

УДК 141

В.А. Усольцев

Уральский государственный лесотехнический университет, г. Екатеринбург

О СИНТЕЗЕ ИСКУССТВ: ИЗ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА – В НАШ 21-Й

Философы Серебряного века утверждали, что мир есть самообнаруживающееся творчество (Савельева, 2004). Особая роль в вечном проявлении творчества отводилась музыке, «ибо именно здесь нам открывается сверхвременное созерцание временной последовательности» (Трубецкой, 2000. С. 181). Сакральный смысл музыкального открытия заключается в том, что в звуках покой и мятежность включены в единый божественный комплекс, а вечный покой и вечное движение в космическом масштабе тождественны (Савельева, 2004).

Таинство произведений искусства современный философ Г.Г. Майоров (2009) комментирует, сопоставляя процессы творчества и познания: «Отличие творчества от познания состоит в том, что истинный художник (поэт, живописец, композитор и т.п.) не только ориентируется в своем творчестве на “вещь в себе”, но и сам творит ее, как бы вкладывая в создаваемое произведение часть своей души. Поэтому произведения великих художников оказываются столь же неисчерпаемыми для познания, как и все другие “вещи в себе”» (с. 118-119).

Ю.В. Линник (1995) предлагает широкое и довольно своеобразное понимание красоты: «Человеческому духу присущ эстетический максимализм: он жаждет красоты полной, абсолютной и безусловной – любое ее умаление или ущерб для него нетерпимы. Поиск такой идеальной красоты издревле связан с трансцендированием: не находя искомого в материальном мире, дух устремляется в запредельные сферы. Там нет тления, нет энтропии. И поэтому там процветало совершенство, которое так или иначе, но искажается при проекции на план воплощенного бытия. История эстетики теснейшим образом сопряжена с историей трансцендирования, - однако этот аспект ее развития еще ждет углубленных исследований» (с. 26).

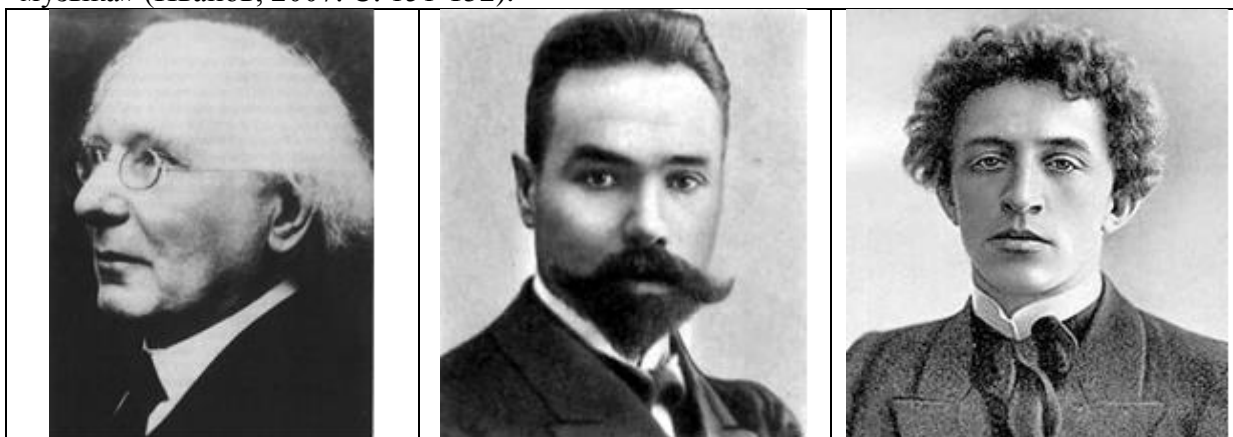
С предложением Ю.В. Линника в принципе согласуется позиция Л.В. Жаравиной (2010): «...Эстетические законы следует искать в сфере трансцендентного, которое возвышается над имманентным и охватывает явления высшего порядка. ...К трансцендентным относится закон красоты, значение которого не отрицали даже марксисты, но о котором чаще всего вспоминают лишь на эмоциональном уровне, не придавая ему поисково-категориального статуса. Красота как осознанная интуиция неразрывно связана с понятиями добра и любви» (с. 84-85).

«Моцартовское начало, - пишет А.Н. Яковлев (2001), - самое светлое, самое ценное, что есть в человеке. Все земное – от перворукотворного костра дикаря до компьютера, от колеса до космической станции – сделали люди моцартовского склада, таланты и интеллектуалы».

Один из глашатаев Серебряного века А. Блок в своих «Записных книжках» (1965) высказывал именно эту мысль: «Музыка потому самое совершенное из искусств, что она наиболее выражает и отражает замысел Зодчего. Ее нематериальные, бесконечно малые атомы – суть *вертящиеся* вокруг центра точки. Оттого каждый оркестровый момент есть изображение системы звездных систем – во всем ее мгновенном многообразии и текучем. “Настоящего” в музыке нет, она всего яснее доказывает, что настоящее *вообще* есть только условный термин для определения границы (несуществующей, фиктивной) между прошедшим и будущим. Музыкальный атом есть самый совершенный – и единственно реально существующий, ибо – творческий. Музыка творит мир. Она есть духовное тело мира...» (с. 150).

В VI веке до н.э. Пифагором было обнаружено, что структура музыкальной гаммы подчинена строгим числовым пропорциям. Пифагорейцы перенесли их на объяснение всех явлений природы, включая Космос. Согласно их воззрениям, все планеты вращаются по орбитам, соответствующим ступеням гаммы и издают при этом «музыку сфер». Ньютон, исследуя законы оптики, возможно, под влиянием этой «музыки сфер» разделил световой спектр по аналогии с музыкальной гаммой на семь цветов. Во Франции на основе аналогии «семь звуков гаммы – семь цветов радуги» Луи Кастель (1688-1757), по сути, предложил некое «новое искусство», «музыку для глаз», предполагающую прямое сопряжение звука и цвета, механистический перевод музыки в цвет на основе звуко-цветовой шкалы. Это предложение было подвергнуто бурной критике, и возражения были основаны, в частности, на том, что «музыка построена на смене тонов, воздействие же цветов основано на постоянстве» (цит. по: Галеев, 2002. С. 167). Об этом же писал М.В. Ломоносов (1952): «Цвета удивительно совмещаются с музыкой, но система музыкальных тонов произвольна, а краснота и т.д. постоянны» (с. 5). Затем немецкий писатель К. Эккартсгаузен, отказываясь от «спекулятивных физических аналогий» Л. Кастеля, заявляет, что «и цвета могут выражать чувство души». Элемент динамики в цветовую концепцию музыки внес итало-русский театральный художник П. ди Гонзага (1751-1831). Поскольку звуки действуют во времени, а цвета – в пространстве, он ввел понятие «пространственного ритма» и предложил разделить пространство так же, как делят время. Он увидел сходство с музыкой в фейерверке как светодинамическом явлении, как «музыке для глаз» (Галеев, 2002. С. 173).

На рубеже XIX и XX веков, в период Серебряного века культурной жизни России и умонастроения русского космизма, произошло сближение музыки и живописи, получили развитие световые средства, особенно в театре. Вдохновитель Серебряного века Вяч. И. Иванов писал: «В каждом произведении искусства, хотя бы пластического, есть скрытая музыка. И это не потому только, что ему необходимо присущи ритм и внутреннее движение; но сама душа искусства музыкальна. ...Чтобы произведение искусства оказывало полное эстетическое действие, должна чувствоваться эта непостижимость и неизмеримость его конечного смысла. Отсюда – устремление к неизреченному, составляющее душу и жизнь эстетического наслаждения: и эта воля, этот порыв – музыка» (Иванов, 2007. С. 151-152).



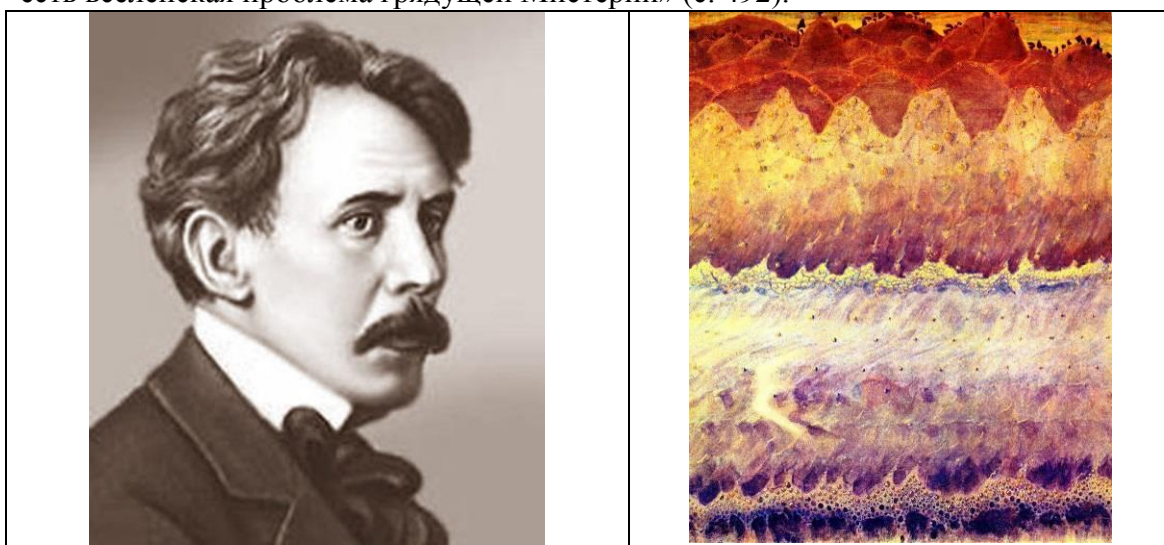
Вячеслав Иванович Иванов
(1866-1949)

Валерий Яковлевич Брюсов
(1873-1924)

Александр Александрович Блок
(1880-1921)

К осознанию небывалых эстетических возможностей синтеза искусств пришел поэт Серебряного века В.Я. Брюсов (1873-1924): «Могут возникнуть новые искусства. Я мечтаю о таком искусстве для глаза, как звуковое для слуха, о переменных сочетаниях черт, красок и огней. Настроения будут запечатлены иными средствами, чем теперь» (с. 21).

Ярким феноменом синтеза искусств в XIX в. явилось творчество художника и композитора М.К. Чюрлениса и композитора А.Н. Скрябина. Музыкант, художник, поэт М.К. Чюрленис (при крещении Николай Константинович Чурлянис) явился подлинным новатором в искусстве и «пророком космического века». Идея синтеза искусств нашла в М.К. Чюрленисе едва ли не лучшее по сей день воплощение. Во всей мировой живописи произведения этого мастера занимают особое место. Лучшие его произведения волнуют именно своей «музыкальной живописью». «Живописная обработка элементов зрительного созерцания по принципу, заимствованному из музыки, - вот, по нашему мнению, его метод», - писал в 1914 году Вяч. И. Иванов в работе «Чурлянис и проблема синтеза искусств» (Иванов, 2007. С. 476). И далее дает свое понимание синтеза искусств: «Проблема же синтеза искусств, творчески отвечающая внутренне обновленному соборному сознанию, есть задача далекая и преследующая единственную, но высочайшую для художества цель, имя которой – Мистерия. Проблема этого синтеза есть вселенская проблема грядущей Мистерии» (с. 492).



Микалоюс Константинас Чюрленис (1875-1911) и его «Соната моря. Аллегро»

Умение заглянуть в бесконечность пространства, вглубь веков характеризовали М.К. Чюрлениса как художника чрезвычайно широкого и глубокого, далеко шагнувшего за узкий круг национального искусства. Как и М.А. Врубель, он был «одиначкой в искусстве». М.К. Чюрленис разделяет участь многих великих талантов: слава опаздывает. Он умер, когда ему не исполнилось и 36 лет.

