

**А. СКРЯБИН: ВЗГЛЯД НА РУССКУЮ ДУХОВНОСТЬ**

В калейдоскопе индивидуальных художественных стилей рубежа XIX–XX ст. на небосклоне русской музыкальной культуры ослепительными звездами блистали имена А. Скрябина и С. Рахманинова.

А. Скрябин стремится к воплощению трансцендентных идей в эстетически совершенной форме. Именно универсализм мышления и эстетика как *смыслообразующая* категория являются для композитора стилевыми доминантами. По мнению Л. Гаккеля, «... эллинистический пласт русской духовности просвечивает сквозь совершенные формы скрябинского творчества, выходит наружу в праздничных, нарядных звучаниях! <...> Взыскуя искусство-праздник, он отрицает искусство-украшение, высоко подняв значение эстетического, отрицает эстетизм» [1, с. 60, 61].

С. Рахманинов – носитель соборной идеи. Труден путь творчества как духовного делания, для него необходим высокий религиозный и нравственно-этический потенциал личности. «Онтологизм мышления есть нелицемерная установка на Истину, на мудрость и красоту сущего; свет же в умах и сердцах людей понимается как нисходящий от Света самой Истины...» [4, с. 38]. Эта этическая константа делает С. Рахманинова основоположником тех духовных традиций русского пианизма, которые впитают лучшие из исполнителей.

**Цель** статьи – выявить смыслообразующие категории, характеризующие стилевые основы творчества А. Скрябина и С. Рахманинова. Для её подтверждения обратимся к таким сущностным категориям бытия, как *Любовь*, *Смерть*, *Красота* и рассмотрим, как оба композитора по-разному трактуют и воплощают их в своем творчестве.

Эстетическая грань мировоззрения Скрябина обуславливает осмысление *любви* как *красоты*. Мотивы и темы скрябинских сочинений таят в себе двойственность символов, но «... какими бы многозначными не были семантические подтексты скрябинской интонаемы, неизменной остается ее духовная основа – везде сквозит любовь» [7, с. 444]. Выражением любви у Скрябина является эллинистическое понимание любви: эрос как движущая сила, созидающая красоту и являющаяся одновременно вождеделенной целью этого движения.

С. Рахманинов выступает как хранитель русской национальной традиции *жертвенности любви*, берущей истоки в жертвенной любви Христа, – традиции, проявившейся и в музыке, и в литературе (П. Чайковский, Ф. Достоевский, Б. Пастернак). В романе «Доктор Живаго» Б. Пастернак устами своего героя утверждает: «... человек живет не в природе, а в истории и что в нынешнем понимании она основана Христом, что Евангелие есть ее обоснование. А что такое история? Это установление вековых работ по последовательной разгадке смерти и ее будущему преодолению. <...> Это, во-первых, любовь к ближнему, этот высший вид живой энергии, переполняющей сердце человека и требующей выхода и расточения, и затем это главные составные части современного человека, без которых он немислим, а именно идея свободной личности и идея жизни как жертвы» [6, с. 57].

Любовь у А. Скрябина воплощается в красоте. Композитор «... ставил под вопрос этическое значение “слишком личного” в музыке (Чайковский), вообще – этическое значение смиренного, будничного; без колебаний отвергал он этос скорби» [1, с. 59]. Совершенно иная идея любви как самопожертвования присуща С. Рахманинову, у которого *этика* любви обнаруживает сакральный уровень миропостижения.

В такой системе взглядов и *красота* оценивается по этическим критериям: для С. Рахманинова ценна красота души, истины, а значит, она глубоко нравственна. «В любви к Богу – высший критерий красоты» [4, с. 39]. Концепция чистой красоты, являющейся абсолютной ценностью для символистов (и в том числе для А. Скрябина), является продолжением традиций эллинистической культуры. И в этом положении – принципиальное отличие рахманиновских воззрений от скрябинского отношения к красоте, свободной от нравственности.

