

Славина Елена Владимировна

**Философия творчества А.Н. Скрябина в контексте
основных идей «русского культурного ренессанса»
начала XX века**

Специальность 24 00 01 – Теория и история культуры
(философские науки)

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидат философских наук



Москва 2007

Работа выполнена на кафедре культурологии факультета социологии,
экономики и права Московского педагогического государственного
университета

Научный руководитель:

доктор философских наук,
профессор
Кузнецова Татьяна Федоровна

Официальные оппоненты:

доктор философских наук,
профессор
Шибаева Михайлина Михайловна

кандидат культурологии,
Рыжкова-Дудопова
Татьяна Александровна

Ведущая организация.

Институт философии РАН

Защита состоится « 17 » сентября 2007 года в _____ часов на заседании
Диссертационного совета Д 212.154 14 при Московском педагогическом
государственном университете по адресу: 119571, Москва, проспект
Вернадского, д 88, ауд 826^а

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке МПГУ по адресу.
119992, Москва, ул Малая Пироговская, д. 1

Автореферат разослан « ____ » _____ 2007 года

Ученый секретарь
диссертационного совета



О И Горяинова

Актуальность темы исследования. Кризисный характер современной культуры способствует привлечению обостренного внимания к проблемам творческой деятельности художника. Важнейшими проявлениями этого кризиса являются отказ от традиционных форм и методов искусства, поиск новых путей художественного творчества, пристальный интерес к проблемам человека, к его мировоззрению, стремление воплотить результаты поисков в художественном произведении. Процессы, протекающие в настоящее время в области культуры, во многом перекликаются с аналогичными явлениями, имевшими место в начале XX века, когда во всех областях культуры и искусства велись непрерывные поиски новаторских путей. В контексте этих процессов среди выдающихся деятелей русской культуры выделяется фигура А. Н. Скрябина. Его поиски синтетической формы творчества, включающей в себя элементы практически всех видов искусств, во многом опередили современное искусство, только в сравнительно недавнее время подошедшее к открытию возможности подобного синтеза. В этом прежде всего и состоит актуальность творчества Скрябина, увидевшего в музыкальном искусстве средство не только познания, но и преобразования окружающей нас действительности.

Масштабный, «вселенский» по своим замыслам характер творческой деятельности Скрябина и его философии оказывается востребован в связи с современными глобальными проблемами культуры. Содержание и функции искусства, его критерии и установки, степень его включенности во внехудожественные сферы общественной жизни – эти вопросы сегодня крайне актуальны применительно к самому «пострадавшему» от процессов глобализации и распространения массовой культуры виду искусства – музыкальному. В то время как возможности, предоставленные музыке современными техническими средствами, по-«вселенски» велики, бытование этой формы культуры в условиях больших тиражей («анти-скрябински») ограничено в содержательном и духовном отношении. Более того, само понятие *музыкального искусства* нуждается как в новых дефинициях, выражающих его функции в современном обществе, так и в «реабилитации» исходного для русской культуры значения его как эффективного средства духовно-нравственного совершенствования личности и общества.

В данном исследовании творчество Скрябина представлено в качестве своеобразного философско-эстетического продукта эпохи, в которой «больные» вопросы России стали главными для всех сфер общественно-культурной жизни, включая искусство. Те же вопросы в «незалеченной» форме актуальны и для России современной. В контрастном многоголосии наших, разделенных столетием, культур, с их «наследственной» мечтой о «русской идее», мы находим все больше общих смыслов, форм и созвучий. Анализируя и сопоставляя их, мы стараемся объяснить процессы духовной жизни *нашего* общества, ищем пути развития *современной* культуры и искусства.

Степень разработанности проблемы. Фундаментом для современных исследований творчества Скрябина служит богатый пласт специальной научной и критической литературы, созданный несколькими поколениями музыковедов, музыкантов-исполнителей, деятелей смежных областей культуры. Здесь в разных формах и оценках нашли отражение грандиозный размах замыслов композитора и его напряженный поиск новых средств их осуществления. Однако творческое наследие Скрябина в силу различных причин долгое время не подвергалось в отечественной

научной литературе анализу в качестве своеобразной целостности В результате оно не могло получить содержательную оценку как специфический – художественный, эстетический, философский – продукт своей эпохи и именно в этом качестве быть вписано в контекст русской культуры

В обширной русской «скрябиниане» одни исследователи нередко создавали образ Скрябина, который в значительной степени вступал в противоречие со взглядами других авторов С исторической точки зрения, русскую «скрябиниану» можно условно разделить на три группы исследований В первую входят те, что принадлежат перу современников композитора, органично погруженных в «возрожденческую» ауру той эпохи При всем многообразии оценок и трактовок творчества и личности самого композитора эту группу работ объединяет признание факта очевидного *единства* скрябинских философских и музыкальных опытов С какой бы стороны ни анализировалась музыка Скрябина, авторы прежде всего видят в ней выражение некоего *философско-эстетического содержания* Научная литература о Скрябине, созданная на этом этапе, не может быть поделена на «аналитическую» и «эстетическую» (Б Асафьев, Б.Яворский) Многие современники объясняют истинное величие скрябинской музыки именно ее мощным философским основанием, *благодаря* которому она, по их мнению, и приобретает действительность и силу (Б Шлецер, Л.Сабанеев, Вяч Иванов, Е Гунст и др.) Сама философская система композитора при этом интерпретируется субъективно, сделанные выводы обнаруживают сильное влияние взглядов самого исследователя Противоположенный подход заключается в том, что как бы *вопреки* поставленным композитором перед музыкальным искусством задачам – быть проводником философских идей, творчество Скрябина обладает художественной самоценностью Поэтому оно может рассматриваться вне связи с его якобы мистической, а потому не слишком близкой авторам концептуальной основой (А Луначарский, В Каратыгин, М Мейчик, Б Плеханов, Ф Стравинский и др.). Позднее к обвинениям в мистике прибавились упреки в идеализме, и в советский период отечественного музыковедения мировоззрение композитора не имело возможности стать предметом непредвзятого научного исследования в той же мере, что и его творчество

