

Анастасия Гачева

Вечные темы, вечные вопросы и вечные образы в переписке композитора Владимира Ребикова и философа Александра Горского

Eternal Themes, Eternal Questions and Eternal Images in the Correspondence between the Composer Vladimir Rebikov and the Philosopher Aleksander Gorskii

The article focuses on the correspondence between the composer Vladimir Rebikov and the philosopher, poet and critic Aleksandr Gorskii. The two met in person only once – during the First World War – and then for six years only had epistolary exchanges. The unpublished correspondence between these two protagonists of the Silver Age is an important biographical and creative source for researchers who are interested in the artistic heritage of the ‘father of Russian modernism’ in music as well as of one of the representatives of the Christian branch of Russian cosmism. The article shows how, in the summer of 1914, the face-to-face dialogue about eternal themes and eternal questions began. It focused on good and evil, on the fight between spirit and matter, on the meaning of love and the sense of creativity. This debate went onto the pages of the letters and continued in Gorskii’s articles, Rebikov’s notes and in his ‘musical-psychological dramas’, including his last, the mystery Antichrist.

В отличие от художественных и философских, литературно-критических и искусствоведческих опусов, по разным причинам оказывающихся “в могиле стола”, частный эпистолярный как будто и предназначен к тому, чтобы после прочтения текста одним единственным человеком – адресатом письма навсегда упоко-

иться в этой могиле. Или же (что для писем, зачастую живущих не долее бабочки-однодневки, является обыкновенной судьбой) быть потерянными, разорванными, брошенными в корзину для ненужных бумаг, сожженным в камине, на свечке, в костре... Впрочем, культурная память активно противится этой уча-

сти, воздвигает “течение встречное”, упорно не желая признавать клочки бумаги, зачастую исписанные торопливым, небрежным почерком, за *quantité négligeable*. То, что “в могиле стола” все-таки упокоилось, а не рассеялось в почти бесплотную пыль, архивное ‘гробокопательство’ из могилы выводит и, произведя ряд ‘реставрирующих’ действий, отдает во всеобщее достояние, уравнивая с произведениями художественного и философского гения, которые, хотя и рождаются в мысли, слове, вображении единичного ‘я’, обращены ко многим, в пределе – ко всем.

Впрочем, его величество Серебряный век, опираясь на идеал жизнотворчества, радикально поменял статус частного письма. Письмо и писание писем стало мыслиться не только неотъемлемой частью личной биографии, но общезначимым фактом и актом культуры, ведь и сама жизнь теперь не столько проживалась, сколько творилась, биография превращалась в художественный проект.

В статье мы рассмотрим один из таких эписюляриев, относящихся ко второй половине 1910-х гг. и являющих собой один из примеров, если так можно выразиться, ‘междис-

циплинарного’ диалога, ибо переписка велась между поэтом, философом, критиком, с одной стороны, и композитором, не лишенным, впрочем, дара и навыка философствования, – с другой. Оба участника эписюлярного диалога не принадлежат к числу тех, чьи имена широко узнаваемы, хотя один из них в свое время был достаточно известной культурной величиной, а другой, тогда – молодой, нешаблонно мыслящий критик, впоследствии вырос в яркого мыслителя, масштаб которого по-настоящему мы можем оценить только сейчас, благодаря раскрытию и публикации его архива.

Представим же наших героев. Владимир Иванович Ребиков (1966–1920) – композитор, заслуживший от критики титул “отца русского модернизма” (К 50-летию В.И. Ребикова 1916: 448) в музыкальном искусстве. Он был смелым экспериментатором в области гармонии (вводил целотонные аккорды, кварто-квинтовые созвучия, политональность и др.), и его творческие находки во многом предвосхитили пути русской и зарубежной музыки XX в. Ребиков стремился к синтетическим формам искусства, воплощая в своих *Меломимиках* и *Мелопластиках* единство

музыки и движения, а в мелодии и ритмодекламациях и 'мелопоезах' – единство слова и музыки. И одновременно называл себя "музыкальным импрессионистом" пишущим "под диктат сердца" (Проскурнин 1922: 4), провозглашал "музыку чувства", свободную от формальных ограничений, использующую широкий диапазон средств для передачи эмоциональных состояний.

Композитор дружил с русскими символистами, в том числе с В.Я. Брюсовым, написал на его стихи цикл *Вокальных сцен* и особенно ценил творчество К.Д. Бальмонта. Влияние символистской поэтики, соединенное с вагнеровским влиянием, отчетливо ощутимо в его 'музыкально-психологических драмах', где сюжет расширен за наличные рамки пространства и времени, подчинен религиозно-философскому заданию. Подобно Р. Вагнеру, Ребиков сам писал либретто и тексты своих драм, опираясь как на мифические и религиозные сюжеты, принадлежащие к числу 'вечных' сюжетов мировой культуры (в трилогии *Драма Духа* [Тэа, Нарцисс, Альфа и Омега], мистерии *Антихрист*), так и на сюжеты литературные (*Бездна* – по рассказу Л. Андреева, *Дворянское гнездо* – по роману

И.С. Тургенева), усиливая их метафизическое звучание. Лишь небольшая часть этих драм была поставлена на сцене, поскольку композитор (как в свое время Р. Вагнер) полагал, что для их постановки обычный оперный театр не подходит, и мечтал о театре будущего¹.

Вторым участником переписки был Александр Константинович Горский (1886–1943). Поэт, философ, эстетик, один из продолжателей традиций Серебряного века. В историю русской мысли XX в. он вошел как продолжатель *Философии общего дела* Н.Ф. Федорова, один из представителей христианского космизма 1920–1930-х гг., автор философско-эстетического трактата *Огромный очерк* (1924), в котором творчески развивал идеи *Смысла любви* В.С. Соловьева в их связке с федоровской идеей "положительного целомудрия" (см.: Семенова 2004). А еще он был ярким литературным и художественным критиком, талантливым исследователем скрещений литературы и философии, писавшим об идейных и творче-

¹ Подробнее о биографии и творчестве В.И. Ребикова см.: Томпакова 1989; Логинова 2011; Розанова-Свердловская 2011: 80–95; Левая 2017: 75–87.

ских параллелях между Федоровым и Достоевским, Федоровым и Соловьевым, Федоровым и Толстым (Горский 1914; Горский 1928; Горский 1929)². Впервые встретились Горский и Ребиков в Ялте в 1914 г. В конце июля – по старому стилю, в начале августа – по новому. Ребиков, во второй половине 1900-х гг. много путешествовавший по Европе с концертами и постановками своих произведений, с 1910 г. от “охоты к перемене мест” отказался. Он поселился в Ялте, интенсивно занимаясь творческой деятельностью, где и прожил до конца жизни. В 1914 г. открыл здесь свою студию музыки, обучая композиции, музыкальной истории и теории. Общался с крымчанами и приезжавшими в Крым М.А. Волошиным, М.И. Цветаевой, А.Н. Толстым. Выступал с авторскими концертами, раскрывая слушателям свою музыку. А Горский с 1913 г. жил в Одессе, где преподавал литературу в духовной семинарии и гимназии, был участником литературно-артистического

² Подробнее о Горском см.: Гачева 2003; Горский, Сетницкий 1995. В настоящее время двухтомное издание сочинений Горского выходит в ИМЛИ РАН: А.К. Горский, *Сочинения и письма: В 2 т.*, М., 2018 (в печати).

общества, писал и печатался в местной прессе.

Летняя встреча положила начало эпистолярному диалогу, растянувшемуся на шесть лет и длившемуся с перерывами почти до смерти композитора. По несколько раз в год из Ялты в Одессу и из Одессы в Ялту курсировали то почтовые открытки, то развернутые послания. К сожалению, сейчас, спустя столетие, мы можем воссоздать этот диалог лишь частично. Если значительная часть писем Ребикова (24 письма) была сохранена А.К. Горским и в октябре 1938 г. он передал их в Государственный литературный музей³ с сопроводительной за-

³ Из фондов Гослитмузея письма были переданы в РГАЛИ. Сохранилось *Предложение о передаче в ГЛМ писем В.И. Ребикова к А.К. Горскому и Ф.В. Мироновичу*, датированное 25 сентября 1938 (РГАЛИ. Ф. 612 [ГЛМ]. Оп. 1. Ед. хр. 3067. Л. 341). 3 октября 1938 г. датировано *Пояснение к письмам композитора В.И. Ребикова к А.К. Горскому и проф. Ф.В. Мироновичу* (РГАЛИ. Ф. 742. К. 1. Ед. хр. 2). Соответственно передачу писем в ГЛМ можно отнести к началу октября 1938 г. Перед сдачей писем в Гослитмузей с них были сняты машинописные копии, которые сохранились в личном архиве А.К. Горского. Тексты эти не сверены, в них есть пропуски и опечатки, зато эти копии содержат письмо 1918 г., отсутствующее в РГАЛИ (возможно оно было утеряно или перемещено), в котором Ребиков со-

пиской, поясняющей и историю знакомства с композитором, и свое отношение к нему, и основные сюжеты, всплывающие в переписке, то из всех писем Горского Ребикову сохранилось только 1 письмо и его позицию в диалоге с композитором приходится реконструировать. Опираясь здесь можно на письма самого Ребикова, на статьи Горского о Ребикове, появившиеся в журналах «Южный музыкальный вестник» и «Универсальная книга» (Горский 1916а; Горский 1918), наконец (с определенной долей корректности) на пояснительную записку 1938 г., представляющую собой взгляд уже из другого времени, опыт осмысления “двадцать лет спустя”.

В.И. Ребиков, для которого слово было не менее значимо, чем мелодия, уделял огромное внимание эпистолярному жанру. Он переписывался со многими современниками: делясь идеями, рассказывая о новых сочинениях, объясняя себя и смысл своей музыки. Также пытался он объяснить себя и А.К. Горскому, излагая свое музыкальное кредо в неразрывной связи с мировоззренческими постулатами,

общает о том, как во время бомбардировки Ялты большевиками писал новую версию мистерии *Антихрист*.

вскрывая религиозно-философский смысл своих музыкально-психологических драм. Здесь мы имеем дело с уникальным примером творческой исповеди, предельным самораскрытием, попыткой “высказать себя” и обрести понимание в другом. Особенно если этот ‘другой’ – художественный критик, задавшийся целью объяснить смысл и содержание твоей музыки, показать, что стоит за формальными экспериментами, которые подчас так шокировали современников композитора. Для Горского же письма Ребикова были не только основой размышления о его творчестве, но и – в той их части, которая касалась религиозно-философской основы ребиковских музыкально-психологических драм – подтверждением его собственных интуиций, касающихся путей развития русской музыки, неразрывных, по мысли философа, с путями русской и мировой жизни.

Если Ребикову к моменту начала знакомства было 48 лет, то его корреспонденту еще не исполнилось и 28-ми. Он был на 20 лет младше Ребикова, но ни при личных встречах, ни в переписке эта разница не ощущалась. Ребиков уже при первом контакте

так расположился к молодому критику, что заговорил с ним о том, что особенно волновало его в момент встречи. А это были – в буквальном смысле и совсем не банально – вечные темы добра и зла и их противостояния в ходе истории, бorerения духа и материи, соблазна, стремящегося овладеть этим миром, увести его на крошечные, самоубийственные пути. Именно об этом – его музыкально–психологическая драма *Альфа и Омега*, первое произведение, которое продемонстрировал Ребиков своему собеседнику во время их ялтинского общения⁴. Эта драма представляла своего рода мистерию земного пути человечества, от сотворения мира до начала истории. Ее герои Перволюди Мужчина и Женщина (символические проекции вечных образов Адама и Евы), обманутые Люцифером, который посулил им власть над миром, но не дал бессмертия, проходят каменистым путем истории, в финале которой их ждет не всемогущество, а абсолютное одиночество, предельное бессилие перед лицом остывающей,

безлюдной вселенной и неминуемая, неумолимая смерть. “Бедная слепая пыль!” – припечатывает Люцифер жалкое человечество, тщетно жаждавшее вечной жизни (В.И. Ребиков, *Альфа и Омега*).

В свою очередь и Ребиков привлек Горского не только смелыми экспериментами в области музыкальной формы, но и напряженным ‘эсхатологизмом’ мироощущения, открытостью творческого сознания ‘предельным’ вопросам, которые он не боялся ставить в своих драмах и выражать через синтез музыки, слова и действия. Горский и сам был в высшей степени ‘апокалиптиком’, являя собой характерный для русского склада сознания тип, так ярко описанный Н.А. Бердяевым (Бердяев 1990: 64). Однако его эсхатологическое предчувствие было светлым, пасхальным, сопряженным с образом обновления твари, в то время как у Ребикова ожидание последних сроков было проникнуто ощущением катастрофизма истории, предчувствием апокалипсических битв. Как пишет Горский, “вслед за столкновением народов Ребиков предвидел острые конфликты внутри каждого племени, социальное расслоение, борьбу классов и профессий, и

⁴ А.К. Горский, *Пояснение к письмам композитора В.И. Ребикова к А.К. Горскому и профессору Ф.В. Мироновичу* // РГАЛИ. Ф. 742. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 2.

только после этого объединение человечества в одно организованное целое”⁵. И недаром вслед за символическими драмами *Тэа*, *Нарцисс*, *Альфа* и *Омега* композитор задумал мистерию *Антихрист*, своего рода парафраз религиозного сюжета, художественно-философски представленного В.С. Соловьевым в его *Краткой повести об Антихристе* (1900). Об этом замысле композитор также рассказал А.К. Горскому, подчеркивая безысходную и безнадежную борьбу в каждой человеческой личности и в социуме в целом “двух моральных (и ‘эротических’) тенденций – ‘любви к себе’ и ‘любви к другому’, каждая из которых имеет свои права и основания” (Там же. Л. 3).

Этот круг тем, на первый взгляд неожиданный, возникший в разговорах философа и композитора не в глухую, ненастную осень, не в пасмурную, холодную зиму, наталкивающую своей непогодой на пессимистические, горькие мысли, а в яркий и ясный летний сезон, когда, казалось бы, сама природа побуждала радоваться жизни, солнцу, теп-

лomu морю, был оправдан отнюдь не радужными, напротив – кризисными, катастрофическими событиями. Ибо Горский и Ребиков встретились в первые дни мировой войны (Там же. Л. 1). Ни масштаб этих событий, ни их последствия для России и Европы, тогда, в далеком августе 1914-го, еще не были понятны, но и композитор, и молодой мыслитель были из разряда “зрячих” (так определил в свое время А.Н. Майков двух пророков своего времени Ф.И. Тютчева и Ф.М. Достоевского⁶), тех, кто умеет читать зна-

⁶ Народы, племена, их гений, их судьбы

Стоят перед тобой, своей идеи полны,

Как вдруг застывшие в разбеге бурном волны,

Как в самый жаркий миг отчаянной борьбы

Окаменевшие атлеты...

Ты видишь их насквозь, их тайну ты постиг,

И ясен для тебя и настоящий миг,

И тайные грядущего обеты...

Но грустно зрячему бродить между слепых,

Поймите лишь, – твердит, – и будет вам прозренье!

Поймите лишь, каких носители вы сил, –

И путь осветится, и все падут сомненья,

И дастся вам само, что жребий вам судил!

А.Н. Майков вспоминал, как однажды прочел Ф.М. Достоевскому эти строки, посвященные Ф.И. Тютчеву,

⁵ А.К. Горский, *Пояснение к письмам композитора В.И. Ребикова к А.К. Горскому и профессору Ф.В. Мироновичу* // РГАЛИ. Ф. 742. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 3.

ки времени и предчувствует будущее, и не разделяли эйфории, господствовавшей в российском обществе в первые военные месяцы.

Вспоминая о знакомстве с Ребиковым и их летних разговорах 1914 г., А.К. Горский писал:

Его переполняло ощущение мировой катастрофы задолго до того, как она вплотную приблизилась. В эти памятные июльские дни посреди всеобщего интеллигентского “оживления” и “восторга” он оставался мрачен, предсказывая горы трупов и тупики на всех исхоженных человечеством путях.

