Чинаев Владимир Петрович

tchinaev@mail.ru

Доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чай-ковского, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства

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

VLADIMIR P. TCHINAEV

tchinaev@mail.ru

Doctor of Art Studies, Full Professor of Moscow Tchaikovsky Conservatory, Head of the Subdepartment of History and Theory of Performing Art

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

Аннотация

«КАЗУС СКРЯБИН». Фортепианная поэтика Скрябина в контексте символистских аналогий

Символистская концепция фортепианного звука, ритма, музыкальных времени и пространства рассматривается на материале уникального исполнительского и композиторского творчества А. Н. Скрябина позднего периода. В параллелях с литературными, поэтическими, живописными концепциями Андрея Белого, Вячеслава Иванова, Константина Бальмонта, Михаила Врубеля и др. определяются символистские черты фортепианной поэтики Скрябина. Анализируются такие стилевые и эстетические категории символизма, как не изреченное, двоемирие как взаимосвязь феноменального и ноуменального, арабеска и ряд других. Прослеживается эволюция скрябинского фортепианного стиля от сочинений малых форм и сонат 50–60-х опусов до последних, 70-х опусов. Являясь ярчайшим и единственным представителем символизма в русской музыке, Скрябин, по сути, выходит за пределы символистской концепции, устремляясь к новой парадигме русской художественной культуры раннего XX века—к «новой духовности» (космизм, депсихологизм, «чистая форма», абстракция).

Ключевые слова: фортепианная музыка Скрябина, исполнительское искусство Скрябина, русский символизм, арабеска, «чистая форма», русский космизм

ABSTRACT

"The Scriabin Case". The Poetics of Scriabin's Piano Works and Their Symbolist Analogies

Symbolism and its conception of piano sound, rhythm, and musical time and space will be examined against examples taken from Scriabin's late period, during which the composer produced unique creations and interpretations. The symbolist features of Scriabin's piano works will be compared to the literary, poetic and artistic conceptions of Andrei Bely, Vyacheslav Ivanov, Konstantin Balmont, Mikhail Vrubel and many others. Such stylistic and aesthetic features of symbolism as "ineffable", "indirect suggestion", "noumenon", or "arabesque" will be analyzed in this article. We will focus on the evolution of Scriabin's piano style from the creation of short forms and sonatas (50s and 60s opus numbers) to the last ones (70s opus numbers). As the only figure of Russian Symbolism in music, and an outstanding one at that, Scriabine actually went beyond the limits of Symbolism, seeking to give a new paradigm to Russian artistic culture at the beginning of the 20th century and to reach a "new form of spirituality" (in cosmism, in stepping away from psychological features, in "pure form" and in abstraction).

Keywords: Scriabin's piano music, Scriabin's art of interpretation, Russian Symbolism, arabesque, "pure form", Russian cosmism

Владимир Чинаев

«КАЗУС СКРЯБИН»

(ФОРТЕПИАННАЯ ПОЭТИКА СКРЯБИНА В КОНТЕКСТЕ СИМВОЛИСТСКИХ АНАЛОГИЙ)

Не событиями захвачено все существо человека, а символами иного <...>

...Мистический горизонт свободного творчества беспрепятственно в символизм бросает блеск дальних зорь и в более близкие творчества. Неужели свобода искусства заключается в том, чтобы поэта, лелеющего отблески дальнего в своем поэтическом творчестве, провозгласить уже не художником больше?

Андрей Белый (1904, 1912) [19, 172; 16, 23]

Чего требует философ от себя прежде всего и в конце концов? Победить в себе свое время, стать «безвременным». С чем, стало быть, приходится ему вести самую упорную борьбу? С тем, в чем именно он является сыном своего времени.

Фридрих Ницше (1888) [47, 256]

Когда Александр Скрябин создает свои первые опусы, Фридрих Ницше публикует «Казус Вагнер» (1888) — саркастический памфлет не столько о Рихарде Вагнере, сколько о состоянии европейской культуры и ее декадансе. «Дело вообще обстоит скверно, — пишет Ницше. — Гибель является всеобщей. Болезнь коренится глубоко. Если Вагнер остается именем для гибели музыки... то все же он не является ее причиной. Он только ускорил ее *tempo* — конечно, так, что стоишь с ужасом перед этим почти внезапным низвержением, падением в бездну». Если присмотреться к признакам упадка культуры, размышляет философ, становится понятным, что

скрывается за ее «священнейшими именами и оценками: оскудевшая жизнь, воля к концу, великая усталость». «Именно потому, что ничто не является более современным, чем это общее недомогание, эта поздность и чрезмерная раздражимость нервной машины, Вагнер — современный художник par excellence...» [47, 552, 526, 535].

Знал ли, однако, Ницше, что именно Вагнер был поднят на щит французскими символистами как главный вдохновитель новой поэтики? что Бодлер написал еще в 1861 году панегирик в честь автора «Тангейзера»? Трудно сказать, являлся ли символизм продолжением декаданса или был его своеобразной внутренней альтернативой. Но факт остается фактом: когда «Казус Вагнер» вышел в русском переводе (1907), Скрябин, создавший к этому времени пьесы ор. 51, 52, Пятую сонату ор. 53, среди русских композиторов становится рьяным адептом Вагнера, хотя музыкальная стилистика двух гениев едва ли имела черты общности. Известны слова Константина Бальмонта: «Вагнер мне представляется титаном, который мог ткать узоры из лун-н-ных... лучей, но мог и низвергать лавины в бездны своей мощью... Скрябин — это не титан!.. Он — эльф, который умеет только ткать узоры и ковры из лун-н-ных лучей... но он... иногда... своим коварством мог... подкрадываться... и тоже низвергать в бездны лавины...» (многоточия Λ . Сабанеева. — B. Ψ .) [49, 193].

Так в чем же феномен «Казуса Скрябин», коль скоро мы начали с такой параллели? Во-первых, Скрябин оказался одиночкой в русской музыке и как пианист, и как композитор, притом что у него вроде бы были последователи и при жизни, и после; во-вторых, выходя за пределы исполнительской (и не только) культуры русского модерна, он как-никак был генетически связан с салонным музицированием, и этот странный синтез предопределил многое в его «послепрометеевском» периоде творчества и исполнительства; в-третьих, являясь единственным символистом в музыке, он был и завершителем символистских идей, и даже — их «ниспровергателем», о чем говорят его последние опусы. Да и сам его путь от явно прошопеновского романтизма к символизму, а от символизма к искусству чистых абстракций (по сути, к «антисимволизму») является хотя и закономерным, но определенно к а з у с ом.

Есть еще целый ряд аргументов в пользу «исключительного случая» Скрябина: его пианистическая уникальность, так и оставшаяся в истории «единственной», неподражаемой ни в те времена, ни в наши, хотя мы и хотели бы говорить о существовании целой родословной мировой скрябинианы. Но все же вернее было бы сказать, что мы еще ждем «аутентичных» интерпретаторов Скрябина. Может быть, оправдание в словах Ницше, хотя адресованы они Вагнеру «Парсифаля»: «Его богатство красок, полутеней, таинственностей угасающего света избаловывает до такой степени, что почти все музыканты кажутся после этого слишком грубыми» [47, 539]? И если поместить эту сентенцию в условия русского пианизма, не будет ли сам уникальный характер скрябинского исполнительства, равно как и его

позднего композиторского стиля казусом на фоне давно сложившихся наших традиций интерпретации Листа, Шопена, Прокофьева?.. А может быть, тут присутствует еще один казус — собственно скрябинская, исключительно индивидуальная фортепианная поэтика «послепрометеевского» периода, чаще маскирующаяся либо под ранний скрябинский «романтизм», либо под усредненный «интеллектуализм» современной культуры интерпретации? Едва ли нам удастся раскрыть сполна даже обозначенные здесь внешне исторические и имманентные свойства скрябинской фортепианной поэтики. Это не более чем попытка истолкования «поздности» Скрябина — одного из признаков (по Ницше) «современного художника раг excellence».

Скрябинская воля к прорыву в «дальние зори» и влечение к необычности фортепианных идей и форм являли «его великий дух, уводивший его от частного и личного в божественные просторы вселенского бытия. <...> он... находит в себе, за порогом малого я, беспредельный, как новое звездное небо, микрокосм с его нечеловеческим гулом, с его первозданным, безгрешным хаосом и неземными гармониями» [30, 109]. Трудно определить точнее, чем сказано у Вяч. Иванова. И особенно вот это: «Скрябину в его борьбе с господствующим музыкальным гуманизмом нужно было вывести нас за ограду чувств, окружающую нынешнего человека, вложить в свою музыку звучности нечеловеческие, художественно реализовать нечеловеческие ощущения» [там же, 110]. И это еще один — для исследователя самый проблематичный — казус Скрябина: сама суть скрябинского фортепианного письма — этого «нового звездного неба».

Когда Сабанеев называет Скрябина «единственным музыкантом-символистом, со всей характерной идеологией символизма» [50, 347], он подразумевает не ранние сочинения композитора (на них, со слов Сабанеева, еще лежит печать «несомненной салонности»), а опусы позднего периода (1908–1914), названные им «малыми мистериями». Именно о них пойдет речь в нашей статье.

Но может быть, мы замкнем порочный круг в теме «Казус Скрябин» и придем к заключению о том, что Скрябин, подобно Вагнеру, «современный художник par excellence» со всеми неизбежностями и превратностями этой современности, ее «великой усталости», «общего недомогания» и «поздности» эпохи, в которую жил Скрябин и выразителем которой он являлся?..

Для начала нас интересуют два феномена, без обращения к которым поэтологический анализ фортепианного стиля Скрябина был бы затруднителен. Ведь в одной эпохе русского раннего XX века сосуществовали, с одной стороны, уникальная концепция символизма, отраженная в словесном творчестве и теории Андрея Белого, Константина Бальмонта, Вячеслава Иванова, в живописи Михаила Врубеля (аналогии, которые мы искали в связи с Александром Скрябиным, связаны в первую очередь именно с этими персонами), а с другой — реалии академической концертной жизни, едва ли имевшие точки соприкосновения с символистскими исканиями эпохи.

Символистские универсалии: в поисках абсолюта

«Как определить точнее символическую поэзию? — задавался вопросом К. Бальмонт, выступавший перед парижской аудиторией в 1901 году. — Это поэзия, в которой органически, не насильственно, сливаются два содержания: *скрытая отвлеченность и очевидная красота*» (курсив мой. — B. 4.) [5, 248]. По поводу поэзии Федора Тютчева, которого он причислял к гениям русского символизма, Бальмонт писал: «...Звуки сплетаются в лучистую ткань, вы смотрите и видите за переменчивыми красками и за очевидными чертами еще что-то другое, красоту полураскрытую, целый мир намеков, понятных сердцу, но почти всецело убегающих от возможности быть выраженными в словах» [там же, 259].

Вяч. Иванов ведет нас к более универсальным характеристикам, когда рассуждает о «двойной бездне» символистского художественного «внешнего, феноменального, и внутреннего, ноуменального постижения. Поэт хотел бы иметь другой, особенный язык, чтобы изъяснить это последнее», — рассуждает он. Только при таком предусловии «внутреннего постижения» слово-символ обретает энергию «особенной интуиции» и «магического внушения», зовущего слушателя к «мистериям поэзии» — этой «*тайнописи неизреченного*», вбирающей в свой звук «многие неведомо откуда отозвавшиеся эхо и как бы отзвуки родных подземных ключей — и служит, таким образом, вместе пределом и выходом в запредельное» (курсив мой. — B. Ψ .) [29, 77, 83].

Именно этой ивановской формулой можно объяснить своеобразие «очевидной красоты»: ее особая суггестивность требует смысловой многомерности художественного произведения, в котором присутствовали бы в органичном единстве богатые аллюзии и аналогии, создающие своеобразную полифоничность ассоциативных смыслов; иными словами, символистская «очевидная красота» отмечена знаком художественного синкретизма. Причем — как это было и в вагнеровской идее Gesamtkunstwerk — иерархия синтеза искусств, поэзии, литературы, как и природных стихий, отражавших глубины личностной духовности, вершилась музыкой, часто понимаемой иносказательно.

Лишь обозначим некоторые грани символистского синтеза: поэзия, воспринимаемая Бальмонтом как «внутренняя Музыка, внешне выраженная размерною речью», и «узорная многослитность» [4, 275] поэтической ритмики строф, родственная скорее законам музыкального, чем онтологического линейного времени в его стихах; «орнаментальная» проза Андрея Белого, часто построенная по законам музыкальных форм с использованием своеобразных «лейт-мотивов» (см. [8, 754–756])¹; изощренная техника

¹ Не случайно Белый ассоциирует процесс литературного или поэтического творчества с поисками музыкальных лейтмотивов, тем, интонаций и даже звука как такового: «Мои юношеские "Симфонии" начались за роялью в сложении мелодиек; образы пришли как иллюстрации к звукам. <...> Отсюда их интонационный, музыкальный смысл, отсюда и особенности их формы, и экспозиция сюжета, и язык. <...> ...я стал

«омузыкаленных» аллитераций и ассонансов, звучания слов и даже отдельных фонем («поющих букв», по образному выражению Бальмонта; см. [4, 296]), ассоциируемых с цветом, но также и с космическими стихиями, мифологическими архетипами у Бальмонта и того же Белого²; композиционные построения картин Чюрлёниса как субъективные визуализации сонатных Allegro, Rondo, других музыкальных форм; живописная техника Врубеля уподобленная «фантастическим разводам — плавным и музыкальным», действующим своими «мертвенно-серыми или золотисто-коричневыми тонами, как музыка» (А. Бенуа) [21, 281–282], и в то же время родственная природным орнаментальным узорам, когда формы растений, раковин или горных ландшафтов носят «странное сходство то с кристаллами разноцветных камней, то с многогранными зернами таинственно рдеющих гемм» (А. П. Иванов) [27, 201]. Это также скрябинский поиск подобий поэтических и музыкальных метра и ритма, взаимосвязей живописно-цветовых и звуковых колоритов (когда — словами Скрябина — «звуки светятся цветами»), его ремарки в нотных текстах, словно вышедшие из поэтического вокабуляра Бальмонта или Верлена, наконец, его ассоциации музыкальных форм и процессов с субъективными виде́ниям мистериального Космоса... — все это суть поиски нового синкретического абсолюта, о котором чаяли русские символисты.

Андрей Белый находит художественный образ такого абсолюта в обобщающей метафоре «арабески»: «Мы подходим к возможности: изображать звуки слова в орнаменте линий <...>. Орнамент есть плоть нашей мысли. Звук мы можем записывать в линиях, можем его танцевать, можем строить в нем образы» [7, 89-90].

Надо сказать, что мотив арабески в эпоху *Art Nouveau* вообще был важнейшим стилевым компонентом «нового искусства»³. Однако идея орнамента, мыслимая как знаковый постулат стиля модерн с его влечением к самоценному украшательству и декоративизму, в символистском контексте обретет совсем иные значения. Само понятие арабески имело для символистов другую, более для нас существенную коннотацию: видимое,

скорей композитором языка, ищущим личного исполнения своих произведений, чем писателем-беллетристом в обычном смысле этого слова» [15, 762-763].

 $^{^2}$ Этому посвящены изыскания К. Бальмонта в работе «Поэзия как волшебство», А. Белого в труде «Глоссолалия. Поэма о звуке».

³ В начале XX века «арабеска» составляет часть художественного словаря французских художников и поэтов. Понятие арабески является ключевым в эстетике группы «Наби», оно присутствует в дневнике Эдуара Вюийяра, как и у Мориса Дени; Стефан Маларме употреблял слово «арабеска» с особым предпочтением. Архитектор и декоратор Ван де Вельде, один из создателей «бельгийской линии», замечал в 1901 году: «Это была идея, согласно которой линии вступают во взаимодействие по тому же логическому и сущностному принципу, что и музыкальные длительности и звуки; эта идея направила меня к поиску действительно абстрактного орнамента, рождающего свою красоту из собственной согласованности и являющейся результатом гармоничной конструкции, преследующей регулярность и уравновешенность форм, из которых возникает орнамент» (цит. по [62, 134]).

наслажденчески осязаемое на поверхностях «здешнего», встречается с обостренным переживанием «запредельного». Новые смыслы требовали новой поэтики, адекватной «тайнописям неизреченного» — тем путеводным маякам символизма, на которые ориентировались духовные единомышленники Скрябина.

Нам не избежать и того очевидного факта, что орнаментальная красота «малых мистерий» Скрябина, вызывающая немало ассоциаций с «кружевной» стихией поэзии Бальмонта или с «мозаичной» техникой живописи Врубеля, в немалой степени была инспирирована стилем модерн. Отталкиваясь от этого факта, λ . Сабанеев рассуждал о духовном и художественном контрасте «грандиозного и изящного, космического и салонного, глубокого и скользящего по поверхности», расценивая это как диссонирующую двойственность скрябинского стиля [51, 72]. Но это была не «двойственность», а закономерность символистского мирочувствования Скрябина и — говоря шире — общекультурного феномена символизма.

Другое дело, что сама художественная категория арабески несла в себе семантическую двойственность.

Если Фердинанд Ходлер в своих пейзажах повторял угловатые линии городских крыш в витиеватых узорах облаков, если Павел Кузнецов изображал на фоне пустынных пейзажей, заселенных вполне реальными образами, белесые веера небесных высот, в которых едва просматривались силуэты ангелов, если Микалоюс Чурлёнис рисовал волны, облака и горные ландшафты, которым вторили их фантастические прообразы в запредельных высях, этим они хотели показать, что за реальным миром есть еще другая реальность, насыщающая скрытыми глубинными смыслами данности бытия. Одилон Редон проникновенно писал: «Мое искусство... многим обязано эффектам абстрактной линии, этому посланнику глубокого источника, воздействующему непосредственно на чувство. <...> Вообразите арабески или различные извивы, распростертые не в плоскости, но в пространстве, исполненном всем тем, что предоставляют чувству глубокие и непостижимые просторы неба; вообразите игру их линий, разметавшихся и сплетенных с разнообразнейшими элементами» [64, 25, 27]; один из самых тонких и герметичных художников французского символизма искал особую экспрессию, которая выражала бы «двусмысленный мир неопределенностей», по прихоти фантазии представший в игре арабески [ibid., 26-27]. Извивы линий, неявные контуры, пунктиры на картинах Редона становились смысловым ореолом, «подсказывающим» скрытые движения настроений или «тайны» реальных видимостей. Его арабески были теми силовыми линиями, которые подчиняли Красоту законам Узора. Как и Редон, Михаил Врубель также творил «легенду бликов, линий и плоскостей»; как писал Сергей Маковский, «Он ломает обычную цельность зрительного восприятия, чтобы сообщить формам трепет как бы изнутри действующих сил» [44, 88].

