#### Сергей Владимирович Грохотов

s.grokhotov@mail.ru

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва, ул. Большая Никитская, д. 13/6

#### SERGEY V. GROKHOTOV

s.grokhotov@mail.ru

Ph. D., Full Professor of the History and Theory of Performing Art Subdepartment of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

> 13/6 Bolshaya Nikitskaya St., 125009 Moscow Russia

#### Аннотация

#### https://doi.org/10.26176/MSC.2019.38.3.002

О дихотомии «мужского» и «женского» в Пятой сонате Скрябина (на примере мотивной метрики) В статье рассматривается драматургия Пятой сонаты Скрябина в контексте символической дихотомии «мужского» и «женского» — одной из важных сквозных тем искусства начала XX века. Мужское и женское начала в музыке Скрябина символически отображаются в метрической конструкции мотивов: «мужские» направлены от неустоя к устою, «женские» — наоборот. В основе концепции произведения идея о развития мира от «гендерной неопределенности» (интродукция) к поляризации «мужского» и «женского» (экспозиция), их борьбе и роковому столкновению (разработка) и, наконец, к их новому слиянию в экстатической коде.

Ключевые слова: Скрябин, Пятая соната, мотивная символика, ямбические мотивы, хореические мотивы.

#### ABSTRACT

#### https://doi.org/10.26176/MSC.2019.38.3.002

About "Masculine—Feminine" Dichotomy in Alexander Scriabin's Sonata No. 5 (On the Example of Motivic Metrics)

The article considers the dramatic concept of Alexander Scriabin's Sonata No. 5 as a manifestation of "masculine—feminine" dichotomy, one of the important aesthetic ideas on the eve of the 20th century. The sense of "gender differences" is symbolically represented in Scriabin's music by motivic structures: masculine—ending with an accented note, and feminine—beginning with it. The sonata is to symbolize the evolution of the Universe, beginning with gender ambivalence (introduction), then—gender polarization (exposition), battle and terrific clash of masculinity and femininity (development) and their final ecstatic integration (recapitulation and coda).

Keywords: Scriabin, Fifth Sonata, dramatic concept, motivic symbolism, iambic motives, choreeic motives.

## Сергей Грохотов

# О ДИХОТОМИИ «МУЖСКОГО» И «ЖЕНСКОГО» В ПЯТОЙ СОНАТЕ СКРЯБИНА (НА ПРИМЕРЕ МОТИВНОЙ МЕТРИКИ)

Осмысление и художественное претворение дихотомии «мужского» и «женского» — одна из основополагающих сквозных тем русского Серебряного века, да и в целом культуры и искусства конца XIX — начала XX века (разумеется, Россия тут шла по тому же пути, что и европейские страны). Нет нужды перечислять имена выдающихся философов, психологов, художников, причастных к развитию этой темы — от Фрейда и Розанова до Бердслея, Климта и Сомова...

Что касается музыки, то та же дихотомия, утвердившись в вагнеровском «Тристане», получила дальнейшее раскрытие в «Пеллеасе и Мелизанде», «Дафнисе и Хлое», «Весне священной», «Саломее» и других сочинениях. При этом Скрябин, создававший инструментальные произведения, разумеется, подходит к ней по-своему<sup>2</sup>. Соответствующий круг образов, сопровождаемый в нотах характерными итальянскими, а затем и французскими исполнительскими ремарками, формируется в музыке композитора начиная с 30-х опусов, в средний период творчества.

 $<sup>^1</sup>$  «Пришла проблема пола, румяная фефёла, и ржет навеселе», — иронизировал по этому поводу поэт.

 $<sup>^2</sup>$  Подробнее об этом см. раздел 1.7 в книге М. Лобановой [6], а также статью В. Орлова [9]. В зарубежной, прежде всего в англоязычной литературе ракурс рассмотрения музыки Скрябина сквозь призму указанной дихотомии имеет довольно широкое распространение. См., например: [15], [16], [17].

В мемуарах  $\Lambda$ .  $\Lambda$ . Сабанеева много говорится про некую, условно говоря, «философско-эротическую» составляющую искусства Скрябина. «Страшным эротизмом, предельно изощренным и предельно утонченным, была наполнена эта душа. Эротизм был едва ли не самым характерным психологическим свойством Скрябина: вся его наружность свидетельствовала об этом» [12, 125-126]. «Я хочу подарить (миру) наслажденье, я хочу взять (мир, как женщину)», — такая запись появляется в его дневнике 1904–1905 годов [13, 139].

Эти свойства личности композитора и порожденные ими особенности его сочинений нередко сурово критиковались или попросту замалчивались, причем не только в ханжеские советские времена, но и при жизни Скрябина — как его коллегами-музыкантами (Н. С. Жиляев, А. Б. Гольденвейзер), так и философами христианского толка (А. Ф. Лосев, П. А. Флоренский).