Творчество М.К. Чюрлениса несет в себе эвристическое начало. Оно явилось отправной точкой в развитии космического миропонимания философа и поэта Ю.В. Линника (1995): «Космос литовского художника увлек меня еще в ранней юности. С изумлением разглядывая необычные картины, я впервые ощутил таинственную многоплановость бытия – за вещным здесь проступало духовное, за дольным сквозило горнее. Чюрленис многое предопределил в моем мироощущении. Та модель мира, которая потом мне открылась в текстах Платона, Флоренского, Лосева, поначалу означалась в картинах Чюрлениса...» (с. 44).

Известный писатель прошлого века Ромен Роллан называл произведения М.К. Чюрлениса «живописью больших пространств», а их автора – «Христофором Колумбом» нового духовного континента. Ф.Я. Розинер (1974) видит в искусстве М.К. Чюрлениса воплощение идеи связи миров, перехода из прошлого в будущее, путешествий во времени. Творческое воображение художника «позволяет нам шагать из века в век, из страны в страну, с одной планеты на другую, быть в одно и то же время во дне вчерашнем и во дне сегодняшнем. Таково и настоящее, большое искусство. Возникшее в

прошлом, оно воплощает в себе и сегодняшний день, и уносит в будущее, конечно же, затем, чтобы будить чувство, мысль, воображение людей. Именно таково искусство Чюрлениса» (с. 189).

В 1990-е гг. в Казани открыт музей светомузыки («поющей радуги»), у истоков создания которого стоял Б.М. Галеев (1940-2009). Особое место в экспозициях музея занимают материалы, связанные с творчеством М.К. Чюрлениса и А.Н. Скрябина. При исследовании истории светомузыкального искусства имена М.К. Чюрлениса и А.Н. Скрябина обычно ставят в один ряд. Считают, что если М.К. Чюрленис сделал первый шаг к светомузыке «со стороны живописи», то А.Н. Скрябин – «со стороны музыки» (Ванечкина, 1999).

М.К. Чюрленис и А.Н. Скрябин первыми осознали глубинные связи света и звука в их трансцендентных измерениях, в их креативных – космогенетических – функциях (Линник, 2008б), притом, что они практически не знали друг друга. Возможно, их вдохновляла лирика А. Блока (1980):

«Все – музыка и свет: нет счастья, нет измен...
Мелодией одной звучат печаль и радость...» (с. 48).



Александр Николаевич Скрябин (1871-1915). С таким простейшим «светоинструментом» он создавал новое синтетическое искусство (Ванечкина, 1999)

Александр Николаевич Скрябин – одна из ярчайших личностей русской и мировой музыкальной культуры. Он мечтал о создании такой музыкальной мистерии, с последним аккордом которой мир бы оказался действительно преображенным. Вот что пишет о нем современный теоретик искусства Б.М. Галеев (2002): «Его уникальная, универсальная “Мистерия”, мобилизуя средства всех искусств, причем в “соборном режиме” (участвуют все!), уже вообще переставала быть художественным произведением, выполняя функции некоего разового, феноменального “преобразователя” всего мира в новое состояние» (с. 470).

«Глубинная интуиция сакрального была присуща музыке композитора» (Яблонский, 2010). В своеобразной музыке А.Н. Скрябина отмечают импульсивность, тревожные поиски, не чуждые мистицизма. Эти «интуиция сакрального» и «мистицизм» светомузыки А.Н. Скрябина имеют реальные истоки, уходящие вглубь веков. В Стоунхендже 4 тыс. лет назад определенным сочетанием ритмики звуковых и световых волн достигалось сильное воздействие на резонирующий мозг людей. Частоте 7-13 Гц соответствует частота альфа-волн мозга, в результате человек входит в состояние измененного сознания, своеобразный транс.

«Смутные порывы и грезы Скрябина, - писал последователь «Общего дела» Н.Ф. Федорова А.К. Горский (2004), - могут быть всецело поняты и прояснены лишь на фоне

учения Федорова. ...В грандиозных замыслах Скрябина ярко сказалась миротворчески преобразовательная устремленность русского художественного гения. ...Идея “вселенской мистерии” для него осталась в тумане, формы ее осуществления рисовались то в трагическом, то в литургическом аспекте. ...Чем дальше, тем труднее ему становилось справляться с охватывающим его потоком образов. Справиться можно было лишь при достаточно четкой целевой установке, которую способна дать искусству религиозная осознанность, подобная той, какую мы имеем в “Философии общего дела”. ...Совершить в одиночку или небольшой группой дело гармонизации всей атмосферы планеты, не говоря уже о трансформации космической среды, - такая мечта не может нам не казаться безумием. ...Он хотел расширить на весь Космос то, что совершается в храме. Колокола, звучащие с неба, столбы кадильных фимиамов – все это элементы храмового культа» (Горский, 2004. С. 587-588).

Проводя параллель между творчеством А.Н. Скрябина и Н.Ф. Федорова (1829-1903), Ю.В. Линник (2008а) отмечает у обоих антропокосмическое притязание и желание бросить вызов смерти, пресечь ее. В «Мистерии» композитора человек «переступает порог релятивистского рубежа, выходя на новую Землю и под новые Небеса. Задача «Мистерии» по сути совпадает с задачей «Общего дела». Но берется еще шире, масштабнее... «Общее дело» антиэнтропийно, оно направлено на эволюционный подъем человечества. А.Н. Скрябин тоже придерживается некой абсолютной вертикали, задающей вектор восхождения... Понятие экстаза у А.Н. Скрябина – в определенном интерпретационном контексте – совпадает с понятием Преображения» (с. 8).



Б.М. Галеев и Ю.В. Линник на одной из казанских конференций «Свет и музыка» (Галеев, 2002)

В «Поэме экстаза» Ю.В. Линник (2008а) дополняет эту характеристику композитора сонетом:

«В другие хочет выйти измеренья
Великий Скрябин! Тесно здесь ему.
Что эти звуки? Только предваренья
Рывка за ту последнюю кромку...

Да высветят сполохи «Прометей»
Кромешный мрак! Художник станет Богом –
И ты среди избыточных щедрот

Воздашь творцу, пред ним благоговей.
Земную жизнь представив лишь прологом,
Симфония захватит, потрясет» (с. 4).

Проводя параллель между творчеством А.Н. Скрябина и К.Э. Циолковского, Ю.В. Линник (2008а), отмечает сходство их представлений о «психике» атома. По А.Н. Скрябину, «состояние атома варьирует от бессознательного до сознательного», причем уровень сознательности не является чем-то постоянным. Это переключается с концепцией К.Э. Циолковского «о субъективной непрерывности сознания в судьбе каждого атома...», но психологически реален только континуум сознательного бытия» (с. 7).

По-видимому, первым о неизбежности синтеза искусств заявил Рихард Вагнер (1813-1883) в своей концепции Gesamtkunstwerk – «всеискусства», «искусства будущего». Б.М. Галеев (2002) отмечает то общее, что связывает творчество Вагнера и Скрябина, - это «вера в переходящее значение отдельных искусств на пути к их обязательному синтезу» (с. 470).

В свои сочинения А.Н. Скрябин привлекает образы, связанные с огнем: в их названиях нередко упоминается огонь, пламя, свет и т.д. Это связано с его поисками объединения звука и света. В партитуру симфонической поэмы «Прометей» включена

партия световой клавиатуры. А.Н. Скрябин стал первым в истории композитором, использовавшим цветомузыку. А.Н. Скрябин вместе с другими композиторами-космистами, вышедшими из Серебряного века – С.В. Рахманиновым, А. Лядовым, Н.А. Римским-Корсаковым, И. Стравинским, Н.Я. Мясковским, – утверждают общую образную антитезу: неистовый порыв и сковывающая сила молчания, небытия (Савельева, 2004).

Если об А.Н. Скрябине написано сравнительно много (Сабанеев, 1925; Галеев, 1969; Ванечкина, Галеев, 1981; Рубцова, 1989; Ванечкина, Галеев, 1995, 1998; Линник, 2008а), то о К.К. Сараджеве сведения довольно скудные. По-видимому, впервые информация о нем появилась в небольшой книжечке А.И. Цветаевой и Н.К. Сараджева «Мастер волшебного звона (1988). «Прежде всего, - пишет О.Д. Куракина (1998), - у К.К. Сараджева был поразительнейший слух, он различал в октаве 1701 тонов, 243 звучания в каждой ноте (центральная и в обе стороны от нее по 121 “бемолю” и 121 “диезу”, тогда как современная европейская теория музыки имеет дело максимум с 24 звуками в октаве), — абсолютный слух в полном смысле этого слова. Для него существовал огромный мир звуков, нам недоступный; о себе он говорил: “Я сознаю, что мое это умение есть, а также и будет очень долгое время, исключением”.

Конечно, никакое фортепьяно не способно было выразить всего многообразия его слышания, и лишь один инструмент оказался подходящим для него — это церковный колокол, а потому был он “Звонарь московский”, на колокольные “гармонизации” которого собирались все, кто хоть сколько-нибудь мог почувствовать, с какой запредельностью они имеют дело. О других людях он говорил, что они “звучания не слышат, но то впечатление, которое получается от его колокольных гармонизаций, они отличают, потому-то они и ходят слушать мою игру в церкви святого Марона!”. Сам он мог “слышать тональности окружающих” людей, предметов, комнаты, которым он тут же давал определение, так Марину Цветаеву он назвал “Ми семнадцать бемолей минор”, и очень удивлялся, что другие этого не слышат». Анастасия Цветаева для К.К. Сараджева звучала как “Ми шестнадцать диезов мажор”. Кроме того, он “видел” и различал цвета всех этих людей. Так, художник А.П. Васильев был для него “Ре-диез мажор оранжевого цвета” (Ванечкина, 2000).



Константин Константинович Сараджев. 1925 год (1900—1942)

«Более того, - продолжает далее О.Д. Куракина (1998), - Сараджев слышал звук данного цвета, и в одном эксперименте, проводимом с большим интервалом времени, дважды дал идентичные тональные описания цветовых лент. При сопоставлении его таблицы с цвето-тональными ассоциациями А.Н. Скрябина, Н.А. Римского-Корсакова, Б.В. Астафьева, обращает на себя внимание тот факт, что у всех троих присутствует какая-то произвольность, чистая субъективность ассоциаций, тогда как у Сараджева поражает полнота и научно-четкий стиль определений, ибо при неспособности различать, мы не можем ни опровергнуть, ни подтвердить его таблицу соответствий звука и цвета. ...Его музыкальное мировоззрение есть “музыкальный взгляд на абсолютно все, что есть”. Поэтому “тон” в колокольной музыке не есть просто определенный звук, а как бы живое огненное ядро звука, содержащее в себе безграничную массу, определенную, основную симфоническую картину, так называемую “тональную гармонизацию”» (Куракина, 1998).

«Это было потрясающее зрелище, - пишут А.И. Цветаева и Н.К. Сараджев (1988). И приводят воспоминание Марии Гонты о впечатлении, производимом ни с чем несравнимым звоном К.К. Сараджева: “На фоне синевы выделялся летучий силуэт че-

ловека, без шапки, в длинной рубашке, державшего в руках веревочные вожжи ушедших в небо гигантских коней. Маленькие колокола неистово гремели, раскалывая небо жарким пламенем праздничного звона. Большой колокол - как гром, средние - как шум лесов, а самые маленькие - как фортиссимо птиц. Оживший голос природы! Стихии заговорили! Это музыка сфер! Вселенская - теперь бы сказали - космическая!". А Свешников вспоминал: "Звон его совершенно не был похож на обычный церковный звон. Уникальный музыкант! Многие русские композиторы пытались имитировать колокольный звон, но Сараджев заставил звучать колокола совершенно необычным звуком, мягким, гармоничным, создав совершенно новое их звучание"».