Содержание термина «арабеска» весьма значимо и для Андрея Белого. Для него это особая категория искусства, привносящая в размеренность очевидного хода событий в словесных ли, музыкальных ли академических жанрах творчества «фантастический» элемент (см. [14, 305]). По верному наблюдению нашего современника, «для Андрея Белого, как и для романтиков, например, Ф. Шлегеля, арабеска является выражением мистического, абсолютно свободного предчувствия бесконечности, вечного движения, преображения самосознающей души, "зримой музыкой" и идеальной "чистой формой"» [55, 494].

Как «чистые формы» могут восприниматься и звуковые арабески Скрябина; их самодостаточность, свободная от ассоциативно-смысловых референций, станет особенно характерной для последних его опусов. Кажется, что каллиграфия скрябинской звукописи изначально предзадана игрой арабесковых узоров, сплетающих в звуковых пространствах самоценную сонорную красоту в разнообразии ее бликов, искр, кружений, то скрытых в «звездотканной» звуковой стихии, то воспаряющих над ней биениями миражных звонов, яркими зигзагами молний, падающих звезд и несущихся в ночных пространствах метеоров. Моментные мелодические эмбрионы могут рассыпаться «нитями зыбкоцветных жемчужин» и тут же образовывать гибкие абрисы «легких и вьющихся, как стебли экзотических растений», фигурационных волн, «часто соединяющихся вместе в причудливо-мерцающую ткань» [51, 198]. Эти узорные плетения растворяются в педальной дымке, тают в перламутровых разводах тембров, превращая краткие звуковые росчерки в плавно-выгнутые силуэты «нездешних» орнаментов, парящих в нереальных пространствах. Вместе с тем особого свойства «геометризм» этих арабесок сообщает замысловатым, будто импровизируемым орнаментальным играм рельефность меры. Ее трудно не заметить в строгой упорядоченности узоров, напоминающих аттические меандры⁴ или даже кельтские трискелионы с их спиралевидными фигурами, собранными в границах круга, символизирующего сферу Универсума⁵.

Но особенно впечатляют своеобразные контрапункты разных орнаментальных узоров, образующих изысканно-сложное структурированное целое в сонатах Скрябина. Именно из такой полифонии фактурных орнаментов выплетаются гигантские визионерские картины — «вездесущие

 $^{^4}$ Например, регулярные повторы мелодического рисунка в Поэмах ор. 59 № 1, ор. 52; непрестанные кружения кратких фигураций в Прелюдии ор. 61 № 1, в Окрыленной поэме ор. 51 № 3, в Прелюдии ор. 67 № 1, в Поэме ор. 69 № 2.

 $^{^5}$ К примеру, такова условная орнаментальная схема Девятой сонаты: это три спирали, образованные из динамических регрессий и сжатий временных структур (т. 1–68; т. 69–180; т. 185–218) и сходящиеся в центре трискелиона — кульминационной «точке» сонаты (т. 181–184).

арабески» (omniprésents arabesques), как определял Стефан Малларме одну из стилеобразующих констант символизма 6 .

В связи с последними сочинениями Скрябина у нас будет специальный повод рассмотрения феномена автономных, «чистых форм» арабесок. Казус? С точки зрения символистской эстетики многозначности, смысловых намеков и скрытых подтекстов — безусловно, да. Но пока ограничимся следующей, важной для нас констатацией.

С одной стороны, игра «чистых форм» может расцениваться как новый тип музыкальной «драматургии», в которой нарративная описательность вытеснена отвлеченностью чувствований нетривиальной красоты, а это значит, что идея арабески выражает искомый абсолют музыки, освобожденной от литературно-программных подоплек, столь значимых для прошлой романтической эпохи. С другой стороны, именно эта «очевидная красота» (вспомним дихотомию Бальмонта) омывает рифы и берега «скрытой отвлеченности». И подобно тому, как в символистской живописи за видимыми орнаментами форм и красочных сочетаний всегда существует нечто иное, потаенное — другой универсум, звуковые арабески Скрябина суть не что иное, как пограничья между поверхностной декоративностью стиля модерн и глубинными тайнами Неизреченного, сокрытыми за арабесковыми узорами. Причем, такая семантическая двойственность очевидного и отвлеченного образовывала напряженное поле взаимодействия. И не только в музыке Скрябина.

Творческие воплощения «нездешнего» микро- и макрокосмоса, исполненного богатыми и неожиданными аналогиями и перекликаньями звучащих, версифицированных, живописных «дальних миров», — это не просто начала и основы культуры русского символизма, но и выражение той артистической «трансцендентной субъективности», которая имела одну и общую цель: «смешать различные "планы" вселенной, пронизать всю мощную повседневность лучами иного, неземного света» (В. Брюсов) [23, 307].

Однако «тайнописи» и «неземной свет» символизма предполагали и свою оборотную сторону, кажущуюся на первый взгляд противоречащей самой идее Неизреченного, — рационализм формостроения. Отказывая общедоступным приемам, поэт-символист заковывает свои «многострунные» образы «в блестящие цепи» формы, сообщая поэтической нарративности силу сжатости и лаконизм суггестии. Об этом говорил Бальмонт [5, 255]. О своеобразном «культе формы» рассуждал и Андрей Белый. Как он считал, «художник формы» и «несказанная глубина творящей души» суть понятия-синонимы, ведь уже сам материал стремится стать содержанием образа, из которого он построен: «Расположение материала, стиль, ритм, средства изобразительности не случайно подобраны

 $^{^6}$ В своей программной статье «Музыка и литература» Стефан Малларме в связи с феноменом арабески дал, по сути, замечательное определение символизма (см. [58, 38]).

художником; в соединении этих элементов отразилась сущность творческого процесса; содержание дано в них, а не помимо их» (курсив мой. — B. 4.) [11, 189-190].

Действительно, как мы увидим, за трансцендентной отвлеченностью и изысканностью символистских арабесок стоят и вполне конкретные творческие манифестации новых, рационально осмысленных формальностилевых приемов.

У Белого это подчеркнутое внимание к «капризной игре цезур», к темпу и ритмике строф, зависящих от краткости или многосложности слов [12, 196]; соответствия между звучанием слова и самоценной фонетической красотой его «скрытого» смысла призваны наполнять образы стихотворения или «орнаментальной» прозы дополнительными эмоциональными обертонами. В связи с четвертой «Симфонией» («Кубок метелей») Белый рассуждает о «структурных вычислениях» и специфическом характере «переживаний», облаченных в форму повторяющихся тем, проходящих сквозь всю «Симфонию». Его интересуют конструктивный механизм формы, точность структуры, которые подчиняют фабулу технике; он поясняет: «часто приходилось удлинять "Симфонию" исключительно ради структурного интереса» [9, 201]. Мысль Белого о нерасторжимом единстве многозначных, не всегда ясно уловимых образов и формальной логики «Симфонии» воспринимается едва ли не как парадокс, когда он пишет: «Смысл символов ее становится прозрачней от понимания структуры ее»; «переживается не форма, не содержание, а формосодержание» (курсив мой. — В. Ч.) [там же, 202; 8, 754–756].

Феномен такого «формосодержания», конечно, выходит за пределы поэтики единичного литературного факта. Как писали о Врубеле его современники, «Всегда он твердо строил форму, <...> видел характер форм»; (К. Коровин) [39, 249]; по словам М. Волошина, «Врубель всегда и во всем видел кристаллическое строение вещества: его ткани, его деревья, его лица, его фигуры — все кристаллично, все подчинено каким-то скрытым геометрическим законам, образующим и строящим материю» [25, 129]. Врубелевские «изломы тканей, мозаика светотени, мятежные неясности цвета» определяли тонкие вибрации этих «геометрических законов». Характерно, что внешняя, рационально сконструированная декоративность форм и визионерские «изнутри действующие силы» действительно образовывают у Врубеля нерасторжимое единство «формосодержания» — это как два эмоциональных камертона, отраженных друг в друге.

Врубель не мог знать музыку позднего Скрябина, нам не известны и суждения Скрябина о Врубеле, хотя репродукцию «Демона поверженного» он у себя хранил. Но симптоматичны нечаянные сближения их концепций «формосодержания», когда в глубинах рафинированных эмоциональных состояний покоится рациональный расчет. «У меня бывает всегда целое вычисление при сочинении, вычисление формы, — говорил Скрябин. — <...>

Это рациональный момент в творчестве» [49, 123]⁷. Подобно врубелевским «геометрическим законам», скрябинский концепт «геометрического образа наибольшей завершенности» [там же], как мы увидим, трансформируется в звуковой материал, из которого творятся—в неких «нездешних» пространствах и времёнах—структурно ясные формы.

По характеристике Сабанеева, «в строгой архитектоничности Скрябин стоит особняком» [53, 87]. Вполне понятно, что в эпоху, когда растекаемость вздыхательных музицирований соседствовала с просто-таки пиршеством изнеженных силуэтов стиля модерн, скрябинский «конструктивный, логичный, геометрический» [49, 254] рационализм мог восприниматься как «странность» — именно как казус. И тем не менее «удесятеренность зоркости художественной мысли», которую Белый отождествлял с «вдохновением» [8, 755], неотъемлема от формосодержания скрябинских «малых мистерий». В субъективно измышленных мирах Скрябина властвует синтез изощренного вкуса и ригористичности, изыска и точности, фантазийной свободы и архитектонической непреклонности.

Когда С. Маковский говорил об особом синтезе «мистической духовности» настроений и «жажды абсолюта» формальной красоты, он связывал этот феномен с поздними шедеврами Врубеля [44, 82], но можно утверждать, что такой редкий сплав явлений составляет основы всего многоликого русского символизма. «Декоративные пророчества» [там же] манифестировали ту «двойную бездну», о которой мыслил Вяч. Иванов. Скрябин дал этой закономерности афористически точное определение: «Высшая грандиозность есть высшая утонченность. Междупланетное пространство — вот синтез грандиозности с утончением, с предельной прозрачностью» [49, 119]. Собственно, формула Бальмонта — «скрытая отвлеченность и очевидная красота» — концентрирует в себе смысл именно этой символистской константы. Скрябинская концепция фортепианного звука, ритма, музыкальных времени и пространства проецирует яркий луч в сферу символистского абсолюта.

«Прекрасная ясность» vs «Малые мистерии»

Интересен уже сам феномен скрябинского пианизма, сочетавшего в себе признаки традиционности, даже — для того времени — нормативности, и принципиально новую поэтику, если не опережавшую свое время, то во всяком случае пребывающую по ту сторону бытовавших тогда представлений о стилевых границах фортепианной игры. Даже если Скрябин и культивировал в своем искусстве некие общепринятые средства

⁷ Эта мысль высказывалась Скрябиным в связи с Седьмой сонатой. Известен казус недостающих двух тактов, которые придали бы сочинению «форму шара»; без них автор считал свой опус не завершенным. Характерно, что такая же взыскательность к формальной законченности своих живописных и графических композиций была присуща и Врубелю: он доклеивал к полотну дополнительные листы с изображением композиционно недостающих фрагментов.

выразительности (например, технику гибкого и частого *rubato*, подчеркнутое внимание к звукокрасочной стороне исполнения), эти средства несли в себе радикально иную семантику, интегрирующую в себе многое из кодекса символизма.

Что касается исполнительского искусства начала века, в нем сохраняется стабильная привязанность к традициям. Для корифеев исполнительского искусства рубежа веков эталонами романтических традиций оставались заветы Λ иста, Λ нтона Рубинштейна, Λ ешетицкого. Другой вопрос — что собой представляли эти традиции в лице тех, кто их продолжал в послеромантическое время.

Для нас важна та общность, которую хотели найти и находили в игре Иосифа Гофмана, Анны Есиповой, Эмиля Зауэра, многих других фортепианных «звезд» новой эпохи. Это — настойчивое внимание к идее законченности, совершенной сделанности, к той самой «прекрасной ясности», которую в поэзии прокламировали акмеисты.

В программной статье Михаила Кузмина читаем: «Есть художники, несущие людям хаос, недоумевающий ужас и расщепленность своего духа, и есть другие — дающие миру свою стройность». Отталкиваясь от неприятственного ему символизма («отсутствие контуров, ненужный туман и акробатский синтаксис» — вот, по Кузмину, его атрибуты), поэт говорит: «Мы видим, что периоды творчества, стремящегося к ясности, неколебимо стоят < ... > и напор разрушительного прибоя придает только новую глянцевитость вечным камням» [40, 413].

Именно здесь можно найти объяснение особой популярности в России искусства Иосифа Гофмана. Ведь он, по мнению большинства, представлял «типическое в фортепианной игре — но в положительно идеальном совершенстве»⁸. Наряду с «безупречной музыкальностью» Есиповой критики в тех или иных выражениях также постоянно говорят об «уверенности, спокойствии [ee. -B. 4.] поэтической игры»; эти есиповские качества, придававшие ее исполнениям ту самую «глянцевитость», мы слышим даже в плохо сохранившихся и несовершенных грамзаписях. По воспоминаниям современников, в ее интерпретациях «господствовали поразительная, трудно забываемая законченность, гармоничность пропорций» (курсив мой.-B. 4.). Были, правда, и более хлесткие замечания, как, например, у Бернарда Шоу, когда он услышал у Есиповой вальс Шопена, исполненный в слишком быстром темпе: «При таком темпе, пианистка не была, подобно Рубинштейну, взволнована или поглощена музыкой. Она оставалась холодной, как лед»; «страшная точность и крепкие нервы» (цит. по [22, 46, 56, 43-44]). О Есиповой Ц. Кюи: «Ее филигранная, ажурная отделка пассажей орнаментики удивительна: ее чеканка всех мелочей превосходна, и общая концепция

 $^{^{8}}$ Впрочем, мы знаем и другие оценки: «блестящий *causeur* аристократического салона»; «уж слишком все неоспоримо и правильно»; «творческого создания нет — есть академизм» (цит. по [36, 210, 209]).

исполняемого верна, хотя несколько легкая и поверхностная, с некоторым преобладанием виртуоза над музыкантом» [41, 318].

По поводу игры Зауэра в начале 1900-х годов Эдуард Ганслик писал: «Разве не прекрасно Зауэр исполнил Патетическую? Разумеется; но только слишком прекрасно. Это значит, что свойственные ему эксцентричная грациозность, явившая себя во второстепенных пассажах и украшениях, и виртуозный лоск далеко не соответствовали патетическому характеру целого» [60, 174–175]. А вот и другая реплика — В. Нимана. Отмечая достоинства игры Зауэра («аристократический», «благородный», «бархатисто-мягкий, закругленный звук» — вот лишь некоторые эпитеты, которые, кстати, подозрительно похожи на характеристики многих и многих других концертировавших пианистов того времени), критик будто вскользь причисляет манеру Зауэра к искусству «космополитических салонов» и, напоминая нам о его бывшем учителе, заключает: «Поэтом фортепиано, каким был λ ист, он не является. К аристократу фортепиано присоединяется деликатный, грациозный, капризный болтун фортепиано» [63, 30].

Можно было бы привести еще множество характеристик других клавиатурных мастеров, чтобы прийти к выводу: легендарные традиции высокого романтического пианизма переживают свой закат. Первым среди пианистов, кто почувствовал признаки упадка в «элегантной» лирике или бравуре Гофмана и Есиповой, как и многих их проромантически настроенных современников, был Ферруччо Бузони. Именно он ощутил «поддельность этого "бесстильного" стиля... в котором творческие находки великих классиков и романтиков выродились в "несколько ремесленных приемов", стереотипных, штампованных оборотов, в мертвые "слепки" со значительных некогда чувств и дум» [37, 161-162]. И вот что интересно. Когда Ницше описывал «типичного décadent», он подмечал среди прочего чувство «необходимости своего испорченного вкуса, который заявляет в нем притязание на высший вкус, который умеет заставить смотреть на свою испорченность как на закон, как на прогресс, как на завершение» [47, 534]. По Ницше, это было выражением «наивности decadence» и одновременно «его превосходством». Философ перечислял свойства «типичного декадента»: «Упадок организующей силы, злоупотребление традиционными средствами без оправдывающей способности, способности к цели; фабрикация фальшивых монет в подражание великим формам, для которых нынче никто не является достаточно сильным, гордым, самоуверенным, здоровым; чрезмерная жизненность в самом маленьком; аффект во что бы то ни стало; <...> и то и другое все более бросается в глаза, по мере того как восходишь к высшим формам организации. Целое вообще уже не живет более: оно является составным, рассчитанным, искусственным, неким артефактом» [там же, 551, 538].

Подмена подлинности чувства его «условным, мастерским представлением, театральной копией», вызывающей в лучшем случае «катартический эффект психики», дает повод Сабанееву высказать суждение об «обычном»

восприятии музыкально-сценического искусства: «Путь к восприятию публики свободен от препятствий» (курсив мой. -B. 4.) [51, 40, 179]. Но, если вникнуть, это ведь и есть та самая формула доступного «совершенства» и желанной «прекрасной ясности» (пусть даже и внутренне полой), к которой публика испытывала особый пиетет хотя бы... в силу «беспрепятственной» своей привычности к «глянцевитости вечных камней», ставших, тем не менее, «некими артефактами».

Подчеркнутое внимание к отделке внешнего, по сути, выдает очевидное родство концертного псевдоромантизма с «картонными плоскостями бытия», о которых — вслед за Ницше — говорил Белый: «Всякая глубина исчезла с горизонта. Простиралась великая плоскость. Не стало вечных ценностей, открывавших перспективы. Все обесценилось» [19, 169, 175]. Вяч. Иванов называл это «пленением духа», когда «прежний уставный формализм оказался стеснительным: признак, что из внутреннего закона он превратился в устав внешний» [30, 108]. Реплики Белого и Иванова были адресованы, скорее, состоянию умов и, говоря шире, — конвенциональному сознанию эпохи, но в не меньшей степени они имели отношение и к академическому исполнительскому искусству.

На таком фоне композиторский и исполнительский стиль Скрябина не мог не вызывать чувство недоумения со стороны многих его традиционно ориентированных коллег. «Гадость невообразимая», — пишет в 1905 году М. Балакирев С. Ляпунову о новых фортепианных пьесах Скрябина (цит. по [42, 137]). Пресса об авторском исполнении Седьмой сонаты в 1913 году: «Отворачиваешься от самого духа этой музыки, в которой так много истеричного, гашишного, которая и в своих сладостных langueur'ax, и в бурных vertige'ах слишком үж толчется вокруг одной и той же точки " $volupt\acute{e}$ "» [там же, 216]. В то же время, по мнению другого критика, «тому, кто искушен богатством фортепианных звуковых возможностей, игра Скрябина кажется однотонной в своем островатом, звенящем mezzo piano» [там же, 235]. В игре Скрябина слышали «крайнюю отрывочность и недосказанность», «экстаз обнаженного надрыва», «болезненную нервность», «судорожные порывы безвольной души к идеалам силы и сверхчеловечности». Хотя критики и не проходили мимо «утонченных и усложненных настроений» скрябинской музыки, но вместе с тем определяли его искусство как «оторвавшееся от простых и здоровых настроений массы, от широкого благоуханного простора полей, лугов и лесов» (sic!) [там же, 115]. А ведь среди авторов рецензий на выступления Скрябина здесь фигурируют Ю. Энгель, С. Кругликов, А. Коптяев, В. Каратыгин...

