

УДК 18:78.071.1

Анна Маслякова

АЛЕКСАНДР СКРЯБИН: МЕТАФИЗИКА СМЕХА

Розглядаються прояви комічного в творах О. М. Скрябина. Виявляється існування метафізики сміху в творчості композитора.

Ключові слова: *О.М. Скрябін, комічне, іронія, сарказм, гротеск.*

Рассматриваются проявления комического в сочинениях А. Н. Скрябина. Выявляется существование метафизики смеха в творчестве композитора.

Ключевые слова: *А. Н. Скрябин, комическое, ирония, сарказм, гротеск.*

The article is devoted to the comic effects in A. Scriabin's compositions. Existence of metaphysics of laughter in works of composer is researched.

Key words: *A. Scriabin, comic, irony, sarcasm, grotesque.*

Творчество А. Н. Скрябина, одного из самых загадочных композиторов-мыслителей конца XIX–начала XX вв., на протяжении многих десятилетий является объектом пристального внимания исследователей. Особо отметим вклад И. И. Лапшина [7], работу Л. Е. Михайловой, посвященную философии композитора [9]. Роль мистицизма в творчестве Скрябина получила обобщающее выражение в трудах Е. Е. Рощиной [12], Д. А. Шумилина [22].

Писали о «Мистерии» как эстетическом идеале Скрябина и связанном с его позиционированием «исчезновении» трагических образов из произведений композитора. Культ красоты, неотделимой у Скрябина от добра, сквозь призму эстетики стиля модерн характеризуется в исследовании И. А. Скворцовой [17]. И. М. Аристова говорит о проблеме воплощения экстатического состояния в музыке А. Н. Скрябина [2].

Сфера недоброго (в том числе, «эротизм», «оргазм») в творчестве Скрябина, в свою очередь, довольно подробно рассматривается в монографии Л. Л. Сабанеева 1916 г. [15], вызвавшей в свое время сильнейшую волну протеста со стороны Петроградского скрябинского общества [10]. Если своеобразным рефреном в рассуждениях Л.Л. Сабанеева является утверждение о «безумии» Скрябина и «оторванности» его мистериальных замыслов от реальной жизни, то В. В. Рубцова, выступая против подобного рода мистификаций, трактует скрябинские идеи в рамках марксистско-ленинской эстетики [13]. Исходя из современного динамического понимания нормы с позиции высочайших возможностей человеческой природы, можно предположить, что скрябинское стремление к «несбыточному» следует считать не патологией, а скорее эталоном для каждого человека.

Е. Рыбакина останавливается на эстетической природе жанра фортепианной поэмы Скрябина [14]. А. А. Альшванг раскрывает взаимосвязь воззрений композитора и его музыки на примере Седьмой сонаты (ор. 64) [1]. Е. В. Славина прослеживает эволюцию музыкально-философской системы Скрябина (с акцентом на эстетико-философском блоке) на примере среднего и позднего периодов его творчества в контексте основных идей «русского культурного ренессанса» начала XX века [19]. Есть труд В. В. Фирсова о музыкальном мышлении «позднего» Скрябина [20], а так же работа В. В. Драгуляна, посвященная развитию художественно-философских идей композитора в музыке XX века [5].

Что же касается *комического начала* в творчестве А.Н. Скрябина, то некоторые его аспекты обозначены в книгах Б. В. Асафьева [3], Т. Н. Левоу [8]. Однако до настоящего времени не было представлено целостного исследования скрябинской метафизики смеха в динамике трех основных этапов творческого пути композитора (*раннего*, простирающегося приблизительно до 1900 г., *среднего* и *позднего*, открывающегося «Прометеем» ор. 60).

Эпоха конца XIX–начала XX вв. по праву считается «переломной»: складывается сложнейшая социокультурная ситуация (войны, революции и т. д.), происходит изменение картины мира («ньютонианская» уступает место «эйнштейновской»). В такие «рубежные» моменты истории, когда человечество перед лицом грядущей «гибели» мира осознает свою конечность и необходимость поисков выхода из сложившейся ситуации, вопрос восстановления красоты и гармонии становится особенно важным и животрепещущим. При этом подчеркнем, что русскому человеку, находящемуся «на перекрестке» Востока и Запада, испокон веков была присуща потребность в красоте, гармонизации «восточного» и «западного» начал своей души.