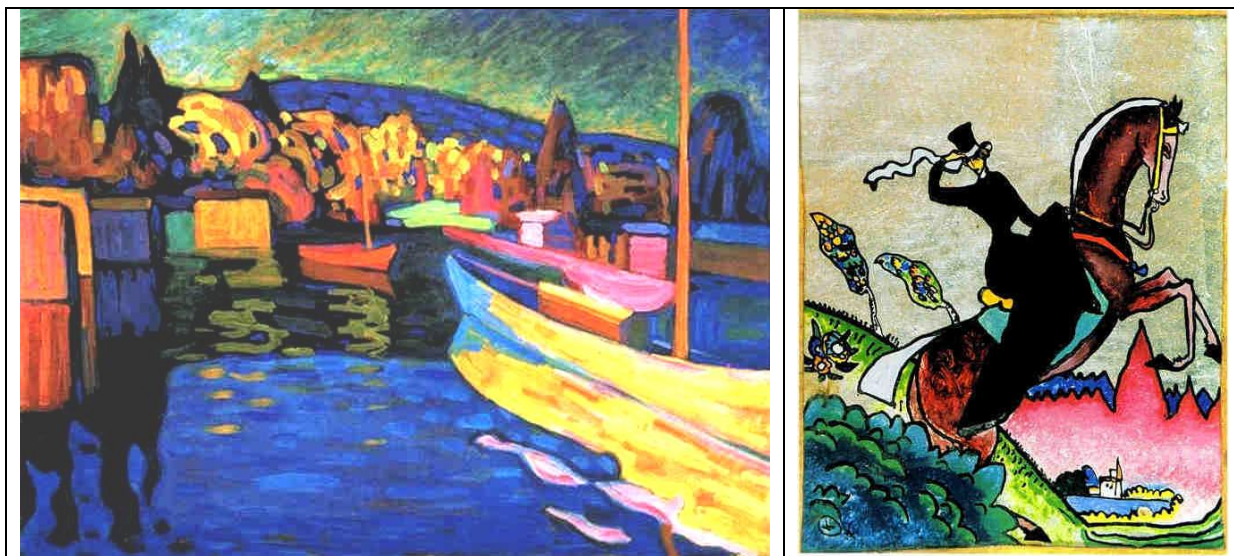
К.К. Сараджев сделал нотную запись 317 звуковых спектров наиболее крупных колоколов всех московских церквей, монастырей и соборов. Он мечтал о создании Московской концертной звонницы, которая будет предназначена для исполнения музыкального, а не церковного звона. К.К. Сараджев понимал, что его искусство — уже не церковный звон: «Это грех так звонить, ...Господь накажет меня за такой звон». Он скончался в Москве в 1942 году в бедности и болезни.

Одним из основателей нового искусства XX века, концепции так называемой «духовной пирамиды», является В.В. Кандинский — выдающийся русский живописец, график и теоретик изобразительного искусства, один из основоположников абстракционизма. Он был одним из основателей группы «Синий всадник». Целью художественного творчества он считал «всеобщее одухотворение реальности» (Кандинский, 1992).



Василий Васильевич Кандинский (1866-1944)

Он родился в Москве, получил основное музыкальное и художественное образование в Одессе, когда семья переехала туда в 1871 году. В 1896 году он переезжает в Мюнхен, где знакомится с немецкими экспрессионистами. После начала Первой мировой войны возвращается в Москву, но, не согласный с отношением к искусству в Советской России, в 1921 году вновь уезжает в Германию, а в 1939 году получает французское гражданство. Умер в парижском пригороде Нейи-сюр-Сен.



«Застывшие аккорды музыки цвета»: «Осенний пейзаж» и «Амазонка». Худ. В.В. Кандинский. 1908 и 1911 гг.

И.Л. Ванечкина и Б.М. Галеев (НИИ экспериментальной эстетики "Прометей" в Казани) пишут (1998): «Художник Кандинский и композитор Скрябин "пересеклись во времени", но личных контактов между ними не было. Более того, имя Кандинского, быть может, вообще не было известно композитору. Слишком "углубленный в себя", Скрябин был довольно равнодушен даже к коллегам по своему цеху. ...Был знаком Скрябин с творчеством Чюрлениса, близким ему по символистско-музыкальным интересам (Сабанеев, 1925). Напротив, Кандинский неоднократно упоминает имя Скрябина в своих теоретических работах, он, судя по всему, неплохо знал его музыку и, более того, пригласил его биографа Л. Сабанеева со статьей о "Прометее" в "Синий всадник"».

В.В. Кандинский двигался к всеобщему синтезу в «монументальном искусстве», для воспроизведения которого он полагал создать фантастический храм «Великая Утопия». В 1920 году он предлагает собрать международный конгресс для обсуждения постройки «всемирного здания искусств и выработки его конструктивных планов». «Пусть бы это здание стало всемирным зданием утопии, - пишет он. - Я думаю, что не один я был бы счастлив, если бы ему дано было и имя "Великой Утопии". Пусть бы это здание отличалось гибкостью и подвижностью, способностью дать в себе место не только сейчас живущему, хотя бы и в мечтах, но и тому, первая мечта о чем родится лишь завтра» (Кандинский, 1920. С. 4). Новое искусство, по мнению В.В. Кандинского (1992), стремится исследовать и познать собственные силы и средства, соединиться с другими видами искусства (музыкой, архитектурой), чтобы создать «подлинно монументальное искусство» - духовную пирамиду (с. 40).

С.А. Казанцева (1998) интерпретирует понятие духовной пирамиды в следующих словах: «Духовная пирамида и есть понимание искусства как храма, который синтезирует все отдельные его виды в единое целое... Все виды подчинены главному в храме — литургии, целью которой является восхождение человека на вершины духовной жизни. Храм изначально должен быть в душе каждого художника, который творит произведение. Это могут быть не только монастырские стены, где жили и совершали свой духовный подвиг великие иконописцы средневековья. Храмом может стать и мастерская художника, где ему является его Муза. И природа, которая его вдохновляет и помогает ему прикоснуться к тайне бытия, к сущему. Но при этом природные внешние формы не должны заслонять главное, за явлениями должно приоткрыться сущее. Натюрмаллистические полотна ничего общего не имеют с постижением тайны бытия, они не обнажают суть, скелет, структуру мироздания. Увлечение предметным миром делает из художника ремесленника и не позволяет подняться на вершину пирамиды ни ему, ни тем, кто соприкоснется с его творением. И лишь тот, кто проникнет в гармонию мироздания, сам прикоснется к целостности и сумеет найти адекватную форму, лишь тот удостоен звания истинного творца».

И далее: «Многомерность произведения искусства (духовной пирамиды) вызвана многими причинами: и тайной заложенного в ней смысла, постичь который доступно далеко не каждому, и опредмеченным символом, который, с одной стороны, несет печать времени, а с другой, содержит в себе нечто всеобщее, универсальное, пополняя сокровищницу мировой культуры и присоединяя к акту Творения свои творения. ...Построение духовной пирамиды — подлинно художественных творений, которые способны поднять человека над его собственной ограниченностью, приобщить к всеобщему, к универсуму, развить в нем лучшие душевные и духовные качества, - можно сравнить с литургическим богослужением в храме, где все эти моменты присутствуют. Начиная с покаяния, с очищения человеческого существа, литургия направлена на проникновение в его глубины, в то лучшее, что есть и может быть в человеке, с целью его преображения, утверждения в вере. Вся обстановка в храме способствует решению этой задачи. Отдельные виды искусства объединены общей целью и составляют в храме единое целое, которое может быть названо духовной пирамидой, храмовым искус-

ством. Ни архитектура, ни иконопись, ни музыка (церковный хор) не существуют в храме сами по себе, а образуют особое единое пространство, наполненное духовным смыслом» (Казанцева, 1998).

Умонастроение русского космизма в конце XIX – начале XX веков как многоплановое явление несло на себе печать национальных особенностей России и отечественных культурных реалий: православной религии, русской религиозной философии, отечественного искусства, литературы, науки, всего уклада народного быта и государственного устройства (Введенская, 2007). Его представителями (Н.Ф. Федоров, П.А. Флоренский, Н.А. Бердяев, В.Н. Чекрыгин, Вяч. Иванов и др.) разрабатывалась концепция храмового, литургического синтеза искусств, построенная на единстве церковного зодчества, росписи, ваяния, вокального и словесного искусства. Это было явление, подобного которому не существовало в Европе (Горский, 1933; Овечкина, 1999).

«Русские космисты, - пишет сербский философ Велимир Абрамович (2009), - чувствовали материальный мир как светомузыку, как совместную сюиту Космоса и человеческих душ. Они меня научили, что одни и те же законы распространяются и на внешний мир, и на индивида. Если перевести на язык эстетики, то это значит, что все, воздействующее на искусство, действует и на создание вещества в Космосе. Не может существовать и не существует двух законов: один – для искусства человека, а другой – для остальной бесконечной Вселенной. Основной принцип провозглашает нерасторжимое, органическое единство конечного и бесконечного» (с. 41).

В.Н. Муравьев, развивавший проблему времени на основе теории множеств Г. Кантора, связывает конечную цель синтеза искусств с преодолением времени и вечностью жизни: «Само собою разумеется, что вступление на путь такого космического строительства должно повлечь за собою уничтожение граней между отдельными видами искусства, с одной стороны, с другой же стороны – уничтожение граней между этим объединенным искусством и всею остальной творческой работой человечества. Тогда искусство впервые войдет полностью в жизнь, будет ее душою и руководителем. Жизнь станет совокупностью звуков, цветов, озарений, целокупных ощущений и прозрений, станет целостным движением, направляемым вдохновением и разумом к единой цели – овладению временем» (Муравьев, 1924. С. 109).

О «действенно преображающем» предназначении искусства писал религиозный философ Серебряного века С.Н. Булгаков в статье «Сны Геи», посвященной критическим заметкам по поводу вышедшей в 1916 году книги Вяч. И. Иванова «Борозды и межи»: «Здесь мы стоим пред одной из заветнейших дум русской души, ее апокалипсиса. Где пролегает граница искусства? Просветление мира красотой, облечение его ризой софийности, насколько оно дается искусству, остается ли навсегда лишь символически преобразовательным или может стать и действенно преображающим? Иными словами, поскольку искусство есть наиболее центральное и интимное проявление культуры, преодолима ли культура? Может ли совершиться это преодоление, если не одной человеческой силой, то хотя при деятельном участии человека, чрез теургическое его дело? Эта загадка Сфинкса всемирной истории, ее внутреннего исхода и свершения, жгла душу Достоевского, а еще раньше испепелила Гоголя, волновала, конечно, Тютчева и, быть может, А.А. Иванова, сделала косноязычным моралистом великого художника Л. Толстого. Со всей отчетливостью философской рефлексии научил нас о ней думать Вл. Соловьев... Тот же замысел практической теургии, получивший предельное выражение в гениально-химерической идее натуралистического воскрешения мертвых, воодушевлял мыслителя такой значительности, как Н.Ф. Федоров. О том же томлении говорит нам явление А.Н. Скрябина, всецело изошедшего в теургический порыв, искавшего жертвоприношением искусства разбить его грани и выйти в беспредельность космического действия, паче духа музыки возлюбившего силу Орфея. Нельзя

отделить от русского духа это стремление к тому, что невозможно...» (Булгаков, 2007. С. 645-646).

В 1920-е гг. продолжателем идей «нового» искусства выступил русский художник Григорий Иосифович Гидони (1895-1937), «забытый разведчик искусства будущего». Начав с проектирования световых декораций, он разрабатывает систему управления яркостью и цветностью светового потока на основе специальных цифровых кодов, создает световые интерпретации музыкальных и стихотворных произведений, сочиняет произведения для цвето-запаха, организует «Лабораторию искусства света и цвета». Его судьба, как и многих первопроходцев в искусстве послереволюционной России, трагична: его репрессируют как «японского шпиона», и он погибает в ГУЛАГе (Галеев, 2002).



Представление о том, что такое «цвето-запах», дают некоторые эпизоды в фильме «Опасный возраст»: на основе шкалы цвето-запаха, разработанной героем фильма Наркисом Михайловичем, эксперты идентифицируют свое новое парфюмерное изделие, пытаясь в цветовых гаммах выразить специфику его аромата. А сам герой (арт. Ю. Будрайтис) - дегустатор ароматов, будучи, по-видимому, таким же «гением запахов», каким был в иной области другой гений – «гений слуха» К.К.

Сараджев -, утверждает: «Запахи – как мелодии, одни бодрят, другие волнуют... Есть запахи радости, нежности, и мы, как композиторы, создаем свои симфонии, фуги...».

