

МУЗЫКАЛЬНЫЕ СИМВОЛЫ СКРЯБИНА

Работа представлена сектором музыки Российского института истории искусств.

Научный руководитель – кандидат искусствоведения А. Л. Порфирьева

В статье творчество А. Н. Скрябина рассматривается в контексте его философско-эстетических идей о преобразовании мира и искусства. Говорится о влиянии теософической доктрины на содержание поздних произведений композитора. Впервые в отечественном музыковедении анализируется семантический аспект функционирования «гармоние-мелодической системы» Александра Николаевича.

Ключевые слова: *Скрябин, символизм, семантика, гармония, Блаватская, Мистерия.*

MUSIC SYMBOLS OF A. SCRIBIN

The creative work of A. Scriabin is considered in the paper in the context of his philosophical and aesthetic ideas on transformation of the world and art. The author views the influence of the theosophical doctrine on the content of the composer's later works. The semantic aspect of functioning of Scriabin's "harmony-melodic system" is analysed for the first time in the domestic music study.

Key words: Scriabin, symbolism, semantics, harmony, Blavatsky, Mystery.

За последние сто лет о новаторстве А. Н. Скрябина в сфере гармонии и тональной системы в отечественном и зарубежном музыкознании говорилось довольно много. При этом лишь изредка исследователи уделяли внимание содержательной стороне реформаторских начинаний композитора, их идейно-художественной основе. Какие причины побудили Скрябина отойти от мажоро-минорной системы и классических тональных соотношений, по каким канонам и в соответствии с какими принципами он создавал свою оригинальную «гармоние-мелодическую» систему (ГМС), каков смысл и идейное содержание начатой, но – увы! – не вполне законченной композитором реформы музыкального мышления? В ответах на эти вопросы сокрыт ключ к пониманию феноменального явления русской художественной культуры Серебряного века, имя которому – Александр Николаевич Скрябин.

Любому интересующемуся творчеством Скрябина человеку хорошо известно его творческое credo: «Все должно быть логично, все должно иметь какой-нибудь принцип. Пусть это будет какой угодно принцип, но принцип должен быть – иначе это хаос, а не творчество!», «Всякое творчество предполагает план и мысль...» [2, с. 169, 93]. Композитор был убежден, что в основании произведения искусства должна лежать хорошо продуманная и прочувствованная автором концепция, будь она представлена лаконичной формулой или же масштабной системой. В этом убеждении Александра Николаевича можно усмотреть его приверженность – сознательную или подсоз-

нательную – мощной древней традиции в истории музыкального искусства, согласно которой звуковое *означающее* должно быть следствием и выражением *экстрамузыкального содержания*.

Еще в период расцвета своей композиторской деятельности Скрябин стремился соединить музыку с философией. В музыкальном выражении это увлечение кульминировало в «Божественной поэме», где автором воплощена возвращенная на идеях И. Фихте концепция «бытия как деятельности». Открывающий симфонию мотив, по собственному признанию композитора, есть выражение первичной деятельности фихтеанского «Я», а дальнейшее развитие – процесс полагания внешнего мира – «Не-Я» [3, с. 202–205]. Впоследствии композитор открывает для себя мудрость Востока и становится приверженцем эзотерической философии. Александр Николаевич приходит к общим для многих философско-мистических школ идеям последовательной эманации всего сущего из единого Источника и постепенной дифференциации Единого на протяжении этого процесса.

Разработанная под влиянием теософической доктрины философская система Скрябина определяла вектор развития его творчества. Перед собой композитор ставил поистине грандиозные задачи: а) привести собственную философскую концепцию в соответствие с вечными и непреложными законами бытия, по которым развивается Вселенная; б) создать универсальную семиосистему, способную адекватно и максимально

гибко выражать динамическую реальность этой философской концепции; в) осуществить Мистерию – грандиозное действо, в результате которого мироздание перешло бы на значительно более высокую ступень своего развития.

Проекты поздних произведений самым непосредственным образом были включены Скрябиным в общий план работы над Мистерией и стали его своеобразной творческой лабораторией. В этой лаборатории на практике изучались свойства ГМС – универсального музыкального языка, с помощью которого Александр Николаевич намеревался довести до человечества сущность своей философии и преобразить мир. Естественным и неотъемлемым свойством ГМС стала способность концентрировать информацию философского характера, а также выражать процессы развития и взаимодействия идей, категорий, понятий.

Одна из причин неудовлетворенности Скрябина классической мажорно-минорной системой заключалась в том, что «трезвучие – это наиболее материальное» [2, с. 118]. В по-

исках гармонии, которая бы выражала *идею света*, композитор приходит к следующему убеждению: «Чем больше верхних звуков у гармонии, тем она вообще лучезарнее» [2, с. 256]. Поэтому к «материальному» основанию он добавляет необходимые «духовные» тоны, получая в результате систему, отвечающую закономерностям семиступенной схемы мироздания, свойственной древнеиндийской философской мысли и широко развитой в теософической концепции.

