

А. В. МАРКОВ

Российский государственный гуманитарный университет

**«ВОЗДУШНЫЙ ОСТРОВ» БАЛЬМОНТА И «СНЫ» ПРОКОФЬЕВА:
СРОДСТВО ФИЛОСОФИИ СНА**

Поэма Бальмонта «Воздушный остров: Семь сновидений» представляет собой ряд картин, не просто воспроизводящих логику и выразительность сновидческих образов, но объясняющих особенности сновидчества, теоретизирующих о работе мысли во сне. В статье доказывается, что понимание Бальмонтом природы сновидения обязано как идеям Ницше, так и музыке молодого Прокофьева, ориентировавшегося на эстетику Бальмонта. Соответствующая близость Бальмонта и Прокофьева определялась не только сходством эстетических интуиций, но и тяготением к общему способу развития темы на основании контрастов, наделяемых дополнительным звуковым колоритом и обогащающих сюжет. Упомянутая поэма Бальмонта при таком рассмотрении обретает логику и смысл, иллюстрируя тезис Ницше о сновидении как возвращении к архаическому мышлению, при котором человек ощущает свое единство с космосом и взаимозаменяемость телесных переживаний и впечатлений от окружающего мира. Помимо этого, отмечается множественность параллелей между композицией раннего опуса Прокофьева «Сны» и поэмой Бальмонта: использование партий контрастных инструментов, особое обыгрывание темы, семантизация звуков различных инструментов как синестетических образов, диа-

лектическое и телеологическое развитие сюжета – всему этому обнаруживаются параллели в поэзии Бальмонта. Такой параллелизм позволяет расшифровать некоторые темные места поэмы, которые предстают отражениями вполне определенных музыкальных впечатлений. Философия Ницше позволила Бальмонту перейти от феноменологии сновидения как конструирования образов через исследование условий сна к мифотворчеству, не нарушающему законов сновидческой образности. В свою очередь, музыка Прокофьева обусловила те синестетические образы, которые без этого выглядели бы чужеродными в изложении, оправданными только его патетичностью, тогда как здесь упомянутые образы являются естественной транскрипцией звуковых и вообще предметных впечатлений: если представить, что любой предмет звучит, то любой предмет выстраивает и образ во сне. Итак, можно говорить о поэме Бальмонта как культурном палимпсесте, позволяющем уточнить и восприятие современниками инноваций молодого Прокофьева.

Ключевые слова: Бальмонт, Прокофьев, Ницше, сновидение, сюита, музыкальная картина, символизм, музыкальная образность, феноменология музыки, синестезия, инструментовка, музыкальное впечатление.

Для цитирования: Марков А. В. «Воздушный остров» Бальмонта и «Сны» Прокофьева: сродство философии сна // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 3. С. 122–129.
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-13017>

A. MARKOV

Russian State University for the Humanities

**BALMONT'S "AIR ISLAND" AND PROKOFIEV'S "DREAMS":
THE AFFINITY OF DREAM PHILOSOPHY**

Balmont's poem of *Air Island: Seven Dreams* is a series of paintings that not only reproduce the logic and expressiveness of dream images, but explain the features of dreaming, theorizing about the work of thought in a dream. It is proved that Balmont's understanding of the nature of dreams owes both to the ideas of Nietzsche and to the music of the young

Prokofiev, who was guided by Balmont's aesthetics. The mutual understanding between Balmont and Prokofiev related not only to the commonality of aesthetic intuitions, but also to the way of theme development, based on contrasts that receive an additional flavor of sonority, which enriches the plot. The considered poem of Balmont, when examined

in this way, receives logic and meaning: it illustrates Nietzsche's thesis about the dream as a return to archaic thinking, in which a person feels his or her unity with the cosmos and the interchangeability of bodily experiences and impressions from the world around him or her. At the same time, many parallels are noted between the composition of Prokofiev's early opus *Dreams* and Balmont's poem: the use of parts of contrasting instruments, a specific development of the theme, the semantisation of the sounds of various instruments as synesthetic images, the dialectical and teleological development of the plot - all of this has parallels in Balmont's poetry. Such parallels make it possible to decipher some of the dark passages of the poem, which turn out to be the transmission of quite definite musical impressions. Nietzsche's philosophy allowed Balmont to move from the phenomenology of a dream as the

construction of images through the study of sleep conditions to myth-making, while not violating the laws of dream imagery, and Prokofiev's music substantiated those synesthetic images that without this would look alien in presentation, justified only by the patheticness, while here they turn out to be a natural transcription of sound and, in general, object-related impressions: if you imagine that any object sounds, then any object also builds an image in a dream. Thus, we can talk about Balmont's poem as a cultural palimpsest, which makes it possible to clarify the perception of young Prokofiev's innovations by his contemporaries.