Концепция *смерти* в творчестве обоих композиторов также получает различное освещение. В космологическом универсуме А. Скрябина смерть преодолевается во вселенском экстазе. «Будут побеждены ненависть и смерть, – писал композитор, – и будет общая радость безмерная. Сверкающий поток жизни» [8, с. 342]. Гранью этого преодоления становится дематериализация – процесс, при котором материя переходит в чистый дух; смерть материи означает рождение чистого духа и слияние, всеединство. С. Рахманинов понимает смерть как переход к жизни вечной через боль и страдания. Отсюда – темы рока в творчестве композитора, введение средневековой секвенции *Dies irae* как символа смерти.

Символистические настроения эпохи по-разному выразились в творческом наследии обоих композиторов. У С. Рахманинова черты символизма выявляются на уровне звукописи: колокольность как символ Божественного зова играет важнейшую роль в формировании сакральной концепции. У А. Скрябина символизм предстает философским основанием творчества на основе идей интуитивизма, субъективного идеализма, мистицизма, почерпнутого из трудов Платона, Ф. Ницше, А. Шопенгаура.

А. Лосев отмечает в мировоззрении А. Скрябина три тенденции:

1) мистический универсализм («Скрябин всегда апологет мирового, великого, космического, универсального»);

2) анархический и деспотический индивидуализм, где А. Лосев выявляет три стадии («капризное утверждение минуты и обожествление мельчайшего субъективного зигзага», «нахождение в субъективности каких-то неведомых объективных данностей», «растворение и потопление индивидуального «я» в мировой соборности, так что это «я» насыщает собой всю вселенную»);

3) эротический историзм («...вселенная исторична и вожделет») [3, с. 256].

К обозначенным граням философии А. Скрябина остается добавить, что его композиторское творчество, взятое в целостности, воплощает в себе свою собственную религию, то есть творчество само является религией, «теургией» (Вл. Соловьев). Таким образом, два разных подхода к сущностным категориям бытия (любви, красоте, смерти) в творчестве А. Скрябина и С. Рахманинова формируют две картины мира – **трансцендентную** и **сакральную**. Рамки статьи позволяют аналитически осветить лишь один из подходов. Поэтому в качестве аналитического материала избрана Десятая соната А. Скрябина, так как именно в ней наиболее полно воплотилась художественно-философская идея «... движения духа от несвободы к свободе, от материального к имматериальному – *движения дематериализации*» [1, с. 67].

Трансцендентная картина мироздания воплощается на уровне формы в специфическом скрябинском **универсализме**. Композитор объединяет одночастность как отражение универсума с сонатным принципом композиции, словно стремясь охватить единым взглядом всю панораму разновекторных импульсов, пронизывающих монолит формы. Такая композиция является выражением бесконечности как

Всеединства сущего, принципом «... единого видения и охвата разноплановых аспектов бытия, смыкающегося в отдельных гранях со своей противоположностью – небытием» [8, с. 368].

Принцип Всеединства воплощается в процессе самодвижения «звукового кристалла», в котором каждая грань словно «высвечивается из фактуры». При этом вся форма будто «постепенно разгорается», вспыхивая ослепительным потоком света в генеральной кульминации. Концепция Любви как символ Всеединства, переключается с философским учением Вл. Соловьева.

Постижение макрокосмоса возможно лишь на основе выявления его взаимосвязей с микрокосмосом. Как подчеркивает Т. Лева, «... символистское переживание бесконечности, основанное на чувстве Всеединства, предполагало неразрывную взаимосвязь частного и общего, одномоментного и протяженного, мгновенного и вечного» [2, с. 65]. Как же претворяется принцип *многообразия во всеединстве* в Десятой сонате?

Обращает на себя внимание микротематизм как стилевая основа Десятой сонаты. Каждая микротема трактуется как микроединица материи. Форма сонатного *allegro*, по мнению В. Рубцовой, «... дробится во множестве кратко пульсирующих, интонационно-концентрированных тематических образований. Обилие тематического материала, естественно вписанного в структурные очертания сонатного *allegro*, и создает тот особый характер трепетности, подвижности, изменчивости музыкальной ткани, которые столь присущи Десятой сонате» [8, с. 388]. Тематизм сонаты отличается лаконизмом. В качестве темы может выступать даже концептуально осмысленный интервал. Тематизм не имеет жанровой природы: «В скрябинской интонации нет “персонажной” конкретики: радость и любовь существуют не в житейски-бытовом, поверхностно-эмпирическом понимании, а в глубинно-бытийственном, духовно-онтологическом значении» [7, с. 440].

