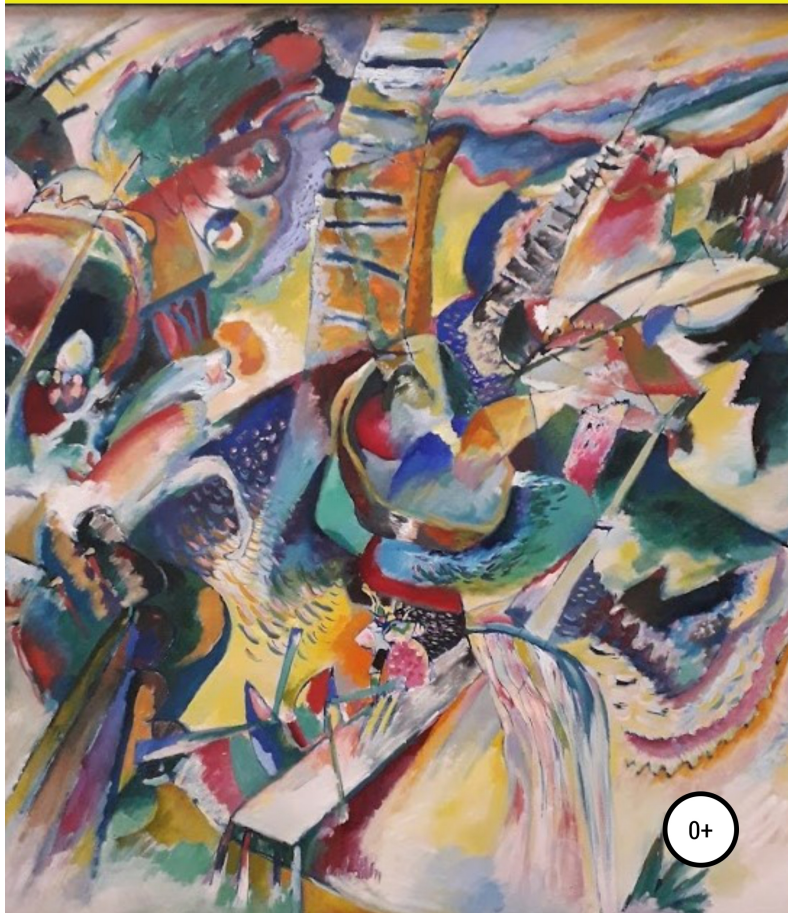


Анна Ивановна Маслякова

Музыкально-эстетическая концепция А.Н. Скрябина



0+

Анна Ивановна Маслякова

Музыкально-эстетическая концепция А.Н. Скрябина

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=56594268

SelfPub; 2020

ISBN 978-5-532-05056-3

Аннотация

Книга посвящена творчеству Александра Николаевича Скрябина – одного из самых загадочных композиторов-мыслителей рубежа 19-20 веков. Широта сферы интересов Скрябина (музыка, философия, теософия, педагогика, исполнительство) отвечает масштабности его дерзновенного замысла по Преобразованию Мира Силой Искусства. Мы не только проследим траекторию Пути Скрябина к Красоте, но и узнаем в чем заключается суть его музыкально-эстетической концепции.

Содержание

Введение	5
Глава 1. Проблема музыкально-эстетического в русской культуре конца 19 – начала 20 веков	11
Параграф 1. Дискуссии о природе эстетического и формах его звукового выражения в России конца 19 – начала 20 веков	11
Параграф 2. Эстетические искания А.Н. Скрябина	36
Конец ознакомительного фрагмента.	59

Посвящается моим родителям

Введение

Музыка является неотъемлемой составляющей бытия человечества. В раз личных видах музыкальной деятельности человек находит не только источник радости, утешения, но и способ самовыражения, возможность отразить в звуке свои чувства, идеи, идеалы. Природа взаимодействия эстетических представлений и музыкального искусства испокон веков волновала человечество. По мере эволюции музыкально-эстетических воззрений изменялись не только трактовки музыки (учение об этосе, теория аффектов и т.д.), но и формы звуковой выразительности.

Довольно высокая степень корреспондирования музыкального и литературного наследия характерна для творчества А.Н. Скрябина, одного из самых ярких композиторов-мыслителей эпохи конца XIX – начала XX веков. Желая силой искусства преобразить мир, сделать его совершенным, гармоничным, прекрасным, А.Н. Скрябин передает в музыке основные этапы этого «мистериального» процесса («материализация» – «дематериализация»), т.е. собственно технологию возникновения музыкально-эстетического, звучащего смысла.

Многие исследователи подчеркивали увлеченность А.Н. Скрябина музыкально-эстетической проблематикой. Особо отметим вклад И.И. Лапшина («Заветные думы Скрябина»),

есть также работа Л.Е. Михайловой, посвященная фило-софеме композитора. Роль мистицизма в творчестве А.Н. Скрябина получила обобщающее выражение в трудах Е.Е. Рожиной, Д.А. Шумилина.

Писали о «Мистерии» как эстетическом идеале А.Н. Скрябина и связанном с его позиционированием «исчезно-вении» трагических образов из произведений композито-ра. Культ красоты, неотделимой у А.Н. Скрябина от добра, сквозь призму эстетики стиля модерн характеризуется в ис-следовании И.А. Скворцовой. И.М. Аристова говорит о про-блеме воплощения экстатического состояния в музыке А.Н. Скрябина. Некоторые аспекты комического начала обозна-чены в книгах Б.В. Асафьева, Т.Н. Левоу.

Сфера недоброго (в том числе, «эротизм», «оргазм») в творчестве А.Н. Скрябина, в свою очередь, довольно по-дробно рассматривается в монографии Л.Л. Сабанеева 1916 года, вызвавшей в свое время сильнейшую волну протеста со стороны Петроградского скрябинского общества. Если свое-образным рефреном в рассуждениях Л.Л. Сабанеева явля-ется утверждение о «безумии» А.Н. Скрябина и «оторван-ности» его мистериальных замыслов от реальной жизни, то В.В. Рубцова, выступая против подобного рода мистифика-ций, трактует скрябинские идеи в рамках марксистско-ле-нинской эстетики. Исходя из современного динамического понимания нормы с позиции высочайших возможностей че-ловеческой природы, можно предположить, что скрябинское

стремление к «несбыточному» следует считать не патологией, а скорее эталоном для каждого человека.

Е. Рыбакина останавливается на эстетической природе жанра фортепианной поэмы А.Н. Скрябина. А.А. Альшванг раскрывает взаимосвязь воззрений композитора и его музыки на примере Седьмой сонаты (op. 64). Е.В. Славина прослеживает эволюцию музыкально-философской системы А.Н. Скрябина (с акцентом на эстетико-философском блоке) на примере среднего и позднего периодов его творчества в контексте основных идей «русского культурного ренессанса» начала XX века. Есть труд В.В. Фирсова о музыкальном мышлении «позднего» А.Н. Скрябина, а также работа В.В. Драгуляна, посвященная развитию художественно-философских идей композитора в музыке XX века и т.д.

Научная новизна нашего исследования заключается в следующих основных пунктах:

впервые воссоздана целостная, системная музыкально-эстетическая концепция композитора;

выявлена специфика преломления основных эстетических категорий в музыке А.Н. Скрябина;

осуществлен анализ произведений композитора в контексте его музыкально-эстетической концепции.

Источниками исследования стали: музыкальные произведения А.Н. Скрябина; записи композитора, опубликованные в шестом томе издания «Русские пропилеи» 1919 года; эпистолярное наследие композитора под редакцией А.В. Кашпе-

рова; избранные воспоминания современников; исследования в области скрябиноведения, выполненные отечественными и зарубежными учеными; первоисточники и аналитические труды в сфере философии, эстетики, культурологии, музыковедения и других научных дисциплин; литература, прочитанная А.Н. Скрябиным; разработки, посвященные музыкально-эстетическим исканиям в России конца XIX – начала XX веков.

Теоретико-методологической основой работы послужили сложившаяся в современном искусствознании концепция комплексного исследования, синергетический подход (М.С. Каган, Е.Н. Князева, С.П. Курдюмов), восточные учения о гармонии, всеединстве (Е.В. Завадская). Опорными стали такие понятия, как музыкально-эстетическое, прекрасное, трагическое, комическое и т.д. При изучении особенностей преломления эстетических воззрений А.Н. Скрябина в его музыкальных произведениях основополагающими являлись методологические принципы, сформулированные в фундаментальных научных трудах отечественных музыковедов Л.О. Акопяна, М.Г. Арановского, Б.В. Асафьева, В.П. Бобровского, М.Ш. Бонфельда, Г.Г. Коломиец, Л.А. Мазеля, М.К. Михайлова, Г. Орлова, Е.А. Ручьевской, Ю.Н. Холопова, В.Н. Холоповой, В.А. Цуккермана.

Особое внимание было уделено работе М.К. Мамардашвили «Эстетика мышления», в которой акцентируется внимание на том, что только в процессе мыслительной де-

тельности происходит обретение человеком своего «Я». Идея, первоначально рождаясь в человеке (композиторе), впоследствии находит выражение в его творчестве, в музыке. Базовой явилась также глава «Музыкальное искусство в человеческом измерении» из книги А.С. Клюева «Философия музыки». Ведущими методами исследования стали: историко-стилевой, комплексный, системно-структурный, концептуально-интерпретационный, сравнительно-сопоставительный, функциональный.