Key words: Balmont, Prokofiev, Nietzsche, dreaming, suite, musical picture, symbolism, musical imagery, phenomenology of music, synesthesia, instrumentation, musical impression.

For citation: Markov A. Balmont's "Air island" and Prokofiev's "Dreams": the affinity of dream philosophy // South-Russian Musical Anthology. 2020. No. 3. Pp. 122–129. DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-13017>



Поэма Бальмонта «Воздушный остров: Семь сновидений» [1, с. 44–51] представляется весьма необычной, даже если иметь в виду богатейшую поэтическую сомнологию автора. С одной стороны, композиция «Воздушного острова» тяготеет скорее к сюитности, чем к поэмности, охватывая не просто разные сновидческие сюжеты, но различные типы сновидений: от легкой дремоты и «тонкого сна» – до развернутого действия в глубоком сне. При этом последовательность эпизодов выглядит не вполне ясной: порой не удается определить, как сновидение в одном эпизоде связано с соседними, хотя наличие какого-то общего сюжета в поэме несомненно. С другой стороны, вопреки самоочевидной символической численности сновидений, в тексте не указан важнейший принцип их упорядочивания (соотносимый, к примеру, с количеством основных звуков октавы, цветов радуги и др.).

Нами рассматриваются два ключа к этой поэме, каждый из которых по отдельности объясняет лишь некоторые образы, тогда как оба вместе – образную динамику целого. Это феноменология сновидений, предложенная Ницше в книге «Человеческое, слишком человеческое», и симфоническая картина для большого оркестра «Сны» С. Прокофьева (1910). Для творчества молодого Прокофьева Бальмонт был важнейшим поэтом, на стихи которого в том же 1910 году

композитор сочинил два опуса для женского хора («Белый лебедь» и «Волна»), а в следующем году – романс «Есть другие планеты...». Эти сочинения можно рассматривать как своеобразную прелюдию и к бальмонттиане Прокофьева, и к дружбе двух душевно близких творческих людей. При этом необходимо учитывать следующее: хотя регулярное общение Бальмонта и Прокофьева датируется 1915 годом, особый интерес, проявляемый поэтом к образному миру и настроениям музыки Прокофьева, обнаружился значительно раньше.

Русский перевод упомянутой книги Ницше (1901), опубликованный в отечественном собрании сочинений философа [2], был хорошо известен Бальмонту. В целом, значимость ницшевских идей для музыкального мифа Бальмонта была доказана еще в диссертационном исследовании О. Епишевой, сохраняющем образцовое значение для новейших изысканий на данную тему [3]. То, что трудам Ницше принадлежала важнейшая роль в систематизации интуитивных поэтических прозрений Бальмонта, можно с уверенностью заключить, прочитав любую книгу стихов этого автора, и простое перечисление соответствующих параллелей не имело бы смысла, – за вычетом весьма тонкого замечания В. Брюсова о бальмонттовском сборнике «Жар-птица» (1907). По словам Брюсова, обращаясь к народным стилизациям, Бальмонт

«...вставляет в былины изречения современной мудрости, генеалогию которых надо вести от Фридриха Ницше» [4, с. 270]. Иначе говоря, изречения Ницше для Бальмонта в должной мере завершают сюжетную форму произведения, которое без этого оказалось бы принадлежащим только собственному контексту. Ницше не только придает «фольклоризованному» тексту современное звучание, он актуализирует первоисточник как сбывшееся персональное высказывание, а не как отражение чужого опыта. Брюсову такая актуализация представляется недопустимым искажением смысловых устоев традиционной формы, ее фактическим попранием, Бальмонт же усматривает в подобных дополнениях некий магистральный первопринцип, от которого невозможно отказаться, сколь бы сурово ни высказывались по этому поводу критики. Сходный замысел стремится воплотить Прокофьев, запечатлевая сбывшееся как бы во сне или наяву музыкальное высказывание. Именно синтаксис подобного высказывания, наряду с мелодикой и орнаментикой, является важнейшим элементом творческих диалогов Бальмонта и Прокофьева [5]. В исследованиях, посвященных Прокофьеву и его произведениям на стихи Бальмонта, убедительно доказывается, что композитора привлекала не только орнаментированная музыкальность стихов этого поэта, но и особая работа с пространством [6, с. 24–25, 27–30], временем [7] и гармонией как системой причинно-следственных связей [8].

