и приводит к вселенскому единению с миром. Лапшин вспоминает слова Ипполита Тэна о Бальзаке: «Цель Бальзака — пережить радость эстетического *перевоплощения*... и сообщить эту радость читателю» [10, с. 280].

Итак, на основании приведенных рассуждений И. И. Лапшина о творчестве, можно сделать вывод: по Лапшину, *именно художественное творчество (перевоплощение в художественном творчестве) обеспечивает прорыв к трансцендентности бытия*.

Осознавая значимость этого открытия, Лапшин посвящает ему самостоятельную книгу, которую называет «Художественное творчество» (1922) [12]. («Художественное творчество», собственно, — сборник статей, в котором Лапшин развивает идеи, высказанные им в работе «Философия изобретения и изобретение в философии». Вот что он пишет в Предисловии к сборнику:

В двухтомном труде: «Философия изобретения и изобретение в философии»... автор настоящей книги имел в виду проанализировать процесс творчества

в философии... Предлагаемый вниманию читателя сборник статей посвящен подобному же анализу творчества художественного. Эти два труда связаны между собой... и... взаимно дополняют друг друга [12, с. 3].)

Важно подчеркнуть, что, исследуя тему, Лапшин, главным образом, говорит о *музыке*. (Интерес к музыке у Лапшина не случаен. Лапшин играл на рояле, прекрасно пел. В одном из писем Н. И. Забеле-Врубель он отмечал: «Способность прожить почти месяц, не слышавши (музыки. — А. К.), — свидетельствует о том, что в человеке оскудевает «*fons vital*» (лат. — источник жизни. — А. К.)» [15, с. 115].) При этом преимущественно философ говорит о *русской музыке*, анализируя творчество Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского и А. Н. Скрябина. Обратимся к статьям Лапшина, посвященным разбору творчества этих композиторов. Начнем со статей о творческой деятельности Н. А. Римского-Корсакова.

Творчеству Римского-Корсакова Лапшин отводит две статьи: «Философские мотивы в творчестве Н. А. Римского-Корсакова» и «Музыкальная лирика Н. А. Римского-Корсакова». Безусловно, наиболее обстоятельно проблемы перевоплощения в музыке, на основе анализа творческой деятельности композитора, обсуждаются автором в статье «Философские мотивы в творчестве Н. А. Римского-Корсакова». Обратимся к этой статье.

Как пишет Лапшин, Римского-Корсакова отличало тонкое вчувствование в природу. Мыслитель объясняет, что вчувствование *в природу у Римского-Корсакова* осуществляется при помощи целой системы приемов, где главную роль играет *музыкальный символизм*, основанный прежде всего на звукоподражании (морю, шелесту листьев и пр.). «Звукоподражание является здесь... опорным пунктом для симптоматического расширения нашего «я», для включения в него окружающей природы» [11, с. 252].

Лапшин отмечает, что подобный символизм распространяется у композитора на «изображение» не только звуков, но и *движений* (быстрых и медленных), *форм* (грандиозных и миниатюрных), *расстояний* (близких и дальних), *контрастов* (света и мрака, холода и тепла) и т. д.

Секрет подобного музыкального символизма, как считает Лапшин, заключается в использовании композитором принципа *аналогии между различными родами ощущений*:

Между быстро восходящей гаммой и полетом вверх стрелы, между тембром деревянных духовых и ощущением холода, между звуками колокольчиков и блеском светляков, между низкими тонами и мраком; между разрастанием леса и прогрессивно увеличивающимся сплетением голосов в музыке [11, с. 252].

Музыкальный символизм у Римского-Корсакова, считает Лапшин, «есть главное техническое орудие для проекции наших чувствований на внешнюю природу и обратно для симпатической ассимиляции внешних впечатлений душой» [11, с. 253].

Лапшин подчеркивает, что секрет необычайной колоритности и образности музыки Римского-Корсакова составляет «органическая связь слуховых впечатлений со зрительными в творчестве (композитора. — А. К.)» [11,

с. 253]. Лапшин обращает внимание на то, что «до какой степени у Римского-Корсакова эта черта составляла одно из коренных, органических свойств его художнической натуры, можно видеть из наличности в его творческих приемах одной особенности, которая (получила название. — А. К.) цветового слуха» [11, с. 253].

