**"Прометей" Скрябина. Свето-музыкальная концепция.**

"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".

впрочем, если уж говорить о живописных аналогах пиитом уровне знаков и эмблем, а по сути художественных образов то скрябинский "Прометеи" вызывает ассоциации с М. А Врубелем - и у того и У другого художника демоническое начало выступает в единстве злого духа и духа творящего. И у того и у другого господствует сине-лиловая цветовая гамма: согласно светозвуковой системе Скрябина, зафиксированной в строке Luce (подробнее об этом см. ниже), именно ей отвечает тональность фа-диез - главная тональность "Поэмы огня". Любопытно, что в той же гамме виделась Блоку его "Незнакомка" - этот, по словам поэта "дьявольский сплав из многих миров, преимущественно синего и лилового"...

Как видим, при внешней связи с античным сюжетом Скрябин трактовал Прометея по-новому, в созвучии с художественно-философскими рефлексиями своего времени. Для него Прометей - прежде всего символ; согласно авторской программе, он олицетворяет собой "творческий принцип", "активную энергию вселенной"; это "огонь, свет, жизнь, борьба, усилие, мысль". В такой максимально обобщенной трактовке образа нетрудно увидеть связь с уже знакомой нам идеей Духа, идеей становления из хаоса мировой гармонии. Преемственное родство с предыдущими сочинениями, особенно с "Поэмой экстаза", вообще характеризует эту композицию, при всей новизне и беспрецедентности ее замысла. Общей является опора на многотемную форму поэмного типа и драматургию непрерывного восхождения - типично скрябинскую логику волн без спадов. И тут и там фигурируют темы-символы, вступающие в сложные взаимоотношения с законами сонатной формы. Так, основу медленного вступления образует величественная тема Прометея, возникшая на основе гармонии знаменитого "прометеева шестизвучия". Она сменяется вскоре императивными фанфарами "темы воли". Возвращением в созерцательное состояние обозначено начало экспозиции: звучит широко интонируемая "тема разума". Ее довольно интенсивное развитие основано на контрасте экспрессивной мелодической кантилены и фигурационных "вспышек" у солирующего фортепиано. В функции связующей партии выступает "тема движения" (цифра 3) - легкая, прихотливо танцевальная, с чертами скрябинских игровых тем (ее характер можно было бы проиллюстрировать строками из "Поэмы экстаза" описывающими состояния играющего Духа: "Он несется, он резвится, он танцует, он кружится...").

Новое возвращение в лирико-созерцательную сферу сопровождается растущей экспрессией (цифра 7, авторская ремарка - "с волнением и восторгом"). В окружении беспрерывных трелей звучат ниспадающие интонации "темы томления" - первого раздела побочной партии. Непосредственным продолжением этой темы воспринимается второй раздел - широко развитая тема Прометея, достигающая в совместном звучании оркестра и фортепиано экстатической кульминации. Наконец, в заключительном разделе экспозиции символическое толкование получает квартовый возглас у труб и валторн, который превратится в разработке в мотив "самоутверждения" из трех восходящих кварт (5 - 7 такты после цифры 22): в его фанатичной поступи угадывается итог всех последующих усилий.

Существуют и другие версии формы "Поэмы огня". Например, "тему движения" подчас относят к сфере побочной партии, "томления" - к заключительной, а возврат темы Прометея из пролога связывают с началом разработки. Учитывая известную условность для Скрябина сонатной схемы и вытекающую отсюда неоднозначность ее толкования, отметим все же большую мотивированность приведенной нами трактовки. В ее пользу говорят аналогии с другими произведениями Скрябина, в частности с "Поэмой экстаза", где полетному тематизму связующей партии отвечает лирический тон побочной. Что же касается возвращения к прологу, то оно слишком слито с предыдущим развитием, демонстрируя к тому же рудимент второй экспозиции: в условиях жанра фортепианного концерта, каким отчасти является "Прометей", такой прием выглядит вполне естественным.