Реконструированная музыкально-эстетическая концепция будет востребована не только исследователями-скрябиноведами, но также исполнителями произведений композитора и педагогами-музыкантами. Раскрытые на примере творчества А.Н. Скрябина механизмы выражения идей в музыке способствуют дальнейшему осмыслению назначения композиторской деятельности. Используемая методика анализа музыкальных произведений в эстетическом измерении создает предпосылки для последующего развития музыкально-эстетического направления в музыкознании. Материалы работы могут быть включены в содержание учебных курсов «История отечественной музыки XX века», «Анализ музыкальных произведений» высших и средних звеньев музыкального образования, а также использованы в научных разработках, посвященных музыкальной культуре конца XIX – начала XX веков.

Автор выражает благодарность за помощь в подготовке

данной работы доктору искусствоведения, профессору В.А. Гуревичу, доктору философских наук, профессору А.С. Ключеву, доктору искусствоведения, профессору В.П. Коннову, доктору искусствоведения, профессору Г.П. Овсянкиной, кандидату педагогических наук, доценту Е.С. Поляковой, заведующей кафедры музыкального воспитания и образования РГПУ им. А.И. Герцена, кандидату искусствоведения, профессору Р.Г. Шитиковой, доктору искусствоведения, профессору Л.А. Скафтымовой, доктору искусствоведения, профессору М.Р. Черной, а также всему факультету музыки РГПУ им. А.И. Герцена.

Глава 1. Проблема музыкально-эстетического в русской культуре конца 19 – начала 20 веков

Параграф 1. Дискуссии о природе эстетического и формах его звукового выражения в России конца 19 – начала 20 веков

Серебряный век является одной из самых ярких страниц в истории русской культуры. Он характеризуется необычным подъемом, напряжением творческих сил, наступившим в России после народнического периода, отмеченного позитивизмом и утилитарным подходом к жизни и искусству. Разложение народничества в 1880-е годы сопровождалось общим настроением упадка, «конца века», однако уже в 1890-е годы началось преодоление кризиса (по Н.А. Бердяеву, «русский культурный ренессанс» [32, 163]). Органично восприняв влияние европейского модернизма (прежде всего символизма), русская культура создала собственные варианты «нового искусства», обозначившие рождение иного куль-

турного сознания.

Многие исследователи сходятся на том, что Серебряный век открывается 1980-ми годами и завершается после окончания Октябрьской революции. Авторство термина «Серебряный век» приписывается художественному критику С.К. Маковскому [242, 35], философу Н.А. Бердяеву [242, 36], поэту и критику Н.О. Оцупу [242, 72], поэту и критику В.А. Пясту (В.А. Пестовский), философу и критику Р.В. Иванову-Разумнику [242, 88]. Кроме того, этот термин встречается у А.А. Ахматовой, М.И. Цветаевой [242, 68].¹ Первоначально вышеназванное словосочетание имело скорее негативный оттенок, так как Серебряный век, наступающий после Золотого, подразумевает спад, деградацию, декаданс. Это представление восходит к античности, к Гесиоду и Овидию, которые выстраивали циклы человеческой истории в соответствии со сменой поколений богов (при титане Кроне-Сатурне был Золотой век, при его сыне Зевсе-Юпитере наступил Серебряный). Метафора «Золотого века» как счастливой поры человечества, когда царил вечная весна и земля сама приносила плоды, получила новое развитие в европейской культуре, начиная с эпохи Возрождения (особенно в пасторальной литературе). Поэтому выражение «Серебряный век» должно было указывать на понижение качества явления, его регресс. В дальнейшем отношение к Серебря-

¹ Сам О. Ронен предлагает отказаться от употребления термина «Серебряный век» как такового ввиду несостоятельности последнего.

ному веку меняется: данное понятие поэтизируется и переосмысливается как образное обозначение эпохи, отмеченной самобытным типом творчества, своей особой, неповторимой тональностью.

В русской литературе сложная судьба термина «Серебряный век» определила нечеткость его значения, как с точки зрения временных рамок, так и в плане круга конкретных авторов. Зачастую под Серебряным веком понимают литературу русского модернизма, в частности символизма и акмеизма (включая весь спектр имен от К.Д. Бальмонта, В.Я. Брюсова, А.А. Блока и А. Белого до Н.С. Гумилева, А.А. Ахматовой, О.Э. Мандельштама). Существует другой подход, стремящийся рассматривать всю порубежную эпоху как единое целое, в сложной взаимосвязи не только разных литературных направлений, но и всех явлений культурной жизни этого периода [210]. Именно такое «многомерное» представление о Серебряном веке получило наиболее широкое распространение в последние десятилетия.

Несмотря на «многоголосицу времени» (И.А. Скворцова), модерн («новый стиль»), просуществовавший с конца 80-х – начала 90-х годов XIX века вплоть до середины 1910-х годов XX века [285, 35], стал ведущим стилем эпохи [285, 21], «главной партией» в «сонатной форме» XX века [298, 38].² Модерну свойственна определенная двойственность:

² Авангард, по мнению А.С. Соколова, в XX веке играет роль «побочной партии».

подводя итог прошлому и являясь генетическим преемником позднего романтизма, он, в то же время, стал предпосылкой искусства будущего, приходя к своим эстетическим антиподам – конструктивизму и авангарду [285, с. 20]. Отметим, что символизм и модерн имеют тождественную генеалогию [140, 54]. Более того, Д.В. Сабарьянов, акцентируя внимание на интеграционных процессах в культуре, предлагает говорить о «символизме в авангарде», рассматривая, во-первых, символистские истоки авангарда (рубеж 1900–1910-х годов), а во-вторых – преломление символистских идей в искусстве развитого авангарда (1910–1920-е годы) [274].

Эпоха конца XIX – начала XX веков по праву считается «переломной»: складывается сложнейшая социокультурная ситуация (войны, революции и т.д.), происходит изменение картины мира («ньютонианская» уступает место «эйнштейновской»). В такие «рубежные» моменты истории, когда человечество перед лицом грядущей «гибели» мира осознает свою конечность и необходимость поисков выхода из сложившейся ситуации, происходит активизация мыслительной деятельности, рождение Человека в мысли «... ибо *только на пределе рождается мысль и извлекаются смыслы*» [172, 194].³ Вопрос восстановления красоты, гармонии становится особенно важным и животрепещущим [285, 73]. При этом подчеркнем, что русскому человеку (в том числе и А.Н.

³ В качестве примера, иллюстрирующего «пробуждение» мысли в человеке, можно привести картину М.К. Чюрлениса «Мысль» (1904–1905 годы) [241, 103].

Скрябину), находящемся «на перекрестке» Востока и Запада, испокон веков было присуще стремление к красоте, к гармонизации этих двух («восточного» и «западного») начал своей души. Не случайно Н.А. Бердяев называет Россию Востоко-Западом [30, 554].

Попутно укажем, что исконно русская потребность в красоте, гармонии, всеединстве остается актуальной, и по сей день. Например, С.М. Слонимский пишет о «Новом Возрождении», связанном с взаимообогащением всех пластов музыкальной культуры, начиная с древней, дохристианской цивилизации и заканчивая современностью, с восстановлением неразрывной связи музыки и философии, гармонии сфер [295, 16]. Э.В. Денисов в статье «Музыка и машины» говорит о плодотворности синтеза электронной, конкретной музыки и симфонического или камерного оркестра [80, 81]. Отметим полистилистику А.Г. Шнитке, предполагающую соединение контрастных стилей в новом единстве [328, 100]. Специфическим отзвуком скрябинского мистериального проекта можно считать «Восьмую главу» (*Canticum Canticorum*) А.А. Кнайфеля для храма, четырех хоров и виолончели [63, 187], а также поиски синтеза западного и восточного мышления в творчестве С.А. Белимова [123], С.А. Губайдулиной [329, 106]. Говоря о влиянии концепции А.Н. Скрябина на композиторов «сегодняшнего дня», укажем и такие имена, как Э. Артемьев, Н. Волкова, А. Изосимов, Г. Корчмар, Вяч. Круглик, Н. Мажара, С. Нестерова, Е. Петров, А. Танонов.

Повышается интерес к мистическим учениям: А. Белый изучает антропософию Р. Штейнера, Вяч.И. Иванов общается с А.Р. Минцловой, Н.К. Рерих отправляется на поиски загадочной Шамбалы, А.Н. Скрябин увлекается работами Е.П. Блаватской. Существует теория, объясняющая особую притягательность мистических текстов для эпохи модерна. Последние рассматриваются не в качестве некоего первоисточника (тайного знания, обретение которого откроет смысл бытия), а как продукт его рецепции, интерпретации, то есть как парадигма обновления традиции [116]. Уделяется внимание андрогинистическим идеям, высказанным еще Платоном в своем знаменитом диалоге «Пир» (Н.А. Бердяев, Вл.С. Соловьев, в «Предварительном действии» А.Н. Скрябина представлен характерный диалог «Голоса женственно-го» и «Голоса мужественного» и т.д.).

На рубеже XIX – XX веков велись захватывающие музыкально-эстетические дискуссии. Н.А. Заболоцкий писал: «что есть красота / И почему её обожествляют люди? / Сосуд она, в котором пустота, / Или огонь, мерцающий в сосуде?» [89, 273]. Несмотря на кажущуюся очевидность последнего из двух вышеуказанных ответов на поставленный вопрос, число форм, выражающих то или иное содержание, не ограничено. Однако при всем различии поэтик и творческих установок, модернистские течения исходили из единого мировоззренческого корня и имели много общих черт. В противовес утилитаризму утверждается внутренняя свобода

художника, его избранность, мессианство и преобразующая роль искусства по отношению к жизни [3, 29].