Главным антагонистом Скрябину с присущим ему исполнительским стилем современники видели Сергея Рахманинова⁹. В 1910-е годы Рахманинов-пианист находился в зените едва ли не всеобщей популярности, в то

 $^{^9}$ О чем можно судить по воспоминаниям его современников С. А. Сатиной, М. С. Шагинян, М. Л. Пресмана; см. [26, 42–43, 98–104, 174].

время как игра Скрябина была «не для широкой массы: публика улавливала только внешние признаки, слабость тона, нервную ритмику, большая часть которых квалифицировалась как недостатки» [49, 51]. Необычайную пластику скрябинского ритма сравнивали с переменчивым и капризным пульсом: «спазматические ритмы», и тут же — «железные до экстатичности» (Л. Сабанеев). И — полная противоположность у Рахманинова: «Мощная организующая сила ритма как оборона против душевного хаоса» (Б. Асафьев) [26, 405]; «его ритм отличался той же декламационной выразительностью и рельефом, как и каждый отдельный звук его туше» (Н. Метнер) [там же, 358].

Звук Скрябина в *pianissimo*, по наблюдению Сабанеева, «открывал ему свое полное очарование, он касался клавиш словно поцелуями, и его виртуозная педаль обволакивала эти звуки слоями каких-то странных отзвуков» [49, 52]. У Рахманинова: звук «отличается от других звуков, как колокол от уличного шума своей непосредственной интенсивностью, пламенностью и насыщенной красотой» (Н. Метнер) [26, 357–358]; «Рахманинов не любил полутонов. У него был здоровый и полный звук в *piano*, безграничная мощь в *forte*» (А. Гольденвейзер) [там же, 431].

Красноречива характеристика А. Оссовского, данная исполнениям Рахманинова скрябинской музыки: «Пьесы были те же, множество раз слышанные от самого композитора, но смысл их, характер, экспрессия, стиль стали совсем иными. На хрупкие, трепетные, прозрачные, как бы из эфирных струй сотканные образы... стали наплывать новые, иные образы — плотные, прочные, резцом гравера четко очерченные... Стремительный полет в безбрежность сменился решительной поступью по твердой земле. <...> Зыбкие формы оказались окованными стальным ритмом» [48, 370-371].

Надо признать: сфера изысканных ощущений, «потусторонняя прозрачность» и еще многое, свойственное сочинениям и авторским исполнениям Скрябина, словно преднамеренно элиминированы из рахманиновских интерпретаций. Если согласиться с тем, что Рахманинов культивировал «музыкальные настроения из категории "общедоступных", несложных, популярных» [52, 390], его артистическая эстетика никак не могла «совпасть» со скрябинскими символистскими интенциями.

На отсутствие в игре Скрябина «внешней эффектности и импозантности, того эстрадного блеска, который обычно привлекает к пианисту сердца толпы» [51, 181] обращал внимание, как мы увидим, не только Сабанеев. Но именно ему принадлежат меткие примечания об «исключительной тонкости оттенков, изысканной аристократичности, чуждающейся всякого грубого проявления, выработке техники больше в направлении внутреннего, больше в сторону новых достижений нюансировки и педализации, звукового колорита, чем в сторону виртуозности, в грубую сравнительно область беглости» (курсив Сабанеева. — В. Ч.) [там же]. Точна мысль Сабанеева о «малых мистериях» Скрябина: «Это — область тончайших ощущений, небывалой, прежде неслыханной тонкости оттенков, изгибов ритма,

звуковых колористических нюансов. <...> Какая-то потусторонняя прозрачность грезится в этих моментах. <...> Эти caressant, languide, vague, mysterieux, avec une chaleur contenue, souffle misterieux, onde caressante, étrange, ailé и т. д., и т. д., для которых он так тщательно подбирает французские слова в своих сочинениях... <...> эти слабые словесные контуры могут разлиться в его игре в захватывающее, неуловимое и несказуемое настроение. $Ho-moлькo\ y\ nero$ » (курсив мой. -B. U.) [51, 182-183].

Магия звуков и приближение к молчанию

Что касается пианистических приемов Скрябина, их следовало бы— с точки зрения той же традиционности— расценивать как антипианистические: отсутствие тяжести руки и свободного размаха в forte, редуцированная динамическая шкала с преобладанием тихих «бесколоритных» звучностей, слишком прихотливая и кажущаяся «алогичной» агогика, крайне ломкая, «судорожная» ритмика; наконец, отказ от доминирующего над другими элементами фактуры мелоса, или «лирического пения под аккомпанемент» (прерогатива салонного романтического пианизма) 10 , с одной стороны, а с другой, избегание «оркестральной» трактовки фортепиано (прерогатива пышной концертности листовского типа)— все это можно расценивать как очевидную оппозицию Скрябина проромантической традиционности. Но надо понять и стилевую необходимость, целенаправленную избирательность скрябинских средств выразительности.

Разве не сообщала эта «островатость» (на самом деле, возможно, — точная собранность пианистических жестов) ту самую «изумительную нервность в сильных моментах», действующую, «как электрический ток» (Э. Метнер), а легкость туше (даже в специфическом скрябинском forte) — обжигающую колкость и кристаллоподобную хрупкость фактуры? Излюбленные Скрябиным volando и не могли предполагать погруженности в клавиатуру, напротив — здесь требовалось воспарение от клавиатуры, от «материи» — в сферическую бесплотность.

Когда автор исполнял свои поздние, особенно последние опусы, у слушателей возникало впечатление, словно Скрябин «боится длительно прочно коснуться инструмента», играл он «чуть касаясь реальности, неся в себе элемент какой-то сверхчувственной нежности» [51, 207].

В фортепианном письме Скрябина мы найдем немало подтверждений такой «боязни» по отношению к традиционной технике так называемого «опертого» звучания или глубокого погружения в клавиатуру. Этим можно

 $^{^{10}}$ В связи с поздними опусами автор говорил: «Просто ранее я отдавал, как и все писавшие в классическом плане, большой долг лирике, такому *чувству*... А теперь у меня лирики уже совсем нет — это примитивное ощущение, теперь у меня мистическое ощущение в мелодии (курсив Сабанеева. — В. Ч.) [49, 260]. Сабанеев по этому поводу замечал: «Мелодическая линия [у Скрябина. — В. Ч.] теряет элементы лиризма почти окончательно, делаясь составленной из каких-то отзвуков гармоний, из тематических фраз» [51, 207].

объяснить фактурные формулы, в изобилии выписанные Скрябиным в его нотных текстах: quasi-глиссандирующие или гармонические (часто арпеджированные) пассажи — восходящие, нисходящие, перекрестные, как бы скользящие по нереальным бесплотным поверхностям; трели — то совсем краткие, то продленные, но всегда «истаивающие», «воспаряющие», словно ставящие многоточия на желанной незавершенности фраз, «чтобы каждый звук не успел материализоваться, осесть на землю длительным прикосновением к клавише» [там же]. Ту же цель преследует он и в использовании разных видов тремолирующей фактуры, в которой гармонические остовы вертикалей овеваются педальной аурой. Уникальная скрябинская техника «воздушной» педальной нюансировки в этих, как, впрочем, и в других видах фортепианного письма, придавала его гибкой «переливчатой ткани» дополнительные тембровые обертоны¹¹.

 λ егкие, окрыленные ($ail\acute{e}$) секстоли, разомкнутые кратчайшими паузами, изогнутые силуэты ласкающих волн (onde caressante), полетно взмывающие каскады квинтолей тридцатьвторых — эти фигуры фактически пронизывают всю звуковую ткань Шестой сонаты. В Седьмой сонате сонорные кружева даны как зарницы космического экстаза и далекие предвестия громовых раскатов и молний: сверкающие вспышки quasi-арпеджий, небесная сладостность (céleste volupté) струящихся квинтольных ниспаданий, радостный полет (vol joyeux) кратчайших росчерков тридцатьвторых, мгновенно гаснущих в паузах, сладострастно-экстатичный восторг (volupté radieuse, extatique) кружащейся, крайне сжатой во времени игры фигураций-трелей, и все это в расцветках тихой, тишайшей динамики (pp-ppp). В Десятой сонате светозарный трепет (lumineux vibrant), радостная экзальтация (joyeuse exaltation), лучистость (radieux) орнаментов трелей и (словами автора) «лучезарных тремоло», окружающих тематизм светящимися ореолами и бесплотными «взлетами» в сферы, где «ослепительный свет, точно солнце приблизилось» [49, 263]. На эффектах тремоло построена поэма «К пламени»: тремолирующие вибрации буквально пронизывают фактуру поэмы от мрачной неявности бликов пробуждающейся «нижней бездны» к воспламенению и огненному пылу всеохватного «мирового пожара»...

Скрябинская «магия звука» (Сабанеев), действительно, не искала общности с концертными «полнокровными» кунстштюками его именитых современников. «Только незначительная часть звуков имеет реальную "ударную" внешность, а большая часть — призрачные отзвуки, уже начинающие исчезать как звуковая реальность — может быть это свойство придает этому стилю... какой-то не физический, ирреальный облик», — пишет о звуковой атмосфере скрябинской игры Сабанеев [51, 201]. Специфика скрябинского

¹¹ Скрябин, по свидетельствам многих слушателей, владел богато нюансированной техникой педализации, которая становилась у него «равной в значении технике удара... Важно отметить тот факт, что все гармонии Скрябина звучат "на педали"... При этом она должна окрашивать звук, она должна, задерживая звучание одних регистров, давать свободную жизнь мелодическим линиям и изгибам фигураций» [51, 201].

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКИ

звучания, надо полагать, была удивительна. Г. Прокофьев среди других, слышавших выступления Скрябина последних лет, говорит об особом свойстве его тихого фортепианного звука: «...в этом жидком прозрачном звуке есть какая-то текучесть, и он, изначально слабый, распространяясь по зале, почти не тускнеет, почти не исчезает» (цит. по [42, 223]). Автор рецензии на последний концерт Скрябина в Москве (январь 1915; среди других сочинений звучали Окрыленная поэма ор. 51 №3, Поэма-ноктюрн ор. 61, Поэма ор. 59 №1, вторая Прелюдия из ор. 74) обращает внимание на «удивительный секрет: эти эфирные звуки обладают способностью совсем не распыляться в зале» [там же, 235].

Эту странную привязанность Скрябина к палевому, неявному, истаивающему, прозрачному звуку замечательно охарактеризовал Э. Метнер: «Его игра скорее указывает на то, как следует себе представить ту или иную вещь, чем осуществляет ее на самом деле»; звучность, которой добивается Скрябин, «есть не настоящая звучность. Скрябин играет будто не на современном, богатом звуком рояле, а на каком-то ином, сверх-фортепиано, с какими-то призрачными звуками... Когда неясны главные очертания... музыка делается еще более призрачной, звучащей как бы издалека» (курсив мой. — В. Ч.) [46, 162-163]. О концерте в Харькове 1 марта 1915 года, где наряду с поэмой «К пламени» ор. 72, Листком из альбома ор. 58, «Странностью» ор. 63 №2, «Желанием» ор. 57 №1 звучала Девятая соната, Г. Коган вспоминал: «...звуки как-то "порхали", взлетали какими-то гирляндами. Девятая соната излучала нерояльные вовсе тембры, не ассоциировавшиеся ни с каким вообще знакомым музыкальным инструментом...» (цит. по [42, 238]).

Скрябинская «слабость тона» с едва различимыми, как дальнее эхо, отзвуками, отсветами «призрачных» и угасающих на слуху тембров преднамеренна: по сути, она манифестировала отрицательное отношение Скрябина к чувственной полноте (или, как он говорил, «материальности») звука. Скрябин хотел этой «слабости». Известна его любовь к приглушенным звучаниям рояля; открытый, полногласный тон казался ему чем-то несносным, в чем мы убеждаемся хотя бы по реакции композитора на исполнения его музыки многими другими пианистами: «Ах, зачем они играют мои вещи этим материальным, этим лирическим звуком, как Чайковского или Рахманинова?! Тут должен быть минимум материи. Они не понимают этого ощущения, когда в звуке нужна такая *опьяненность*, когда звук *меняется* уже извлеченный раз, меняется от какого-то психического сдвига, ощущения» (курсив Сабанеева. — В. Ч.) [49, 298]. По убеждению Скрябина, «все физическое ведь есть только отблеск духовного и происходящего в иных nланах... Ведь это все... это символы внутреннего» (курсив мой. — B. Y.) [там же, 179]. Автор предлагал представлять себе некие дополнительные, воображаемые звучания — «как бы мнимые контрапункты» [там же, 219]. Звуки, которых нет, но которые надо себе представить... Какой надо было обладать неординарной фантазией, чтобы во время культа «поющего» фортепиано помыслить о незвуке.

Но если в академической среде сценической концертности такой демарш являлся случаем исключительным, чтобы не сказать — парадоксальным, скрябинская концепция фортепианной сонорности как «истончения физического» (Сабанеев) находит иное толкование в символистском контексте, а именно в идее «двойной бездны», о которой размышлял Вяч. Иванов: чем, как не игрой ума в ноуменальные «параллельные миры», были эти окрыленные взлеты в странную красоту, пребывающую за пределами знакомой «материальной» чувственности? Это именно преднамерен ная «недосказанность» зазывов и их теней, гласов-фраз и их дальних отсветов «в иных планах».

Не пройдем мимо того факта, что в большинстве пьес Скрябина доминирующая динамическая окраска — от р до ррр. Именно тихие звучности являются фоном, на котором возможны «молнийные» сполохи, «взблески» forte и fortissimo. В «Хрупкости» ор. 51 №1, выдержанной в диапазоне piano — pianissimo, forte появится лишь на момент, в единственном такте — в смысловом центре пьесы с тем, чтобы тут же растаять в *pianissimo*. В Поэме ор. 52 N2 1 mezz0 forte-forte прозвучат только в двухтактной кульминации пьесы, но вслед за паузами, резко прерывающими краткое динамическое восхождение, вновь вернется тишайшая звучность pianissimo. В «Поэме томления» ор. 52 №3 *piano* лишь слегка «воспалится» в кратком последовании росо a poco animato e passionate (заметим, что динамика pp остается неизменной), но вскоре исчезнет в истаивающем pianissimo. «Желание» ор. 57 полностью выдержано под знаком pianissimo, лишь небольшие *crescendo* высветят аккордовые вертикали. В Листке из альбома ор. 58 атмосфера тихого звучания, уходящего в ррр, слегка расцветет в недолго длящемся *crescendo*, а Поэма ор. 59 №1 в ся выдержана в тонкости тихих, тишайших рр и ррр...

Подобных примеров множество, а если еще добавить, что столь часто встречающаяся у Скрябина ремарка doux в переводе с французского означает не только «нежно», но также—а в исполнительской практике прежде в сего— «тихо», то шкала тонко нюансированных истонченных звучаний станет еще богаче. Рискнем сказать, что эта привязанность Скрябина именно к тихим, отдаленным, нередко миражным звучаниям часто попросту игнорируется большинством современных пианистов: предпочтение отдается умеренным, скажем точнее, благополучным концертно-фортепианным звуковым характеристикам, когда «красивое», всегда беспроигрышное звучание рояля берет верх над той самой загадочностью символистских «иных планов», которые искал Скрябин.

Скрябинская любовь к тихим звучаниям продолжается в его воле к тишине, к молчанию в музыке. Слегка озвученные, задержанные на педали, либо действительно молчащие лакуны пауз и фермат, прерывающие на краткие мгновения звуковую вязь, — одно из самых интригующих свойств скрябинской фортепианной поэтики.

В символистском ареале Скрябин был не единственным, кто испытывал влечение к «незвучащему», сокрытому от очевидностей. В размышлениях Стефана Малларме «молчание» встречается очень и очень часто. Поэзию он именует «молчаливым полетом в абстрактное», ее текст — «угасанием», волшебством, впервые ощутимым, когда слова «снова уходят в молчаливый концерт, из которого они пришли». Идеальным стихотворением для него было бы «молчаливое стихотворение из сонорной белизны» [56, 147]. В символизме нужно «слышать тишину. Символ рождается из молчания и в самых сокровенных смыслах своей художественной жизни таит его глубину», — пишет наш современник в связи с живописью В. Борисова-Мусатова [28, 53]. Сам же художник давал выразительное объяснение молчанию: «Все выражения наших желаний банальны, но на каком языке можно выразить свои чувства, и чтобы это вышло не банально? Когда я переживаю в своем сердце многое, то я молчу. И это молчание красноречивее всех фраз» [там же]. Для символистского миросозерцания тишина, молчание обретают значение невыразимой истины, о чем размышлял Морис Метерлинк. Молчание есть «вестник невидимого», тайна и знак «другой жизни, которая скрывается в этой тайне». «Истинная жизнь, единственная, оставляющая какой-либо след, создана из молчания, — писал он в «Сокровище смиренных». — <...> ибо только в молчании распускаются неожиданные и вечные цветы» [45, 13-18]. Известно, что во многих драматических сочинениях Метерлинка реплики героев по воле автора рассредоточены долгими паузами.

В музыке категория молчания кажется нонсенсом. Казалась она таковым и в эпоху проромантических звуковых роскошеств. Единственным, кто в начале XX века рассуждал о выразительности музыкальной тишины, был Ферруччо Бузони. Единственными, осознавшими красоту молчания в музыке, были, пожалуй, лишь два гения символизма — Скрябин и Дебюсси. В угасании звука, в тишине пауз и фермат они сумели — и каждый посвоему — отразить тончайшие нюансы символистского Неизреченного 12. Но если Дебюсси в «Прелюдиях» преимущественно статичен (вся идея

¹² Конечно, мы не склонны ставить знак равенства между символистскими поэтиками Дебюсси и Скрябина. Тем не менее в отношении к интересующей нас категории параллель с творчеством Дебюсси любопытна. Слышавшие авторские интерпретации Дебюсси отмечали его необычайное искусство приглушенной, неявной, неуловимой в очертаниях и при этом — точно организованной звукописи; характерно, что Дебюсси, как и Скрябин, предпочитал играть свои сочинения при закрытой крышке рояля. Вот лишь несколько характеристик современников Дебюсси: «Он почти всегда играл неполным звуком... Шкала его нюансировки поднималась от тройного piano до forte, никогда не переходя в неорганизованное звучание, в котором бы терялась тонкость гармоний» (М. Лонг) [43, 36]; «Дебюсси очень редко употреблял fortissimo. Критики отмечали в его игре... *pianissim*o, которое часто становилось совсем неслышным» (Р. Мейерс); Дебюсси была свойственна гибкая игра «на полутонах» тонко нюансированных приглушенных тембров, «испаряющихся в радужных туманах» (Э. Вюйермоз) (цит. по [59]). «Новый парадокс музыки, создающей своими средствами впечатление молчания», — замечала М. Лонг [43, 122]. О символистской идее тишины в музыке Дебюсси см. [58].