“Поколение сменяет поколение, пока не наступит всеобщее околение” – такого рода афоризмами любил он оглушать слушателей, слишком склонных к успокоению

которого сам Достоевский называл “первым русским поэтом-мыслителем”, и как взволновался тогда Достоевский: “Да, да, поймите лишь! Именно, именно, только бы поняли! Да нет, не поймут!” (Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников и его письмах 1912: с. 160–161).

“в надежде славы и добра”⁷.

Обоих встретившихся тогда в Ялте людей война и лично не обошла стороной. Выпущенный весной 1914 г. сборник *Вселенское Дело*, в котором Горский вместе с лидером движения голгофских христиан Ионой Брихничевым выдвигал призыв к объединению земель поверх всяких барьеров – национальных, политических, сословных, религиозных, бросая в мир лозунг: “Смертные всех стран, племен, народов, всех занятий, званий, состояний, всех верований, мнений, убеждений, – соединяйтесь!” (*Вселенское Дело* 1914: VIII), был опечатан и практически полностью погиб в типографии, поскольку ее владельцами были подданные Германии и Австро-Венгрии. Для Ребикова с началом военных действий закрылась возможность исполнительства в Германии, где его произведения понимали и принимали лучше, чем в России. Но дело было, разумеется, не в личных неудачах, а в ощущении колоссального сдвига истории,

⁷ А.К. Горский, *Пояснение к письмам композитора В.И. Ребикова к А.К. Горскому и профессору Ф.В. Мироновичу* // РГАЛИ. Ф. 742. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 1 об.-2.

свойственного умонастроению философа и композитора в эти военные дни. Вихри времени закрутились в смертоносную воронку, стремительно втягивавшую в себя судьбы конкретных людей и целых народов. И нужно было противостоять им, не просто сохраняя личное достоинство, но и, как двумя годами спустя Андрей Белый, выходя на битву с “драконом войны” (Белый 1992).

В диалоге, сначала личном, затем – перешедшем на страницы писем и статей Горского философ и композитор представили две версии возможного противостояния злу, отражавшие внутренний религиозный выбор каждого из участников. Для Ребикова этот путь начинается с пустыни, внутреннего, духовного уединения: уходя от суеты мира, его соблазнов, его ложных ценностей, человек достигает подлинного понимания вещей, обретает истину бытия. Об этом Ребиков настойчиво пишет Горскому, разъясняя свою позицию, подчеркивая, что, призывая идти в пустыню, имеет в виду не зверообразный эгоизм обособившегося, презирающего людей ‘я’, а совершенно особый тип эгоизма – “святой эгоизм”, подобный эгоизму старцев–

отшельников, которые стяжуют Дух Святой, спасаясь сами и тем самым высветляя общую духовную атмосферу мира. Человеку нужен уход в себя, чтобы осознать ложность прежних идеалов, миражность целей, которые раньше полагала себе его непросветленная, отягчившаяся соблазнами плоти душа. “Каждый человек должен иметь ‘свою пустыню’. В ней он поймет себя, поймет мир, и себя спасет, и других спасти может”⁸. Когда же человечество оказывается в мясорубке войны, легализуя насилие, давая себя право на кровь и убийство, то пустыня начинает выступать как единственное, универсальное средство спасения: “Мир погубит, пустынь спасет. А когда мир с ума сошел и шабашует, то только, только одна пустынь спасет: и ‘звери’ пустыни покажутся ланями и овечками”⁹. Ребиковская апология пустыни, “святого эгоизма” старцев–отшельников, христианских и буддийских монахов, для Горского – это путь компромиссный. “Ферапонтовское” уединенное самосохранение, сопряженное с проклятием миру, погрязшему во зле и грехе, – для Горского тоже соблазн,

⁸ В.И. Ребиков – А.К. Горскому, 1916 // РГАЛИ. Ф. 742. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 25.

⁹ Там же. Л. 26 об.

сродный с тем люциферианским соблазном, которому поддаются в драме *Альфа и Омега* Женщина и Человек. Только здесь человек соблазняется уже не властью над миром, а возможностью спастись в одиночку, бросив на неминуемую гибель ближних и мир. Для Горского, как духовного наследника Достоевского, Федорова, Соловьева, победа над злом во всей полноте возможна только соборно, только “со всеми и для всех”, только во “внехрамовой литургии”, совершающейся на пространстве земли, а затем и Вселенной. Недаром он сам, один из лучших учеников Московской духовной академии¹⁰, в свое время отказался от монашества и, подобно Алеше Карамазову, по благословению старца, насельника Черниговского скита, “ушел в мир”: не на беспечное “время-препровождение”, а на ‘духовное делание’ в нем.

Молодому мыслителю в высшей степени было свойственно ощущение личной ответственности за историю, и в годы войны он начал свое духовное сопротивление мировой розни, видя в ней одну из личин все той же ‘курноски’, к

¹⁰ В Московской духовной академии Горский учился в 1906–1910 гг.

борьбе с которой призывал Н.Ф. Федоров, трактовавший христианство как религию преображенной жизни, как богочеловеческое исполнение того главного чаяния, которое звучит в финале Символа Веры: “Чаю воскресения мертвых и жизни будущего века”. Свою борьбу он начал ‘словом’, которое, будучи сторонником имяславия (см.: Гачева 2015а), сугубо ценил. Труд художественного и философского критика, которому Горский посвятил себя в 1910–е гг., не был для него трудом только профессиональным. Это было служение, подобное тому, каким было служение Федорова в Библиотеке Румянцевского музея¹¹. Серия статей в журнале «Южный музыкальный вестник», посвященная проблеме синтеза искусств, той самой что была воспринята русской культурой из Германии, из творческих рук Р. Вагнера и Ф. Ницше, стала для Горского не просто эстетическим манифестом (Горский 1915, Горский 1915–1916). Это была попытка через разговор

¹¹ “Я особенно настаиваю на характеристике его жизни как ‘служения’, из-за которого совсем не было видно ни личной жизни Николая Федоровича, ни службы его, понимаемых в обычном смысле слова” (Георгиевский 2004: 153).

о путях искусства выйти к разговору о путях жизни и идеалах истории. Вагнеровской и ницшеанской “эстетике трагического синтеза”, основанной на героическом приятии рока, на пессимистическом германском мифе о гибели богов и героев, крушении светлой Вальгаллы, на стремлении всем “как одно целое пойти навстречу предстоящей гибели с трагическим умонастройением” (Ницше 1909: 352), философ противопоставил иной, литургический синтез искусств, опирающийся на федоровско-соловьевскую идею активного христианства, соработничества людей земли “в труде восстановления мира в то благолепие нетления, каким он был до падения” (Федоров 1995: 401). При этом противопоставляя два варианта художественного синтеза, за которыми для Горского стояли два вектора истории: пессимистический, окрашенный катастрофизмом, и оптимистический, озаренный надеждой на преображение, он не просто подчеркивал тупиковость и исчерпанность первого, но и стремился продемонстрировать всеобщность второго. Вектор развития искусства в современную ему эпоху философ полагал в движении от Трагедии через Ми-

стерию к Литургии. Более того, демонстрировал, как у того же Р. Вагнера прорастают зерна иной, не катастрофической, а литургической художественной модели, рассматривая с этой точки зрения мистерию *Парсифаль*. А рядом с *Парсифалем* ставил искания русских композиторов, как бы стремясь в пространстве культуры и духа примирить германский и русский гений, чтобы затем они примирились и в жизни. Среди фигур русской музыки конца XIX – начала XX в., творчество которых было связано с поиском синтетических форм, выходя к жанру мистерии, Горский особенно выделял А.Н. Скрябина, Н.А. Римского-Корсакова с его *Сказанием о невидимом граде Китеже и деве Февронии* (1903–1905) и В.И. Ребикова. Разговор о Скрябине он начал еще в статье *Этапы духосознания*, помещенной в номере «Южного музыкального вестника», посвященного памяти композитора (Горский 1915). В этой статье, предшествовавшей статье *Германизм и музыка* (Горский 1915–1916), он рассматривал фортепианное и симфоническое творчество Скрябина на его высших взлетах как попытку противопоставить трагическому стоянию человека перед лицом судьбы

и смерти идею борьбы с роком, с природной необходимостью, со всякой стреноженностью человека, призванного быть деятелем, творцом, создателем. И ранний *Патетический этюд*, и *Вторая симфония*, и *4-я соната*, и *Поэма экстаза*, и, наконец, *Прометей* пронизаны, с точки зрения Горского, именно этим стремлением к преодолению роковых пределов бытия и истории, трагической участи существа сознающего в смертном, страдальческом мире. А своего высшего пика это стремление достигает в замысле *Мистерии*, грандиозного синтетического творения, призванного, по замыслу Скрябина, объединить в едином создающем порыве все виды искусств: от музыки и поэзии до архитектуры и танца, вовлечь в общее действие все человечество, стать коллективным художественным актом пресуществления мира.

С корнем вырвать из глубин психики всякий трагизм, всякую возможность трагического мироощущения – вот о чем мечтал Скрябин. Мистерию вообще можно определить как “переход от трагедии к литургии”, от раздвоения к со-

единению, от козлиной песни одинокого героя, бессильно противопоставившего себя Року, – к общему делу, постепенно упраздняющему “роковое” противоборство человеческих и космических сил. Мистерия – это устыдившаяся самой себя Трагедия и еще не познавшая себя Литургия (Горский 1915: 5).

После выхода статьи *Германизм и музыка* Горский планировал продолжить разговор о мистериальном начале современного музыкального творчества, введя в него новые фигуры, и прежде всего фигуру В.И. Ребикова. Это намерение и стало поводом к единственному дошедшему до нас письму Горского Ребикову, которое было написано в начале декабря 1915 г., открывая эпистолярный виток мировоззренческого диалога философа и композитора, начавшегося летом 1914 г.:

[...] Помните, когда-то Вы обещали дать свою мистерию *Антихрист* (словесный текст), который у Вас уже закончен. Имеется ли она у Вас сейчас, и если нет, то где

ее можно достать в Москве или в другом месте? Мне она была бы очень полезна и даже необходима сейчас ввиду того, что я хотел бы поговорить в печати на эту тему (на страницах «Южного»

м«музыкального» вестника», который Вы, кажется, получаете) в связи с *Предварительным действием* Скрябина (текст которого тоже был закончен и скоро выйдет в свет) и *Парсифалем* Вагнера.

Очень прошу Вас устроить как-нибудь, чтобы этого *Антихриста* мне можно было внимательно перечитать. То, что Вы рассказали о нем когда-то, я пересказывал многим, и все находят, что это страшно интересно, остро-современно и по ясности мысли далеко оставляет за собой туманную символику Скрябина и Вагнера в области тех же проблем¹².

В ответ В.И. Ребиков написал развернутый текст, представ-

¹² ВМОМК. Ф. 68 (Ребиков). Ед. хр. 233. № 1200. Л. 2-2 об.

ляющий собой своего рода кредо, спрессованное до размеров эпистолярного высказывания. Хотя Горский спрашивал только о драме *Антихрист*, Ребиков в письме от 14 декабря 1915 г. не ограничился изложением ее символического сюжета, а заговорил о музыкальных драмах, написанных в прошлые годы, связав их с *Антихристом* в единый религиозно-художественный замысел:

Многоуважаемый Александр Константинович! Получил я Ваше письмо. Вижу, что Вас заинтересовала моя музыкально-психологическая драма *Антихрист*. *Антихрист* составляет отдельную пьесу от трилогии *Драма Духа* – состоящей из *Тэи*, *Нарцисса* и *Альфы и Омеги*.

В этой трилогии я хотел изложить борьбу Духа с Материей.

В *Тэи* – материя (Гэйос – земное начало) побеждает.

В *Нарциссе* – побеждает Дух.

В *Тэи* – дух, спасаясь на высотах “Святого эгоизма”, не удержался на “высоте”, соблазнился земными благами, сни-

зошел к ним, пошел на компромиссы и более не был в состоянии снова вернуться на высоту былых идеальных стремлений.

В *Нарциссе* – дух остался верен своим идеалам, любя их выше всех материальных благ. Дух, оставляя землю, оставил людям нетленную красоту (в данном случае в виде цветка Нарцисса, которым вечно будут любоваться люди). “Святой эгоизм” Нарцисса походит на “святой эгоизм” старцев, пустынножителей, схимников, индусских факиров, замкнутых ученых, философов, писателей.

Старцы, уходящие в леса, пустыни – “спасать свою душу” – тоже любят свой дух выше всего в мире – и, желая “спасти”, “осветить” свой дух, сделать его более “светлым”, уходят от людей, от “любви к людям”, от “любви к жизни” и, умирая, остаются в памяти людей как “святые”, как негасимый “свет” (‘цвет’, ‘цветок’), как вечная, нетленная красота духовных стремлений.

Символическая трилогия *Драма Духа – Тэа, Нарцисс,* оканчивается *АЛЬФОЙ И ОМЕГОЙ*.

В ней я хотел передать силу Люцифера.

Люцифер удивляет человечество стремлением к знанию и власти. Эти стремления заполняют всю жизнь человека и он не имеет времени прислушаться к влечениям своего Духа, не имеет времени ‘осветить’ дух и его спасти от гибели.

Эти ‘стремления’ к власти и знанию суть те же – те *Гэйос, Эхо, Никфи* из двух первых частей трилогии.

В *Омеге* “человек” погибает так же как и *Тэа*, но с той разницей, что *Тэа* все же погибает у подножия ее храма, а (*Гэйос*) “последний человек” гибнет у ног своего владыки – Люцифера, которому он служил во все века своей жизни (так как материя есть орудие Люцифера). “Последний человек” спрашивает: “К чему же было вечное стремление все узнать – всем овладеть?” К чему? Когда он должен погибнуть, как

всякое животное, как растение.

Это гибель – “Гэйоса” с погашенной *Тэй!*

Тэа (стремление к идеалам) – погибла; Гэйос “торжествовал” мильон веков и погиб, как погибает материя человека, материя всего ‘живущего’.

Драма Духа – Тэа, Нарцисс, Альфа и Омега – должна идти ‘в один вечер’ нераздельно.

Совершенно отдельно от символической передачи борения ‘Духа’ и ‘Тела’ стоит *Антихрист*. В этой драме *Антихрист* вполне “реальное” лицо.

Сын Люцифера, он носит в себе его дух, и наносит последний удар человечеству, проповедуя “эгоизм” не святой, духовный, а материальный.

Но люди смешивают эти понятия и идут по дороге, указанной *Антихристом*, – по дороге “эгоизма материи”.

Но в конце концов торжествует Дух – и материя гибнет. Воцаряется ‘царство Духа’.

Итак, вот круг.

Нарцисс – царство духа.

Тэа – борение с земным началом, дух и материя.

Альфа и Омега – царство материи.

Антихрист – проповедь царства эгоизма материи и победа Духа.

Вот так.

При постановке трилогии надо ставить так:

1) *Нарцисс*, 2) *Тэа*, 3) *Альфа и Омега*.

*Антихрист*¹³.

Примечательно, что, следуя жизнетворческому духу эпохи, Ребиков в письме Горскому представляет музыкальные драмы *Тэа* (1904), *Нарцисс* (1913), *Альфа и Омега* (1911), написанные им по отдельности и в разные годы, частями единого замысла, выстраивая их в символическую трилогию *Драма Духа*, а вместе с ненаписанным еще *Антихристом* – в тетралогию. Более того, в письме композитор обозначает единый метафизический сюжет тетралогии, отчасти навеянный гегелевской идеей развития Абсолютного Духа, отчасти – гностическими и буддийскими представлениями о плененности духа материей. Сюжеты и образы драм, взятые из резервуара вечных

¹³ РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 1–2.