Символисты («старшие» – И.Ф. Анненский, К.Д. Бальмонт, В.Я. Брюсов, З.Н. Гиппиус, Ф.К. Сологуб, и «младшие» – А. Белый, А.А. Блок, Вяч.И. Иванов) обращались к трансцендентной красоте мироздания [201]. Символистской поэзии свойственно использование синестезии (межчувственных ассоциаций) [36], неповторимая музыкальность «звучащих смыслов» [48].⁴ «Поэзия есть внутренняя Музыка, внешне выраженная размерною речью», – говорил К.Д. Бальмонт [20, 22], приводя в качестве примера «две напевности из двух разных поэтов»: «Печать» Вяч.И. Иванова и «Венчание» Ю.К. Балтрушайтиса [20, 106]. Отметим также поэтические «Симфонии» А. Белого и его поэму о звуке «Глоссолалия», где подчеркивается неразрывная связь звучания слова с выразительностью пластики. «*Звуки – древние жесты* в тысячелетиях смысла; в тысячелетиях моего грядущего бытия пропоет мне космической мыслью рука. *Жесты – юные звуки* еще не сложившихся мыслей, заложенных в теле моем (курсив наш – А. М.)», – писал А. Белый [26, 9-10]. Проблема хореографичности звука интересовала и А.Н. Скрябина, о чем свидетельствуют воспоминания его современников, в частности, Л.Л. Сабанеева [271, 131].

⁴ В связи с затронутой проблемой словесно-музыкального смыслообнаружения особо отметим работы французской исследовательницы Анн Фэвр Дюпэгр [367], Н.А. Заболоцкого [90], А.В. Михайлова [186], [187].

«Музыкальность» поэзии символистов является одним из проявлений «панмузыкальности» Серебряного века как такового. По мнению А.Ф. Лосева, музыка, «как вечно становящееся, есть условие и самая стихия жизни (курсив наш – А. М.)» [160, 278]. Для представителей различных видов искусства становится необходимой синергия (от греч. «sinergeia» – «совместное действие») смыслового и музыкального слуха, чтобы стало слышно, как смысл и звук объединились и образовали звуко-смысл [48]. А.Н. Скрябина также волновала проблема поиска «внутренней формы слова» (Г.Г. Шпет), той энергии, которая может наиболее полно связать смысл и «внешнюю» звуковую оболочку. Композитор уделял большое внимание звучанию смысла, в частности, во время работы над стихотворным текстом для «Предварительного действия», полагая, что каждое слово есть некий аналог музыкальной гармонии [271, 290].

Акмеисты (А.А. Ахматова, С.М. Городецкий, Н.С. Гумилев, М.А. Зенкевич, М.А. Кузмин, О.Э. Мандельштам, В.И. Нарбут и др.), преодолевая известную неясность, загадочность тона символистской поэзии, обращались к «посюстороннему» и выступали за четкость, графичность в сочетании слов, кларизм (от фр. «clair» – «светлый», «ясный») [135]. Футуристы (А.Е. Крученых, Б.К. Лившиц, В.В. Маяковский, В.В. Хлебников и др.), с их страстью к новаторству и эпатажу, провозгласили абсолютную относительность традиционных языковых норм, здесь доминирует чистый звук, не огра-

ниченный рамками общепринятого смысла [134].

Деятели «Мира искусства» (Л.С. Бакст, А.Н. Бенуа, И.Я. Билибин, В.М. Васнецов, И.Э. Грабарь, А.Я. Головин, М.В. Добужинский, Е.Е. Лансере, М.В. Нестеров, А.П. Остроумова-Лебедева, Н.К. Рерих, К.А. Сомов и др.) были сторонниками эстетизма («культы красоты»), их творчеству свойственна ретроспективность, стилизация, элементы символизма. Интересен тот факт, что помимо общеизвестного портрета А.Н. Скрябина, принадлежащего кисти А.Я. Головина (т.н. портрет «во фраке», 1914 год), существует другая работа того же художника под названием «Два образа композитора Скрябина», датируемая приблизительно 1914–1915 годами. Здесь А.Н. Скрябин изображен в соответствии со своей «духоматериальной» эстетикой света, представленной в партии «Luce» «Прометея» [5, 132].

Отличительной особенностью «мирискусников» являлась многогранность: они занимались графикой, живописью, декоративно-прикладным искусством и тесно соприкасались с музыкой при оформлении театральных постановок дягилевской антрепризы. Как цельное литературно-художественное объединение «Мир искусства» просуществовал недолго: разногласия между художниками и литераторами привели в 1904 году к закрытию одноименного журнала. Возобновление деятельности группы в 1910 году уже не могло вернуть ее былой роли, тем не менее, в истории русской культуры это объединение оставило глубочайший след. Именно оно пере-

ключило внимание мастеров с вопросов содержания на проблемы формы и изобразительного языка. Отметим, в частности, творчество М.К. Чюрлениса, производившего опыты по применению музыкальных законов в живописи, результатом которых стали его знаменитые картины-фуги, картины-сонаты, картины-прелюды.⁵

«Бубновый валет» (художественное объединение, выросшее из одноименной выставки, прошедшей в 1910 году в Москве) во многом являлся реакцией на повышенный эстетизм и многозначительность символизма [230, 9]. Члены «Бубнового вала» (Н.С. Гончарова, В.В. Кандинский, М.Ф. Ларионов, А.В. Лентулов, К.С. Малевич и др.) считали, что картины предназначаются не для тонких ценителей и критиков, а для всех. Художники разрабатывали оригинальные, самобытные подходы к решению проблемы выразительных форм. Укажем, например, лучизм М.Ф. Ларионова, согласно которому форму следует конструировать из пересечения лучей, отраженных от предметов [142], или супрематизм (искусство свободных форм, беспредметность) К.С. Малевича [169]. В.В. Кандинский, являясь сторонником абстракционизма, отказывается от приближенного к реальности изображения предметов и наполняет свои живописные «импровизации» и «композиции» особым, внутренним звучанием [109, 59].

⁵ Известно, что А.Н. Скрябин посетил московскую выставку М.К. Чюрлениса (осень-зима 1911–1912 гг.) [148, 203].

В это время начинает интенсивно развиваться новый вид искусства – кинематограф. Первый отечественный полнометражный фильм «Оборона Севастополя» вышел в 1911 году. Но если в немом кино музыка выполняла функцию сопровождения, то в театре ей отводилась более весомая роль. Необходимо отметить, что театр, «умеющий заставить поверить в несуществующее и усомниться в реальном», как нельзя лучше отвечал характерной для модерна тенденции к превращению среды в некое «игровое пространство», к балансированию на грани между объективной и воображаемой реальностью [285, 90]. Вообще игра, по мнению Й. Хейзинги, как «добровольное действие либо занятие, совершаемое внутри установленных границ места и времени по добровольно принятым, но абсолютно обязательным правилам с целью, заключенной в нем самом, сопровождаемое чувством радости, а также сознанием “иного бытия”, нежели “обыденная” жизнь» [320, 56], есть «основание и фактор культуры в целом» [320, 20]. А.Н. Скрябину же, начиная со среднего периода творчества, весь мир представлялся продуктом творчества, игры его «Большого Я» [92, 137].

Знаковым культурным событием было открытие в 1898 году в Москве Художественного театра, у истоков которого стояли К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко. Основу репертуара в первые годы составила драматургия А.П. Чехова (чеховская «Чайка» стала эмблемой нового театра) и М. Горького. Натуралистическая театральная эсте-

тика К.С. Станиславского во многом перекликается с идеями Ф.И. Шаляпина, который был сторонником «правды чувства» [338, 94] и стремился выстроить роль таким образом, чтобы звук, жест и грим способствовали максимальному выражению определенной идеи (чтобы «колокольчик дрогнул и зазвонил» [338, 123]). Актеру, не изображающему (подражающему), а производящему эмоцию отводится особое место в партитуре спектакля. В ситуации театральной сцены именно обретение существования, «присутствие» («я есмь»), согласно мнению К.С. Станиславского, является главной задачей актера (подобная «тема самоутверждения» прослеживается в воззрениях А.Н. Скрябина на проблему творчества и находит поэтико-музыкальное выражение в «Поэме экстаза»⁶). Фактически человеческое тело предстает здесь не как физический организм, а как выразитель аффектов: в системе К.С. Станиславского актерская техника, «внешняя форма воплощения», становится неразрывно связанной с техникой переживания. Отметим, например, постановку «Синей птицы» М. Метерлинка (30 сентября 1908 года), один из многочисленных триумфов К.С. Станиславского (режиссерами также были И.М. Москвин, Л.А. Сулержицкий, художник – В.Е. Егоров, музыка И.А. Саца). Спектакль выделялся полным, совершенным слиянием в единое целое актерского исполнения, музыки, сценографии [304].

⁶ А.Н. Скрябин посетил один из вечеров, организованных К.С. Станиславским, где А. Дункан выразила желание станцевать «Прометея» [290, 151].

В 1904 году в Петербурге открылся театр В.Ф. Комиссаржевской. Огромный успех имели пьесы М. Горького «Дачники» и «Дети солнца», в репертуар также входили произведения А.П. Чехова, С.А. Найденова, Г. Ибсена. Здесь были представлены работы другого, не менее выдающегося режиссера – Вс.Э. Мейерхольда, апологета эстетики «условности», гротеска (спектакли «Сестра Беатриса» М. Метерлинка, «Балаганчик» А.А. Блока, «Жизнь человека» Л.Н. Андреева и др.) [182, 224]. В отличие от системы К.С. Станиславского, мейерхольдовская «биомеханика» ставит во главу угла тело в качестве одного из элементов театрального зрелища. Радикальная депсихологизация требует превращения актера в марионетку, в идеальный организм, не имеющий ничего «внутреннего» и обладающий чистой выразительностью, которая достигается правильным, рациональным использованием физических возможностей. Каждый актер был в определенном смысле музыкантом мейерхольдовского оркестра, одновременно виртуозом-исполнителем и инструментом, который ведет свою музыкальную партию, подчиняясь ритму, диктуемому режиссерской волей [183].