Разделение в советском музыковедении на «эстетический» и «аналитический» подходы к исследованию тем не менее не отразилось на пристальном и серьезном отношении к самой музыке Скрябина Общими проблемами творчества композитора занимались А Альшванг, С Маркус, Л Данилевич, В Дельсон, М Друскин, Д Житомирский, И Нестьев, В Цуккерман Н Виеру Вопросам музыкальной драматургии посвящены работы В Бобровского, Н Волтера, С.Павчинского, Ю Кремлева О фортепианной музыке Скрябина писали Л Гаккель, Н Котлер, А Николаева, Э Месхишвили Вопросам скрябинского стиля посвящены работы М Михайлова, а проблемам музыкального языка – Ю Холопова, В Дерновой, О Сахалтуевой и др Многие аспекты творчества Скрябина, таким образом, оказались подробно освещены и исследованы, в особенности аспекты «аналитические», на которых и было сосредоточено главное внимание

Ведущая тенденция исследований последних десятилетий – рассмотрение творчества Скрябина в культурологическом контексте, прежде всего, в его взаимосвязях с художественно-эстетической культурой своего времени (Т Левая, В Рубцова, О Томпакова, Н Мыльникова, Н Поспелова, Т Сиднева, В Апрелева и др.) С другой стороны, анализируются феноменальные «прорывы» композитора к современному мироощущению вселенной (о скрябинском «космизме» писали А Башдура, О.Томпакова и др.), что подтверждается исследованием пространственно-

временных закономерностей музыкальных композиций и их акустических повадий (С Исакова, Е Косякин и др) Перспективное, последовательно развиваемое современное направление в исследованиях творчества Скрябина – судьба его светомузыки, проблемы светомузыкального синтеза и синестезии (Б Галесв, И Ванечкина и др)

Однако *философские* основания творческой деятельности Скрябина – до сих пор наиболее неоднозначно оцениваемая составляющая совокупного творчества композитора. Редкое определение его мировоззрения как *интеллектуального* продукта эпохи принадлежит еще Г В Плеханову « Если музыка Скрябина так полно выразила настроения весьма значительной части нашей интеллигенции в известный период ее истории, то это произошло как раз по той причине, что он был плотно от ее плоти и костью от ее кости не только в области «эмоций», но также в области философских запросов и возможных, по условиям времени и среды, «достижений» А Н Скрябин был сыном своего времени можно сказать, что творчество Скрябина было его временем, выраженным в звуках»¹.

Такой взгляд на творческую деятельность композитора, с нашей точки зрения, точнее всего определяет сущность и специфику его искусства. Учитывая весь объем и многоплановость литературной скрябиниады, мы продолжаем исследовательскую традицию, в соответствии с которой творчество Скрябина рассматривается как специфическое художественное явление, возникшее на *философском основании*, игравшем столь важную роль в русской культуре начала XX века. Другие же, в большей степени изученные аспекты истоков и корней творчества композитора, затрагиваются лишь по необходимости и в контексте общих рассуждений.

Научная повизна данного исследования состоит в том, что

- в научный оборот вводится понятие «эстетико-философский комплекс», потребность в котором возникает в связи с теоретическим осмыслением синкретического по своему характеру творчества композитора-мыслителя, обладающего исключительно сложным в содержательном отношении, многоуровневым и многоаспектным по своей структуре мировоззрением,

- творчество Скрябина исследуется как *эстетико-философский комплекс*, а это позволяет анализировать произведения музыкального искусства в качестве специфической формы выражения философско-эстетических взглядов композитора,

- обосновывается обусловленность содержания творчества Скрябина философско-эстетическими идеями эпохи «русского культурного ренессанса» основные идеи композитора, легшие в основу его проекта *мистерии* и задуманного им *всеискусства*, принципиально органичны для культурной ситуации России того времени,

- эволюция творчества композитора рассматривается как последовательное развитие целостного эстетико-философского комплекса, осуществляющееся под влиянием эпохальных для русской культуры идей *всеединства*, *богочеловека* и *экстаза*, как становление его философско-эстетической концепции в целом и музыкально-философских замыслов отдельных сочинений в частности.

