

УДК 786.2/78.082.2

*Юй Ле***ВОСЬМАЯ СОНАТА А. СКРЯБИНА В РЯДУ ПОСЛЕДНИХ СОЧИНЕНИЙ КОМПОЗИТОРА В НАЗВАННОМ ЖАНРЕ**

*Статья посвящена систематизации сведений о последних сонатах (Восьмая, Девятая, Десятая) как произведениях, отмеченных не только «мистическим предчувствием смерти», что связывалось особенно с данной в триаде Восьмая — Девятая — Десятая сонат, но и запечатлением в них, в том числе в Девятой, идеи «нетрагизма бытия». Очевидна симметрия строения — в Восьмой сонате, которая начинается и заканчивается псалмодией темы вступления, показанной в темповом проявлении *Lento* в начале произведения и в темпе *Presto* и *Prestissimo* в коде. В целом три последние сонаты Скрябина оказываются связанными органикой «возвращения к истокам» шопеновского творчества, его жанровой среды прелюдий-ноктюрнов, отстраняющей драматические борения в пользу монологической лирики, охватывающей целостность крупной поэмой композиции.*

Ключевые слова: соната, жанр, стиль в музыке, стиль последних произведений композитора, экстастика, символика музыки.

Актуальность темы работы поддержана возрастающим значением в мировом художественном раскладе последнего этапа творчества русского композитора и пианиста. Символизм, стилевая позиция А. Скрябина, определившая мировидение в пятилетие 1910–1915 годов, образовали органичную составляющую «неосимволистской» [9] стилевой волны поставангарда 2000–2010-х: в репертуаре современных исполнителей именно поздние сочинения автора «Прометея» и «Предварительного действия» составляют преобладающий массив их «скрябинианы». В данном случае выделена Восьмая соната не только потому, что составляет, как и другие сочинения русского композитора, предмет исполнительских усилий автора данной работы, но и в связи с нарастающим пониманием-признанием этого рода сочинений композитора, которое имеет место в Одесской музыкальной академии, — Одесса хранит память об успехе Скрябина в 1897 г., накануне первого и триумфального заграничного турне во Францию [10, с. 92].

Целью данной работы является систематизация сведений о последних сонатах и Восьмой в особенности как произведениях, отмеченных рядом сходных смысловых позиций, в том числе выраженных

в строении и образе Восьмой сонаты. Конкретные задачи работы таковы: 1) обобщить сведения о последних сонатах Скрябина в связи с проявлением в них религиозной экстастики, идущей от русской христианской традиции [14, с. 3]; 2) проанализировать Восьмую сонату в контексте проявления в ней литургийной экстастики, исключающей концентрацию субъективированно выражаемого трагизма и, объективно содержащей экстазную радость видения «нетрагичности бытия»; именно так сформулировал аспект своего мировосприятия А. Скрябин в интервью для одесского «Южного музыкального вестника» за 1915 г. [14].

Методологической основой работы принят интонационный подход, показательный для понимания речевой обусловленности музыки, как он представлен в трудах Б. Асафьева [1] в направленности на стилево-компаративный метод анализа. Важен также для данной работы герменевтический срез понимания интонационности, имеющий место у Б. Яворского (см. описания его теории [2; 6]). Интонационный метод, образующий единство стилевого компаратива и герменевтической аналитичности, соприкасается с позициями китайского искусствоведения, как это запечатлено в работах Ма Вей [8], У Голин [11], Лю Бинцяна [7] и др. Объект исследования — фортепианное творчество А. Скрябина, предмет — последние, Восьмая в этом ряду, сонаты композитора. Научная новизна работы определена самостоятельностью семантического анализа структур и тем-образов указанных сочинений в связи с их направленностью на *адраматизм* выражения. Практическая ценность работы обусловлена востребованностью ее материалов в классе специального фортепиано и в курсах истории музыки музыкальной высшей и средней школ.

Последние сонаты Скрябина нередко связывают с «мистическим предчувствием смерти», что специально указано в книге И. Бэлзы со ссылкой на наблюдения творчества композитора в 1914 г. [4, с. 148], но также отмечено и другими авторами [10, с. 367, 378–382]. Однако этот выделенный смысл — приближение к порогу смерти — имеет и специальный срез, как отмечено выше, а именно запечатление в указанных сочинениях идеи «нетрагизма бытия» [14, с. 3–5]. Соответствующий наклон четко осознается в связи с Десятой сонатой, а при этом очевидны не только хронологические, но и смысловые параллели всех трех указанных сонат Скрябина 1910-х — Восьмой, Девятой, Десятой.

