

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРЕТВОРЕНИЕ ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИДЕЙ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ В ТВОРЧЕСТВЕ А. СКРЯБИНА

Кочурко Е.

*студентка 4 курса факультета заочного обучения
УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств»
(Республика Беларусь, г. Минск)*

Творческий стиль А. Скрябина отличался необыкновенно интенсивным развитием образно-содержательной и художественно-выразительной сфер. Непосредственную связь его духовных поисков и идейного эмоционального содержания музыки подчеркивал один из исследователей творчества композитора Н. Виеру: «Духовная эволюция Скрябина-художника была органичной, но поразительной по захваченному диапазону. Ее крайние точки ярко контрастны: искренняя чистая лирика подростка и сверхчувственная неземная эротика, салонно изящные миниатюры и космически грандиозные замыслы синтетического искусства; непосредственность музыкального вдохновения, изливающаяся в потоке мелодий в ранних сочинениях, и логический, интеллектуально осознанный творческий процесс в произведениях позднего периода» [14, с. 320].

Традиционно в творчестве А. Скрябина рассматривают три периода. Первый из них охватывает произведения 1880–1890-х годов и с точки зрения конечных результатов стилистического развития является лишь преддверием, предысторией. В эти годы композитор редко обращается к оркестровой музыке (Первая симфония, прелюдия «Мечты» для симфонического оркестра, Концерт для фортепиано с оркестром), предпочитая фортепиано. В ранний период А. Скрябин проявил себя как художник интимно-лирического плана и отдавал предпочтение жанру фортепианной миниатюры (прелюдии, этюды, мазурки). В ранних произведениях А. Скрябина еще преобладает мелодическое начало, а гармония имеет второстепенное значение.

Наступление нового периода в творчестве А. Скрябина символически совпало с началом нового столетия. Этот период был ознаменован крупными симфоническими замыслами, неожиданными для прежнего лирика-миниатюриста. Причиной тому стала формирующаяся система философских взглядов, которой отныне композитор стремился подчинить все свое творчество. Под влиянием новых идей расширяется образно-содержательный диапазон скрябинских произведений: шопеновские влияния, характерные для ранних произведений А. Скрябина, уступают место листовским – дух бунтарства и сфера демонических образов, трансформация лирических тем, и вагнеровским – героический склад музыки и универсальный, всеохватывающий характер художественных задач. Всеми этими качествами отмечены первые две симфонии А. Скрябина. В Первой симфонии, заканчивающейся хорovým эпилогом («Придите все народы мира, // Искусству славу воспоем»), впервые воплотился скрябинский орфизм, вера во всесильность искусства. Симфония – стала художественным результатом радикальных изменений в мироощущении композитора; она представляла собой первую попытку осуществления замысла «Мистерии».

Центральными произведениями А. Скрябина в этот период стали Четвертая и Пятая фортепианные сонаты, Третья симфония «Божественная поэма» и одночастная «Поэма экстаза». Принципиально новая эстетика и поэтика этих сочинений связана, прежде всего, со сферой экстаза, образов, привнесенных из философских взглядов композитора. Сюжет скрябинских произведений нередко представляет собой процесс развития и становления Духа. Как правило, в крупных произведениях он проходит несколько этапов: от состояния скованности, поверженности сначала в косную

материю, а затем в область свободного духа – к вершинам гармонизирующего самоутверждения. Соответственно выстроена и драматургия произведений, схематично выраженная образной триадой: томление – полет – экстаз. Наиболее ярко эта схема проявилась в Четвертой сонате и «Божественной поэме».

Кардинальные изменения в эстетике А. Скрябина отразились не только в образной сфере, но и в музыкальном языке (в первую очередь на его ладо-гармонической стороне). До создания «Поэмы экстаза» гармония А. Скрябина находилась в основном в пределах мажоро-минорной системы и обычных функциональных связей. Но постепенно сама трактовка понятия тоники меняется: вместо традиционного трезвучия все чаще в значении тоники выступает альтерированный аккорд доминантовой группы. Гармония становится насыщеннее и острее. Если в ранних произведениях альтерированные звуки чаще всего были проходящими, то в более поздних произведениях они становятся мелодически опорными. В дальнейшем гармония начинает доминировать, ей полностью подчиняются все другие средства выразительности, в том числе и мелодика. Представляя мелодию в качестве разложенной во времени гармонии, А. Скрябин вводит понятие «гармониемелодии». Со временем различие между вертикалью и горизонталью практически стирается.

