**Симфоническое творчество Скрябина. "Божественная поэма"**

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).

Во Второй симфонии (1901) нет такой внутренней программы, слово в ней не участвует, но общий строй произведения, венчаемого торжественными фанфарами финала, выдержан в подобных же тонах.

И в том и в другом сочинении при всей их новизне еще видно несоответствие языка и идеи. Незрелостью особенно отмечены финальные части симфоний - слишком декларативный финал Первой и слишком парадный, приземленный - Второй. О финале Второй симфонии сам композитор говорил, что здесь вышло "какое-то принуждение", между тем как ему нужно было дать свет, "свет и радость".

Эти "свет и радость" Скрябин нашел в следующих произведениях - Четвертой сонате (1903) и Третьей симфонии, "Божественной поэме" (1904). В авторском комментарии к Четвертой сонате говорится о некой звезде, то едва мерцающей, "затерянной вдали", то разгорающейся в "сверкающий пожар". Отраженный в музыке, этот поэтический образ обернулся целой серией языковых находок. Такова цепь кристально-хрупких гармоний в начальной "теме звезды", обрывающаяся "аккордом истаивания" (пример 2), или "тема полета" второй части, Prestissimo volando, где борьба ритма и метра дает ощущение стремительного, рвущегося через все препятствия движения. В той же части перед репризным разделом очередное усилие изображается "задыхающимися" усеченными триолями (точнее, квартолями с паузами на последних долях - пример 3). А кода представляет собой уже типично скрябинский финальный апофеоз со всеми атрибутами экстатической образности: лучезарный мажор (постепенно вытесняющий в сочинениях Скрябина минорный лад), динамика fff, остинатный, "клокочущий" аккордовый фон, "трубные звуки" главной темы... В Четвертой сонате две части, но они слиты друг с другом как фазы развития одного и того же образа: соответственно трансформациям "темы звезды", томительно-созерцательное настроение первой ти переходит в действенный и ликующий пафос второй

Та же тенденция к сжатию цикла наблюдается в Третьей симфонии. Три ее части - "Борьба", "Наслаждения", "Божественая игра" - соединены приемом attacca. Как и в Четвертой сона симфонии угадывается драматургическая триада "томление - лет - экстаз", но первые два звена в ней меняются местами ходным моментом выступает действенный образ (первая час ^ который сменяется затем чувственно-созерцательной сферой "Н слаждений" (вторая часть) и радостно-окрыленной "Божественной игрой" (финал).

Согласно авторской программе, "Божественная поэма" представляет собой "эволюцию человеческого сознания, оторвавшегося от прошлых верований и тайн... сознания, прошедшего через пантеизм к радостному и опьяняющему утверждению своей свободы и единства вселенной" (334, 5У). В этой "эволюции", в этом растущем самосознании человека-бога определяющим моментом своего рода точкой отсчета выступает героическое, волевое начало.

Оно представлено уже во вступительной теме симфонии, теме пролога, которая состоит из двух элементов: величественных басовых унисонов и фанфарного возгласа труб. Эта тема служит основой всего симфонического здания, выполняя в последующем развитии как чисто конструктивную, так и символическую функции. С одной стороны, из нее возникают новые темообразования, например главная партия первой части (ремарка - "таинственно, трагично"). С другой - ее элементы, особенно фанфарный (он обозначен, среди прочего, "лучезарной" гармонией увеличенного трезвучия), выступают неизменным символом самоутверждающейся воли, горделивого "Я есмь!" - именно в Третьей симфонии эта универсальная формула скрябинской "философии Духа" впервые обретает эквивалентное музыкальное воплощение. В данном качестве тема пролога пронизывает драматургию всех трех частей произведения.

Уже в первой части с ее огромным эмоциональным зарядом и резкими контрастами состояний угадывается характерно скрябинская антитеза "борьбы" - "мечты": главную партию, эту квинтэссенцию драматических коллизий, сменяет "поющая", безмятежно-созерцательная побочная. Эта сфера чувственной лирики, божественной "нирваны" станет основной во второй части. Звучащая здесь тема "наслаждений", впитавшая в себя лирическую экспрессию вагнеровского "Тристана", превращается наряду с прологом в одну из ведущих лейттем симфонии. Зародившись в недрах разработки первой части, в скрытом родстве с побочной партией, она всецело господствует во второй, а затем возрождается в коде финала, преобразуясь в победное звучание духовых и знаменуя наивысшую кульминацию произведения.

В целом же финал "Божественной поэмы" созвучен Prestissimo Volando Четвертой сонаты. И тут и там превалирует атмосфера полётности, неудержимого, увлекающего движения. И тут и там маршевая первооснова тем вуалируется фактурно-ритмическим сложным рисунком, отдаляя эту музыку от каких-либо земных прообразов.

"Божественная поэма" была воспринята современниками некое откровение. Новое чувствовалось и в самом складе образов вольном, полном контрастов и неожиданностей характере общего звукового потока. "Боже, что это была за музыка! - вспоминал о ней Б. Л. Пастернак, описывая свои первые впечатления, Симфония беспрерывно рушилась и обваливалась, как город под артиллерийским огнем, и вся строилась и росла из обломков и разрушений... Трагическая сила сочиняемого торжественно показывала язык всему одряхлело признанному и величественно тупому и была смела до сумасшествия, до мальчишества, шаловливо стихийная и свободная, как падший ангел" (235, 422).

Четвертая соната и Третья симфония занимают в творчестве Скрябина сугубо центральное положение. Концентрированность высказывания сочетается в них, особенно в "Божественной поэме", с многообразием звуковой палитры и еще явственно ощущаемым опытом предшественников (параллели с Листом и Вагнером). Если же говорить о принципиально новом качестве этих сочинений, то оно связано прежде всего со сферой экстаза.