Примерно в 1910-1914 гг. проводит первые эксперименты по созданию движущейся абстрактной живописи в синтезе с музыкой русский художник Владимир Давыдович Баранов-Россине (1888-1944). С использованием изобретенного им светового фортепьяно – «оптофона» в 1916 году он дает концерт в Осло. В 1925 году, не выдержав «оголтелой критики» и не дожидаясь «в три шеи вон», Владимир Давыдович эмигрирует из России и «оседает» в Париже, где продолжает «оптофонические» эксперименты и получает патент на свой инструмент. В 1942 году он арестован гитлеровцами, и 1944 году погибает в Освенциме (Галеев, 2002).

На грани прошлых двух столетий свой вклад в развитие теории и практики «динамического света» в сценических экспериментах внес русский художник М. Матюшин (1861-1934). Он занимался вопросами гармонизации цвета и формы, цвета и звука, его интересовала «проблема иерархии и связи различных органов чувств», соотношенность осязания с цветом, формой, звуком. Ведущую роль в синтезе искусств будущего М. Матюшин отводил архитектуре: «Архитектура, - писал он, - покрывка для всего творчества, в ней вмещаются все искусства, и поэтому в ней всего сильнее воплощается стиль. Недаром, думая о стиле, мы прежде всего представляем архитектуру». Он мечтал о таком синтетическом искусстве, «в котором цвет, форма и музыка сливались бы в едином гармоническом звучании» (Галеев, 2002. С. 235). Свою статью о светомыке М. Матюшина Булат Галеев (2002) завершает следующими словами: «Он несомненно был одним из тех, кто после Скрябина и Кандинского разведывал пути к постижению ее природы, средств и приемов, которые это новое искусство может использовать» (с. 236).

Творчество знаменитого архитектора-конструктивиста, автора проекта «Город Солнца» И.И. Леонидова (1902-1959), серьезно повлиявшего на развитие современной мировой архитектуры, кандидат архитектуры, профессор Уральской государственной архитектурно-художественной академии А.А. Барабанов (устное сообщение) относит не столько к синтезу искусств, сколько к русскому космизму, так как почти с первых своих творческих работ он старался каждую значимую функцию заключать в отдель-

ный архитектурный объем и располагать эти объемы в гармоничной объемно-пространственной композиции, напоминающей Космос с его звездами, планетами и их орбитами. В настоящее время Е.А. Бухаровой подготовлена к защите кандидатская диссертация, посвященная творчеству этого выдающегося архитектора.

В 1995 году Булат Галеев публикует книгу «Советский Фауст» о «пионере электронного искусства, великом изобретателе» Льве Сергеевиче Термене (1896-1993). «Советский Фауст» творил на Воробьевых горах, а место пребывания «Советского Мефистофеля» было другим – на Лубянке. Л.С. Термен был потомком альбигойцев, представителей религиозного течения «добрых людей» (катаров), преемников так называемых «андреевцев» (исповедовавших своим основателем апостола Андрея Первозванного) и проводников мистических учений Грааля, религиозного ордена, в XIII веке разогнанного по всей Европе, и одна из его генеалогических ветвей каким-то образом «просла» в России. Выпускник Петербургской консерватории и одновременно – Высшего офицерского электротехнического училища, еще в дореволюционное время, он был сотрудником Государственного физико-технического института и одновременно – концертирующим исполнителем, уже в 1920-е гг. получившим на этом поприще мировую известность (Галеев, 2002).

Лев Сергеевич в 1922 году создает инструмент, получивший название «терменвокс» (голос Термена), - первый в мире концертный электромузыкальный инструмент, звуки которого извлекались простым движением руки в воздухе, как бы «из ничего», а в 1926-м – действующий образец первого советского телевизора с экраном 1×1 м. Однако в рядах пионеров телевидения он не значится, поскольку прибор засекречивается «Мефистофелем» с целью использования его для «пограничного контроля», и о дальнейшей его судьбе ничего не известно. В 1930-е на целое десятилетие он командирован в США, где наряду с концертной деятельностью организует фирму по выпуску электромузыкальных инструментов «терпситон», в которых музыка создается уже не рукой, а движением всего тела: не музыка управляла танцем, а наоборот; тогда же проводит опыты по сочетанию музыки с осязательными воздействиями. В дуэте с Альбертом Эйнштейном (терменвокс - скрипка) они играли пьесы Гершвина, но параллельно с музыкой наш «Фауст» выполнял задание «Мефистофеля»: выяснить, на чьей стороне будут США в случае войны (Галеев, 2002).

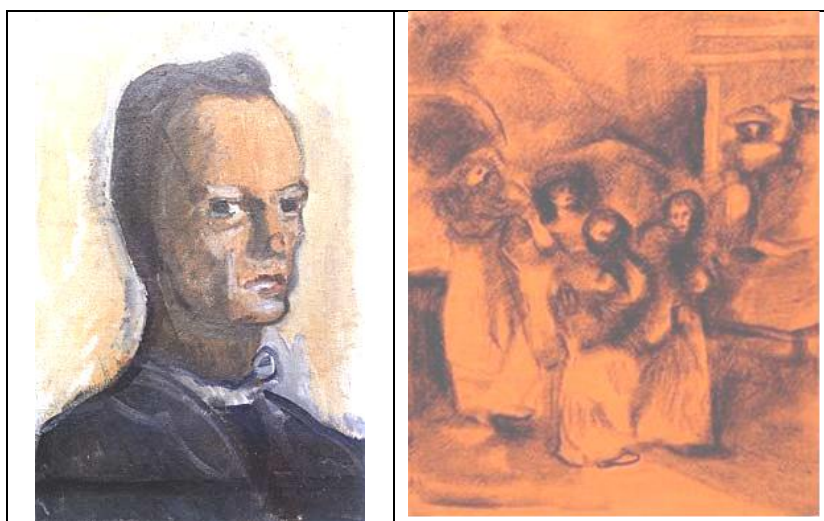
Перед войной Лев Сергеевич возвратился на Родину и с трудом узнал ее – «страна погрузилась в мрак послереволюционного средневековья». «Советского Фауста» «на всякий случай» арестовали: вначале Колыма, затем сталинская «шарашка» в компании с А. Туполевым и С. Королёвым, где он разрабатывает радиомаяки для самолетов, аппаратуру для «беспилотников», а также подслушивающее устройство «Буран», которое Берия устанавливает не только в иностранных посольствах, но и в кабинете Сталина, за что автор получает в 1947 году Сталинскую премию I степени. В начале 1960-х «Мефистофель» его, наконец, отпускает, и Лев Сергеевич работает вначале в Московской консерватории, а затем до конца жизни – на кафедре акустики МГУ в должности рабочего-механика 6-го разряда (Галеев, 2002). Свидетельствует Б. Галеев: «Лев Сергеевич говорил мне не раз, что разобрался с “микроструктурой времени” и находится в преддверии раскрытия секрета бессмертия. Мистика?...» (с. 247).

«Встречаясь с Терменом, - пишет Булат Галеев (2002), - каждый раз я ловил себя на мысли: неужели всё это один человек, одна жизнь, которая вместила в себя технику и музыку, войну и мир, «терпситон» и «Буран», райское дворянское детство и чистилище революции, аплодисменты всей планеты и “крутые маршруты” бериевских лагерей. Жизнь свела в его судьбе Ленина и Сталина, Тухачевского и Рокфеллера, Гершвина и Королёва, Берию и Эйнштейна...» (с. 246).

Я же ловлю себя на другой мысли, мысли о поразительной схожести двух драматических судеб – «Советского Мефистофеля» и «красного барона», авиаконструкто-

ра Роберта Бартини, история которого описана мной в двух книгах (Усольцев, 2010, 2012). Обоих роднит парадоксальное сочетание их фантастической гениальности не только с невозможностью ее полной реализации в условиях сталинского режима, но и, более того, - с гонениями и репрессиями. По какому-то стечению обстоятельств оба оказались в одной «шарашке», в хорошей компании с А.Н. Туполевым и С.П. Королёвым, и оба получили высокие государственные награды, будучи в заключении, за разработки, далеко опережающие свое время. А сколько сотен, а может и тысяч, невинных русских талантов вообще не смогло реализоваться, сгинув бесследно в ГУЛАГе, посчитает ли кто когда-нибудь?

Оригинальным приложением мировоззрения Н.Ф. Федорова к проблеме развития искусств явилось творчество Василия Николаевича Чекрыгина – живописца, графика, идейного вдохновителя группы «Маковец» (1922—1927) - союза русских художников и поэтов, объединённых стремлением выразить в живописной форме духовные сущности.



Василий Николаевич Чекрыгин (1897-1922). Автопортрет

«Четыре идущие женщины». 1922. Худ. В.Н. Чекрыгин.

Прямой последователь учения «общего дела» Н.Ф. Федорова, В.Н. Чекрыгин стремился к синтетическому, монументальному искусству, прообразу будущего реального космического творчества. Его работы, такие как графический цикл «Воскрешение», «Переселение людей в космос», представляли собой эскизы к фресковой росписи. «На этих листах мы видим, как в мерцании космической бездны, словно втянутые в медленное кружение, движутся фигуры людей, легкие, просветленные, в едином хороводе восстания к новой, бессмертной жизни» (Семенова, Гачева, 2004. С. 51).

В статье «О Соборе Воскрешающего музея» (1921) В.Н. Чекрыгин размышляет: «Когда мне бывает особенно тяжело, я вспоминаю Андрея Рублева с его другом, радующимся дивным иконам, Леонардо со спокойной и одинокой душой, великой душой, не отбросившей мира. Он мог стать великим пессимистом, были все данные к этому, но он величайший оптимист, в этом большая опора для меня. ...Я бы назвал цвет, свет, звук – высшей плотью. Творение из этой плоти вовсе не есть создание подобий. Оно – творение в высшем роде, в высшем мире. Ученые возразят: то что не имеет клеточек, не может быть названо телом. Мы, художники, может быть, и ошибаемся, но не так уж мы не правы. У нас нет другого материала, которым бы мы могли рассказать о Слове» (<http://www.transhumanism-russia.ru/content/view/157/94/>).

Профессор А.В. Бакушинский (1883-1939) под влиянием его картин писал: «Это – фрагменты титанического замысла, такого же неожиданного и немислимого для современного художественного бессилия, измельчания творческой мысли, как все, что

делал этот исключительный человек. Почти все это – предощущения и видения живописного изображения Воскресения Мертвых» (Бакушинский, 1922. С. 132).

И далее: «Величественная тема самого таинственного и страшного момента мировой истории в его разрешении победы новой плоти над силой смерти глубоко волновала художника в последние годы его жизни. Его рисунки, эскизы, сотни чудесных ликов, позволяющих нам созерцать становящееся чудо. С первых же впечатлений мы во власти видения. ... Долгими часами, в растущем душевном напряжении вы погружаетесь в особый, жутко и глубоко волнующий мир. Он весь дематериализован, весь в светящемся тумане, прорванном ритмическими интервалами – сгустками тьмы. В этой первичной космической туманности, как в видении Иезекииля, формируется плоть воскрешающая» (Бакушинский, 1922. С. 134). В возрасте двадцати пяти лет В.Н. Чекрыгин погиб под колёсами поезда. Работы его хранятся во многих музеях России.

Сегодня нельзя обойти вниманием трагическую судьбу группы русских художников-космистов 1920-х гг., известную под названием «Амаравелла» (в переводе с санскрита – «Ростки бессмертия, или Обитель бессмертных»). На их формирование оказало влияние творчество Е. Блаватской, М. Чюрлениса, Н. Рериха, В. Борисова-Мусатова. Творчество группы «Амаравелла» выделяется среди художественных предчувствий космической эры. Группа существовала в Москве с 1926 по 1930 год. Это был тесный кружок единомышленников. В их работах получила дальнейшее развитие идея синтеза искусств. В объединение, возглавляемое П.П. Фатеевым, входили А.П. Сардан (Баранов), Б.А. Смирнов-Русецкий, С.И. Шиголев, В.Т. Черноволенко и профессиональная актриса В.Н. Пшесецкая (Руна). Руна (сценический псевдоним) фактически была духовным центром и деятельным членом группы "Амаравелла". Сохранилось только 5 портретов-членов группы ее работы, остальное погибло.