У композитора

была наличность весьма прочных ассоциаций между известной окраской и известными тональностями, так что музыку, сопровождающую картины известной преобладающей окраски, он всегда предпочитал сочинять в определенной для данного цвета тональности... Таким образом, для определенной тональности и окраски существовал известный постоянный общий эмоциональный коэффициент, что давало возможность приводить в особенно интимную, тесную связь впечатления внешней природы с внутренними движениями души [11, с. 253–254].

Заметна «любовь» Римского-Корсакова к ля-мажору — A-dur. Лапшин поясняет, что у Римского-Корсакова «A-dur — ясный, весенний, розовый. Это — цвет вечной юности, вечной молодости» [11, с. 263].

Лапшин указывает: «Религия Римского-Корсакова есть пантеизм... Только в первый период его творчества в этом пантеизме преобладала *эстетическая* черта, в последнем же — *этическая*» [11, с. 258]. Эстетическая черта, по мнению исследователя, «нигде... не достигает такой цельности и полноты, как в «Снегурочке»» [11, с. 254]. В этой опере главный персонаж — Снегурочка (дочь Весны и Мороза) переживает чувство любви, которое и оказывается чувством слияния с природой. Лапшин поэтично объясняет:

Чувство слияния с природой зарождается в Снегурочке вместе с зарождением любви в ее сердце. Она говорит: «Какой красою зеленый лес оделся!.. Вода манит, кусты зовут... а небо, мама, небо!» Музыка неподражимо передает это внезапное *изменение всей природы* в глазах любящего существа. Здесь речь идет не о фантастических душевных метаморфозах, но о реальном психологическом факте [11, с. 254].

Кульминацией слияния с природой оказывается момент таяния Снегурочки, которое, по словам Лапшина, «как бы символизирует симпатический, радостный порыв души к слиянию с Космосом» [11, с. 254].

Однако, считает Лапшин, ни в одном произведении Римского-Корсакова не обрисовывается так ярко этическая сторона его пантеизма, как в «Китеже». Произведение гармонично сочетает в себе глубину этического настроения с мистическим поклонением природе. Феврония, главное лицо в этой религиозной мистерии, молится Богу в лесу, где живет в тесном единении с растениями и животными. Как подчеркивает Лапшин,

ее нравственный идеал — деятельная любовь к людям, вечная готовность с радостью пожертвовать собой. Эта готовность дает ей высшее прозрение в мир, приводит ее в мистический экстаз, в котором она побеждает ужас зла и смерти... Ее предчувствия сбываются: в момент героической смерти она субъективно переживает осуществление своих ожиданий, она испытывает высшее блаженство и полное примирение с жизнью [11, с. 261].

Таким образом, утверждает Лапшин, «Римский-Корсаков — величайший певец вселенского чувства, космической эмоции. Его муза, являющаяся посменно в (различных. — А. К.) образах... это — та же мировая душа, присутствие которой в своей душе так живо ощущал великий музыкант [11, с. 251].

(Интересно, что подобное умозаключение предлагает Лапшин и в статье «Музыкальная лирика Н. А. Римского Корсакова»:

Пантеизм — основа мирозерцания Р[имского]-Корсакова... Одухотворение природы, вчувствование в нее у Римского-Корсакова на первом плане. Пение птиц, шум океана, блеск звезд, оцепенение холода, солнечный жар, смена радужных красок и т. д. находят себе символическое отображение в его музыке. Но описательный момент здесь играет всегда служебную роль — на первом плане стоит расширение личного «я» художника, пробуждение в нем космического пафоса [9, с. 271–272].)

Статья о Мусоргском называется «Модест Петрович Мусоргский». Обратимся к этой статье.