Природа экстатических состояний в музыке Скрябина достаточно сложна и не поддается однозначному определению. Секрет их скрыт в глубине личности композитора, хотя здесь сказались, очевидно, и "чисто русская тяга к чрезвычайности" (Б. Л. Пастернак), и общее для эпохи желание жить "удесятеренной жизнью". В непосредственной близости к Скрябину находится культ дионисийского, оргиастического экстаза, который был воспет Ницше, а затем развит его русскими последователями, прежде всего Вяч. Ивановым. Впрочем, скрябинские "исступления" и "опьянения" выказывают и его собственный, глубоко индивидуальный психологический опыт. Исходя из характера его музыки, а также из словесных пояснений в авторских ремарках, комментариях, философских заметках и собственных поэтических текстах, можно резюмировать, что скрябинский экстаз есть творческий акт, имеющий более или менее явственную эротическую окраску.

Полярность "я" и "не-я", сопротивление "косной материи" и жажда ее преображения, радостное торжество достигнутой гармонии - все эти образы и понятия становятся для композитора доминирующими. Показательно и сочетание "высшей утонченности" с "высшей грандиозностью", отныне окрашивающее все его сочинения.

С наибольшей полнотой и последовательностью такая образная сфера получила воплощение в "Поэме экстаза" (1907) - сочинении для большого симфонического оркестра с участием пяти труб органа и колоколов. В сравнении с Третьей симфонией здесь ощущается уже не "борьба", а парение в неких высотах, не завоевание мира, а блаженство обладания им. Приподнятость над землей и акцентирование подчеркнуто ярких эмоций тем более обращают на себя внимание, что в стихотворном тексте к Поэме все-таки упоминаются и "дикий ужас терзаний", и "червь пресыщения", и "разлагающий яд однообразия". В то же время этот поэтический вариант произведения (законченный и изданный Скрябиным в 1906 году) имеет ощутимые параллели с главным, музыкальным вариантом. Стихотворный текст довольно развернут, структурно ритмизован (рефреном выступают строки: "Дух играющий, дух желающий, дух, мечтою все создающий...") и имеет направленную, "крещендирующую" драматургию (заключительные строки Поэмы: "И огласилась вселенная радостным криком "Я есмь!".

Скрябин писал "Поэму экстаза", живя за границей, что не мешало ему заинтересованно следить за событиями первой русской революции. По свидетельству Плехановых, он даже намеревался снабдить свой симфонический опус эпиграфом "Вставай, поднимайся, рабочий народ!". Правда, это намерение он высказал с некоторым смущением6. Нельзя не отдать должное его смущению: ассоциировать подобным образом состояния "духа играющего, духа желающего, духа, отдающегося блаженству любви" можно лишь с очень большой натяжкой. Вместе с тем наэлектризованная атмосфера эпохи по-своему отразилась в этой партитуре, определив ее воодушевленный, даже взвинченный эмоциональный тон.

В "Поэме экстаза" Скрябин впервые приходит к типу одночастной композиции, которая основана на комплексе тем. Эти семь тем в контексте авторских комментариев и ремарок расшифровываются как темы "мечты", "полета", .возникших творений", .тревоги", "воли", "самоутверждения", "протеста". Их символическая трактовка подчеркивается структурной неизменностью: темы не столько подвергаются мотивной работе, сколько становятся предметом интенсивного колористического варьирования. Отсюда "озросшая роль фона, антуража - темпа, динамики, богатой амплитуды оркестровых красок. Интересно структурное тождество тем-символов. Они представляют собой краткие построения, где исконно романтическая лексема порыва и томления - скачок с последующим хроматическим соскальзыванием - оформляется в симметричную "круговую" конструкцию (см. примеры 4, 5). Такой конструктивный принцип придает целому осязаемое внутреннее единство.

В то же время тематический материал произведения достаточно контрастен и выполняет функции различных партий и разделов сонатной формы (верность последней Скрябин сохранит и в дальнейшем). Так, в роли главной партии выступает тема "мечты", связующей - "полета", побочной - "возникших творений"; сфера заключительной партии включает в себя "ритмы тревожные", тему "воли" и тему "самоутверждения"; наконец, в разработке появляется тема "протеста". Однако сонатная форма нужна была композитору лишь как некая канва, на которой развивается его собственный музыкально-драматургический сюжет, и этот сюжет по многим параметрам не совпадает с канонами избранной формы. Так, в "Поэме" отсутствует традиционно сонатный тематический дуализм - контраст между главной и побочной партиями; контрастирующее начало вносится лишь заключительными темами - самыми активными и действенными. Это позволяет говорить о ямбической направленности экспозиционного раздела.

Но ямбичность характеризует и всю драматургию "Поэмы экстаза", поскольку логика экспозиции проецируется на другие участки формы. Собственно, она предваряется уже во вступлении, где тема "томления" (из которой вырастет затем побочная партия) сменяется в конце императивным звучанием темы "воли" (см. примеры 4, 5). Всего же в "Поэме" шесть разделов - учитывая наряду со вступлением, экспозицией, разработкой и репризой два раздела коды (первый - вторая разработка, второй - собственно кода). Их развитие волнообразно и венчается темой "самоутверждения", ослепительно яркой, исполненной героической патетики (эквивалент торжествующему возгласу "Я есмь!"). Наибольшего напряжения и масштаба этот образ достигает в конце "Поэмы", создавая картину вселенского ликования.

Таким образом, традиционная сонатная форма предстает в "Поэме экстаза" заметно модифицированной: перед нами много фазная спиралевидная композиция, сутью которой является дуализм образных сфер, но динамика все возрастающего экстатического состояния.