Не вдаваясь в подробности дальнейшего музыкального процесса, отметим опять-таки его сходство с общим планом "Поэмы экстаза": в обоих произведениях развитие носит импульсивный, волнообразный характер, отталкиваясь от антитезы томления - полета; и тут и там фрагментарный, калейдоскопически пестрый материал подчиняется неуклонному движению к финальному апофеозу (где к оркестровым краскам во втором случае добавляется звучание хора).

Однако на этом, пожалуй, и кончается сходство "Прометея" с предыдущими сочинениями Скрябина. Как нечто новое воспринимается уже общий колорит "Поэмы огня", обязанный, в первую очередь, гармоническим находкам автора. Звуковой базой сочинения выступает "прометеево шестизвучие", которое в сравнении с пользовавшимися ранее целотоновыми комплексами несет в себе можно было бы проиллюстрировать строками из "Поэмы экстаза" описывающими состояния играющего Духа: "Он несется, он резвится, он танцует, он кружится...").

Новое возвращение в лирико-созерцательную сферу сопровождается растущей экспрессией (цифра 7, авторская ремарка - "с волнением и восторгом"). В окружении беспрерывных трелей звучат ниспадающие интонации "темы томления" - первого раздела побочной партии. Непосредственным продолжением этой темы воспринимается второй раздел - широко развитая тема Прометея, достигающая в совместном звучании оркестра и фортепиано экстатической кульминации. Наконец, в заключительном разделе экспозиции символическое толкование получает квартовый возглас у труб и валторн, который превратится в разработке в мотив "самоутверждения" из трех восходящих кварт (5 - 7 такты после цифры 22): в его фанатичной поступи угадывается итог всех последующих усилий.

Существуют и другие версии формы "Поэмы огня". Например, "тему движения" подчас относят к сфере побочной партии, "томления" - к заключительной, а возврат темы Прометея из пролога связывают с началом разработки. Учитывая известную условность для Скрябина сонатной схемы и вытекающую отсюда неоднозначность ее толкования, отметим все же большую мотивированность приведенной нами трактовки. В ее пользу говорят аналогии с другими произведениями Скрябина, в частности с "Поэмой экстаза", где полетному тематизму связующей партии отвечает лирический тон побочной. Что же касается возвращения к прологу, то оно слишком слито с предыдущим развитием, демонстрируя к тому же рудимент второй экспозиции: в условиях жанра фортепианного концерта, каким отчасти является "Прометей", такой прием выглядит вполне естественным.

Не вдаваясь в подробности дальнейшего музыкального процесса, отметим опять-таки его сходство с общим планом "Поэмы экстаза": в обоих произведениях развитие носит импульсивный, волнообразный характер, отталкиваясь от антитезы томления - полета; и тут и там фрагментарный, калейдоскопически пестрый материал подчиняется неуклонному движению к финальному апофеозу (где к оркестровым краскам во втором случае добавляется звучание хора).

Однако на этом, пожалуй, и кончается сходство "Прометея" с предыдущими сочинениями Скрябина. Как нечто новое воспринимается уже общий колорит "Поэмы огня", обязанный, в первую очередь, гармоническим находкам автора. Звуковой базой сочинения выступает "прометеево шестизвучие", которое в сравнении с пользовавшимися ранее целотоновыми комплексами несет в себе более сложный спектр эмоциональных оттенков, включая выразительность полутоновых и малотерцовых интонаций. "Сине-лиловый сумрак" действительно вливается в мир скрябинской музыки еше недавно пронизанной "золотым светом" (если воспользоваться известной метафорой Блока).

Но есть здесь и другое важное отличие от той же "Поэмы экстаза". Если последнюю отличал некий субъективный пафос, то мир "Прометея" более объективен и универсален. Отсутствует в нем и лидирующий образ, подобный "теме самоутверждения" в предыдущем симфоническом опусе. Солирующее фортепиано, поначалу как будто бы бросающее вызов оркестровой массе, затем тонет в общих звучаниях оркестра и хора. По наблюдению некоторых исследователей (А. А. Альшванг), это свойство "Поэмы огня" отразило существенный момент в мировоззрении позднего Скрябина а именно его поворот от солипсизма к объективному идеализму.