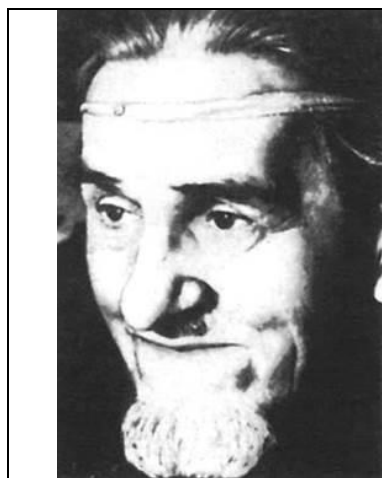


Художники группы «Амаравелла»
(Линник, 2008б)

Б. Смирнов-Русецкий писал о Руне: "Казалось, она была направлена к нам (членам Амаравеллы) чьей-то Высокой Волей, чтобы объединить и сплотить нашу группу, придать более глубокий смысл нашим исканиям". В Петербурге она была членом теософского кружка и прекрасно знала теософскую литературу. В кружке проводились спиритические сеансы, посвященные изучению природы Венеры. Мужем Руны был философ Петр Успенский. Именно от него она получила углубленные познания оккультизма. В 1930 году В.Н. Пшесецкая была арестована и сослана в Архангельск. По предположению Смирнова-Русецкого она скончалась в 1945 или 1946 году.

Основателем «Амаравеллы» и её лидером считался Пётр Фатеев (1891–1971), первый русский художник-космист. Ю.В. Линник (2008б) видит П.П. Фатеева «дирижером-магом: по его мановению звуки и цвета превращаются друг в друга – картина воспринимается процессно. И это светомузыкальный процесс. Художник дирижирует небывалым оркестром» (с. 25). Ещё до революции П.П. Фатеев создал первые инопланетные пейзажи под воздействием живописи М. Чюрлениса, поэзии У. Уитмена и Р. Тагора, фантастических произведений К. Фламариона и В. Крыжановской. На протяжении полувека в многочисленных работах из циклов «Опыты построения нового, иного мира», «Космические пейзажи», «Облака», «Космические цветы» П.П. Фатеев развивал ещё почти не изведенную искусством тему. Он стремился к «опережающему» эстетическому постижению мироздания, пытался понять «знаки небес», увидеть вечную кра-

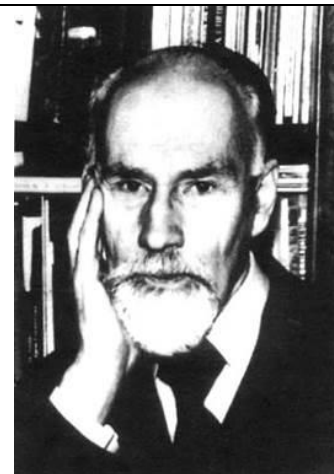
соту Вселенной, считая, что «художественная космология» может содействовать научному постижению мировых законов (Кленов, 1990).



Петр Петрович Фатеев (1891-1971)



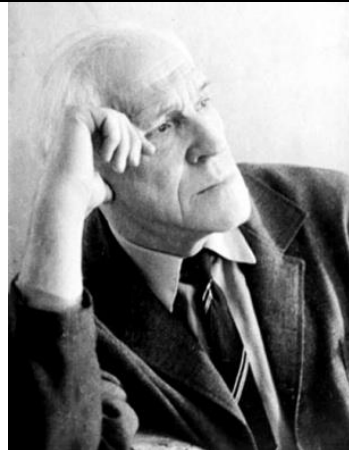
Александр Павлович Сардан (1901-1974)



Борис Алексеевич Смирнов-Русецкий (1905-1993)



Сергей Иванович ШигOLEV (1895-1943?)



Виктор Тихонович Черновленко (1900-1972)

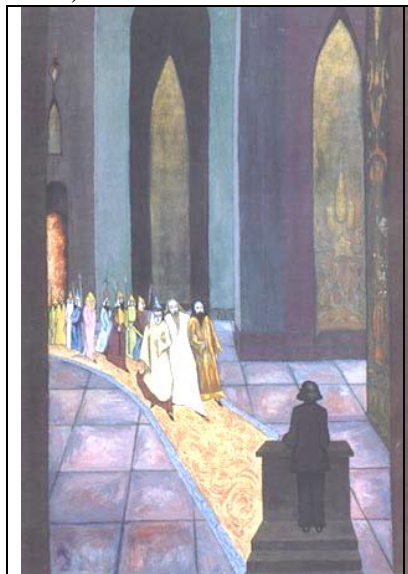


Вера Николаевна Пшесецкая (Руна) (1879-1946?)

Творчество А.П. Сардана Л.В. Шапошникова (2001) характеризует как сочетание научных предвидений и удивительной музыкальной одаренности, как редкую способность восприятия космических ритмов и вибраций; некоторые его полотна воспринимаются как послания носителей полевого разума. Начинаящий композитор школы Скрябина и виртуозный график Александр Сардан был автором названия группы. Разносторонне одаренный человек, знаток восточной и европейской культур, он постоянно интересовался новейшими открытиями в области науки и техники. Этот уникальный сплав знаний и увлечений помог ему ввести в искусство ряд оригинальных тем и сюжетов: «Симфония радиации Земли» (1923), «Маяки Земли и сигналы из космоса» (1926), «Микродинамика пространства» (1935) (Кленов, 1990).

Картины Б.А. Смирнова-Русецкого – «поэта тонкого мира» - символизируют непредсказуемость новизны, ожидающей человека на новой ступени иерархического восхождения. С первого же графического цикла «Прозрачность» стала формироваться его особая философия пейзажа, мотивы сокровенной жизни природы, раскрытой в просторах Вселенной. Ближе всего ему было творчество Н. Рериха. В 1927 году он начал свой цикл «Космос», но одновременно, единственный из всей группы, увлекся древнерусской историей и архитектурой, природой русского Севера. Б.А. Смирнов-Русецкий стремился создать цельный эстетический образ «очеловеченного мироздания» в живо-

писных циклах «Север», «Острова в пространстве», «Надземные храмы» (Кленов, 1990).



Шествие. Худ. П.П. Фатеев



В высь. Худ. А.П. Сардан



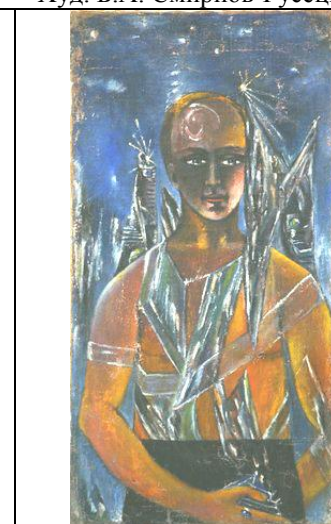
НЛО над озером.
Худ. Б.А. Смирнов-Русецкий



Небо и Земля. Прошлое. Худ.
С.В. Шиголев



Звучание дальних миров.
Худ. В.Т. Черноволенко



Портрет Сардана (Тар).
1928. Худ. В.Н. Пшесецкая
(Руна)

В наибольшей степени воздействие идей космонавтики и космофизики, помимо А.П. Сардана, коснулось в «Амаравелле» Сергея Шиголева. Его романтическая увлечённость стала главной причиной появления в 1927 году поистине уникального в мировом искусстве цикла «Космос». Новаторскими были сюжеты: «Машины в космосе», «Работа в космосе», «Лаборатория космоса». Удачной оказалась и попытка С.И. Шиголева передать средствами живописи состояние невесомости. Под влиянием теорий К. Циолковского и произведений Н. Рериха он продолжил поиск своего варианта искусства новой эры в сериях «Путь», «Идущий», «Радиосоната» (Кленов, 1990). Цикл С.И. Шиголева «Лаборатория в Космосе», по Ю.В. Линнику (2008б), посвящен беспрецедентной для искусства теме: эстетически осваивается феномен жизни, понятой как функция Вселенной – как творческое проявление бытийных энергий; жизнь зарождается в открытом космическом пространстве.

Для Виктора Черноволенко, экономиста по профессии и талантливому композитора-самоучки, был характерен свой, совершенно иной подход к изобразительному ис-

куству, отличавшийся даже от наиболее близкой ему «цветомузыкальной» графики А. Сардана и полотен М. Чюрлёниса. В ранних поэтически-созерцательных пейзажных сериях «Якутия» и «Ладога» 1920–1930-х годов он сумел соединить, отталкиваясь от реальности, образы земной природы с её величественными «космическими прообразами». Его привлекала «чистая», немного сказочная фантастика (Кленов, 1990).

В живописи В.Т. Черноволенко Ю.В. Линник видит литургическое начало: это записанная в красках и линиях музыка какого-то инопланетного культа, космические хоралы звучат в его полотнах. Всматриваясь в гамму красок земных пейзажей, художник находил краски для изображения иных миров и самой Вечности – той, в которой все миры и эпохи когда-нибудь встретятся (Зорин, Книжник, 2000; Шапошникова, 2001; Линник, 2008б).

В. Абрамович (2009) выражает свое преклонение перед произведениями В.Т. Черноволенко – этими «окнами в астральный мир, картинами, представляющими сверхчеловеческие существа, проживающие во внутреннем пространстве нашей души. Тайна этих нематериальных существ заключается в том, что у них нет размеров и они находятся везде. И действительно, смотря на звездное небо с галактическими стаями, на наш Млечный путь, мы видим такие же облака световой энергии, из которых состоим и мы» (с. 41). Он характеризует Виктора Тихоновича как «музыканта сфер» и высоко духовного человека: «Через духовный лед своей эпохи он прошел как “рыцарь Света”, как ратник легендарной Шамбалы. Он защитил внутреннюю истину своего высшего существа, своего сияющего Я, которое до конца жило только в музыкальном свете, когда он играл, и в световой музыке, когда писал» (с. 44).

Творчество В.Т. Черноволенко оставило свой след и на Урале. Вот что вспоминает профессор Уральской государственной архитектурно-художественной академии А.А. Барабанов (устное сообщение): «С его творчеством я познакомился вплотную в 2001 г., когда в Музее нашей УралГАХА на Плотинке мы делали, во многом благодаря вдове М.Ф. Дроздовой-Черноволенко, выставку его работ из 101 картины, посвященную 101-летию со дня его рождения. Тогда же мы хотели издать большой каталог работ этого выдающегося художника-космиста, сверстали его, сопроводив шестью серьезными аналитическими статьями, посвященными его творчеству (на русском и английском языках) и чуть было не напечатали в типографии, но в самый ответственный момент директор Екатеринбургского благотворительного фонда (кажется, Кузьмин) решил, что у него наметились несколько другие планы и отказал нам в финансовой поддержке. Виктор Тихонович Черноволенко был не только удивительным художником-космистом, но и уникальным композитором-импровизатором. Когда мы трудились над каталогом, оказалось, что есть 13-часовая запись его музыкально-космических импровизаций, которую мы хотели записать на DVD-диске и приложить к нашему планировавшемуся каталогу творчества Виктора Тихоновича, названному нами "Мелодии Просторов Мироздания". М.Ф. Дроздова-Черноволенко умерла лет 5 назад и завещала часть картин Виктора Тихоновича Новосибирскому Музею Космонавтики, а большую часть его картин - Международному Центру Рерихов в Москве (Л.В. Шапошниковой). Одну из его больших картин, написанную маслом (2 × 1,5 м), Мария Филипповна подарила в 2001 г. нашему Музею УралГАХА, что на Плотинке (зав. музеем Елена Валентиновна Штубова)».

В Манифесте, под знаком которого в 1927 г. прошла выставка «Амаравеллы» в Нью-Йорке, говорилось: «Наше творчество, интуитивное по преимуществу, направлено на раскрытие различных аспектов Космоса – в человеческих обликах, в пейзаже и в отображении абстрактных образов внутреннего мира... Восприятие наших картин должно идти не путем рассудочно-формального анализа, а путем вчувствования и внутреннего сопереживания - тогда их цель будет достигнута». «Амаравелла» декларировала интуицию как основное средство познания Космоса. В Нью-Йорке художники

не получили большого признания. Их последняя выставка состоялась в 1929 г. (Зорин, Книжник, 2000; Линник, 2008б).