Произведения Скрябина ставят подчас перед исполнителями непростые загадки, обусловленные их своеобразной символикой и драматургией. Одно из таких загадочных произведений — Пятая соната. В ней, пожалуй, наиболее законченно и выпукло выразилась своеобразно преломленная Скрябиным древняя идея о взаимодействии и противоборстве двух начал — женского и мужского, символически отображенных в двух типах мотивов — условно говоря, «женских» и «мужских»<sup>3</sup>.

Но прежде чем перейти непосредственно к рассмотрению Сонаты, необходимо сделать некоторые предварительные замечания...

## «У каждого метра есть своя душа...»

Многие исследователи — Г. Л. Катуар [4], Л. А. Мазель [7], Ю. Н. Холопов [14] — обращали внимание на аналогии между строением мотивов и фраз в музыкальной речи и конструктивными особенностями речи поэтической — поэтическими размерами, клаузулами, стопами (это связано с изначальным синтетическим характером музыкального искусства на ранних этапах его существования). Характерные для поэтических текстов женские и мужские клаузулы (завершения стихотворных строк) находят аналогию в слабых и сильных окончаниях музыкальных фраз и предложений. Общепризнанным стало применение названий стихотворных стоп при анализе музыкальных произведений — и для объяснения внутритактовых структур (мотивов), и для характеристики межтактовых взаимодействий (тяжелые и легкие такты). Любопытно, что и музыканты, и поэты (в России — начиная с Ломоносова) отмечали некие обобщенные, но устойчивые семантические

 $<sup>^3</sup>$  «Поэма экстаза», концепционно очень близкая Пятой сонате, ввиду своей масштабности и соответствующей драматургической сложности, требует специального рассмотрения.

 $<sup>^4</sup>$  Женские и мужские клаузулы получили свое название по окончаниям слов — безударным у слов женского рода и ударным у слов мужского рода (эта особенность была характерна для старофранцузского языка).

подтексты, присущие стопам. В музыке и поэзии они нередко оказываются близки, хотя и далеко не во всем совпадают.

«У каждого метра, — писал Н. С. Гумилев, — есть своя душа, свои особенности и задачи: ямб, как бы спускающийся по ступеням (ударяемый слог по тону ниже неударяемого), свободен, ясен, тверд и прекрасно передает человеческую речь, напряженность человеческой воли» [2, 72]<sup>5</sup>. Сравним с этим характеристику, данную ямбу В. А. Цуккерманом: «Подготовление и завершение, движение к цели и достижение, в моторной области — "размах и удар", разного рода "мотивы стремления", мотивы активных призывов и кличей — в эмоциональной области — таковы типичные выразительные возможности ямба» [7, 160]. Тут явно проглядывает смысловая общность. Или, к примеру, амфибрахий для Гумилева — «баюкающий и прозрачный, говорит о покое» [2, 72]. По мнению же В. А. Цуккермана, присущие амфибрахию «сочетание устремления (к сильной доле) со смягчением (слабое окончание типа "вздоха") делает такие мотивы неоценимыми для лирической мелодии» [7, 163].

Согласно свидетельствам Сабанеева, мужское начало для Скрябина связано с активностью, устремленностью, порывом; женское — с пассивностью, торможением: «Он считал, что женщина — олицетворение материальности и силы инерции, "принцип женственности", материя» [12, 127].

В музыке эти идеи обретают символическое воплощение в структуре мотивов и фраз, образующих скрябинские темы. Речь, разумеется идет не только о внутритактовой метрике, но и о межтактовой, поскольку музыкальные фразы часто выходят за рамки отдельных тактов. Есть среди упомянутых музыкальных структур активные, устремленные от неустоя к устою («мужские»). Другие, наоборот, — инерционные, движущиеся от исходного импульса («женские»)<sup>6</sup>. Эти два типа, разумеется, не исчерпывают всего метрического богатства музыки Скрябина, тем более в разные периоды творчества, к тому же мотивная структура может быть истолкована исполнителями по-разному. Однако рассмотрение в комплексе с другими факторами позволяет достаточно уверенно установить семантические соответствия между метроритмической конструкцией и «гендерной принадлежностью» тем у Скрябина<sup>7</sup>.

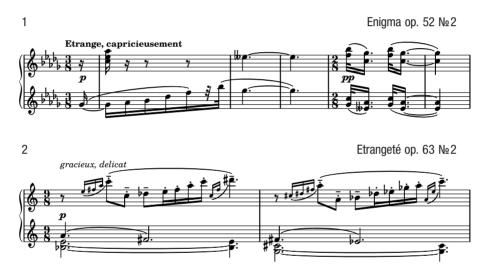
 $<sup>^5</sup>$  М. Л. Гаспаров, комментируя подобные гумилевскому определения, отмечает их субъективность и вводит им в противовес понятие «семантического ореола метра» (см.: [1]). Это понятие в данном контексте неупотребимо, так как относится не к отдельным стопам, а к их совокупностям (например, пятистопному хорею, четырехстопному ямбу и т. д.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Они аналогичны мужским и женским рифмам в поэзии, так что и здесь можно говорить о мужском или женском окончании.