сюжетов и образов мировой культуры, он представляет как символические воплощения путей человечества и путей Духа. Так в письме молодому критику и философу Ребиков фактически задавал вектор интерпретации своего творчества, одновременно демонстрируя стремление к той самой мистериальности, о которой, как о главной тенденции русской музыки начала XX в., писал в это время Горский.

Именно так, как части единого замысла, как вехи движения к Мистерии – представит Горский “музыкально–психологические драмы” композитора в статье *Ребиков*, появившейся в 1916 г. на страницах «Южного музыкального вестника», подчеркивая “режущую остроту идей”, яркость образов, сквозящих “в линиях звуковых волн” (Горский 1916а, 15–16: 102), в чем Ребиков, с его точки зрения, не уступает Вагнеру и оставляет позади Скрябина. Как прямое воплощение мистериального сюжета будет рассматривать он и *Антихриста*, подчеркивая, что в сравнении вагнеровским *Парсифалем*, вещь Ребикова выигрывает тем, что ее действие “развертывается в будущем”, в отличие от привычного для мистерии “вневременного аллегоризма” или ухода “в ле-

гендарное прошлое” (Там же: 103). Сюжетно сопоставляет Горский *Антихриста* Ребикова и с соловьевской *Краткой повестью об Антихристе*, подчеркивая, что в обоих произведениях вопросы конца истории, последней схватки добра и зла, конечного преобразования мира в Царство Христово, обыкновенно кажущиеся такими далекими, такими несоизмеримыми с повседневностью, предельно приближены к современности, поставлены как вопросы, касающиеся каждой личности, заставляющие дать на них ответ здесь и сейчас. “Как в повести философа, так и в мистерии композитора туманные символы апокалипсиса – вдруг оживают, обрастают плотью современности, древние полузабытые пророчества заговорили явственным языком нашего сегодня и завтра” (Горский 1916а, 17–18: 116). Они требуют от человека не просто прочтения и понимания, но самоопределения и активного действия. В этом для Горского смысл подлинной мистериальности, выводящей за пределы искусства, разрушающей средостение между символическим творчеством и религиозным действием, заставляющей сделать первый шаг на

пути к преобразению бытия в благобытие.

Обращение к переписке Горского с Ребиковым позволяет понять, почему разговор об исканиях русской музыки в области религиозного синтеза искусств, начатый в статье *Германизм и музыка*, Горский продолжил не в формате общей, а в формате персональной статьи, при том что материал, который философ планировал обобщить, был огромен и разнопланов и творчество Ребикова было лишь его частью. В статье *Ребиков* анализ развития мистериальной темы в музыке был организован вокруг разбора творчества конкретного композитора; более того, было заявлено, что развернутое сопоставление *Антихриста* Ребикова “как с последним творением Вагнера, так и с новейшими русскими опытами музыкальных мистерий – ‘предварительным действием’ Скрябина и ‘сказанием о граде Китеже’ Римского-Корсакова” еще впереди (Там же).

1916 год был юбилейным для композитора, в мае ему исполнилось 50 лет. В «Русской музыкальной газете», центральном периодическом органе, связанном с русской музыкой, появилась заметка К

50-летию *В.И. Ребикова*¹⁴, автор которой констатировал, что творчество “выдающегося музыкального новатора” еще не было понято в его цельности и самобытности, и выражал надежду, что такую оценку композитор успеет услышать при жизни. Что же касается «Южного музыкального вестника», то орган, в котором Горский собирался вести разговор о мистериальном начале у Ребикова в контексте путей русской музыки, отметил юбилей композитора... критикой его творчества. В № 11–12 за 1916 г. после небольшой заметки нейтрального характера, где была дана в сжатом виде биография Ребикова и обозначена основная эволюция его творчества – от фортепианной музыки к опере и музыкальной драме, следовала большая статья иеромонаха Антония, постоянного автора «Южного музыкального вестника», *Современный модернизм в церковной музыке*, в которой он напал на ребиковскую статью *Пение в храме* (Ребиков 1916), посвященную путям обновления церковной музыки и храмового пения (Иеромонах Антоний 1916: 69). А далее следовала статья Му-

¹⁴ «Русская музыкальная газета», 1916, 20–21, 15–22 мая.

зыкальный импрессионизм, автор которой, Л. Штерн, обозначая основные особенности нового стиля, ярко представленного у французских композиторов (прежде всего у К. Дебюсси), подчеркивал, что импрессионисты слишком увлекаются диссонансами и подчас, “гонимая за изобретением новых гармоний или иных оригинальных приемов”, “изобретают антимузыкальные несуразности”, примеры которых он демонстрировал... на материале творчества Ребикова (Штерн 1916: 71).

Горский, как мог, пытался сгладить негативный эффект от выпада «Южного музыкального вестника» против творчества Ребикова в юбилейный для него год. Как лицо, стоящее близко к редакции, он сразу же обратился к композитору с просьбой по случаю юбилея дать для журнала какую-нибудь статью или эссе, подобно тем, что Ребиков время от времени печатал в «Русской музыкальной газете». Однако Ребиков наотрез отказался: “Мне писали из Одессы, что журнал оказался ко мне недружелюбным, и при таком обороте дела, конечно, я не могу дать что-

либо”¹⁵. Когда же в руки Ребикова попал сам номер журнала, и он познакомился со статьей иеромонаха Антония, то написал Горскому развернутое письмо, в котором пояснял, почему так настойчив в своем призыве отказаться от профессионального пения в храме, вернувшись к общенародному пению раннехристианской общины, и почему, в отличие от отца иеромонаха, убежденного, “что ‘теперь’ царит ‘в истинном смысле’ учение Иисуса, что все ‘поступают согласно советам’ Иисуса”, он, Ребиков, убежден, что человечество до сих пор “живет во времена седой древности”, оно до сих пор “в первобытном состоянии и на $\frac{3}{4}$ животное”.

Конечно, я верю, что лет через 10000 выработается тип ‘человека’. Как некогда среди высших пород обезьян явилась группа получеловеков, обособилась и выработался тип существующих людей, так и среди ‘человечества’ обособится группа, которая в далеком будущем даст тип ‘человека’. Он будет на $\frac{3}{4}$

¹⁵ В.И. Ребиков – А.К. Горскому, 12 июня 1916 // РГАЛИ. Ф. 742. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 11 об.

духовен и на $\frac{1}{4}$ животен. Вот тогда-то и начнется жизнь, а не ад. А пока – пока мы еще современники первых фараонов, современники первых времен Ассирии и Вавилона – тот же круг идей, те же идеалы и стремления. Седая древность!¹⁶

Однако Горский не оставлял мысли примирить Ребикова с одесским музыкальным журналом, и в конечном итоге решил не просто написать о жанре мистерии у Вагнера, Скрябина, Ребикова, но дать в юбилейный год развернутую статью о композиторе, идеи и музыкальные эксперименты которого по-настоящему еще не были осмыслены и поняты его современниками, а суждения о музыке вызывали споры. Задача облегчалась тем, что Ребиков не только регулярно посылал Горскому из Ялты ноты своих произведений, но и регулярно сообщал в письмах о том, над чем он работает. И не просто сообщал, но и объяснял себя, принципы своего творчества, содержание и структуру новых вещей. Так, письмо, в котором Ребиков горестно удивлялся критиче-

¹⁶ В.И. Ребиков – А.К. Горскому, Июль 1916 // Там же. Л. 23.

ской статье иеромонаха Антония, завершалось следующим сообщением, демонстрировавшим “две створки” ребиковского творчества, черпающего из резервуара античного мифа и его вечных образов: богинь, богов и героев и из русской классики:

Я теперь пишу *Дворянское Гнездо*, музыкально-психологическую [sic] драму. Этим названием я хочу отметить, что в этой драме “музыка не все, а лишь средство передавать внутреннее состояние духа людей”. Либретто – по Тургеневу – четыре акта. Скоро думаю кончить. Составил все сам.

На днях выйдет новая метаморфоза Овидия *Арахнэ*. В двух картинах. Действующие лица только женщины: Зависть, Афина, Арахнэ и прислужницы. Картины мифов: Леда, Европа, Даная, Дафнэ – будут изображаться в виде пантомим и мимик¹⁷.

О работе над *Дворянским гнездом*, ставшей своего рода “тихим сопротивлением” Ре-

¹⁷ Там же, л. 23 об.

бикова мясорубке смерти и розни Первой мировой войны, как позднее для И.А. Бунина в годы Второй мировой станет его книга рассказов о любви *Темные аллеи*, Ребиков писал Горскому и в других письмах. А еще не раз пытался объяснить критику свои эстетические установки и формальные эксперименты. В том самом письме, которое явилось ответом на вопрос Горского о мистории *Антихрист*, Ребиков писал и о кварттовых аккордах, которые он первым ввел в русской музыке¹⁸, и об опытах в области мело- и ритмодекламации. В форме последней он написал целую драму и так пояснял свой выбор: “Избрал я не ‘мелодекламацию’, а ‘ритмодекламацию’, ибо нахожу, что мелодекламация имеет тот недостаток, что часто уда-

¹⁸ “За последнее время стали входить в моду кварттовые аккорды.

Двадцать лет тому назад я заинтересовался ими и писал в *opus’е* 8-м № 14 (1895 г.) трехкварттовые аккорды. В *opus’е* 13-м № 7, № 9 (1897 г.) – четырехкварттовые аккорды (то же и в *Елке*, стр. 24 [1900 г.]) и наконец в *Безде*, опус 40 (1907 г.) пятикварттовые аккорды. И потом в *Fenille d’album* 6-ти кварттовые аккорды.

Как в *нон-аккорде* откидывают квинту, так и в 5-ти кварттовых аккордах я всегда откидываю нижнюю кварту” (В.И. Ребиков – А.К. Горскому, 14 декабря 1914 // РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 2 об.).

ряемый слог стиха ‘не совпадает’ с сильным временем такта.

Я же их ‘согласовал’, и таким приемом написал целую драму, и отдельные ‘ритмодекламации’”¹⁹. Наконец, Ребиков отсылал Горского к своим собственным статьям в «Русской музыкальной газете», в которых излагалась его концепция “музыки чувства”, свободной от формальных ограничений, использующей широкий диапазон средств для передачи эмоциональных состояний, теория “орфеизма”²⁰, о которой ниже специально еще пойдет речь.

Не только этот эпистолярный материал оказался в распоряжении Горского при работе над статьей о Ребикове. Редактор «Южного музыкального вестника» Н. Марценко передал критику “для использования в статье [...] письмо Ребикова, обращенное к профессору – тогдашнему инспектору Одесской консерватории Ф.В. Мироновичу, где ярко описаны тернии творческого пути автора *Елки*”²¹. Это в полном

¹⁹ В.И. Ребиков – А.К. Горскому, 14 декабря 1914 // РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 2 об.

²⁰ Там же.

²¹ А.К. Горский, *Пояснение к письмам композитора В.И. Ребикова к А.К. Горскому и профессору Ф.В. Мироно-*

смысле слова “исповедальное” письмо проливало свет и на взаимоотношения Ребикова с русской и европейской аудиторией, и на его понимание задач музыкального творчества, и на искания в области гармонии и жанра, исходившие из глубинного протеста против “развлекательности”, против искусства как художественной “имитации”, за искусство, выходящее к правде жизни, способное реально “передавать” эмоцию, выражать истину и преобразовать реальность:

28 лет тернистого пути не шутка. А путь был очень одинок и очень тернист... В особенности на родине. Коллеги бранили, печать молчала или бранила, театры были закрыты. Кличка “Декадент” заперла для меня все двери русских концертных зал. Только благодаря тому, что на *Елку* обратили внимание за границей, ее ставили и у нас. Но ‘как’ ставили? Как феерию, как “детскую” оперу. Водили нянек и детей.

вичу // РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 4 об.

AutobiografiЯ - Number 7/2018

Все это пишу без горечи, ибо я давно к этому привык, и потому, что я все же видел “другое” отношение к своей работе и в Париже, и во Флоренции, и в Праге и других европейских центрах. Вы знаете, как отчаявшийся Глинка прекратил работать, как отчаявшись Мусоргский погиб преждевременно, как Чехова высмеивали, как страдал Достоевский и друг<ие>.

И все это вполне естественно: слишком рано для России иметь искусство. Надо сперва выстроить “дом”, а потом уже вносить “рояль”. Родина же наша похожа на дом без крыши, и посему понятно, как никчемны все эти художники. Сперва культура – а потом искусство. И погибшие таланты похожи на ласточек, которые прилетают слишком рано, еще зимой. Родись Глинка в Германии, Мусоргский в Париже, Чехов в Италии – другая была бы у них и жизнь, и судьба. Слишком не по времени они у нас. Эта война ясно указывает нам, как нам далеко до

Европейцев. Грабежи торговцев, беспорядки дорог ясно указывают, что люди не понимают, что они живут в государстве, а не в лесу, где грабить разрешено.

Нет у нас серьезной жизни и в искусстве.

Искусство – для всех развлечение, забава, должно забавлять, “доставлять удовольствие”.

К чему же сводится тогда роль художников?

Словно повара, они должны готовить вкусные блюда и исполнителем, словно слуги, подавать их публике.

Все это крайне униЗИтельно и неверно.

Не знаю, были ли Вы в Одессе, когда я поставил *В грозу* (1894 г.). Когда я ее услышал, я понял, что “так писать нельзя”. Мне аплодировали в публике, а я в то же время думал – за что аплодируете? Ведь все это ложь, ложь! В лучшем случае – “красивая ложь”, все эти аргы, дуэты, хоры, ансамбли, увертюры, антракты, интермеццо и т.п.

Можно ли было избрать целью своей жизни –

“красиво лгать”? Можно ли было душу вкладывать в ложь?

И я отошел от оперы, ушел от музыки. Стал искать ответ на мой вопрос в других искусствах: живописи, литературе, драме.

Так я нашел “искание правды”, нашел и солнце, и трепетание жизни, и “правду чувств”.

Преступление и наказание заставляло меня переживать все события. В то время как слушая *Фауста* или *Демона* или *Онегина*, я ‘не переживал’ совершающееся на сцене. Драмы Чехова были сама жизнь – а оперы были “только искусством”. В руках музыкантов люди не оживали, а были манекенами.

Со сцены “пели о разных” чувствах, но эти чувства меня не волновали, я их не переживал и в правду их я не верил, а главное им не сочувствовал, не был ими заражен.

И я ушел от “опер”, пародий на жизнь.

Постарался уйти от слушания музыки.

И стал изучать другие искусства, литературу,

живопись, драму, скульптуру. Изучал, “как передавать жизнь”.

Я был убежден, что “не вся сила музыки” использована музыкантами, что разработана ее “внешняя” сторона, но не внутреннее, изучено ее физиологическое воздействие, но не психическое.

Я был убежден, что можно “куда сильнее” передавать чувства, чем мы делаем.

Что есть еще много новых красок, мало известных.

Случайно, желая передать настроение Беклиновских картин (я большой любитель Беклина), стал я писать в целотонной гамме. Случайно 20 лет тому назад (в 1895 г.) попались в моих пьесах 3-х-квартовые аккорды²².

Из письма Ф.В. Мироновичу вырисовывался образ композитора-новатора, открывателя новых путей в музыкальном искусстве, но при этом “опередившего” свое время, а потому этим временем не заме-

²² В.И. Ребиков – Ф.И. Мироновичу // РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 28–28 об.

ченного. Характерен пассаж о так называемом “прометеевом аккорде”, квартовом аккорде, прозвучавшем в “поэме огня” *Прометей* и навсегда связавшемся в сознании музыкальной критики с творчеством А.Н. Скрябина. В письме Мироновичу Ребиков с горькой иронией замечал: “В моей *Бездне*, написанной в 1907, изданной у Редера, в 1908 продемонстрированной в Париже (она нравилась г. Лалуа, критику муз<ыкальных> журналов) Вы найдете этот ‘небывалый, мистический’ аккорд!!