Здесь, впрочем, требуются серьезные оговорки, касающиеся особенностей философско-религиозного опыта Скрябина. Парадокс заключался в том, что скрябинский объективный идеализм (одним из толчков к которому послужили идеи Шеллинга) явился крайней степенью солипсизма, поскольку признанием Бога как некой абсолютной силы стало для него признанием Бога в себе самом. Но в творческой практике композитора эта новая ступень самообожествления привела к заметному смещению психологических акцентов: личность автора словно отступает в тень - как рупор божественного гласа, как реализатор того, что предопределено свыше. "...Это чувство призванности, предначертанности к осуществлению некоего единственного дела, - резонно замечает Б. Ф. Шлёцер, - постепенно вытесняло в Скрябине сознание свободно поставленной цели, к которой он стремился, играя, и от которой он, точно так же играя, мог по капризу своему отказаться. В нем происходило таким образом поглощение сознания личности сознанием дела" (329, 142 - 143). И далее: "От богоборчества через самообожествление Скрябин пришел таким образом через свой внутренний опыт к постижению своей природы, человеческой природы, как самопожертвования Божества" (329, 145).

Не будем пока комментировать последние строки этой цитаты, характеризующие итог духовного развития Скрябина и имеющие отношение к его мистериальным планам. Важно лишь отметить, что уже в "Прометее" подобный образ мыслей обернулся возросшей объективностью музыкальных идей. Словно скрябинский "Дух", больше не испытывая потребности в самоутверждении, обращает взор на свое творение - мировой космос, любуясь его красками, звуками и ароматами. Завораживающая красочность при отсутствии прежней "тенденциозности" - характерная черта "Поэмы огня", дающая повод воспринимать это сочинение в ряду поздних замыслов композитора.

Однако эта красочность звуковой палитры отнюдь не самоценна. Выше уже упоминалась символическая трактовка музыкальных тем "Прометея", которые выступают носителями (звуковыми эквивалентами) универсальных космических смыслов. Метод "символописания" достигает в "Поэме" особой концентрации, если учесть что сам "прометеев аккорд" - звуковая основа произведения -' воспринимается как "аккорд Плеромы", символ полноты и загадочной силы сущего7. Здесь уместно сказать о том значении, которое имеет эзотерический план "Поэмы огня" в целом.

Этот план прямо восходит к тайне "мирового порядка" и включает в себя наряду с упомянутыми символами некоторые другие скрытые элементы. Здесь уже говорилось о воздействии на замысел "Поэмы огня" теософских учений. С "Тайной доктриной" Блаватской скрябинское сочинение связывает и сам образ Прометея (см. у Блаватской главу "Прометей - Титан"), и теория светозвуковых соответствий. Неслучайной в этом ряду кажется также числовая символика: шестигранный "кристалл" прометеева аккорда подобен "соломоновой печати" (или тому шестиконечнику, который символически изображен в нижней части обложки партитуры); в Поэме 606 тактов - сакральное число, которое соответствует триадичной симметрии в средневековой церковной живописи, связанной с темой Евхаристии (шесть апостолов справа и слева от Христа).

Конечно, скрупулезный подсчет тактовых единиц и общая выстроенность формы, включая точно соблюденные пропорции "золотого сечения" (об этой работе говорят сохранившиеся рабочие эскизы композитора), могут быть расценены как свидетельство рационалистичности мышления, а также знакомства с метротектоническим методом Г. Э. Конюса (который был одним из учителей Скрябина). Но в контексте замысла "Прометея" эти черты приобретают дополнительную смысловую нагрузку.

Отметим в этой же связи и сугубую рационалистичность гармонической системы: "тотальная гармония" прометеева шестизву-чия может быть воспринята как воплощение теософского принципа "Omnia ab et in imo omnia" - "всё во всём". Из других многозначительных моментов произведения стоит обратить внимание на финальную партию хора. Распеваемые здесь звуки е - а - о - Но, a - o - ho - это не просто вокализирование гласных, выполняющее чисто фоническую функцию, но вариант священного семигласного слова, олицетворяющего в изотерических учениях движущие силы космоса.