Первое сновидение представляет собой скорее дрему или чуткий сон, наступивший после утомительного дня. С подобным «тонким сном» в некоторых духовных традициях и связывались откровения, при этом считалось, что глубокий сон слишком зависим от телесной жизни и ее грубости, тогда как тонкий сон наделяет человека восприимчивостью к духовным материям. Этот первый сон, описываемый в поэме Бальмонта, не имеет другого сюжета, кроме воспоминания, точнее, вычленения тех предметов, которые могут возродить воспоминания:

Я не мог учиться у веселья.

Кончен был мой внешний день веселый.

Отзвенели золотые пчелы.

Хмель отцвел, и серый цвет похмелья

Затянул сады, луга и доли.

Все ж и у тоски своя наука.

Обнимаясь, долгий час, с тоскою,

Как с сестрой печально дорогою,

Я узнал, что мудрая и мука.

Но склонилась вся душа к покою.

Я прилег на землю у беседки,

Где когда-то, в сладкий миг лобзанья,

Я шептал, что радостно касанье

Чуть расцветшей и росистой ветки.

Я заснул. Вот первое сказанье.

Пять сменяющих друг друга лаконичных вступительных реплик, порождаемых стремлением избыть тоску, сбросить груз земных забот, сменяются описанием познания этих забот, допускающих только краткий отдых. Это не духовное познание, но скорее что-то вроде воспоминания о духовной жизни или предположения, что есть мир, где миг длится вечно и любое любящее прикосновение дарует счастье.

Подобно приводимому стихотворению, строится начало «Снов» Прокофьева, где поначалу вступают струнные, преодолевающие именно пять «ступеней», – быстро и тоскливо. Однако затем эмоциональная атмосфера резко меняется: вступает арфа, тем самым не просто придавая звучанию более светлый характер, но уподобляя его отголоску какого-то исключительного, прежде неведомого наслаждения. Можно было бы предположить, что указанный прием связан с традиционным предварением светлых тем, но Прокофьев стремится запечатлеть общую идею: путь от засыпания к сновидению подобен пробуждению, и это соответствие позволяет обнаружить и по-настоящему прочувствовать светлые моменты неких глубинных ощущений.

Как Бальмонту, так, вероятно, и Прокофьеву представлялось важным основное рассуждение Ницше о природе сновидения («Логика сна»), излагаемое в 13 разделе книги «Человеческое, слишком человеческое». Ницше объясняет возникновение сновидений грубыми деформациями тела: неизбежные стеснения органов у спящего заставляют сам организм испытывать особые непривычные аффекты, сначала не фиксируемые мозгом, вроде сжатия дыхания или нарушения кровообращения. Тогда возможно утверждать, что сновидение – это переход от чисто телесного существования к грубым и непроясненным аффектам. Но Ницше не был бы Ницше, если бы не предположил специфического возвышающего соответствия, позволяющего вдруг перенестись от этих грубых аффектов к всецело поэтической идее. Подобную тематизированную сверхчувствительность, инспирируемую энергией соответствия, а не дальнейшей работой ума, нервов или чувств, Ницше иллюстрирует ярким примером: человек, заснувший в тесных сандалиях на ремешках, может увидеть во сне, как его ноги сдавлены змеями.

В такой сверхчувствительности Ницше усматривает реакцию духа (ума) на сотни возбуждений (аффектов), с которыми он не способен разобраться. Пытаясь отыскать некую причину

для целой совокупности возбуждений, ум создает мнимое видение в качестве объяснения того или иного пучка (либо цепочки) возбуждений. Ницше не оговаривает, что возбуждения могут образовывать разные конфигурации, тогда как Бальмонт это подчеркивает: прикосновение ветки и поцелуй оказываются разными конфигурациями одной и той же скрытой жизни духа, свидетельствами неуклонного продолжения этой жизни. Равным образом у Прокофьева целенаправленное перемещение в более высокий регистр и вступление нового инструмента указывают как на достижение нового, духовного уровня, освобождение от прежнего телесного гнета давящих приступов, так и на безусловную необходимость придать этому духовному опыту больший размах. Это уже не иллюзорное прикосновение змей к коже, а особое ощущение безмерной объемности подобного прикосновения.