Хотя в 1908 г. можно было всюду достать клавиш *Бездны*, критик просмотрел мою работу, и пришел в удивление от Скрябинского аккорда”²³.

И если бы только этот аккорд! По свидетельству Ребикова, и идея связать музыкальную тональность с определенным цветом (основа “цветомузыки” Скрябина) пришла в голову именно ему:

Есть люди, которые, слушая музыку, видят световые краски. [...] Если допустить, что *C-dur*, *D-dur* и т.д. соответствуют известным краскам, то можно допустить и их соединение, смеше-

²³ Там же. Л. 29.

ние. [...] Тогда пьеса в *C-dur* – явится ‘одноцветной’ и трехчастная песня – *c-dur* + *a-mol* + *c-dur* – будет походить на картину, разделенную на три части и разрисованную двумя красками, следующими хотя бы так:

белая краска – зеленая – белая. [...]

Я сделал опыты соединения красок. Соединение тональностей не горизонтальное, а вертикальное. [...]

Соединения эти порой ухом бывают вполне приемлемы и звучат даже красиво и правдиво²⁴.

Письма Ребикова, прямо манифестировавшие эстетическую позицию композитора, объяснявшие особенности его художественного стиля, свою роль сыграли. А.К. Горский, создавая статью, широко опирался на них, апеллируя к высказанным там суждениям Ребикова как к его прямому слову, приводя скрытые и прямые цитаты. При этом самый жанр юбилейной статьи, требовавший представления творческого пути композитора, был выдержан критиком лишь от-

части. Горский принципиально не писал очерк творчества. Он пытался понять, какая идея стоит за музыкальными исканиями композитора, стремился ввести эти искания в контекст идущего от Н.Ф. Федорова и В.С. Соловьева понимания искусства как “теоантропоургии”. Критик практически не касался фортепианного наследия композитора, не упоминал ни вокальные сцены, ни пьесы–настроения, ни *Басни в лицах*, ни романсы, ни сюиты, ни мелопластики и меломимики. В орбите его внимания – эстетические декларации Ребикова, представленные в его письмах и статьях, и “музыкально–психологические драмы”, причем тоже не все, а лишь те, которые Ребиков в письме Горскому представляет как части символической трилогии *Драма духа*, да находящееся в процессе работы *Дворянское гнездо* (рассказывая о нем, Горский вводит в статью материалы письма Ребикова от 19 ноября 1916 г., в том числе иронический пассаж, адресованный композитором пури坦ски настроенным меломанам: “На радость врагов целотонных аккордов, во всей драме ни одного аккорда цело-

²⁴ Там же, Л. 29 об–30.

тонного!"²⁵). В центр внимания философ ставит мистерию *Антихрист*, стремясь связать разговор о ней с темой путей и целей истории, разбирая лежащий в ее основе сюжет и образы действующих лиц, относимые в культуре к разряду "вечных", акцентируя тему любви и милосердия к падшим. В ребиковской версии событий последних времен основной акцент, по мысли Горского, сделан не на фигуре Антихриста, как у В. Соловьева, а на образ Марии, дочери последнего священника последней церкви. Мария, образ которой соотносится Горским с апокалипсическим образом *Жены, облеченной в солнце*, любит все бытие, всю тварь и даже падших демонов: "Люблю я всех, люблю я все. Полна любви я к небесам и даже падших ангелов люблю я"²⁶. Именно она дерзает нарушить главную заповедь сына погибели, воплощающую, по мысли Ребикова, высшую степень земного, материального эгоизма: заповедь о любви к себе. Изливаясь на мир, всеобъемлющая любовь Марии является, с точки зрения Горского, зачатком преображения, дает

образ иного пути, на который может встать человечество, отвергнув путь эгоизма, ведущий к религиозному и нравственному тупику. В ней видит философ проявление того Преображенного Эроса, который, как писал В.С. Соловьев в трактате *Смысл любви*, изливается на все бытие, утверждая в нем закон "всемирной сизигии" (Соловьев 1990: 547) вместо закона вытеснения, розни, смерти.

Формальная сторона ребиковского творчества, в которую зачастую недоумевающе упирались его строгие критики, интересует Горского не сама по себе. Декларируя неразрывность идеи и формы, он пытается понять, какие мировоззренческие сдвиги стоят за сдвигами в области гармонии, чем определяется тяготение Ребикова к целотонным аккордам с их диссонирующим, напряженным звучанием. Памятуя о своих диалогах с композитором в первые дни мировой войны, когда Ребикова одолевали предчувствия поистине апокалипсических битв, опираясь на письма, в которых корреспондент Горского настойчиво повторял, что гармония в мире воцарится лишь после длительного периода кризисов и катастроф, философ подчеркивал, что ре-

²⁵ РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 3.

²⁶ В.И. Ребиков, *Христос и Антихрист* // ВМОМК. Ф. 68. Ед. хр. 8. Л. 7.

биковские диссонансы суть обостренная реакция на трагедию мира, которую художник стремится выразить и изжить своим творчеством. “Больше чем кто-нибудь он не отворачивался от всего темного, безыменного, бесформенного, каменного, давящего, кошмарного, пока не разоблачил его тайн” (Горский 1916а, 15–16: 102), и этот давящий кошмар выражал каскадами диссонансных звучаний.

И тем не менее в Ребикове не было того предельного отчаяния, которое захлестнуло В.С. Соловьева в его, как оказалось, предсмертном *Письме в редакцию «Вестника Европы» “По поводу последних событий”*. Несмотря на мрачные, напряженные ноты, звучавшие и в личном общении, и в письмах, и в музыке композитора, Ребиков, подчеркивал Горский, стремился к противостоянию злу, к преодолению трагедии мира.

Этот пессимизм, – разъянял он спустя двадцать лет, – нашедший себе выражение в таких произведениях, как опусы 35 и 36, или драматизованной музыкальной поэме *Альфа и Омега* [...] был для него, как я вскоре убедился из дальнейших

с ним бесед и из последовавшего за этим изучения его творческого пути, лишь ‘оболочкой’, за которой скрывалась горячая вера в возможность победоносного разрешения всех противоречий, активного творческого исхода из вековых тупиков²⁷.

С раннего периода творчества Ребиков искал этот исход, и именно этим стремлением питались его музыкальные опусы и эстетические тексты. Мысли композитора о сущности музыкального психологизма, о безграничных возможностях музыки в передаче тончайших оттенков чувства и настроения Горский интерпретировал как попытку расширения власти музыки, использования той ее силы, которая, как писал Ребиков Ф.В. Мироновичу, поистине ‘колоссальна’. Однако излагая мысль композитора, философ указывал, что одна лишь музыка чувства неспособна гармонизовать бытие: она нуждается в мысли, воле и действии. Философ выстраивал линию движения русского

²⁷ А.К. Горский, *Пояснение к письмам композитора В.И. Ребикова к А.К. Горскому и профессору Ф.В. Мироновичу* // РГАЛИ. Ф. 742. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 2.

музыкального творчества от “музыки чувства” к “музыке мысли и воли”, находя подтверждение своей гипотезы в судьбе Скрябина и Ребикова: в раннем творчестве они следуют певцам сердца, Шопену и Чайковскому, а затем, преодолевая их влияние, выходят на собственный путь. Правда, с точки зрения Горского, в отношении волевого начала музыка Ребикова, тяготевшего более к “сфере ‘мысли’, идеологии”, уступает гармонии Скрябина, у которого “изысканная утонченная чувствительность (и чувственность) – дорывается до страстного ‘хотения’, до невиданного и неслыханного утверждения ‘воли’”; зато “еще не измеренная глубина и огненно режущая острота идей” Ребикова далеко превосходит мысли своего собрата по музыкальному перу. Скрябин дает в своей музыке голос воли, мощной, неистовой, устремляющейся к невозможному, в его гармониях бьется потрясающая витальная сила. Ребиков стремится передавать на языке музыкальных звуков жизнь духа, “чувства духовные”, такие как “вера, надежда, идеальные стремления, доброта, чистая любовь, доверчивость, дружба, преданность” (Горский 1916а, 15–16: 102). И в конечном счете

оба, по Горскому, дополняют друг друга, выходя в пространство исканий нового музыкального синтеза, религиозного в своей основе и обращенного к действию.

Настойчиво подчеркивая в творчестве Ребикова пафос преодоления трагедии, Горский отчасти выдавал желаемое за действительное, стремился несколько сгладить обостренный катастрофизм его музыки, перетащить композитора в лагерь христианских оптимистов, каким был он сам. Более того, приводя в статье фрагменты ребиковских писем, опираясь на заявленные в них смысловые узлы, Горский ставил их в такой контекст и так поворачивал, что они начинали звучать не столько по-ребиковски, сколько с тем тембром, который нужен самому Горскому. По ходу статьи он подспудно спорил с Ребиковым, опираясь на... самого Ребикова, исходя из стержневых идей его творчества, доказывая ему возможность расширительного толкования идей и образов, на которых строилась его религиозно-эстетическая концепция. К примеру, обыгрывая прозвучавшие в письмах композитора слова о “святом эгоизме” и уходе в пустыню, он усиливал не мотив оставления

художником мира, погрязшего в суетности и грехе, а мотив внутреннего делания в пустыне, собирания духовных сил – для грядущего сопротивления злу. Более того, сравнивал пребывание в “пустыне” с пребыванием в пустыне Христа, где Он был искушаем сатаной, “был со зверями; и Ангелы служили Ему” (Мк. 1, 61). Пребывание в пустыне Горский представляет как преодоление искушения злом: художник встает перед лицом открывшейся бездны и не отворачивается от нее. Спускается в глубины человеческих переживаний, “в тайники подсознания, куда еще ничей не проникал отважный взор”. Пытается понять и постичь это мыслью художника и затем выразить в звуках. “Здесь и начинается служение ангелов. Из кризиса, пережитого творчеством Ребикова, художник вышел победителем. Чьи-то крылья подняли его над зияющими ужасами и призраками пустыни. [...] Музыка чувства стала музыкой мысли и воли”. Пустыня становится подвигом не для самоспасения, а во имя спасения мира, предстает как “собираение сил” на преображающее строительство Нового Града. Надежду на победу светлого, оптимистического начала ви-

дел Горский и в ребиковском *Гимн Солнцу*, одной из самых технически сложных для исполнителя вещей композитора.

[...] где последнее какими-то взрывами и громовыми ударами пробивает себе дорогу сквозь мглу ночи. Между прочим, требование автора этой вещи брать здесь некоторые аккорды не пальцами, а всей боком поставленной ладонью донельзя возмущало и оскорбляло профессиональных исполнителей. Между тем в исполнении самого композитора именно этот прием достигал цели, давая незабываемую картину солнечного восхода как “вооруженного напора” световых сил²⁸.

Цитата взята из пояснительной записки Горского к письмам Ребикова. Впечатление от звучания *Гимна Солнцу* представлено более двадцати лет спустя так ярко и живо, что понимаешь: Ребиков самолич-

²⁸ А.К. Горский, *Пояснение к письмам композитора В.И. Ребикова к А.К. Горскому и профессору Ф.В. Мироновичу* // РГАЛИ. Ф. 742. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 2.

но играл Горскому эту вещь, как, вероятно, и другие свои произведения, ибо исполнительство было для него частью творчества, завершительным актом творческого процесса, рождающего в мир новые сочинения. В статье *Ребиков* еще нет смыслового разбора *Гимна Солнцу*. Но тема преображения бытия в благобытие, просветления материи, ее одухотворения и обожения проходит через весь текст.

С этой темой непосредственно связан один из ключевых внутренних сюжетов статьи – сюжет о Материи и Духе, как он предстал в интерпретации Владимира Ребикова и как воспринимался Горским-философом. На примере этого сюжета особенно видно, что, разбирая творчество композитора, Горский одновременно продолжает диалог и даже спор с ним, завязавшийся в личном общении, перешедший на страницы писем и теперь зазвучавший в статье.

Вечный сюжет о тяжбе Духа с Материей особенно занимает Ребикова-художника, проходя, как указал он в письме Горскому от 24 декабря 1915 г., через тексты трилогии *Драма Духа* и завершаясь в финале мистерии *Антихрист*. По убеждению Ребикова, эта тяжба в итоге должна разрешить-

ся всецелым торжеством Духа, когда же в истории происходит иначе, когда Дух идет на компромисс с материальным началом, тем самым отяжеляясь и обессиливаясь, теряя крылья, или оказывается совершенно подавлен и подмят грубой и плоской материальностью, то человечество сходит с заповеданного ему пути на каменные тропы блужданий и заблуждений. Так, юная девушка Тэа, живущая в замке на вершине скалы, спускается на землю на зов юноши Гэйоса, но, оказавшись в грубой хижине, понимает, что земная любовь не для нее (“Как грубо все здесь. Как некрасиво! [...] Как чужд мне этот человек”). Но сил доплыть до желанного берега и взойти снова на вершину скалы у Тэи не остается: она погибает (Ребиков. *Тэа*). Предельную же стреноженность духа являет, по Ребикову, человечество, соблазненное Люцифером, как в драме *Альфe и Омега*, или поклонившееся Антихристу, как в мистерии *Антихрист*. Однако если в драме *Альфа и Омега* Люцифер торжествует, то в мистерии *Антихрист* торжествует Христос. Христос, Который, с точки зрения Ребикова, есть Носитель и Учитель Духа.

В архиве композитора сохранилась заметка об Иисусе Христе, датированная 25 декабря 1915 г. Она написана спустя 11 дней после того, как Ребиков отправил Горскому исповедальное письмо, в котором выстраивал мистико-религиозный сюжет трилогии *Драма Духа* и мистерии *Антихрист*. Сюжет тяжбы Духа с Материей получает завершение в этой заметке, написанной в день Рождества Христова и представляющей собой манифестацию веры самого Ребикова:

1915 лет тому назад родился человек, имевший столь осветленную душу, по силе света равную свету Бога, что был впоследствии, когда Он доказал силу Своего Света, – признан Богочеловеком. При жизни Его многие, пораженные силой Его Духа, думали, что это Мессия, спаситель Израиля, царь, который подымет восстание, свергнет иго римлян и создаст великое, сильное царство.

В это верили и на это надеялись прежде всего Его ученики. Учение о Духе, которое проповедовал Иисус, было со-

вершенно непонятно. Какой такой дух? Что такое дух? Этому даже и XX век не знает, а не только невежественные мужики, окружавшие Иисуса. Несколько заинтересовавшихся Его учением ученых людей тоже поняли не более мужиков. Ибо понятие и слово о рождении свыше, царство Божие, Вечная жизнь, Святой Дух и многое другое было трудно усвоить.

Так и текла жизнь Иисуса – Его слушали, но не понимали, и все ждали от него призыва к восстанию. Иисус застал в людях веру в Духа, столь приспособленную к слабостям материи, что много раз негодовал и сердился на толкователей учения о Духе и извратителей основ законов Духа. Те, в свою очередь, сердились на Иисуса: почему, дескать, только он понимает сущность Духа, а не мы и наши предки?

Иисус с своим учением о Духе был совершенно одинок, дружественны к нему были лишь Его ученики, но их было очень мало. Надеялись

на него как на будущего Короля страны массы народа, а против него была сплоченная интеллигенция.

Иисус проповедовал о Духе, а все окружавшие его понимали только запросы Материи. Они друг друга не понимали. Конечно, если Иисус ограничился бы только лекциями о Духе и о законах Духа, Он бы не был убит.

Но Он ребром поставил вопрос – либо служение Духу, либо материи.

Причем служение Материи, по словам Иисуса, неминуемо вело к гибели послесмертной.

Это был уже вызов к борьбе.

И борьба началась.

Но силы были неравные.

Дух боролся с материей.

И, конечно, победила материя, и проповедник о Духе был убит.

Собственно говоря, на этом и должно было бы все кончиться.