Вс.Э. Мейерхольд занимался постановками опер (например, «Тристан и Изольда» Р. Вагнера (1909 год), «Орфей и Эвридика» К.В. Глюка (1911 год), «Электра» Р. Штрауса (1913 год), «Каменный гость» А.С. Даргомыжского (1917 год) в Мариинском театре) и уделял большое внимание «музыкальности» драматического спектакля [66]. В его поста-

новках щедро и многообразно представленная звуковая партитура (от ритмически и мелодически точно проработанного звучания речи до прямого введения музыки) находилась в строгом соответствии, а в некоторых случаях в намеренно контрастном сопоставлении с зрительно-пластической стороной. Режиссер использует музыку Р.М. Глиэра, В.Г. Каратыгина, А.К. Лядова, И.А. Саца и др. Между 9 и 12 ноября 1913 года А.Н. Скрябин, заинтересовавшись опытами Вс.Э. Мейерхольда, присутствует на закрытом спектакле его Театра-студии, где были показаны отрывки из пьес «Антигона» Софокла и «Финикиянки» Еврипида (музыка М.Ф. Гнесина). В этих работах А.Н. Скрябина настолько привлек гнесинский прием хорового чтения (применение элементов музыки к декламации), что он хотел использовать его в своей «Мистерии» [50, 58].

А.Я. Таиров также большое внимание уделяет музыке в спектаклях. «Ощутить ритмическое биение пьесы, услышать ее звучание и затем как бы оркестровать ее», – в этом для него заключалась одна из важнейших задач режиссера [306, 157]. В 1913 году А.Я. Таиров принимает приглашение К.А. Марджанова служить постановщиком в только что созданном Свободном театре. Здесь появляются работы, ставшие своеобразным творческим манифестом А.Я. Таирова: пантомима «Покрывало Пьеретты» на музыку Э. Донаньи, стилизация в духе старинного китайского театра «Желтая кофта» Г. Бенримо и Дж. Хазлтона. Первая из вышеуказан-

ных постановок произвела на А.Н. Скрябина в 1913 году сильное впечатление, а 12 декабря 1914 года композитор посещает премьеру драмы древнеиндийского поэта Калидасы «Сакунтала» (перевод К.Д. Бальмонта).

Камерный театр А.Я. Таирова (театр неореализма, «эмоционально насыщенных форм») отличается одновременно и от натуралистического Художественного театра К.С. Станиславского, и от условного театра Вс.Э. Мейерхольда. А.Я. Таиров полагал, что в театре нет места обыденности, здесь должен царить вечный праздник. Он провозглашает самостоятельную ценность сценического искусства и воспитывает актера как виртуозного мастера, владеющего различными театральными жанрами и формами. А.Я. Таиров исходил из того, что актер и его тело – реальные, а совсем не условны, что все элементы сценического действия (музыка, декорации, литературное произведение, костюмы) должны быть, прежде всего, направлены на раскрытие его мастерства. Артисту, по мнению А.Я. Таирова, следует быть подлинным творцом, не скованным чужими мыслями и словами, а спектакль не должен во всем следовать за пьесой. Как известно, Вс.Э. Мейерхольд старался упразднить трехмерное сценическое пространство, превратить его в двухмерное при помощи живописных панно (его союзниками стали художники Н.Н. Сапунов, С.Ю. Судейкин, Н.П. Ульянов, В.С. Денисов и др.). А.Я. Таиров, напротив, стремится к созданию объемных пространственных декораций, цель которых – предоста-

вить актеру реальную базу для его действия (здесь развернулась деятельность Н.С. Гончаровой, А.В. Лентулова, П.В. Кузнецова, А.А. Экстер). Для А.Н. Скрябина же, неоднократно высказывавшего идеи об уничтожении рампы, «не театр, не представление, а совместное действо, переживание» имели основополагающее значение [209, 332].

Одним из самых ценных памятников музыкально-эстетических исканий эпохи является знаменитая «Летопись» Н.А. Римского-Корсакова. Наряду с описанием специфики творчества композиторов «Могучей кучки», а также направленности деятельности «Беляевского кружка», здесь упоминается «взошедшая в Москве звезда первой величины – несколько изломанный, рисующийся и самомнящий А.Н. Скрябин» [239, 269]. Кроме того, известна фраза Н.А. Римского-Корсакова о «Поэме экстаза» А.Н. Скрябина как о некоем корне из отрицательного числа, о чем-то невозможном, непостижимом [239, 317].

Согласно мнению А.А. Альшванга, «творчество Скрябина было его временем, выраженным в звуках (курсив наш – А. М.)» [8, 123]. Появление в музыкальном мире такой фигуры как А.Н. Скрябин не могло не вызвать оживленные обсуждения, споры. Примером в данном случае может стать полемика, развернувшаяся на страницах журнала «Музыка». Если, например, Н.К. Метнер, один из хранителей традиций музыкального искусства, в своей книге «Муза и мода» утверждает незыблемость музыкальных законов,

то А.Н. Скрябин вступает на путь теургического дерзновения, активизма. Подобный дух новаторства в той или иной степени был присущ многим современникам А.Н. Скрябина, например, С.В. Рахманинову, а также композиторам, обращавшимся к «первобытным варваризмам» [38, 234] – И.Ф. Стравинскому «русского» периода творчества, «раннему» С.С. Прокофьеву. При этом скрябинское единство рационального и эмоционального компонентов творческого процесса представлено доминированием первого у Н.К. Метнера, С.С. Прокофьева, И.Ф. Стравинского и преобладанием второго у С.В. Рахманинова [38, 236]. В процессе эволюции воззрений А.Н. Скрябина широта и объемность познавательного фактора в его творчестве уступают место динамичности и устремленности конструктивного начала [38, 237]. Композитор начинает создавать свои музыкальные произведения на основе «принципа единства» (вспомним, например, его знаменитые «гармониемелодии») [271, 257]. Однако парадокс заключается в том, что именно в результате подобного «ограничения» своего музыкального языка, А.Н. Скрябин добивается необыкновенной глубины, «бедовой» [271, 296], странной и загадочной красоты звучания, ставшей причиной эстетических разногласий.⁷

«Прометей» А.Н. Скрябина совпал по времени написания с манифестом Н.И. Кульбина, провозгласившего освобождение

⁷ Сходному сомнению в свое время подвергалось, например, стремление к красоте английского художника-сатирика У. Хогарта [322, 6].

ние музыки от старых норм и смыслов [138]. Актуальность подобных идей оценили младшие современники А.Н. Скрябина, вступившего в «борьбу» с температурой, и пытались осуществить их на практике (например, четвертитоновые эксперименты А.С. Лурье, М.В. Матюшина, И.А. Вышнеградского, ставшего подлинным адептом микро-интервальной техники).⁸ Далее, в 1913 году, когда А.Н. Скрябин принимает решение о написании «Предварительного действия», имевшего целью приближение эпохи света и красоты, а И.Ф. Стравинский, например, работает над «Весной священной», появляется опера в двух деймах (термин В.В. Хлебникова, «деймо» – «действие и письмо») и шести картинах, композиция которой была подчинена обратной, «антихудожественной» логике. Форма произведения отличалась разомкнутостью, музыка включала элементы алеаторики, крайней исполнительской свободы (хор пел «невыпад», что, по замыслу М.В. Матюшина, должно было создать, посредством какофонии звучности, музыкальный аналог «заумной» поэзии А.Е. Крученых). Здесь впервые был показан «черный квадрат» К.С. Малевича как видоизмененное, «отрицательное» солнце [53, 37].

Особую важность на рубеже веков приобретает *идея синтеза различных видов искусства*. В их интеграции мастера

⁸ В связи с данным сюжетом отметим кордепиано С.А. Белимова (1996 год), первый в мире акустический музыкальный инструмент, позволяющий работать со звуком на уровне его микроструктур [124].

модерна видели путь слияния искусства с жизнью и преобразования, гармонизации последней [3, 30]. В связи с этим нельзя не отметить факт знакомства А.Н. Скрябина с С.П. Дягилевым, а так же планы их совместного сотрудничества, в частности, проект постановки «Прометея», который, как известно, так и не был осуществлен. Бесспорно, А.Н. Скрябин и С.П. Дягилев (равно как и работавший с ним И.Ф. Стравинский) репрезентировали две различные концепции синтеза искусств. Одна рождалась и теоретически осмысливалась в символистской среде, вдохновляясь философской мистикой и поэзией, другая, будучи неотделимой от эстетики «Мира искусства» и спектаклей дягилевской антрепризы, ориентировалась на живопись и театр. Не случайно явленный во всей своей акустической мощи знаменитый аккорд «Весенних гаданий» из «Весны священной» И.Ф. Стравинского, не подразумевает обращения к какой-либо скрытой реальности, в противовес таинственному звучанию «Прометеева аккорда», квинтэссенции стиля «позднего» А.Н. Скрябина [276, 295]. Более того, в отличие от «символиста» А.Н. Скрябина,⁹ «акмеист» И.Ф. Стравинский вообще был сторонником «чистоты искусства» и выступал за самодостаточность музыкального высказывания [303, 71].

По Вяч.И. Иванову, жанровой основой мистериального театра должна служить хоровая драма, причем в совокупно-

⁹ Н.С. Гуляницкая, опираясь на вышеуказанный термин Д.В. Сабарьянова, называет А.Н. Скрябина «символистом в авангарде» [70, 153].