Названные последние сонаты для фортепиано А. Скрябина выделяются «постпрометеевской» хронологией их написания и, по

существо, параллельной работой над ними в 1913 г. Фактически *самой поздней является Восьмая*, материал которой замечен в партитуре «Предварительного действия» к Мистерии [10, с. 379] и строение которой связывали с максимальным проявлением скрябиновской серийности, определявшей *медитативность* как превалирующее обнаружение ее образа. В монографии В. Рубцовой подчеркивается значимость последних сонат и сочинений этого периода в целом как тех, что свидетельствуют о «сосредоточенности и углубленности высказывания художника», об обращенности «его внутреннего взора... к истокам мысли на фоне контекста, слагаемого ее развитием» (курсив наш. — Ю. Л.) [10, с. 390]. Речь идет о некотором возрождении идей-образов, которые отличали начало творческого пути А. Скрябина и сопряжены были с опорой на шопеновский жанровый расклад вальса-прелюдии-этюда (см. ор. 1–8 Скрябина [10, с. 70]).

В связи со сказанным обращает на себя внимание ссылка на вышеотмеченное интервью композитора, запечатленное на страницах «Южного музыкального вестника» за 1915 г., — мысли о «преодолении драматизма» в творчестве и воплощении в целом образа «нетрагизма бытия» [14]. Такой поворот выразительной направленности в последних сочинениях легко прочитывается в Десятой сонате, однако напряжение вызывают сложившиеся представления о «трагизме» Девятой и *Восьмой, фактически бывшей последней сонатой композитора*. А ведь в книге И. Бэлзы отмечается письмо Скрябина к Зилоти с сообщением об окончании трех названных сонат — и высказана мысль, что эти сочинения «в какой-то мере связаны между собой» [4, с. 147–148].

И все же Девятая и Десятая сонаты рассматриваются в альтернативах «черной мессы» («сатанинской») и «лучезарной пасторальности» [10, с. 382, 386], хотя обе содержат мотив сопоставления большой и малой терций (ср. тт. 7–8 Девятой и тт. 1–2 Десятой сонат). Наличие же медленного вступления к Allegro роднит Восьмую и Десятую сонаты, указывает на некоторые принципиально общие драматургические стимулы названных сочинений, — а также на общность церковно-символических фигур в начальных и смыслово-определяющих темах обеих сонат. Это хорально-псалмодическая последовательность в тт. 1–5 Восьмой как образ Высокого, последовательность *catabasis* как Нисхождения в тт. 1–2 в Десятой. Что касается превалирования серийности в Восьмой, то, возможно, она проступает здесь демонстративней, однако монотематическое строение и Девятой, и

Десятой сонат погранично к тому, что называют «развивающейся вариацией» из серии-темы.

Пасторальная «лучезарность» Десятой сонаты, исходя из хронологии написания и очевидной связи с почти одновременно законченными Девятой и Восьмой, должна быть осознана в связи с «мистериальными» показателями образа Восьмой и «литургийности» Девятой. «Прилепившаяся» к последней характеристика «черной мессы» по аналогии с мефистофельским образом сонаты Листа требует специальных комментариев, но в данном случае фиксируем главное: фаустианство листовской сонаты никак не породило мысль об аналогии к мессе — а этот *мистический* жанровый показатель Девятой сонаты Скрябина осознается очень четко.

Как мистериальность, так и литургийность противостоят драматическому стержню классической и романтической сонаты, направляемы принципиальной *статикой* ритуального действия, тяготеющего к рондальной повторяемости ведущей идеи и общей симметрии строения. Симметричность очевидно проступает в Девятой сонате — обрамление начальной темой, которая появляется в конце сочинения в тт. 209–216.

Очевидна симметрия строения — в Восьмой сонате, обрамляемой псалмодией темы вступления, показанной в темповом проявлении *Lento* в тт. 1–4, 12–13, 16–17 и в темпе *Presto* в тт. 449–456, *Prestissimo* в тт. 487–494. Также обращает на себя внимание *двухэтапность* строения всей сонаты, отмеченной показом экспозиции-разработки (тт. 21–121), причем последней в качестве вариантного проведения экспозиции, а затем ложной репризы (т. 226) и репризы как таковой (от т. 320), которые «породнены» проведением темы вступления (серии-темы) в темпо-фактуре *Presto* (ср.: тт. 297–301, 453–456). Однако все указанные этапы и разделены, поскольку тема-серия тт. 297–301 дана в связке с «оттиском темы Судьбы» (тт. 292–293), до того представленном в тт. 214–215, в конце разработочного раздела, но вне связи с отмечаемой темой-серией. Выделенный «оттиск темы Судьбы» (как аллюзия к известной теме Пятой симфонии Л. Бетховена) составляет вычленение псалмодического оборота начальной темы-серии (ср. с пятикратной подачей высотности *fisI* в тт. 2–5).