Ученики Его разочаровались в Нем, ибо Он не достиг королевской власти, не был Мессией. Ученики скрылись и трепетали за свою жизнь

Поставлена была досадная точка.

Конец неудачной жизни.

Но тут произошло нечто небывалое.

Иисус воскрес. Его видели, с Ним говорили ученики. Тут только поняли иудушки о то, что такое говорил при жизни Иисус, о духовной стороне жизни человека.

Еще при жизни Иисус, однажды открыв духовные очи учеников своих, показал им СИЛУ СВОЕГО СВЕТА, света Его Духа (в преображении), но и это, в то время, осталось без внимания, удивились ученики и почти забыли.

Но воскресение Иисуса заставило учеников Его совершенно переменить их жизнь.

Труссы превратились в храбрецов, вышли на улицы и стали смело вспоминать слова Иисуса, его жизнь и проповедовать Его учение.

Иисус умер, как неудавшийся король Израильский, воскрес – как Бог.

И в этого Бога поверовали видевшие Его и знавшие Его и так убедительно и горячо говори-

ли о нем, что многие тоже поверовали в Него. И так родилось Христианство.

Тут начались компромиссы.

Дело в том, что в чистом виде учение Иисуса столь духовно, что материи трудно было слиться с ним.

Материя сперва пошла первой на компромисс: безбрачие, посты, умерщвление плоти, отказ от собственности – на все это шла материя в первые века христианства. Жалкая пародия на тогдашние “сдачи позиций” – можно видеть, как кое-где оставшиеся клочки духовной жизни – трапписты, схимонахи, затворничество...

Это – остатки бывшего величия, выродившиеся потомки сыновей Духа.

Как бы то ни было, но учение Иисуса трогало сердца нищих, рабов, угнетенных общинников, а их было много.

Тогда материя стала давить дух, и заставила последний, в свою очередь, пойти на компромисс. Заключен был союз.

Мы хорошо знаем, к чему ведет компромисс, сделка Духа и Материи. То же самое произошло и с союзом Рима и учением Иисуса.

Материя торжествующе вошла в мир Духа и поселилась на веки вечные.

Теперь мы празднуем рождение Бога, рождение Духа. А посему, купим окорок, вина, индюшек, поросенка, торт, конфеты и сделаем *Елку*.

А *Елка* – это символ “вечной жизни материи” (вечно “зеленая”), а свечки – задушенный символ солнцеворота (солнце двинулось на к весне).

Итак, в память родившегося на земле величайшего Духа, по силе равного Богу, покушаем поросенка, затем шампанского и зажжем *Елку*, пойдем в гости, лишний раз окунемся в туман

при общении с людьми, увидим притворные улыбки, услышим лживые слова. Чествуя память о Духе, лишней раз вспомним о своей материи!!

То же пред<прини>маем, когда будем вспоминать о смерти и воскрешении Духа.

В промежутках потолкаемся в церкви, послушаем оперное пение, *basso profundo* диакона и все это назовем празднованием.

Среди праха жизни, тумана лжи, торжества материи – если быть искренним хоть на миг, то следует не погашать надежду. Когда-нибудь люди все вспомнят учение Иисуса, когда-нибудь хоть через 2000 лет, примут Его учение²⁹.

Из этого религиозного кредо Ребикова отчетливо видно, что сближало и что разводило его с Горским. Сближал образ всецелого торжества Духа над всеми формами распада и смерти, упоминание о фавор-

ском Преображении, о Воскресении Христовом, этой сердцевине Евангельской истории, которую игнорировали многие современники Ребикова, предпочитавшие гуманистическую, ‘ренановскую’, ‘толстовскую’ трактовку Христа – только как проповедника нравственных максим, но никак не Воскресшего и Воскресителя. Разводил настойчиво декларируемый Ребиковым дуализм Духа и Материи, убеждение в невозможности их союза, их взаимопроникновения и единства. Между тем как для Горского именно полнота этого союза, в которой неразрывно сплетены Дух и Материя, но материя просветленная, открытая преобразующему действию Духа, лишенная жала смерти, составляет истину христианства. И Христос, подчеркивал он, несет в мир не апологию духа, отрицающегося плоти, сбрасывающего с себя телесность как отжившую, скукожившуюся оболочку, но образ всецелого преобразования мира в единстве его физической и духовной природ. Самый образ человека, вершинного создания Божия, несет в себе идею духо-материальности, духо-телесности. И сам Богочеловек, цитирует Горский В.С. Соловьева, есть “дух, навеки

²⁹ ВМОМК. Ф. 68. Ед. хр. 102.

воплощенный”, это полнота человеческого самосознания, нашедшего себе “достойную форму”. Христос не проклинает материю, напротив – являет образ преображенной материальности. “Его Плоть” и “Кровь”, которым причащаемся мы на литургии, это Материя, очищенная от всякого “пятна и порока”, “видоизменяемая” и “преображаемая” “до того предела, когда уже врата ада (смерть) бессильны одолеть ее” (Горский 1916а, 17–18, с. 118).

Именно этот образ Христа рисует Горский в статье о Ребикове, стремясь расширить его трактовку у композитора, подчеркивая движение от религии Духа к религии всецелого и всемирного преображения, окончательного примирения Материи и Духа в Христе-Богочеловеке, а значит в перспективе времен – и во всем человечестве, в идеале “нового неба и новой земли”. Христос, подчеркивает Горский, хорошо знакомый с богословской традицией, недаром называется в Новом завете “Спасителем тела”. Уникальность Его явления, служения и проповеди состоит не в умерщвлении и отрицании, а в спасении Плоти, изъятии из нее жала греха, похоти, смерти. И если “для духа недоразвитого плоть

представляется лишь ‘темницей и гробницей’, откуда можно только убежать, освободиться”, то для духа совершенного, сознающего свою ответственность за бытие, долг водительства твари, “плоть становится предметом влюбленности, творческой работы, преобразующей ее в ‘светлицу и горницу’ Духа” (Там же).

На пути преображения, гармонизации материи, одухотворения телесной природы, ключевая роль, по мысли Горского, принадлежит музыке. В этом и состоит та ее сила, о нераскрытости которой с горечью вздыхал Ребиков. Сам Горский о преображающей силе звуковых волн, составляющих ‘материю’ музыкального произведения, об их способности воздействовать не только на психику человека, но и на его “физику”, писал, рассматривая творчество А.Н. Скрябина (Горский 1916b). Философ ссылаясь при этом на Б.Ф. Шлецера, который в программной статье *О действенном искусстве* в духе Н.Ф. Федорова призывал использовать влияние музыки на физические процессы, “в созидательных, конструктивных целях”, направить его “на восстановление плоти, реорганизацию вещества” (Шлецер 1915: 9).

Горский, вслед за Б.Ф. Шлецером, утверждал, что для всякого художника, претендующего на жизнетворчество, сверхзадача должна быть в том, чтобы гармонизирующее влияние музыки направить на самый организм человека, на живую плоть мира, чающую спасения и обожения (Горский 1916b).

“Вопрос влияния музыки на тело” (Горский 1916а, 17–18, с. 120), о преображающем воздействии музыкальных волн не только на духовно-душевную, но и на материальную сторону мира, Горский поднимает и в статье *Ребиков*. И не просто поднимает, но выдвигает на первый план. Рассматривая позднее творчество композитора, и прежде всего мистерию *Антихрист*, философ подчеркивает, что Ребиков вплотную здесь приступает к дерзновенной задаче (хотя, разумеется, и не решает ее) сделать искусство реально гармонизирующим, умиротворяющим, способным не только просветлять души людей, но и преображать телесную их природу, быть, если воспользоваться выражением Н.Ф. Федорова, орудием “регуляции”.

С точки зрения задач регуляции рассматривал (и пересматривал Горский) и реби-

ковскую концепцию “орфеизма”. Задача музыки, в представлении Ребикова, способствовать торжеству в жизни светлого, “аполлонического”, “орфического” начала. Просветляя и гармонизируя реальность, музыка вытесняет из нее темные, хаотические, “дионисические” силы. Однако далеко не всегда музыкальное творчество оказывается на высоте этого призвания. Напротив, зачастую в музыкальных гармониях слышны отзвуки буйного, неистового дионисизма, не светлый, звучащий с вышины голос Духа, а голос Крови, бурлящей в подпочве жизни. Два идеала музыкального творчества: прозрачная, чистая, умиротворяющая бытие Музыка Духа и Музыка Крови, воплощающая темно-страстное, вакхическое начало, идущее из глубин природной жизни, Ребиков представлял через сюжет древнего мифа об Орфее. В рассказе *Орфей и Вакханки* он рисует певца, лира которого погасала бурление страсти, заставляя каждого слушать “песни своих сердец”, на мгновение преображала реальность: “Лев лежал рядом с ягненком. Тигр с овцой. Враги лежали рядом друг с другом, словно друзья, словно братья” (Ребиков 191b: 13). А вслед за этим образом Му-

зыки Духа, воздействующей на высшую, духовную природу человека, способной примирять не только людей, но даже зверей, пожирающих и убивающих друг друга в порядке природы, Ребиков, следуя древнему мифу, описывал бурные танцы вакханок, врывающиеся в мир, зачарованный звуками лиры Орфея, громкие, визгливые звуки тимпанов и флейты, поющей *Песни Крови*. Вакхизм и орфеизм как направления музыкального развития предстали и в фантастическом рассказе Ребикова *Через пятьдесят лет* (Ребиков 191а). Его герой, бывший ученик консерватории, пятьдесят лет безвыездно проживший в Сибири, возвращается в 1960 г. в Москву и знакомится с новыми формами организации музыкальной жизни и новыми тенденциями в музыкальном искусстве. И здесь он встречает соперничающие друг другом школы композиторов-орфиков, которые задались целью “сделать музыку проводником не только чувств, но и зрительных ощущений”, и представителей “мелопластики”, развивающих идеи школы Айседоры Дункан, которые “хотят возродить искусство вакханок” (Ребиков 191а, 14: 364, 365).

Противостояние Музыка Крови и Музыка Духа было для Ребикова одним из проявлений того, что она назвал “драмой Духа”, одной из ипостасей извечной тяжбы Духа и Материи, стремящейся его пленить, загасить, уничтожить. Эту связь он обозначил еще в первом письме Горскому, где раскрывал замысел трилогии *Драма Духа* и мистерии *Антихрист*:

Читали ли Вы статью *Орфей и Вакханки и Музыка через 50 лет*, напечатанные в «Русской Музыкальной Газете» (издание Н. Финдейзена) в 1910 и в 1911 годах? Там я говорю об *Орфее* как о начале *песен Духа*, и о *вакханках* как об источнике *песен крови*. *Песни Духа* и *песни Материи*. Если не читали, то прочтите, там я много своих мыслей изложил об этих песнях.

Орфей! Подобно ему, наш Поэт пел: 1) чувства “добрые” я лирой пробуждал, прославил я “свободу... милость” к падшим призывал.

Это все ‘орфические’ эмоции. Орфей тоже будил “добрые” чувства даже в животных, такова

была его цель. Песни же крови, песни *Вакханок* будили чувства, более свойственные людям. Главная их приманка была внешняя “красота” звуков, форм, ритмов.

Орфей и Вакханки – это символ, такой же, как и Нарцисс. Хотя допускаю, что Орфей был в действительности композитор, умевший “чувства добрые” пробуждать, он был уничтожен враждебными ему “вакханками”³⁰.

Вопрос о вакхизме и орфеизме, как путях человеческого творчества вообще и музыкального творчества в частности, поднимал Ребиков и в программном письме Ф.В. Мироновичу:

Насколько разработана музыка крови, столь же зачаточна музыка духа. Композиторы умеют музыкой заражать слушателей чувствами тела, но передавать чувства духовные – веру, надежду, идеальные стремления, доброту, чистую любовь, доверчиваость, дружбу,

преданность и т.д., ах, с каким трудом передается звуковой палитрой – ибо краски на ней “кровяные”, а не “духовные”. Вот и есть теперь задача – найти “краски звуковые” Духа – найти “лиру Орфея”³¹.

Приведя эту цитату в статье о Ребикове, Горский, сочувствуя “устремлениям” композитора, выражает несогласие с коренным разделением, лежащим в основе ребиковской концепции “орфеизма”: “Само разделение крови и духа условно, и в жизни и в музыке не так легко отграничить голос духа от голоса крови. И главное – ‘нужно’ ли отграничивать?” (Горский 1916а, 15–16: 103). Для Ребикова Кровь ассоциируется с низшим, материальным началом, в ней говорит голос Плоти. Однако Горский напоминает о том, что в бытии и истории был явлен образ другой Крови: пронизанной Духом, обновляющей смертное естество, как и образ другой Плоти, просиявшей на горе Фавор и затем восставшей в Силе и Славе. Тело и Кровь Христовы, подаваемые в таинстве Причащения верующим, –

³⁰ В.И. Ребиков – А.К. Горскому. 14 декабря 1915 // РГАЛИ. Ф. 741. Оп. 1. Ед. кр. 1. Л. 2 об.

³¹ В.И. Ребиков – Ф.В. Мироновичу // Там же. Л. 29 об.

вот где для Горского путь к примирению Плоти и Духа. Споря с Ребиковым-теоретиком, Горский доказывает, что Ребиков-художник оказывается шире спрямленных эстетических схем. “Не обескровленный дух ему нужен, но одухотворенная кровь” (Там же). Для Горского в лире Орфея, гармонизирующей не только души людей, но и природе, уже дан человечеству образ регуляции, преобразования Материи Духом. Однако полноту гармонизации мира раскрывает все же не Орфей, а Христос. Именно Он является, с точки зрения Горского, Центром истории и Центрообразом искусства. И Ребиков, пытается показать Горский, несмотря на поклонение лире Орфея, движется в сторону признания духовной опорой Музыки будущего не орфеизма, а христоцентризма. В подтверждение этому критик приводит слова композитора, сказанные ему летом 1914 г.: “Написать еще только жизнь Христа, и тогда могу считать свою деятельность законченной” (Горский 1916а, 17–18: 117). А далее, в финальной части статьи, пытается начертать образ музыки будущего, “Музыки Нового завета”, участвующей в том, что Николай Федоров называл “внехрамовой

литургией”, а сам Горский – “вселенским делом”. А дуализм Ребикова, противопоставлявшего *песням Крови песни Духа*, разрешает через христианское учение о Церкви как Теле Христовом и апостольское учение о браке, пропущенное сквозь призму соловьевского *Смысла любви*. Подлинное эротическое отношение, с точки зрения Горского, неразрывно с идеей духо-телесного преобразования любящих. Через эротическую любовь, воспринимающую другого как целостность (этим она в корне отлична от сексуальности, где человеческая личность всегда дробна, всегда редуцирована до своего пола), должно быть уяснено “истинное отношение духа к телу” (Там же: 119). В статье о творчестве Ребикова Горский фактически нашупывает и проговаривает будущие темы своего *Огромного очерка*, соединяющего философию любви с философией жизнотворчества.

Когда статья о Ребикове вышла в свет, Горский послал ее своему ялтинскому корреспонденту. Композитор откликнулся двумя письмами: одно содержало поправку закрашенной в статью смысловой опечатки, а другое было развернутым откликом на ин-

терпретацию его творчества, данную Горским в юбилейной статье. Откликаясь на суждения Горского-критика, хваля за чуткость и пронизательность, благодаря за синтетический, религиозно-философский, а не узко-профессиональный подход к его творчеству и в то же время стремясь более точно расставить акценты, Ребиков, как в свое время в письме Ф.В. Мироновичу, пишет еще одно “исповедание веры”:

Дорогой Александр Константинович,

Вашу статью прочел с большим вниманием и очень обрадовался как глубине мыслей Ваших, так и новому оригинальному освещению событий.