Второе сновидение, напротив, открывается не перечислением обстоятельств засыпания, а прямым описанием сердцевинного эпизода сновидческого сюжета. Описывается разрушение сновидения, те глубокие и страшные впечатления, которые приводят к пробуждению, хотя и довольно краткому, поскольку лирический повествователь снова погружается в сон:

Листок упал мне на лицо.
Я шевельнулся в сновиденьи.
И обручальное кольцо
Скатилось с пальца. В отдаленьи
Замкнулось наглухо крыльцо.
И в звонах, в похоронном пеньи
Мелькнула белая парча.
И тень того, чем, горяча,
Жизнь уязвляла и светила,
Под звук пахучего кадила
Преобразилась, как свеча.
Раскрылась быстрая могила.
Не открывая спящих глаз,
Я так второй мой кончил сказ.

Фактически то же самое происходит у Прокофьева, который поручает весь следующий эпизод печалющимся скрипкам, развивая общую тему рыдания как некую «предзаданность». Бальмонт, прибегая к сложной рифмовке, запечатлевает тоску не однообразной, а, наоборот, стихийно многоплановой, о чем свидетельствует представленная последовательность логически не связанных образов: в ней соединены близкие, но не тождественные по настроению «ипостаси» тоски (грусть о прожитой жизни, меланхолия похорон и скрытый интерес к таинственному). Их связь с общим мотивом конца жизни обосновывает Прокофьев, стремящийся не к заунывному, а к томительному, мучительному, даже

нервирующему ощущению скорби. Прокофьев постепенно присоединяет к скрипкам флейты, что преобразует тянущийся звук – он становится приглушенно-ирреальным и обретает некую пространственную перспективу, что соответствует и логике сна Бальмонта: явление призрака не как поворот сюжета, а как возможность пробудиться от морока жизни. Синестетизм поэта («звук пахучего кадила») вполне соответствует слуховому восприятию деревянных духовых, чей звук может ощущаться как теплый или плотный.

Именно такой синестетизм мы находим в дальнейших рассуждениях Ницше, уверяющего, что любой сильный звук, к примеру, колокол или выстрел, услышанный во сне, сразу включается в сновидение и, более того, сопровождается внутри сновидения некими обстоятельствами, его (звук) объясняющими. Далее Ницше раскрывает глубинные мотивы описываемого Бальмонтом эпизода с явлением призрака, не столько пугающим или воскрешающим воспоминания, сколько заставляющим иначе ощутить саму реальность жизни и посмертного существования. Согласно Ницше, во сне время как бы идет вспять, потому что смысл сновидения – не упорядочить или глубоко усвоить впечатления, но представить образные следствия аффектов, которые уже складываются в причудливые узоры, как исходный материал для деятельности ума, реагирующего на само проникающее действие. Тем самым ум оказывается воображающим само воображение, что и происходит у Бальмонта, повествователь которого видит во сне сами условия страшного сна, грезит ими, и у Прокофьева, у которого протяжный звук духовых возникает не как поворот повествования, а как возможность по-новому расслышать печальное звучание скрипок.

Третий сон представляет собой глубокое сновидение, в котором любые образы только укрепляют сновидческую позицию субъекта, способного вновь и вновь созерцать призрачное видение и наслаждаться им. Перед нами сон «океанического чувства», если воспользоваться термином Р. Ролана и З. Фрейда:

Как долго сон мой длился третий,
Не знаю. Близко надо мной
Склонился призрак, мне родной,
Не тот, не первый, но иной.
Мы были счастливы, как дети.
В очах фиалки расцвели,
И грани дальние Земли
Нас увлекали, уводили.
Смешались правда и обман
В златисто-изумрудной пыли.
Гудел окружный Океан.

Но все виденья сильной были
Чужих столпившихся веков
Мой дух восторгом ослепили,
Не разрешив моих оков.
И я возрос, как Месяц в силе,
И волны сердце возвратили
К черте родимых берегов.