сти ее слагаемых важное место отводилось поющему или произносимому слову. Текст «Предварительного действия» А.Н. Скрябина является одним из образцов такого чисто символистского, суггестивно-музыкального слова (в «Прометее» оно предстает в партии хора как священное заклинание), далекого от конкретности, апеллирующего к подсознанию. «Мирискусники» же в своей боязни «изреченности» и культивировании «священного безмолвия» сделали основой синтеза бессловесный балет. Новизна состояла в короткометражном способе высказывания, что разительно отличалось от мистериального действия символистского образца, неограниченного в пространстве-времени.

The image shows a musical score for two staves, likely piano and bass. The key signature is B-flat major (two flats). Measure 13 is marked with a circled '13' and the tempo 'Tempo Giusto' with a quarter note equal to 50 (♩ = 50). The music consists of a series of chords in the right hand and corresponding chords in the left hand. The right hand is marked 'f stacc.' and 'sempre stacc.'. Measure 14 is marked with a circled '14' and 'mf'. The right hand continues with chords, while the left hand has a more active line with some grace notes. Below the left hand in measure 14, there are fingerings: 2, 4, 1, 3, 5, 4, 2, 1.

Пример 1 – И.Ф. Стравинский, «Весна священная», переложение для одного фортепиано С. Рафлинга (S. Raphling), часть первая, «Пляска щеголих» (такты 1–5)

Lento. Brumeux. M.M. $\text{♩} = 60$.

Lento. Brumeux. M.M. $\text{♩} = 60$.

pp *piu f*

pp *calme, recueilli m.d.* *f*

Пример 2 – А.Н. Скрябин, «Прометей» ор. 60, переложение для двух фортепиано Л.Л. Сабанеева (такты 1–8)

Символистский театр мистерий предполагал иерархическое сочетание компонентов *под эгидой музыки* (тогда как С.П. Дягилев, напротив, стремился к их равноправию *при установке на визуальное начало, зрелищность*) и тяготел к синестезии, синтезу ощущений, а не полноценных художественных рядов. Опытom выхода за пределы не только отдельных видов искусства, но и преодоления границ искусства как такового является скрябинское понимание синтеза. Главной идеей была теургия и, смыкаясь с литургическим ритуалом и синтезом литургического типа, «Мистерия» А.Н. Скрябина преследовала цель, внеположную искусству (дягилевские же проекты осуществлялись в рамках и во

имя искусства). За пределы последнего выходили и способы реализации подобного действия: предполагалось привлечение реалий природы, безграничное расширение синестетического комплекса (симфонии ароматов, осязаний, текучая архитектура, отражающая «настроение музыки и слов» [271, 174]). Таким образом, в словосочетание «синтез искусств» вносились различные акценты: для символистов было более актуальным само понятие синтеза, тогда как для деятелей дягилевского театра ударение падало на второе слово [144, 83–84]. Как говорил Вс.Э. Мейерхольд: «Пути Мистерии и пути Театра не слиянны» [182, 261].

При жизни А.Н. Скрябина исполнить «Поэму огня» (равно, как и завершить «Предварительное действие», написать «Мистерию») не удалось. Образцы «омузыкаленной живописи» создавал В.В. Кандинский («Желтый звук») и художники «Амаравеллы»,¹⁰ эксперименты по «визуализации звуков» проводил А.С. Лурье. Своеобразным отзвуком символистской мистерии стали массовые действия 20-годов XX века (например, «Мистерия освобожденного труда», разыгранная в 1920 году в Петрограде). Скрябинскими идеями были вызваны к жизни разнообразные изобретения: оптофоническое фортепиано В.Д. Баранова-Россине (1922), цвето-све-

¹⁰ «Амаравелла», или «космисты» (от санскр. «amaravella» – «ростки бессмертия») – объединение молодых русских художников-символистов 1923–1928 годов, организованное А.П. Сарданом, Б.А. Смирновым-Русецким, С.И. Шигалевым и другими живописцами под влиянием космистских идей Е.П. Блаватской, Н.К. Рериха, Востока [339].

товая установка М.А. Скрябиной и электронный оптический синтезатор звука АНС Е.А. Мурзина, аппараты конструкторского бюро при Казанском авиационном институте (60–70 годы). Новый всплеск интереса к скрябинскому мистериальному проекту увенчался световыми исполнениями в Голландии, Германии, Италии, Англии, Бельгии, США. Позднейшие достижения в области лазерной и компьютерной техники позволили максимально приблизиться к авторскому замыслу.¹¹

В последней трети XX – начале XXI веков наблюдается возобновление интереса к различным формам синтеза в связи с реабилитацией романтического образа мышления и отказом от так называемой «чистой музыки». Отметим мультимедийные эксперименты, уводящие от традиционных форм концертного музицирования (В.И. Мартынов, П.В. Карманов, участники проекта «Страсти по Матфею – 2000»), замыслы, связанные с идеей действенного искусства («Музыка для десяти» А.К. Вустина на текст Ж.-Ф. Лагарпа (1991 год), «Антифоны» для струнного квартета С.М. Слонимского (1968 год) и др.). Нередки приемы светомузыкальной синестезии, например, балет «Симфония цвета» Г.Г. Белова, где электронная музыка, свето-цветовые эффекты и экспрессивная хореография объединились в своеобразное художественное целое (впервые исполнен 24 нояб-

¹¹ Среди последних постановок скрябинского «Прометея» отметим работу американской исследовательницы Анны Гаубой (Anna Gawboy) 1910 года.

ря 1993 года на фестивале «Дни Термена в Санкт-Петербурге»), «Cantus (от тишины до темноты)» А.А. Кнайфеля для двух исполнителей (фортепиано и ударные, 1993 год), Композиция для двух фортепиано со световым инструментом М.Е. Белодубровского (1991 год), Lux aeterna (Вечный свет) Г.С. Седельникова для семи труб, органа, ударных, сопрано, женского хора, хора мальчиков и партии света (1986 год). Укажем «Поэторию» Р.К. Щедрина на стихи А.А. Вознесенского (1968 год), сочинение для поэта-чтеца, контральто, смешанного хора, большого оркестра и световых синтезаторов. Показательна Симфония-кантата «Аллилуия» (1990 год) С.А. Губайдулиной для хора, оркестра, органа, солиста-дисканта и цветковых проекторов. В этом произведении идея синестезии реализуется в рамках храмового синтеза искусства, что позволяет провести параллель с еще одним предшественником подобных опытов – О. Мессианом. Партия света наделена С.А. Губайдулиной особым смыслом: в духе Евхаристии различные цвета сменяют друг друга как результат «жертвования собой» белого, синтетического цвета. В кульминации в конце шестой части, когда исчерпывается развитие всех цветов спектра, остается лишь черный цвет, на фоне которого движется белый луч, как своего рода вариация на тему скрябинской «черной черты на белом фоне» позднего периода творчества [125, 170].

Таким образом, актуальность проблемы музыкально-эстетического для России эпохи конца XIX – начала XX ве-

ков трудно переоценить. Художники акцентируют внимание на звуке как носителе смысла бытия, размышляют над способами сближения различных видов искусства. В контексте дискуссий о красоте и формах ее звукового выражения, на «перекрестке» Востока и Запада, происходит формирование музыкально-эстетического сознания А.Н. Скрябина, становление его концепции. Освоив могущественный музыкальный метод познания, композитор вступает на путь непосредственного, практического «пересоздания», гармонизации мироздания, сохраняющий свою актуальность и в настоящее время.

Параграф 2. Эстетические искания А.Н. Скрябина

В контексте дискуссий музыкантов, поэтов, живописцев, театральных деятелей конца XIX – начала XX веков происходит становление музыкально-эстетической концепции А.Н. Скрябина, сущность которой заключается в непосредственном, практическом осуществлении красоты мироздания. Композитор, подобно многим своим современникам, осознает величие «Идеи» мира и, размышляя над проблемой звуковой выразительности, способами синтеза различных видов искусства, стремится к ее воплощению. «Мысль – дело, каждая истинная и красивая мысль должна немедленно быть проведена в жизнь – романтический лозунг русской интеллигенции, он же лозунг Скрябина», – писал Б.В. Асафьев [17, 62–63].

Существуют различные точки зрения по вопросу периодизации скрябинского творчества. Б.Л. Яворский, например, говорит о двух периодах: «период юношеской жизни с ее радостями и горестями и период нервного беспокойства, искания, томления по невозвратно ушедшему» [354, 277]. Д.В. Житомирский выделяет четыре этапа в творчестве композитора, рассматривая в качестве самостоятельного юношеский «микропериод» (конец 80-х годов – 90-е годы) [87]. Ю.Н. Холопов, в свою очередь, осуществляет периодизацию,

исходя из наличия двух «цезур» в скрябинском творчестве: между ор. 29 и ор. 30, а также ор. 57 и ор. 58 [323, 25] и т.д.

Тем не менее, общепринятой считается трехступенчатая периодизация, согласно которой *ранний период творчества* А.Н. Скрябина оканчивается приблизительно в 1900 году (до начала работы над симфоническими жанрами). *Средний период творчества* композитора длится до «Прометея» (ор. 60), который, в свою очередь, является концентрированным выражением специфики *позднего периода творчества* А.Н. Скрябина. В последние годы жизни композитора намечаются предпосылки для появления нового стиля, т.н. стиля «черной черты на белом фоне» (А.Г. Коонен), что говорит о динамичности эволюции и открытости скрябинской концепции.