Тематические элементы «перетекают» друг в друга, вливаясь в единый мелодический поток, образующий иллюзию бесконечности. Особое внимание обращено на выверенность акустических соответствий между всеми элементами «фактуры-кристалла». В этом плане показательным примером является первый и второй элемент вступления. Безусловно, здесь нет и намек на звукоизобразительность. Путем тщательного соотношения звуков в высоком регистре удается создать образы особой хрупкости, кристалльности, чистоты.

После усложненных расщепленных аккордовых альтераций, являющихся характерной чертой стиля, А. Скрябин возвращается к терцовой аккордовой структуре и диатоничности (намечается целотоновость и 12-ступенность звукоряда, «тритоновый энгармонизм уступает место большетерцовому» [5, с. 207]). Диатонизация вертикали сопровождается хроматизацией горизонтальных линий, в которых усиливается роль проходящих и вспомогательных хроматизмов. Со-движение многообразных индивидуализированных горизонтальных линий, объединенных простотой и единообразием гармонического решения, тоже является отражением концепции сочинения – *созерцания* многообразия в единстве.

В Десятой сонате преобладает мотивно-вариантный способ развития как выражения *самодвижения материи*. Скрябин совмещает, переплетает исходные мотивы, выбирая все новые варианты их сочетаний. Комбинации тематических цепочек формируют протяженные мелодические линии. Контрастные тематические элементы, не вступая в конфликт, гармонизируются, органически встраиваются в единую линию тематического развертывания, формируя целостную трансцендентную концепцию мироздания.

Идеально выстроенная линейная полифония как *со-движение* независимых голосов воспринимается как *со-бытие* многочисленных «линий жизни» в гармонии Всеединства. Нижний фактурный пласт лишается опорных функций, а верхний, наоборот, тембрально расцветивается, что создает иллюзию истончения, подъема духа, дематериализации. Так, пятый элемент вступления воспринимается как новая грань Всеединства. «Вибрирующий свет» шестого элемента – это подлинное любование, растворение в любви и красоте. В следующей непосредственно за ним главной партии свет начинает струиться как энергия. Это – купание в любви, где достигнута гармония и нет противостояний. В. Рубцова, на наш взгляд, очень точно выражает своеобразие этого раздела: в разработке «нет борьбы и схваток. Есть удивительная безбрежность пространств и движений, дающая свободу и рост тем импульсам, которые заложены в изначально экспонированном материале. Вариантные преобразования, прихотливые полифонические сплетения тем и микроинтонаций – все это символ бесконечного мира красочных стройных живых форм, способных вместить в себя все вновь возникающие формы» [8, с. 389].

Хронотоп в данном сочинении А. Скрябина лишен антропологических характеристик. «В скрябинской интонации заключены немислимый восторг, окрыленная радость, несказанная любовь, осененные такой светозарностью, какие несравнимы ни с чем человеческим» [7, с. 437]. Образ мира в мировоззрении Скрябина был лишен границ пространства и времени. Ощущение бесконечности Вселенной соединялось у него с ощущением бесконечности настоящего, прошлого и будущего. «Идея слияния с Вечностью приводила к тому, что его музыкальное время как бы утрачивало свойства психологичности, становилось воплощением космической беспристрастности, размеренности, граничащей с небытием», – отмечает Т. Левая [2, с. 68]. Преодоление ограниченного хронотопа человеческой жизни осуществляется в скрябинском «экстазе» – символе слияния с бесконечностью, где отсутствует и время, и пространство. В Десятой сонате состояние экстаза достигается в генеральной кульминации, а «точкой дематериализации» становится код: «Ослепительный свет, точно солнце приблизилось <...> Задыхание от лучезарности, такая окрыленность и свет» [5, с. 201]. В коде пространство словно «размагничивается» – и из бескрайнего эфира доносятся лишь отблески различных импульсов. Такая трактовка свидетельствует о переходе материи в другое качество: это явление Скрябин назвал «дематериализацией», олицетворяющей освобождение от власти материи и приближение к духовному началу. Космогонический ряд скрябинской концепции можно описать как: «стремление к гармонии – её достижение – экстаз – дематериализация».