На рубеже XIX–XX вв. велись захватывающие музыкально-эстетические дискуссии поэтов (символисты, акмеисты, футуристы и др.), живописцев («мирискусники», члены «Бубнового валета» и др.), театральных деятелей (Вс. Э. Мейерхольд, К. С. Станиславский, А. Я. Таиров и др.), музыкантов (Н. И. Кульбин, Н. К. Метнер, С. С. Прокофьев, С. В. Рахманинов, Н. А. Римский-Корсаков, А. Н. Скрябин, И. Ф. Стравинский и др.). Несмотря на различия поэтик и творческих установок, модернистские течения исходили из единого мировоззренческого корня и имели много общих черт. В противовес утилитаризму утверждается внутренняя свобода художника, его избранность, мессианство. *«Музыкальность» поэзии символистов является одним из проявлений «панмузыкальности» Серебряного века*

как такового. Для многих представителей эпохи становится необходимой синергия (от греч. «*sinergeia*» — «совместное действие») смыслового и музыкального слуха, чтобы стало слышно, как смысл и звук слились воедино и образовали звуко-смысл. Особую важность приобретает *идея синтеза различных видов искусства*. В их интеграции мастера модерна видели путь слияния искусства с жизнью и преобразования, гармонизации последней.

В контексте дискуссий о красоте и формах ее звукового выражения, на «перекрестке» Востока и Запада, происходит формирование музыкально-эстетического сознания Скрябина, становление его концепции. Освоив могущественный музыкальный метод познания, композитор вступает на путь непосредственного, практического «пересоздания», гармонизации мироздания, сохраняющий свою актуальность и в настоящее время.

На рубеже раннего и среднего периодов творчества А. Н. Скрябин позиционирует два эстетических идеала: идеал «универсального» художника («философ-музыкант-поэт») и идеал синтетического произведения Искусства («Мистерия»), стремится к их реализации. Эта мистериальная «игра в мир» и является *исходной точкой комического элемента в творчестве Скрябина*, в частности, его *иронии* (от др.-греч. «*ἔρῳνεῖα*» — «притворство»). Вообще игра, по мнению Й. Хейзинги, как «добровольное действие либо занятие, совершаемое внутри установленных границ места и времени по добровольно принятым, но абсолютно обязательным правилам с целью, заключенной в нем самом, сопровождаемое чувством радости, а также сознанием “иного бытия”, нежели “обыденная” жизнь» [21, с. 56], есть «основание и фактор культуры в целом» [21, с. 20]. Скрябину же, начиная со среднего периода творчества, весь мир представлялся продуктом творчества, игры его «Большого Я».

Показателен в данном случае интерес Скрябина к И. Г. Фихте, в философии которого композитору оказался близким принцип активизма, отрицание субстанциональности мира во имя свободной творческой деятельности субъекта. Этот принцип, ставший основой теории иронии Ф. В. Шеллинга, реализовался у Скрябина в многообразных вариантах «самоутверждения» Духа. «Поэма экстаза» — это «игра в мир», в которой субъект ищет свободы от всего конечного и детерминированного, процесс оказывается важнее результата.

Метафизика смеха Скрябина связана и с некоторой «двойственностью», неоднозначностью музыкального языка, которая проявляется в дважды-ладовой структуре его музыки, в двусмысленной

сути тритонового энгармонизма. Отметим так же «странное», комичное сочетание в произведениях среднего периода творчества композитора мажоро-минорной и новой (скрябинской) гармонии, а в позднем периоде творчества — «традиционной новизны» и «новой традиционности» [4, с. 68].

Мера смеха в произведениях Скрябина весьма широка и многогранна. В ранних произведениях, связанных с музыкально-эстетическим самоопределением композитора, элементы комического присутствуют лишь опосредованно. В скерцоности (от итал. «scherzo» — «шутка») ряда его танцевальных пьес (например, в Мазурке op. 3 № 6), как и в целом в обращении композитора к жанру скерцо, можно видеть своего рода прообраз комического начала, с особой силой проступившего в более поздние периоды. Однако если, например, Прокофьев довольно открыто позиционирует важность в своем творчестве скерцозного элемента [11, с. 24], то наличие последнего в концепции Скрябина отнюдь не столь очевидно.