Дальнейшая судьба художников сложилась трагически. Выставки в США и контакты с Н.К. и Е.И. Рерихами послужили поводом для репрессий. В 1930 г. была арестована Руна. Тогда же был подвергнут краткосрочному заключению А.П. Сардан, и он практически оставил живопись. В недрах ГУЛАГа исчез С.И. Шиголев, дата и место его гибели точно неизвестны. Четырнадцать лет находился в неволе Б.А. Смирнов-Русецкий. Оставшиеся на свободе мастера «Амаравеллы» не встали на путь конформизма, они ушли в андеграунд. Лишь после разоблачения культа личности Сталина «Амаравелла» стала понемногу выставляться и ныне она приобрела широкую известность (Линник, 2008б).

Художники вышли из недр Серебряного века, ими владели идеи Духовной революции, и космическое мироощущение полностью занимало их воображение и направляло кисть. «Амаравелла» искала контакты с другими мирами, направляя свою интуицию не только в космические дали, но и в транскосмические сферы. Это были единомышленники, непохожие на других и поэтому не признанные другими. У каждого из них был свой почерк и своя судьба. После октябрьского переворота тоталитарный государственный контроль воцарился в пространстве разгромленной культуры. Художники «Амаравеллы» были нежелательным элементом в поле «культурной» политики. Поэтому, едва родившись, «Амаравелла» уже была обречена на гибель. Она была запрещена в 1930 году. Несмотря на это, члены группы успели сделать немало (Шапошникова, 2001; Линник, 2008б).

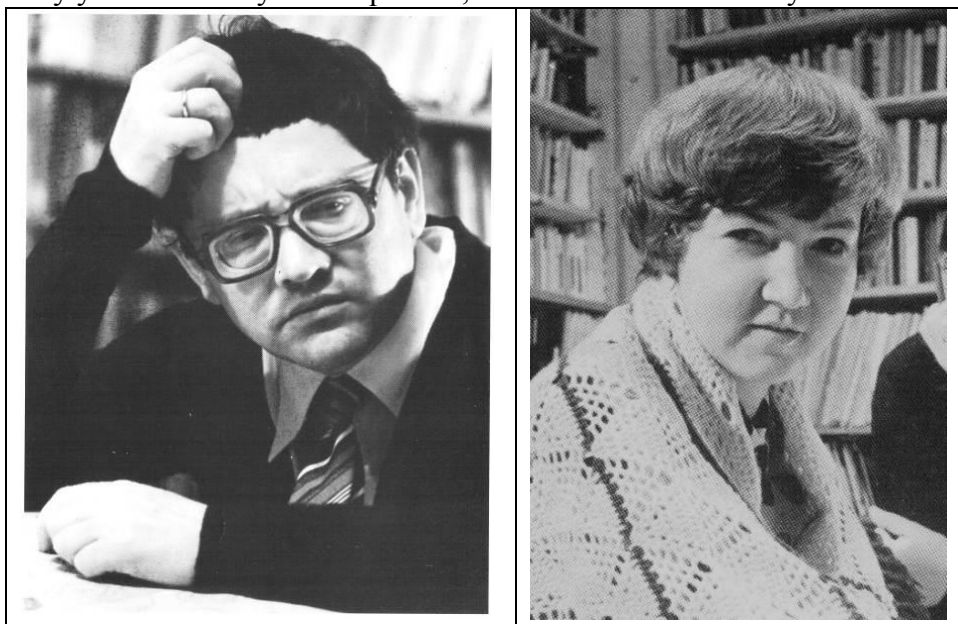
В статье «Жизнь и гибель “Амаравеллы”» Л.В. Шапошникова (2001) отмечает ту особенность творчества художников, которая применительно к М.К. Чюрленису именовалась «музыкальной живописью»: «Особое место в их творчестве занимала музыка, которая была тем формообразующим началом, откуда возникала Новая Красота, новая эстетика самого искусства. В ней звучали космические ритмы, сверкающими красками ложившиеся на полотна и творившие на них новую картину привычного мира. Озарения, всплывавшие из глубины существа самих художников, опережали научные открытия и грядущие философские находения... Через музыкальные космические порывы художников шли на зрителя связанные с космическим мироощущением идеи о беспредельности Космоса, о бесконечности преобразования материи, о Красоте иных миров, о человеке как неотъемлемой части Космоса. Наука еще только подходила к моделированию новой Вселенной, к исследованию еще неизвестных ей физических процессов, а на полотнах «Амаравеллы» уже пылали краски, переливались новые космические формы, серебрились причудливые линии таинственной энергетики, и преображенный человек, свободный и утонченный, творил Новый мир».

«Настанет время, - пишет Л.В. Шапошникова (2001), - когда вспомнят об ушедших и погибших, разыщут их полотна, выставят их и напишут о них хорошие книги. Вновь птица Феникс забьет вещими крыльями Красоты, и вновь Духовная революция созовет под свои знамена верных и сильных духом воинов. И вновь тьма и невежество пошлют свои полки на них. Свет и тьма, Добро и зло, ведение и неведение, созидание и разрушение сойдутся в Космической битве».

Художники «Амаравеллы» проникали в тайны «гармонии мироздания». «Абстрактная живопись уже полностью выходит в невесомость, - пишет Б.М. Галеев (2002. С. 301). Он считает абстрактную живопись «...сущностным признаком другой, визуальной “половины” светомызыкального синтеза, ...получившей реальное “невесомое” движение в этом синтезе» (с. 304) и мечтает о «сравнительной проверке воздействия “весомой” музыки (Моцарт, Бетховен) и “невесомой”, “красочной” музыки (Скрябин, Шёнберг) в условиях реальной невесомости на космической орбите» (с. 305)».

С.А. Казанцева (1998) лучшим традициям русского духовного искусства противопоставляет нынешние: «Стремление к свободе и самовыражению нередко преобладает у многих современных авторов, при этом ограничиваясь рамками собственной личности. Вряд ли останутся в вечности и станут культурными памятниками многие из сегодняшних “произведений”. Разве что свидетельством болезни тела вследствие всеобщей бездуховности. Но у всего телесного, как известно, срок короток, и душа в него никогда не вернется, если и при жизни тела ей не нашлось там места. Многие из современных произведений, по-видимому, лишь смогут удивить наших потомков, являясь историческим свидетельством того, “какие странные люди жили в то время” и смогут служить предостережением “как не надо” относиться к творчеству».

Наиболее ярким и последовательным продолжателем идей синтеза искусств в наше время явился уже неоднократно упоминаемый выше Булат Махмудович Галеев. Со студенческих времен, с кружка художественной самодеятельности при Казанском авиационном институте, с СКБ по изучению светомузыки «Прометей», выросшего впоследствии до академического НИИ экспериментальной эстетики «Прометей» АН Татарстана, его сопровождала во всех начинаниях выпускница Казанской консерватории, верная спутница, позднее - жена Ирина Ванечкина. Булат Галеев был потомком элитарного слоя казанской интеллигенции и рано приобщился к мировой и русской культуре. Еще в школе, возможно, под влиянием живописи Кандинского, у него возникла мысль о необходимости объединить живопись с миром музыки «в небывалом танце красок и форм», а для этого был нужен новый материал – свет и новый инструментарий. Поэтому увлекся как гуманитарными, так и техническими науками.



Булат Махмудович Галеев (1940-2009) и Ирина Леонидовна Ванечкина (1940-2013)

В 1960-е, в период борьбы с абстракционизмом, их студенческая творческая группа попала «под колпак» людей «в штатском». Творчество будущего доктора философских наук буквально с его первых шагов было встречено «в штыки» официальной наукой, а тех издателей, что отваживались публиковать его, сурово наказывали и даже увольняли «по указанию сверху» (Галеев, 2002). В течение ряда лет в казанском СКБ «Прометей» разрабатываются светомузыкальные инструменты и с их помощью снимаются фильмы «видимой музыки».



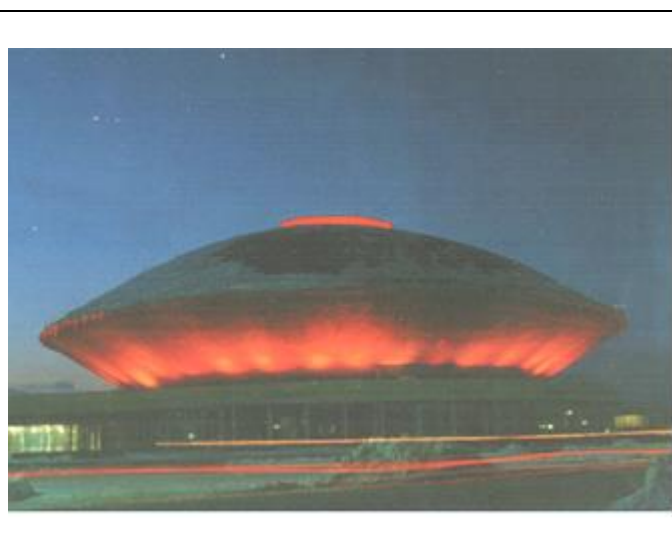
Зал светомузыки в Молодежном центре Казани. Разработка СКБ «Прометей» (Галеев, 2002)



Светомузыкальный спектакль «Прометей» (Скрябин+Кандинский). Постановка Б. Галеева и И. Ванечкиной (Галеев, 2002)



«Малиновый звон» на Спасской башне Казанского Кремля. Автор проекта Б. Галеев (Галеев, 2002)



Светодинамическое освещение современной архитектуры. Автор проекта Б. Галеев (Галеев, 2002)

Вот что пишет петербургский профессор М.С. Каган (2002): «Булат Галеев - уникальное явление в российской культуре XX и, видимо, XXI столетий. Впрочем, почему только российской: сколько я знаю культуру Европы и Америки, не встречался мне другой подобный мыслитель – одновременно ученый и художник, в обеих своих ипостасях находящийся на том гребне истории, на котором сегодняшнее состояние культуры переходит в завтрашнее» (с. 12).

Считая Булата Галеева «уникальным явлением в современной культуре», М.С. Каган видит эту уникальность «...не только в этой поразительной разносторонности дарования, но и в направленности всей его деятельности, смысл которой – включение в нашу эстетическую науку рожденного техническим прогрессом XX века нового вида искусства – светомузыки. Б. Галеев преодолел разрыв между практическими экспериментами, проводимыми энтузиастами этого искусства, и теоретическим конструированием его модели – он вывел теорию свето- и цветомузыки (и других новых смежных видообразований) из осмысления собственной (и своих коллег) практической деятельности и проверил все в собственных опытах. Он подкрепил эту теорию и обоснованием синестезии как «сущностной» человеческой способности, лежащей в психической базе нового искусства» (с. 13-14).

Что же такое «синестезия» в понимании Б. Галеева? Термин «синестезия» (от «син-эстезис») расшифровывался обычно как «со-ощущение». Он вошел в научный обиход более века назад, однако до последнего времени, наряду с основным значением как проявлением «межчувственных связей в психике» имелся ряд других определений в других областях искусства. Б. Галеев выступил противником толкования синестезии как аномалии или даже болезни, или как некоего «шестого чувства». Он считает, что синестезия – это не «со-ощущение», а «со-представление», «со-чувствование», *это межчувственная ассоциация*, которая может быть пассивной (обывательской) либо активной (творческой).

Рассматривая синестезию как «ассоциацию по сходству», в чем-то родственную обычной метафоре, Б. Галеев имеет в виду в первую очередь эмоциональное подобие, эмоциональное сходство, наиболее присущее искусству и осуществляемое обычно на подсознательном уровне. При этом чисто внешне, формально осуществляется «сравнение несравнимых вещей», тем не менее, всем понятное, как то: «черный ужас», «зеленая тоска», «холодный взгляд» и т.п. (Впрочем, наверное, наименее «всем понятно» выше упомянутое звуко-цветовое определение, данное К.К. Сараджевым художнику А.П. Васильеву - "Ре-диез мажор оранжевого цвета" (Ванечкина, 2000), но это уже надо отнести к исключительности, уникальности личности Константина Константиновича).