 $<sup>^7</sup>$  Рассуждая о «гендерных» свойствах разных стихотворных размеров и метрики музыкальных структур мы поневоле затрагиваем область глубинных, подсознательных реакций человеческого сознания — область, соприкасающуюся с категориями архетипического. Эта тема требует специальных исследований.

Например, в пьесе «Enigma» ор. 52 № 2 композитору, по словам Сабанеева, представлялось «какое-то *крылатое* небольшое существо, не то женщина, не то насекомое, но непременно женского пола». «В "Etrangeté" [ор. 63 №2] он видел опять свою знакомую "энигму". — Только тут она еще *склизкая* в довершение всего, — говорил он смеясь, — и ее совсем уж не поймаешь» (курсивы оригинала; [12, 164]).

Если о структуре мелодии в первой пьесе можно дискутировать — движется она от тяжелого такта к легкому или наоборот (хотя quasi-«ломбардские» ритмы в такте 4 откровенно хореичны!), то структура второй (в ней уместнее рассматривать внутритактовую метрику) — дактилическая. Впрочем, мелодию эту можно услышать и амфибрахически — если трактовать мотив в среднем голосе как синкопу, а не как задержание). В любом случае мелодия включает в себя слабую, «женскую» клаузулу.



Разумеется, однозначно трактовать образную подоплеку этих двух тем на основании лишь их конструкции нельзя. Следует принимать во внимание сопутствующие факторы — и свидетельства, подобные вышеприведенным, и контекст создания (к примеру, «Enigma», написанная в 1907 году, относится к числу пьес-спутников «Поэмы экстаза» и Пятой сонаты, сочиненных тогда же).

Контрастное сопоставление ямбических и хореических мотивов, изысканную игру с ними можно обнаружить в музыке композиторов разных эпох. Но, пожалуй, лишь у Скрябина, в связи с его мистическими идеями, символика «мужских» и «женских» мотивов выступает в качестве основы драматургии такого значимого произведения, как Пятая соната.

Соната эта неоднократно рассматривалась исследователями. В работах С. Павчинского [10] и Э. Месхишвили [8] подробнейшим образом анализируется формальная конструкция и гармонический язык произведения. В. Ю. Дельсон [3], В. В. Рубцова [11], Т. Н. Левая [5] дают более обобщенную

характеристику Сонаты в контексте скрябинской творческой эволюции. Однако нам не известны публикации, в которых была бы убедительно обоснована одна из ключевых драматургических особенностей сочинения—внезапное, никак не подготовленное наступление репризы после кульминации. Этот момент в Сонате на первый взгляд может показаться каким-то грубым формализмом. Но в музыке Скрябина нет и не может быть ничего случайного, произвольного, не обусловленного единственно возможной для него линией развития.

Предложенная далее трактовка Пятой сонаты не претендует на истину— это гипотеза, которая, однако, опирается на некоторые особенности эстетики символизма и индивидуальные черты Скрябина-творца.

Как уже упоминалось, Соната создавалась в 1907 году, практически одновременно с оркестровой «Поэмой экстаза» (точнее, сразу вслед за ней). Ей предпослан эпиграф из одноименной стихотворной поэмы композитора:

Я к жизни призываю вас, скрытые стремления! Вы, утонувшие в темных глубинах Духа творящего, вы, боязливые, Жизни зародыши, вам дерзновенье Я приношу!

При всей эзотерической уклончивости эта цитата дает намек для расшифровки программного замысла произведения.

## Интродукция:

## «БОЯЗЛИВЫЕ ЖИЗНИ ЗАРОДЫШИ» И «УЛЫБКА АНДРОГИНА»

Интродукция Сонаты (она состоит из двух разделов) полна неопределенности: в скрябинской космогонии это мир до разделения мужского и женского начал. Как символ неопределенности можно истолковать органный пункт в первом разделе на тритоне — интервале с очень характерной «загадочной» окраской. Что касается вереницы стремительных «всплесков», то, вопреки акцентам на последней ноте, едва ли можно говорить тут о ритмически определенных ямбических мотивах — скорость исполнения превращает их почти в кластеры, позволяет уподобить красочным пятнам или вспышкам пламени. Не те ли это «утонувшие в темных глубинах Духа Творящего» «боязливые жизни зародыши», которым приносит свое дерзновенье автор в эпиграфе?

Эти пятизвучные мотивные «зародыши» (a-cis-e-fis-gis) в диапазоне большой септимы дают жизнь другим темам сонаты, например аккордовым последованиям из главной партии (h-dis-fis-gis-ais)— они одинаково ложатся в руку пианиста $^8$ . Их отголоски можно обнаружить и в связующей партии, и в заключительной.

