**А.Н.Скрябин Черты стиля**

В русской музыке начала XX столетия Александр Николаевич Скрябин занимает особое место. Даже среди многих звезд "серебряного века" его фигура выделяется ореолом уникальности. Мало кто из художников оставил после себя столько неразрешимых загадок, мало кому удалось за сравнительно недолгую жизнь совершить такой прорыв к новым горизонтам музыки.

Неослабевающий интерес к Скрябину демонстрирует отечественная научная мысль. Первая волна внимания, возникшая еще при жизни композитора и достигшая кульминации в годы после его смерти, выразилась в большом количестве монографических трудов, создаваемых "по горячим следам"; их авторами зачастую были те, кто непосредственно знал Скрябина и испытал на себе гипноз его личности. С работами о Скрябине, порой близкими жанру некрологов и воспоминаний, выступили Е. О. Гунст (94), Б. Л. Яворский (347), Ю. Д. Энгель (334), Игорь Глебов (124), Л. Л. Сабанеев. Последний оставил наиболее богатый материал, сочетая собственно исследовательский подход к Скрябину (274) с живыми впечатлениями мемуарного характера: его "Воспоминания о Скрябине" (268) по сей день служат главным источником сведений о композиторе, относящихся к позднему периоду жизни.

В 1910-1920-е годы тяготение к Скрябину объяснялось не только фактом его внезапной и безвременной кончины. Настрою тех лет был созвучен сам дух его творческих дерзаний, приподнятых над прозой бытия и устремленных в будущее. Не случайно предметом пристального исследовательского внимания становятся звуковые открытия композитора - будь то область формы (В. Г. Каратыгин, "Элемент формы у Скрябина", см. 207) или гармония. Гармонический язык Скрябина вызвал к жизни не только разнообразные научные концепции (включая теорию "дважды-ладов" Б. Л. Яворского), но и целую полемику, получившую название "ультрахроматической" (Л. Л. Сабанеев - А. М. Авраамов, см. 207). Вместе с тем было бы несправедливым сводить раннюю науку о Скрябине к сугубо технологическому аспекту. В 20-е же годы вышла книга Б. Ф. Шлёцера (329), где Скрябин предстает в триединой ипостаси художника, мыслителя и мистика. Но книга ла не случайно появилась за рубежом: нормы советской идеологии уже не позволяли высказываться на столь "подозрительные" темы. Да и исследованиям языковых новаций композитора был положен предел - в рамках официальной догматической эстетики они были по меньшей мере, неуместны.

Возрождение наступило в эпоху "оттепели". Инициатива принадлежала теоретическому музыкознанию: труды Ю. Н. Холопова, Л А. Мазеля, В. П. Дерновой и других ученых тому пример. Сосредоточенность науки тех лет на имманентно-музыкальной стороне творчества Скрябина нетрудно объяснить, если опять-таки вспомнить о новаторских прозрениях композитора в сфере языка. Но этот закономерный этап нашей скрябинианы, принесший очевидные, весомые плоды, свидетельствовал одновременно о неготовности ее к более широким обобщениям. За пределами внимания продолжал оставаться сам духовный опыт русского музыканта, включая пресловутый груз его философских воззрений. Недоверие к последним сеялось, с одной стороны, правящей тоталитарной идеологией, а с другой - крайностями "позитивистского" подхода к творчеству. Этот подход, характерный для времен "второго авангарда" (то есть для периода 50-60-х годов), опирался, в свою очередь, на еще влиятельные антиромантические установки, требования "чистоты" и самодостаточности музыкального высказывания - требования, которым вряд ли мог удовлетворять такой художник, как Скрябин.