«В связи с этим, - пишет Б.М. Галеев (2002), - синестезию следует отнести к области невербального (здесь – чувственного, образного) мышления, наряду с визуальным, музыкальным мышлением. А точнее, если речь идет о слухо-зрительной синестезии, она как раз и является связующим компонентом визуального и музыкального мышления!» (с. 270). Будучи специфической формой взаимодействия в целостной системе чувственного отражения, синестезия есть «проявление сущностных сил человека», а не «аномалия мозга». Как сущностное свойство художественного мышления, синестезия содействует выполнению «компенсаторных функций по опосредованному возмещению неполноты самой чувственности в моносенсорных искусствах» (с. 272). Таким образом, светомузыка не заменяет традиционную музыку и живопись, а выполняя компенсаторную функцию, дополняет и то, и другое. В то же время, в стремлении приблизиться к музыке живопись у М.К. Чюрлёниса и В.В. Кандинского «перестает быть изобразительной» (Галеев, 2002. С. 468).

«Межчувственная ассоциация», - пишет далее Б.М. Галеев (2002), - «это есть способность именно ментально, в воображаемом сопоставлении “видеть” пластику мелодии, колорит тональности и, наоборот, “слышать” звучание цветов и т.д. Синестезия - общезначимое свойство человеческой психики, ведь каждый из нас понимает синестетические переносы в поэтической и обыденной речи (“яркий звук”, “матовый тембр” и т.д.). Часто словесные характеристики музыкальных звучаний используются из словарей иных ощущений, прежде всего, зрения и осязания: «бархатный, теплый голос гобоя», «мелкие трели рояля», «акварельно-прозрачные звучания флейты», «хроматические цепочки трезвучий», «многоцветная оркестровая ткань» и т.д. Когда в зрительных впечатлениях акцент делается на цвете, то вместо синестезии используется, как ее частный случай, другой термин, известный и интенсивно обсуждаемый еще в XIX веке, - «цветной слух».

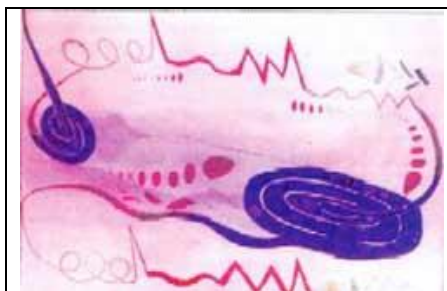
Воображение, «тяга к синестезии» наиболее развита у детей, у взрослых она уже постепенно гасится. В подтверждение этому Б.М. Галеев (2002. С. 317) цитирует казанскую поэтессу Г. Романову:

«Пытливо глазёнки на рощу глядят:
Деревья стоят, а кусты, что – сидят?
Мороз белым инеем улицы пудрит,
Заметно дыханье. – Ай! Лошади курят,
Но многим вопросам не сыщешь ответа:

Зачем имя Леночка желтого цвета?
А имячко Света белого цвета?
Все дети – Сократы, все дети – поэты,
Не забывайте люди об этом!».

В свои неполные три года я, по-видимому, еще не догадывался о феномене синестезии, но когда на свет появился мой брат Александр, то, со слов мамы, я прокомментировал это событие предельно коротко (хотя к тому времени русский язык уже худо-бедно освоил): «Вова – Уууу, а Саша – Ииии!» - видимо, самое сильное первое впечатление произвела колоссальная разница в наших «весовых категориях».

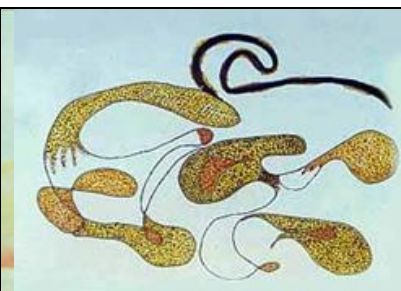
Дети находят возможным и разумным «рисовать людей выше домов», передавать карандашом свои ощущения. Поэтому в СКБ «Прометей» на основании экспериментов с детьми по «рисованию музыки» была разработана специальная методика обучения детей, их художественного воспитания. И. Ванечкина и Б. Галеев пишут (2002): «Мы поняли, что синестетичность описаний как специфическое проявление метафоричности может служить своего рода индикатором глубины эмоционального проникновения в суть произведения и что, в свою очередь, сама синестезия может стать одним из инструментов музыкального воспитания».



"Скерцо" М. Мусоргский. Рисунок И. Валеева, 12 лет (Ванечкина, Галеев, 2002).



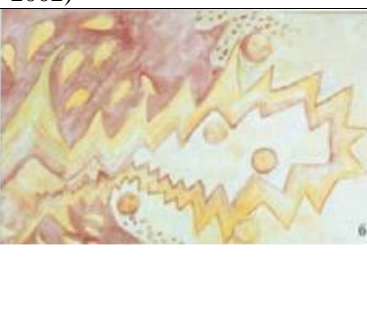
Из цикла "К детям" Б. Бартока. Рисунок Р. Садыковой, 12 лет (Ванечкина, Галеев, 2002)



"Романс" из музыки Г. Свиридова к повести Пушкина "Метель". Рисунок Л. Шевелевой, 12 лет (Ванечкина, Галеев, 2002)



40-я симфония (часть 1) В.-А. Моцарта. Рисунок Л. Шевелевой, 13 лет (Ванечкина, Галеев, 2002)



"Марш" из музыки Г. Свиридова к повести Пушкина "Метель". Рисунок В. Ганачевского, 12 лет (Ванечкина, Галеев, 2002)



"Темное пламя" А. Скрябина. Рисунок И. Солдатовой, 17 лет (Ванечкина, Галеев, 2002)

По мере накопления проявлений синестезии в синтезе искусств формируется «психологическая установка на наиболее ожидаемые, т.е. банальные сопоставления зримого и слышимого». Всем понятной становится «постоянная синхронность в движениях музыки и сложных визуальных образов». Но слухо-зрительным «унисоном» не исчерпываются возможности аудиовизуального синтеза. А. Скрябин показал, «какие великие возможности кроются в приемах слухо-зрительной “полифонии”, когда наряду

с моментами слухозрительного “унисона” используются моменты преднамеренного, сознательного отступления от “унисона”. Речь идет о моментах “слухо-зрительного контрапункта”, когда “аудио” и “видео” входят в осмысленное противоречие» (Галеев, 2002. С. 308). В оригинальных слухо-зрительных произведениях психологическая установка на «унисон», на «подсказки» синестезии «может и должна преодолеваться эстетической установкой, обусловленной конкретным художественным замыслом. И именно слухо-зрительный контрапункт, слухо-зрительная полифония обеспечивают образное единство и органическую целостность разнородных средств при их синтезе» (там же. С. 272).

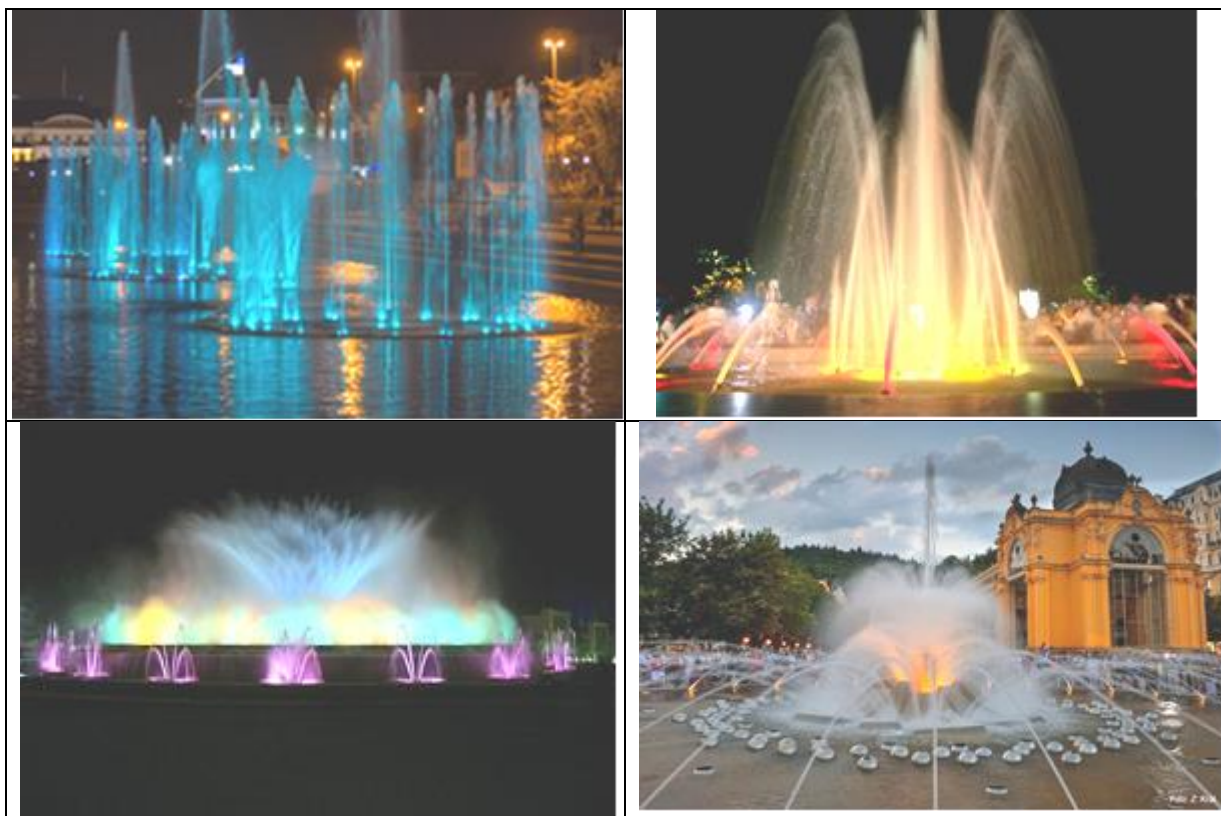
Б.М. Галеев пишет далее: «Гениальность Кандинского заключается в том, что он пошел дальше, открыв более глубокие закономерности синтеза, обратив внимание на феномен так называемого “внутреннего контрапункта”, на основе чего, в развитие его идей, нами были исследованы принципы так называемой “внутренней полифонии”» (там же. С. 309). Речь идет о существовании, наряду с интермодальными, интрамодальными синестезиями, т.е. «о психологических ассоциациях между отдельными компонентами внутри одного сенсорного материала». Согласно представлениям В. Кандинского, «активный желтый цвет близок по эмоциональному воздействию к активной, острой фигуре треугольника, спокойный синий цвет близок к спокойному кругу, а монолитный квадрат близок по воздействию к красному цвету». И он в своих картинах пользуется всем диапазоном контрастов: «от нулевого при внутреннем унисоне (красный квадрат, синий круг) до самых резких контрастов (желтый круг, зеленый квадрат) и т.д. Всё это и позволяет воспринимать его абстрактные картины как подлинную симфоническую “музыку для глаз”» (Галеев, 2002. С. 310).

Б.М. Галеев приводит примеры внутреннего контрапункта в разных искусствах. Так, в архитектуре вид египетских пирамид согласуется с ощущением «весомости» камня (внутренний унисон), а облик «пламенеющей» готики антагоничен используемому материалу (внутренний контрапункт), что и определяет эстетическое своеобразие ее стиля. В поэзии именно полифоническим содержанием определяется «музыка стиха», она состоит, как писал Б. Пастернак, «не в благозвучии гласных и согласных, отдельно взятых, а в соотношении значения речи и ее звучания». Наконец, в музыке «внутренние голоса» могут быть параллельными, т.е. следовать «подсказкам» внутренней синестезии или находиться в противофазе. Б.М. Галеев, анализируя музыку разных эпох (Бах, Бетховен, Скрябин), увидел постепенный переход от использования приемов «внутреннего унисона» к более широкому обращению к приемам «внутреннего контрапункта».