В *ранний период творчества* векторы эстетических исканий композитора довольно разнообразны. В шестнадцатилетнем возрасте, помимо искусства, музыки, его волнуют религиозные сюжеты [92, 121]. Склонность к идейным обобщениям, глубокому обоснованию своих замыслов была присуща А.Н. Скрябину уже в ранние годы. Об этой особенности его личности свидетельствуют программные комментарии к Балладе си-бемоль минор (1887 год) [244, 50], юношеские письма к Н.В. Секериной, где он говорит о любви к природе. По воспоминаниям Л.А. Скрябиной, именно *природа в ранний период побуждала А.Н. Скрябина к звукотворчеству, являлась для него истинным источником познания*

[292, 11]. «Уверяю Вас, что ни одна наука не даст таких точных и простых ответов на многие вопросы, как сама природа, и человек не должен избегать общения с ней», – говорил композитор Н.В. Секериной [291, 84]. Письмо от 14 (26) июля 1892 года запечатлело его восторг от созерцания

моря [291, 48], письмо от 15 (27) июня 1892 года – восхищение водопадом Иматыры [291, 45]. Примечателен интерес композитора к светоцветовым метаморфозам в природе, который позднее проявится в виде строки «Luce» «Прометея» с его «духоматериальной» эстетикой. Отметим также, что в эпистолярном наследии А.Н. Скрябина, наряду с характеристикой таких социальных явлений как музицирование, речевая культура, представлено описание природных звуковых ландшафтов [225, 90].

По пути в Самару А.Н. Скрябин, наслаждаясь красотами Волги, размышляет, как индийский философ, о круговороте бытия [291, 61–62], а в письме от 19 (31) июля 1893 года он *рассматривает проблему построения музыкальной формы сквозь призму природных форм* [291, 68]. В свете известного внимания композитора позднего периода творчества к странам Востока (в частности, Индии), весьма интересно, что в ранний период его предпочтения были несколько иными: выбирая место для лечения переигранной руки, он говорил, что южная кавказская дорога ему «гораздо более симпатична, нежели дорога на Восток» [291, 60].

Не менее важный вопрос встает перед А.Н. Скрябиным

во время завершения Второй сонаты (ор. 19). Обращаясь за советом к А.К. Лядову, композитор писал: «... у меня два плана, один в логическом отношении лучше, а другой красивее; напиши мне – *логике или красоте отдавать предпочтение*, что предпочел бы ты (курсив наш – А. М.)?» [291, 122]. Подобные сомнения в более поздние периоды творчества у А.Н. Скрябина не возникали, ведь «красота» и «логичность» музыкального материала для него впоследствии становятся неотделимыми друг от друга.

В *средний период творчества*, во время работы над Первой симфонией (ор. 26), А.Н. Скрябин упоминает о неудаче, постигшей его в поисках вечной красоты и божественного откровения [92, 121]. Следствием этих рассуждений становится *оптимизм, вера в могущество человеческой личности, способной в борьбе преодолеть любые препятствия (сфера недоброго), сделать мир совершенным, гармоничным, прекрасным*. А.Н. Скрябин отмечает: «Иду сказать им (людям – А. М.), что они сильны и могучи, что утраты нет! Чтобы они не боялись отчаяния, которое одно может породить настоящее торжество. Силен и могуч тот, кто испытал отчаяние и победил его!» [92, 122]. Сходные «мотивы самоутверждения» наблюдались еще в ранний период скрябинского творчества [291, 44]. Но в среднем периоде есть своя специфика: теперь *центр эстетических исканий композитора перемещается с внешнего мира на внутренний – личность человека-творца*.

В 1904 году взгляды композитора принимают отчетливые формы *солипсизма* («Я – Бог!»). Мир для А.Н. Скрябина становится продуктом творчества его «Большого Я». *Препятствия, встречающиеся на пути* (эстетические категории *трагическое, ужасное, безобразное, низменное*), *приобретают положительный оттенок*, поскольку способствуют самоутверждению того, кто их преодолевает, являясь при этом плодом его творческой игры. В поэтическом тексте к «Поэме экстаза» А.Н. Скрябин указывает: «Что угрожало – / Теперь возбужденье, / Что ужасало – / Теперь наслажденье, / И стали укусы пантер и гиен / Лишь новою лаской, / Новым терзаньем, / А жало змеи / Лишь лобзаньем сжигающим. / И огласилась вселенная / Радостным криком / Я есмь!» [92, 201].

Здесь прослеживается и совершенно иное понимание природы, нежели в ранний период творчества: теперь она для А.Н. Скрябина не первоисточник познания, а «разбрызги сознания», «творческий материал» [92, 155]. Не случайно Л.Л. Сабанеев в качестве двух скрябинских «Мантр» (основополагающих положений его воззрений) среднего периода выделяет следующие: «Я есмь» [270, 42] и «Я есмь Мир» [270, 44]. И.И. Лапшин, в свою очередь, называет А.Н. Скрябина «мистическим идеалистом» (в отличие от «мистического реалиста» Н.А. Римского-Корсакова), поскольку интуиция композитора была направлена на его же внутреннюю экзальтацию, на Микрокосм [141, 35].

В либретто неосуществленной оперы, написанном до

1903 года, определяется *скрябинский идеал универсального художника, «философа – музыканта – поэта», способного преобразить мир*. В данный период в творчестве композитора отчетливо проступает идея мессиазма: А.Н. Скрябин считает, что его миссия – быть предводителем народов, вести их «на праздник светлый / Любви, труда и красоты» [92, 130]. Замысел оперы приблизительно к 1903 году сменяется проектом синтетической «Мистерии», «кристалла гармонии», некоего «идеального» произведения *Искусства*, которое «освещает» все последующее творчество композитора.

Исходя из двух эстетических идеалов А.Н. Скрябина («философ-музыкант- поэт» и «Мистерия»), можно говорить об *универсализме (всеохватности) его музыкально-эстетического сознания*.¹² Проведем параллель между этими установками композитора и эпохой Возрождения, когда считалось, что основой труда художника может служить только универсальное знание (постулировалась необходимость полного, глубокого и разностороннего образования, солидной эрудиции). Одним из образцов воплощения идеала всесторонне развитой личности (*homo universale*) можно считать Л. да Винчи. В круг его интересов входили живопись, скульптура, архитектура, пиротехника, военная и гражданская инженерия, математические и естественные науки, медици-

¹² Как отмечает А.Н. Леонтьев, «Сознание в своей непосредственности есть открывающаяся субъекту картина мира, в которую включен и он сам, его действия и состояния». В структуру сознания включают чувственную ткань, значение, личностный смысл [147, 96-97].

на и музыка [75], [158]. Таким «универсальным» художником («философом-музыкантом- поэтом») хотел стать и А.Н. Скрябин. Какие бы акценты, нюансы ни вносились в обозначенную нами пару скрябинских идеалов (например, в поздний период творчества музыкант-мыслитель более скрупулезно, чем ранее, оттачивает свой поэтический слог, а «прометеевский» вариант синтетического параллелизма различных видов искусства кажется ему не столь оптимальным, нежели сочетание последних по принципу дополнительности), их универсалистская, всеохватная сущность пребывала неизменной.

На протяжении всего творческого пути А.Н. Скрябин хотел расширить горизонты своих познаний (общался с интересными личностями, изучал многочисленные источники) и воплотить поставленные им эстетические идеалы, как в жизни, так и в искусстве. Говоря об особенностях его эстетического мышления, можно ввести такое понятие как «*эстетический порыв*», развивающее идею «жизненного порыва» – несущей конструкции модели творческой эволюции А. Бергсона. Согласно А. Бергсону, опирающемуся на ряд положений концепции эманации Плотина, поток течения жизни, зарождаясь в определенной точке пространства-времени, проходит через организуемые им тела от поколения к поколению, разделяется между видами и индивидами, увеличиваясь в интенсивности по мере продвижения вперед [28, 111]. Мы трактуем *эстетический порыв* как непрерывно и

динамично возрастающее стремление человека к красоте, к совершенству, полноте бытия. Этот мощный порыв был в высшей степени характерен для А.Н. Скрябина, при этом композитор не только сам занимался музыкально-эстетической проблематикой, но и хотел окружающих его людей приобщить к звучащей красоте мироздания.

Широта сферы исканий композитора отвечает масштабности его дерзновенного замысла по преобразованию мира силой искусства. А.Н. Скрябин был знаком со многими передовыми мыслителями современности. Еще в ранний период творчества он сближается с С.Н. Трубецким и кружком московских философов (впоследствии А.Н. Скрябин будет общаться с учеником С.Н. Трубецкого, Б.А. Фохтом), изучает Г.В.Ф. Гегеля, И. Канта, Ф. Шеллинга, А. Шопенгауэра [174]. Композитор посещает заседания Второго международного философского конгресса в Женеве (с 8 по 21 сентября 1904 года), где особое внимание уделялось воззрениям И.Г. Фихте, панпсихизму (представлениям о всеобщей одушевленности природы).

А.Н. Скрябин увлекался мистическими учениями, в частности, теософией [348]. Данный факт неслучаен, ведь, как указывает В.В. Зеньковский, еще философия «русского Сократа» Г.С. Сковороды была связана с мистицизмом и основывалась на твердом убеждении, что сущность бытия находится за пределами чувственной реальности [94, 79]. 22 апреля (5 мая) 1905 года А.Н. Скрябин пишет Т.Ф. Шлецер из

Парижа о теории Е.П. Блаватской. Возможно, что с «Ключом к теософии» его познакомил виконт де Жиссак (не ранее 22 апреля (5 мая) и не позднее октября 1905 года композитор обращается к «Тайной доктрине»), и что А.Н. Скрябин принимал участие в Бельгийском теософическом движении.