На практике центральный элемент ГМС (ее первоструктура), или, как выразился композитор, – «основная гармония» (ОГ), представляет собой звуковой комплекс, проявляющийся в объективной музыкальной реальности в трех аспектах (пример 1): секундовом – 222121 (интервалы в полутонах), терцовом – 433443, квартовом – 645444, а также в их обращениях (квинтовом, секстовом, септовом). Согласно принципу единства гармонии и мелодии, сформулированному Скрябиным, эти два способа организации звукового материала могут взаимно превращаться один в другой или сочетаться во всевозможных вариантах.

Пример 1

Секундовый, терцовый и квартовый аспекты ОГ «Прометей»



Такая первоструктура и была положена в основу «гармоние-мелодического» языка «Поэмы огня». В последующих сочинениях интервальный состав прометеевой ОГ, сохранившей за собой статус исходной структуры ГМС, композитор подвергает видоизменениям. В поздних сонатах в число основных, «диатонических» тонов ОГ добавляются тоны, полученные вследствие альтерации.

В основе музыкально-семантической системы Скрябина лежат простые закономерности и аналогии. О дифференциации звуковысотной структуры ОГ и смысловом разделении ее верхних и нижних уровней уже упоминалось. В соответствии с тем же принципом композитор наделяет символическим смыслом альтерации тонов: повышающие – стремление к духу, понижающие – стремление к материи.

«Чтобы это было лучезарно, чтобы это отражало идею *света*, надо чтобы в этом аккорде было *наибольшее число повышенных звуков*», – говорил Скрябин об ОГ «Прометея» [2, с. 256]. В качестве следующего выразительного средства музыкально-семантической системы Скрябина назовем дифференциацию *направления движения* (мелодической линии, гармонического построения, тонального развития и т. д.). Восходящее движение, согласно композитору, – восхождение к духовным сферам, нисходящее – к материальным. Об еще одном принципе Скрябина-символиста мы узнаем из следующих его слов: «Вот полетные темы. В этих темах у меня задумано ускорение, увеличение шага, сначала на малый интервал, потом на больший, потом на еще больший, как бы разбег мелодии... Или так – сначала отход для разбега, потом самый разбег...» [2, с. 255]. Как видим, постепенное увеличение ширины интервального шага между звуками Скрябин использует, когда стремится передать стремление ввысь, усилие освобождения от оков плотной материи. Напротив, уменьшение ширины шага композитор применяет при передаче таких процессов, как «замирание», «застывание», «материализация». Яркий пример тому мы находим в Прелюдии ор. 74 № 2.

В рамках стандартной для Скрябина bipolarной схемы бытия находится и его система цвето-звуковой и тональной символики [2, с. 55, 67, 237]. Смысловая дифференциация квинтового круга в соответствии с философскими представлениями о духовном и материальном также является одним из основных семантических принципов Александра Николаевича.

В воззрениях Скрябина-символиста ясно просматривается развитие общих для большинства философских систем идей и категорий в традициях теософической онтологии (семиступенный инволюционно-эволюционный цикл с характерной идеей поляризации, дифференциации и последующего синтеза в Едином). Феномен дифференциации Единого на духовное и материальное с выделяющейся при этом энергией – предмет наиболее присталь-

ного философского интереса Александра Николаевича. О том, с каким тщанием композитор-философ изучал проблему дифференциации Единого и формирования первичной Триады *Дух – Энергия – Материя*, можно судить как по его музыкальному и литературно-философскому наследию, так и по многочисленным пометкам в книгах из личной библиотеки. Первое место по количеству выделенных тем или иным образом фрагментов принадлежит французскому изданию «Тайной Доктрины» Е. П. Блаватской. Эту книгу композитор называл «огромным по значению произведением» [2, с. 241]. Большинство помеченных Александром Николаевичем в «Тайной Доктрине» фрагментов по своему содержанию, так или иначе, связаны с проблемами возможности онтологического выявления, функционирования, внутреннего взаимодействия и т. п. элементов первичной Триады. «Дух и Материя или Пуруша и Пракрити суть два первичных аспекта Единого», а Энергия – «Фохат, в его различных проявлениях, является таинственным звеном между Разумом и Материей, животворящим принципом, электризирующим каждый атом к жизни», – подчеркивает Скрябин в собственном экземпляре книги Блаватской [4, р. 30, 54; см. также 1, с. 50].

Если задаться целью схематично отразить основные идейные сферы позднего творчества Скрябина, таковыми необходимо будет назвать именно *духовную, материальную, энергетическую*. При этом в кодово-аллегорический круг духовной сферы, как наиболее актуальные для Скрябина темы, входят – стремление к духу, одухотворение, пребывание в приближенных к царству Духа сферах, нирвана. В круг материальной сферы – материализация, стремление к материи, стремление к успокоению, пассивность как антитеза активности, застывание, замедление, замирание. В круг энергетической сферы – воля, активность, энергичность, преодоление, движение, стремление, оживление. Каждой из таких сфер в музыке соответствуют свои характерные приемы и способы музыкальной выразительности.

Приведем лишь некоторые примеры воплощения ясных по своей принадлежности той или иной сфере идей в типичные для позднего скрябинского творчества звукоформулы.