В статье Лапшин указывает на то, что Мусоргский, также как и Римский-Корсаков, стремился к вчувствованию в объекты, что ему были свойственны музыкальный символизм, звукоподражание, стремление к «чужому я», перевоплощению, однако, в отличие от Римского-Корсакова, его влекла к себе не природа, а человек. «Весьма замечательно, — пишет Лапшин, — что Мусоргский почти не применяет экспрессивных метафор к описанию природы, ибо у него таковых мало: его творчество... антропоцентрично» [8, с. 285]. Как подчеркивает Лапшин, Мусоргского увлекала задача раскрытия душевных богатств различных людей:

Музыка Мусоргского заключает в себе целый мир самых разнообразных человеческих индивидуальностей... Стремление к наивозможно более углубленному артистическому перевоплощению в «чужое я», многоликость, полиперсонализм, составляет одну из основных черт в творческой натуре Мусоргского [8, с. 275].

Свои намерения Мусоргский-художник одновременно осуществлял двумя путями — объективным, от постоянного изучения окружающего мира к собственному «я», «снаружи кнутри», как это определяет Лапшин, и субъективным — через перенос своих личностных особенностей в подходящие модели, «изнутри кнаружи», по Лапшину [8, с. 275–276].

По мнению Лапшина, путь объективный у Мусоргского доминировал. Философ приводит показательные слова Мусоргского из его писем Стасову. Так, в письме от 6 сентября 1871 г. Мусоргский пишет, что ему хочется «сосредоточиться... и... поглядывать на действующих лиц, какие они там такие». А в письме от 15 мая 1872 г. сообщает о своем желании проникновения в изображаемые им лица «всем нутром» [8, с. 275]. При этом, свидетельствует Лапшин, Мусоргского интересовали все:

деревенские мужики и бабы, слабоумный, объясняющийся в любви молодой бабе, мальчишки, дразнящие на улице дряхлую старуху, голодная нищенка, просящая милостыню... (Его. — А. К.) привлекает мир детей... и мир преступников... Для него притягателен темный мир душевнобольного [8, с. 276].

Как определяет Лапшин,

Мусоргский — в широком смысле слова психологический реалист... Выдвигая переоплощаемость художника, его проникновение в «чужое я» на первый план,.. он особенно ценил в искусстве воссоздание многообразия человеческой душевной жизни в идеализированной, т. е. типизированной форме. «Меня зовут психологом, — говорит он, — неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души человеческой» [8, с. 279].

Влияние внутреннего, по Лапшину, прежде всего преломлялось сквозь темперамент художника. «Мне думается, — писал Лапшин, — что у Мусоргского, несмотря на его любовь к многообразию человеческой жизни, был темперамент, хотя и сильный, но темный» [8, с. 286]. Лапшин объясняет: «В его музыке преобладает минорный тон, не в переносном, а в буквальном смысле слова... Минор Мусоргского — *мужественный*, носящий в себе элементы негодования перед несправедливостью, людскими страданиями и мощного (но, увы... бессильного) протеста против смерти» [8, с. 286–287].

Лапшин отмечает, что наиболее частая тональность у Мусоргского ми-бемоль минор — *es-moll*, и делает важное пояснение, подчеркивающее различие мироощущений Мусоргского и Римского-Корсакова:

Римский-Корсаков усматривал наивысшую колористическую противоположность между тональностями, отстоящими одна от другой на увеличенную кварту или уменьшенную квинту. Именно в таком отношении находится темный *es-moll* и розовый *A-dur*, обстоятельство весьма характеристическое для того, чтобы оттенить противоположность между жизнерадостным Римским-Корсаковым и скорбным Мусоргским [8, с. 291].

Еще одной особенностью Мусоргского, преломлявшей его внутреннее, полагает Лапшин, выступала органически свойственная композитору контрастность переживаний — *одновременных и последовательных*. Как указывает Лапшин, «Мусоргский не только совмещал в себе контрастные сочетания образов и «противочувствия», но... и легко поддавался *быстрой* и немотивированной смене образов и настроений; недаром его интересовали эти черты в других людях» [8, с. 305]. Отсюда его интерес к обладавшим такими чертами известным историческим личностям, становившимся героями его произведений, прежде всего, опер — «Борис Годунов» и «Хованщина».

В «Борисе Годунове» это, конечно, в первую очередь, царь Борис.