У Прокофьева этому соответствует дальнейшее развитие темы, где звучит фраза трубы, подхватывающей имитационную «переключку» струнных. Интонируемый звуковой материал расщепляется тембровыми красками, выступают валторна и контрафагот. Сходным образом у Бальмонта ослепительный восторг и созерцание бесчисленных красот (они появляются отовсюду, в том числе из собственных глаз повествователя) оборачивается таким цветением, которое перелагает тембры в визуальные образы. Ницше обнаруживает в подобной деятельности ума, доверяющего ассоциации (ремень – змея) как чему-то зримому, полное легковерие, противоположное скептицизму, – коль скоро во сне мы доверяем последовательности снящихся событий, полагая, что всё происходит именно так, а не иначе. Судя по нашему опыту, далеко не всегда сон вызывает доверие, иногда человек может разумно корректировать ход сновидения (в частности, изменяя наблюдаемое развитие сюжета). Однако для Ницше это пример архаического мышления, склонного признавать истинным наиболее поверхностное толкование происходящего, то есть объяснять какое-либо природное явление ближайшей ассоциацией и т. д. Аналогичным образом поступает Бальмонт: он выстраивает последовательность событий, заведомо неправдоподобную в причинно-следственном аспекте, но столь же необходимую с художественной точки зрения, как нарастание силы множественных впечатлений, которая резонирует в различных явлениях Вселенной и вдруг захватывает самого видящего. И Бальмонт, и Прокофьев, в отличие от Ницше, склонны усматривать здесь символическое возвращение сердца на свою истинную родину.

Четвертый сон повествует о духовых инструментах. Несмотря на пасторальный сюжет, эти инструменты ассоциируются со звоном, птичьим щебетом, в большей мере апеллируя к металлу, чем к глине или тростнику. Образ плачущей свирели восходит еще к Библии, но примечательно, что здесь плачет не она сама, а ее звон, выстраивается новая ассоциация, не нарастающая, как прежде, а рефлектирующая над физическим явлением – особым самоощущением мироздания:

Для чего звучишь ты, рог пастуший?

Или разбрелись твои стада?
Дымны дали, степи, глуби, глуши.
Бродит – ах, должна бродить – беда.
Для чего поешь ты, заунывный?
Душу манишь, мучаешь – зачем?
Я, как ты, был звонкий и призывный.
Но в немой пустыне стал я нем.
Не сдержать травинке ветра в поле,
Не удержит бурю малый цвет.
Мы в неволе видим сон о воле,
Но на воле в вольном воли нет.
Для чего ж ты плачешь, звон свирели?
Будем верить в то, что впереди.
Нужно спать. Все птицы песню спели.
Рог пастуший, сердце не буди.

Столь патетическое изложение, насыщенное множеством риторических вопросов, соответствует кульминационному моменту «Снов» Прокофьева, где внезапно вводится медная духовая группа – иначе говоря, создается особое «звончатое» резонансное пространство, которое и позволяет слышать прежнюю музыку как бы со стороны, задавая вопросы свирели, которая также оказывается звонкой, словно пастуший рог или голос повествователя. Апофеоз медных духовых соотносится и с кульминацией рассуждений Ницше, который замечает: сон возрождает в каждом из нас первобытного человека, увлекая спящих к глубинным основам нашего более развитого и критически настроенного мышления. Именно благодаря сну представляется возможным понимание первобытной культуры – как она была устроена, как формировались ее поэтические образы, реакции и быт. Иными словами, сон обладает гносеологической ценностью. Нечто подобное наблюдается у Бальмонта: сон позволяет преодолеть ощущение упадка всего происходящего, восходя к ощущению собственной звучности, к исконному восприятию мировых вещей, связанному с первоначальными вопросами, которые адресуются бытию, – и эти вопросы не столько требуют философских (системных) ответов, сколько позволяют ощутить вселенский резонанс и понять, как вообще ты реагируешь на мироздание и мироздание реагирует на тебя. Кульминация, содержащая в себе изначальное вопрошание, – вот что объединяет Ницше, Бальмонта и Прокофьева.

Пятый сон в поэме Бальмонта – особое пробуждение; на самом деле это сон, амплифицирующий первые впечатления, сон наяву. Он начинается с пробуждения от предыдущего сна, вдруг оборачиваясь постоянными сравнениями и постоянными обобщениями: течет весь мир, лес подобен небу, всё объединено идеей иссякаемости обступившего океана. Хотя океан и

замкнут кругом, он может иссякнуть, поскольку именно остров, а не вода, оказывается в центре внимания; может иссякнуть и кровь. Не случайно здесь возникает почти первобытное ощущение всеобщей смертности и всеобщего бессмертия:

Четвертый сон таким невыразимым
Пронзил всё сердце тонким лезвием,
Что пробудил. Закат струился дымом.
Горел пожар в сознании моем.
Мой сад был остров. Островом вовеки
Пребудет он. Весь мир кругом течет.
Лука, поля преобразились в реки,
А реки в море. Ярче капель счет.
Обостролен, один в безбрежном мире,
Я вижу, как окрестный темный лес
Стал поясом из туч. Все гуще, шире.
Но в гром вступивший – много раз воскрес.