Согласно Б.М. Галееву, светомузыка тесно связана и с музыкой, и с живописью, и с хореографией, и с кинематографом, но эти отношения «могут быть объяснены лишь диалектикой части и целого, лишь при понимании светомузыки как органически целостной художественной системы». Человек и раньше имел возможность “видеть” музыку при восприятии танца, балета, – танец еще с античных времен называли «музыкой для глаз». Сущность же светомузыки Булат Махмудович раскрывает в условной характеристике ее как искусства «инструментальной световой хореографии» (с. 21, 445).

Обращаясь в наш компьютерный век, Б.М. Галеев развенчивает некоторые сложившиеся мифы и стереотипы, связанные с внедрением ЭВМ в искусство. В частности, он опровергает мнение, что «компьютерам будет доступно моделирование художественной деятельности», считая что «компьютер – это просто новый инструмент, пусть и со своими (великими) особенностями», что «в настоящих произведениях искусства всегда должно присутствовать творческое “Я” активного художника» (с. 486, 488), что полная формализация, алгоритмизация художественного творчества в принципе невозможна. «С помощью машины, - пишет Б. Егоров (1968), - как бы имитируется человеческая посредственность. Мы как бы получаем точную математическую формулировку

того, что уже стало стандартом, трафаретом, по которому работают ремесленники» (с. 238).



Поющие фонтаны: в Екатеринбурге (слева сверху); в Сочи (справа сверху); в Барселоне (слева внизу); в Марианске Лазне, Чехия (справа внизу).

Комментируя еще один миф о том, что «компьютерные средства вытеснят все предыдущие, включая кино-, фото-, теле-, видеотехнологии», Б.М. Галеев (2002) пишет: «Подобно тому, как бананы не заменят яблоко или картофель, компьютерная “палитра” должна функционировать в культуре не “вместо”, а “вместе”, обладая своими специфическими особенностями в системе художественной коммуникации, формирующими свой, новый язык художественного мышления» (с. 488). Точно так же Б.М. Галеев противостоит мнению, что «художник будет создавать уже не новые произведения, а новые виды искусства, что потребность в прежних видах художественного творчества исчезнет». Он утверждает: «В науке, технике любое новое открытие покрывает, включает в себя прежнее. В искусстве же создание картин К. Моне не лишает значимости пейзажей Ф. Васильева, рождение музыки Шостаковича никак не сказывается на месте в культуре произведений Моцарта», «шедевры Репина и Кандинского не подминают и не подменяют Джотто и Рафаэля», светомузыка никак не заменяет традиционной живописи и музыки. «Вселенная искусства расширяется, но при этом не рассыпается на беспризорные и изолированные художественные акции, ибо сохраняет свою целостность, их растущее системное множество, прежде всего, за счет взаимодействия друг с другом» (с. 475, 495, 499). Возвращаясь к ожидаемому Вагнером и Скрябиным «всеискусству», Булат Галеев (2002) констатирует: «Художественная Вселенная оказалась сложнее, многообразнее. И в ней, судя по всему, не исчезнет никогда борьба тенденций видового разделения и синтеза искусств, которая и составляет системное бытие искусств» (с. 480).



Книгу «Искусство космического века» Б. Галеев завершает своим видением будущего в искусстве, последствий расширения «Вселенной искусств» (2002. С. 499-500): «В этом количественном росте системы, обеспечиваемом и за счет компьютеров, вероятно, заключен единственно достоверный показатель прогресса в искусстве. Ибо расширяется контингент тех, кто может испытать и проявить себя в художественном творчестве, имея возможность реализовать свой недовостребованный творческий потенциал... Новые художники говорят на новом языке, используя новый инструментарий, рождаемый в ходе развития единой культуры, единой человеческой цивилизации, формирующей диалектическое двуединство процессов становления эстетических потребностей и способностей их реализации».

Так искусство русских космистов Серебряного века в своем восходящем развитии сомкнулось с «Искусством космического века» Б.М. Галеева в нашем, XXI столетии.

Список использованной литературы

- Абрамович В.* Виктор Черноволенко – рыцарь Света // Дельфис. 2009. № 2(58). С. 41-44.
- Бакушинский А.В.* На пути к великому искусству // Жизнь. Литературно-художественный журнал. М., 1922. № 3. С. 132-134.
- Блок А.А.* Записные книжки (1901-1920). М.: «Художественная литература», 1965. 663 с.
- Блок А.А.* Все – музыка и свет. Избранная лирика. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное изд-во, 1980. 64 с.
- Брюсов В.Я.* О искусстве. М: Товарищество Типографии А.И. Мамонтова, 1899. 30 с.
- Булгаков С.Н.* Сны Геи // Критические отзывы. В книге: Иванов В.И. По звездам. Борозды и меж. М.: Астрель, 2007. 1137 с.
- Ванечкина И.Л.* Скрябин и Чюрленис: музыка и живопись на пути к синтезу // Вестник Казанского ГТУ. 1999. № 1. С. 68-73.
- Ванечкина И.Л.* О "цветном слухе" К. Сараджева // Матер. междунар. конфер. "Прометей-2000". Казань: «Фэн», 2000. С.101-104.
- Ванечкина И.Л., Галеев Б.М.* «Поэма огня»: Концепция светомузыкального синтеза А.Н. Скрябина. Казань: Изд-во Казанского ун-та, 1981. 168 с.
- Ванечкина И.Л., Галеев Б.М.,* Реальные истоки скрябинского замысла «световой симфонии» // Новые технологии в культуре и искусстве / Тез. докл. Казань: НИИ "Прометей", 1995. С. 5-7.
- Ванечкина И.Л., Галеев Б.М.* Кандинский и Скрябин: мифы и реальность // Многогранный мир Кандинского / сб. статей. М.: Наука, 1998. С.131-143.
- Ванечкина И.Л., Галеев Б.М.* Синестетические эксперименты в музыкальном образовании // Человек. 2002. № 2. С. 89-99.
- Введенская Е.В.* Утопические идеи в философии русского космизма (Н.Ф. Федоров, К.Э. Циолковский, В.И. Вернадский): Дис. ...канд. философ. наук: 09.00.03. М.: Российский гос. гуманитарный ун-т, 2007. 155 с. (Фонды РГБ).

Галеев Б.М. Скрыбин и развитие идеи видимой музыки // Музыка и современность. Вып. 6. М.: Музыка, 1969. С. 77-141.

Галеев Б.М. Советский Фауст: Лев Термен – пионер электронного искусства. Казань, 1995. 96 с. (Приложение к журналу «Казань»).

Галеев Б.М. Искусство космического века. Избранные статьи. Казань: «Фэн», 2002. 572 с.

Горский А.К. (Остромиров А.). Николай Федорович Федоров и современность. Очерки. Вып. 1: Николай Федорович Федоров. 1828-1903-1928. Биография. Харбин, 1928; Вып. 2: Проективизм и борьба со смертью. Богословие общего дела. Харбин, 1928; Вып. 3: Организация мировоздействия. Харбин, 1932; Вып. 4: Острые мирового кризиса. Харбин, 1933.

Горский А.К. Николай Федорович Федоров и современность // Н.Ф. Фёдоров: pro et contra. В 2 кн. Кн. 1. СПб.: РХГИ, 2004. С. 518-658. (Русский путь).

Егоров Б. Литературоведение и математические методы // Содружество наук и тайны творчества. М.: Искусство, 1968. С. 85-93.

Жаравина Л.В. Художественные формы выражения религиозной догматики в русском искусстве // Горизонты цивилизации: Сб. статей участников Междунар. науч. конф. (Аркаим, 26-28 мая 2010 г.). Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2010. С. 74-85.

Зорин С.М., Книжник Т. Вестники дальних миров // Каталог выставки произведений художников группы «Амаравелла». М.: Международный центр Рерихов; Мастер-банк, 2000 (<http://www.optical-teatr.ru/library/files/009/pdf>).

Иванов Вяч. И. По звездам. Борозды и межи. М.: «Астрель», 2007. 1137 с.

Каган М.С. От отечественного коллеги // Предисловие к книге: Галеев Б.М. Искусство космического века. Избранные статьи. Казань: «Фэн», 2002. С. 12- 15.

Казанцева С.А. Тайна духовной пирамиды // Антропос и поэсис. Вып. 1. М.: Ин-т философии РАН, 1998 (http://philosophy.ru/iphras/library/a_p/kazan.html).

Кандинский В.В. О "Великой Утопии" // Художественная жизнь. 1920. № 3. С. 2-4.

Кандинский В.В. О духовном в искусстве. М.: «Архимед», 1992. 110 с.

Кленов В. «Амаравелла» // Техника молодежи. 1990. № 3. С. 34-35.

Куракина О.Д. Поэсис русского космизма: космическая драма отвлеченных начал // Антропос и поэсис. Вып. 1. М.: Ин-т философии РАН, 1998 (http://philosophy.ru/iphras/library/a_p/kyrakina.html).

Линник Ю.В. Жемчужница. Петрозаводск: Изд-во «Святой остров», 1995. 58 с.

Линник Ю.В. Скрыбин. Петрозаводск: «Полимусейдон», 2008а. 16 с.

Линник Ю.В. Амаравелла. Петрозаводск: «Полимусейдон», 2008б. 32 с.

Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. В 10 т. Т. 3. М.;Л.: Изд-во АН СССР, 1952. С. 25.

Майоров Г.Г. Философия как искание Абсолюта: Опыты теоретические и исторические. Изд. 2-е. М.: «ЛИБРОКОМ», 2009. 416 с.

Муравьев В.Н. Овладение временем как основная задача организации труда. М.: Издание автора, 1924. С. 109.

Овечкина И.С. Космизм и русское искусство первой трети XX века: Автореф. дис...канд. культурологии: 24.00.02. Краснодар: Краснодарский гос. ун-т культуры и искусств, 1999. 18 с.

Розинер Ф.Я. Гимн Солнцу (Чюрленис). М.: Молодая гвардия, 1974. 190 с.

Рубцова В.В. Александр Николаевич Скрыбин. М.: Музыка, 1989. 447 с.

Сабанеев А. Воспоминания о Скрыбине. М.: Музсектор Госиздата, 1925. 318 с.

Савельева И.П. Идеи космизма в музыкальной культуре Серебряного века: Дис... канд. культурологии: 24.00.01. Нижневартонск: Нижневартонский гос. пед. ин-т, 2004. 148 с. (Фонды РГБ).

Семенова С.Г., Гачева А.Г. Философ будущего века (личность, учение, судьба идей) // Н.Ф. Фёдоров: pro et contra. В 2 кн. Кн. 1. СПб.: РХГИ, 2004. С. 5-92. (Русский путь).

Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. М., Харьков: АСТ; Фолио, 2000. 651 с.

Усольцев В.А. Русский космизм и современность. 3-е изд. Екатеринбург: УГЛТУ, 2010. 568 с. (<http://elar.usfeu.ru/handle/123456789/2605>).

Усольцев В.А. Русь изначальная, русский космизм и столетие падения России. Екатеринбург: УГЛТУ, 2012. 600 с. (<http://elar.usfeu.ru/handle/123456789/2602>).

Федоров Н.Ф. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 2. М.: Прогресс, 1995. 544 с.

Цветаева А.И., Сараджев Н.К. Мастер волшебного звона. 2-е изд. М: Музыка, 1988. 109 с.

Чекрыгин В.Н. О Соборе Воскрешающего музея. М., 1921 (<http://www.transhumanism-russia.ru/content/view/157/94/>).

Шапошникова Л.В. Жизнь и гибель «Амаравеллы» // Тернистый путь Красоты. М.: МЦР; Мастер-банк, 2001. С. 262-273.

Яблонский Э.Г. Космизм как феномен русской культуры // Журнал «Самиздат». 2010. 6 апреля (http://zhurnal.lib.ru/j/jablonskij_eduard_genrihowich/ed567.shtml).

Яковлев А.Н. Большевизм — социальная болезнь XX века. Вступительная статья // Чёрная книга коммунизма: преступления, террор, репрессии. 95 миллионов жертв. 2-е изд. М.: Изд-во «Три века истории», 2001. 766 с. (<http://www.agitclub.ru/gorby/ussr/blackbook1.htm>).

Рецензент статьи: ведущий научный сотрудник Ботанического сада УрО РАН, доктор биологических наук, профессор Е.В. Колтунов.