Общеизвестно, что выбор в пользу того или иного тайного учения во многом обусловлен не только индивидуальными предпочтениями, но и мировоззрением эпохи. Например, во времена В.А. Моцарта широкое распространение получает масонство. 14 декабря 1784 года композитор вступает в одну из венских масонских лож («К благотворительности») в качестве ученика и затем, пройдя через ранг подмастерья, поднимается на ступень мастера. Среди ритуальных произведений В.А. Моцарта можно отметить «Волшебную флейту»,

«Песню к путешествию подмастерья» (KV 468), «Масонскую траурную музыку» (KV 477 / 479 a), кантаты «Радость вольных каменщиков» (KV 471), «Вы, восславляющие необъятного Творца вселенной» (KV 619), «Пусть радость наша громко возвестится» (KV 623). В России на рубеже XIX – XX веков на место масонства приходит увлечение теософией. После официального запрещения Александром I масонской деятельности в 1822 году последняя приобретает политическую направленность. Целью работы лож становится не столько «строительство» храма человеческого духа, сколько активное участие в жизни общества. Для А.Н. Скрябина как автора проекта «Мистерии» специфика современ-

ного ему масонства не могла представлять большого интереса, вследствие чего, возможно, композитор и обращается к теософии.

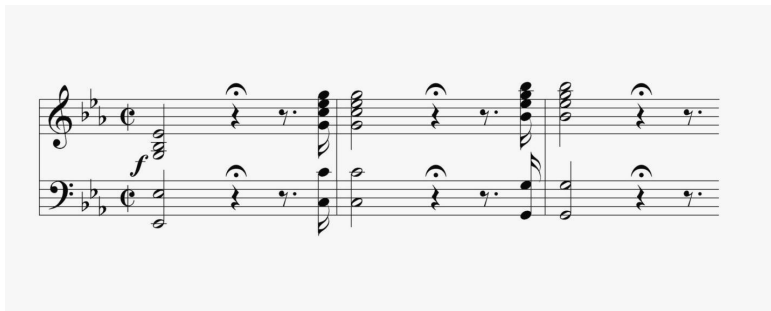
На основе изучения научных источников, позволим себе предположить возможность сопоставления творчества В.А. Моцарта и А.Н. Скрябина по линии «масонство-теософия». В результате сравнительного анализа особенностей «эзотерических» произведений обоих композиторов, можно отметить своего рода преемственность музыкально-эстетических трактовок в сфере таинственного. Во-первых, соотнесем либретто «Волшебной флейты» – оперы, наиболее полно отразившей масонскую концепцию В.А. Моцарта и текст «Предварительного действия» – произведения, которое, по А.Н. Скрябину, должно было стать «предыктом» к мистериальному преображению мира. Опера В.А. Моцарта завершается торжеством разума, красоты и справедливости как бы в двух измерениях – на земле (для «непосвященных» – Папагено и Папагена) и на небе (для «посвященных» – Тамино и Памина). У А.Н. Скрябина же все участники «Действия» должны были стать «избранными», а конечной целью «Мистерии» являлось полное преобразование мира, «выход» за пределы земного пространства-времени. Далее, «масонские» (т.е. «духовные») тональности В.А. Моцарта (*Es-dur*, *C-dur*) А.Н. Скрябин рассматривает как «материальные», «промежуточные» на пути к прекрасному (*Fis-dur*). Кроме того, необходимо указать и

на некоторую интонационную «близость» «масонских» фигур В.А. Моцарта [335, 182–195] и «теософического» музыкального материала произведений А.Н. Скрябина [348].

The image shows a musical score snippet with three staves. The top staff is a piano part, starting with a quarter rest, followed by a half note chord of B-flat, B-flat, and B-flat, then a quarter note chord of C-sharp and B-flat. The middle staff is a harpsichord part, starting with a quarter rest, followed by a half note chord of B-flat and B-flat. The bottom staff is a harpsichord part, starting with a half note chord of B-flat and B-flat. A large asterisk and the word "Ped." are written below the bottom staff, indicating a pedal point.

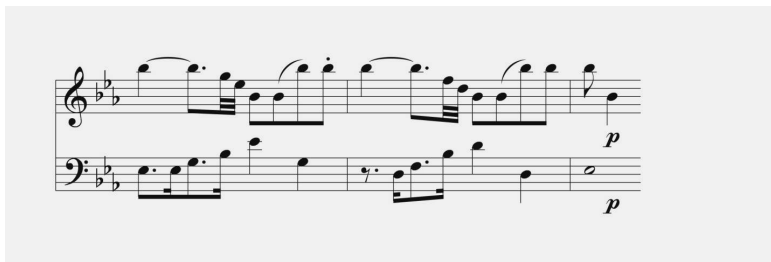
* *Ped.*

Пример 3 а – А.Н. Скрябин, Седьмая соната ор. 64, главная партия, тройной повтор аккордов в сфере таинственного (такт 4)



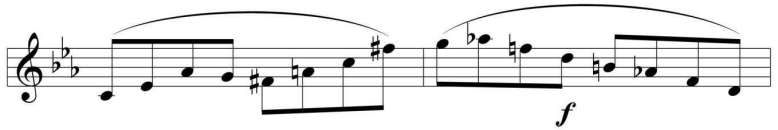
The image shows a musical score for Example 3a, which is the 4th measure of the main part of Scriabin's Seventh Sonata. The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music features a triple repetition of chords, indicated by a '3' over the notes. The first chord is a triad of G4, B-flat4, and D5 in the treble, and a triad of G2, B-flat2, and D3 in the bass. The second chord is a triad of A4, C5, and E5 in the treble, and a triad of A2, C3, and E3 in the bass. The third chord is a triad of B-flat4, D5, and F5 in the treble, and a triad of B-flat2, D3, and F3 in the bass. The dynamics are marked with a forte 'f' in the bass staff.

Пример 3 б – В.А. Моцарт, «Волшебная флейта», увертюра, «мотив трех ударов» как выражение стремления к таинственному



The image shows a musical score for Example 3b, which is the 'three strikes' motif from Mozart's Magic Flute overture. The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music features a motif of three strikes, indicated by a '3' over the notes. The first strike is a triad of G4, B-flat4, and D5 in the treble, and a triad of G2, B-flat2, and D3 in the bass. The second strike is a triad of A4, C5, and E5 in the treble, and a triad of A2, C3, and E3 in the bass. The third strike is a triad of B-flat4, D5, and F5 in the treble, and a triad of B-flat2, D3, and F3 in the bass. The dynamics are marked with a piano 'p' in the bass staff.

7)



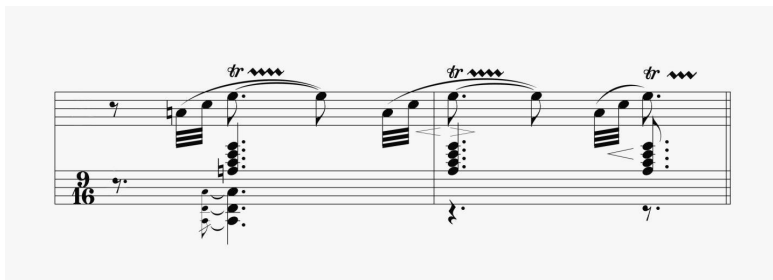
Пример 5 а – В.А. Моцарт, «Траурная масонская музыка», партия первых скрипок, хроматизмы, диссонансы, уменьшенные септаккорды, символизирующие мрак, суеверие, зло, раздор (такты 9–10)



Пример 5 б – А.Н. Скрябин. Седьмая соната ор. 64, побочная тема, хроматизмы, альтерации в сфере недоброго (такты 29–32)



Пример 6 а – В.А. Моцарт, «Волшебная флейта», № 21, группетто, выражающие радость



Пример 6 б – А.Н. Скрябин, Десятая соната ор. 70, вступление, «дематериализационные» трели (такты 37–38) и т.д.

Далее, в январе 1906 года А.Н. Скрябин встречается в Больяско с Г.В. и Р.М. Плехановыми, начинает изучать марксизм, по-своему трактуя диалектику как «игру» творящего Духа [224, 70]. В 1908 году – с художником Ж. Дельвилем, сделавшим позднее обложку для «Прометея», и профессором красноречия Э. Сигонем и т.д. Однако, *несмотря на многогранность интересов А.Н. Скрябина, главные, концептообразующие элементы его представлений органично вписываются в традицию русской музыкально-эстетической мысли: 1) признание ценности добра, красоты (Н.О. Лосский [163, 21], Вл.С. Соловьев [301]), 2) внимание к их звуковому выражению (А.Ф. Лосев) [161, 549], 3) теургия (Вл.С. Соловьев [300, 255], Н.А. Бердяев [31]).*

А.Н. Скрябин-композитор искал различные формы отражения своей музыкально-эстетической концепции. Он оставил чрезвычайно интересные *тексты*, опубликованные впоследствии в шестом томе издания «Русские пропилеи». При этом *наблюдается довольно высокая степень корреспондирования музыкального и литературного наследия композитора*. Он не только пишет о том, как некая «идея» проникает в материю и «одухотворяет» ее, но и воплощает данные процессы «материализации» и «дематериализации» (т.е. собственно технологию возникновения музыкально-эстетического) в звуке. Как отмечает А.А. Алышванг, А.Н. Скрябин «впервые в истории русской музыки поставил своей задачей воспроизведение самого процесса становления твор-

ческой мысли – как она возникает, растет и органически развивается, пока не достигнет полной зрелости и всестороннего оформления» [8, 99]. Интересно, что в его произведениях в момент экстатического напряжения, «чувственный мир приобретает высшую степень осязательности. Фактически он не преодолен, а торжествует» (например, в «Поэме экстаза», в строках «Предварительного действия» можно отметить «апологию чувственного мира») [6, 149]. По мере приближения к «Мистерии», в творчестве А.Н. Скрябина идея об осуществлении красоты мироздания («идеальное») «уплотняется», а музыкальная материя – утончается.