<sup>8</sup> См. также нотные примеры 8, 9.

3 Интродукция, такт 9 4 Главная партия, такт 52

Скрябин, как известно, сочинял за роялем (даже симфоническую музыку). Пятая соната тоже рождена «под пальцами». В дальнейшем из пятизвучного «зерна» в интервале большой септимы (в пределах этой септимы звуки могут располагаться различным образом) рождается и побочная тема сонаты.

Тему второго, медленного раздела интродукции исследователи единодушно характеризуют как «тему томления», при этом нередко проводят параллели с первой частью Четвертой сонаты. В общем плане такой подход справедлив. Но смысл этого Andante несколько иной, на что указывает и авторская программа Четвертой с ее образом «далекой звезды». Большая часть «темы звезды» построена на ямбических мотивах, придающих ей устремленность, что полностью реализуется в экстатической коде: «и пью тебя, о море света!»9.

В интродукции же Пятой сонаты все несет на себе печать неопределенности, словно озарено загадочной и томной «улыбкой Андрогина»: и постоянные смены размера (5/8, 4/8, 6/8, 5/8, 3/8 и т. д.), и конструкция мотивов — нисходящие кварты gis-dis (такты 13-14 и 15-16). Последние могут быть проинтонированы и как хорей, и как ямб (кстати, в дальнейшем, по ходу Сонаты, так оно и будет).



<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> На подобных же ямбических мотивах построена и тема Andante из Третьей сонаты, также утвердительно провозглашаемая в коде финала.

Терцовый мотив dis-fis-dis тоже воспринимается двойственно — это амфибрахий: то есть, с одной стороны, в нем есть движение от легкой доли к сильной, с другой — окончание этой трехсложной стопы «женское», слабое. Далее звучит еще важная фраза — восходящая, объединяющая в себе целых четыре такта (пример 5, такты 17–20). В ней, как и в начальных квартовых мотивах, на первый план выходят межтактовые тяготения — ведь в первых двух тактах в мелодическом голосе звучит по одной ноте. В целом эта четырехтактовая фраза явно «мужская» (4-й пэон); в то же время в последнем такте есть нежное «женское» затухание. Далее, при повторе, когда в первых двух тактах к восходящему движению мелодии добавляется нисходящий хроматический, словно «изнемогающий», подголосок, эта фраза звучит еще более томительно.

В музыке Скрябина все спаяно, взаимосвязано. Это касается и многих элементов тематизма. Так, из упомянутого многократно повторенного «женского» квартового мотива исподволь, незаметно возникает тема главной партии сонатного аллегро (такты 42-49). Одноголосная кварта обрастает аккордами, а между ее звуками вклинивается еще один, образуя характерный трехзвучный мотив (терция вверх, секста вниз — dis-fis-ais) — он-то и станет опознавательным знаком главной темы аллегро.



## Экспозиция: на пути к гендерному дуализму

Авторская ремарка, предпосланная основному разделу сонаты, *Presto con allegrezza*, нередко трактуется исполнителями весьма упрощенно, музыка превращается в какую-то грубоватую токкату. *Con allegrezza*, то есть «с радостью, весельем» — это все-таки слишком обобщенно для столь развернутого и многообразного раздела сонаты. В чем же состоит основная идея главной темы в контексте предложенной выше общей концепции? Скрябинская *allegrezza*, на мой взгляд, характеризует мир детства и ранней юности. Именно в этом возрасте человеку начинает открываться женское и мужское начала в человеческой природе. И познание это отнюдь не сопряжено с «весельем» — оно порождает острые, томительные переживания, нередко приводящие к трагедиям (причины душевных расстройств и неврозов психологи нередко находят в периоде пубертата).



Вот и интонационный склад главной темы — сложный, многозначный. В теме присутствуют оба элемента — и «мужской» и «женский». В аккомпанементе внутритактовая структура определенно «женская» (1-й пэон). На это указывает остинатная фактура аккомпанемента с опорой на сильную долю — последнее подчеркнуто потактовыми лигами, объединяющими квартоли (как известно, такие лиги на рояле исполняются одним объединяющим движением руки «вниз-вверх», причем первому звуку сопутствует движение вниз). В то же время первые пять звуков в правой руке образуют устремленный «мужской» мотив, что подчеркнуто знаком tenuto на последней, пятой ноте. Продолжение темы (3-й пэон) — явно «женское», в нем слышится томление (тем более что последние два звука образуют нисходящий секундовый мотив вздоха, еще со времен барокко семантически вполне определенный). Этот элемент темы повторяется трижды (с легким варьированием), усиливая напряженность, из него вычленяется мотив вздоха ais-gis, который подвергается ритмическому сжатию (см. пример 4). Тактовый размер 6/8 и отрывистая артикуляция не должны вводить исполнителя в заблуждение. Более того, противоречие между триольной пульсацией и дуольным мотивным рисунком (мотивы вздоха ais-gis) создает дополнительное ритмическое и интонационное напряжение.

