

Е. В. Михайлов

О смыслах и формах Восьмой сонаты А. Н. Скрябина

Аннотация

В статье осуществляется попытка анализа философского и художественного содержания Восьмой сонаты А. Н. Скрябина, строения ее формы в целом, отдельных разделов, тематизма. Проводятся параллели с Прелюдией оп. 74 № 2 Скрябина, обнаруживаются черты сходства образных замыслов и формообразования в миниатюрах и крупных сочинениях композитора.

Ключевые слова: Восьмая соната Скрябина, музыка Скрябина, формообразование, смысловая содержательность, образность, философские идеи Скрябина.

Е. V. Mikhaylov

Purports and forms of A. Scriabin's Eight Sonata

Abstract:

The article is dedicated to analysis of philosophic and purport content of Eight Sonata of A. Scriabin, structure of its form, sections, themes and subjects. The author draws a parallel with Prelude op. 74 № 2 of Scriabin and finds out the similarity's features of conception, purports and forming in miniatures and major works of composer.

Keywords: Eight Sonata of Scriabin, music by Scriabin, music forming, purports and content of Scriabin's sonatas, philosophical ideas of Scriabin.

Существования нет — есть становление.
А. Н. Скрябин

В ряду поздних сонат Скрябина Восьмая занимает особое место. Законченная позже всех прочих сонат, она является энигмой — не по названию, но по сути — для многих исследователей творчества композитора. Серьезной и глубокой музыковедческой литературы об этом сочинении досадно мало. Из последних работ можно отметить диссертацию С. Ху-Лин Си «Стиль и музыкальные смыслы поздних сонат А. Скрябина: Соната № 8 как образец парадигмы интерпретации и исполнения»¹. Почему же соната, являясь наиболее крупной и значительной из поздних и при своей одночастной структуре достигая продолжительности четырехчастной Третьей сонаты, несколько обделена вниманием исследователей и исполнителей? С чем связано некоторое непонимание художественных и философ-

ских идей Скрябина, столь ярко выраженных в Восьмой сонате?

Известны многочисленные комментарии Скрябина к своим сонатам: это эпиграфы к Четвертой и Пятой, программные высказывания ко Второй, Девятой, Десятой, дневниковые записи по поводу создания автобиографической Первой. Однако сведения о Восьмой довольно скупы. Л. Сабанев приводит следующие слова композитора: «Эта соната [Восьмая] по настроению ведь близка Седьмой... и в конце такое же излияние... Танец „vertige“ и потом это... Только она больше вся в танце»². Кроме того, постепенно к поздним сонатам увеличивается количество ремарок композитора, указывающих на характер, настроение, тончайшую нюансировку эпизодов, тем и даже отдельных мотивов (Десятая соната). Однако в Восьмой сонате практически нет указаний Скрябина на характер исполнения — мы встречаем только три художественных пожелания автора (не считая темповых и динамических): это «joueux» («радостно») в конце первого эпизода главной партии, «tragique» («трагично») в связующей теме и «doux, languissant» («нежно, с томлением») в последних тактах сочинения. Думается, что это связано с очевидной для композитора ясностью художественного замысла — то есть отгадку надо искать в самом образном строе сонаты, сформированном на основе эстетических принципов Скрябина-символиста. Осмелимся утверждать, что именно Восьмая соната явилась квинтэссенцией философских воззрений и музыкальных поисков и обретений автора. Но что именно завещал нам Скрябин в последней по времени написания сонате? Каковы ее идеи, образы и способы воплощения?

Для поиска некоторых художественных «подсказок» попробуем сравнить Восьмую сонату с такой, казалось бы, далекой по форме и содержанию пьесой, как Прелюдия op. 74 № 2. Известно, что сохранилось немало высказываний Скрябина по поводу содержания и исполнения данной миниатюры: «Это смерть, здесь бездна... Смерть как то явление Женственного, которое приводит к воссоединению.

Смерть и любовь... Смерть — это, как я называю в „Предварительном действии“, Сестра. В ней уже не должно быть элемента страха перед нею, это — высшая примиренность... ее можно по-двоичному играть, раскрашивая ее, с нюансами, и наоборот, совершенно ровно, без всяких оттенков»³.

Думается, что ключ к пониманию как данной Прелюдии, так и Восьмой сонаты заключается в особом выражении идеи пребывания, некоего сверхсостояния в уникальном скрябинском пространстве-времени, в котором развитие теряет свою динамику и привычное для сонатной формы сквозное действие. Напротив, с первых нот проявляется некая предопределенность, безысходность развития, смысловая статика. Об особом качестве пространства-времени пишет Т. Левая: «Если попытаться определить форму скрябинского хронотопа типологически, то, вероятно, надо назвать ее... „формой пребывания в пространстве“, но только с поправкой на особую действенность этого пребывания»⁴.