Сходное впечатление производит и музыка Прокофьева, который, вводя медные духовые, затем несколько варьирует прежние тембровые сочетания; благодаря этому медные духовые звучат грубее, подчеркнута зловецца, и кажется, что мучительные сны преследуют прокофьевского героя. Кстати, и Ницше сразу после приведенного кульминационного замечания пишет, что мы легко засыпаем и погружаемся в сновидения, легко воспринимаем их не благодаря физиологии, а благодаря накопленному социальному опыту. На протяжении многих тысячелетий люди легкомысленно фантазировали, объясняя любое явление ближайшей ассоциацией, так что склонность безответственно устремлять ум к любой выдумке превратилась в основную социальную привычку всего человечества. «Вхождение в привычку» страшного сна показано и Бальмонтом, тогда как у Прокофьева мы «привыкаем» к непредсказуемому развитию темы: оно может быть и навязчивым, и гнетущим, как любой социальный опыт.

Шестой сон погружает нас вместе с повествователем в подводное царство; здесь вновь, согласно психоанализу, как бы восстанавливается в памяти пренатальная стадия личного развития:

Полночь может над былинкой
Колдовать, взрастить ростки.
Полночь может паутинкой
Прикоснуться до щеки.
В глубине морей подводной
Много сказок, много див:
Там коралл, с кораллом сродный,
Тих, и цепок, и красив.
Серебром мелькают рыбы,
Дремят клады давних пор.
А коралл свои изгибы
В сне о выси ткет в ковер.

Нарастаюмь многосложным
Четко льнет черта к черте,
Чтобы сон о невозможном
Стал неложным в высоте.
Чьи поют так нежно струны?
Дышит влажный изумруд.
Круговой размер лагуны
Взнес подводность. Остров – тут.

Это соотносится с очень резкими мелодическими контрастами, используемыми Прокофьевым в заключительном разделе «Снов». Сами по себе контрасты мало о чем говорят, но если мы вспомним, как Ницше приводит к завершению свое рассуждение, то во всем разберемся. По Ницше, единственное, что ограничивает человека в его неизбывном легкомыслии, в готовности верить снам, – это «высокая культура», которая требует от мышления строгости, отчетливости, ответственности. Будь по-иному, сон, считает Ницше, атаковал бы человека сразу. Ведь стоит нам закрыть глаза, и цветочные пятна перед глазами начинают кружиться и сливаться, образуя какие-то знакомые очертания. При этом опять-таки проявляется легкомыслие: ум считает, что бесформенные пятна вызваны не аффектами, например, усталостью глаза, а самими предметами или чем-то другим, возникающим в представлениях человека. Иными словами, различие между бодрым мышлением и сонным мышлением заключается только в скорости: сон приходит так быстро, что человек не успевает начать действовать критически и может легко перейти от созерцания образа к созерцанию его мнимой причины; между тем, раньше данная причина не фиксировалась, значит, она и не может быть причиной. Это напоминает ситуацию с фокусом, в ходе которого мы, глядя на зайца, вынутого из шляпы, заключаем, что он был в шляпе, а глядя в пустую шляпу, – что он и был, и не был в шляпе. Следовательно, лишь контраст, регулирование скорости размышления, отличной от скорости восприятия, позволяет воспринять сон как содержательное сновидение, а не как продолжение нашей повседневности, не как чувствительные грезы наяву. Именно это утверждает Бальмонт, сопоставляя «невозможное» и «неложное» (следовательно, мысля критически) даже при полном погружении в сон. Так действует и Прокофьев, демонстрирующий, что контрастные решения не столько возбуждают, сколько захватывают наше внимание, поскольку развертываемая тема никуда не исчезает, но становится всё более настойчивой и пленительной. Между тем, мы осознаём, в какой части опускаемся, улавливаем близость завершения и

благодаря этому критически воспринимаем собственное погружение в «невозможные» чувства.