Интервальный состав мелодического участка темы-серии вступительного построения — кварта и две большие терции (*b№-disI-dI-fisI*) — воспроизводит контур вагнеровской «темы томления» из «Тристана», однако интервалика терцовых ходов как бы тради-

ционализирует звучание, приближая к хоральности в собственном смысле. Терцово-квартовое наполнение формирует *все* темы-образы Сонаты, то «сгущая», то «разрежая» кварттовый остов. Так задается та высокая *литургийная статика* музыки всей сонаты, которая исключает контрасты антитез, создавая *уточняющие* контрасты — подобные вышеотмеченному преобразованию псалмодии начальной темы в «оттиск темы Судьбы»: исходный волюнтаристский комплекс последней совершенно «обескровлен-дематериализован», создавая напоминание «судьбоносности» в тему-серию скрябиновской сонаты.

В монографии В. Рубцовой отмечается «скупость» ремарок композитора в данном сочинении, тогда как обычно они изобильны [10, с. 380]. Фактически ремаркой выделена только побочная — Traïque (тт. 88 и 386). Мелодический контур этой темы весьма точно воспроизводит патетическую интонацию просьбы, вежливого обращения (см. классификацию у Е. Брызгуновой [3, с. 72]), которая в сочетании с квартово-терцовыми последовательностями создает аналогии к полноте фактурной выраженности темы томления «Тристана» Вагнера. Тем самым вагнеровский прообраз начальной темы оказывается более четко «прописанным» в побочной, неся тот *трагический* знак, который определен ремаркой Traïque. В разработочных разделах данная тема-образ представлена, но не выделена ремаркой, хотя самостоятельность этого образа подчеркнута ложной репризой (формально второй раздел разработки, по существу начало «двойной репризы») — см. тт. 226–241, поскольку этот образ составляет контрапункт к теме главной партии, «окутывая» ее нервно-экзальтированную диалогичность вагнерианским драматическим мотивом. Показательно *избавление* главной в репризе от проникновения в нее вагнерианских смыслов побочной — тема вновь отделена в самостоятельный фактурный комплекс, а в коде (Presto, от т. 449) *отодвигается* мотивами начальной темы (см. выше), в которой тристановский откорректирован хоральностью-псалмодийностью.

Отмеченная выше *гипертрофия экспозиционности*, включающая «двойную репризу» соединения ложной и репризы как таковой, поддержана высотно-тональной амбивалентностью, имеющей тенденцию воспроизведения форм Шопена (см. Первый фортепианный концерт e-moll, Первую балладу, др.). Речь идет о тенденции к *однотональности* главной и побочной (см. опорность a-es в обеих в экспозиции) и в экспозиции, и в репризе (опорность g-cis). При этом репризный тип

буквального возвращения исходных упоров в собственно репризе не наблюдается. Эта «плывущая повторяемость» целого с постепенным повышением тонуса (см. продвижение к более высокому регистру в ряду *непрерывной звонности скрябиновского колокольного звучания*) тем более делает заметным возвращение начальной темы на изначально заявленных высотных позициях мелодии b№-disI-dI-fisI — в вариантах *регистровых* трансформаций.

Смысловая целостность названного тематического комплекса Восьмой сонаты подкреплена еще одним важнейшим шопеновским знаком, «перекрывающим» касания вагнеровских томлений и трагической символики: это прелюдийность-ноктюрновость облика тем, в ряду которых проступает и хоральность-псалмодичность темы вступления, и мелодизированная пассажность главной партии (узнаваем смягченный вариант побочной партии финала Третьей сонаты h-moll Шопена), и подчеркнутая ноктюрновость побочной, отстраняющая вагнеровский излом интервально-контурного решения темы.

Повторяемость темы вступления в анализируемой сонате делает заметной *рондальность* общего композиционного наполнения, в которую изначально заложена символика *обрядно-мистериального кругового движения*. Так Восьмая соната, фактически завершающая весь ряд сочинений Скрябина в данном жанре, *утверждает* композиционный принцип, в качестве тенденции осязаемый во всей совокупности его сочинений данного типологического качества: божественный знак Круга [5, с. 25–27] составил итог развития сонатности у Скрябина. В. Рубцова подытоживает анализ концепции сонаты: «Напряженное медитативное состояние сохраняется на протяжении произведения. Оно как бы не имеет начала, конца или перехода в результирующее качество...» [10, с. 380].