Вернемся к Прелюдии: Скрябин говорил, что «в этой прелюдии такое впечатление, точно она длится целые века, точно она вечно звучит, миллионы лет»⁵ — очевидно, это то свойство образной статики, которое распространяется на всю форму целиком, и «музыкально-эмоциональный код открывается только в видении целого. Возможно, это и есть воплощенный Скрябиным символ смерти», — пишет М. Чершинцева⁶. В этом просматривается символика Бесконечного — актуальная, то есть непосредственно переживаемая бесконечность, или Вечность, прозреваемая в Миге. Эта статика является выражением бесконечности напряжения Духа, Творца, самопознающего себя, осуществляющего себя в мироздании. Вместе с утопическим стремлением к Всеединству эти идеи, по словам Т. Левоу, «явились источником экстатических настроений русских символистов... мысль о бесконечном и едином мире была для него [Скрябина] главным источником экстаза, пьянящего чувства блаженства...»⁷.

Мы можем сделать вывод, что именно экстатическое состояние и стало особым процессом

для композитора в поздних произведениях, состоянием прозрения, бесконечным самопознанием. Но параллельно с этим экстаз перестал быть необходимой смысловой кульминацией, динамической точкой восхождения, грандиозной вершиной развития сочинения (ср. экзистенциальные кульминации Четвертой, Пятой сонат). В этом контексте можно рассматривать заключительные коды поздних сонат как наиболее важную в смысловом, драматургическом значении часть произведения, где происходит «акт дематериализации» (Скрябин) как заключительное проявление сущностного экстаза. В конце коды Восьмой сонаты (так же как и в заключении Прелюдии ор. 74 № 2) происходит возвращение в духовному началу, образу вечной Женственности, смерти, по Скрябину, — к тому, с чего начинаются Прелюдия и соната. Круг замыкается, образуется форма шара, идеальная для композитора не только с точки зрения строения формы сочинения, но и как выражение философских воззрений: «Действительность представляется мне множеством в бесконечности пространства и времени; причем мое переживание есть центр этого шара бесконечно большого радиуса»⁸.

Но если произведение начинается и заканчивается «высшей утонченностью», и где все заранее предопределено, что оказывается в центре формы? Какими смыслами наполняется развитие? Тут мы можем вспомнить поэму «Прометей», где не только в музыкальном развитии, но и в расшифровке световой партии (а точнее, цветового плана) мы при анализе можем определить, что развитие-познание движется через земное, материальное. Подтверждением этого являются записи композитора: «У меня там ход все время от тональностей духовных, которые соответствуют первичному неразделенному духовному бытию... к тональностям материальным, которые соответствуют впечатлению духа на материи... А потом опять начинается эволюция... и тональности опять приходят к духовным»⁹. Художественное строение поэмы иллюстрирует философские убеждения Скрябина: Дух проникает в материю, она «про-

является, все более и более наливаясь плотью, дробясь, порождая внутри себя столкновения различных своих частей. Дойдя до определенного предела, мир... устремляется в обратном порядке, от материального, грубого — к все более тонкому, пока земное бытие не перейдет опять в духовное состояние»¹⁰.

И в Восьмой сонате Скрябин оказывается ближе всего к точному философскому воплощению этой идеи — идеи последовательного самопознания, постепенного постижения мира всеобщих форм и универсальных начал. Соната показывает уже знакомое нам движение от духовного томления, состояния «до-творческой неразделенности» (вступление) к духовному же экстазу, «высшей утонченности». Но это происходит через то материальное начало, которое стало второстепенным, утратившим важное ранее смысловое значение и диалектическую необходимость. Поэтому средняя часть (разработка) в частности и соната в целом оказываются лишены драматургической и динамической кульминации, которая в контексте общей формы сонаты привела бы к превалированию материального, земного в смысловом развитии сочинения. А наиболее важное драматургическое значение оказывается окончательно закреплено за кодой. В коде и проявляется экстаз в виде экзальтированного танца, в виде «...священной, последней пляски перед самым актом, перед моментом дематериализации», как Скрябин говорил о финале Седьмой сонаты¹¹. В записях композитора 1913—1915 годов сохранились следующие строки:

Я танец вселенной, танец любви,
Я вихрь сверкающий, все поглощающий,
стирающий грани,
Растворяющий формы¹².