его «молчащей» созерцательности покоится на этом принципе), то скрябинские моменты тишины суть тени экстатичных порывов, динамических вихрей и учащенных ритмических пульсаций в их сплетениях, столкновениях, противоборствах.

Раскрывая природу «молчащей» сонорности Дебюсси, французский философ весьма точно определил суть этого художественного феномена: «...тишина предшествующая и тишина последующая, как альфа и омега по отношению друг к другу. Тишина до и тишина после не более "симметричны" между собой, чем начало и конец, рождение и смерть в необратимости времени, ведь симметрия как таковая — образ пространственный. <...> Двойная тишина омывает музыку Дебюсси, которая таким образом вся пребывает в тихом океане всеохватного молчания <...> от тишины — к тишине — сквозь тишину: таким мог бы быть девиз музыки, в которой тишина вездесуща»; у Дебюсси «музыка, скорее, возникает из тишины, является музыкой, прерываемой или временно приостановленной тишиной. <...> "Остров радости" — звучащий остров в море тишины, остров песен, смеха и искрометных цимбал мог быть только дебюссистской химерой, так как для Дебюсси ликование есть анклав в чистом небытии, скобки внутри ничто» [61, 164, 167–168].

Сентенция В. Янкелевича могла бы быть адресована и Скрябину. Нередко Скрябин ставит ферматы на паузах, и если предшествующие гармонические вертикали взяты на педали, возникают те самые эффекты продленных, остановленных во времени сонорных гулов, обертонов, призвуков, о которых много и с восхищением говорили почитатели скрябинского искусства. Это могут быть целотактовые паузы, в которых музыкальный ток прерывается, словно зависая над бездной; часто такие лакуны «сонорной белизны» ведут к резким сменам динамики, к неожиданным поворотам музыкального развития.

Известно, что Скрябин делал большие паузы между сочинениями, включая тем самым «молчание в самую композицию». Как объяснял автор, «есть сочинения, которые требуют аплодисментов — эти аплодисменты входят в состав композиции. Например, разве можно себе представить какую-нибудь рапсодию Листа, оконченную без аплодисментов?! Это такая же часть сочинения, как кастаньеты в какой-нибудь "Арагонской хоте". А в других сочинениях должно быть тихое, шелестящее молчание, которое их завершает... И пауза должна быть разная: каждое сочинение имеет свою паузу. ...Тишина есть тоже звучание... В тишине есть звук. И пауза звучит всегда... Я думаю, что может быть даже музыкальное произведение, состоящее из молчания» (курсив Сабанеева. — В. Ч.) [49, 219-220].

Тишина, омывающая звуковые острова, для Скрябина — символ «внебытового бытия» (Б. Яворский). Потому событийность в «программном» понимании слова часто у него как бы вытеснена тишиной или приближениями к молчанию, в глубине которых сотворяются тихие таинства тембров, блуждающих гармоний, исчезающих мелодических линий, свечений

разобщенных звуков... Тишина как бы выходит за пределы конкретной длительности пьес, обретая значение символистской метафоры молчащей вечности, о чем размышлял Вяч. Иванов: «...если неслышное обычному уху начинает звучать, если извещается уповаемое и обличается невидимое, если сокровенное является и бытие возможное переходит в действительное, — это значит, что мы переступаем за порог естественного для нас круга явлений и приникаем ухом к более глубоким покровам тайны, из-за которых, мнится, доносятся до нас голоса самих сущностей» [30, 110].

Исчезновение, умолкание звука, его вытеснение тишиной, его пребывание в тишине — это те символы отдаленного от реалий бытия, которых искал не только Скрябин. Сонорные образы «немой белизны» (Бальмонт) имели свои аналогии в поэзии, прозе, живописи, пластике. Мотивы закрытых глаз, погруженные в молчание силуэты и «недосказанность» призрачной атмосферы в полотнах В. Борисова-Мусатова, Н. Милиоти, в ранних картинах П. Кузнецова и П. Уткина; смутные образы предсоний, снов, пробуждений, тихих созерцаний, переданные в неуловимых переходах от фактурной реальности мрамора к его воздушной, текучей «нематериальной» пластике в скульптурных композициях А. Матвеева, А. Голубкиной, С. Эрьзи; гибкие вибрации метафор молчащей верхней бездны в бытовых реалиях и коллизиях прозы, поэзии Ф. Сологуба, А. Белого, К. Бальмонта — все это несло в себе общее для русских символистов устремление к художественному выражению метафизической Тайны, чьи излучения в мир преходящих чувств и ситуаций наполняли бы их особыми эмоциональными тембрами.

«Борьба метра с ритмом»

Категория музыкального времени в исполнительском искусстве проромантически ориентированной тенденции, как правило, ограничивалась констатацией то «слишком быстрых», то «слишком медленных» темпов или же вольной (чаще спонтанной) нюансировкой исполнительского процесса, в котором капризная агогическая пластика rubato, accelerando, ritardando и т. п. выражала движения «вдохновенных» чувств (чаще, впрочем, расхожих и тривиальных). Но на поверку, как мы помним, эти «вдохновения» являлись не более чем имитациями таковых, ремесленной эмпирикой, от которой не были свободны ни И. Лешетицкий, ни И. Фридман, ни А. Грюнфельд, ни В. де Пахман, ни А. Зилоти. Гипертрофия агогических исполнительских средств в таких условиях вполне объяснима, ведь даже в «холодной как лед» игре Есиповой с ее «систематизированной чувствительностью» (выражение Листа) отмечали «преувеличенность оттенков», «чрезмерно затянутые ритардандо», «громадные ферматы», на что Есипова резонировала: «именно такая игра нравится публике» (цит. по [22, *25*]).

Скрябин же как бы игнорирует концертно-прикладной характер этой категории, открывая для себя в ней особую образно-поэтическую перспективу. Среди других выразительных средств Скрябина ритмическая сторона

авторских исполнений казалась современникам наиболее парадоксальной. Его «техника нервов» (по меткому определению Сабанеева) была действительно необычна. Слышавшие Скрябина отмечали сложность ритмической жизни авторских исполнений. Изгибы темпа, порой трудно уловимого из-за особо нюансированных, сверхгибких, часто утрированных *rubato*, «...болезненно чувствительный, нервный и порывистый ритм, знающий переходы от полной ритмической нирваны, от погружения в аритмическую стихию, до полного подъема к мощи и энергии», вызывали в слушательском воображении «самые причудливые грезы пластики...» [51, 188].

Как можно судить по записям Скрябина, осуществленным в 1908 и в 1910 годах на фирмах Вельте-Миньон и Л. Хупфельда, его неожиданные, будто спонтанные ускорения темпа (например, в Прелюдии ор. 11 № 1, в Мазурке ор. 40 №2), краткие или длительные замедления (в Прелюдии ор. 11 № 13), либо ускорения внутри фраз (в Прелюдии ор. 11 № 2), интенсивные, словно импровизируемые сжатия-ускорения, рассредоточения времени (в Этюдах ор. 2 № 1, ор. 8 № 12, в Прелюдии ор. 11 № 14, в Поэме ор. 32 № 1); или «императивные ритмы», возникающие благодаря сокращению длительностей, когда, например, выписанные в нотном тексте шестнадцатые становились quasi-форшлагами к подчеркнуто акцентным локальным фразировочным вершинам, воспринимаемым «как молнии» (в Этюде ор. 8 № 12, Поэме ор. 32 № 2, в главной партии Allegro, в Финале Третьей сонаты); или почти остановленное — как в медитативной нирване — время и внезапные краткие вторжения «судорожно-сжатых» и кратких экстатичных прорывов ритма (в первой части Второй сонаты), или же время, «задыхающееся» в стремительном полете (во второй части этой же сонаты), — все это оставляло впечатление неуловимой фантастичности¹³.

Для Ницше подобная манера ритмической подачи материала несла бы в себе явные признаки декаданса: «... утонченность, как выражение оскудевшей жизни: все более нервов вместо мяса» [47, 551]. Но «исключительный случай» Скрябина в ином. Инертное и пассивное онтологическое время становится у него временем метафизическим — субъективнейшим, измышленным, подвластным только своим внутренним законам. Причем ритмическая координата здесь — определяющая.

При обращении к нотным текстам Скрябина можно убедиться в очевидной закономерности: ритмическая активность у Скрябина столь велика, что способна восполнить звуковую неполноту—истончающийся звук, свободный от привычно-чувственной привлекательности, как бы вытесняется изощренным ритмическим рисунком. Как считал Скрябин, функция ритма почти священна: ритм управляет временем, вызывает его из небытия. «Ритм—заклинание времени», он *«заколдовывает время, может его вовсе*

¹³ Можно полагать, что исполнительская поэтика Скрябина, связанная с символистской концепцией его поздних сочинений, давала свою ретроспекцию и на исполнения более ранних опусов. В программах своих концертных выступлений Скрябин часто сочетал сочинения прежних лет с новейшими, «премьерными».

остановить» [49, 57]. «Это почти уже не музыка, не мелодия, а разговор, это заклинание звуками, — говорил он про речитативную первую тему Девятой сонаты. — Это все нельзя так играть просто... тут надо колдовать играя» (курсив Сабанеева. — В. Ч.) [там же, 162]. По его мысли, «...запись [в нотном тексте. — В. Ч.] не может ничего выразить точно, она только намекает всегда. Запись дает метр, а мы получаем ритм. Во всяком произведении борьба метра с ритмом: метр знаменует собою схему упорядоченности, а ритм живую ткань» (курсив мой. — В. Ч.) [там же, 171—172].

Тот же принцип перманентных вибраций музыкального времени на фоне однотипных узоров фактуры мы находим в Поэме ор. 69 № 2. Ограничимся лишь одним примером, где автор в заключительных тактах пьесы требует резкого сжатия времени (accel. molto) в синтезе с crescendo, ведущего к «молнийному» forte (единственному во всей пьесе, в предпоследнем ее такте), но накал учащенного ритма и динамики вдруг прервется беззвучной ферматой, после которой — заключительный всплеск «астральной» гармонической вертикали, распыленной в прозрачных обертонах продленного pianissimo.

Но нередко борьба метра с ритмом «спровоцирована» автором рельефными контрастами самого́ метра, когда длительные смены темпов в довольно протяженных, замкнутых в себе эпизодах делают «неизбежными» столкновения настроений целостной композиции. В Этюде ор. 65 Neq 1 это чередование подчеркнуто противопоставленных тематических блоков. Колкие стремительные взлеты и порывистые зигзаги тират в эпизодах Allegro fantastico создают атмосферу интенсивных «нервных» пульсаций времени, лишь изредка оттененных загадочными легкими нюансами росо rit., dolcissimo (в начальном эпизоде это т. 14 и 18); agitato и crescendo взмывающей тираты (в т. 21–22) обещают дальнейшее интенсивное сжатие ритма-времени, но это обманчивое предвкушение: тирата на высшем накале взлета буквально врезается в эпизод Meno vivo, радикально меняющий

настроение Allegro fantastico, — время «остановлено», в парениях нежной неги ($tr\dot{e}s$ doux avec langeuer) «ритм» отсутствует. Характерно, что автор не ищет «психологических» связок между чередой контрастирующих блоков, напротив — их сменность преподана по принципу subito, что придает настроениям всей пьесы, выдержанной к тому же в динамике pp-ppp с редкими динамическими «сполохами», нереальный, «нездешний» облик.

Аналогичный случай — в Поэме ор. 52 № 1. Начальная краткая тема и сопровождающие ее триольные фигурации, снабженные ремаркой *rubato*, будут повторяться неоднократно. Однако, несмотря на неизменный темп Lento, уже начиная с т. 15 музыкальное время начинает «сжиматься» — сначала за счет переменного метра (размер длительностей меняется буквально потактно), затем за счет нового темпа Piú vivo (т. 21–24), в котором тема вовлечена в крайне стиснутый, едва ли не головокружительный вихрь времени. После *ritenuto* и возвращения в Тетро I (т. 25) эффект временного центростремительного сжатия повторится (т. 45–48) с тем, чтобы... неожиданно загасить пыл времени на кратчайшем *ritenuto* (это только триоль восьмых), ведущем к завершающему аккорду, продленному ферматой...

Принцип «борьбы метра с ритмом» в представлении Скрябина имел прямую аналогию с поэтическим стихосложением. «Ведь в стихах же много значит распределение по строчкам, — рассуждает он. — Вот в последнее время поэты стали уже пользоваться тем психологическим намеком, который дается в этом распределении по строчкам» [49, 171-172]. Вроде бы частность. Однако, когда Андрей Белый говорит о «главном нашем требовании к поэту», он настаивает именно на сохранении «чистоты душевных волнений, запечатленных ритмом, дабы метр его слов < ... > 6ыл бы лишь только моментом инерции ритма» [16, 13].

Действительно, можно найти определенное сродство между прихотливой игрой музыкальных ритмов как «душевных волнений» у Скрябина и приемами версификации у Белого. Как и в конструктивной организации сочинений Скрябина, ритмика строф, освобожденная от инертной плавности срифмованных строк, обретает у Белого новую экспрессию смысла. Поэтический ритм у него, подобно скрябинской «сбивчивости» сжатого или рассредоточенного музыкального времени, часто характерен нерегулярностью протяжений строк, ограниченных порой лишь одним словом. Нарушения инерции метра, смещения рифм, даже внешне необычный рисунок строфики, таким образом, сопряжены с живой пульсацией ритма «волнений» и, говоря шире, наполняют стихотворение новыми узорами чувств, новыми акцентами смыслов — «намеками», которые запечатлевал в своих музыкальных «версификациях» и Скрябин. Для сравнения — несколько фрагментов из поэтического сборника Андрея Белого «Золото в лазури»:

...Закатом блесну, Горя в светомирных порфирах. Опять утону В эфиры.

```
Вас будут терзать
               Вселенские бури,
               Но буду я спать
               В лазури.
               Когда жемчуга
               Прольются, —
               Воздушным лицом
               Слечу я на братий,
               И забудутся сном
               Среди облачно-бледных объятий.
                                        «Смерть» (фрагменты)
               Дорогая, —
               О пусть
               Стая белых, немых лебедей
               Меж росистых
               Ветвей
               На струях серебристых
               Застыла:
               Одинокая грусть их туманом
               покрыла.
               От тоски
               В жажде снов
               Нежно крыльями плещут.
               Меж цветов
               Светляки
               Изумрудами блещут.
               Очерк белых грудей
               На струях, точно льдина.
               Это – семь лебедей,
               Это – семь лебедей Лоэнгрина.
               Лебедей —
               Лоэнгрина.
                                        «Серенада» (фрагмент)
А в воздухе —
                     — плещутся —
синие стаи сапфиров...
А в воздухе —
                     — плещутся —
                               стаи холодных зыбей...
```

В приведенных фрагментах поэтическое время (его ритм) уже само по себе становится «образом», создающим витиеватый смысловой контрапункт с содержательным континуумом стихотворения. Если в первых двух случаях время к концу каждой строфы как бы сворачивается, устремляясь к ключевому слову-символу («эфиры», «лазурь», «лебеди»), то во фрагменте из «Волшебного короля» вольная ритмика строк акцентирует наше внимание на каждом поэтически самоценном миге стихотворения, словно расширяя его временные границы: именно ломкий и активный ритм строк здесь управляет временем, «заклинает» (сказал бы Скрябин) его — время как бы остановлено, и поэтический метр становится величиной эфемерной.

Разъятость и сжатость времени в «Кубке метелей» Белого, как и в скрябинских темпоральных структурах, придает повествовательному процессу особую суггестивность. Банальные «романные» ситуации, трансформированы в состояния и положения сюрреального бытия:

Так тихо опускали глаза, так легко горели в яростном пламени страсти, — точно распинала их крестная тайна, точно рвались с кипарисного древа, точно гортань пересохла от жажды, точно завеса срывалась с храма, точно мертвецы поднимались из гроба, точно глядели им, точно глядели им в души свинцовые их, тупые зраки —

так тихо опускали глаза, так яростно сгорали в страстном бархате. [9, 285]

Здесь монотонные повторы фигур речи как бы сближают ассоциативно отдаленные «сгустки» настроений, картинных образов и одновременно рассредоточивают, почти останавливают пульс реально протекающего события: бытовая сцена любовного свидания оборачивается чередой фантасмагорических фрагментов разноплановых реальностей, застывших в плоскостях метафизического остановленного времени.

Во второй части «Кубка метелей» («Сквозные лики») Белый с помощью чрезвычайно активных временных трансформаций достигает необычных для прозаического повествования эффектов сжатия и растяжения линейно-повествовательного времени. Благоустроенные «было — есть — будет» как бы стянуты в один узел времени, ужатого до одномоментности: прежде

рассредоточенные на больших интервалах текста многозначные образысимволы с помощью интенсивно сжатого временного ритма «сгущаются», дробятся, образуют новые образно-смысловые нюансы в своих неожиданных и тесных сближениях. Метафорические образы «пронесшейся жизни»: «бледно-грустный и золотисто-атласный» гаснущий закат, «вино, пролитое на горизонте», «золотая паутина» и т. д. ретроспективно отсылают нас к конкретным, хотя и едва уловимым ситуативным положениям в памяти влюбленных, чья любовь угасает. Позже автор как бы намечает и перспективу этой «истории любви»:

Все, что было, не умерло: все, что было, плещется на поверхности. Еще немного. / Остановится время: мир перестанет мчаться вперед. / И прошлое вернется» [там же, 256-270].

Но в центре (в «золотом сечении») сложной временной структуры главы повествовательный ритм учащен, прежде «разбросанные» метафорические образы как бы слились в игре одного мгновения, где припоминания, туманные ассоциации образуют новое образно-поэтическое единство:

В воздухе тянулась золотая паутина. / Волосы ее, оттененные черным, чуть светились на вечерней заре. Закат становился бледно-грустен и золотисто-атласен: гасло золотое, сияющее вино, пролитое на горизонте. / Точно его разводили водой [там же, 269].

Для Белого здесь (как, впрочем, и во всей «Симфонии») уже не важна последовательность событий и мыслей героев, их настоящего «теперь», припоминаний давно бывшего или констатаций недавно прошедшего. Крайне нерегулярная ритмика текста придает ходу времени искомую неопределенность, в итоге намекающую нам на то, что за спутанными временными реалиями здесь-бытия, сокрыта еще и иная — «ноуменальная», как сказал бы Вяч. Иванов, — реальность, неподвластная мерам онтологического времени, полностью подчиненного структурным законам «орнаментальной» прозы.