При последующем развитии темы утверждаются «мужские», ямбические двухзвучные мотивы — смелые скачки в басу cis-a и cis-e (такты 59–60) и аккордовые «пары» в партии правой руки (Скрябин недвусмысленно помечает их «вилочками» ко второму звуку).



Далее тема повторяется на басу Fis (ранее в ее основании была доминантовая нота Cis). Смысл движения от доминанты к тонике можно трактовать как «обретение уверенности» главной темой, «осознание себя». Ямбическим скачкам в басу — аналогичным вышеупомянутым, но еще более активным, подчеркнутым знаками tenuto (такты 82 и 86) — противостоят

интонации вздоха gis-fis и ais-gis в среднем пласте фактуры (такты 83 и 87), которые, благодаря аккордовому складу, яркой динамике и увеличению, производят впечатление мучительных стонов<sup>10</sup>. К сожалению, трудные аккордовые броски в правой руке обычно поглощают все внимание исполнителя, и этот существенный мелодический момент пролетает незамеченным.



Важное отличие второго проведения главной темы от предыдущего — нисходящие аккордовые последовательности:



Этот очень характерный тематический элемент будет интенсивно разрабатываться в дальнейшем. Его смысл становится понятнее, если вспомнить аккордовые комплексы из «Сатанической поэмы» ор. 36 (такты 37–38), там они были отмечены ремаркой riso ironico — «иронический смех». Разумеется, в Поэме смех своеобразный — элегантные акценты, капризные скачки, синкопы. Композитор, комментируя свой ор. 36, называл его «апофеозом неискренности». «Это все притворство, фальшь... <...> В "Сатанической поэме" ведь сатана собственно у меня очень имеет много салонного, он даже очень любезный, — пояснял А. Н. — Он тут несколько литературный, книжный, сатана» [12, 163].

В Сонате тоже слышится смех, но характер его иной. Как известно, психологической предпосылкой смеха являются, по мнению ученых, не только положительные эмоции — радость, веселье, — но также агрессия или угроза. Именно в таком духе можно трактовать указанный аккордовый каскад в Сонате. Он записан триолями, однако тут, как и в вышерассмотренном фрагменте главной темы (такт 52), слышны хореические интонации (здесь они построены на восходящих секундах). При этом в разных пластах фактуры сохраняется «гендерный» дуализм: наряду с хореем в правой руке, в басу звучат властные ямбические скачки, подчеркнутые знаками tenuto,

 $<sup>^{10}\,</sup>$  В дальнейшем нисходящая интонация вздоха-стона станет характерной чертой побочной темы.

и грозные пунктированные нисходящие ходы (такты 92–93), своими размашистыми очертаниями предвещающие начало связующей партии.

Связующая тема строится на последовательном противопоставлении двух элементов. Один из них (с ремаркой *imperioso*) — нисходящий и явно «мужской», очень императивный и броский, образованный широкими интервалами<sup>11</sup>. Его окончанием хочется представить не одинокий звук *ais*, а звук *fis*, входящий в акцентированный аккорд. Такая исполнительская вольность может, на наш взгляд, придать характеру большую устремленность, заставить первый элемент связующей темы буквально столкнуться со вторым<sup>12</sup>. Другой мотив (sotto voce misterioso affanato) — «женский», тревожный, синкопированный, образованный хореическими интонациями вздоха. Он явно ведет свое происхождение от хореических аккордовых фигур из главной партии (см. примеры 4 и 7).

11

Связующая тема, такты 97-100



Эти же триольные обороты (однако, не связанные друг с другом залигованными нотами) станут впоследствии основой побочной темы.

По сравнению с главной, в связующей партии противопоставление «женского» и «мужского» начал еще более обостряется. При этом завершается тема (такты 114–116, quasi trombe imperioso) в высшей степени энергично и торжествующе, предвещая подход к ликующей коде. Кстати, сам броский мотив этого завершения уже много раз звучал в Сонате, словно спрятанный в сутолоке развития главной темы:

12 Такты 114–116



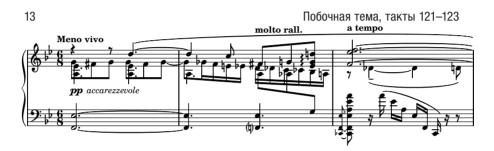
Арфоподобные пассажи, знаменующие окончание связующей, тоже содержат в себе важные мелодические элементы: в последних двух тактах

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Исследователи называют подобные мотивы у Скрябина «темами протеста» (см. [3, 19], [11, 223]).

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Кроме того, такая трактовка подчеркивает метрическое родство этого мелодического оборота с завершающим мотивом связующей партии, стремящимся к опоре (см. пример 12).

появляются томные интонации вздоха — они подготавливают лирическую побочную тему.