Положение изменилось в 70-е годы. На этом новом витке культурной спирали возвращение к Скрябину сопровождалось ощутимым расширением самой проблематики научных исследований. Новое время актуализировало целостный взгляд на феномен Скрябина. Таким целостным взглядом отмечен, в частности, монографический очерк Д. В. Житомирского (106), где с необходимой внятностью освещена сложная взаимосвязь философии и творчества композитора. Важнейшим звеном и условием такой взаимосвязи признан психический мир художника, наполняющий абстрактные схемы реальным эмоциональным содержанием. Особенно же симптоматично в данной работе включение скрябинского творчества в широкий контекст русской культуры начала века. Эта новая традиция утвердилась в последующие годы, став приметой времени. Параллельно мировому ренессансу Скрябина отечественная наука, наверстывая упущенное, осваивала достижения "русского культурного ренессанса" (Н.А.Бердяев). В результате концепция "гения-одиночки" подверглась существенной корректировке, дело жизни Скрябина из разряда полубезумных субъективных фантазий переместилось в эпицентр духовных чаяний целой эпохи. Конечно, вопрос уникальной природы личности композитора продолжал и продолжает волновать умы. Но он, по-видимому, должен изучаться ныне в сочетании с контекстным подходом, далеко еще не исчерпавшим свои возможности.

В последнее время литература о Скрябине (а она отнюдь не ограничивается приведенными здесь названиями) обогащалась, по крайней мере, из двух источников. С одной стороны, в научный обиход все активнее включались достижения ранней скрябинианы (особенно труды Яворского и Сабанеева). С другой, к Скрябину приковано внимание многих зарубежных ученых, зачастую связывающих его имя с судьбами современного музыкального авангарда - как русского, так и западного (355, 356). Вкупе с отечественными исследованиями самого разного профиля, а также публикациями новых биографических и архивных материалов эти источники способны дать достаточно широкую базу для изучения творчества великого русского музыканта.

Отличительной чертой творческой биографии Скрябина была необычайная интенсивность духовного развития, повлекшая за собой глубокие преобразования в области музыкального языка. Его вечно ищущий, мятежный дух, не знавший покоя и уносящий ко все новым неизведанным мирам, имел результатом стремительные эволюционные изменения во всех сферах творчества. Поэтому о Скрябине трудно говорить в категориях устоявшихся, стабильных оценок; сама динамика его пути побуждает охватить взглядом этот путь и оценить как его конечные цели, так и важнейшие вехи.

В зависимости от угла зрения исследователей существует несколько подходов к периодизации композиторской биографии Скрябина. Так, Яворский, рассматривавший скрябинское творчество "под знаком юности", выделяет в нем два периода: "период юношеской жизни с ее радостями и горестями и период нервного беспокойства, искания, томления по невозвратно ушедшему" (348, 37). Второй период Яворский связывает с окончанием физической юности композитора и усматривает в нем как бы последовательное изживание врожденной эмоциональной импульсивности (от Четвертой сонаты через "Поэму экстаза" и "Прометея" к последним прелюдиям). К точке зрения Яворского, столь же интересной, сколь дискуссионной, мы еще вернемся. Сейчас же необходимо сказать о другой традиции, которая прочно укоренилась в нашем музыкознании.

Согласно этой традиции, творчество композитора рассматривается в трех основных периодах, которые выделяются соответственно наиболее заметным вехам его стилистической эволюции.

Первый период охватывает произведения 1880-1890-х годов. Второй совпадает с началом нового столетия и обозначен поворотом к масштабным художественно-философским концепциям" (три симфонии, Четвертая и Пятая сонаты, "Поэма экстаза"). Третий, поздний, ознаменован замыслом "Прометея" (1910) и включает все последующее творчество композитора, развертывавшееся под знаком "Мистерии". Разумеется, любая классификация условна, и можно, например, понять точку зрения Житомирского, который выделяет в отдельный период произведения Скрябина, озданные после "Прометея" (106, 85-86). Однако нам представляется все же более целесообразным придерживаться вышеприведенной традиционной схемы, учитывая вместе с тем факт постоянной обновляемого скрябинского композиторского пути и отмечая по мере обзора "больших периодов" их внутренние качественно различные фазы.