Объектом данного исследования служит творчество Скрябина как специфический для своей эпохи культурный феномен, в котором нашли свое отражение наиболее важные и характерные для нее идеи и представления. **Предметом** исследования является генезис и эволюция философско-эстетических взглядов Скрябина. Несмотря на кажущуюся эклектичность философских воззрений

¹ Г В Плеханов – литературный критик. – М., 1933 – С 166–167

Скрябина, его творчество может быть четко структурировано в русле определенных направлений русской философско-эстетической мысли начала XX века. Такая непосредственная связь позволяет представить эволюцию его творчества как последовательное проникновение в музыкально-философскую систему композитора наиболее существенных идей «русского культурного ренессанса».

Сложность исследования творчества Скрябина заключается в том, что оно должно быть в той же мере «синкретическим», что и использовавшийся композитором художественный материал. Рассмотрение философской конструкции скрябинских сочинений без анализа музыкального языка не имеет смысла¹, так как сам автор не называет себя философом, хотя в своих «Записях» стремится к фиксации и рациональному обсуждению того, что *должна говорить его музыка*. Анализировать же музыкальную материю без ее содержательной сущности – значит лишать смысла титанические усилия композитора по преобразованию этой материи. С целью «сохранить» синкретическую природу деятельности Скрябина в качестве предмета исследования, в данной работе предложен метод анализа творчества композитора как *эстетико-философского комплекса*, составляющие пласты которого рассматривались бы в их цельности и взаимообусловленности. «Единая деятельность» композитора отражена в анализе его произведений – на идейно-концептуальном, драматургическом и стилистическом уровнях. Такой, условно говоря, «синтетический», или «комплексный», аналитический метод мы и используем при рассмотрении творческой системы Скрябина как некоего единства в его генетической связи с культурой «русского ренессанса».

Цель исследования – обоснование синкретического и в то же время системного характера творчества Скрябина в контексте эпохи «русского культурного ренессанса» и ее ведущих философских идей.

Задачи данного исследования

- представить философско-эстетические взгляды А. Н. Скрябина в контексте отечественной культуры начала XX века,
- проследить эволюцию творчества композитора как последовательное проникновение в его музыкально-философскую систему основных философских идей «русского ренессанса», а именно идей *единства, богочеловека* и свободного творчества – *экстаза*,
- рассмотреть творчество композитора как *проективную деятельность*, в ходе которой рождается «новая» художественная «реальность»,
- исследовать *эстетико-философский комплекс* Скрябина на основе междисциплинарных подходов,
- отразить в общей схеме эволюции творчества Скрябина единство философско-эстетических и музыкальных поисков композитора.

Положения, выносимые на защиту.

– Творчество Скрябина представляет собой характерный для эпохи «русского культурного ренессанса» *эстетико-философский комплекс*, синтезирующий философские, религиозные, эстетические, художественные взгляды композитора, а также соответствующие элементы и аспекты созданных им музыкальных произведений.

– Наиболее ярко и адекватно основные черты эстетико-философского комплекса проявились, во-первых, в проекте *мистерии*, который является

¹ Это детальнейшим образом, хотя и в саркастической форме, делает А. Ф. Лосев в работе «Мировоззрение Скрябина».

художественным вариантом философской утопии своего времени и в котором целью вселенского творческого акта провозглашается преобразование мира, духовное возрождение объединенного человечества средствами искусства Во-вторых, в задуманном Скрябиным *всеискусстве*, предполагавшем выработку универсального языка действительного искусства, где музыка, в полном соответствии с распространенными для того времени взглядами, отводилась ведущая роль Идея органического синтеза искусств, лежащая в основе мистерии, реализована прежде всего в *программности самой музыки* – в создании такого *эстетико-философского комплекса*, в котором философское содержание выражается не вербально, а «музыкально», т.е. путем создания оригинального *музыкально-философского языка*

– Философия творчества Скрябина обнаруживает генетическую связь с философской культурой «русского ренессанса» со взглядами «богоскателей» (представителей «нового религиозного сознания»), с философией как самого В. Соловьева, так и его ближайших последователей – С. Трубецкого, Л. Лопатина, В. Эрна и П. Флоренского. Показательно, что два важнейших периода в процессе становления эстетико-философской концепции Скрябина коррелируют по своему содержанию с учением В. Соловьева о всеединстве (философией всеединства)

– Эволюцию творчества Скрябина отличает последовательное проникновение в музыкально-философскую систему композитора важнейших идей русской религиозно-идеалистической философии начала XX века. *Зрелый период* творчества Скрябина (1904–1910) воплощает идею *экстаза*, постепенное переосмысление которой приводит к подчинению индивидуалистических, богоборческих мотивов скрябинской философии *идее богочеловека*. Полная же обусловленность музыкальных концепций Скрябина доктриной *всеединства* (богочеловечества) определяет хронологические рамки *позднего периода* творчества композитора. Обращение к *символизму* на этом этапе закономерно для Скрябина и показательно для движения «русского культурного ренессанса» от идеи *Единства* к идее *Единства единств* – к символу.

– Творческие замыслы Скрябина оказались сконцентрированными в одной из характернейших культурных форм его эпохи – *мистерии*, описанной, в частности, А. Белым в статье «Будущее искусство» (1910) в качестве синтетической модели современного искусства, в которой различные его формы размещены вокруг искусства музыкального, принятого за центр. Сущность эволюции творчества Скрябина состоит в том, что, стремясь к идеалу «*искусства будущего*», композитор лепил «собственную форму творчества», «новую реальность» он создавал свою творческую систему, наполнял ее духовной «автобиографией», облакая в индивидуальный музыкальный стиль.