Неантропологическая концепция времени передается в тексте Сонаты посредством длительно протяженных горизонтальных линий, которые нельзя соотнести с процессами человеческого дыхания; асимметрии структуры (от микроуровня ритма – до макроуровня «дыхания фразы»), которую нельзя сопоставить с метричностью человеческого пульса. Иллюзия грандиозного увеличения пространственного объема достигается применением политематизма, эволюцией гармонической вертикали, доходящей до десятизвучия, а также фигурацией, которая охватывает несколько регистров.

Линейность движения множества независимых голосов, вступающих в сложное имитационное и контрапунктическое взаимодействие, создает особую *пространственную стереофонию*, наполненную перекличками, отзвуками, красотой сонорных звучаний.

Специфическим скрябинским приемом является интеграция горизонтальных пластов в сложный вертикальный комплекс. Этот прием применяется композитором в кульминациях и символизирует *фокусирование времени и пространства* в ослепительный луч света («микрообраз достигнутого Всеединства» [2, с. 66], «охапки сияющего света» [1]). Для генеральной кульминации Скрябин «собирает» все пласты фактуры высокого регистра в радужную палитру – сверкающий *поток* света, изливающий вибрирующую энергию. Модель стереофонического хронотопа создается исполнителем на микро- и макроуровнях. Появление каждого нового тематического элемента, каждого нового голоса означает новый взгляд, новый ракурс, новую плоскость мировосприятия.

**ВЫВОДЫ.** Драматургия Десятой фортепианной сонаты кардинально отличается от традиционной модели жанра, как в западноевропейской, так и в отечественной музыке. Её музыкальный тематизм отличается неконфликтностью и многоэлементностью, порождая *особый тип* драматургии – основанную на колебаниях, сгущениях и ослаблениях множества контрастных переплетений. «Многофазность сонатной драматургии» обусловлена тем, что «... идея творческого дерзновения, становления из хаоса мировой гармонии была осмыслена Скрябиным как внутренний закон музыки», – подчеркивает Т. Левая [2, с. 63]. Скрябину нужна иллюзия полета, восхождения, истончения, невесомости, прозрачности. Он усиливает верхний регистр, применяя различные виды *vibrato* и трели, «дематериализующие» музыкальный тон. «Благодаря трелям, а также ряду других приемов музыкальная ткань у Скрябина начинает трепетать и вибрировать, воплощая таинственные зовы, разгорающееся пламя, прозрачные “звездные” звучания и т. п.» [8, с. 208–209]. Таким образом, творческое наследие Скрябина представляет глобальный мир русской духовности. Художественный мир Скрябина характеризуют: универсализм мышления, осмысление любви как красоты, эстетизация, идея преодоления смерти во вселенском экстазе.

Чтобы понять драматургию Десятой сонаты А. Скрябина, выстроим цепь авторских указаний-символов в порядке их появления в тексте: трепет, свет, нежность, радость, сияние, сверкание, бесплотность, прозрачность. Динамика состояний отражает «преобразовательный теургический акт, сущность которого – в стремительно растущем творческом самосознании духа, в победе духовного начала над косной материей» [2, с. 62].