Итак, первый, ранний период. С точки зрения конечных результатов стилистического развития он выглядит лишь преддверием, предысторией. Вместе с тем в произведениях молодого Скрябина уже вполне определился тип его творческой личности - экзальтированной, трепетно одухотворенной. Тонкая впечатлительность в сочетании с душевной подвижностью были, очевидно, врожденными качествами скрябинской натуры. Поощряемые всей атмосферой его раннего детства - трогательной заботой бабушек и тетки, Л. А. Скрябиной, заменившей мальчику рано умершую мать, - эти черты определили очень многое в дальнейшей жизни композитора.

Склонность к занятиям музыкой проявилась уже в самом раннем возрасте, а также в годы обучения в кадетском корпусе, куда юный Скрябин был отдан согласно семейной традиции. Первыми, доконсерваторскими учителями его были Г. Э. Конюс, Н. С. Зверев (фортепиано) и С. И. Танеев (музыкально-теоретические дисциплины). Тогда же Скрябин обнаруживает сочинительский дар, демонстрируя не только захватывающую увлеченность любимым делом, но также большую энергию и целеустремленность. Детские занятия были продолжены позже в Московской консерватории, которую Скрябин окончил с золотой медалью в 1892 году по классу фортепиано у В. И. Сафонова (в консерватории, кроме того, он проходил класс строгого контрапункта у Танеева; с А.С.Аренским, который вел класс фуги и свободного сочинения, отношения не сложились, в результате чего Скрябину пришлось отказаться от композиторского диплома).

О внутреннем мире молодого музыканта можно судить по его дневниковым заметкам и письмам. Особенно примечательны ею письма к Н. В. Секериной. В них - и острота первого любовною переживания2, и впечатления от природы, и размышления о жизни, культуре, бессмертии, вечности. Уже здесь композитор предстает перед нами не только как лирик и мечтатель, но и как философ, задумывающийся над глобальными вопросами бытия.

Сформированный с детства утонченный склад психики нашел отражение как в музыке Скрябина, так и в характере чувствования и поведения. Впрочем, все это имело под собой не только субъективно-личностные предпосылки. Повышенная, обостренная эмоциональность в сочетании с неприязнью к обыденщине, ко всему слишком грубому и прямолинейному вполне соответствовала душевной настроенности определенной части русской культурной элиты. В этом смысле романтизм Скрябина смыкался с романтическим духом времени. О последнем свидетельствовали в те годы и жажда "иных миров", и общее стремление жить "удесятеренной жизнью" (А. А. Блок), подхлестываемое чувством конца доживаемой эпохи. Можно сказать, что в России рубежа столетий романтизм переживал вторую молодость, по силе и остроте жизнеощущения в чем-то даже превосходившую первую (напомним, что у русских композиторов XIX века, принадлежавших к "новой русской школе", романтические черты заметно корректировались злобой дня и идеалами нового реализма).

В русской музыке тех лет культ интенсивного лирического переживания особенно характеризовал представителей московской композиторской школы. Скрябин наряду с Рахманиновым выступил здесь прямым последователем Чайковского. С Рахманиновым юного Скрябина судьба свела и в музыкальном пансионе Н. С. Зверева - выдающегося фортепианного педагога, воспитателя плеяды русских пианистов и композиторов. И у Рахманинова и у Скрябина творческий и исполнительский дар выступили в нерасторжимом единстве, и у того и у другого главным инструментом самовыражения стало фортепиано. В скрябинском фортепианном концерте (1897) воплотились характерные черты его юношеской лирики, причем патетическая приподнятость и высокий градус артистического темперамента позволяют увидеть здесь пряму параллель фортепианным концертам Рахманинова.

Однако корни музыки Скрябина не сводились к традициям московской школы. С молодых лет он более чем какой-либо дру гой русский композитор тяготел к западным романтикам - внача лс к Шопену, затем - к Листу и Вагнеру. Ориентация на европейскую музыкальную культуру, вместе с избеганием почвеннически-русского, фольклорного элемента, была настолько красноречивой что породила в дальнейшем серьезные споры о национальной природе его искусства (наиболее убедительно и позитивно этот вопрос был освещен позже Вяч. Ивановым в статье "Скрябин как национальный композитор" - см. 117). Как бы то ни было, правы, п> видимому, те исследователи Скрябина, которые увидели в его 1 "западничестве" проявление тяги к всеобщности, универсализму.