Материалом и источниковедческой основой исследования служат музыкальное наследие А. Н. Скрябина, его философские записи, письма и программные тексты, с одной стороны, и многочисленные философские, эстетические, эзотерические сочинения данной эпохи – с другой (Н. Бердяев, С. Булгаков, Н. Грот, Л. Карсавин, Л. Лопатин, Н. Лосский, Д. Мережковский, В. Розанов, В. Соловьев, П. Струве, С. Трубецкой, Н. Федоров, П. Флоренский, Г. Флоровский, С. Франк, Л. Шестов, В. Эрн, Е. Блаватская, Р. Штайнер и др.). Привлекаются культурологические работы А. Белого, Вяч. Иванова, В. Брюсова, А. Блока, К. Бальмонта и др.

Методология настоящего диссертационного исследования определяется, с одной стороны, синтетическим характером творчества Скрябина, т.е. исследуемого объекта, а с другой – междисциплинарным характером самого исследования. Поэтому

в ходе анализа поставленной проблемы используются, в первую очередь, культурно-исторический, сравнительно-исторический и системно-структурный подходы. Кроме того, особенности исследуемого материала потребовали применения историко-типологического и семиотического методов.

Практическая значимость работы заключается в возможном использовании ее материалов и результатов в научной деятельности преподавателей и студентов, при разработке лекций и практических курсов в высшей школе и средних учебных заведениях, а также спецкурсов и спецсеминаров по проблемам русской культуры и искусства XX века.

Апробация работы. Основные положения и материалы работы были представлены на Научных сессиях МПГУ (1994–1995 гг.), на Научной конференции в Нижегородской государственной консерватории им. Глинки (1995), в материалах Первого Всероссийского культурологического конгресса (СПб., август 2006 г.), Всероссийской конференции по культурологии (Москва, РАГС, октябрь 2006 г.) и отражены в пяти научных статьях. Диссертация обсуждена на кафедре культурологии МПГУ.

Структура диссертации обусловлена ее темой, целями и задачами. Диссертация состоит из Введения, двух глав, Заключения и списка литературы. Общий объем работы 155 стр. Библиография насчитывает 262 наименования.

Основное содержание работы

Во Введении обосновываются актуальность и научная новизна исследования, его цель и задачи, определяется степень изученности проблемы на основе анализа специальной литературы, формулируются основные вопросы и теоретические положения.

Глава первая «Творчество Скрыбина и философская культура «русского возрождения» в теоретическом плане представляет собой освещение философско-эстетических взглядов А.Н. Скрыбина в контексте эпохи «русского культурного ренессанса» и ее ведущих философских идей.

Первый параграф «Скрыбин как художник «русского культурного ренессанса» характеризует композитора как представителя «молодого» поколения отечественной культуры начала XX века, продолжающего не только профессиональные, но и идейные традиции русской музыкальной школы. Раздел построен на внутренней полемике с позицией А.Ф. Лосева, считающего А.Н. Скрыбина, с «тремя тенденциями» его музыки и философии – «анархическим и деспотическим индивидуализмом, мистическим универсализмом и эротическим историзмом», антиподом «нашего» национального мироощущения.

В работе высказывается мысль о том, что в основе формирования профессиональной музыкальной школы – как результата подъема национального самосознания после победной войны 1812 года – уже лежит «русская идея». Поэтому с самого начала русская музыкальная культура в полной мере отражала и весь объем этой идеи. Содержательно, в соответствии с идеями П.Я. Чаадаева, музыкальное искусство стремилось «к тому, чтобы уяснить нравственный смысл великих исторических эпох». В доминантном жанре оперы на протяжении XIX века были воссозданы и художественно осмыслены практически все известные российской истории модели государственно-общественного устройства, вплоть до патриархальной общины. Само развитие этого жанра можно представить как

эстетическое моделирование судьбы государства и народа российского в его «всемирной отзывчивости»

Идеал соборности в качестве «русской идеи», где торжествует «лично-общественный» характер жизни (с осуществленными, по В Соловьеву, двумя стадиями исторического развития – «родовой» и «национально-государственной») венчает развитие русской оперы XIX века Цель творчества Скрябина, состоящая в осуществлении акта всеобщего *транснационального* объединения, в таком ракурсе представляет собой, в понимании В Соловьева, следующую – третью, «вселенскую» – ступень исторического развития, «идеал будущего» Создав в рамках проекта своей мистерии музыкальную утопию «вселенской теократии», Скрябин запечатлел в ней «русскую идею», вплетающую в целое соцветие специфических идей своей эпохи

Творческая личность Скрябина предстает перед нами в качестве типичной для «русского культурного ренессанса» фигуры Общий, действительно «возрожденческий» дух эпохи в социально изолированной среде русской интеллигенции начала XX века – с неслыханными возможностями для искусства быть не «украшением» или «фоном» жизни, а *смыслом* и *пространством* этой жизни, формирует новое поколение художников Художник-философ, превративший в своем творческом сознании искусство в средство мирового преображения, а замыслы своей мистерии – во вселенское теургическое действо, является знаменательнейшим для этого времени явлением Поколение младосимволистов рассматривает область духовной жизни как некое непрерывное пространство, где искусство смыкается с религией, а сознание – с бытием В работах русских символистов, увидевших свет во время создания «Прометея», постулируется задача перехода от осмысления собственно эстетических проблем через разработку философии культуры к активному жизнетворчеству