Однако Ницше усмотрел бы в такой повествовательной манере не что иное, как типично декадентский стиль. «Чем характеризуется всякий литературный décadence? — спрашивает он своего читателя. — Тем, что целое уже не проникнуто более жизнью. Слово становится суверенным и выпрыгивает из предложения, предложение выдается вперед и затемняет смысл страницы, страница получает жизнь за счет целого — целое уже не является больше целым. Но вот что является образом и подобием для всякого стиля décadence: всякий раз анархия атомов, дисгрегация воли, "свобода индивидума"» [47, 538]. Если с этим согласиться, то черты декадентского стиля присутствуют не только у Белого, но и у Скрябина.

Параллель с игрой ритмов в «орнаментальных» сочинений Скрябина кажется очевидной. Она может быть дополнена кратким рядом других примеров, в которых последования переменчивых настроений, выраженных в странностях музыкального «синтаксиса», кажутся столь же «алогичными», как сочетания несочетаемого в прозе Белого.

Контрастная, «разбитая» большими паузами динамика f-pp в пределах трех тактов (т. 33-35) в Поэме ор. 52 № 1, как и целотактовые паузы в заключительных тактах «Ласки в танце» ор. 57 №2, нарушающие стройные рифмы фактурных узоров пьес, могут восприниматься как многоточия, как беззвучные «эквиваленты текста», словно указывающие на «невозможность» дальнейшего истончения чувства, угасающего в осколках начального мотива. Многократные возвращения к звуковым «пробелам» в Поэменоктюрне ор. 61, «разбивающим» линейную связность неподготовленными динамическими контрастами, также провоцируют слушательское ощущение «неадекватности» музыкального синтаксиса. Большие динамические подъемы лучистых звучностей (de plus en plus radieux — $molto\ cresc.$ — forte), резко и «алогично» прерываемых полетными бликами *piano* в Десятой сонате (т. 148–158), или (в этой же сонате) — длительное разрастание динамического накала от piano к fortissimo, столь же резко прерванное тишайшим окрыленным трепетом (pp, frémissant, ailé) осколочных блесток (крутой поворот музыкального действия усугублен активным темповым сдвигом: Piu vivo после Allegro; т. 294-307 и далее). В этих и множестве других примерах можно говорить о своеобразных инверсиях музыкального времени, а в более широком понимании — о принципиально новой организации музыкально-формальных структур, обращающих ожидаемое в «странности» неожиданного.

К таким «странностям» Скрябин испытывал особое пристрастие. В комментарии к эпизоду Molto meno vivo (т. 87-109) в Девятой сонате, он говорил Сабанееву о «любопытном изменении настроения и ощищения во время $o\partial Ho \ddot{u} \phi paзы$ » (курсив Сабанеева. — В. Ч.) [49, 162]. Речь шла о действительно «странной» встречности «чистых и прозрачных» (pur, limpide) интонаций, моментально трансформируемых в «коварно-обманчивую, ядовитую изнеженную ласку» (perfide, une douceur caressante et empoisonnée; т. 95 и далее). «Это — скачок настроения, как в музыке бывает скачок, движение не по ступеням. Так и в плане самих эмоций может быть движение не по ступеням. ...совсем новое есть в этом скачке!» (курсив Сабанеева. -B. Ч.) [там же, 163]. Об аналогичных конфликтных и неподготовленных модуляциях настроений (Скрябин называл их «мистическими ощущениями») он говорил в связи с «Прометеем»: в цифре 25 партитуры фигурируют следующие друг за другом ремарки «с душераздирающим криком» — «неожиданно очень нежно» (dechirant, comme un cri — subitement tres doux). Тот же прием контрастного столкновения мы найдем в Прелюдии ор. 74 №3 (forte, comme $un\ cri-piano\ subito;\ r.\ 4-5),\ в\ Восьмой\ сонате,\ где\ перелом\ настроения\ во$ второй теме (в эпизоде Tragique, на стыке т. 100-101) автор комментировал: «Трагическое... а из него рождается такая растворенность... сразу...» (пунктуация сохранена Сабанеевым. — В. Ч.) [там же, 295].

Разве неподготовленные контрасты, паузы, прерывающие музыкальный ток, резкие столкновения переменчивых образов-мигов, «скачки настроений» в сочинениях Скрябина не являются музыкальными аналогами

из истории русской музыки

смещений смысловых последований рифм и фраз в поэзии и прозе Белого? И разве это не та «система символов», в которой Белый — вопреки инертной текучести «горизонтального времени» и традиционно понимаемой линейной связности — слышал иные голоса, отражающие в символистских пространствах Вечного «разные стороны единого»? Именно: не метр, а ритм является медиатором «душевных волнений», когда очевидные смыслы насыщаются дополнительными — а в символистском значении основными — эмоциональными обертонами. Они определяют особую пластику едва уловимых или явных ускорений и длиннот «межстрочного» смысла в словесности Белого, сжатий и рассредоточений музыкального времени у Скрябина; даже в невременных искусствах эмоциональная нюансировка настроений отмечена своеобразной «полиритмией» композиционных пустот и сгущений (например, в ряде живописных циклов Чюрлёниса, имитирующих гибкую и переменчивую пульсацию музыкальных ритмов) или «безритмием» пейзажа, служащего фоном для потаенных душевных движений образов (смысловые контрапункты остановленного времени и ускользающих мигов бытия на полотнах В. Борисова-Мусатова явились бы тут выразительным примером).

Да, здесь можно было бы подробнее остановиться на декадентских мотивах в литературе Белого, музыке Скрябина, живописи Борисова-Мусатова — к чему есть немало оснований. Но наша цель иная: нам важнее сказать о рождении принципиально нового для послеромантической поэтики понятия формообразующего ритма, когда его активность от жизни деталей до структурирования композиционного целого управляет художественным временем и — говоря шире — становится одним из узловых средств символистского смыслообразования.

Мгновение — Пространство — Вечность

Но скрябинская концепция устремляется дальше — к амбивалентности музыкальных времени и пространства, к идее трансформации быстропроходящих мгновений в пространство Вечности. По представлениям Скрябина, «мгновенья прошлого и будущего рядом. Смешаны предчувствия и воспоминания, ужасы и радости»; «Глубокая Вечность и бесконечное пространство есть построение вокруг божественного экстаза, есть его излучение — момент, излучающий Вечность» (курсив мой. — В. Ч.) [54, 159].

Ощутить себя «в ином пространстве, поглотившем время и движение, — в пространстве, как чистом субстрате красочно-переливающихся форм» (Вяч. Иванов) [32, 153] — вот это-то и апологизировал символизм. О «власти мгновений» как «проводников Вечности» размышлял Белый [13, 303]. Символами головокружительно летящей Вечности он видел геометрические фигуры линии, круга, спирали, несущие «вечную смену мгновений и жизнь во мгновении». Для него ощущение «безвременности в миге» равновелико «свету соединения мгновенья с Вечностью. Этот свет наполняет все пространство» [10, 203–209]. О «Вечном, брызнувшем алмазным дождем молний

и радуг в наше текущее мгновение», писал и Бальмонт: «На циферблате ночей и дней неизбежно должно быть движение, — замечал поэт. — Но философия мгновенья не есть философия земного маятника. Звон мгновенья... из области надземных звонов». Миссия художника — в том, чтобы замкнуть «живую игру мига, свет, отсвет, пересветы мгновенья, в нерукотворную оправу Вечности» [2; 3, 207–208]. Мысль Ницше, услышь он подобный символистский пафос, язвительно парировала бы: «Будем идеалистами! — Это если не самое умное, то все же самое мудрое, что мы можем сделать. Чтобы возвышать людей, надо быть самому возвышенным. Будем парить над облаками, будем взывать к бесконечному, обставим себя великими символами!» [47, 537].

Что ж, надо признать: поэзия Бальмонта просто-таки овеяна «великими символами» этих мигов, мгновений, моментальностей, парящих в пространствах Вечности:

Я чувствую какие-то прозрачные пространства, Далеко в беспредельности, свободной от всего...

Он устремлен За пределы предельного, / К безднам светлой Безбрежности!; Вглубь ускользающей дали...

Он парит B прозрачных пространствах \mathcal{D} фира; B пространствах \mathcal{D} безмерных:

Горящий атом, я лечу В пространствах — сердцу лишь известных,

<...>

... Сверканье блесток молодых, Огни для атомов мятежных, Что мчатся, так же, как и я, В туманной мгле пустынь безбрежных,

В бездонных сферах Бытия.

Он вслушивается в звучания *гаснущего звона*, всматривается в распростертость далеких пространств, в тайнопись небес, где *стал вырастать* в вышину небосклон,

И взорам открылось при свете зарниц, Что в небе есть тайны, но нет в нем границ...

Он зрит За далями новые дали и слышит новое эхо:

Кто услышал тайный ропот Вечности, Для того беззвучен мир земной, Чья душа коснулась бесконечности, Тот навек проникся тишиной.

Мне открылось, что Времени нет, Что недвижны узоры планет.

«Я отдаюсь мгновенью, и оно мне снова и снова открывает свежие поляны», — писал Бальмонт в своем дневнике [3, 207].

из истории русской музыки

Мгновенье красоты Бездонно по значенью;

Все, на чем печать мгновенья, Брызжет светом откровенья...

Для него Вечность мгновения – миг красоты¹⁴.

Каждый из этих поэтических образов мог бы стать эпиграфом ко многим и многим сочинениям Скрябина. Как чередования «мгновений», парящих в акустическом пространстве, воспринимаются процессы «надземных звонов» в его музыке. Мы словно погружены в со-стояния «мигов», выросших в вечность; тембрально окрашенные вертикали заполняются объемными звучаниями, обертоновыми отзвуками, далекими смутными эхо... Линейная нарративность музыкальных «сюжетов» в его поздних сочинениях элиминируется или, по крайней мере, утрачивает свою длящуюся протяженность и связность. Это ведь не предполагала и пианистическая ткань «послепрометеевского» скрябинского стиля, образованная преимущественно из кратких и ломких тем и их эмбрионов — интонационных «мигов красоты».

На «редукцию мелоса», на дискретность «замкнутых в себе образов... кратких, мгновенных» и отсутствие «причинной связи между прошедшим и настоящим» во фрагментированных формах поздних сочинений Скрябина обращали внимание еще его современники. Так, по мнению Н. Брюсовой, строения форм Скрябина «есть чистая периодичность, только длящая мотив орнамента», что делает неактуальными и условными «классические» формы с их связями между частями целого («исход», «вывод», «модуляционные ходы» и т. д.) [24, 66-67]. Сабанеев, в свою очередь, фиксирует внимание на том, что Скрябин «отбрасывает старые гармонии, старые мелодические формы», образ скрябинского мелоса — это скорее «зигзаг на фоне чередующихся колоритов» $[51, 23, 173]^{15}$. О новых приемах музыкального языка рассуждает и В. Каратыгин: «Принципы звуковой мозаики... тем полнее, чем менее скованы они цепями благонамеренно-академических "задержаний", разрешений и последований, чем свободнее тяготеют друг к другу разрозненные музыкальные атомы на основе одного лишь внутреннего "химического" сродства аккордов, мотивов и тональностей...» [35, 35].

Однако ни Сабанеев, ни Брюсова, ни Каратыгин не связывали эти черты новой стилистики с символистской поэтикой. Более проницательны заключения Белого, касающиеся универсалий символизма: «Если символ—окно

¹⁴ Использованы поэтические фрагменты из стихотворений Бальмонта «Безветрие» «В безбрежности», «В пространствах эфира», «Звезда пустыни», «Прости!», «Снежные цветы», «Немолчные хвалы», «Зов», «Жизнь».

 $^{^{15}}$ Как писал Сабанеев, «...для него [Скрябина. — В. Ч.] смена гармоний часто была именно сменою тембров, переливами красок музыки, в которых он упускал или временно переставал интересоваться мелодической стихией» [51, 173].

в Вечность, то система символов не может казаться непрерывной... Это ряд прерывных образов, раскрывающих разные стороны единого» (курсив Белого. — В. Ч.) [19, 176]. Такая «прерывность образов» характерна для «орнаментальной» прозы самого Белого, для декоративного — «мозаичного», как определяли современники, — стиля позднего Врубеля; но едва ли Белый подразумевал здесь и Скрябина. А между тем новации поэтики Скрябина имели самое непосредственное отношение к той «системе символов», о которой размышлял Андрей Белый. Подобно Малларме, который «расправлялся с горизонтальным временем, инвертируя синтаксис, останавливая или смещая последования поэтического мгновения» [6, 349], Белый совершал прорыв к новым — символистским — измерениям словесной выразительности, а Скрябин — выразительности музыкальной.

Эффекты сонорной пространственности не подчинены у Скрябина прихотям психологически-витального комфорта; он жертвует очевидной прямизной «жизненного переживания», устремляясь к абстрактным, пусть и субъективно понимаемым, законам вселенской тектоники. Мастер архитектурных интуиций, Скрябин как никто из композиторов его времени владел техникой построений этих космистских звуковых пространств. Обвитое змеящимися силуэтами, хрупкими рельефами, сжатое и разъятое, элегантно стиснутое снопами линий, клубящееся теснотой незримых воздушных струй или же рассредоточенное в расточительно свободных пустотах — это именно «пространство», данное как созерцание красоты в ее остановленном миге.

Когда автор исполнял «Гирлянды» ор. 73 № 1, он (по свидетельству Сабанеева) представлял себе «хрустально-кристальные и в то же время радужные образования, которые росли, группировались и, тонкие и эфемерные, хрупкие и "стеклянные" рвались и бились, чтобы вновь расти и возникать» [49, 296]. Но ведь так можно было бы сказать и о многих других скрябинских «малых мистериях», в которых кристалличные пространственные структуры как бы заданы игрой «бьющихся», вновь возникающих элементов пианистической ткани. Ажурность фортепианной фактуры, где вертикали и горизонтали образуют абсолютный синтез, создает ауру ирреальной бесплотности звучащих пространств в Поэме-ноктюрне, в «Гирляндах», «Желании», «Хрупкости», в Поэмах ор. 69, ор. 71...

Фантастическая аура пространственных моментальностей — повторяющихся, гаснущих, но и устремленных к сферическим центрам «космических» вертикалей — слышна и в авторском исполнении «Желания» ор. 57 \mathbb{N}° 1. Характерно, что при подходе к кульминации пьесы (в т. 9–11) Скрябин делает большое accelerando (т. 12): линейное время как бы сворачивается в пространственный «свиток» обертонового аккорда, охватывающего четыре октавы. Прозрачность ткани «Гирлянд» соткана из разрозненных тембров, вспыхивающих и мгновенно угасающих интонаций, создающих завораживающую атмосферу. У нас на слуху возникают все новые и новые кристаллические образования. Мозаичные тембры, ломкая

артикуляционность, быстрая сменность или застывшие «стояния» изысканных гармоний словно подчинены ценности момента, множества моментов, пребывающих в пространственной статике целого — в вертикалях чистой поэзии. Моментные последования и переходы от одного краткого сегмента формы к другому, от одного состояния к его инверсии как бы уравнивают их, сообщает им амбивалентные смысловые значения. Это именно те мгновения, которые «обесценивают одновременно и прошлое и будущее» [6, 350]. Игры скрябинских космических искр и их одномоментных отблесков, их пересечений и исчезновений в прозрачных пространствах фактуры напоминают нам о замечательном образе «бриллиантовых узоров созвездий» у Андрея Белого: «...золотые точки зажигаются в небесах; зажигаются, сгорают в эфирно-воздушных складках земной фаты. Зажигаются, тухнут — и летят, и летят прочь от земли сквозь бездонные страны небытия, чтобы снова через миллионы лет загореться» [19, 175].

По сути, речь здесь должна идти о времени-пространстве, или опространствленном времени, которое не считается с реальным — одномерным — временем жизненного потока. Г. Башляр, анализируя поэзию Малларме, называет этот феномен «поэтическим временем», которое умеет порождать «эхо до звука и отречение вместе с признанием» [6, 349]. Но у Скрябина эти «отречения» столь кратки, что могут быть выражены едва ли не в симультанных гармонических — именно пространственных — сближениях, в утонченных и «странных» динамических контрастах «эха до звука». Пространственность — единственное, что сообщает этим небесным росчеркам и осколкам объятость целостности.

В поэтике Скрябина звуковая пространственность — это еще и символ далей, уходящих в бесконечность горизонтов, за которыми — как мыслили символисты — сокрыты сакраментальные тайны иномирного бытия. Идея Дальнего у Скрябина выражает себя в сопоставлениях явственных, «здешних» звучаний и их инобытия в отголосках, призвуках, своеобразных сонорных эхо.

Эффект, который присутствует у Скрябина особенно часто, — это отраженные звучания. Ими преисполнены Шестая, Девятая и особенно Седьмая сонаты. Но уже в Пятой сонате мы вовлечены в захватывающий процесс экспрессивно изогнутых пространств и асимметричных конструкций с их крутыми и часто неожиданно резкими переходами от экстатичной императивности временных мощных устремлений к тихой искристости «обездвиженных» дальних миров, от рельефнейших контрастов взрывчатой и обжигающей стихии forte, fortissimo до созерцательно-ласкающих отзвуков эха.

Рельефные мелодические рисунки и их «отраженные» трансформации в регистровых, динамических, других фактурных преображениях несут в себе смысловой подтекст двоемирия, даже разъятости дольнего и горнего миров. Например, тема «дремлющей святыни», как ее называл Скрябин, в Девятой сонате (т. 39–42) и ее смысловые трансформации от

удаленной бесплотности эфирного эха (ppp; т. 43–46) до устрашающе близкой колокольной яви в кульминации (Alla marcia, forte pesante).

Седьмая соната фактически вся построена на эхо-эффектах. «Эти колокольные гармонии в Седьмой сонате были теми самыми "к небу подвешенными» колоколами", — вспоминал Сабанеев о скрябинской интерпретации. — Он очень любил эти колокольные отзвуки, звучавшие под его руками как бы в двух планах, близком и удаленном, так что не все звуки гармонии были равно сильны, а часть звучала ярко и реально, другая была отзвуком, как бы ответом первой» [49, 157]. Но такая двуплановость характерна не только в упомянутом кульминационном эпизоде сонаты (т. 323-341). Отдаленные звучания небесной неги (céleste volupté), искристость струящихся и окрыленных фигураций (etincelant; ondoyant; ailé), причем, как правило, в окраске рр и ррр, образуют непрестанные смысловые контрапункты отраженных планов «верхней бездны» с мощно звучащим сатанинским образом мрачного величия и всевластия (sombre majesté; impérieux), принявшим обличие в раскатах грома, сверканиях молний (comme des éclairs; foudroyant), «растущих звонах» и в венчающем инфернальную макабру колокольном набате, завершающимся двадцатипятизвучным (!) обертоновым аккордом fortissimo — «нижняя бездна» охватила весь пространственный универсум. Но дальше — только последнее эфемерное эхо, замирающее в ускоряющихся взлетах и призрачных трелях исчезающей вечности...