Впрочем, в связи с Шопеном можно говорить о прямом и непосредственном влиянии, равно и как о редко встречающемся "совпадении психического мира" (Л. Л. Сабанеев). К Шопену восходит пристрастие молодого Скрябина к жанру фортепианной миниатюры, где он проявляет себя как художник интимно-лирического плана (упомянутый Концерт и первые сонаты не слишком нарушают этот общий камерный тон его творчества). Скрябин воспринял почти все жанры фортепианной музыки, которые встречались у Шопена: прелюдии, этюды, ноктюрны, сонаты, экспромты, вальсы, мазурки. Но в трактовке их видны свои акценты и предпочтения.

Например, танцевальные жанры не имели у него самодовлеющего значения, хотя танцевальность как таковая, как некая образно-стилистическая константа, присутствовала в его произведениях более или менее постоянно. С ней зачастую связаны такие свойства скрябинской музыки, как полетность, воздушность, атмосфера игры, свободного парения в пространстве. Танцевальность предполагает обычно строгую ритмическую периодичность, между тем как Скрябин культивировал именно свободу музыкального жеста (отсюда его интерес к Э. Далькрозу и Айседоре Дункан, а также посещение "студии босоножек" Э. Рабенек, где композитора осаждали просьбами разрешить танцевать его прелюдии). Нельзя не отметить и эволюцию танцевальных жанров - от сравнительно элементарных форм к более сложным и изощренным, где жанровая основа предстает в завуалированном виде (эта разница видна уже при сравнении мазурок ор. 3 и ор. 25). Характерно, что с годами композитор избегал конкретных обозначений танца в своих миниатюрах, мазурки и вальсы уступали место обобщенному образу танца - "Танцу томления", "Танцу ласки"...

При всем многообразии унаследованных у Шопена музыкальных жанров Скрябин все же отдавал предпочтение прелюдии этюду и сонате (позже - поэме). Очевидно, они привлекали композитора сноси потенциальной емкостью и возможностью свободных не скованных априорными установками толкований. Отсвет индивидуальности Скрябина действительно уже лежит на этих произведениях, при всей ориентации ранних опусов на западноевропейский романтический прототип.

Таковы, в частности, его прелюдии - жанр, который композитор особенно любил в молодые годы (и которому не изменял вплоть до последних лет жизни). Подобно Шопену, Скрябин толкует прелюдию как миниатюру, отмеченную единством запечатленного образа. Уже в первом крупном сборнике прелюдий - Двадцати четырех прелюдиях ор. 11 - обращает на себя внимание широта эмоционального диапазона: мечтательно-элегические страницы соседствуют с аппассионатными, пасторально-светлые - с горестными, затаенно-печальными. Все эти контрасты настроений тяготеют к противоположным полюсам, заставляя вспомнить о шумановских Флорестане и Эвсебии. Вместе с тем в обрисовке крайних душевных состояний композитор оказывается ближе современным экспрессионистам и импрессионистам, нежели к Шуману (интересно сопоставить в этом смысле ми-бемоль-минорную прелюдию с ее лихорадочным, "задыхающимся" ритмом и следующую далее прелюдию ре-бемоль мажор - безмятежно спокойную, переливающуюся мягкой игрой диатонических красок). Есть новое качество и в лаконизме высказывания, характерном для скрябинских прелюдий. Это качество неуловимости, мимолетности образа, в дальнейшем обнаруживающее связь с поэтикой символизма.