Эпохальное «чувство реальности духовного мира» (П Флоренский) обуславливает общую веру в возрождающее, преображающее назначение искусства *Пространство проективной творческой деятельности расширяется у Скрябина до вселенских масштабов*, в сравнении с которыми национальная «соборность» оказывается ограниченной сферой общей «единой деятельности» В творческом экстазе, вызванном участием в «единой деятельности», стираются лобные границы, каждый отождествляет себя со всеми и постигает свою сущность как божественную, ибо «сознание (вселенная) есть единство» «История вселенной есть рост человеческого сознания до всеобъемлющего божественного сознания»¹ А в поэтическом выражении композитора это звучит так «Единым взглядом, единой мыслью, // я обнимаю тебя, мой мир // Как проповедь Христа, // Как подвиг Прометея»²

Идея стирания граней между видами искусства, идея *синтеза искусств*, была выдвинута Скрябиным во всей ее полноте Его синтетическое действо подразумевало нерасторжимое единство буквально всех видов искусств – звуковых, зрительных, двигательных – в рамках замкловатых их преображений Эту «симфонию звуков, красок, движущихся форм и ласк» по силе воздействия можно уподобить возведенным в степень возможностям современного кинематографа и лазерного шоу Не воссоздаваемое даже современными техническими средствами, «единство» мыслилось не соединением отдельных компонентов, а именно синтезом – мистериальным, «теургическим» Но еще важнее, что *идея синтетичности* заложена

¹ Записи АН Скрябина – С 170

² Там же – С 155

в проекте формирования общекультурного языка на базе музыкального и реализована в создании *эстетико-философского комплекса*

Второй параграф «*Эстетический комплекс*» музыкальной философии Скрябина посвящен утверждению к началу XX века принципиально новых отношений между философией и искусством, в результате чего возникла идея единого *философско-эстетического комплекса*. В таком комплексе искусство и сам художник выступают как в роли субъекта, носителя эстетических ценностей, так и в роли объекта познания. Творческая индивидуальность становится основой нового философского мировоззрения.

По мысли символистов, в стремлении культурных сфер к духовному объединению стираются рамки традиционной ограниченности каждой из них. Задача философии в понимании большей части ее представителей на рубеже веков сводится не столько к традиционному познанию и объяснению мира, сколько к изображению *внутреннего мира* человека с его влечениями, идеалами, потребностями. «Таким образом, – писал В. Соловьев, – философия является путеводительницей человека от одного состояния его сознания к другому в следующем постепенном переходе: от природного состояния сознания к сознанию человека, как свободной личности, и от этого периода к сознанию человеком человечества, как всеединства личности»¹.

Ставя во главу угла проблему личности, превращаясь в дело индивидуального вкуса, философия сама становится частью искусства, облекается в его формы и сливается с ним, стремящимся, в свою очередь, к самообновлению на почве философии. *Эстетическая форма философствования*, характерная в целом для философии «духовного ренессанса» (у Н. Бердяева – «русского культурного ренессанса»), ярко проявилась в творчестве богословов и закрепились в журнале «Вехи», получив определение «веховство».

Специфическую форму подобного эстетико-философского комплекса, синтезирующего искусство и философию, представляет собой и музыка Скрябина, где определяющими являются законы искусства, а философия выступает как необходимая для иррационализма конструктивная основа, как средство подтверждения художественных идей, закрепления их в сфере «логики».

Общепризнано, что философия Скрябина сама по себе не позволяет говорить о нем как о крупном представителе философской мысли, поскольку он субъективен и односторонен. Но в этой «односторонности» и заключена специфическая черта его мировоззрения, понимание мира как диалектически становящегося *процесса* и отражение его в деятельности *творческой личности*, всегда находящейся внутри той системы, которую она *творит*. Каков бы ни был масштаб этой системы – личностный или вселенский, Скрябин-художник активно действует в какой-то точке создаваемого им пространства. Поэтому философия Скрябина излагается от *первого лица* «Можно сказать, что вселенная представляется нам рядом состояний сознания плюс постоянное сознание о том, что все это я переживаю»². Учитывая, что Скрябин идентифицировал *творческий процесс* с *процессом познания*, смыслом которого должно быть выявление мирового единства, музыкальную философию Скрябина можно определить как *философию творческого познания*.