Вы большой талант критический, и пророчу Вам большое будущее. Вы умеете угадывать самую сущность. В то время как другие, испугавшись неблагозвучия целотонной гармонии, покинули меня, Вы сумели угадать мою пустыню, и заметили и зверей, и Ангелов. Вы все заметили, поняли и отметили. Воистину, я ушел в пустыню и прислушиваюсь к голосу

своего Духа, надеясь, что он даст отголосок Великого Духа. Душа человека – вроде телефонной трубки, прислушайтесь к ней и Вы, может быть, услышите голос Великого Света или голос Люцифера. Если подходить ко мне только с ‘музыкальным аршином’, как это все делают, выходит нелепость. Это не та мерка: с аршином не меряют тяжесть, с фунтом не меряют длину. Отсюда и непонимание, враждебность, пренебрежение. И не зная, сколько фунтов в аршине, критик махает рукой и уходит, говоря: “Куда он идет? Дальше с ним не пойду”. Я на это не обижаюсь, я их понимаю. Я ушел от людей, и в будущем, может быть, дальше уйду. Поняв жизнь – понял, что это ‘сплошное преступление’. Как живут. Так жить могут только слепые и глухие. Жизнь в тумане лжи.

Вы меня считаете скромным. Спасибо. Но я боюсь, что я нескромен. Я ставлю перед собой такие колоссальные задачи, что скорее хочу

быть назван нескромным.

В *Альфe* я должен выдать тайну силы Люцифера: а именно его две приманки – ‘знание’ и ‘власть’. И все человечество в руках Люцифера. Весь мир – ‘его дом’.

Проповедь Антихриста будет именно такой, какой я ее изобразил, любить себя выше всего в мире, для знания всего, для власти надо всем. Если знаешь состав капли морской воды, то знаешь состав воды целого океана. Если знаешь себя, знаешь все человечество. Святой эгоизм духа. Вот что проповедует Антихрист. И его царство будет до той поры, пока в сердце человека не проснется всесозидающая ‘любовь’ к людям, и они понесут этот огонь к людям и осветят мир. И настанет Царство Божие. Но к нему путь – ‘через’ путь Антихриста, сперва будут все любить себя, а потом уже других. Духовный эгоизм – Нарциссианство. Теизм – только ‘путь’ к Антихристу, и наконец в конце концов настанет истинная любовь друг к другу.

И тогда Христос ‘вторым Пришествием’ придет в души людей.

И настанет радость до конца мира. А пока: мы только в преддверии царства Антихриста. Мрачен и долог этот путь, полночь глухая, время привидений и шабаша ведьм.

Взгляните на то, что происходит теперь – ведь это шабаш ведьм.

Все пошло вверх дном. Погибли самые высокие идеалы, поруганы самые великие понятия. Мог бы быть ‘сад цветущий’, теперь лысая гора, и на ней торжественная черная служба.

Каждый человек должен иметь ‘свою пустыню’.

В ней он поймет себя, поймет мир, и себя спасет, и других спасти может.

Нарциссианство – это путь, спасший многих.

Святой эгоизм приводит к богу, но тот же путь будет рекомендован и Антихристом. В этом тайна.

Нарциссианство – гимнастика Духа.

Укрепив мышцы Духа –
волен человек либо на
пользу людей силу свою
употреблять, либо на
зло.

Вот тут ‘распутье’.

Кто куда пойдет.

И Антихристов гений
сумеет, до распутья до-
ведши, дальше устре-
мить людей на путь зла.

Боюсь, что на условиях
русской сцены моя рабо-
та увидит только Париж-
скую сцену.

К этой теме я все время
стремился.

Елка – поэма одиноких
душ.

Тэа – стремление к свя-
тому эгоизму.

Нарцисс – святой эгоизм.

Альфа и Омега – тайна
Люцифера.

Ворочаюсь к прежней
моей мысли.

Почему я в пустыне?

Как художник, я только
Ваши понял.

А 29 лет иду один.

Один критик пишет, что
я не рожден ‘вождем’. [...]

Вожди всегда тянут за

собой паровозы, десятки
вагонов, полных людей.

Вождь часто, словно
“проводник”, должен
оборачиваться, объяс-
нять все и ‘трепетать, как
бы не удрали те, кому он
служит проводником’.
Часто приходится идти
ради этого на “компро-
миссы”.

Посмотрите на Вагнера.
Всегда ли он был на вы-
соте своих идеалов и не
превращалось ли его
Sprechsingen в *Singen*³²,
когда дело доходило до
передачи чувства любви
и других знаков нежного
характера? Откинул ли
он эффекты?

Ох, ох уж эти вожди!

Если бы только “вожди”
шли не в шуме и гаме
окружающей их толпы! Я
всем ‘талантам’ рекомен-
дую: “только пустынь”.
Она спасет. Мир погу-
бит, пустынь спасет. А
когда мир с ума сошел и
шабашует, то одна пу-
стынь спасет: и ‘звери’
пустыни покажутся ла-
нями и овечками. Если
бы дикие звери могли
понимать и видеть то,
что делают теперь люди,

³² *Sprechsingen* – “речь на распев”,
высший тип речитатива, введенный
Вагнером, *Singen* – пение (нем.).

завтра звери сочли бы себя за идеал доброты и невинности³³.

Как и в письме от 14 декабря 1915 г., композитор характеризует части своих “музыкально-психологических драм” как части единого религиозно-художественного замысла, включая в него не только *Тэа*, *Нарцисса*, *Альфу и Омегу*, *Антихриста*, но и оперу *Елка*, написанную в 1899–1900 гг. и воспроизводившую в символической форме сюжет святочного рассказа Ф.М. Достоевского *Мальчик у Христа на елке* и сказки Г.Х. Андерсена *Девочка со спичками*. Эта опера еще в те ранние годы обозначила сопротивление Ребикова ‘обмирщению’ христианства, превращению великого праздника, знаменующего явление в мир Его Спасителя, в бескрылую, мещанскую толкотню. И теперь композитор сознательно ставил эту самую известную свою вещь, религиозно-философский смысл которой публика не понимала, в параллель с “драмами духа”. Примечательно, что в письме, написанном после прочтения статьи Горского, Ребиков уже не столь прямолинеен в от-

стаивании “Музыки Духа” как идеального, которое неприемлемо противоположно реальному. Более того, касаясь темы “святого эгоизма” и образа ‘пустыни’, он объясняет их, “держа в уме” трактовку Горского. Он подтверждает, что “святой эгоизм” – это не путь обособленности, но необходимый этап становления личности, на котором, уйдя внутрь себя, она оказывается способной обрести истину и затем выйти в мир, спасая других. Гораздо сильнее, в сравнении с первым письмом, звучит теперь у Ребикова тема любви: именно любовь составляет содержание финального этапа истории, который следует за царством Антихриста. Именно любовь отвергает небеса, раскрывая мир навстречу Христу. И хотя Ребиков по-прежнему пророчит, что человечество ожидают в ближнем и дальнем будущем нестроения и катастрофы, финал истории в его изложении оптимистичен. Царство любви, являющееся в конце исторического процесса, ничто иное, как “тысячелетнее Царство Христово” 20 главы *Откровения...*, где Христос будет царствовать вместе с людьми. Более того, в изложении Ребикова нет и намек на то, что “после” миллениума возмож-

³³ В.И. Ребиков – А.К. Горскому, *Осень 1916* // РГАЛИ. Ф. 741. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 24–27.

ны хоть какие-то срывы и взрывы зла. А ведь, если следовать апокалиптической ‘букве’, через 1000 лет благоденствия сатана вновь будет развязан и выйдет на последнюю брань против “стана святых”. Ребиков же описывает конец истории почти как философы активного христианства Ф.М. Достоевский, Н.Ф. Федоров, В.С. Соловьев, для которых история, преодолевшая антихристов соблазн, “вращается” в эсхатологию, миллениум преобразуется в “Новый Иерусалим” (см. подробнее: Гачева 2015b).

Переписка Ребикова и Горского продолжилась и после выхода в свет статьи *Ребиков*. Композитор ценил общение с молодым критиком, столь вдумчиво и с таким широким дыханием написавшим о его творчестве. Регулярно делился своими планами, посылал ноты, сообщал, над чем работает в данный момент. Особенно часто писал о музыкально-психологической драме *Дворянское гнездо* по роману Тургенева. Эта вещь была другого рода, нежели символические драмы трилогии, но зато она в совершенстве соответствовала ребиковскому представлению о “музыке чувства”, и композитор возлагал на нее особенные надежды.

Письма Ребикова, касающиеся *Дворянского гнезда*, углубляют концепцию “музыки чувства”, которую композитор разрабатывал с начала 1900-х годов, создавая свои “пьесы-настроения”. Если рассматривать их в связке с программными статьями композитора, то становится очевидным: ребиковская “музыка чувства” оказывается одним из вариантов искусства как жизнетворчества, декларирующего радикальное расширение возможностей искусства в его воздействии на человека. Эта музыка, стремящаяся к детальной передаче жизни души, тончайших ее нюансов, воспринимается не только “ушами”, но всем существом, захватывает всего человека. Опера, “театр” создают лишь иллюзию правды жизни. “Музыка чувства”, становясь основой музыкально-психологических (или психографических, как выражался сам композитор) драм, разрушает “театральность”, против которой выступал еще Р. Вагнер, а в России – современники Ребикова Вяч. Иванов и А.Н. Скрябин. Она снимает барьер между и творщим и внетворческим, между “публикой” и “актерами”. У внетворческого душа так же “слушает и живет” “вместе со всеми действующими лицами”

произведения. Он является не просто “зрителем, слушателем”, но “действующим лицом драмы” (Ребиков 191а, 2: 35–36). А в поздний период творчества, пришедшийся как раз на годы общения с Горским, когда в сознании Ребикова усиливаются эсхатологические настроения, он рассматривает “музыку чувства” как один из инструментов “гармонизации” атмосферы эпохи. Слушающие музыкальную пьесу или присутствующие на представлении музыкальной драмы в момент исполнения оказываются охвачены общим чувством, и это единство эмоции для Ребикова – и свидетельство о том, что человечество в своей сущности, несмотря на различия наций, рас, убеждений, едино, и предвестие будущего, уже совершеннолетнего, сознательного единства в любви, к которому, чаёт композитор, придет мир в финале времен. Ребиков неоднократно подчеркивал, что для его драм не подходит современный театр, что они требуют совершенно иной организации пространства и самого действия. О том, какой бы он хотел видеть постановку *Дворянского гнезда*, композитор писал А.К. Горскому:

Вокальные артисты умеют, возбужив в себе чувство, настроение, заражать ими слушателей. Оркестровые артисты умеют делать то же самое. Декорации реальные, постановка тоже. Надо соблюдать, по возможности, декорациями – настроение акта. Например, сцена у пруда, общее настроение – “интимность” уголков запущенных парков у пруда и т. п. Вот мои требования. Если только ‘что-нибудь’ будет дисгармонировать – все пропало. 4 элемента: вокальные артисты + оркестровые артисты + декорации + режиссура – должны звучать “как аккорд четырехзвучный”. И этот аккорд должен видоизменяться соответственно настроению действия. И это аккорд будет давать “полный гипноз”. Это будет не представление, а сама жизнь, не артисты, а живые люди. Вот чего я хочу. Вот почему не называю свои работы “операми”, а музыкально–

“психографическими”
драмами³⁴.

Горский, как никто другой, понимал “религиозную”, “этическую” подкладку ребиковской эстетической теории. Декларируя “музыку чувства”, заставляющую автора раскрывать себя как можно полнее и глубже, так, чтобы ничего из его переживаний и настроений не осталось невыраженным в звуках, но прозвучало, а значит было воспринято, пережито и понято слушателями, композитор как будто спорил с тютчевским *Silentium*’ом: “Как сердцу высказать себя? / Другому как понять тебя? / Поймет ли он, чем ты живешь? / Мысль изреченная есть ложь”. Он словно отвечал “первому русскому поэту философу”: изреченные, высказанные вербально мысль и чувство – может, и ложь, но прозвучавшие, выразившиеся музыкально, – никогда ложью не будут. “Музыка чувства” преодолевает барьер между душами, закрытость, непрозрачность сердец, в чем и коренится одна из глубинных причин нестроений в человеческом мире. И Горский, наследник *Философии общего*

дела, воспринимал музыкальную концепцию Ребикова в контексте федоровского идеала “психократии”, основанного на необходимости преодоления разрыва между “внешним” и “внутренним”, заменяющего “юридико-экономические” отношения родственно-нравственными.

“Музыка чувства”, по убеждению Ребикова, должна была стать вектором музыкального развития будущего. Однако реализация ее заданий во всей полноте наталкивалась на тот самый стоящий между людьми барьер непрозрачности, неполноты, невысказываемости, который она же призвана была сокрушить. Между композитором, выражающим эмоцию в произведении, и слушателем, который должен был эту эмоцию воспринять, стоял еще исполнитель – со своим духовным и человеческим багажом, со своей собственной верой и своими представлениями о сущности и назначении музыки. Исполнитель-посредник оказывался неспособным во всей полноте воспринять и передать эмоции композитора, выразившие себя в музыкальном произведении, неизбежно скатывающегося к “интерпретации”, и именно об эту фигуру спотыкалась концепция “музыки чувства”. Неда-

³⁴ В.И. Ребиков – А.К. Горскому. 1 июля 1917 // РГАЛИ. Ф. 742. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 12 об.

ром Ребиков постоянно подчеркивал, что по-настоящему звучат написанные им вещи лишь в авторском исполнении:

Жаль, что я не могу сам сыграть Вам *Дворянское Гнездо*. Если кто-нибудь перед Вами будет, разбирая ноты, проигрывать *Дв<орянское> Гн<ездо>*, то знайте, что это не *Дв<орянское> Гн<ездо>*, а ноты. Это все равно, что монолог Гамлета читать без выражения.

Вообще с моими драмами надо знакомиться в “моей” интерпретации. “Тогда только это то, что я написал, что я чувствовал”.

Мне приходилось слышать свои сочинения в интерпретации даже хороших пианистов, – и скажу: “это была не моя музыка”. Были мои ноты, но не было моей души.

В этом все несчастье и трагедия моего искусства, оно слишком личное³⁵.

³⁵ В.И. Ребиков – А.К. Горскому. 1 июля 1917 // РГАЛИ. Ф. 742. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 17 об.

И все же несмотря на очевидные “ножницы” между “замыслом” и “интерпретацией”, Ребиков стремился осуществить постановку *Дворянского гнезда*, которое считал вершиной своей “музыки чувства”, на современной сцене. Сама драма была закончена быстро – писание заняло осень и начало зимы 1916 г., а в январе 1917-го Ребиков уже был занят оркестровкой произведения, о чем и сообщил Горскому в письме от 13 января³⁶. В конце года *Дворянское гнездо* было опубликовано в музыкальном издательстве П.И. Юргенсона. Как свидетельствовал сам Горский, “в одном из (утраченных) писем, кажется, 1918-го года было подробно описано, как побывавший в это время в Ялте Владимир Иванович Немирович-Данченко, прослушав клавир *Дворянского гнезда*, чрезвычайно высоко оценил это произведение и категорически обещал осуществить постановку его на сцене своего театра”³⁷. А в сентябре 1918 г. композитор приглашал Горского в Киев, где “через месяц” должно было

³⁶ Там же. Л. 13–13 об.

³⁷ А.К. Горский, *Пояснение к письмам композитора В.И. Ребикова к А.К. Горскому и профессору Ф.В. Мироновичу* // РГАЛИ. Ф. 742. К. 1. Ед. хр. 2. Л. 5.

идти его *Дворянское гнездо*, и сообщал, что по дороге мог бы остановиться в Одессе и представить фортепианную версию в консерватории³⁸.

Увы, все эти планы были разрушены катастрофическими событиями эпохи. Мировая война, Февральская, а затем Октябрьская революции, Гражданская война, красный и белый террор воочию демонстрировали, что человечество семимильными шагами идет по пути Люцифера, когда-то отпавшего от Бога, Источника Жизни, и превратившегося из светящегося ангела во властителя тьмы, ада и смерти. Сбывались самые мрачные пророчества Ребикова, высказанные им Горскому летом 1914 года.