Побочная — это своего рода «женское царство», музыка тут целиком основана на трехзвучных мотивах-колыханиях. Два таких дактилических мотива (ранее, в другом темпе и характере, они уже звучали в связующей теме) подводят к нисходящему хроматическому ходу, подобному стону изнеможения Высоты (fis-g-c-d-f), то крайние из них образуют уменьшенную октаву, интервал, по чисто пианистическому «клавиатурному» ощущению тождественный большой септиме 4.



Статичность, расслабленность, дремотная самопогруженность — таким видится характер побочной партии. Широко раскинутая мелодия верхнего голоса кажется неуверенно блуждающей в пространстве. Это ощущение обусловлено ее двойственной метрической организацией: ее фразы можно интонировать и «от опоры» (как «женский» мотив), и с устремленностью к последнему длинному звуку $^{15}$ . Пять раз композитор начинает эту своеобразную колыбельную, но в каждой фразе движение тормозится и почти замирает (ремарки *rallentando*, *molto rallentando*).

Однако неожиданно врывающиеся острые, словно форшлаги, пунктирные мотивы (*Allegro fantastico*, такты 140–141) будят «сонное царство» (между прочим, аккорды в этом месте тоже в объеме большой септимы — большие мажорные септаккорды).

Заключительную партию образуют наиболее мужественные и активные элементы главной и связующей тем, в том числе «взрывы демонического хохота». Presto tumultuoso esaltato требует от исполнителя подлинной отваги, бескомпромиссной игры, но нельзя тут и потерять голову, исполняя левой рукой страшные скачки.

<sup>13</sup> Этот томный хроматизм уже звучал в интродукции.

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Выше уже говорилось о роли в темообразовании Сонаты «лежащего в руке» интервала большой септимы и вписывающихся в него мелодических последований и аккордовых сочетаний (часто пар аккордов) — вспомним «тему зародышей» из интродукции, аккордовые комплексы главной, связующей и заключительной тем.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Этой двойственностью обусловлена будет возможность кардинального преображения побочной темы в разработке (о чем ниже).

### Разработка: от борьбы к катастрофе

Разработка поначалу повторяет начало Сонаты: звучит интродукция с ее загадочными всплесками и томными вздохами. Снова перед нами мир, полный «бесполой» неопределенности. Правда, звучит все тоном выше — это придает музыке бо́льшую остроту и настороженность. Главная тема непосредственно примыкает к интродукции — без выписанной цезуры, как это было в экспозиции. Есть еще одно важное отличие: если ранее тему мягко сопровождали «женские» квартоли в левой руке, то тут с ней «вступают в борьбу» повелительные «мужские» реплики связующей  $^{16}$ .



Чувственная восходящая фраза из интродукции (см. пример 3, такты 17–20) превращается в мучительно-страстный стон. Словно влекомые ураганом, пролетают обрывки связующей и заключительной тем, слышится саркастический сатанинский хохот. Проносится, трепеща перепончатыми крыльями, тема интродукции, внезапно превратившаяся в пресловутую «Энигму» (Presto giocoso. Leggierissimo). В целом в этой части разработки явно господствуют потусторонние силы.

Смысловой же центр всего разработочного раздела Сонаты образуют два проведения побочной темы. Первое — в высшей степени статичное и затаенное. Широко раскинутая фактура тут вызывает ассоциации с какими-то застывшими кристаллическими образованиями. Как и в экспозиции, мотивное строение насквозь «женское»; и лишь отдаленные октавные «зовы»-ямбы в конце пассажей, венчающих каждую фразу, как бы предвещают грядущие важные события.

И их не приходится долго ждать: острые пунктирные «толчки» ямба (такты 281–282, 285–286, Allegro fantastico) пытаются пробудить замороженное «дактилическое царство» Снежной королевы. Дважды порывы эти безуспешны. Наконец, словно собрав все силы, ямбические мотивы из заключительной темы в третий раз идут на штурм (такты 289–312). Натиск неотразим, кажется, что победа близка. Но тут происходит катастрофа.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Причем сами эти реплики, оказывается,—не что иное, как те же квартоли, в которых пропущена первая нота! Достаточно лишь детали, чтобы сугубо вспомогательный, аккомпанирующий мотив в корне поменял свой смысл и характер, стал тематическим.

Пробудившись, побочная тема превращается в свирепого монстра. Четырежды, словно приближаясь, все ярче и ярче звучит некогда безвольная восходящая фраза (вполне естественно интонирование ее от неустоя к устою — завершающей длинной ноте). Ей отвечают яростные хореические стоны. Диапазон расширяется, охватывая все регистры клавиатуры, динамика доходит до исступленного forte-fortissimo. Это воистину «зубастое лоно» («vagina dentata»), каким оно представлялось древнему мифологическому сознанию...<sup>17</sup> (такты 313–326).