Для Скрябина важны эти символистские манифестации двоемирия. Эффекты эха, рождающие ощущение необъятных пленэрных просторов и дальних горизонтов, становятся едва ли не главным принципом формостроения и — что важнее — образно-смысловой драматургии, точнее — канвы, на которой Скрябин выплетает фрагментарные намеки некоего «сюжета», смысл которого едва улавливается, лишь предчувствуется. Один из таковых — образ падшего ангела, принимающего различные облики от устрашающей личины «ангела тьмы» до обманчивой обольстительной красоты «ангела света».

Многоликость врубелевских Демонов часто напоминает о себе в Седьмой, Девятой сонатах, но особой силы суггестии мифологема падшего ангела обретает в Шестой сонате, хотя сам Скрябин здесь не предпосылает какой-либо программы — скрябинские звуковые образы воспринимаются нами как тот «мир намеков, понятных сердцу, но почти всецело убегающих от возможности быть выраженными в словах» (вспомним сентенцию Бальмонта, приводимую нами ранее).

Обратим внимание на авторские начальные многочисленные (в Шестой сонате, как ни в какой другой) ремарки: «странно, окрыленно» (étrange, ailé), затаенный пыл (chaleur contenu), таинственное дуновение (souffle mystérieux), ласкающая волна (onde caressante), греза и чары (la rêve, charmes; причем, автор часто их отождествляет в симультанном изложении), таинственный зов (appel mystérieux) и ужас (l'épouvante). Именно ужас становится центрирующим и, по сути, главенствующим настроением сонаты.

из истории русской музыки

В синтезе своем эти ремарки — не что иное как устойчивые знаковые символы, каждый из которых имеет свои фигурационные, интонационные, ритмические характеристики, но одновременно это и ключи к зашифрованному таинству; нетрудно понять, что это также мифемы, сопутствующие образу падшего ангела.

Вся музыкальная ткань построена на этих лейт-знаках (рациональный ригоризм Скрябина здесь удивителен), которые в процессе музыкального развития ввергаются в призрачную фантасмагорию заклинательного действа. «Крылья», «дуновения», «взвихрения», «волны», часто возникающие в разных регистрах, то воспаряют над тембровыми слитностями, то вплетаются в сложные контрапункты общего фактурного рисунка; их конфигурации непрестанно трансформируются (порой до неузнаваемости) в экстатично убыстренных stretto, в рассредоточенных мигах томления и неги. Демонические «грезы», «зовы», «чары» обретают очертания обманчивых «ясности, нежности и чистоты» (la rêve prend form: clarté, douceur, pureté; т. 40–81); ласка эфирных волн, прозрачно-тишайшие взмахи крыльев в оперениях трелей парят в высях — и хрупкая «греза» заполняет всю синеву пространств, окутывает чарами абрисы дольнего мира. Но небесная визионерия обернется другим фантазмом: взвихренные ореолы крыльев (ailé, tourbillonnant) распалятся в молниях вспыхнувшего из тьмы внезапного ужаса — первого предвестия вселенского катаклизма (*l'épouvante surgit*; т. 112–122).

Однако игры резко переменчивыми музыкальными ритмами, интенсивными учащенностями метра, крутыми перепадами динамики, алогичными поворотами действия в целом сообщают звуковым событиям сонаты абсолютную индетерминированность и полную свободу от какой бы то ни было «сюжетной» линейности. Моментальные сменности ракурсов словно преломляются в гигантской кристаллической призме вселенского пространства, что лишь подчеркивает фантастичность демонических метаморфоз.

Поначалу исполненная чувственной, но затаенной пылкости (mf, avec une chaleur contenu; т. 11–14), главная тема, по комментарию автора, «разгорается, все больше, больше расцветает» (курсив Сабанеева. — В. 4; [49, 161]; она как бы материализуется в своей сияющей победоносности (forte; joyeux, triumphant; т. 179-184). Но вселенский кристалл мгновенно блеснет своей новой гранью: снова отсветы, сполохи, дуновения — загадочные просветы иных миров; в волнах, в таинственных зовах, из мрака и шепота (sombre, piano, sotto voce) пробуждаются потаенные силы (epanouissement de forces mystérieuses), странные очертания ангела угасают, на миг зависают над бездной (фермата; т. 196), чтобы полностью раствориться в разуплотненной фактуре. Но призма Космоса вновь блеснет тонким лучом экзальтированной радости (joie exaltée), и... внезапный, как излом светового луча, мгновенный провал в нижнюю бездну – это низвержение Демона, космическая катастрофа (effondrement subit)... В эпизоде, где снова «все становится чарой и нежностью» (tout devient charme et douceur, т. 244-296), изломы крыльев, их колкие взвихрения, изогнутые линии и перекрестья волн,

иллюзорные грезы — все пребывает в далях pianissimo, ppp. Трудно уловить в этих нежных чарах предвестие гигантского и последнего космического катаклизма — пылкие краткие прорывы forte, mezzo forte как бы смещают невидимые границы между верхней и нижней бездной.

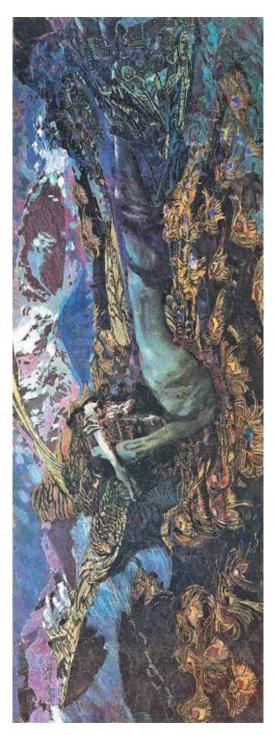
В смысловой кульминации сонаты Ужас явлен в смешении всех, теперь искаженных лейт-символов сонаты. Грезы, ставшие пламенными вспышками молний, затаенный мистический шелест окрыленных ниспаданий, зовы, теперь как удары колокола («бедовыми звонами» называл их Скрябин) — все охвачено головокружительным танцем последнего вселенского экстаза, раздирающего границы верхней и нижней бездн (*l'épouvante surgit, elle se mêle á la danse délirante*). В заключительных тактах, после краткой целотактовой люфт-паузы, лик Демона на мгновение заполнит фантастические пространства Универсума — легкие взмахи его бесплотных крыльев сольются в аккордово-обертоновой вертикали Вечности...

Конечно, мы понимаем, что описательная иллюстративность в духе листовской «По прочтении Данте» принципиально далека от символистской эстетики, как далека она и для Скрябина. Его тонко колорированные звуковые образы ажурно вспененной зыби волн, кружевных оперений крыльев или обжигающей колкости природных стихий — это символистские трансценденции запредельного, для которых «земные» аллюзии волн, сполохов пламен, взмахов крыльев являются лишь метафорами космических катаклизмов, ввергающих в мрачные бездны и головокружительные выси Безбрежного. И все же нам трудно отказаться от ассоциаций с видениями врубелевских «Демонов» с их «сиянием радуг надмирных... и взорами, грозными жуткими, узревшими несказанное» [44, 85].

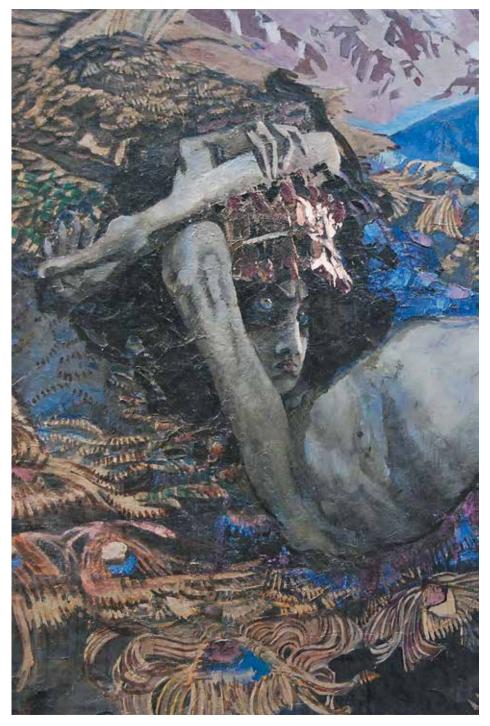
Образ «Демона поверженного» (см. ил. 1 на цветной вкладке), его гигантские надломленные крылья из павлиньих перьев, его лик, украшенный мерцающей золотисто-лиловой звездой диадемы, неотвязны — они словно сублимированы в звучания Шестой сонаты. Родственны и композиционные приемы живописного и звукового полотен. Фрагментированные детали и диспропорции распластанных крыльев, образующих то острые углы и жесткие прямые линии, то гибкие и переплетенные между собой узорчатые кружева у Врубеля; капризные трансмутации крыльев, то «странных» (étrange) и шелестящих, то ядовито колких и молниеподобных, то утопающих в неявности тембров у Скрябина, воспринимаются как диссонансы по отношению к изысканной красоте лилово-синей, золотящейся цветовой гаммы полотна или гурманной утонченности общей тембровой атмосферы сонаты. Даже композиционно центрирующие ошеломленный «внезапный ужас» и сумрачное, выписанное в мертвенно-темной сгущенности колорита чело поверженного Демона с гневом его широко раскрытых глаз вносят тревожную дисгармонию в декоративное великолепие двух шедевров (см. ил. 2 на цветной вкладке).

Композиционные конфликты линеарных изломов, холодящих высветлений и мрачных «провалов» цвета у Врубеля или резких вторжений

Иллюстрации к статье «"Казус Скрябин". Фортепианная поэтика Скрябина в контексте символистских аналогий»



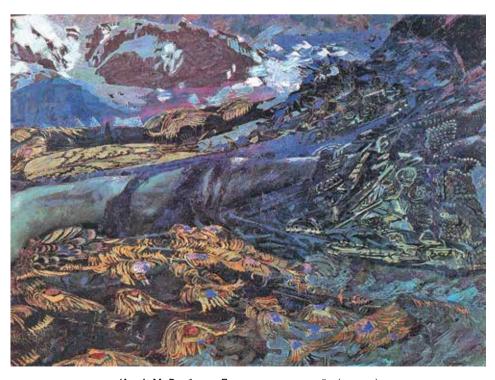
Ил. 1. М. Врубель «Демон поверженный». 1902. Государственная Третьяковская галерея



Ил. 2. М. Врубель «Демон поверженный» (деталь)



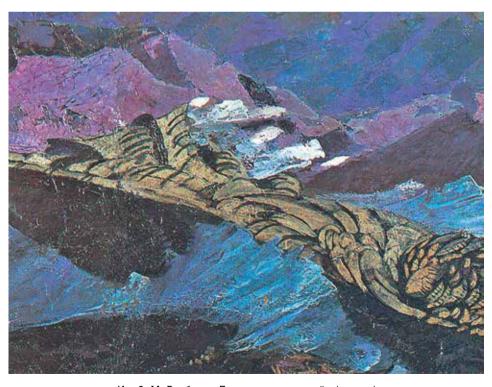
Ил. 3. М. Врубель «Демон поверженный» (деталь)



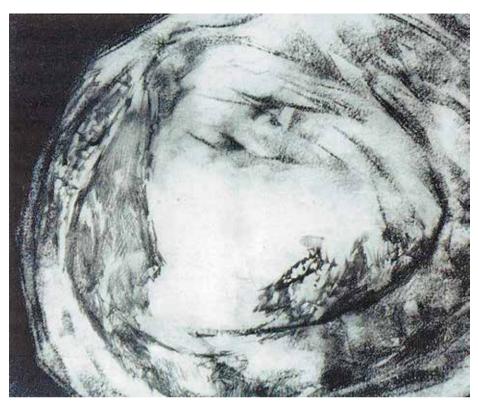
Ил. 4. М. Врубель «Демон поверженный» (деталь)



Ил. 5. Подпись: М. Врубель «Демон поверженный» (деталь)



Ил. 6. М. Врубель «Демон поверженный» (деталь)



Ил. 7. Рисунок из серии «Раковина». Итальянский карандаш, уголь. 1904–1905. Государственная Третьяковская галерея



Ил. 8. М. Врубель. Рисунок из серии «Раковина». Итальянский карандаш, уголь. 1904—1905. Государственная Третьяковская галерея

из истории русской музыки

динамических «взрывов» у Скрябина привносят в атмосферу декоративного изыска их композиций яркие осколочные акценты разрушительного хаоса — может быть, как раз искомого «мирового лабиринта Хаоса», в котором «ощущается говор стихий, отрывки из хоров... мыслимой нами Вселенной» (Бальмонт) [5, 266]. Эти «прерывные образы» суть, как говорил Белый, «разные стороны единого», здесь — демонического космогенеза, сплетенного из голосов Хаоса (см. ил. 3–6 на цветной вкладке).

Но важно еще раз подчеркнуть, что головокружительные взлеты, вьющиеся линии и ломкие зигзаги «малых мистерий» — это те арабесковые вуали, за которыми сокрыто чаемое Неизреченное. Его можно лишь предчувствовать, предощутить, интуитивно уловив смутные, далекие символы, для которых лишь намек возможен. Упоение пылкими и сжигающими огненными светами, томлением и негой, экстазами, излучающими Вечность, — для Скрябина это именно намеки, имманентные символистской поэтиске. Ведь, если вспомнить, «намек» составлял едва ли не главный концепт символистской доктрины в теории и практике Стефана Малларме, Жана Мореаса, Шарля Мориса, а позже — у русских символистов (первенство здесь принадлежит Константину Бальмонту).

Пламенно-слепительная яркость сонорности, излучения и мерцания тембров, звуковые отблески и ореолы отраженных звучаний при всех сво-их разных смысловых контекстах являлись знаками Запредельного, как его предчувствовали символисты. Для Белого это был образ метели, для Бальмонта—стихия огня, для Врубеля—полет падшего ангела над холодом горных вершин, для Скрябина—космогония «фантастических звучащих миров, которых никогда не слышало фортепиано» [51, 200]. Музыка скрябинских космических пространств органично входила в этот ряд, и более—была в этом ряду вершинной.

Образы Космоса воплотятся и в последних сочинениях Скрябина, но здесь скрябинский космизм предстанет уже в иных измерениях «смыслоформ».

От пространственных арабесок к черной черте на белом фоне

Пожалуй, было бы верным назвать одним из главных казусов Скрябина его стремительную — за каких-то двадцать с небольшим лет — творческую эволюцию от ранних «прошопеновских» фортепианных опусов 1890-х — начала 1900-х годов до 60–70-х опусов. Сегодня мы можем лишь помыслить о том радикальном повороте, который намечался в скрябинском композиторском мышлении. За пределом 14 апреля 1915 года Скрябин оставил загадку своего будущего стиля, о котором мы можем судит лишь гипотетически. Однако его протуберанцы уже ощутимы в ряде сочинений

1911-1914-х годов: в Поэме-ноктюрне ор. 61, в Восьмой сонате ор. 66 (завершенной, как известно, последней в плеяде сонат ор. 62, 64, 68 и 70^{16}), в 70-х опусах.

Здесь мы обозначим лишь некоторые черты стилевых предвестий «будущего» Скрябина. Характерно, что в Поэме-ноктюрне ор. 61, во второй и четвертой Прелюдиях ор. 74 медитативность вытесняет столь излюбленные Скрябиным настроения окрыленной патетики. Но даже если прорывы полетности, экстатики и присутствуют в «Темном пламени» ор. 73 №2, в поэме «К пламени» ор. 72, в третьей и пятой Прелюдиях ор. 74, они воспринимаются скорее как интеллектуальные абстракции, обусловленные более «геометрической» структурой форм, нежели стихией экстатических чувствований.

Когда Скрябин сравнивал музыкальную форму с шаром, он подразумевал в первую очередь идею доскональной законченности — «закругленности» — формальной структуры. Хорошо известно его высказывание: «Шар — это геометрический образ наибольшей завершенности» [49, 123]. Современники Скрябина обращали внимание на безукоризненность его формальной архитектоники, отмечая в то же время внутренние «противоположности» стиля композитора Так, по мнению В. Коломийцева, музыка Скрябина «необыкновенно причудлива и в то же время алгебраично-закономерна, ее крайняя чувственность совмещается с исключительной абстрактностью» [42, 222]. Это верно, если подразумевать те сочинения, в которых «причудливость» и «чувственность» действительно определяли доминанту образов и настроений, — преимущественно миниатюры сороковых и некоторые пьесы пятидесятых опусов. Но в последних сочинениях верх берет именно «исключительная абстрактность».

Вполне вероятно, что Скрябин, работая над поэмой «К пламени» (к весне 1913 года уже существовали эскизы пьесы, а в 1914 поэма вместе с «Темным пламенем» и Прелюдиями ор. 74 будет издана), знал статью Андрея Белого «Линия, круг, спираль — символизма», опубликованную осенью 1912 года в «Трудах и днях» 18. Во всяком случае, концепция Белого, утверждавшего новые — да, именно абстрактно-геометричные — ориентиры символизма, и устремления Скрябина в сторону все большей отвлеченности звуковых арабесок, все большей их отдаленности от «гуманистических» аллюзий, имели очевидные точки пересечений. Ведь уже сам факт заметной редукции или даже отказа от чувственно окрашенных или ассоциируемых

¹⁶ Восьмая соната создавалась в течение 1913 года (завершена вместе с Девятой к концу мая), когда уже существовали эскизы Поэмы «К пламени».

 $^{^{17}}$ «Форма и стиль идеальны», — писал Н. Жиляев А. Станчинскому о Пятой сонате Скрябина; Е. Гунст о Десятой сонате: «Вся она предстает как бы высеченной из одного куска гранита: в ней нельзя ни убавить, ни прибавить ни единого штриха, до такой степени здесь все строго и логично» (цит. по [42, 163, 224].

¹⁸ Выпуски программного периодического издания позднего символизма были в личной библиотеке Скрябина.

с эмоциональными движениями ремарок¹⁹ свидетельствует об определенно наметившейся тенденции к выходу (как, вспомним, говорил Вяч. Иванов) «за ограду чувств» и передачи «нечеловеческих ощущений». Образ шара, как известно, являлся для Скрябина еще и абсолютным геометрическим символом Вселенной. И именно идея шара сублимируется у него в «звучности нечеловеческие», теперь тяготеющие к абстрактным линиям, кругам, спиралям — теперь он и символизируют пространства фантастического скрябинского Универсума.