Появление субъекта, управляющего содержанием снов изнутри, как некий обобщенный образ сна, – сюжет последнего, седьмого бальмонтовского сновидения. Быть сном и возрождаться во сне, утрачивать и приобретать субъективность по своему решению, воскресать, то есть пробуждаться к осмыслению увиденного, – всё это запечатлевает финальный сюжет:

В синеве безграничной, на ковре-самолете,

Выше царств и людей,

Я лечу, озаренный, весь в ночной позолоте.

Я во сне. Я ли сон? Сон – и чей?

Я плыву в неоглядном, я в сверкающем чёльне.

Я стою у руля.

Кто доверится грому, тот воскреснет из молний.

Как мне светит родная, где-то снизу, земля.

В беспредельной надежде, что найду я добычу,

Что жива красота,

Слева Месяц зову я, справа Солнце я кличу.

Мне в бездонном два круглые светят щита.

Финал «Снов» Прокофьева увенчан громогласными звуками литавр и колоколов, как будто явленных воочию щитов Солнца и Луны, сверкающего металлического челна и т. д. Прокофьев строит финал, опираясь на бездонные и, вместе с тем, ясные и пробуждающие звуки; это позволяет иначе пережить свою субъективность, точно отмечая моменты пробуждения и моменты финала. Именно такое понимание финальности принадлежит и Ницше, который усматривает ценность сна именно в том, что различные стороны его яркой репрезентации, поэтическая и художественная, вдруг сближаются и являют нам, как в зеркале, как в самом ярком отражении, наподобие бальмонтовских щитов, истонные особенности сновидческого мышления, непрерывного сновидческого рассуждения. Исходя из данного умозаключения, Ницше делает общий вывод о позднем возникновении строго логического мышления, различающего причину и следствие, коль скоро половина нашей жизни, а именно время, когда мы спим и видим сны, по-прежнему принадлежит мышлению архаическому. Более того, поэт и художник легитимирует архаическое мышление, в чем и состоит его заслуга, – это позволяет нам понимать людей предшествующих эпох. Так и у трех наших ге-

роев познавательное сходится с выразительным, вследствие чего мы лучше понимаем значение отдельных символов Бальмонта (например, почему светила есть щиты, – они звонкие и способны разбудить светом и звуком). Рациональное сходится с мифопоэтическим, но для этого недостаточно усилий только философа, поэта или композитора, требуется их совокупное действие, наподобие сотворчества Бальмонта и Прокофьева, включая поставангардные следствия, отмеченные И. Вишневецким [9, с. 229–238].

Сказанное позволяет нам утверждать, что Ницше не был воспринят Бальмонтом и Прокофьевым поверхностно, лишь в качестве теоретика, противопоставлявшего сон и явь как два различных режима существования, равно значимых для творческой фантазии. Нет, мысль Ницше была воспринята во всей ее диалектике и динамике, как принцип формообразования для сложной композиции, сочетающей в себе черты сюитности и поэмности. Это позволяет нам и уточнить жанровую принадлежность «Снов» Прокофьева, и лучше понять некоторые моменты в поэме Бальмонта, которые изначально кажутся простым нагромождением космологически амбициозных образов и следствием самовозвеличивания, оправдываемого сновидческой ситуацией. На самом деле поэма-сюита Бальмонта представляет собой цельное произведение, иллюстрирующее мысли Ницше о сущности архаического мышления и границах его проявления в современности. Симфоническая картина «Сны» Прокофьева представляется одним из возможных источников вдохновения Бальмонта, так как особенности инструментовки и композиционного строения этого опуса находят отражение в эпизодах рассматриваемой поэмы; более того, ее структурная организация, особенности развития и кульминационные моменты, с их нетривиальным образным содержанием, оказываются понятнее при сравнении с оркестровой пьесой Прокофьева. Для Бальмонта, как и для Прокофьева, важна была целевая ориентация образа – не просто его самостоятельное существование, но отражение лирико-поэтического или музыкального мышления особого типа, и в данном аспекте творческое «сродство душ» может оказаться даже весомее прямых частных воздействий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бальмонт К. Семь поэм. М.: Задруга, 1920. 58 с.

2. Ницше Ф. Сочинения. Т. 4: Человеческое, слишком человеческое. М.: Издатель Ключин, 1901. 360 с.