## Реприза и кода: преодоление катастрофы

Именно в момент катастрофы, предельного ужаса вступает главная тема — почти в точности так же, как в экспозиции, только в более низком регистре, в H-dur — можно сказать, более «по-земному». Это столь неожиданное событие может показаться странным. Действительно, и далее реприза, по сути, дублирует экспозицию с соответствующими тональными изменениями и небольшим сокращением. Уж не попытка ли это чисто формально «вырулить» из ситуации, в которую завело композитора развитие музыки? Однако внезапное, никак не подготовленное появление главной партии после чудовищной кульминации и дальнейший ход репризы интучитивно кажутся убедительными. Почему?

В масштабных музыкальных сочинениях со сложной драматургией — сонатах, квартетах, симфониях и прочих — отражаются в опосредованной форме самые общие, глубинные закономерности мироздания (это относится, разумеется, к действительно выдающимся произведениям). Жизнь человека, как известно, нередко складывается таким образом, что одна и та же ситуация возвращается неоднократно, до тех пор пока не будет принято верное решение, пока он не пойдет правильным путем<sup>18</sup>.

Именно на этом феномене основана драматургическая убедительность репризы в Пятой сонате. События в разработке показывают, что в какой-то важный, ключевой момент была совершена ошибка: именно она породила катастрофическую кульминацию, по сути, завела в тупик. А раз так, то приходится все начинать заново. Кстати, в репризе композитор изменяет темповое обозначение на *prestissimo* — психологически это очень понятно: хочется побыстрее пережить уже пройденные этапы.

Главная тема, связующая, побочная — всё как в экспозиции. Заключительная. Ямбические пунктирные «толчки». И вот оно!  $Vertiginoso\ con\ furia\ ($ «головокружительно, с яростью») — это звучат дактилические «женские»

 $<sup>^{17}</sup>$  Между прочим, трактовка «женского начала» как злого, демонического у Скрябина встречается неоднократно: самый характерный пример — Девятая соната, да и в тематизме Сатанической поэмы главную роль играют хорей и дактиль. О «бедовых» пьесах из опусов 52 и 63 уже говорилось.

 $<sup>^{18}</sup>$  Моделью этого феномена могут служить компьютерные игры — недаром они получили ныне столь большую популярность. Играющий вовремя может нажать на кнопку «Save» и снова начать игру с предыдущего уровня.

мотивы из побочной партии, на той же гармонической основе, что ранее «мужские», «форшлагоподобные». Только тогда, с появлением дактиля  $^{19}$  становится возможным прорыв к экстатической кульминации.



Восторженным трубным призывам в среднем голосе отвечают ослепительно сияющие аккордовые броски (con luminosità), и наконец, пронзая пульсирующее аккордовое остинато, звучит тема из интродукции (estatico): «женское» и «мужское» снова нераздельны, сгорая в пламени экстаза. Самый конец Сонаты (кода в коде) — заключительная партия и такой же как в самом начале, всплеск: мир, пройдя круг развития, возвращается к тому же, из чего вышел — к хаосу с его загадочными «жизни зародышами»...  $^{20}$ 

Снова погрузившись в хаос, читатель может задаться вопросом: а как обстоят дела с «гендерными» свойствами мотивной метрики в других произведениях Скрябина?

Разумеется, «мужские» и «женские» мотивы с присущей им семантикой так или иначе влияют на их музыкальную образность. Однако, в отличие от Пятой сонаты (и, добавим, «Поэмы экстаза»), едва ли можно говорить об определяющей роли именно «гендерного» фактора в концепциях других крупных сочинений Скрябина. Каждое из них — особый мир, хотя мотивы,

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> В аналогичном месте разработки (такты 305–311) он не играл самостоятельной роли, будучи, по сути, лишь «аккомпанементом» ямбу.

 $<sup>^{20}</sup>$  Как пишет Т. Левая, «в рамках концепции сонаты происходит возврат к образу первоначального хаоса» [5, 22].

лежащие в основе их тематизма и имеющие характер символов, часто сходны. Как бы то ни было, хочется надеяться, что анализ мотивной метрики в предложенном аспекте подтолкнет исполнителя к поиску новых вариантов прочтения скрябинских шедевров.