Возвращаясь к идее триады последних сонат — Восьмой, Девятой, Десятой, — выделяем серийность Восьмой как *концентрацию предпосылок серийности*, которые находят в Девятой и Десятой сонатах. Так, отмечая вывод Ю. Холопова о последовательности es-cis-f-g-h [10, с. 386] в Девятой сонате, которая в терцовой последовательности cis-f-g-h-es образует пятизвучную серию, выделяем в теме-серии Восьмой вышеотмеченный мелодический участок b№-disI-dI-fisI — в единстве с терцовым остовом вертикали, дающей 7-звучный ряд g-h-d-f-a-c-e. Этот последний вбирает все разнообразие преобразований тем-образов, а также указывает на принципиальную соотносимость средств-смыслов указанной триады сонат, законченных Скрябиным

в 1913 г. Обращаем внимание на принципиальную *терцовость* опорных структур, что демонстрирует некоторое новое — «постпрометеевское» — качество выражения в наследии Скрябина, остраяющее превалирование квартовости и тем приближающее к «шопенизмам» первых опусов композитора.

Главное же достояние Возвращения к истокам, которое замечено исследователями в связи с рубежными произведениями 1913–1915 годов, это — преодоление драматических потенций сонатной структуры *посредством гипертрофии монотематизма*, в том числе *снимающего противостояния кантилены и скерцозности как позитива и негатива*, завещанных поэмностью Ф. Листа, в виде сжатой циклической структуры, присутствующей в последних сонатах Скрябина. Однако даже Девятая соната-поэма Скрябина демонстрирует *тематическую унификацию*, в которой главным показателем оказывается *стирание контрастов между кантиленой и скерцозностью*, бывшим главным средством противопоставления добра и зла в музыкальном решении романтизма.

Акцентировка черт литургийности в Десятой сонате привносит в представление о ее образе то «слезное напряжение», о котором небезосновательно заявлял Скребков [10, с. 389], при том что *лучезарность* оказалась исключительным показателем ее смысла. «Звонный щебет» воздушно звучащих фраз в высоком регистре и трелей богато представлен и в Восьмой, что и сообщает реально осознававшуюся контактность с произведениями, которые принято противопоставлять данному сочинению в сонатной триаде 1913 года. Ассоциативность сонатных отношений в Десятой сонате и *подобие ее строения Восьмой*, открывающейся также медленным вступлением, позволяют с уверенностью акцентировать *вариантно-строфическую структуру* целого, серийный аспект техники в котором определен тоникальностью терцовых соединений, в которых терцовая цепь f-a-c-e-g-hc соответствующими хроматическими изменениями предстает в качестве 6-звучной серии Десятой сонаты. Шопенизмы Скрябина в последних сонатах обнаруживаются в опоре на шопеновский жанровый знак прелюдийности в Десятой, в совмещении с сакральностью мотива Круга в этой и Восьмой сонатах.

Сосредоточение Скрябина на экстатической восторженности возвращает общепринятым риторическим символам их сугубо духовный смысл, обходя душевную непосредственность, — и это проявляется в синтезе шопеновских жанровых знаков: ноктюрновость и скерцоз-

ность, причем с превалированием первой ноктюрновости. Не забываем, что образ Шопена для современников зафиксировал «Карнавал» Р. Шумана, в котором не национальная эмблема мазурки-полонеза, но музыкальный индекс Дж. Фильда отметил отличительную черту игры-композиции польского гения. Ноктюрновость — в исходном духовном значении церковного пения «Ночных стражей» [12, с. 50] «разлита» в Восьмой и Десятой сонатах Скрябина благодаря мелодийной-лирической выраженности звучания тем-образов.

В целом три последние сонаты Скрябина связываются органикой «возвращения к истокам» шопеновского творчества, его жанровой среды прелюдий-ноктюрнов, отстраняющей драматические борения в пользу монологической лирики, *охватывающей целостность крупной поэмой композиции*, тем самым *перерождая* эту последнюю из театрально-философического противостояния идей-образов в заветах Листа — в гимнически-литургийное *Восславление* динамики души, устремленной к Восторгу радости развития Мысли: «...мысль подвижна и не скована раз навсегда выраженными формами. В ней жажда развития. Она — процесс. Она — достижение и вновь стремление. Экстаз, спад, тишина и вновь подъем. И так без конца» [10, с. 390].