Борис (в замысле Мусоргского), — пишет Лапшин, — величественный царь, нежно любящий детей и стремящийся к государственному благу, и в то же время тиран и мучимый укорами совести преступник, да притом еще не уверенный вполне, подлинно ли убитый — Дмитрий («Кто говорит, убийца? Убийцы нет, — жив, жив малютка») [8, с. 306].

Или вот — Лжедмитрий, самозванец. «Самозванец — тоже двойник, и в глазах других, и в глазах самого себя он причудливо сочетает в себе черты наглого бродяги и претендента на престол» [8, с. 306].

В «Хованщине» это прежде всего Шакловитый — «доносчик и убийца, мелкая и низкая натура, по описанию самого Мусоргского, произносит «вдохновенный» монолог благородного «печальника о горе народном»». Интересен Подъячий — «одинаково предатель и петровцев, и стрельцов, пишущий направо и налево доносы *почерком другого лица*, — покойничка Ананьева» [8, с. 306].

Как отмечает Лапшин, «Марфу Мусоргский в окончательной редакции сделал, по его словам, «чистой», но первоначально он имел в виду оттенить в ней черты «до зела чувственной» природы и даже заставить ее насмеяться над Сусанной в циничных выражениях «на народной, яро-забуддыжной окраске»» [8, с. 306].

«Был ли Мусоргский мистической натурой, переживал ли он то, что называется вселенским чувством, мистическим восприятием, чувством «слияния» с Богом или миром?», — задает вопрос Лапшин [8, с. 314–315]. Думается, да. Это чувство он переживал через единение с народом, его Православной верой. Не случайно Лапшин подчеркивает:

Мусоргский горячо любил русский народ, и не только как искатель тончайших черт в народе для художественного воспроизведения, но как человек, принимающий к сердцу горе человеческих масс. «Народ хочется сделать: сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью, — мерещится мне он, он один цельный, большой, неподкрашенный и без сусального. И какое страшное (воистину) богатство народной речи для музыкального типа, пока не всю Русию исколовратили чугулки! Какая неистощимая (*пока* опять-таки) руда для хватки всего *настоящего* жизнь русского народа! Только ковырни, напляшешься, если ты истинный художник» (письмо к И. Е. Репину, 13 июня 1875 г.) [8, с. 313].

Очевидно, что именно в слиянии с народом Мусоргский и переживал слияние с Богом, Космосом...

Размышления о музыкальном перевоплощении у Александра Скрябина Лапшин развивает в статье «Заветные думы Скрябина».

В этой статье, как и в статьях о Римском-Корсакове и Мусоргском, Лапшин отмечает проявление в творчестве композитора таких моментов, как вчувствование, стремление к «чужому я» и пр. Однако подчеркивает, что у Скрябина эти моменты были связаны с его интересом не к природе или народному элементу, а к собственному «я», стремлением открыть в своем «я» «Сверх-я». Вот что по этому поводу пишет Лапшин:

Скрябин... лишен значительного артистического интереса к живописанию природы, будучи, по остроумному выражению одного его знакомого, «дилетантом в природе»... еще в большей степени он дилетант в народе. Сфера Скрябина — сфера глубинного «я» [6, с. 342].

Как указывает Лапшин, для понимания особенностей музыкально-творческого процесса композитора очень важны «наброски Скрябина, опубликованные в VI выпуске «Пропилей» (1919)» [6, с. 335]: речь идет о тексте «Предварительного Действа» — сочинения, задуманного Скрябиным в качестве Вступления к его грандиозному творению «Мистерия». («Предварительное Действо» представляет собой соединение поэтического текста и музыки. Текст автор написал, но музыку не успел закончить.)

В тексте «Предварительного Действа» Скрябин делает акцент именно на процессе перевоплощения своего «я» в «Сверх-я». Анализируя этот материал, Лапшин пишет:

Исходным пунктом для Скрябина... является достоверность его сознания, и притом только ясного *личного индивидуального сознания*. Скрябин — сторонник *абсолютного идеализма*. В исходном пункте он радикальный *солипсист*. Он оспаривает *дуализм* в психологическом опыте... согласно которому *субъективным* психическим процессам соответствует *данная извне* объективная сторона — реальность физического мира. «Мне кажется, — пишет Скрябин, — очевидным *тождество субъекта и объекта* в психологическом опыте» [6, с. 339].