## Использованная литература

- 1. *Гаспаров М. Л.* Метр и смысл. М.: Фортуна ЭЛ, 2012. 416 с.
- 2. *Гумилев Н. С.* [Переводы стихотворные] // Письма о русской поэзии. М.: Современник, 1990. С. 69–74.
- 3. Дельсон В. Ю. Скрябин: Очерки жизни и творчества. М.: Музыка, 1971. 430 с.
- 4. *Катуар Г. Л.* Музыкальная форма. Ч. 1. Метрика. М.: Музгиз, 1934. 107 с.
- 5. *Левая Т. Н.* А. Н. Скрябин // История русской музыки. Т. 10а. М.: Музыка, 1997. С. 5–68.
- 6. *Лобанова М.* Теософ, теург, мистик, маг: Александр Скрябин и его время. М.: Петроглиф, 2012. 368 с.
- 7. *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967. 752 с.
- 8. *Месхишвили* Э. Фортепианные сонаты Скрябина. М.: Советский композитор, 1981. 272 с.
- 9. *Орлов В*. Феноменология любви А. Скрябина // Ученые записки. Вып. 5. М.: Мемориальный музей А. Н. Скрябина, 2005. С. 185–196.
- 10. *Павчинский С.* Э. Сонатная форма произведений Скрябина. М.: Музыка, 1979. 236 с.
- 11. Рубцова В. В. Александр Николаевич Скрябин М.: Музыка, 1989. 448 с.
- 12. Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика–ХХІ, 2000. 392 с.
- 13. *Скрябин А. Н.* [Записи] // Русские пропилеи. Материалы по истории русской мысли и литературы. Т. VI. М.: Сабашниковых, 1919. С. 97–247.
- 14. *Холопов Ю. Н.* Введение в музыкальную форму. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. 432 с.
- 15. *Ballard L., Bengtson M.* The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2017. 422 p.
- 16. *Garcia S*. Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas // 19<sup>th</sup>-Century Music. 2000. Vol. 23. No. 3. P. 273–300.
- 17. *Smith K.* "A Science of Tonal Love"? Drive and Desire in Twentieth-Century Harmony: The Erotics of Skryabin // Music Analysis. 2010. Vol. 29. No. 1–3. P. 234–263.

#### References

- 1. Gasparov, M. L. (2012). *Metr i smysl* [Measure and Sense]. Moscow, Fortuna EL. (in Russian).
- 2. Gumilev, N. S. (1990). Perevody stikhotvornye [Poetic Translations]. In *Pis'ma o russkoy poesii* [Letters on Russian Poetry]. Moscow, Sovremennik.
- 3. Del'son, V. Yu. (1971). *Skryabin: Ocherki zhizni i tvorchestva* [Scriabin: Sketches of Life and Work]. Moscow, Muzyka.
- 4. Katuar, G. L. (1934). *Muzykal'naya forma* [Musical Form]. Part 1. *Metrika* [Measure]. Moscow, Muzgiz. (in Russian).
- 5. Levaya, T. N. (1997). A. N. Skryabin [A. N. Scriabin]. In *Istoriya russkoy muzyki* [History of Russian Music]. Vol. 10a. Moscow, Muzyka. (in Russian).
- 6. Lobanova, M. (2012). *Teosof, teurg, mistik, mag: Aleksandr Skryabin i ego vremya* [Theosoph, Theurgist, Mystic, Magician: Alexander Scriabin and His Time]. Moscow, Petroglif. (in Russian).
- 7. Mazel', L. A., Tsukkerman, V. A. *Analiz muzykal'nykh proizvedeniy. Elementy muzyki i metodika analiza malykh form* [Analysis of Music Works. Elements of Music and Methodic of Analysis of Minor Forms]. Moscow, Muzyka. (in Russian).
- 8. Meskhishvili, E. (1981). *Fortepiannye sonaty Skryabina* [Piano Sonatas by Scriabin]. Moscow, Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
- 9. Orlov, V. (2005). Fenomenologiya lyubvi A. Skryabina [Scriabin's Phenomenology of Love]. *Uchenye zapiski* [Scholarly Notes]. Vol. 5. Moscow, Memorial'nyy muzey A. N. Skryabina. (in Russian).
- 10. Pavchinskyy, S. E. (1979). *Sonatnaya forma proizvedenyy Skryabina* [Sonata Form of Scriabin's Works]. Moscow, Muzyka. (in Russian).
- 11. Rubtsova, V. V. (1989). *Aleksandr Nikolaevich Skryabin* [Alexander Nikolaevich Scriabin]. Moscow, Muzyka. (in Russian).
- 12. Sabaneev, L. L. (2000). *Vospominaniya o Skryabine* [Memoirs of Scriabin]. Moscow, Klassika–XXI. (in Russian).
- 13. Skryabin, A. N. (1919). Zapisi [Notes]. In *Russkie propilei. Materialy po istorii russkoy mysli i literatury*. Vol. VI. Moscow, M. & S. Sabashnikovy. (in Russian).
- 14. Kholopov, Yu. N. (2006). *Vvedeniye v muzykal'nuyu formu* [Introduction to the Musical Form]. Moscow, Moskovskaya gos. konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo. (in Russian).
- 15. Ballard, L., Bengtson, M. (2017). *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore.* Lanham, Rowman & Littlefield Publishers.
- 16. Garcia, S. (2000). Scriabin's Symbolist Plot Archetype in the Late Piano Sonatas. *19th-Century Music*, Vol. 23, No. 3, 273–300.
- 17. Smith, K. (2010). "A Science of Tonal Love"? Drive and Desire in Twentieth-Century Harmony: The Erotics of Skryabin. *Music Analysis*, Vol. 29, No. 1–3, 234–263.