В своих этюдах Скрябин также отталкивался от шопеновского образца. Его этюды - это развернутые пьесы скорее концертного, нежели камерного плана, порой включающие в себя ощутимый образный контраст (хотя принцип фактурного единообразия, соответствующий природе этюда как пьесы технически-виртуозного характера, выдерживается почти везде). Двенадцать этюдов ор. 8 обнаруживают к тому же тенденцию к некоему единству в крупном плане. Например, четыре последние пьесы подобны частям сонатного цикла: девятый этюд соль-диез минор близок масштабным и действенным быстрым частям, десятый написан в духе романтического скерцо, одиннадцатый, Andante cantabile, выполняет функцию медленной части и, наконец, знаменитый патетико-драматический этюд ре-диез минор выступает в роли финала. Можно предположить, что в ранний период, когда Скрябин еще не писал поэм и только начинал опробовать сонату, этюд был для него чуть ли не единственным устойчивым типом крупной формы (впрочем подобной трактовки жанра он придерживался и в более позднее время, - например, в этюдах ор.42).

Первую сонату Скрябин создал в 1893 году, положив тем самым начало важнейшей линии своего творчества. Десять скрябинских сонат - это своего рода ядро его композиторской деятельности, концентрирующее в себе и новые философские идеи, и стилистические открытия; при этом последовательность сонат дает достаточно полное представление о всех этапах творческой эволюции композитора.

В ранних сонатах индивидуально скрябинские черты еще сочетаются с очевидной опорой на традицию. Так, упомянутая Первая соната с ее образными контрастами и резкими сменами состояний решена в границах романтической эстетики XIX века; вихревое скерцо и траурный финал вызывают прямую аналогию с сонатой си-бемоль минор Шопена. Сочинение писалось молодым автором в период тяжелого душевного кризиса, связанного с болезнью руки; отсюда особая острота трагических коллизий, "ропот на судьбу и на Бога" (как сказано в черновых записях Скрябина). Несмотря на традиционный облик четырехчастного цикла, в сонате уже намечена тенденция к формированию сквозной темы-символа - тенденция, которая будет определять драматургический рельеф всех последующих сонат Скрябина (в данном случае это, правда, не столько тема, сколько лейтинтонация, обыгрываемая в объеме "мрачной" минорной терции).

Во Второй сонате (1897) две части цикла объединены лейтмотивом "морской стихии". В соответствии с программой произведения, они изображают "тихую лунную ночь на берегу моря" (Andante) и "широкий, бурно волнующийся морской простор" (Presto). Апелляция к картинам природы снова напоминает о романтической традиции, хотя характер этой музыки, скорее, говорит о "картинах настроений". Вполне по-скрябински воспринимается в этом сочинении импровизационная свобода высказывания (не случайно Вторая соната названа "сонатой-фантазией"), а также показ двух контрастных состояний по принципу "созерцание - действие".

Третья соната (1898) также имеет черты программности, но это уже программность нового, интроспективного типа, более отвечающая скрябинскому образу мыслей. В комментариях к сочинению говорится о "состояниях души", которая то бросается в "пучину скорби и борьбы", то находит мимолетный "обманчивый отдых", то, "отдаваясь течению, плывет в море чувств", - чтобы наконец упиться торжеством "в буре раскрепощенных стихий". Эти состояния соответственно воспроизводятся в четырех частях произведения, пронизанных общим духом патетики и волевой устремленности. Итогом развития выступает в сонате финальный эпизод Maestoso, где звучит гимнически преображенная тема третьей части, Andante. Этот прием финальной трансформации лирической темы, воспринятый от Листа, приобретет чрезвычайно важную роль в зрелых скрябинских композициях, и потому Третью сонату, где он впервые осуществлен так явственно, можно считать прямым преддверием к зрелости.

Вообще если говорить о стиле ранних опусов, то в них уже формируются многие характерно скрябинские черты. Так, упомянутая тема Andante из Третьей сонаты хотя и являет, выражаясь словами одного из критиков, последний акт духовного общения с Шопеном, но одновременно несет в себе аромат скрябинской лирики. В мелодике Скрябина подчас тонко преломлено элегически-романсовое начало, указывающее на его принадлежность к русской культурной традиции (см. пример 1). В целом же пристрастие к развернутой кантилене составляет отличительную особенность именно раннего Скрябина - в дальнейшем оно уступит место иным принципам мелодикообразования.