- **Духовная сфера.** Сходные по строению, восходящие к верхним тонам ОГ мелодические последовательности, часто завершающие построения («Тема Разума» из «Прометей», вторая тема главной партии Шестой сонаты, побочная тема Седьмой сонаты); или открывающие их («Листок из альбома» ор. 58, Поэмы ор. 59 № 1, ор. 69 № 1, ор. 71 № 2, «Гирлянды» ор. 73, побочная тема Шестой сонаты, побочная тема Десятой сонаты). Из других восходящих мотивов, сходных по строению и содержанию с вышеназванными, отметим фрагменты *crystallin*, *perle* и *comme en un reve* из ор. 61, краткие, но драматургически весьма важные восходящие мотивы из Восьмой (4–5 тт.) и Десятой (32–36 тт.) сонат. Характер их содержания, в каждом отдельном случае несколько отличен и имеет свои особенности в конкретном воплощении, однако все они концентрируются вокруг идеи *одухотворения* или же *стремления к духу*.

- **Материальная сфера.** Нисходящие мелодии – побочная тема «Поэмы огня» и схожая с ней побочная тема Седьмой сонаты; средние фрагменты второй темы главной партии Шестой (12-й – начало 13-го т.) и побочной темы Восьмой (первое проведение во вступлении – 3 т.) сонат; второй сегмент побочной темы Шестой сонаты; тема *legendare* Девятой сонаты; главная тема Десятой сонаты. Характерные нисходящие мотивы, звучащие в побочной партии Седьмой (первое проведение – 46 т.) и главной партии Восьмой (первое проведение – 22–23 тт.) сонат.

- **Сфера Энергии.** В произведениях Скрябина Энергия выражает себя как процесс и как идея (условный образ). В качестве идеи, или же абстрактного принципа, Энергия ярко представлена в темах «Воли», а также производных от них мотивах. Таковы тема «Воли» из «Прометей», первая тема главной партии Седьмой сонаты, «волевой» фрагмент

главной партии Восьмой сонаты (развитой вариант первой интонации главной темы – 26–27 тт.), тема *lumineux vibrant* Десятой сонаты (37–38 тт.). От полного вида тем «Воли» в процессе развития произведений остается зачастую лишь один восходящий ямбический мотив, «фанфара». В «Поэме огня» волевая «фанфара» предвосхищает начало разработки (6, 8, 13, 14 такты после цифры 16 партитуры). Активно разрабатываются в процессе развития произведения «волевые» мотивы, составляющие главную тему Седьмой сонаты (17–18, 21–23, 24–25, 35–36, 47, 51, 55, 57, 97, 105–108, 111–112, 139–140, 143–144, 149, 153, 176, 184–185, 187–191, 203–204, 215–216, 219, 223, 225, 244–249, 261–263, 265–267 тт.). Лишь характерной ямбической интонацией Энергия изначально представлена во вступительных разделах Восьмой (5 т.) и Десятой (3 т.) сонат. Но в Десятой «волевой» мотив не вырастает в развернутую тему, как это было в Восьмой, а в своем первоначальном виде проходит через все произведение. Так же лаконично выражается идея Энергии в Шестой сонате. Как потенциальная сила, она проявляет себя в форшлаге и «фанfare» первого такта. В заключительной партии произведения эти интонации вырастают до громоподобно звучащих императивов (первое проведение – 112–114 тт.). В Девятой сонате представителем образной сферы Энергии становится такой же короткий «волевой» мотив (74, 82, 146, 150, 152, 154, 155, 157, 166, 169, 170, 172, 174, 175, 177, 179–182, 187, 189, 191 тт.).

Семантическая система Скрябина во многом наследует традициям предшествующих эпох. Как на один из наиболее показательных примеров можно указать на традицию музыкальной риторики барокко. Нашедшая свое определенное развитие в творчестве Вагнера, она оригинальным образом претворилась в музыке Скрябина. *Anabasis*, *katabasis*, *circulation*, *tirata* – вот лишь некоторые наиболее часто и активно используемые типы музыкально-риторических фигур, которые, будучи наделены специфическим философским содержанием и включены в

музыкально-философскую систему Александра Николаевича, нашли в его творчестве широкое применение.

Этот феномен не так парадоксален, как может показаться на первый взгляд. Способности музыкального искусства транслировать, преобразовывать, концентрировать информацию, порожденную в иных знаковых системах; специфике функционирования

диады значимое-означаемое; словом, всем тем проблемам музыкальной семантики, разработкой которых занимался Скрябин, особое внимание уделяли, как известно, и мастера музыкального барокко. Можно сказать, что традиция воплощения в музыке экстрамузыкального содержания получила в творчестве Скрябина существенное и оригинальное развитие.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Блаватская Е. П.* Тайная Доктрина. Минск: Лотаць, 1997. Т. I. 845 с.
2. *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. – М.: Классика-XXI, 2000. 390 с.
3. *Фохт Б.* Философия музыки Скрябина // А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель. М., 1994. С. 201–225.
4. *Blavatsky H. P.* La Doctrine Secrete. Vol. 1: Cosmogense. Partie 1. Paris, 1906. 289 p.