При таком взгляде композитора, уточняет Лапшин, опыт перестает быть опытом и становится творчеством. Так и заявляет Скрябин: мир есть результат моей деятельности, «моего творчества, моего хотения свободного» [6, с. 339].

Но, вопрошает композитор, «значит... выходит, что как будто «я» автор всего переживаемого, «я» творец мира (? — А. К.)» [6, с. 340]. И, по словам Лапшина, сам себе отвечает:

Если бы мир и «чужие я» были порождением личной, индивидуальной стороны моего «я», тогда я *знал бы все* содержание мира и содержание «чужих я». Однако это не так. Значит, содержание «чужих я» и весь мир порождаются *передо мною активностью Сверхиндивидуальной стороны моего «я»*, деятельностью во мне общего и с Вашим «я» *универсального Сознания или Сознания Вообще...* Но отчего же универсальное Сознание воплощается во *множественности индивидуальностей?*.. Потому что *творчество есть расцвет индивидуальности*. Высшей формой такого расцвета является *гениальность*, вот почему в гениальных людях, как в фокусах, проявляются *наивысшие достижения мирового духа*, они опережают другие индивидуальности, в свою очередь пробуждая в них творческую активность... желание деятельности и желание покоя... Со временем все более развивается индивидуальность, и (становится. — А. К.) всеобъемлющей индивидуальностью — Богом [6, с. 340].

С точки зрения Скрябина, поясняет Лапшин,

художники, поэты, музыканты, и в частности он — Скрябин, в своем творчестве являются предтечами и провозвестниками такого переворота. «*Последняя цель — абсолютное бытие — есть общий расцвет*. Это — последний момент, в который совершится божественный синтез. Это расцвет моей всеобъемлющей индивидуальности, это — восстановление мировой гармонии, экстаз, возвращающий меня к покою. Все другие моменты бытия суть последовательное развитие той же идеи, рост сознания до моего» [6, с. 341].

Как подчеркивает Лапшин, для передачи экстаза, чувства космического единения с миром Скрябиным использовались новейшие средства музыкального выражения. Это:

I. ...*утонченность* и богатство в музыкальной передаче самых неуловимых оттенков во внутреннем мире индивидуума (за счет готовности. — А. К.) расширить самые рамки гармонии...

II. ...*стремительность* музыкальной экспрессии, вполне отвечающая *чрезмерно ускоренному лихорадочному темпу* духовной жизни...

III. *Своенравность ритмики*, не только разнообразие, но именно *своенравность*,... имеющая свою внутреннюю, типически индивидуальную законосообразность...

IV. Тяга к *смешанным чувствам*, к *блаженству страдания*...

V. *Мистический экстаз*...

VI. ...*динамика самого творческого приема* и ее воплощение в искусстве [6, с. 347–351].

Лапшин показывает, как эти средства предстают в комментариях композитора к его сочинениям: «Божественной поэме» и «Поэме экстаза»:

Так, в программе «Оргиастической поэмы», как называлась первоначально «Божественная поэма», мы видим *эмоциональный комментарий* (композитора. — А. К.) к его излюбленным... идеям: желание творить, сладость мечты, «взлеты и падения» активности, сомнения, усилия побеждающей воли, человек — Бог... свободная игра, опьянение свободой, сознание единства и т. п. В «Поэме экстаза» заметна *ритмическая фигура* взлетов и падений в творческих порывах: А) дух любви, В) «Но внезапно предчувствия мрачного, ритмы тревожные в мир очарованный грубо врываются». А1) «Дух, надеждою радость зовущий, отдается блаженству любви»; В1) «Грозной толпой будто вздымается ужасов диких толпа безобразная»... А2) «Дух, жаждой жизни окрыленный, увлекается в полет»; В2) «Дух, сомнением скорбь создающий, отдается мученьям любви», и т. д. Далее оттеняется все нарастающее и нарастающее стремление к еще высшей и высшей цели. «Но чем омрачен этот радостный миг? Именно тем, что он цели достиг» [6, с. 345].