Рассматривая экстаз шире — как творческую игру, как сам процесс самопостижения Духа, — мы можем отметить, что со временем главной идеей Скрябина-философа становится не самоутверждение Духа через борение, самоутверждение Творца, но сама мысль о творении, о Всеединстве и гармонии мироздания. На основе этого происходит окончательная кри-

сталлизация «формулы экстаза» через объективизацию — «отказ от однолинейной устремленности (Четвертая соната), рассредоточенность [частных] кульминаций, замыкание „бегущей спирали“ в форму-шар с нетипичным, казалось бы, для Скрябина спадом и успокоением в конце. Думается, именно в таком, объективизированном и свободном от эгоцентрических крайностей варианте скрябинская утопия имела шанс надолго пережить свое время»¹³.

Но в Прелюдии ор. 74 № 2 (так же как и в Восьмой сонате) безысходность и предопределенность как познание Бесконечного проявляются не только на уровне образа и — шире — художественной и философской идеи, но и на уровне формы и драматургического развития. Здесь мы сталкиваемся с распространенной среди исследователей сонат Скрябина проблемой непонимания внутренних процессов сочинения. Так, Э. Месхишвили пишет: «Повторение одинаковых эпизодов, перенесение их из одного раздела в другой... отсутствие экстазического апофеоза-завершения, обрамление сонатного Allegro развернутым вступлением придают ей [Восьмой сонате]... некоторую мозаичность»¹⁴. Однако это и было, думается, сознательным замыслом автора для воплощения смысловой законченности не только каждого эпизода, но и тем в отдельности — как отражение не процесса, но пребывания. Уже с Пятой сонаты и «Поэмы экстаза» Скрябин отказывается от дуализма, диалектики сопоставления главной и побочной тем и постепенно приходит к последовательному изменению тематического материала на основе вариационного принципа в каждой новой фазе развития сонатой формы.

Философский принцип единого Абсолюта получает воплощение также и в самом строении тематизма сочинений Скрябина — это принцип единства гармонии и мелодии. Автор писал: «Гармония и мелодия — две стороны одной сущности. Мелодия есть развернутая гармония, гармония есть мелодия „собранный“... Гармония и мелодия — одно, мелодия состоит из нот гармонии и обратно»¹⁵. Не явилось ли это также воплощением особого скрябинского

пространства-времени, точнее, перевода времени в пространство? Одним из ярких примеров «гармониемелодии» может служить самое же начало вступления Восьмой сонаты: мелодия (форшлаги среднего голоса и продолжение в средней строке) включает в себе исключительно те же звуки, что входят в состав аккордов верхней строки. Так же строились гармония и мелодика поэмы «Прометей»: «...тут ни одной лишней ноты нет. Это строгий стиль», — говорил Скрябин¹⁶. (Заметим на полях — не относится ли это высказывание к замыслу и воплощению художественных и философских идей в поэме и сонате?) Происходит всеобщая мелодизация, полифонизация и насыщение самодостаточным тематическим смыслом всех элементов музыкальной ткани. Скрябин говорил о вступлении Восьмой сонаты: «Все ноты контрапунктов — гармонические... *здесь нет борьбы, как у Баха, а полная примиренность...*» (курсив мой. — Е. М. — ср. с авторской характеристикой Прелюдии ор. 74 № 2)¹⁷.

Внутреннее строение тем становится однотипным и строится по принципу мелодической «волны» (порыв вверх и «опадание» вниз), что придает дополнительную законченность внутренней форме каждой темы. Основные темы-партии включают в себя множество кратких мотивов, «интонационных звеньев, фактурных ячеек, увеличивается количество тематических образований — вместе с их последующей калейдоскопической сменой, перестановкой образуется впечатление многообразия, многомерности и многоликости звукового пространства», как пишет А. Осинцева¹⁸. Таким образом, каждая из главных тем становится самодостаточным, законченным и исчерпывающим развитие носителем образной идеи. Более того, с самого начала сонаты прослеживается появление «моделей поведения», в которых вместе с основной темой обозначены и тенденции к дальнейшему преобразованию и развитию тематизма (предопределенность развития).

Последующие разделы формы варьируют прежний материал, давая все новые его сочетания и виды, однако это происходит без дина-

мизации, сохраняются неизменными характер и основной рисунок тем. «Тематические сопоставления не достигают кульминационного результата, каждый из образов так и остается „на своем месте“, в своем единожды обозначенном характере. Эта статичность, пожалуй, точнее всего способна „сказать“ о смерти»¹⁹.