Специфической ее чертой является и лежащая в ее основе автобиографическая цельность творчества, в котором также осуществляется синтез, но уже искусства и жизни, идеального и реального. *Эстетико-философский комплекс* композитора

¹ Соловьев В. С. Лекции по истории философии // Вопросы философии – 1989 – № 6 – С. 85

² Там же – С. 167

воплощает теоретические положения работ А Белого о *символизме* как методе, объединяющем познание с творчеством, где «творчество прежде познания» оно творит самые объекты познания»

Вербально выраженные философские построения Скрябина, фиксирующие отдельные этапы *самопознания*, необходимы для его творчества в целом, но в качественном отношении они не сравнимы с музыкальными. Свобода, смелость и убедительность музыкального выражения в своем вербальном обличье теряют неоспоримые художественные достоинства и превращаются в «муки творчества» Скрябин сам сознавал недостаточность своей философской эрудиции и пытался «компенсировать» это крайней степенью напряжения и активности мыслительных усилий. Отмеченные этапы непрерывно перетекают один в другой, становясь «единой деятельностью». Таким образом, самопознание оказывается одной из составляющих деятельности, а его смысл и ценность заключаются в самой деятельности. Важно при этом отметить, что композитор, с гипертрофированной чуткостью воспринимавший собственное творчество, справедливо не претендовал на звание философа и рассматривал свои философские схемы и разработки как своеобразную программу своей духовной жизни и творчества, говоря, что «не излагает теорий», а «выражает идеи». Но над выраженным этих идей он работал как рационально мыслящий конструктор и с тщательностью либреттиста.

Его «Записи» лишены единства и стройности самостоятельного произведения. Это отдельные, часто повторяющиеся, очень разные содержательно и стилистически, размышления как об общих, так и частных проблемах, включая литературно-поэтические программы сочинений. В данной работе в качестве основного материала используются именно *философские* размышления Скрябина. Рассмотренные в целом, «Записи» дают представление о поле приложения мыслительных усилий композитора, и значимость их обнаруживается главным образом в контексте его творчества. Будучи воплощены в музыкальных формах, они обретают безусловную культурную ценность.

Эстетико-философский комплекс Скрябина, по нашему мнению, уникален тем, что под синтезом он подразумевает тенденцию к полному, абсолютному слиянию составляющих его элементов *вопреки* традиционно понимаемой *программности*. Философские программы не являются дополнениями к музыкальному тексту в виде вербального их аналога, как это обычно практиковалось в романтической традиции и как понималось Скрябиным до создания «Поэмы экстаза». На протяжении последних лет творчества композитор включает их в текст, «программирует» их в нем, поручая музыке роль общего, *единого* языка. Исключительная цельность творческой личности и блестящие возможности композитора-исполнителя позволили Скрябину решиться «программировать» не художественное, а философско-художественное содержание своих произведений, вырабатывать не образный, а *образно-смысловой* – символический язык.

Программность Скрябина, даже не в полном объеме воплощенная, *не имеет аналогов* в истории музыки, т.к. связана с последовательными попытками выработки рациональной философской платформы для музыки – «скрытого метафизического упражнения души, не умеющей философствовать о себе»¹

В третьем параграфе «*Основные идеи философии «русского ренессанса» в творчестве Скрябина. Эсхатологические и мистические мотивы мистерии*» последовательно проанализированы основные идеи, составившие содержательную

¹Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Полн. собр. соч. – М., 1901 – Т. 1 – С. 274

основу творчества Скрябина Выявлены *богоискательские* начала философии композитора Обрисован общий круг интересов *«богоискателей»* – хронологически современного Скрябину философского направления, смело «заряжавшего» своими идеями атмосферу эпохи, в которую болезненно-чутко вслушивался композитор (Н Бердяев, С.Булгаков, В Розанов, Д Мережковский, С.Франк, Н Мипский и др.) В целом «богоискательство», являясь активным поборником «духовного возрождения» России, понимало его, главным образом, как создание атмосферы *«свободы», «творчества» и «синтеза»* всех областей общественной и духовной жизни под сенью христианского мировоззрения Эти идеи нашли свое яркое выражение в творчестве Скрябина

В работе показано, что сама идея экстаза, определившая эволюцию музыкального творчества композитора, в концентрированном виде выражает основные направления философии богоискателей (представителей «нового религиозного сознания») *«Экстаз есть высший подъем деятельности, экстаз есть вершина, – пишет Скрябин (курсив автора), – и разумеет всю историю человечества В форме мышления экстаз есть высший синтез В форме чувств – экстаз есть высшее блаженство»*¹

Аналогично устремлениям богоискателей скрябинский экстаз олицетворяет

– «высший подъем» и абсолютную *свободу* творческой деятельности, а также «высший синтез в форме мышления» – постижение *всеединства* мира,

– в процессе достижения экстаза, согласно эволюции взглядов Скрябина, *личностная* сущность индивида перерастает в *богочеловеческую*, т е постигает свою божественную природу («Прометей»), и в музыкальной картине вселенского экстаза-пожара оживают мечты о *богочеловечестве*, о его «едином ноуменальном бытии»,

– в мистическом постижении божественной сущности анализируются акты *познания* и созидания,

– *эсхатологические* мотивы реализуются в понимании экстаза как высшей ступени бытия, за которой следует превращение в Ничто, Небытие (дуалистическое единство Хаос–Космос также было не обойдено вниманием Скрябина),

– наконец, аналогично богоискателям, преодолевавшим дуализм бытия в идее синтеза «неба и земли» и «духа и плоти», Скрябин вводит в свою творческую концепцию элемент *эротики*, ибо чувства и ощущения (разнообразнейшие «ласки») становятся составляющими творческого процесса, которые подлежат преодолению при достижении экстаза Характерный же образ «духовного андрогина» должен был, по проектам Скрябина, присутствовать на обложке первого издания «Прометей» Показательно как проанализированное в работе обращение композитора к сфере экстатического, так и перерастание скрябинского экстаза из акта эстетически-художественного в философски-художественный, что объединяет композитора с кругом философов–мистиков