Композитор был *исполнителем* собственных произведений, непосредственно представляя слушателям свое понимание красоты музыкального звука [154]. Как известно, проблема интерпретации произведений А.Н. Скрябина была актуальна еще при жизни композитора. Особенно же остро этот вопрос прозвучал после его смерти, когда «погас» скрябинский огонь и остался только «вдовый дом» Т.Ф. Шлецер. «Скрябин был пианистом, которого можно назвать гениальным. Он не обладал какой-нибудь исключительной виртуозностью, и тем более, физической силой, но, тем не менее, внутренняя значительность его исполнения была настолько сильна, что игра его неотразимо действовала на слушателя», – писал А.Б. Гольденвейзер, один из первых интерпретаторов произведений А.Н. Скрябина [68, 356]. Два начала господствуют в трактовке А.Б. Гольденвейзера музы-

ки А.Н. Скрябина: созерцание природы и философские раздумья. В записях прелюдий и мазурок в гольденвейзеровском исполнении не найти ставших столь привычными в отношении скрябинской музыки стремительной полетности, импрессионистических полутонов, тающих, невесомых, едва уловимых. Здесь все ясно, четко намечены линии каждого голоса: музыка предстает не в непрерывной изменчивости и непосредственной импульсивности, а скорее как результат предшествующих чувств и размышлений – все в ней выверено, как бы взвешено на весах безупречного художественного вкуса. А.Б. Гольденвейзер считал, что истинный музыкант-исполнитель должен подняться на уровень духовной культуры автора-композитора. Как бы хорошо пианист ни овладел своим мастерством, если ему нечего сказать публике посредством музыкального языка, то его воздействие на последнюю будет ничтожно.

Среди выдающихся интерпретаторов скрябинских произведений укажем и В.В. Софроницкого [58, 52]. Вся исключительность его творческого облика – в трагедийной мощи вдохновения и философских прозрений в музыке, в ощущении ее первозданной, стихийной силы и устремленности к новым берегам, в глубине личного, субъективного выражения и вместе с тем, в особой проникновенной правде, освещенной неизъяснимой духовной красотой и чистотой. Какого эмоционального напряжения и сосредоточенности требовало искусство В.В. Софроницкого от слушателей! Ведь по-

стоянная «повышенная температура» его «внутреннего горения» нуждалась в тождественной ответной реакции. Результат художественных замыслов пианиста складывался не только из конечных достижений, но из самого процесса движения к ним, порыва как такового. Этот чисто скрябинский аспект музыкально-творческого бытия В.В. Софроницкого приводил к необычайному эффекту его трактовок.

Как известно, А.Н. Скрябин чрезвычайно трепетно относился к звуку: его интимные и доверительные, нежные и обольстительные звучания были неповторимы. Этой огромной «тайной звука» превосходно владел В.В. Софроницкий: он не боялся т.н. «завуалированной» звучности, а, напротив, околдовывал ею аудиторию. «Тон» В.В. Софроницкого мог становиться настолько приглушенным, что на дальних рядах больших аудиторий порой не было слышно *pp*. Тем пронзительнее, как яркая вспышка молнии, возникало его ослепительное форте. Роднит В.В. Софроницкого с А.Н. Скрябиным и сочетание, казалось бы, несоединимых черт: импрессионизма частностей и классицизма в трактовке целого. В 30-е годы в интерпретациях В.В. Софроницкого намечается тенденция к монументализации. Первые кардинальные перемены произошли в начале 30-х годов: его звук стал более компактным, плотным, ритм – «квадратным», яркие краски уступают место линии, живопись и скульптура – графике. Неизгладимый отпечаток наложили на манеру исполнения В.В. Софроницкого дни, проведенные в блокадном Ле-

нинграде, трагический излом внесла в его внутренний мир война. С этого времени усиливаются поиски реалистичности выражения: в сопоставлении образов обнажается конфликтность, темы становятся тревожнее, взволнованнее. Очередной перелом в творчестве В.В. Софроницкого наступает в середине 50-х годов. Он возвращается к крайне медленным темпам, пробует себя в ранее никогда не исполнявшихся им произведениях. Мудрость и глубина в его игре соседствуют с юношеской непосредственностью, искренностью. Интерпретации В.В. Софроницкого стали намного «проще», но эта «простота», подобно стрябинскому стилю «черной черты на белом фоне» позднего периода творчества, неизменно привлекает к себе внимание слушателей.

Часто исполнители являются «специалистами» по какому-либо одному композитору: однажды успешно сыграв сочинения данного автора, они так и остаются «однолюбамии». Г.Г. Нейгауз в этом отношении «всеяден»: в его репертуаре присутствуют произведения от И.С. Баха до Л. ван Бетховена, от Р. Шумана и Ф. Шопена до С.С. Прокофьева. К числу высших достижений Г.Г. Нейгауза также принадлежат интерпретации опусов А.Н. Скрябина [58, 65]. Несомненно, огромное влияние здесь оказал «универсализм» Г.Г. Нейгауза, его увлеченность философией, широкие познания в различных областях науки, искусства, что способствовало всестороннему подходу к воплощению музыкального образа, к которому стремился А.Н. Скрябин.

Г.Г. Нейгауз был одновременно артистом «мысли» и «переживания»: чувство в его трактовках всегда подкреплялось пониманием, анализом. В первую очередь Г.Г. Нейгауз – поэт: зачастую в его исполнении не хватало безупречности, свойственной холодному автоматизму многочисленных виртуозов, однако оригинальное претворение задуманного, донесение целого, «Идеи», настолько завораживали публику, что технические неточности становились незаметными. Г.Г. Нейгауз обладал необыкновенной способностью «воссоздавать» скрябинскую манеру. В своих интерпретациях он подчеркивал мужественную сторону, порой доходящую до дерзости, сочетая полетность, нервность, изломанность ритма и волевою активность, смятенность и напряженность. С любовью Г.Г. Нейгауз относился к скрябинским сонатам (среди других интересных исполнений последних отметим, например, трактовки ученика Г.Г. Нейгауза, И.М. Жукова). Психологическая характеристика образов здесь также удивительна, как и пианистическая. Вторая соната (op. 19), навеянная А.Н. Скрябину морскими пейзажами, «дышит» в исполнении Г.Г. Нейгауза, каждый звук эмоционально насыщен. Подкупает и пластическое *rubato*, наполненное поразительным чувством меры. Совершенно иной подход к Третьей сонате (op. 23): здесь раскрыто столкновение жизненных сил, переданы драматизм борьбы, контрасты различных состояний.

С исключительным мастерством Г.Г. Нейгауз пользовал-

ся протяженностью звука вплоть до его полного потухания, владел различным действием педали в зависимости от глубины ее нажатия (полной педалью, полупедалью, четвертьпедалью и другими педальными градациями). Особенную чуткость Г.Г. Нейгауз проявлял к тональному плану произведений, добиваясь «живописного воплощения» музыкального образа. Исполняя миниатюры А.Н. Скрябина, Г.Г. Нейгауз проникал в самую суть этой «строптивой», «странной» музыки. Вспомним, к примеру, прелюдии ор. 11, ор. 16 и ор. 17, страстные, мечтательные, бурно-приподнятые, таинственно-вкрадчивые. Под пальцами Г.Г. Нейгауза они обретали почти импровизационную свободу, так ценимую А.Н. Скрябиным.

Укажем также особенности интерпретации произведений А.Н.Скрябина другого ученика Г.Г. Нейгауза – С.Т. Рихтера [58, 66]. Игра С.Т. Рихтера отличалась сдержанностью, подчеркнутой простотой и строгостью. Он весь, целиком подчинен музыке, она – его душа. Чудо жизни возникает каждый раз при рождении музыкального сочинения на его концерте. Слушатели чувствуют эту одержимость, полную самоотдачу искусству и подчиняются воздействию артиста. Критика едва успевает после очередного рихтеровского сезона объявить пианиста «рахманиновцем», как в последующих он предстает перед ней в облики «бахианца», «шубертианца», «листианца» и прирожденного «скрябиниста» одновременно. В произведениях А.Н. Скрябина С.Т. Рихтер ак-

центрирует не таинственность «мистических озарений» или аристократическую утонченность, но полетность, взрывчатость. С.Т. Рихтер, прежде всего, музыкант, а потом уже пианист. Для него характерен дирижерский склад мышления, сказывающийся в поразительной целостности трактовок. Логика построения формы, соотношений безупречна, каждая деталь оправдана, необходима и кажется единственно правильной и уместной. Ничего не делается ради украшения: никакой уступки соблазнам фортепианной виртуозности, красочности, чувственному очарованию фортепианного звука, имеющему притягательность для «непосвященного» слушателя. Истоки богатства тембровой палитры, конечно же, заключаются в основательном знакомстве с оркестровой литературой, в изучении партитур, давней привычке воспринимать симфоническую музыку сквозь призму фортепиано. В единстве вдохновения и разума, эмоционального и рационального – один из секретов неодолимо воздействующей силы рихтеровского искусства, то, что делает С.Т. Рихтера не только великолепным пианистом, замечательным концертантом, но – властителем дум, покорителем своей аудитории. Говоря же о современных исполнителях произведений А.Н. Скрябина, особо выделим А. Коробейникова, А. Куртева, П. Лаула, Е. Михайлова, В.В. Румессена и др.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.