В средний период творчества композитора, когда происходит перенос центра его эстетических исканий с внешнего мира на внутренний, личность человека-творца, способного осуществить красоту мира, категория комического получает дальнейшее развитие в виде иронии, сарказма. «Сатаническая поэма» op. 36 представляет собой характерное для романтиков претворение загадочных образов демонизма, чувственности, скепсиса и соблазна, иронии и едкого, язвительного сарказма. В общем развитии поэмы иронический смех разрастается в «дьявольский хохот». В известной степени с образами «Сатанической поэмы», с ее саркастической шуткой, связаны «Загадка» op. 52 № 2 (где композитор отказывается от традиционного завершающего тонического трезвучия), «Иронии» op. 56 № 2, «Причудливая поэма» op. 45 № 2, которая длится считанные мгновения в темпе Presto.

В позднем периоде творчества, когда композитор приходит к пониманию красоты как всеединства (этот факт находит выражение в концентрированности, синтетичности структур), комический элемент по-прежнему сохраняется и усиливается. Некий комизм проявляется в том, что композитор последовательно обращается то к «белой», то к «черной» магии (он практически одновременно работает над Десятой и Девятой сонатами). Десятая соната op. 70 («белая месса»), наполнена «лучезарной священностью», звонами и «трубными гласами», она как бы вводит слушателя в светлый акт последнего «мистериального» действия [15, с. 32]. И в то же время, Скрябин создает Девятую сонату op. 68 («черную мессу»), с ее мрачными «красками средневековья», «готикой чувства и

мысли» [15, с. 32] (по мнению Л. Л. Сабанеева, ор. 68 в определенной степени перекликается с рядом работ М. К. Чюрлениса и Н. В. Шперлинга [16, с. 167–178]). Отметим, что завершение «светлой» Десятой сонаты и «темной» Девятой сонаты соответствует начальному импульсу развития обоих произведений, что указывает на возможность альтернативного варианта «роста» каждого из них.

«Единство противоположностей», «сочетание несочетаемого» как воплощение скрябинской метафизики смеха, характерно для самой Девятой сонаты, квинтэссенции «демонизма» (по сравнению с ней произведения 50-х опусов, например, «Иронии» ор. 56 № 2, кажутся «невинной забавой»). В ней сочетаются краткость, мимолетность высказывания и предельная событийная насыщенность; закон «формы-шара», принцип круговой симметрии и стремительно восходящий вектор драматургического развития; аскетизм верхнего слоя высказывания и острота внутренних коллизий. Более того, в репризе чистая, *прекрасно-возвышенная*, трогательно-хрупкая «дремлющая святыня» вовлекается в «адскую вакханалию» финала и перерождается в *саркастический марш*.

В кульминации (такты 199–200) скандированные мажоро-минорные аккорды уподобляются иступленному «хохоту ада» [8, с. 58], *романтическая ирония* перерастает в *экспрессионистический гротеск* (от фр. «grotesque», ит. «grottesco» – «причудливый», «комичный»), который, отличается от иронии тем, что в нем смешное и забавное неотделимы от страшного, зловещего.

Элементы комического присутствуют в двух скрябинских поэмах ор. 63 («Маска» и «Странность»). Для первой поэмы характерно ритмическое остигато, схематизм фактуры (одноголосная мелодия и аккомпанемент), как будто скрябинская музыка надела маску, стала ровной, застылой. Вторая поэма («Странность»), напротив, отражает стиль «позднего» Скрябина. Мерцание между горизонталью и вертикалью способствует созданию неповторимого «образа инструмента», «остролучащегося», «воздушного» [4, с. 62]. В качестве примера *скрябинского комического* можно указать и Этюды ор. 65 в параллельных тонах, септимах и квинтах, написанные композитором как бы вопреки традиционному музыкальному вкусу. В письме Л. Л. Сабанееву от 21 июля (3 августа) 1912 года Скрябин говорил: «Известный Вам композитор написал 3 этюда! В квинтах (о ужас!), в тонах (какая развращенность!) и ... в больших септимах (окончательное падение!?). Что скажет свет?» [18, с. 594] и т. д.