Уже на первом этапе творчества главенствующую роль среди других средств выразительности стремится выполнять гармония - область, в которой Скрябин совершил свои наиболее яркие открытия. Внимание композитора нередко приковано к специфическому колориту аккордовой вертикали. Таков, например, аккорд с большой септимой в прелюдии до-диез минор ор.11, дающий ощущение хрупкости, болезненной надломленности. Склонность к выражению крайних эмоциональных состояний проявилась в известной поляризации гармонических средств: экспрессии альтерированных звучаний аккордов доминантовой группы противостоит статика побочных диатонических ступеней (как, например, в прелюдии ре-бемоль мажор ор. 11). Та же поляризация действует и в сфере ритма: с одной стороны, Скрябин прибегал к учащению и обострению ритмического пульса, с другой - к полному его снятию в эпизодах созерцательного характера. В общем же плане скрябинский ритм отличался большой свободой и активностью. Широкое использование полиритмии и различных форм взаимодополняющей ритмики в известном смысле восполняло у него отсутствие мощи и плотности звучания. Отсюда особое сочетание в скрябинской фактуре прозрачности и напряженности. Оно возникает также благодаря фигурационному типу изложения, например, в результате чрезвычайно подвижного нижнего голоса с его сильно раздвинутым диапазоном и быстрым затрагиванием глубоких регистров фортепиано.

Как уже отмечалось раньше, стиль сочинений Скрябина - а в ранний период он выступал в основном как фортепанный композитор - был нераздельно связан с его исполнительской манерой, Пианистический дар композитора был по достоинству оценен его современниками. Впечатление производила беспримерная одухотворенность его игры - тончайшая нюансировка, особое искусство педализации, позволявшее достигать почти неуловимой смены звуковых красок. По словам В. И. Сафонова, "он обладал редким и исключительным даром: инструмент у него дышал" (пит. по 334). Вместе с тем от внимания слушателей не ускользало отсутствие в этой игре физической силы и виртуозного блеска, что в итоге помешало Скрябину сделаться артистом большого масштаба (напомним, что в юности композитор перенес к тому же серьезную болезнь правой руки, ставшую для него причиной глубоких душевных переживаний). Однако недостаточность в звуке чувственной полноты была в какой-то мере обусловлена и самой эстетикой Скрябина-пианиста, не приемлющего открыто-полногласного звучания инструмента. Не случайно его так влекли полутона, призрачные, бесплотные образы "дематериализация" (если пользоваться его излюбленным словом).

С другой стороны, скрябинское исполнение недаром называли "техникой нервов". Имелась в виду прежде всего исключительная раскованность ритма. Скрябин играл рубато, с широкими отклонениями от темпа, что вполне отвечало духу и строю его собственной музыки. Можно даже сказать, что как исполнитель он достигал еще большей свободы, чем та, что могла быть доступна нотной записи. Интересны в этом смысле позднейшие попытки расшифровать на бумаге текст авторского исполнения Поэмы ор.32 № 1, который заметно отличался от известного печатного текста. Немногие архивные записи скрябинского исполнения (производимые на фоноле и валиках "Вельте-Миньон") позволяют отметить и другие особенности его игры: тонко прочувствованную ритмическую полифонию, стремительный, "шквальный" характер быстрых темпов (например, в прелюдии ми-бемоль минор ор.11) и т. д.

Столь яркая пианистическая индивидуальность делала Скрябина идеальным исполнителем собственных сочинений. Если же говорить о других интерпретаторах его музыки, то среди них оказывались либо его прямые ученики и последователи, либо артисты особого, "скрябинского" амплуа, каким был, например, в более позднее время В. В. Софроницкий.