Разумеется, все эти скрытые смыслы, которые адресованы "посвящённым" и о которых подчас можно лишь догадываться, образуют весьма специфический слой содержания и ни в коем случае не отменяют непосредственной силы эмоционального воздействия "Поэмы огня". Но само присутствие их у позднего Скрябина служит важнейшим симптомом: его искусство всё меньше удовлетворяет чисто эстетическим задачам и всё больше стремится стать действом, магией, сигналом связи с мировым разумом. В конечном счете, подобные посылки стали очень важными для Скрябина на его подходе к "Мистерии".

Однако и как чисто художественный феномен "Прометей" явился важнейшей вехой на композиторском пути Скрябина Степень новаторского радикализма здесь такова, что сочинение'стало своего рода эмблемой творческих исканий XX века. С художниками авангарда автора "Поэмы огня" сближает исследование художественного "предела", поиски цели на крае и за краем искусства На микроуровне это проявилось в деталях гармонического мышления на макро- - в выходе за пределы музыки в новые, неведомые ранее формы синтеза ("световая симфония"). Остановимся подробнее на этих двух сторонах произведения.

В "Прометее" Скрябин впервые приходит к упомянутой технике звуковысотного детерминизма, когда вся музыкальная ткань подчинена избранному гармоническому комплексу. "Тут ни одной лишней ноты нет. Это- строгий стиль",- говорил о языке "Поэмы" сам композитор. Подобная техника исторически соотносима с приходом А. Шёнберга к додекафонии и стоит в ряду крупнейших музыкальных открытий XX века. Для самого же Скрябина она означала новую ступень воплощения в музыке принципа Абсолюта: за "формальным монизмом" "Поэмы экстаза" последовал "гармонический монизм" "Поэмы огня".

Но кроме звуковысотной комбинаторики примечателен и сам характер скрябинских гармонических комплексов, ориентированных, в отличие от шёнберговской додекафонии, на аккордовую вертикаль. Последняя связывалась Сабанеевым с понятием "гармониетембра" и содержала в себе зародыш новой сонорности. В этом плане обращает на себя внимание собственно фоническая сторона прометеева аккорда, которую демонстрируют первые такты "Поэмы огня" (пример 6). Известно, что Рахманинов, слушая произведение, был заинтригован необычным тембровым колоритом этого фрагмента. Секрет же заключался не в оркестровке, а в гармонии.

Вкупе с квартовым расположением и долго выдерживаемой п д;пы1> она создаст мвораживающе-красочный эффект и восприни мается как прообраз сонорного кластера - еще одно прозрение Скрябина в музыку будущего.

Наконец, показательна структурная природа "прометеева шестизвучия". Возникнув путем альтерации аккордов доминантовой группы (нонаккорд с секстой и пониженной квинтой - см. пример 7), оно в период создания "Поэмы огня" эмансипируется от традиционной тональности и рассматривается автором как самостоятельная структура обертонового происхождения. Как показано самим Скрябиным в упомянутых рабочих эскизах "Прометея", она образована верхними обертонами натурального звукоряда; здесь же приводится вариант ее квартового расположения. Позднейшие сочинения композитора, где эта структура дополняется новыми звуками, обнаруживают стремление к охвату всей двенадцатитоновой шкалы и потенциальную направленность в ультрахроматику. Правда, Скрябин, по выражению Сабанеева, лишь заглянул в "ультрахроматическую бездну", нигде не выйдя в своих произведениях за рамки традиционной темперации. Однако характерны его рассуждения о "промежуточных звуках" и даже о возможности создания специальных инструментов для извлечения четвертей тонов: они свидетельствуют в пользу существования некой микроинтервальной утопии. Гармонические новации "Прометея" и в данном отношении послужили отправной точкой.