Как известно, в последние годы вообще намечалось *зарождения нового стиля Скрябина, т. н. стиля «черной черты на белом фоне»* (аналога концепции Единой черты китайского художника Ши-тао [6]),

характеризующегося определенным «аскетизмом», «красотой простоты» музыкального языка. В Десятой сонате, своеобразной «репризе» скрябинского творчества, мелодия («время») начинает освобождаться от власти гармонии («пространство»). Музыкальная ткань Сонаты (как и в поэме «К пламени» ор. 72) начинает вибрировать, слиться, количество ее звуковых измерений постоянно варьируется, при этом наблюдается тенденция к их дальнейшему увеличению (в том числе, за счет трелей). Переходный, бифуркационный момент представлен в поэмах ор. 69, и ор. 71, двух танцах ор. 73, однако наиболее ярко эта тенденция к «аскетизму» прослеживается в последних пяти скрябинских Прелюдиях ор. 74.

В Прелюдии ор. 74 № 2 («Сестра-смерть») *трагическое* приобретает несколько отстраненный, нейтрально-возвышенный оттенок. Позволим себе предположить, что в конечном итоге не только комическое, но вообще все основные эстетические категории (прекрасное – безобразное, возвышенное – низменное) в творчестве композитора получили бы подобное «одухотворенное» звуковое выражение как высшее воплощение единства в многообразии бытия.

На основе вышесказанного, можно сделать вывод, что в творчестве Скрябина комический элемент, имеющий своим истоком игровое начало, представлен довольно широко. Динамика эволюции музыкально-эстетических воззрений Скрябина отражается не только на внимании композитора к комическому, но и на способах его звукового выражения. Комическое может присутствовать в творчестве Скрябина как в латентной, скрытой форме (скерцозность, сочетание несочетаемого), так и более явно (например, «Иронии» ор. 56 № 2, «Загадка» ор. 52 № 2, Две поэмы ор. 63 и т. д.). Изучение метафизики смеха Скрябина позволяет несколько по-иному оценить творчество композитора, логику его музыкальных произведений, осознать особую гармонию, неповторимую красоту его нового музыкального языка.

1. Альшванг А. А. О философской системе Скрябина // А. Н. Скрябин (1915–1940): Сб. к 25-летию со дня смерти. – М.–Л.: Гос. муз. изд-во, 1940. – С. 145–187.
2. Аристова И. М. Проблема воплощения экстатического состояния в музыке (на примере произведений К. Дебюсси, А. Скрябина и Ч. Айвза): автореф. дис. ... канд. иск. – К.: Нац. муз. академия Украины им. П. И. Чайковского, 2005. – 18 с.
3. Асафьев Б. В. О музыке XX века. – Л.: Музыка, 1982. – 200 с.

4. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века: очерки.– Л.: Сов. композитор, 1990.– 228 с.
5. Драгулян В. В. Художественно-философские идеи А. Н. Скрябина и их развитие в музыке XX века: автореф. дис. ... канд. иск.– Харьков: Харьков. гос. ин-т иск. им. И. П. Котляревского, 2009.– 17 с.
6. Завадская Е. В. Беседы о живописи Ши-тао.– М.: Наука, 1978.– 208 с.
7. Лапшин И. И. Заветные думы Скрябина.– Петроград: Мысль, 1922.– 39 с.
8. Левая Т. Н. Скрябин и художественные искания XX века.– СПб.: Композитор. Санкт-Петербург, 2007.– 183 с.
9. Михайлова Л.Е. Философское мировоззрение А.Н. Скрябина: дис. ... канд. филос. наук.– Тверь, 2008.– 142 с.
10. Петроградское скрябинское общество. Известия.– Петроград, 1917.– Вып. 2.– 29 с.
11. Прокофьев о Прокофьеве: статьи, интервью.– М.: Сов. композитор, 1991.– 285 с.
12. Рощина Е. Е. Эстетика Скрябина и русский символизм: дис. ... канд. филос. наук.– СПб., 2009.– 175 с.
13. Рубцова В. В. Александр Николаевич Скрябин.– М.: Музыка, 1989.– 447 с.
14. Рыбакина Е. Эстетическая природа жанра фортепианной поэмы А. Скрябина // Из истории русской и советской музыки: сб. ст.– Вып. 3.– М.: Музыка, 1978.– С. 182–194.
15. Сабанеев Л. Л. Скрябин.– М.: Скорпион, 1916.– 274 с.
16. Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине.– М.: Классика-XXI, 2000.– 274 с.
17. Скворцова И.А. Скрябин и стиль модерн // Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков.– М.: Композитор, 2009.– С. 245–285.
18. Скрябин А. Н. Письма.– М.: Музыка, 2003.– 720 с.
19. Славина Е. В. Философия творчества А. Н. Скрябина в контексте основных идей «русского культурного ренессанса» начала XX века: дис. ... канд. филос. наук.– М.: Моск. пед. гос. ун-т, 2007.– 155 с.
20. Фирсов В. В. Музыкальное мышление А.Н. Скрябина в период 1909–1915 гг. (Фортепианные произведения ор. 58–74): автореф. дис. ... канд. иск.– Л.: Ленингр. гос. конс. им. Н. А. Римского-Корсакова, 1985.– 18 с.
21. Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня / пер. с нидерл.– М.: ООО Изд-во АСТ, 2004.– 538 с.
22. Шумилин Д. А. Влияние теософии на позднее творчество А. Н. Скрябина: дис. ... канд. иск.– СПб.: Рос. ин-т истории культуры, 2009.– 218 с.