Здесь уже не раз отмечалась ориентация молодого Скрябина на стиль западноевропейской романтической музыки и прежде всегона творчество Шопена. Следует снова напомнить, однако, романтизм как некая доминанта личности Скрябина не ограничивался чисто языковыми проявлениями, но дал направление всему развитию его творчества. Отсюда исходит пафос Скрябина-первооткрывателя, одержимого духом обновления, что в конечном счете приводило его к отказу от прежних стилевых ориентиров. Можно сказать, что романтизм был для Скрябина и традицией и одновременно импульсом к ее преодолению. В этом плане становятся понятными слова Б. Л. Пастернака: "По-моему, самые поразительные открытия производились, когда переполнявшее художника содержание не давало ему времени задуматься и второпях он говорил свое новое слово на старом языке, не разобрав, стар он или нов. Так на старом моцартовско-фильдовском языке Шопен сказал столько ошеломляюще нового в музыке, что оно стало вторым ее началом. Так Скрябин почти средствами предшественников обновил ощущение музыки до основания в самом начале своего поприща..." (235, 425).

При всей постепенности эволюционного развития наступление нового периода в творчестве Скрябина обозначено довольно резкой границей. Символически совпавший с началом нового столетия этот период ознаменовался крупными симфоническими замыслами, неожиданными для прежнего лирика-миниатюриста. Причину такого поворота следует искать в формирующейся системе философских взглядов, которой композитор отныне стремится подчинить все свое творчество.

Эта система складывалась под воздействием самых разных источников: от Фихте, Шеллинга, Шопенгауэра и Ницше до восточных религиозных учений и современной теософии в варианте "Тайной доктрины" Е.П.Блаватской. Столь пестрый конгломерат выглядит случайной компиляцией, если не учитывать весьма важного обстоятельства - а именно отбора и интерпретации названных источников, характерных для символистской культурной среды. Примечательно, что философские воззрения композитора оформились к 1904 году - этапному в истории русского символизма и имели немало точек соприкосновения с последним. Так, тяготение Скрябина к образу мыслей ранних немецких романтиков, к идеям, высказанным Новалисом в его романе "Генрих фон Офтердинген", было созвучно вере в магическую силу искусства, которую исповедовали его современники младосимволисты. В духе времени в принимался также ницшеанский индивидуализм и культ дионисийства: а шеллинговское учение о "мировой душе", сыгравшее немалую роль в формировании скрябинских идей, было обязано своим распространением Вл. С. Соловьеву. В круг чтения Скрябина входила, кроме того, "Жизнь Будды" Ашвагхоши в перевод К. Д. Бальмонта. Что же касается теософии, то интерес к ней бы проявлением общей тяги к иррациональному, мистическому, подсознательному. Следует заметить, что с представителями русского символизма Скрябина связывали и личные контакты: долгие годы он дружил с поэтом Ю. Балтрушайтисом; том стихотворений Бальмонта служил ему настольной книгой при работе над собственными поэтическими текстами; а общение с Вяч. Ивановым в период работы над "Предварительным действием" оказало заметное воздействие на его мистериальные проекты.

Скрябин не имел специального философского образования, но уже с начала 1900-х годов серьезно занимался философией. Участие в кружке С. Н. Трубецкого, штудирование трудов Канта, Фихте, Шеллинга, Гегеля, изучение материалов философского конгресса в Женеве - все это послужило почвой для его собственных мыслительных построений. С годами философские воззрения композитора расширялись и трансформировались, однако основа их оставалась неизменной. Эту основу составляла мысль о божественном смысле творчества и о теургической, преобразующей миссии художника-творца. Под ее воздействием формируется философский "сюжет" скрябинских произведений, изображающих процесс развития и становления Духа: от состояния скованности, поверженности в косную материю - к вершинам гармонизующего самоутверждения. Взлеты и падения на этом пути подчиняются явственно выстраивающейся драматургической триаде: томление - полет - экстаз. Идея преображения, победы духовного начала над материальным становится, таким образом, не только целью, но и темой скрябинских композиций, формируя соответствующий комплекс музыкальных средств.