Это — о последних трех сонатах в целом, которые совокупно направлены на литургийную экстатику стилевого обнаружения, образующего органичную составляющую творчески финальной сонатной триады гения русской музыки.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. — М.; Л.: Музыка, 1971. — 379 с.
2. Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» / Р. Берченко. — М.: Издат. дом «Классика-XXI», 2005. — 372 с.
3. Брызгунова Е. Звуки и интонации русской речи. Лингфонный курс для иностранцев / Е. Брызгунова. — М.: Прогресс, 1972. — 251 с.
4. Бэлза И. Александр Николаевич Скрябин / И. Бэлза. — М.: Музыка, 1987. — 176 с.
5. Гудман Ф. Магические символы / Ф. Гудман. — М.: Издат. ассоц. духовного объединения «Золотой век», 1995. — 289 с.
6. Куземина Л. Исполнительская эстетика Б. Яворского / Л. Куземина. — М.: Композитор, 2000. — 111 с.
7. Лю Бинцян Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы: [Монография по истории культуры для музыкальных акаде-

мий, университетов и вузов искусства] / Лю Бинцянь. — Одесса: Астропринт, 2014. — 440 с.

8. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства: Автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Ма Вей. — Одеса, 2004. — 17 с.

9. Маркова Е. Неоевропоцентризм и неосимволизм начала XXI века // В. Холопова, Л. Канарис, Е. Маркова, С. Таранец. Неоевропоцентризм: музикальная культура на рубеже столетий. Книга 1. — Одесса: Астропринт, 2006. — С. 76–128.

10. Рубцова В. Александр Николаевич Скрябин / В. Рубцова. — М.: Музыка, 1989. — 448 с.

11. У Голін. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX–XX століть: Автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / У Голін. — Одеса, 2006. — 16 с.

12. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки / Э. Уилсон-Диксон; [Пер. с англ.]. — СПб.: Мирт, 2003. — Ч. I–IV. — (Энцикл. христианства).

13. Холопова В. Музыка как вид искусства/ В. Холопова. — М.: Научно-творч. центр «Консерватория», 1994. — 260 с.

14. Южный музыкальный вестник. — 1915. — № 8–9, авг. — С. 3–5; 1916. — № 1–2, янв. — С. 3.

Юй Ле. Восьма соната О. Скрябіна в ряді останніх творів композитора в названому жанрі. Стаття присвячена систематизації відомостей про останні сонати (Восьму, Дев'яту, Десяту) як твори, відмічені не тільки «містичним передчуттям смерті», що пов'язувалося особливо с даною в триаді Восьма — Дев'ята — Десята сонат, але й втіленням в них, в тому числі в Дев'ятій, ідеї «нетрагізму буття». Симетричність очевидно проступає в Дев'ятій сонаті — обрамлення початковою темою, появу якої знаходимо в кінці твору. Очевидна симетрія будови — у Восьмій сонаті, яка починається і закінчується псалмодією теми вступу, показаної в темповому проявленні Lento на початку твору і в темпі Presto й Prestissimo в коді. В цілому три останні сонати Скрябіна опиняються зв'язаними органікою «повернення до витоків» шопенівської творчості, її жанрового середовища прелюдій-ноктюрнів, які відсторонюють драматичні боріння на користь монологічної лірики, охоплюючи цілісність крупної поемної композиції.

Ключові слова: соната, жанр, стиль в музиці, стиль останніх творів композитора, екстатика, символіка музики.

Yuy Le. The Eighth sonata A. Skrjabin abreast last compositions of the composer in named genre. The Article is dedicated to systematizations of the information about Ninth and Tenth sonatas as one of the last works, noted not only «mystic presentiment to deaths» that linked particularly with given in triad Eighth- Ninth- Tenth

sonatas, but also embodiment in them, including in Ninth, ideas «nontragedy of being». We select special, defining value of the subject of the Cross-Confessions in initial tact of the work, sacramental-prelude look which, in tradition of spiritual understanding the genre to preludes in french salon music, former by style base of art Skrjabin composer and particularly pianist, will assign liturgy solemnity to Sonata. As type of mystery, so and type of liturgy withstand dramatic basis of the classical and romantic sonata, they move the principle statics of ritual act, which gravitates to repeatings in spirit rondo leading ideas and general symmetry of the construction.

Key words: sonata, genre, style in music, style of the last making the composer, ecstaticology, symbology of the music