В разгар событий Гражданской войны Ребиков пишет мистико-философский этюд о Люцифере. Подобно В.С. Соловьеву в *Краткой повести об Антихристе* он представляет вехи апостасийной истории, служащей не Творцу, а антагонисту Творца. Однако, в отличие от автора *Трех разговоров*, обращается не к будущему, а к событиям современной истории, интерпретируя происходящее здесь и сейчас как

проявление вековой тьмы Князя Тьмы с Богом, предметом которой является человек:

Для Люцифера вся наша планета котел, в котором он варит людей. Это его химический опыт. Люцифер хочет доказать Богу, что напрасно Иисус принес свою жизнь в жертву ради спасения людей, что души у людей нет, что у них “только тело”. Что Иисус ошибся, идеализировал людей, предлагая им: любить врагов, раздать имущество, что все проповеди и планы жизни, предложенные Им людям, – все это не для людей. Люцифер хочет доказать Богу, что спустя 1900 лет Веры в Бога нет ни на грош в людях, что люди – это лишь одна из разновидностей обезьян.

И что же? На мой взгляд – Люциферу это удалось сделать. Химический опыт удался. Люциферу удалось доказать, что в ЧЕЛОВЕКЕ нет ничего Духовного. Ничего!

Особенно блестяще удался опыт на русском народе. Люцифер взял любовь из народа, поло-

³⁸ В.И. Ребиков – А.К. Горскому, 19 сентября 1918 // Там же. Ед. хр. 1. Л. 19.

жил в реторту, добавил реактивы подлости, измены, трусости, безверия, злобы, ненависти, жадности. На реторте написал: “СВЯТАЯ РУСЬ” – и начал опыт. Немедленно получился осадок. Все эти элементы оказались налицо. Процедив оставшееся, Люцифер доказал, что ничего иного, кроме этих элементов и не было.

И Люцифер составил формулу человека.

$H_2O + C + N + \text{подлость}_4 + \text{подажность}_5 + \text{трусость}_{10} + \text{жадность}_5 + \text{измена}_4 + \text{воровство}_{10}$.

И эту формулу он преподнес Богу. И Бог ужаснулся.

Кипит реторта, шипит и пары клубятся.

С улыбкой сидит Люцифер.

Клубится пар и призрачные тени из пара появляются, и восстают в клубах пара образы.

Вот образ свободы, мчится богиня с факелом вверх, к небу, за ней тянутся декабристы, и много революционеров былого времени.

К свободе, к свободе, вопят они, страстно желая ее взять.

Но мгновение и уже пар изменил свою форму, уже не богиня свободы, а хромая ведьма, хихикающая, подмаргивающая похоть. И нет уже неба, нет звезд, к которым неслась богиня, а есть черная, мрачная расценина, есть тесная трущоба.

– Иди за мной, – хихикает гадкая старушонка.

Тени революционеров прошлых времен в ужасе отпрядают от нее, и все растворяется в воздухе.

Новый клуб пара: границы открыты, едут революционеры, едет Ленин! Ах, он спасет Россию, ах, он даст ей счастье.

И вот появляется светлое видение: рыцарь с знаменем, на знамени надпись: “Долой войну”, “Будем брататься с врагами”, “Будем любить врагов” – за них, за этих светлых рыцарей пойдем!

Клубятся пары, несутся видения, и причудливо меняются очертания.

Рыцарь превращается в Иуду и ведет не к небесам, а в тень, по полям, усеянным костями глупых идеалистов, которые думали, что есть Родина,

что есть Отечество, честь!

И клубы дыма расходятся – нет ни рыцаря–Ленина, нет ни толп народа, все исчезло, растворилось в воздухе.

С улыбкой смотрит Люцифер.

Снова клубы дыма – “да здравствует свобода”, – кричит армия, простирает красные знамена, запутывается в них и исчезает с фронта.

“Да здравствует свобода от понятий – честь!” – шепчет Люцифер.

Клубятся пары, и в их очертаниях видны испуганные с презрением глядящие лица бельгийцев, сербов, черногорцев, чехов, французов, итальянцев, англичан, японцев, американцев.

“Так вот, что такое русское!” – доносится их глумящийся шепот, их полные негодования и презрения взоры.

А клубы клубятся дальше. Вот новые образы, за ними тянутся руки и крики: “Спасите Россию”.

Но светлые рыцари, но чистые феи, манящие к высоким целям с пением “Спасем революцию” ис-

чезают. На их место новые виденья. И так без конца, без конца.

А Люцифер все варит, все варит и подкидывает в реторту новые реактивы.

То жидкость в реторте черная как смола, то красная как кровь, то как хамелеон меняет окраски.

Занятое занятие.

Что в конце концов получится?

Что выйдет?

А из мировых бездн следят за этой работой толпы умерших героев. Тут и Ахилл, и Александр Македонский, и Аттила, и Цезарь, и Наполеон. Их интересует военное дело.

Ахилл – за германцев. Цезарь за Италию. Наполеон за Францию. Но все они с презрением глядят, как удирают русские легионы, как сдаются в плен сотни тысяч солдат, как продают родину Мясоедовы и миллионы воров русских.

Эти великие тени не могут понять, как можно свою семью обкрадывать, как можно свою семью отдавать врагам.

А Люцифер обращается к Богу и говорит: “Ты видишь, что ничего христианского в людях нет, что и католики, и лютеране, и православные – ничем не хуже людоедов и язычников древних времен умеют ‘ненавидеть врагов’, ‘убивать врагов’, ‘грабить врагов и своих’. И если порой кажется, что ‘братание’ это основано на учении ‘Люби врага’, то вот я положу в реторту этот реактив – трусость. – Ты видишь, как моментально почернела жидкость: любят врагов только из-за трусости, только из трусости”.

Химический опыт продолжается.
 Люцифер задается новыми мыслями. “А если положить еще то или это, что получится?”
 Те, кто останутся в живых, могут наблюдать за опытами Люцифера, а их будет еще много, много. Он получит еще много

удовольствия, этот царь природы – Люцифер!³⁹

Этот исторический этюд мрачен, жесток, но не пессимистичен. Ребиков верил, что власть Князя Тьмы не будет вечной. “Много, много” не значит “всегда”. За месяц до октябрьского переворота, 22 сентября 1917 г. Ребиков пишет Горскому:

Я предвидел все совершившееся 17 лет тому назад. Посмотрите список моих сочинений.

В 1900 г. – опус 22 *Рабство и Свобода*.

опус 23 *В сумерках*

опус 24 *Песни*

сердца

опус 25 *Стремление и достижение*

... <опус> 26 *Кошмар*
 ‘Итак, все кончилось кошмаром’.

В коем живем и сейчас.

А потом я написал страшный *opus 27 На их родине*. На чьей. Не знаю. И там № 5. *Они идут!*

Но предвижу, что *opus 28* настанет: *Scenes bucoliques*.

³⁹ ВМОМК. Ф. 68. Ед. хр. 85.

Человечество устанет от убийств, от ненависти, и зазвучат пасторали. Так я предсказал в 1900 году⁴⁰.

Примечательно, что в этом спрессованном до нескольких строк программном письме Ребиков не пессимистичен. Ощущение катастрофизма истории, восприятие современных событий как вековечной тяжбы добра и зла, Бога и дьявола, Христа и Антихриста, не ведет к разочарованию в бытии и человеке. Демонстрируя, сколь далеко зашло человечество в своем блуждании по адским тропам, заботливо проторенным для него Князем Тьмы, композитор верит в конечный его поворот на иную, спасительную дорогу. Глядя на свое творчество поистине со дня бездны, он представляет последовательное рождение своих музыкальных вещей как символическое отражение прошлых и нынешних путей человечества и пророчество о будущем, в котором, как он выражается, после десятков тысяч лет ненависти, страданий, борьбы, наконец “зазвучат пасторали”, наступит зо-

лотой век, царство всецелой и всемирной любви.

В годы революции и гражданской войны Ребиков вновь обращается к замыслу мистерии *Антихрист*, первый приступ к которой был сделан в 1914 г. Эта мистерия, по собственному признанию композитора, расширяла его трилогию *Драма Духа* до тетралогии, символически выражающей духовный путь человечества с его блужданиями и заблуждениями, соблазнами и откровениями, отступничеством и обретением правды. Новую версию текста Ребиков создает в январе 1918 г., когда Ялта подверглась бомбардировке с красного эсминца, а затем в городе начался большевистский террор. Начинает работать над музыкальным его оформлением и летом 1918 г. даже исполняет *Антихриста* на одном из ялтинских частных собраний в присутствии лиц, “интересующихся религиозно-философскими темами” (Розанова-Свердловская 2011: 94).

Работу над мистерией Ребиков считал не просто художественным заданием, но актом веры. Он сознавал, что создаваемая им вещь выходит за границы музыки в обычном ее понимании, представляет собой явление религиозного

⁴⁰ В.И. Ребиков – А.К. Горскому, 22 сентября 1917 // РГАЛИ. Ф. 742. К. 1. Ед. хр. 1. Л. 15–15 об.

творчества. В начале марта 1918 г. он так писал Горскому:

Кому горе принес минный крейсер, а мне большую радость.

Я сидел под выстрелами дома и писал, писал 5 дней и ночей. Это был сон.

Пришло вдохновение и продиктовало мне пятиактную драму в стихах. Не знаю, дойдет ли это письмо до Вас, я бы послал драму, да боюсь, потеряется в дороге.

Я кинул вызов судьбе. Веря в Бога, я верил, что Он дозволит мне кончить эту работу. И я кончил!

Значит, такова была воля Бога⁴¹.

Более развернуто об обстоятельствах работы над новой версией текста Ребиков рассказал в другом письме Горскому, сохранившемся только в копии (из подборки писем Ребикова, переданной Горским в ГЛМ в октябре 1938 г., оно таинственно исчезло):

Христос Воскресе!

⁴¹ Датируется по штемпелю Одессы – 5 марта. // В.И. Ребиков – А.К. Горскому, Не ранее 5 марта 1918 // РГА-ЛИ. Ф. 741. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 21.

Дорогой Александр Константинович!

Мир и тишина воцарились на моей и, надеюсь, и на Вашей душе. 8-го января начался обстрел Ялты с миноносца и 12-го января кончился: начались реквизиции, обыски, расстрелы на молу, одним словом ужас террора.

Окно моей комнаты было на море, все происходило передо мной. Все жильцы дома помчались в подвал, я один только не пошел и севши к столу стал писать под диктант какого-то ангела мистерию в стихах.

Писал и днем и ночью, ибо обстрел продолжался и ночью. Когда наступило молчание – 12-го – передо мной была совершенно готовая 5-актовая мистерия в стихах. Спасибо им. Я использовал мой нервный подъем и написал мистерию, о коей один священник сказал: “Теперь Вы можете умереть. Лучшего не создадите”⁴².

⁴² В.И. Ребиков – А.К. Горскому, Не ранее 11 мая 1918 // Московский архив А.К. Горского и Н.А. Сетницкого.

Сюжетную канву новой редакции Ребиков изложил в третьем письме, которое также исчезло из коллекции, переданной в ГЛМ:

Дорогой Александр Константинович!

Спешу Вам сообщить, что *Антихр<ист>* вышел очень красочно и сценично.

Вся обстановка переделана мною.

Пролог на небе. Первый Акт в комнате двух священников, читающих Библию и пытающихся догадаться, кто будет Он. Второй Акт на площади, где он проповедует свое учение. Третий Акт и палатки его. 2-ая картина того же Акта в поле; против него [пропуск в машинописи] у патриарха, он с помощью своего отца побеждает их, и провозглашает себя Богом. Последний акт в Риме. По его приказанию Марию, все еще любящую его, сжигают, облака дыма превращаются в небесные облака и виден Христос, идущий судить живых и мертвых. Гимн Христу.

Вот что я написал в стихах под бомбардировку миноносца.

Смотрю на эту работу как на продиктованную каким-то ангелом. Я сидел в комнате 5 дней и писал.

Сердцем Ваш Ребиков⁴³.

Текстами этих писем Ребикова Горский воспользовался в новой статье о композиторе, которая была напечатана им в № 1 журнала «Универсальная библиотека», начавшем выходить осенью 1918 г. Поводом к ней стал 30-летний юбилей творческой деятельности Ребикова, отмечающийся 1 августа. Как и в статье к 50-летию композитора, Горский не стал «подводить итоги тридцатилетней работы художника и проследживать этапы его творческого пути» (Горский 18: 15). Коротко упомянув о *Дворянском гнезде*, в котором «тургеневский сюжет [...] получил наконец достойное его музыкальное истолкование», подчеркнув, что Ребиков «в совершенстве» сумел передать оттенки тех чувств, которые «не в состоянии изобразить никакое слово» (Там же) и которые по выражению самого

⁴³ В.И. Ребиков – А.К. Горскому, Вторая половина мая 1918 // Там же.

Тургенева, могла бы передать только музыка (Тургенев 1978: 167), подчеркнув, что в своем творчестве Ребиков отразил предчувствие современных кризисов и катастроф (в подтверждение этому Горский перелагал текст письма Ребикова от 22 сентября 1917 г.), он сосредоточился на мистереи *Антихрист*, представляя ее как вершину творчества композитора, как произведение, “по широте замысла и глубине психологической разработки” приближающееся “к выдающимся произведениям мировой поэзии” и одновременно ставящее его в ряд таких величин русской культуры, как Ф.М. Достоевский, В.С. Соловьев, младосимволисты, А.Н. Скрябин и др. Подобно им, Ребиков охвачен “эсхатологическим горением” (Горский 18: 16), осмысливает современность в свете метаистории, в перспективе конечной победы сил света над силами тьмы, и ключевая тема, которой касается он в своем последнем, вершинном, произведении, “это вечно русская и всемирная дума, лежащая в основе всех войн и сотрясений цивилизации: *Христос и Антихрист*” (Там же). *Антихрист* предстает в интерпретации Горского не как *Драма Духа*, а как драма двух идеалов, стре-

мящихся повести за собой мир, как столкновение двух “Центрообразов” человечества. Мужество Ребикова, не бежавшего в страхе в подвал, подобно другим обывателям дома, но оставшегося на своем творческом посту для того, чтобы, подобно апостолу Иоанну, принять и выразить данное ему откровение, апокалиптически настроенный критик представил как поступок, имеющий религиозное измерение:

Если происходящая мировая раскачка есть, по крылатому слову одного из вождей средневропейских армий, ставка на нервы, то вот эта ставка выиграна нами в лице Ребикова, выиграна самым неожиданным, но и самым реальным образом. Если смерть Скрябина и срыв его “Предварительного Действия”, по мысли проницательных людей еще в апреле 1915 года, знаменовали проигрыш войны и развал России, то, может быть, мы когда-нибудь увидим, что знаменует для нас и для всего человечества происшедшее в этом январе с Ребиковым (Там же).