Омера Фаста (Omer Fast), которые, спустя примерно 10 лет после создания Спилбергом «Списка Шиндлера» он брал у жителей Кракова, задействованных в фильме в качестве статистов.

⁵В этом же ряду рафинированная и меткая шутка 1978 года «Неделя рекламы Shell. Жители побережья могут подключать свои масляные радиаторы непосредственно в море».

1. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое. Книга для свободных умов / пер. с нем. С. Л. Франка // Ницше Ф. Сочинения в 2-х тт. – Т. 1. – М.: Мысль, 1990. – С. 231–490.
2. Шлегель Ф. Критические фрагменты // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика / пер. с нем. Ю. Н. Попова. – Т. 1. – М.: Искусство, 1983. – С. 280–289.
3. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // <http://lib.guru.ua/UMBEKO/ekopolo.txt>
4. Briegleb T. Auf Suche jenseits der Gartenzäune. Macht er das Kleinbürgertum lächerlich oder feiert er es? Die Arbeiten des Künstlers Peter Piller in Braunschweig // *Süddeutsche Zeitung*. – 06.08.2011.
5. Colebrook C. Irony. – London/New York: Routledge, 2004.
6. Deleuze G., Parnet C. Dialoge. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980.
7. Farocki H., Ehmann A. Serious Games. Krieg/Medien/Kunst, Ausst., hg. Von Ralf Beil und Antje Ehmann. – Kat. – Mathildenhöhe Darmstadt, Ostfildern, 2011.
8. Groys B. Die Zukunft gehört der Tautologie // Groys B. Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters. – München, 1997.
9. History Will Repeat Itself Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen (Medien-)Kunst und Performance, Ausst.-Kat. Hartware MedienKunstVerein Dortmund / KW Institute for Contemporary Art Berlin 2007.
10. Hunt A. Humour vs. Irony // *Art Monthly*. – ¹ 340, Oñtober 2010. – P. 13–16.
11. Kenner H. Von Pope zu Pop. Kunst im Zeitalter von Xerox. – Dresden; Basel, 1995.
12. Leonard Z., Dunye C. The Fae Richards Photo Archive. – Los Angeles, 1996.
13. Römer S. Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung. – Köln, 2001.
14. Rorty R. Kontingenz, Ironie und Solidarität. – Frankfurt a. M., 1989.
15. Schwartz H. The Culture of the Copy. Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles. – New York, 1996.
16. Staeck K. Ohne Auftrag. Unterwegs in Sachen Kunst und Politik. – Göttingen, 2000.
17. Staeck K., Adelman D. Die Kunst findet nicht im Saale statt. Politische Plakate. – Reinbek, 1976.
18. Sylvester D. About Modern Art. – London, 1996.
19. Winokur J. The Big Book of Irony. – New York: St. Martin's Press, 2007. – 174 p.