Под влиянием новых идей ощутимо расширяется стилевой диапазон скрябинских произведений. Шопеновские влияния уступают место листовским и вагнеровским. О Листе кроме приема трансформации лирических тем напоминают дух бунтарства и сфера демонических образов, о Вагнере - героический склад музыки и универсальный, всеобъемлющий характер художественных задач. Всеми этими качествами уже отмечены первые две симфонии Скрябина. В шестичастной Первой симфонии (1900), заканчивающейся хоровым эпилогом со словами "Придите, все народы мира, // Искусству славу воспоем", впервые воплотился скрябин ский орфизм, вера во всемогущие силы искусства. По сути дела это была первая попытка осуществить замысел "Мистерии", в те годы еще смутно вырисовывающийся. Симфония знаменовала собой важный поворот в мироощущении композитора: от юношеского пессимизма к волевому осознанию своих сил и призванности к некой высокой цели. В дневниковых записях этого времени читаем примечательные слова: "Я все-таки жив, все-таки люблю жизнь, люблю людей... Я иду возвестить им мою победу... Иду сказать им, что они сильны и могучи, что горевать не о чем, что утраты нет! Чтобы они не боялись отчаяния, которое одно может породить настоящее торжество. Силен и могуч тот, кто испытал отчаяние и победил его" (266, 121-122).

Поздний период творчества Скрябина не имеет такой четкой границы, какая разделяла ранний и средний периоды. Однако изменения, которым подверглись его стиль и его идеи в последние годы жизни, говорят о наступлении качественно нового этапа композиторской биографии.

На этом новом этапе предельной остроты достигают те тенденции, которые характеризовали сочинения Скрябина предыдущих лет. Так, всегдашняя двойственность скрябинского мира, тяготеющего к "высшей грандиозности" и "высшей утонченности",

выражается, с одной стороны, в углублении в сферу чисто субъек тшшых эмоций, крайне детализированных и изощренных, а другой - в жажде великого, космического по размаху. С одной стороны, Скрябин задумывает крупные композиции сверхмузы кального и даже сверххудожественного масштаба, типа "Поэмы огня" и "Предварительного действия" - первого акта "Мистерии" С другой - вновь отдает внимание фортепианной миниатюре, сочиняя изысканные пьесы с интригующими заголовками: "Странность", "Маска", "Загадка"...

Поздний период не был единым и в отношении его временного развертывания. В самом общем плане здесь выделяются две фазы. Одна, охватывающая рубеж 1900 - 1910-х годов, связана с созданием "Прометея", другая, послепрометеевская, включает в себя последние сонаты, прелюдии и поэмы, которые отмечены дальнейшими поисками в области языка и непосредственной близостью замыслу "Мистерии".

"Прометей" ("Поэма огня", 1910), сочинение для большого симфонического оркестра и фортепиано, с органом, хором и световой клавиатурой, явился, несомненно, самым значительным созданием Скрябина "в полюсе грандиозности". Возникнув в точке золотого сечения композиторского пути, он стал собирающим фокусом едва ли не всех скрябинских прозрений.

Примечательна уже программа "Поэмы", связанная с античным мифом о Прометее, похитившем небесный огонь и подарившем его людям. Образ Прометея, если судить по одноименным сочинениям Брюсова или Вяч. Иванова, весьма соответствовал мифотворческой настроенности символистов и тому значению, которое придавалось в их поэтике мифологеме огня. К огненной стихии постоянно тяготеет и Скрябин - упомянем его поэму "К пламени" и пьесу "Темные огни". В последней особенно заметно двойственное, амбивалентное изображение этой стихии, как бы включающей в себя элемент магического заклятия. Демоническое, богоборческое начало присутствует и в скрябинском "Прометее", в котором угадываются черты Люцифера. В этой связи можно говорить о влиянии на замысел произведения теософских учений и прежде всего - "Тайной доктрины? Е. П. Блаватской, которую композитор весьма заинтересованно изучал. Скрябина увлекала как демоническая ипостась своего героя (известно его высказывание: "Сатана - это дрожжи Вселенной"), так и его светоносная миссия. Блаватская толкует Люцифера прежде всего как "носителя света" (lux + fero); возможно, эта символика отчасти предопределила идею светового контрапункта в скрябинской "Поэме".