Ремарки в поэме «К пламени» призваны передать все стадии возгорающейся стихии от «темной» (sombre) ее бездвижности, пробуждающегося волнения и приглушенного ликования (une émotion nessante; une joie voilée) до экстатичной, бурной радостности и светоносного сияния огня (une joie de plus en plus tumultueuse; éclatant, lumineux). В то же время безукоризненно выстроенная, устремленно сквозная форма поэмы, ее лапидарный динамический план от начального *pianissimo* до кульминационного и итогового fortissimo вызывают явную аналогию с Архимедовой спиралью, чей образ безусловно лежит и в основе экстравагантно-метафорических сентенций Белого. «Мы увидим круг с точкою посредине; в точке — сжатая линия эволюции», — пишет он. Это «точка первого мига, где Вечность и время соприкоснулись... на миг». Но ведь таким «мигом» звукового пространства, свернутого в световой луч, могла бы быть и начальная статичность «спящей» стихии в Поэме. Краткие интонации темы поначалу взаимодействуют в сжатых звуковых объемах, но постепенно отдельные детали фактуры, повторяясь, начинают как бы высвечивать друг друга; осваиваются все новые и новые регистры, возникают эффекты первых вращений воспламеняющихся спиральных витков; «круголиниями» называет их Белый. Взвихренность спиральных прирастаний, языки пламени в разнообразных тремоло, охватывающих все более разгорающееся звуковое пространство, и первая гармоническая вертикаль — органный пункт и вместе с тем ось, как мощное излучение нездешнего света сквозь пылающие тремолирующие вибрации звуковой ткани, — разве это не та самая «линия», что «бегает на расширяющихся *кругах*» и увеличивает от раза к разу охват спиралевидных вращений — «развития по окружности»? Заключительные пять тактов поэмы — движение «от мгновения к Вечности», торжествующее утверждение спиральной галактики: огнистая линия-стрела властно пронзает все звуковое пространство пьесы, весь ее диапазон от звука «ми» контроктавы до «до-диез» четвертой октавы — «мы в последнем мгновении ощущаем всю линию времен. <...> Небосвод, опустившийся в землю, и земля, ушедшая

 $^{^{19}}$ Например, в Восьмой сонате практически нет былых красочных ремарок за исключением только трех: Tragique (трагично), предпосланной единственной мелодически оформленной теме сонаты, haletant (задыхаясь) и doux, languissant (с нежной истомой) в заключительных пяти тактах; скупые обозначения темповов и агогики даны традиционно на итальянском языке. Во второй Прелюдии ор. 74 это заглавные $Tr\acute{e}s$ lent, contemplatif (очень медленно, созерцательно) в начале и dim. smorzando в двух последних тактах.

в небосвод, соединились в реальность Cимвола — Cамого» (курсив и знаки препинания Белого. — B. 4.) [10, 203, 204, 207, 208].

В последних сочинениях Скрябин часто обращается к разнообразным фигурам circulatio—своеобразным эквивалентам «шара», определяющим формообразующий принцип его «пространственных» композиций. По сути, все средства выразительности теперь главным образом сосредоточены на передаче эффектов круговых вращений, то как бы предполагающих perpetuum mobile, то размыкающих и расширяющих эти круги в спиралевидных движениях. В третьей Прелюдии ор. 74 идея двойной замкнутой циркуляции выражена в стремительном освоении динамического и регистрового звукового пространства. После подъема фигураций от начального piano к первой вершине (т. 1–4) и лапидарного стыка forte-«выкрика», затем его пространственного эха $(f, comme\ un\ cri-p, subito)$ начнется стремительный регистровый и динамический спад (т. 8–12) — первый круг замкнулся. Второй круг повторяет предшествующий фактурный рисунок вращательного движения, но регистр несколько снижен, темброво «сгущен». Если бы не резюмирующий двутакт, повторяющий — после люфт-паузы — последние пять восьмых предшествующего ниспадающего каскада и собирающий в аккордовый сгусток всю звуковысотную структуру пьесы, цика круговых вращений мог бы повторяться еще и еще в вихрях звуковых галактик...

По аналогичному принципу действует геометрическая фигура круга в пятой Прелюдии этого же опуса. Но только здесь планетарные вращения расширяются, завоевывают новые звуковысотные вершины. Гордо-воинственный (fier, belliqueux) дух пьесы привел бы расширяющуюся Вселенную к космическому взрыву, если бы не властный жест (imperieux), останавливающий вращения светил...

В «Темном пламени» фигура *circulatio* находит удивительное по своему лаконизму решение. Иллюзия повторяющихся и стремящихся к бесконечности круговых движений достигнута здесь фактически только ускорением хода музыкального времени и целеустремленной активизацией динамики. Геометрическая прогрессия лишь намечена в экспозиции первого интонационного оборота (своеобразного мотто всей пьесы) и спада триолей (т. 5–6) — это как бы концентрация огромной кинетической энергии, пробуждающейся в т. 19–22 и вступающей в свои права в последующей репетитивности начального мотто при неуклонно возрастающем темпе (*presto* — *accel. росо а росо* — *prestissimo*; т. 23–42), сжимающего спираль хроноса до предела. Длительное *ritardando* (т. 43–47) возвращает нас к истоку, и начинается новый виток экспрессивного вращения времени. После «обрыва» *prestissimo* (лакуна молчания на целотактовой паузе; т. 80) вновь в темпе Lento звучит мотто: *perpetuum mobile* могло бы возобновиться...

Надо думать, что своего рода «геометризм» был свойствен и авторским исполнениям последних лет. Например, в «Желании» ор. 57 №1 (запись 1910 года) динамикой, интонированием Скрябин буквально высвечивает формально-смысловой центр одной из самых кратких своих пьес, и мы едва

ли не осязаем «шаровидность» целостной звуковой конструкции, вытканной лучами, исходящими из этого центра.

Если (как считал Белый) «символ, извне определяемый, есть напряженный до крайности афоризм», то последние пьесы малых форм Скрябина обладают именно таким свойством афористичности; если символистские образы это — «эмблематическая роспись переживаний», то лаконичный «геометризм» скрябинских абстрактных арабесок — это уже действительно эмблемы, символизирующие отражения «макрокосма — микрокосмом» [11, 30, 177; 18, 111].

Скрябинское устремление к аскетизму выразительных средств позволяет провести аналогию с отказом Врубеля от цветовой палитры и его культивацией черно-белых тонов, которая, по его убеждению, в будущем вытеснит живописный цвет. Как считал художник в последние годы своего творческого пути, «краски вовсе не нужны для передачи цвета предмета» — их заменит геометризм рисунка, тех его «мельчайших планов, из которых создается в нашем воображении форма, объем предмета и цвет» [27, 222]²⁰.

Задолго до скрябинской идеи шара Врубель в серии рисунков раковины (1905), выполненных итальянским карандашом и углем, приходит к абсолютной условности геометрических форм. Овальная форма раковины с уходящими вглубь перламутровыми переливами и цветовыми модуляциями передана крайне экономными графическими средствами: округлые линии, состоящие из мелких и более крупных зигзагов, их пересечений с прямыми и согнутыми пунктирными штрихами, образуют эффекты дальних и близких планов объемной природной формы. Вместе с тем, более густо прочерченные внизу и утончающиеся к верхнему композиционному плану пунктиры дуговых изгибов и полукружий как бы замыкают круг, создавая иллюзию вращения космической сферы. Как и у Скрябина в «Темном пламени», здесь графическая условность плоскостного изображения словно выходит в другие измерения фантастических иллюзий: перед нами та же, сведенная до аскетичной условности эмблема, символизирующая вечные вращения галактик (см. ил. 7, 8 на цветной вкладке).

Но самое загадочное сочинение из последних опусов Скрябина — это Восьмая соната. Прежние стилистические приемы — временные сжатия, вторжения кратких динамических подъемов и спадов (чаще как «обрывов» и эхо), поэтика фермат и пауз, доминирующая окраска *pp* и *ppp* — присутствуют и здесь, но семантика их иная. Словно в сонате «за не бом раздвинулось Небо не бес» (Бальмонт). И это новое Небо — уже самодостаточные чистые звуковые абстракции, лишь напоминающие о переливах чувств и настроений, скажем, в той же Шестой сонате. Фортепианная ткань, как и мелодико-гармоническая работа здесь отличаются редкой даже для Скрябина прозрачностью и экономностью средств, благодаря чему

 $^{^{20}}$ «Я уверен, что будущие художники совсем забросят краски, будут только рисовать итальянским карандашом и углем, — говорил Врубель, — и публика научится в конце концов видеть в этих рисунках краски, как я теперь их вижу» [там же].

формальная структура приобретает особую ясность. Тематический материал, как это было характерно и в предшествующих опусах, претерпевает различные фактурные трансформации, из которых сплетается фактически вся кружевная канва сонаты. Но предельная разуплотненность фактуры стала предусловием для необычно легкой графики «Неба небес»: краткие сегменты тематизма, регулярные рефрены ниспадающих гирлянд и прозрачных взлетов создают бесконфликтную субтильную звуковую среду абсолютной бесплотности; рельефные ритмические фигуры, кажется, лишь намекают на экстатичный танец—скорее, это именно абстрактные эмблемы танца. Особенно показательны эпизоды Presto, Prestissimo в динамке pianissimo с их колкой, как правило, нонлегатной фактурой (т. 300–327 и особенно т. 393–405, в коде сонаты): это уже не живопись красочных тембров, а безукоризненно отточенная черно-белая графика детальных зигзагов, росчерков, пунктиров внутри отчетливо структурированного целого. Все хрупко, все на грани исчезновения в этой тончайшей атмосфере pp и leggerissimo.

Поэма-ноктюрн ор. 61 — одна из самых «дальних» и призрачных скрябинских арабесок. Созданная в 1911 году, она становится предвестником настроений второй и четвертой Прелюдий ор. 74. Парящие в пространствах орнаменты кратких тем, как бы пригрезившихся во сне (comme en un rêve), molto rit., ведущее к ферматам (т. 2, затем т. 5), будто останавливают время. Спящая нега (volupté dormante) отражается в смутных шепотах (un murmure confus), зыбких тенях (ombre mouvante), в кристально-жемчужных (cristallin, perlé) воспарениях, в ниспадающих фигурах томления (avec langueur)... Время может пробуждаться, становясь пылкой субстанцией чувства, но Скрябин будто не хочет дать ему развития, неоднократно прерывая этот пыл: ход времени будет неоднократно «зависать» в паузах молчания. В дальних пространствах, окрашенных «бесколоритным» тембром ррр, на фоне повторяющихся бездвижных обертоновых вертикалей напомнят о себе знакомые интонации и силуэты тематического материала. Они тихо искрятся, почти растворяются в ауре окутывающих «туманных» фонов. После репризы, где повторятся все тонко прорисованные абрисы настроений, в заключительных тактах ноктюрна еще раз возникнут — уже как последние отзвуки гаснущего узора — аккордовые обертоны и возносящиеся россыпи кристаллов, словно преодолевшие законы земных тяготений... И все исчезнет (pp, smorz.) в истаивающем беззвучии Вечности.

Тихая мистерия продолжится в Прелюдии ор. 74 \mathbb{N}^2 — одном из последних шедевров Скрябина. Не пройдем мимо ремарки contemplatif (созерцательно), которую автор использует в первые в своем богатом образном лексиконе. Любопытны авторские комментарии. Атмосферу музыки Скрябин сравнивает с пустыней. «Это, конечно, не пустыня физическая, а астральная пустыня... Это — высшая примиренность, белое звучание... В этой прелюдии такое впечатление, точно она длится целые века, точно она вечно звучит, миллионы лет» (курсив мой. — В. Ч.) [49, 313]. Музыка об этом — о безмерности времени и бесконечности иллюзорного пространства

без границ. Скрябин призывает к отрешенному сосредоточению, чтобы «вкусить молчания мысли. Сделаться таким пустым, пустым, как будто еще ничего не сотворено» [там же, 244]. Монохромная динамика (неизменное pp на протяжении всей прелюдии), «пустынная» бездвижность времени, приглушенная красота монотонно-палевого — все как отзвук молчащей Вечности, все — созерцание «еще не сотворенного». Тембровая обесцвеченность, смутность блеклых тонов, застывающих в пустотах космического вакуума — как погруженность в ничто, как вслушивание в ничто. Окончание пьесы — полная обесплоченность звука в вездесущей тишине, нейтральности бесцветно-дальнего, в беспредельях астральной пустыни. И туманный росчерк вопроса, загадки, замирающей в молчащих паузах, — взгляд, остановленный перед бесконечностью «сонорной белизны» предбытия...

Миражно обманчивый свет, отраженный от субстанций, не существующих в мире реальностей, в Поэме-ноктюрне, в Прелюдии воспринимаются как слуховые онирические видения. В этой красоте транса, когда время отсутствует, статичные звуковые картины с их орнаментально повторяющейся симметрий форм уподоблены череде зеркальных отражений: «Зеркало в зеркале, и они углублены еще новым зеркалом, и многократная зеркальность, чаруя душу безгласной музыкой, уводит ее от предельного к бесконечному» (Бальмонт) [4, 316-317]. Но Ницше дал бы совсем иную характеристику скрябинским абстракциям: «нечто темное, неведомое, смутное». И подобно Вагнеру, Скрябин покорял «не музыкой, а идеей» — сказал бы автор «Казуса Вагнер». «Богатство загадок в его искусстве, его игра в прятки под ста символами, его полихромия идеала... это гений... в создавании облаков, его гоньба, блуждание и рысканье по воздуху, его "всюду" и "нигде", великие символы звучат в его искусстве из туманной дали тихим громом» [47, 545]. Конечно, данная, полная сарказма и остракизма ницшеанская сентенция адресована «декаденту» Вагнеру. Как и эта: «Утонченность в соединении красоты и болезни заходит здесь так далеко, что как бы бросает тень на прежнее искусство Вагнера: оно кажется слишком светлым, слишком здоровым. Понимаете ли вы это? Здоровье, светлость, действующие как тень?» [там же, 549]. Но не суть ли это и те последние проблески декаданса, проступающие сквозь скрябинские астральные пустыни?.. Или все же «казус Скрябин» несет в себе нечто иное — некие смыслы уже по ту сторону декаданса?

Теме дематериализации звука, пронизанного молчанием, Скрябин в последние два года жизни уделяет особое внимание. Он неоднократно возвращается к мысли о «шелестящем молчании», «белом» звуке. В ряде поздних его сочинений (Десятая соната, Поэма-ноктюрн, Прелюдии ор. 72 №2 и 4 и др.) тишина беззвучия— «немая белизна», как сказал бы Бальмонт, — входит в музыкальный континуум и, более того, определяет его смысловую доминанту.

Из комментариев Скрябина. О связующей теме в начале Allegro Десятой сонаты: «Здесь звук истончается. Эти трели — это дематериализация звука. Все окрыляется, все становится взлетом». О финале сонаты: «Музыка совсем

истончается, ее почти нет. Остается один дематериализованный ритм». «Ведь эти звуки, наверное, — даже не те, что звучат на фортепиано» [49, 263].

Сабанеев писал о скрябинском стиле последних сочинений как «уже устремляющемся от берегов искусства»: «Музыка его словно хотела... свести до минимума, до граней тонкости свое физическое отображение. <...> призрачные звучности наполняли его последние творения — словно он собирался улететь от мира вещей»; «...это какая-то полная опрозрачненность музыки, это какое-то полное обесплочение ее, отмирание даже того утонченного эротизма, который был у него ранее...» [51, 31, 34; 49, 327].

Однако за феноменами дематериализации музыки, ее «минималистской» эмблематичности ощутимы уже другие эстетические величины. Геометрией космогенеза можно назвать скрябинские рационально выстроенные композиции, в которых лапидарная афористичность абстрактных эмблем встречается—вне какой-либо противоречивости—с отвлеченной медитативностью состояний. И важно: в скрябинском звуковом Космосе метафорический язык символизма становится все более условной и эфемерной художественной категорией.

Конечно, Скрябин был не единственным, кто ощущал новые веяния времени, когда символистские концепции творчества уже утрачивали свою креативную способность. Поиски выходов в автономный и самодостаточный мир художественного творения как «вещи в себе» вне каких-либо связей с миром детерминированных явлений так или иначе уже предчувствовались в символистских исканиях абсолюта, скрытого за играми иллюзорных «арабесковых» видимостей. В ближайшей исторической перспективе идея арабески как некоего «стража порога», хранящего символистскую тайну Неизреченного, все более устремляется к обретению другого статуса — а бстрактной самоценности.

В искусство приходит иная художественная парадигма, свободная как от символистской многозначности «мира вещей», так и от предметной однозначности данностей этого мира. Обозначая радикальный «духовный поворот» как черту времени, Василий Кандинский в 1911 году высказывает мысль о непреложности отказа творцов «от телесного, чтобы служить ∂y -ховному» (курсив Кандинского. — В. Ч.) [34, 108, 116] 21 . Как он пишет, «жизнь духовная, которой часть и одно из могучих двигателей есть искусство, есть движение сложное, но определенное и способное принять выражение в простой формуле: вперед и вверх. Это движение есть путь познания. Оно может принимать разные формы. Но всегда в основе его остается тот же внутренний смысл, та же цель» (курсив мой. — В. Ч.) [там же, 107–108]. Формула Кандинского фактически стала выражением парадигмы «новой духовности» распредмеченного искусства, свободного от диктата (словами Вяч. Иванова) «гуманизма, понятого как утверждение человеческой, только человеческой сферы сознания» [30, 108].

²¹ В России концепция Кандинского была представлена Н. Кульбиным в 1911 году; первые фрагменты трактата на русском языке были опубликованы в 1914 году.

Однако задолго до трактата Василия Кандинского и его ранних абстрактных «Композиций», «Импровизаций», других беспредметных картин 1910–1913 годов²², первым вестником «новой духовности» стал светоч французского символизма Стефан Малларме. В последнем сочинении поэта «Бросок игральных костей» (1897), этого «абсолютного текста» (понятие автора), вербальность бескомпромиссно удалена от смысловой эмпирики — распредмеченное слово постепенно нивелируется, оставляя незаполненные пространства бумажного листа... В 1915 году Клод Дебюсси создает сюиту для двух фортепиано «В белом и черном», цикл Этюдов шедевры чистой музыки как самоценной игры звуковых арабесок, теперь свободных от какой-либо «жизненной» образности, которая еще совсем недавно напоминала о себе в его «Парусах», «Шагах на снегу», «Фейерверке», других прелюдиях... Нефигуративные картины 1914–1917 годов раннего Пауля Клее («Умеренно», «С красным флагом», «Высоко сияя, стоит луна», «"О", широкий формат» и др.); декоративные панно «Кувшинок» и пейзажи, над которыми работал Клод Моне начиная с 1918 года, где отражения видимостей мира в водной глади представлены, скорее, как абстрактные вариации и «напоминания» этих видимостей... — всё это знаки выходов в автономные художественные миры, оставившие в прошлом «отблески», «неявности», «туманности» символистского Неизреченного.