Современное Скрябину направление богоискательства, в свою очередь, открыто признавало «духовное отцовство» В Соловьева Вовравшее в себя разнообразные философские традиции, его мировоззрение определило развитие целой ветви русской религиозно–идеалистической философии *Идея единства* В Соловьева оказала непосредственное влияние и на формирование философии творчества Скрябина «Органический синтез» всех начал был определен философом как «положительное единство» Стремясь привести к гармоническому единству возникающие противоречия идеального и материального, абсолютного и

¹ Записи А И Скрябина – С 162–163

относительного, вечного и временного, Соловьев видел цель и смысл космического и исторического процессов в установлении «положительного всеединства», когда будут преодолены основы разединенности – *время, пространство, косная материя*

Для художественного творчества плодотворность идеи всеединства заключалась в том, что это единство («сверхсущее») было отнесено Соловьевым не только к сфере Абсолюта, но было также признано причастным миру эмпирическому «Так как эта реализация всеединства еще не дана в нашей действительности, в мире человеческом и природном, а только совершается здесь, и притом совершается посредством нас самих, то она является задачей для человечества, и исполнение ее есть искусство»¹ По мнению Соловьева, выделить из смещения действующих в мире принципов «собственно божественное» есть «дело любви» «Божественная любовь» Соловьева дала мощное основание поэтическому творчеству для прерастания из сферы личной в идеально-космическую сферу Вечной Женственности

В диссертации выявлена связь мировоззрения Скрябина с философией Соловьева, которая представляется более тесной и глубокой, чем у многих его современников На определенном этапе идея Соловьева о постижении мирового единства становится целью, смыслом и процессом духовной жизни композитора Поглощенность идеей всеединства смещает вектор творчества Скрябина и определяет его поздний период (с 1910 г.)

Вместе с тем анализ философских «Записей» композитора (преимущественно 1904–06 гг.) приводит к выводу, что его понимание единства соответствует и философии «конкретного идеализма» С Трубецкого, личное общение с которым, как и членство в Московском психологическом обществе, составило, по-видимому, основу философского образования композитора По отдельным фрагментам «Записей» можно воссоздать общую картину "абсолютного всеединства", в котором все подчиняется «закону универсальной соотносительности», т.е. систему "всеединного конкретного бытия" С Трубецкого, друга и последователя Соловьева

Определяя «сущее» как 1) «всеединую основу», 2) как «потенцию бытия», 3) «как конкретного абсолютного субъекта (сущий о себе, для себя и для всего), т.е. как *абсолютную личность*, заключающую в себе всеединое начало сущего, полноту потенций бытия», С Трубецким обозначил и круг философских интересов Скрябина «На самом деле источник нашего знания о сущем лежит в конкретной деятельности нашего сознания, нашего чувствующего, мыслящего, волящего духа»², – писал С Трубецкой Поэтому центральной философской проблемой «Записей» композитора является *отношение познающего разума к сущему*, что объясняет детальный разбор Скрябиным чисто эмпирического сознания в рамках индивидуальности

В этой системе особо важны идеи Скрябина, характеризующие соотношение индивидуального и «универсального» сознания, что выражено в следующих высказываниях композитора «Мир дан мне как действительное в идеальном смысле единство (бытие в целом) и как действительное множество (индивидуальное бытие) Сознание (вселенная) есть *единство* Оно есть связь существующих в нем состояний (процессов) Мир есть ряд состояний одного и того же универсального сознания Оно становится тем высшим принципом, которое связывает отдельные факты опыта в

¹ Соловьев В С. Критика отвлеченных начал // Соч. в 2 т. – М., 1990. – Т. 1. – С. 745

² Трубецкой С. И. Сочинения. – М., 1994. – С. 693

единный мир Этот высший принцип *есть вообще сознание*, которое одно и то же в каждом человеке»¹

Последнее положение восходит к знаменитой идее о «*соборном сознании*» С Трубецкого Но не «соборное», а «вселенское» происхождение этого сознания интересует Скрябина Близко ему и «космическое Существо» С Трубецкого – «универсальная мирообъемлющая чувственность», или «мир в своей психической основе», по определению философа

Идея *всеединства* не сразу становится основной для творчества Скрябина, но именно оно обусловлено тяготение к концептуальности, глобальности творчества, с целью чего создается система музыкальной философии Само достижение экстаза у Скрябина есть результат диалектического процесса творческого *познания*, схема которого продолжает традиции философии Соловьева

– предтворческое божественное *единство* (соловьевский Абсолют – Все и Ничто, у Скрябина – Ничто, Небытие, бытие в целом);

– *свободное волеизъявление* – творческое начало, своей активностью создающее, «различающее» множественность вселенной,

– выделение противоположностей из первоначального единства («я» и «не я» у Скрябина),

– «полное разделение принципов и через это достигнуто единство их»²

В выражениях композитора итог этого процесса – *единая деятельность* «Познав не я единым с я, поглощая не я С этого момента все сознания (человеческие) уничтожаются в моем сознании С этого момента мир – единая деятельность, экстаз»³

Характерно, что две ступени философии всеединства Соловьева определяют два важнейших периода в становлении мировоззрения Скрябина

1. «Перерождение» индивидуальной личности, ощутившей «полноту бытия в форме всеединства» (скрябинский экстаз малого «я»)

2 «Сознание человеком человечества как всеединства личностей» – этап богогочеловечества (экстаз «Я» Единого, вселенского).