Исследователи считают, что поздний период творчества А. Скрябина наступает на рубеже 1909–1910-х годов. Изменения, которым подверглись стиль и идеи А. Скрябина в последние годы жизни, позволяют говорить о качественно новом этапе в его творческой биографии. Интересно, что в это время композитор задумывает крупные сочинения, выходящие за пределы не только музыкальной сферы, но и искусства в целом. Примеры – это «Поэма огня» и «Предварительное действие». В это же время А. Скрябин снова обратился к жанру фортепианной миниатюры.

В «Поэме огня» («Прометей») сфокусированы многие философские и музыкально-творческие искания А. Скрябина. На протяжении всей творческой жизни А. Скрябина интересовала идея синтеза искусств. В «Поэме огня» помимо необычного для своего времени состава исполнителей (большой состав симфонического оркестра, фортепиано, орган, хор) композитор ввел партию света. В верхней строке партитуры (Luce), с помощью долго выдерживаемых нот Александр Николаевич зафиксировал тонально-гармонический план произведения и его цветосветовую драматургию. Партия Luce, предназначенная для специального светового клавира, основывалась на аналогии между цветами спектра и тональностями кварто-квинтового круга. Так, например, красный цвет соответствует тону до, оранжевый – соль, желтый – ре и т.д.

Программа «Поэмы огня» связана с античным мифом о Прометее, похитившем небесный огонь и подаривший его людям. Для композитора Прометей, прежде всего, – образ-символ. Согласно авторской программе, он олицетворяет «творческий принцип», «активную энергию вселенной». В такой максимально обобщенной трактовке образа можно увидеть связь с центральной для скрябинского творчества идеей преображения, становления Духа. Одной из важнейших особенностей партитуры «Прометей», благодаря которой она составила важную веху в творчестве композитора и общей эволюции музыкального искусства, стал ее гармонический язык. Процесс разрушения строгих функциональных связей классической гармонии, начавшийся в конце XIX века, нашел здесь логическое завершение. В этом произведении опорным аккордом, «центральным элементом» становится диссонирующее созвучие, так называемый «прометеев аккорд».

В последнем периоде творчества А. Скрябина можно выделить две фазы: одна связана с созданием «Прометей» (рубеж 1909–1910-х годов), другая, послепрометеевская – с последними сонатами, прелюдиями и поэмами. Созданные в это время фортепианные произведения являются своеобразными эволюционными

ступенями на пути к грандиозному скрябинскому проекту – «Мистерии». В фортепианных пьесах Александр Николаевич отрабатывал особенности поэзного жанра. Отметим, что к поэме композитор обращался еще в 1890-е годы: в то время она стала отражением своеобразного синтеза музыки и литературы. Эта тенденция проявилась и в склонности к заголовкам, пояснениям, словесным комментариям. Подобный синтез не был новым, однако в русской художественной культуре рубежа XIX–XX веков он представлен в обновленном виде, например, литературные «Симфонии» А. Белого.

Говоря о важнейших принципах композиторского мышления А. Скрябина, нужно отметить, что внутренняя организация музыкального текста, испытывала опосредованное влияние философских идей эпохи. Важное значение имела категория Бесконечности. А. Скрябина волновала возможность охвата музыкой неизмеримых временных глубин. Изображение в музыке бесконечно длящихся процессов связано у композитора с графикой круга. Отметим, что символика круга была достаточно распространена и в поэзии символистов и теоретически обоснована А. Белым в его статье «Линия, круг, спираль – символизма». Фигура круга в скрябинской музыке является аллегорией пространства и времени. Сам композитор считал действительность «множеством в бесконечности пространства и времени», а собственные переживания – это «центром этого шара бесконечно большого радиуса».