Но есть здесь и другой аспект «новой духовности», имеющий непосредственное отношение к русскому художественному феномену космизма раннего XX века. Ведь формула «вперед и вверх» означала для Кандинского не только отказ от приземленности искусства как «иллюстрации» к жизненным реалиям, но прежде всего «создание духовной пирамиды, которая поднимается до небес» [34, 118]. Желание преодолеть психологическую оболочку «я» и «смотреть на себя как на небо и вести точные записи восхода и захода звезд своего духа» (В. Хлебников) [57, 9]; найти путь высвобождения «я», чтобы в конце концов отождествить личностное с космическим абсолютом, понять «я» как «атом тела Индивидуума Вселенной» (А. Белый) [17, 91, 93]; обосновать освобождение искусства от «ненужного груза предметности» (К. Малевич; цит. по [1, 238]) — эти творческие лозунги можно трактовать именно как метафорический образ пирамиды, устремленной в выси «чистого искусства».

«Черный квадрат» и серия других супрематических работ Малевича, экспонировавшихся на выставке «0,10» в 1915 году, выражали авангардную идею «превосходства чистой чувствительности в искусстве. <...> Предметность, как таковая, не обозначает для супрематизма решительно ничего» [там же, 238–239]. Вслушаемся в слова художника: «Больше нет изображений реальности, никаких представлений идеала, ничего, кроме пустыни! Но эта пустыня полна духовности и беспредметной чувствительности,

 $^{^{22}}$ Кроме упомянутых работ назовем «Картину с белой каймой», «Черные штрихи I», «Мечтательное», иллюстрации для книги «Звуки», «Беспредметное», «Лирику», «Пейзаж с красными пятнами», «Светлую картину».

которая происходит повсюду» [там же, 238]. Именно к такой «пустыне», раскрепощенной от пут салонных «чувств» и «переживаний», и устремлялось искусство Скрябина: оно «миллионом нитей связано с космосом, оно — космическое по самой своей природе» (Сабанеев) [52, 394].

В скрябинской игре, как и в его поздних сочинениях, правда, еще нет того абсолютного а-эмоционального пуризма, который свойствен супрематическим — «сверх-живописным» — полотнам Малевича. В музыку это придет вместе с фортепианными прелюдиями и поэмами Николая Рославца, с «Формами в воздухе» и «Синтезами» Артура Лурье, «астральными» композициями Николая Обухова — но это будет уже совсем другой, «конструктивистский» XX век.

Однако не казус ли? — В последних «малых мистериях» Скрябина симптомы распредмеченного, «расчеловеченного» искусства становились все более очевидными. Это был путь к достижению простоты, чистоты и ясности Абсолюта, уже не имеющего ничего общего с символизмом. И парадокс тут в том, что новаторская концепция звука и ритма, колорита и агогики, времени и пространства берет начало именно в символистской поэтике скрябинского «сверх-фортепиано». Именно здесь был совершен тот первый демарш, который позволил выразить в сфере музыкальной выразительности нечто принципиально иное в сравнении со слишком привычными психологическими мотивациями прошлой эпохи. Вместе с тем, эволюция скрябинского стиля — от ранней колористической изнеженности к позднему графизму, от экстатичности чувств к «молчанию мысли» и медитативности — есть не что иное, как нахождение путей к постсимволистской «новой духовности». Его «сверх-фортепиано» преисполнено тех тонких речений (уже не былого романтического «пения»), тех хрупких звучаний и шепотов, которые складывают новые имена, — вот безошибочно узнаваемые приметы этой духовности.

Вяч. Иванов замечательно определил содержание скрябинского творчества как «стройную мысль, тройную страсть, тройной пафос: 1) пафос выхода из граней личного, частичного, малого я — музыкальный трансцендентализм; 2) пафос вселенского... слияния в единое Я всего человечества — или макрокосмизм (универсализм) музыкального сознания; 3) пафос бурного прорыва в просторы свободного иного бытия — вселенский трансформизм» [31, 116]. Вот квинтэссенция уникального и главного скрябинского казуса, за которым стоит новая формула культуры. Мог ли ее предвидеть автор «Казуса Вагнер», для которого альтернативой европейскому декадансу стала, как известно, музыка Жоржа Бизе?..

* * *

Как-то Скрябин высказал мысль о сложном времени, о мучительном кипении страстей, которое сотрясает мир, и о той будущей эпохе, когда «все придет к простой формуле: черная черта на белом фоне, и все станет

nросто, совсем nросто» (курсив мой. — B. Ψ .) $[38, 126]^{23}$. Даже если это суждение утопично с позиций грядущих исторических событий (приближалась Первая мировая война), оно, тем не менее, несло в себе провиденциальные зерна, которые дадут всходы в искусстве «новой духовности» будущего — беспредметное, «дегуманизированное» (как характеризовал новые тенденции искусства X. Ортега-и-Гассет) искусство станет заметным вектором художественной культуры вплоть до наших дней.

Интуиции Скрябина в сфере музыкального языка отозвались во многих творческих движениях XX века: предчувствия додекафонной техники и ультрахроматизма, фактурный минимализм (последние скрябинские опусы можно классифицировать как первые эталоны в этой области), предвидения «спектральной музыки»... В то же время связь скрябинских новаций с исполнительскими тенденциями XX— начала XXI века весьма опосредована. Значительно большее влияние на ход событий в истории пианизма оказало искусство Рахманинова, учтем и продолжающуюся поныне академическую родословную апологетов псевдоромантического пианизма.

И последнее. Еще раз из Ницше. «Глубокое отчуждение, охлаждение, отрезвление от всего временного, сообразного с духом времени: и, как высшее желание, око Заратустры, око, озирающее из страшной дали весь факт "человек" — видящее его под собою... Для такой цели — какая жертва была бы несоответственной? какое "самопреодоление"! какое "самоотречение"»! (курсив мой. — В. Ч.) [47, 526] — восклицает философ. Так Ницше видит выход в иные искомые эмпиреи. Выход через самоотречение. Кажется, «Казус Вагнер» сближается с «Казусом Скрябин», и дело вроде бы лишь в нюансах. Но вслушаемся в другие слова.

В «Переписке из двух углов» Вячеслав Иванов писал Михаилу Гершензону: «...есть рутина мышления и рутина совести, есть рутина восприятий, трафареты чувств и бесчисленных клише речений. Они подстерегают самое зачатие духовных зародышей, тотчас обволакивают их и как бы в любовных объятиях увлекают на избитые пути» [33, 36]. Речь тут ведь тоже идет о тенетах уставшей академической культуры и ее «мертвых идолах». Каков же тут выход для художника, изжившего в себе декадентствующий романтизм, отринувшего символизм, обретающего первые знаки мистериальной «новой духовности»? Как проницательно замечает по поводу послевагнеровской эпохи Вяч. Иванов, выход — в «перерождении личности», это и есть «вожделенное освобождение. Умойся ключевой водой — и сгори. Это возможно всегда, в любое утро повседневно пробуждающегося духа» (курсив мой. — В. Ч.) [там же, 24]. Облик Скрябина, композитора и пианиста, знаменовал именно такое освобождение.

 $^{^{23}}$ В начале 1913 года К. С. Станиславский устроил прием в честь Айседоры Дункан и Гордона Крэга. Среди присутствующих были также Скрябин, Балтрушайтис и Алиса Коонен, которая в своих воспоминания приводит высказывание Скрябина на этом вечере.

Использованная литература

- 1. *Анненков Ю.* Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2 т. Т. II. М.: Художественная литература, 1991. 336 с.
- 2. *Бальмонт К.* Звуковой зазыв URL: http://aca-music.ru/analiticheskij-razdel/k-balmont-zvukovoj-zazyv-a-n-skryabin/ (дата обращения: 18.03.2016).
- 3. *Бальмонт К. Д.* Из записной книжки (1904) // Бальмонт К. Д. Собрание сочинений: в 7 т. Т. І: Полное собрание стихов 1909–1914: Книги. І–ІІІ / вступ. ст. В. Макарова. М.: Книжный Клуб Книговек, 2010. С. 207–208.
- 4. *Бальмонт К. Д.* Поэзия как волшебство // Критика русского символизма: в 2 т. Т. I / сост. Н. А. Богомолов. М.: Олимп, 2002. С. 268–317.
- 5. *Бальмонт К. Д.* Элементарные слова о символической поэзии // Критика русского символизма: в 2 т. Т. I / сост. Н. А. Богомолов. М.: Олимп; АСТ, 2002. С. 246–267.
- 6. *Башляр* Г. Мгновение поэтическое и мгновение метафизическое // Башляр Γ. Новый рационализм. М.: Прогресс, 1987. С. 347–353.
- 7. Белый А. Глоссолалия. Поэма о звуке. Томск: Водолей, 1994. 96 с.
- 8. *Белый А*. Как мы пишем // Белый А. Кубок метелей: Роман и повести-симфонии. М.: TEPPA, 1997. С. 749–761.
- 9. *Белый А.* Кубок метелей. Четвертая симфония // Белый А. Собрание сочинений: в 14 т. Т. Х: Симфонии / сост., послесл. и коммент. А. В. Лаврова. М.: Дмитрий Сечин, 2014. С. 199–342.
- 10. *Белый А.* Линия, круг, спираль—символизма // Труды и дни. 1912. № 4–5 (Июль—Октябрь). С. 13–22.
- 11. *Белый А.* Литературный дневник. Символизм // *Андрей Белый*. Собрание сочинений. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей. М.: Республика, 2012. С. 186–191.
- 12. Белый А. Литературный дневник. Шарль Бодлер // Белый А. Собрание сочинений: в 14 т. Т. VIII: Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей / общ. ред., послесл. и коммент. Л. А. Сугай; сост. А. П. Полякова и П. П. Апрышко. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012. С. 191–197.
- 13. Белый А. О писателях. «Вишневый сад» // Белый А. Собрание сочинений: в 14 т. Т. VIII: Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей / общ. ред., послесл. и коммент. Л. А. Сугай; сост. А. П. Полякова и П. П. Апрышко. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012. С. 302–305.
- 14. Белый А. О писателях. «Иванов» на сцене Художественного театра // Белый А. Собрание сочинений: в 14 т. Т. VIII: Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей / общ. ред., послесл. и коммент. Л. А. Сугай; сост. А. П. Полякова и П. П. Апрышко. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012. С. 305–307.
- 15. *Белый А*. О себе как писателе // Белый А. Кубок метелей: Роман и повести-симфонии. М.: ТЕРРА, 1997. С. 761–768.
- 16. Белый А. О символизме // Труды и дни. 1912. № 1 (Январь-Февраль). С. 10–24.
- 17. Белый А. Пути культуры // Вопросы философии. 1990. № 11. С. 91–94.

- 18. *Белый А.* Собрание сочинений: в 14 т. Т. XIV. Ритм как диалектика и «Медный всадник». Исследование / сост., послесл. и коммент. Д. О. Торшилова. М.: Дмитрий Сечин, 2014. 528 с.
- 19. *Белый А.* Символизм как миропонимание // Белый А. Собрание сочинений: в 14 т. Т. VIII: Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей / общ. ред., послесл. и коммент. Л. А. Сугай; сост. А. П. Полякова и П. П. Апрышко. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012. С. 169–184.
- 20. Белый А. Собрание стихотворений. 1914. М.: Наука, 2014. 462 с.
- 21. Бенуа А. Н. Русское искусство XVIII-XIX веков. М.: Эксмо, 2004. 544 с.
- 22. *Бертенсон Н*. Анна Николаевна Есипова. Очерк жизни и деятельности. Л.: Музгиз, 1960. 168 с.
- 23. *Брюсов В.* Из книги «Далекие и близкие. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней» // Брюсов В. Собрание сочинений: в 7 т. Т. VI: Статьи и рецензии 1893—1912. Из книги «Далекие и близкие». М.: Художественная литература, 1975. С. 191–375.
- 24. Брюсова Н. О ритмических формах Скрябина // Труды и дни. 1913. № 1–2. С. 65–76.
- 25. *Волошин М.* Блики. Врубель // Волошин М. Искусство и искус. Эссе. СПб.: Лениздат, 2014. С. 127–129.
- 26. Воспоминания о С. В. Рахманинове: в 2 т. Т. II / ред.-сост. 3. Апетян. Изд. 4-е. М.: Музыка, 1974. 576 с.
- 27. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике / вступит. ст. Ю. Н. Подкопаевой. Изд. 2-е. Л.: Искусство, 1976. 384 с.
- 28. Давыдова О. Модерн на высоте символизма или духовная дистанция жизни стиля // Символизм и модерн феномены европейской культуры / ред.-сост. И. Светлов. М.: Спутник +, 2008. С. 43–63.
- 29. *Иванов Вяч*. Заветы символизма // Критика русского символизма: в 2 т. Т. II / сост. Н. А. Богомолов. М.: Олимп; АСТ, 2002. С. 73–89.
- 30. *Иванов Вяч*. Национальное и вселенское в творчестве Скрябина (Скрябин как национальный композитор) // А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель / сост. О. М. Томпакова. М.: Гос. мемориальный музей А. Н. Скрябина, 1994. С. 102–113.
- 31. *Иванов Вяч*. Скрябин (Речь на скрябинском концерте проф. А. Б. Гольденвейзера в студии-мастерской «Красный петух» 25 февраля 1919 г.) // А. Н. Скрябин. Человек. Художник. Мыслитель / сост. О. М. Томпакова. М.: Гос. мемориальный музей А. Н. Скрябина, 1994. С. 114–116.
- 32. *Иванов Вяч*. Чурлянис и проблема синтеза искусств // Иванов Вяч. Собрание сочинений: в 4 т. Т. III. Брюссель: Foyer oriental chrétien, 1979. С. 147–170.
- 33. *Иванов В. И., Гершензон М. О.* Переписка из двух углов // Гершензон М. О. Избранное. Тройственный образ совершенства. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. С. 22–48.
- 34. *Кандинский В. В.* О духовном в искусстве // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства: в 2 т. Т. I: 1901–1914. М.: Гилея, 2008. С. 104–170.
- 35. Каратыгин В. Молодые русские композиторы // Аполлон. 1910. № 11. С. 30–42.

- 36. *Коган Г. М.* Иосиф Гофман и его книга // Вопросы пианизма. Избранные статьи. М.: Советский композитор, 1968. С. 191–219.
- 37. Коган Г. М. Ферруччо Бузони. М.: Музыка, 1964. 192 с.
- 38. Коонен А. Г. Страницы жизни. 2-е изд. М.: Искусство, 1985. 446 с.
- 39. *Коровин К. А.* М. А. Врубель // Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике / вступит. ст. Ю. Н. Подкопаевой. Изд. 2-е. Л.: Искусство, 1976. С. 228–251.
- 40. *Кузмин М. А.* О прекрасной ясности. Заметки о прозе // Критика русского символизма: в 2 т. / сост. Н. А. Богомолов. Т. II. М.: Олимп; АСТ, 2002. С. 412–418.
- 41. *Кюи Ц. А.* Избранные статьи / сост., автор, вступ. ст. и прим. И. Л. Гусин. Л.: Музгиз. 1952. 692 с.
- 42. Летопись жизни и творчества А. Н. Скрябина / сост. М. Пряшникова, О. Томпакова. М.: Музыка, 1985. 295 с.
- 43. *Лонг М.* За роялем с Дебюсси / пер. с фр. Ж. Грушанской. М.: Советский композитор, 1985. 157 с.
- 44. *Маковский С. К.* Врубель и Рерих // Маковский С. К. Силуэты русских художников. М.: Республика, 1999. С. 81–98.
- 45. *Метерлинк М.* Сокровище смиренных // Метерлинк М. Сокровище смиренных. Погребенный храм. Жизнь пчел. Самара: Агни, 2000. С. 12–111.
- 46. *Метнер* Э. Концерт Скрябина (Рецензия на концерт 16 февраля 1013) // Музыка. 1913. № 119. С. 162—163.
- 47. *Ницше* Ф. Казус Вагнер. Проблема музыканта / пер. с нем. Н. Полилова // Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. / сост., ред. и авт. примеч. К. А. Свасьяна. Т. ІІ. М.: Мысль, 1996. С. 525–555. (Философское наследие, Т. 126).
- 48. *Оссовский А. В.* С. В. Рахманинов // Воспоминания о С. В. Рахманинове: в 2 т. Т. I / ред.-сост. 3. Апетян. Изд. 4-е. М.: Музыка, 1974. С. 350–394.
- 49. Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-ХХІ. 2000. 400 с.
- 50. *Сабанеев Л. Л* Мои встречи. «Декаденты» // Воспоминания о серебряном веке / сост. В. Крейд. М.: Республика, 1993. С. 343–353.
- 51. Сабанеев Л. Л. Скрябин. М.: Скорпион, 1916. IX, [7], 263, [11] с.
- 52. Сабанеев Л. Л. Скрябин и Рахманинов // Музыка. 1911. № 75. С. 390–395.
- 53. *Сабанеев Л. Л.* Современные течения в музыкальном искусстве // Музыка. 1910. № 4–5. С. 85–88.
- 54. *Скрябин А. Н.* Записи // Русские пропилеи: Материалы по истории русской мысли и литературы. Т. VI. М.: Изд-во М. и С. Сабашниковых, 1919. С. 120–247.
- 55. Сугай Л. А. «Пусть читают меня те, кому я понятен и интересен...» // Белый А. Собрание сочинений: в 14 т. Т. VIII: Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей / общ. ред., послесл. и коммент. Л. А. Сугай; сост. А. П. Полякова и П. П. Апрышко. М.: Республика; Дмитрий Сечин, 2012. С. 491–504.
- 56. *Фридрих Г*. Структура современной лирики. От Бодлера до середины двадцатого столетия. М.: Языки славянских культур, 2010. 344 с.
- 57. *Хлебников В.* Свояси // Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. І: Литературная автобиография. Стихотворения 1904 1916 / сост., подготовка текста и примеч. Е. Р. Арензона и Р. В. Дуганова. 2-е изд. М.: Дмитрий Сечин, 2013. С. 7–9.

из истории русской музыки

- 58. *Чинаев В.* Арабески Невыразимого: Дебюсси, Малларме, символистский контекст // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 3. С. 38–59.
- 59. *Чинаев В. П.* По ту сторону романтизма. Стиль и фортепианное искусство Клода Дебюсси в контексте эпохи // Дебюсси и его время. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2012. С. 28–32.
- 60. *Hanslik E.* Fünf Jahre Musik, 1891–1895. Kritiken von Eduard Hanslick. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur, 1896. 402 S.
- 61. Jankélévitch V. La musique et l'ineffable. P.: Seuil, 1983. 194 p.
- 62. *Nectoux J.-M.* Harmonie en bleu et or. Debussy, la musique et les arts. P.: Fayard, 2005. 255 p.
- 63. *Niemann W.* Meister des Klaviers, die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit. Berlin: Schuster & Loeffler, 1919. 245 S.
- 64. Redon O. Confidences d'artiste // Redon O. A soi-même. P.: José Corti, 2011. P. 9–29.