При отсутствии внутренних контрастов тематизма, динамического развития тем драматургия построения разделов формы требует внешне контрастных сопоставлений — так образуются отдельные замкнутые музыкальные блоки, группы тем, ярко контрастирующие друг с другом. Скрябин подчеркивает эту замкнутость сменой размера и темпа, ускорением и замедлением гармонического ритма, остановкой движения (ферматы, паузы) и проч. Однако эти контрасты и сопоставления становятся по существу варьированным выражением одних и тех же эмоций. И несмотря на то что сам автор пишет о «перемене настроения в течение одной фразы» во второй теме Восьмой сонаты²⁰, тут же он сам добавляет: «трагическое... а из него рождается такая растворенность... сразу...» (курсив мой. — Е. М.)²¹.

Выразительная насыщенность и красочность каждой темы, как «ожившего мгновения», как проекции всего прошлого и будущего в настоящем, компенсирует философски необходимую (как мы выяснили ранее) статичность общего плана формы. Развитие сонаты можно представить как «чередование ярких, контрастных миниатюр, которые в заключительном разделе формы объединяются в единую ткань (с помощью полифонической техники, как в „Прометее“)»²². Таким образом, законченный и самодостаточный тематизм определенной сферы (главная, побочная и т. д.) является моделью выражения идеи и построения формы определенного раздела. Шире: «Экспозиция представляет собой образно-конструктивную модель всей композиции, где трем основным этапам развития (главной, побочной и заключительной партиям) соответствуют на уровне всей формы экспозиционный, разработочный и кульминационный завершающий (реприза

и кода) разделы», — пишет Г. Демешко²³. Не уместно ли наше сравнение Восьмой сонаты с Прелюдией ор. 74 № 2 не только в сфере художественных идей, — не является ли оно ключом к пониманию строения формы и формообразования Восьмой сонаты?

Философские воззрения, миропонимание и мировоззренческие позиции Скрябина стали неотъемлемой частью изучения его наследия. Они ярчайшим образом отразились на его творчестве, в своей конкретизации определив не только содержание, но и форму, и приемы организации художественного материала. И Восьмая соната — прекрасный и великий образец одной из любимых Скрябиным центральных идей философии того времени — идеи Всеединства, принципа «*Omnia ab et in uno omnia*» («все во всем»).

Примечания

1. Hwei-Ling Seah S. A. Scriabin's style and musical gestures in the late piano sonatas: Sonata № 8 as a template towards a paradigm for interpretation and performance // http://sro.sussex.ac.uk/6959/1/Seah%2C_Stefanie_Hwei-Ling.pdf
2. Цит. по: *Сабанеев Л. Л.* Воспоминания о Скрябине. М., 2000. С. 295.
3. Цит. по: Там же. С. 313—314.
4. *Левая Т. Н.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М., 1991. С. 68.
5. Цит. по: *Сабанеев Л. Л.* Указ. соч. С. 313.
6. *Чершинцева М.* Эволюция религиозно-философских исканий А. Н. Скрябина на примере текстов «Поэмы экстаза» и «Предварительного действия» и их преломление в фортепианном творчестве композитора, или игра в беспредельное // *Ученые записки.* Вып. 6. М., 2011. С. 62.
7. *Левая Т. Н.* Скрябинская «формула экстаза» во времени и пространстве // *Скрябин. Человек, художник, мыслитель.* М., 2005. С. 66—67.
8. *Скрябин А. Н.* Записи // *Русские Пропилеи: Материалы по истории русской мысли и литературы / Собр. и приг. к печати М. Гершензон.* В 6 т. М.: М. и С. Сабашниковы, 1919. Т. 6. С. 164.
9. Цит. по: *Сабанеев Л. Л.* Указ. соч. С. 123.

10. Цит. по: *Федякин С. Р.* Скрябин. М., 2004. С. 400.
11. Цит. по: *Сабанеев Л. Л.* Указ. соч. С. 122.
12. Записи Скрябина: записная книжка [1913—1915 гг.]. Оф. 26098. № 3. Л. 45.
13. *Левая Т. Н.* Скрябинская «формула экстаза»... С. 71.
14. *Месхивили Э. П.* Фортепианные сонаты Скрябина. М., 1981. С. 172.
15. Цит. по: *Сабанеев Л. Л.* Указ. соч. С. 260.
16. Цит. по: Там же. С. 256.
17. Цит. по: Там же. С. 295.
18. *Осинцева А.* Звуковая реальность поздних сонат А. Скрябина // Ученые записки. Вып. 5. М., 2005. С. 201.
19. *Чершинцева М.* Указ. соч. С. 66.
20. Цит. по: *Сабанеев Л. Л.* Указ. соч. С. 295.
21. Цит. по: Там же.
22. *Чершинцева М.* Указ. соч. С. 81.
23. *Демешко Г.* Принципы сонатности Скрябина (на примере фортепианных сонат) // Черты сонатного формообразования: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. XXXVI. М., 1978. С. 98.