Семантика круга включена во многие сочинения А. Скрябина, например, в Прелюдии ор. 74 № 2. В крупных сонатных композициях (Пятая соната, «Поэма экстаза») кругообразность становится цикличной, и круг превращается в спираль. В Пятой сонате идея бесконечного выносится на уровень формы и даже на уровень самого текста. По словам С. Танеева, «соната не оканчивается, а прекращается» [10, с. 54–55].

Стиль позднего периода творчества А. Скрябина имеет параллели с *живописными и музыкальными новациями 1910-х годов* и эволюционирует от модерна к абстракционизму: с одной стороны возрастает роль скрытых символических элементов, с другой – композитор сознательно отказывается от прежней колористичности и чувственности. Стремление проникнуть в суть явлений, свойственное символистскому методу, привело на определенном этапе к изменению баланса между внешним и внутренним, явным и скрытым. Вспомним высказывание самого композитора: «Когда в искусстве мучительное кипение страстей достигнет апогея, все придет к простой формуле: черная черта на белом фоне, и все станет просто, совсем просто» [10, с. 60–61].

Новаторские средства музыкальной выразительности, характерные для позднего творчества А. Скрябина, были итогом философских размышлений и теоретических исследований композитора. Анализируя их, музыковед Ю. Холопов, пришел к выводу, что А. Скрябин предугадал целый комплекс языковых закономерностей музыки XX века.

А. Н. Скрябину без сомнений удалось создать исключительно самобытный музыкальный язык, особый мир звуковых образов.

Современников поражала смелость его гармонии, прихотливость ритмики, красота мелодий. Но сегодня, спустя десятилетия, отчетливо ясно, что его новаторство опиралось на глубокие корни традиций, на достижения русской и мировой классики.

Композитор оставил ярчайший след своими поисками и открытиями и оказал воздействие даже на тех композиторов, которые развивались в совершенно ином русле. А. Скрябин действительно расширил границы искусства своей неистощимой фантазией и талантом.

Литература

1. Арановский, М. Мелодические кульминации века / М. Арановский // Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Российской Федерации. – М., 1997. – С. 525–553.
2. Арановский, М. Расколота целостность / М. Арановский // Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Российской Федерации. – М., 1997. – С. 819–841.
3. Бажанов, Н. Д. Рахманинов / Н. Д. Бажанов. – М.: Мол. гвардия, 1962. – 448 с, ил. – («Жизнь замечательных людей». Серия биографий; вып. 23).
4. Бэлза, И. Ф. Александр Николаевич Скрябин / И. Ф. Бэлза. – М.: Музыка, 1987. – 175 с.
5. Галеев, Б. Скрябин и развитие идеи видимой музыки / Б. Галеев // Музыка и современность: сб. ст. / [ред. кол.: В. Д. Конен и др.]. – М., 1969. – С. 77–157.
6. Дельсон, В. Ю. Скрябин. Очерки жизни и творчества / В. Ю. Дельсон. – М.: Музыка, 1971. – 430 с.
7. Друскин, М. Заметки о Скрябине / М. Друскин // Очерки, статьи, заметки. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 34–45.
8. История русской музыки: в 10 т. Т. 10 А: Конец XIX – начало XX века / под ред. А. А. Баева [и др.]. – М.: Музыка, 1997. – 542 с.
9. История русской музыки: в 10 т. Т. 10 Б: 1890–1917 / под ред. Л. З. Корабельниковой [и др.]. – М.: Музыка, 2004. – 1071 с.
10. Польшаева, Е. Звуковые открытия раннего русского авангарда / Е. Польшаева, Т. Старостина // Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Российской Федерации. – М., 1997. – С. 589–623.
11. Рапацкая, Л. А. История русской музыки: От Древней Руси до «серебряного века»: учеб. для студ. пед. высш. учеб. заведений / Л. А. Рапацкая. – М.: ВЛАДОС, 2001. – 384 с.; ноты.
12. Рубцова, В. В. А. Н. Скрябин / В. В. Рубцова. – М.: Музыка, 1989. – 447 с.