3. *Епишева О.* Музыка в лирике К. Бальмонта: дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2006. 220 с.
4. *Брюсов В.* Куст сирени // Брюсов В. Собр. соч.: в 7 т. М.: Художественная литература, 1975. Т. 6. С. 267–279.
5. *Будникова Л.* К. Бальмонт и С. Прокофьев: творческий диалог в историко-культурном контексте Серебряного века // Вестник Челябинского гос. пед. университета. Серия 3: Филология. 2005. № 3. С. 201–220.
6. *Краснянская И.* С. Прокофьев. «Пять стихотворений Константина Бальмонта» оп. 36 // Музыковедение. 2007. № 5. С. 23–31.
7. *Воробьев В., Зайцева М.* Специфика восприятия художественного времени в фортепианном цикле «Мимолетности» С. С. Прокофьева // Colloquium-journal. 2018. № 9. Część 3. Ss. 26–28.
8. *Самойленко А.* Особенности гармонического языка романсов С. С. Прокофьева раннего периода творчества // Музыкознание: история и современность глазами молодых ученых. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2018. С. 101–106.
9. *Вишневецкий И.* Прокофьев-стихотворец // Сергей Прокофьев: Письма, воспоминания, статьи / ред.-сост. М. П. Рахманова. М.: Дека-ВС, 2007. С. 224–238.

REFERENCES

1. *Bal'mont K.* Sem' poem [Seven Poems]. Moscow: Zadruga, 1920. 58 p.
2. *Nietzsche F.* Works. Vol. 4: Chelovecheskoe, slishkom chelovecheskoe [Human, Too Human]. Moscow: Publisher Klyukin, 1901. 359 p.
3. *Episheva O.* Muzyka v lirike K. Bal'monta [Music in the Lyrics by K. Balmont]: Ph.D. Dissertation (Philology). Ivanovo, 2006.
4. *Bryusov V.* Kust sireni [Lilac Bush]. Bryusov V. Collected Works: in 7 vol. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1975. Vol. 6. Pp. 267–279.
5. *Budnikova L.* K. Bal'mont i S. Prokof'ev: tvorcheskiy dialog v istoriko-kul'turnom kontekste Serebryanogo veka [K. Balmont and S. Prokofiev: Creative Dialogue in the Historical and Cultural Context of the Silver Age]. Vestnik Cheliabinskogo gos. ped. universiteta. Seriya 3: Filologiya [Bulletin of the Chelyabinsk State Pedagogical University. Series 3: Philology]. 2005. No. 3. Pp. 201–220.
6. *Krasnyanskaya I.* S. Prokof'ev. "Piat' stikhotvoreniy Konstantina Bal'monta" op. 36 [S. Prokofiev. "Five Poems by Konstantin Balmont", op. 36]. Muzykovedenie [Musicology]. 2007. No. 5. Pp. 23–31.
7. *Vorob'yov V., Zaytseva M.* Spetsifika vospriyatiya khudozhestvennogo vremeni v fortepiannom tsikle «Mimoletnosti» S. S. Prokof'eva [Specificity of Artistic Time Perception in the "Fleetingnesses" Piano Cycle by S. Prokofiev]. Colloquium-journal. 2018. No. 9. Część 3. Pp. 26–28.
8. *Samoylenko A.* Osobennosti garmonicheskogo yazyka romansov S. S. Prokof'eva rannego perioda tvorchestva [Features of the harmonic language of romances by S. S. Prokofiev in the early period of creative work]. Muzykoznanie: istoriya i sovremennost' glazami molodykh uchenykh [Musicology: History and Modernity through the Eyes of Young Researchers]. Novosibirsk: Glinka Novosibirsk State Conservatory, 2018. Pp. 101–106.
9. *Vishnevetskiy I.* Prokof'ev-stikhotvorets [Prokofiev as Versificator] Sergey Prokof'ev: Pis'ma, vospominaniya, stat'i [Sergey Prokofiev: Letters, Memoirs, Articles]. Compiled and edited by M. Ra-khmanova. Moscow: Deko-VS, 2007. Pp. 224–238.

Марков Александр Викторович

доктор филологических наук, кандидат философских наук, профессор
 Российский государственный гуманитарный университет
 Россия, 125993, Москва
markovius@gmail.com
 ORCID: 0000-0001-6874-1073

Alexander V. Markov

Dr. Sci. (Philology), PhD (Philosophy), Professor
 Russian State University for the Humanities
 Russia, 125993, Moscow
markovius@gmail.com
 ORCID: 0000-0001-6874-1073