Для Горского произошедшее с Ребиковым есть предчувствие и предвестие нового – мужественного и ответственного – выбора человечества: не бежать трусливо в подвал, спасаясь от натиска зла, а остаться на страже, противостоя этому злу. Пятидневный труд композитора над мистерией он осмысливает как опыт духовного сопротивления и одновременно как манифестацию того единственно спасительного пути истории, который дан Христом человечеству в заповеди о любви и подтвержден апостолом Иоанном в его знаменитом призыве: “Возлюбленные! Будем любить друг друга, потому что любовь от Бога, и всякий любящий рожден от Бога и знает Бога” (1 Ин., 4, 7), “Любовь до того совершенства достигает в нас, что мы имеем дерзновение в день суда, потому что поступаем в мире этом, как Он” (1 Ин., 4, 17). Излагая сюжет мистерии *Антихрист* по письму Ребикова, Горский называет центральной ее идеей идею апокатастасиса. Именно эта идея, по мысли философа, манифестирует во всей полноте ту веру в благой исход исторического процесса, которую декларировали предтечи и деятели Се-

ребряного века: Ф.М. Достоевский, Н.Ф. Федоров, В.С. Соловьев, представители религиозно-философского возрождения. Всеобщность спасения означает полноту победы над силами зла, смерти и розни, полноту всеединства, всецелое торжество Христова закона в человеке, истории, мире. Отсылая к одной из статей Н.Ф. Федорова, в которой приводился текст *Молитвы за угнетателей*, входившей в состав богослужения персидских несториан, повторяя слова философа общего дела: “На основании молитвы за угнетателей можно бы молиться о спасении Антихриста”, он подытоживает: “Мистерия Ребикова и есть такая пламенная *молитва о спасении Антихриста* – о просветлении всех злых, антихристианских, разрушительных сил истории, которые ‘не ведают, что творят’, как не ведали несчастные матросы, громившие Ялту” (Горский 1918). В *Краткой повести об Антихристе* В.С. Соловьева “старец Иоанн” (литературная проекция образа Иоанна Богослова), внезапно осознающий, что стоящий перед ним император и благодетель человечества никто иной, как Антихрист, реагирует на это понимание со смертным ужасом: он, чистый правед-

ник, отталкивается от носителя предельного зла. В мистерии Ребикова Антихрист, самый отверженный, самый падший, самый плененный демонической силой зла, оказывается бесконечно любим. Мария, героиня мистерии, направляющая на него, “одни только лучи чистейшей любви” (Там же), помнит слова апостола Иоанна, забытые этим “апостолом Христа” в *Краткой повести...*: “В любви нет страха, но совершенная любовь изгоняет страх” (1 Ин. 1, 18).

Торжествующая в мистерии идея апокатастасиса, с точки зрения Горского, обретает особый, спасительный смысл на фоне исторических событий 1917–1918 гг. В лице Марии “русская душа как бы освобождается наконец от своего вечного кошмара – страха перед грядущим Антихристом: ‘Он идет!’” (Горский 1918). Братоубийственное противостояние, раздирающее тело России, по мысли философа, может быть побеждено абсолютным прощением и той подлинно христианской решимостью, которую демонстрирует ребиковская героиня, готовая “обдать потоком лучей творческой любви” даже самого Антихриста (Там же). История, становящаяся на Божьи

пути, движется этой любовью. В финале статьи Горский, актуализирует идею “христианской политики”, выдвинутую в русской историософской мысли XIX в. И.С. Аксаковым, Ф.И. Тютчевым, Ф.М. Достоевским, В.С. Соловьевым, приводя строки знаменитого стихотворения Ф.И. Тютчева *Два единства*, где единству, скрепленному “железом и кровью”, противостоит иное, высшее единство – единство в любви. Увы, несмотря на выраженную в статье Горского веру: “Единство человечество будет скоро создано; каждый пусть пока служит ему, чем может и умеет” (Там же), ход событий времени продемонстрировал горькую правду Ребикова, утверждавшего, что ‘пасторали’ зазвучат в истории еще в очень отдаленном будущем. Редкие письма Ребикова Горскому 1919–1920 гг. демонстрируют, как композитор, посреди всеобщего безумия, борется с приступами отчаяния и пессимизма, как пытается духовно собрать себя и каким утешением в минуты духовного упадка являются для него письма и статьи Горского:

Тысячу раз целую Вас за Ваши статьи, от которых я в восторге. Вы ‘един-

ственный, настоящий
друг моей музыки’.

С минуты на минуту
приходится решить во-
прос: куда уезжать?

Я с января прошлого го-
да не могу сочинять.

Где то место, где моя
душа обрящет покой?

Для творчества он ну-
жен; а я понимаю жизнь
как только творчество.

Искренно Вас любящий
и благодарный

В. Ребиков⁴⁴.

Это письмо, написанное 4 апреля 1919 г., путешествовало из Ялты в Одессу месяц. На Крымском полуострове вовсю полыхала Гражданская война. Когда же 7 февраля 1920 г. в Одессе, где жил Горский, установилась Советская власть, посылать письма в Ялту, находившуюся в это время под властью Деникина и Врангеля, и наоборот стало практически невозможно. Как свидетельствовал позднее философ, “Врангелевское сиденье отрезало Ялту от Одессы”⁴⁵, связь с композитором была

⁴⁴ В.И. Ребиков – А.К. Горскому, 4 апреля 1919 г. // РГАЛИ. Ф. 741. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 21.

⁴⁵ А.К. Горский, *Пояснение к письмам композитора В.И. Ребикова к А.К. Горскому и профессору Ф.В. Мироновичу* // РГАЛИ. Ф. 742. К. 1. Ед. хр. 2. Л. 6.

потеряна, а 1 августа 1920 г. Ребиков скончался.

Горский так и не узнал подробностей его смерти, не смог найти концов его архива⁴⁶, хотя до 1924 г. в Ялте существовал Музей Ребикова (Розанова–Свердловская 2011: 94). Но о творчестве композитора, чуткого к апокалипсическим зовам эпохи, расширявшего мистериальное начало в музыке, выступая тем самым в авангарде движения от трагических к литургическим формам искусства, он попытался напомнить в статье *Музыка конца*, над которой работал на рубеже 1922–1923 гг. и которая, как и мистерия Ребикова *Антихрист*, осталась то ли не завершена, то ли утрачена. По наброскам статьи, сохранившимся в архиве Горского, видно, что философ планировал поставить творчество Ребикова в центр разговора о музыке и ее эсхатологических горизонтах, которые определялись для него появляющимся в Откровении образом гуляров, стоящих на огнестеклянном море, держа “гусли Божии”, и поющих *Песнь Моисея, раба Божия, и песнь Агнца* (Откр. 15, 3). Более того, в разговоре о музыке и эсхатологии философ плани-

⁴⁶ Там же.

ровал опираться не только на мистерию *Антихрист*, но и на трилогию *Драма Духа*, музыкально-психологическую драму *Дворянское гнездо*, подчеркивая, что еще предстоит вскрыть ее “космический смысл”⁴⁷, на программную статью композитора *Музыка через 50 лет*, а также, как и ранее, на письма Ребикова. Именно статья *Музыка конца* должна была поставить последнюю точку в диалоге философа с композитором, который уже не мог быть ни очным, как в 1914 г., ни эпистолярным, как в 1915–1920, но перерастал в высказывание, направленное из времени в вечность.

В сохранившихся в архиве заметках Горский то опирается на Ребикова, то спорит с ним. Несмотря на свою устремленность к финалу истории и веру в то, что этот конец будет благим, Ребиков, с точки зрения критика, не додумывает “проблему ‘организации конца’”, для самого же Горского эта проблема упирается в федоровский “план общего дела”. Вершинной задачей музыки, повторяет Горский мысль, высказанную еще в прежних статьях, является регуляция не

только психики человека, но и окружающей его внешней среды, атмосферы. В музыке и через музыку человечество обретает “воздушную власть”, выставляя против “князя власти воздушной”, сатаны, Люцифера, превращающего планету в “котел”, вселенское действие, преобразующее ее в храм, в мир – в огармоненный космос.

После этой, так и не завершенной статьи, имя Ребикова практически исчезает из текстов Горского, но идеи и понимания, родившиеся в эпистолярном диалоге с композитором, не только не исчезают, но находят свое преломление в его эстетическом и философском наследии. Значение шестилетней переписки двух деятелей Серебряного века для Горского в зрелый период его творчества требует специального раскрытия⁴⁸.

⁴⁷ А.К. Горский, [*Заметки о Ребикове*] // Московский архив А.К. Горского и Н.А. Сетницкого.

⁴⁸ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-18-02709) и в ИМЛИ РАН.

Библиография

Белый 1992: А. Белый, *Материал к автобиографии (интимный)*, публ. Дж. Малмстада, «Минувшее: Исторический альманах», 9, Открытое общество Феникс, М., 1992, с. 409–449.

Бердяев 1990: Н.А. Бердяев, *Духи русской революции // Из глубины: Сборник статей о русской революции*, Изд-во Московского университета, М., 1990, с. 55–89.

Вселенское дело 1914: *Вселенское Дело*. Выпуск 1, тип. Венске и Любек, Одесса, 1914.

Гачева 2003: А.Г. Гачева, *Религиозно-философская ветвь русского космизма (1920-е – 1930-е годы) // А.Г. Гачева, О.А. Казнина, С.Г. Семенова, Философский контекст русской литературы 1920–1930-х годов*, ИМЛИ РАН, М., 2003, с. 79–125.

Гачева 2015а: А.Г. Гачева, *От имяславия к имядействию: А.К. Горский, Н.А. Сетницкий, В.Н. Муравьев в кругу споров об имени*, «Вопросы философии», 2015, 3, с. 122–136.

Гачева 2015б: А.Г. Гачева, *Идеал “Царства Божия на земле” в русской философской мысли: от Серебряного века до новоградства 1930-х годов*, «Соловьевские исследования», 2015, 3, с. 80–98.

Георгиевский 2004: Г.П. Георгиевский, *Из воспоминаний о Николае Федоровиче (К 40 дню кончины) // Н.Ф. Федоров: pro et contra: В 2 кн*, РХГА, СПб., 2004, кн. 1, с. 153–164.

Горский. [Заметки]: А.К. Горский, [Заметки о Ребикове] // Московский архив А.К. Горского и Н.А. Сетницкого.

Горский. Письмо В.И. Ребикову: А.К. Горский, *Письмо В.И. Ребикову // ВМОМК. Ф. 68 (Ребиков)*. Ед. хр. 233. № 1200.

Горский. Пояснение: А.К. Горский, *Пояснение к письмам композитора В.И. Ребикова к А.К. Горскому и проф. Ф.В. Мироновичу // РГАЛИ. Ф. 742. К. 1. Ед. хр. 2.*

Горский. Предложение: А.К. Горский, *Предложение о передаче в ГЛМ писем В.И. Ребикова к А.К. Горскому и Ф.В. Мироновичу // РГАЛИ. Ф. 612 (ГЛМ). Оп. 1. Ед. хр. 3067. Л. 341.*

Горский 1914: А.К. Горностаев <А.К. Горский>, *Тяга земная // Вселенское дело*, Выпуск 1, Одесса, 1914, с. 140–207.

Горский 1915: А.К. Горский, *Этапы духосознания*, «Южный музыкальный вестник», 1915, 4, с. 2–6.

Горский 1915–1916: А.К. Горский, *Германизм и музыка*, «Южный музыкальный вестник», 1915, 6, с. 6–9; 7, с. 9–12; 12–13, с. 3–4; 15–16, с. 1–3; 1916, 5–6, с. 23–25.

Горский 1916а: А.К. Горский, Ребиков, «Южный музыкальный вестник», 1916, 15–16, с. 100–104; 17–18, с. 115–120.

Горский 1916b: А.К. Горский, *Окончательное действие*, «Южный музыкальный вестник», 1916, 7–8, с. 35–39.

Горский 1918: А.К. Горский, В.И. Ребиков, «Универсальная библиотека», 1918, 1, с. 15–16.

Горский 1928: А.К. Горностаев <А.К. Горский>, *Перед лицом смерти. Л.Н. Толстой и Н.Ф. Федоров*, Харбин, 1928.

Горский 1929: А.К. Горностаев <А.К. Горский>, *Рай на земле. К идеологии творчества Ф.М. Достоевского. Ф.М. Достоевский и Н.Ф. Федоров*, Харбин, 1929.

Горский, Сетницкий 1995: А.К. Горский, Н.А. Сетницкий, *Сочинения*, Раритет, М., 1995.

Достоевский в воспоминаниях современников 1912: Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников, письмах и заметках, Товарищество И.Д. Сытина, М., 1912.

Иеромонах Антоний 1916: Иеромонах Антоний, *Современный модернизм в церковной музыке*, «Южный музыкальный вестник», 1916, 11–12, с. 69–70.

К 50-летию В.И. Ребикова 1916: *К 50-летию В.И. Ребикова*, «Русская музыкальная газета», 1916, 20–21, с. 448–449.

Левая 1917: Т.Н. Левая, *Двадцатый век в зеркале русской музыки*, Изд-во им. Н.И. Новикова, СПб., 2017.

Логинова 1911: В.А. Логинова, *Лики Серебряного века: Владимир Ребиков, Николай, Черепнин, Алексей Станчинский*, Изд-во ГОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», Оренбург, 1911.

Ницше 1909: Ф. Ницше, *Полное собрание сочинений: Несвоевременные размышления; Из посмертных произведений (1873–1875); Мы филологи*, под ред. С. Франка и Г. Рачинского, М., 1909.

Проскурнин 1922: Милий Стремин <Проскурнин С.М.>, *О Ребикове (Клочки воспоминаний)*, «Художественная жизнь», 1922, 2, с. 2–4.

Ребиков. Письма А.К. Горскому: В.И. Ребиков, *Письма А.К. Горскому* // РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 1.

Ребиков. Письма А.К. Горскому [машинопись]: В.И. Ребиков, *Письма А.К. Горскому [Машинописные копии]* // Московский архив А.К. Горского и Н.А. Сетницкого.

Ребиков. Письмо Ф.И. Мироновичу: В.И. Ребиков, *Письмо Ф.И. Мироновичу* // РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 28–30.

Ребиков. Христос и Антихрист: В.И. Ребиков, *Христос и Антихрист* // ВМОМК. Ф. 68. Ед. хр. 8.

Ребиков. 1915 лет тому назад: В.И. Ребиков, *1915 лет тому назад* // ВМОМК. Ф. 68. Ед. хр. 102.

Ребиков. Для Люцифера вся наша планета котел: В.И. Ребиков, *Для Люцифера вся наша планета котел* // ВМОМК. Ф. 68. Ед. хр. 85.

Ребиков. Альфа и Омега: В.И. Ребиков, *Альфа и Омега: Музыкально-психологическая драма: Ор. 42: Для пения с ф.-п.*, Р. Jurgenson, М., Лейпциг, б.г.

Ребиков. Тэа: В.И. Ребиков, *Тэа: Музыкально-психологическая драма*, Юргенсон, М., б.г.

Ребиков 1911а: В.И. Ребиков, *Через пятьдесят лет*, «Русская музыкальная газета», 1911, 1-3, 6, 7, 13, 14, 17, 19, 22-25.

Ребиков 1911б: В.И. Ребиков, *Орфей и вакханки*, «Русская музыкальная газета», 1911, 1, с. 6-13.

Ребиков 1916: В.И. Ребиков, *Мысли о музыке*, «Русская музыкальная газета», 1916, 20-21, с. 441-443.

Розанова-Свердловская 2011: Л. Розанова-Свердловская, *Ялта музыкальная. 1888-1920*, Н. Орианда, Симферополь, 2011.

Семенова 1994: С.Г. Семенова, *“Положительное целомудрие” Н.Ф. Федорова; “Смысл любви” Владимира Соловьева; “Преобразовательная эротика” А.К. Горского* // *Тайны Царствия Небесного*, Школа-пресс, М., 1994.

Соловьев 1990: В.С. Соловьев, *Сочинения*, Мысль, М., 1990, т. 3.

Томпакова 1989: О.М. Томпакова, *Владимир Иванович Ребиков: Очерк жизни и творчества*, Музыка, М., 1989.

Тургенев 1978: И.С. Тургенев, *Собрание сочинений*, Художественная литература, М., 1978, т. 8.

Федоров 1995: Н.Ф. Федоров, *Собрание сочинений*, Издательская группа “Прогресс”, М., 1995, т. 1.

Шлецер 1915: Б.Ф. Шлецер, *О действительном искусстве (Смерть А.Н. Скрябина)*, «Новое звено», 1915, 17(69), с. 8-11.

Штерн 1916: Л. Штерн, *Музыкальный импрессионизм*, «Южный музыкальный вестник», 1916, 11-12, с. 70-72.