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века / Л. Гаккель. – Л.-М. : Сов. композитор, 1976. – 296 с. – (Фортепианная музыка XX века).
2. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи : [Исследование] / Т. Левая. – М. : Музыка, 1991. – 166 с.
3. Лосев А. Ф. Страсть к диалектике. Литературные размышления философа / А. Ф. Лосев. – М. : Сов. писатель, 1990. – 320 с.
4. Медушевский В. О церковной и светской музыке / В. Медушевский // Музыкальное искусство и религия : [материалы Всесоюз. конф. «Отечественная культура XX века и духовная музыка», 16–21 апр. 1990 г.] / Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова ; РАМ им. Гнесиных [ред. кол. В. В. Медушевский (отв. ред.) и др.]. – М., 1994. – С. 20–45.
5. Месхишвили Э. П. Фортепианные сонаты Скрябина / Э. П. Месхишвили [отв. ред. И. А. Барсова]. – М. : Сов. композитор, 1981. – 270 с. – (Библиотека музыковеда).
6. Пастернак Б. Доктор Живаго : Роман / Б. Пастернак. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – 704 с.
7. Полунав Е. В. О музыкально-философской концепции А. Н. Скрябина / Е. В. Полунав // Музыкальная культура христианского мира : материалы междунар. науч. конф., 17–21 апр. 2000 г. / Ростов. гос. конс. им. С. В. Рахманинова ; «Открытое общество (Фонд Сороса) ; [ред. кол. Т. Н. Дубравская и др.]. – Ростов н/Д., 2001. – С. 436–445.
8. Рубцова В. В. Александр Николаевич Скрябин / В. В. Рубцова. – М. : Музыка, 1989. – 447 с. – (Классика мировой музыкальной культуры).

#### **ФЕКЕТЕ О. А. СКРЯБИН: ВЗГЛЯД НА РУССКУЮ ДУХОВНОСТЬ.**

Рассматриваются и сравниваются основные мировоззренческие установки А. Н. Скрябина и С. В. Рахманинова и пути их воплощения в фортепианном творчестве.

**Ключевые слова:** концепция, интонирование, исполнительский стиль, стереофонический хронотоп, универсализм мышления, музыкальный символизм, этическая константа.

#### **ФЕКЕТЕ О. О. СКРЯБИН: ПОГЛЯД НА РОСІЙСЬКУ ДУХОВНІСТЬ.**

Вивчаються та порівнюються основні світоглядні настанови О. М. Скрябіна та С. В. Рахманінова та шляхи їх утілення у фортепіанній творчості.

**Ключові слова:** концепція, інтонування, виконавський стиль, стереофонічний хронотоп, універсалізм мислення, музичний символізм, етична константа.

**FEKETE. O. A. SRIABIN: POINTS OF VIEW AT THE RUSSIAN SPIRIT.** Explains and compares the basic worldview attitudes of Skriabin and Rachmaninoff and ways of their implementation in a piano works.

*Keywords: conception, intonation, performance style, stereophonic khronotop, universalizm of thought, musical symbolism, ethics.*

УДК 78.01 : [78.071.2 : 784.3] (470)

*Александра Овсянникова-Трель*

**СИМВОЛИСТСКАЯ ПОЭТИКА В МУЗЫКАЛЬНОМ  
ВОПЛОЩЕНИИ С. РАХМАНИНОВА  
(НА ПРИМЕРЕ РОМАНСОВ op. 38)**

Романсы op. 38 на стихи поэтов-символистов (1916) являются одним из последних камерно-вокальных циклов Сергея Рахманинова и представляют яркую вершину творчества русского композитора. Именно в последних вокальных опусах композитора с наибольшей силой нашли своё выражение новаторские черты, которые, в первую очередь, связаны с оригинальным музыкальным преломлением художественно-эстетических норм символистского искусства. В связи с этим осмысление музыкального текста сочинений С. Рахманинова с позиций логики индивидуальной интерпретации представляется **актуальным**.

**Цель** статьи – определение стилового облика указанного сочинения в аспекте художественно-стилевых канонов символизма.

**Предметом** исследования являются камерно-вокальные сочинения С. Рахманинова в их непосредственной соотнесённости с художественно-эстетическими принципами символизма.

Творческую личность С. Рахманинова обычно связывают с традиционалистской линией развития русской музыкальной культуры, избегая выявления органических связей его сочинений с идеями своей эпохи. Так, Л. Гаккель называет С. Рахманинова представителем «живительного традиционализма» [3, с. 6], указывая тем самым на принцип обновления фортепианного стиля композитора «изнутри», без нарушения привычных норм. Однако творчество русского композитора всё чаще рассматривается в контексте современных композитору эстетических концепций, среди которых символизм занимал ведущее положение. Очевидно, что наиболее значительные произведения композитора насыщены всевозможными «знаками» своей эпохи, образными и выразительными ассоциациями с искусством различных художественных направлений и символизма – в первую очередь.