Что же представляла собой световая часть "Поэмы огня"? В строке Luce, верхней строке партитуры, с помощью долго выдерживаемых нот Скрябин зафиксировал тонально-гармонический план произведения и одновременно его цветосветовую драматургию. По замыслу композитора, пространство концертного зала должно окрашиваться в разные тона, в соответствии с меняющимися тонально-гармоническими устоями. При этом партия Luce, предназначенная для специального светового клавира, основывалась на аналогии между цветами спектра и тональностями кварто-квинтового круга (согласно ей, красный цвет соответствует тону до, оранжевый - соль, желтый - ре и т. д.; хроматические тональные устои соответствуют переходным цветам, от фиолетового до розового).

Скрябин стремился придерживаться этой квазинаучной аналогии между спектральным и тональным рядами по той причине, что хотел видеть за предпринимаемым им экспериментом некие объек тивные факторы, а именно проявление закона высшего единства управляющего всем и вся. Вместе с тем в своем видении музыки он исходил in сшшпсии,- врожденной психофизиологической способности цветового восприятия звуков, которая всегда индивидуальна и неповторима (Сабанеев фиксировал несходства в цветном слухе у Скрябина и Римского-Корсакова, приводя сравнительные таблицы). Вэтом - противоречие светомузыкального замысла Скрябина и трудности его воплощения. Они усугубляются также тем обстоятельством, что композитору представлялся более сложный, не сводимый к простому освещению пространства, изобразительный ряд. Он мечтал о движущихся линиях и формах, громадных "огненных столбах", "текучей архитектуре" и т. д.

При жизни Скрябина реализовать световой проект не удалось. И дело было не только в технической неподготовленности этого эксперимента: сам проект заключал в себе серьезные противоречия, если сравнивать изощренные визуальные фантазии композитора с тем крайне схематичным видом, к которому они свелись в партии Luce. Что же касается инженерно-технической инициативы, то ей суждено было сыграть немаловажную роль в будущей судьбе "световой симфонии" и светомузыки в целом (Упомянем в этой связи такие изобретения, как оптофоническое фортепиано В. Д. Баранова-России.(1922), цвстосвстовая установка М.А.Скрябиной и электронный оптический синтезатор звука АНС (Александр Николаевич Скрябин) Е. А. Мурзина (в Музее А. Н. Скрябина), инструмент "Прометей", сработанный конструкторским бюро при Казанском авиационном институте, и аппарат "Цветомузыка" К. Н. Леонтьева (I960-1970-е-годы) и т. д.) - вплоть до позднейших опытов с движущейся абстрактной живописью, которая способна дать эффект, близкий и "текучей архитектуре", и "огненным столбам"...

Интересно, что как эстетический феномен скрябинская идея видимой музыки оказалась чрезвычайно созвучной художникам русского авангарда. Так, параллельно "Прометею" В. В. Кандинский (совместно с композитором Ф. А. Гартманом и танцовщиком А. Сахаровым) работал над композицией "Желтый звук", где реализовал собственное музыкальное восприятие цвета. Связи между зрением и слухом искал М. В. Матюшин, автор музыки к футуристическому спектаклю "Победа над солнцем". А А. С. Лурье в фортепианном цикле "Формы в воздухе" создал некий род квази-кубистической нотной графики.

Правда, все это еще не означало, что "Поэму огня" ожидал в XX столетии исключительно "зеленый свет". Отношение к синтетическому замыслу Скрябина, как и вообще к "совокупному произведению искусства" в вагнеровском или символистском варианте, с годами менялось - вплоть до скептического отрицания подобных опытов композиторами антиромантического направления И. Ф. Стравинский в своей "Музыкальной поэтике" постулировал самодостаточность музыкального высказывания. Еще решительнее эту самодостаточность отстаивал П. Хиндемит, создавший в книге "Мир композитора" язвительную пародию на Gesamtkunstwerk. Ситуация несколько изменилась во второй половине века, когда вместе с "реабилитацией" романтического образа мыслей возобновился и интерес к проблемам синестезии, к художественным формам "комплексного чувствования". Здесь уже возрождению световой симфонии начали содействовать как технические, так и эстетические предпосылки - залог продолжающейся жизни "Плэмы огня".