Таким образом, по Лапшину, именно перевоплощение в художественном творчестве приводит человека к преодолению границ мира, к трансцендентной природе вещей. Причем важно подчеркнуть, что особый потенциал для возможности перевоплощения, а значит прорыва к Истине, Лапшин усматривал в русской музыке. Откуда такая установка?

Представляется, что такая позиция была обусловлена осознанием Лапшиным «пропитанности» русской музыки философией. Свидетельства такой «пропитанности» Лапшин обнаруживал в творчестве Римского-Корсакова, более заметную их степень — в творчестве Мусоргского и, наконец, нерасторжимое единение философских и музыкальных устремлений, — в творчестве Скрябина. «Я полагаю, — писал Лапшин, — что... философские идеи Скрябина органически связаны с его музыкальным творчеством» [6, с. 336]. (Надо сказать, действительно, Скрябина отличала особая причастность к философии — экстаз философствования! Он внимательно изучал философские тексты, с интересом посещал различные философские собрания, но что самое поразительное: любил философские понятия переводить в музыкальные темы. Об этом увлечении композитора пишет Н. А. Дмитриева. Исследовательница сообщает, что однажды Скрябин продемонстрировал Б. А. Фохту — известному в те годы философу, некоторые образцы подобных творений:

Скрябин исполнил ему на рояле несколько импровизаций — это были опыты музыкального выражения разных философских понятий: изменение,

абстракция, конкретное единство, непрерывность, возникновение и т. п. «Мне кажется, — комментировал эти опыты композитор, — что из этих отдельных выражений я мог бы создать целую систему,.. и что музыкальное выражение даже точнее логического — в нем есть изобразительность, которой нет в отвлеченных понятиях» [1, с. 381].)

Не вызывает сомнения то, что, по Лапшину, философский дух русской музыки (особенно в творчестве Скрябина) и наделил ее способностью преодолеть твердыню мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дмитриева Н. А. Русское неокантианство: «Марбург» в России. Историко-философские очерки. — М.: РОССПЭН, 2007. — 512 с.
2. Зеньковский В. В. История русской философии. — М.: Академический проект, 2011. — 878 с.
3. Клюев А. С. Философия музыки Николая Онуфриевича Лосского // Вестник РХГА. — 2021. — Т. 22, вып. 2. — С. 221–230.
4. Лапшин И. И. Вселенское чувство. — СПб.; М.: Т-во М. О. Вольф, 1911. — 89 с.
5. Лапшин И. И. Духовная синергия (Взаимосвязь нравственности, науки и искусства) // Неизданный Иван Лапшин. — СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2006. С. 216–243.
6. Лапшин И. И. Заветные думы Скрябина // Звучащие смыслы. Альманах. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. — С. 333–352.
7. Лапшин И. И. Мистическое познание и «вселенское чувство». — СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1905. — 93 с.
8. Лапшин И. И. Модест Петрович Мусоргский // Звучащие смыслы. Альманах. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. — С. 275–332.
9. Лапшин И. И. Музыкальная лирика Н. А. Римского-Корсакова // Звучащие смыслы. Альманах. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. — С. 265–274.
10. Лапшин И. И. Философия изобретения и изобретение в философии: Введение в историю философии. — М.: Республика, 1999. — 398 с.
11. Лапшин И. И. Философские мотивы в творчестве Н. А. Римского-Корсакова // Звучащие смыслы. Альманах. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. — С. 249–264.
12. Лапшин И. И. Художественное творчество. — Пг.: Мысль, 1922. — 332 с.
13. Лосский Н. О. История русской философии. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. — 603 с.
14. Неокантианство в России: Александр Иванович Введенский, Иван Иванович Лапшин. — М.: РОССПЭН, 2013. — 359 с.
15. Письма И. И. Лапшина к Н. И. Забеле-Врубель // Звезда. — 1999. — № 12. — С. 110–124.
16. Соловьев В. С. Критика отвлеченных начал // Соловьев В. С. Соч.: в 2 т. — М., 1988. — Т. 1. — С. 581–756.