Переход от первой ступени ко второй знаменует существенный поворот философской мысли Скрябина от индивидуализма к всеединству от богоборческих устремлений ницшеанского характера в ранний и частично средний периоды творчества к «осознанию всех малых «я» в «Едином» – в поздний

В контекст русской философской мысли «единство» скрябинского *экстаза* органично вливается тогда, когда из *цели* индивидуального творчества оно превращается в *средство* достижения общего Единства «Поэма экстаза» (1905–1907) фиксирует тот рубежный момент деятельности композитора, когда экстаз осознается предельной формой существования малого, человеческого «я», стремящегося к слиянию с «Я» абсолютным, божественным Достижение же Экстаза высшего, Богогочеловеческого, становится новой вершиной творческого духа

В ходе анализа развития *идеи богочеловека, эсхатологических и мистических основ Мистерии* делается акцент на специфических чертах русской религиозной философии, которым соответствует эволюция системы взглядов Скрябина в зрелый и поздний периоды творчества

¹ Записи А Н Скрябина – С 168, 177, 186

² Соловьев Вл С Свобода и зло в философии Шеллинга // Историко-философский ежегодник, 1987 – С 274

³ Из записи Скрябина Цит по Шлецер Б А Н Скрябин – С 200

«Восточная» проблематика особо интересует нас в связи с увлечением Скрябина теософией Е Блаватской. По укореившемуся в истории музыки убеждению, именно ей композитор был обязан изменением содержания своего творчества и появлению в нем мистического оттенка. Однако есть все основания полагать, что это не так и что мистические начала скрябинской мистерии имеют гораздо более глубокие корни в русской религиозно-философской мысли. «Свободную теософию» как систему ранее создавал Соловьев, считая, что организация ее – «задача не познания, как мысли воспринимающей, а мысли создающей, или творчества. Вся природа, все эмпирические элементы нашего бытия должны быть организованы, должны быть внутренне подчинены нашему духу, как наш дух должен быть внутренне подчинен божественному»¹

Эволюция духовной жизни Скрябина говорит о том, что он чрезвычайно серьезно отнесся к философско-художественным идеям современников, преломив их через себя, проделав в своем интеллектуальном развитии путь от ощущения собственной гениальности к идее мессианства с его высшей целью – осуществлением единственной в истории человечества мистерии. Цель своего мессианства он видел в «преобразовании», духовном совершенстве объединенного человечества, слияние которого будет совершено средствами искусства. Озаряющий экстаз, возрождение человечества осуществится магической силой его, скрябинского творчества. Это дало основание называть мистику композитора «мистикой творчества».

Текст «Предварительного действия», однако, свидетельствует о новом нравственном основании его философии. Если в основе мистики «Прометея действия» еще лежит *Воля*, то в «Предварительном действе» ее сменяет *Любовь* как символ «ослепительный», а Воля становится антиподом «любового смирения» и окрашивается в темные тона. Объединенное добровольным самопожертвованием божественной природе, все человечество наделяется функцией Теурга («Закон вечной любви») движет сызачи в «Предварительном действе» – объединяя, преобразуя, возрождая человечество для новой жизни. Замыслы Скрябина в своем основании впервые смыкаются с «божественной любовью» Соловьева. В творческом огне экстаза человечество познает свою истинную сущность. Апокалипсис знаменует собой возрождение.

Проведенный анализ позволяет завершить первую главу выводом о том, что мистерия Скрябина становится в ряд русских философских утопий начала века и, наряду с теократиями «свободной», «анархической», «христианской» являет собой грандиозный проект теократии «музыкальной».

Глава вторая «Эволюция музыкально-философской системы Скрябина» представляет собой изучение процесса последовательного проникновения в музыкально-философскую систему композитора основных идей философии «русского ренессанса».

В первом параграфе «От «Божественной поэмы» к Прометею» прослежено формирование и развитие этих идей в творчестве Скрябина.

Становление идеи экстаза рассмотрено на примере Четвертой сонаты, назначение которой – в нахождении *музыкального аналога* этого состояния и закреплении за ним круга музыкально-выразительных средств. Содержанием сонаты становится процесс от зарождения («творческой мысли») до ее «полного расцвета». Однажды найденный и детально воссозданный, этот «маршрут восхождения» к экстазу остается в творчестве Скрябина лишь очередным этапом его эволюции –

¹Соловьев В. С. Соч. в 2 т. – М., 1990 – Т. 1 – С. 743

этапом литературной программности, поглощенной в дальнейшем программностью высшего порядка – философской.

Концептуальное развитие одной из ключевых идей «русского возрождения» – идеи богочеловека – анализируется на примере эволюции симфонического творчества Скрябина в произведениях, созданных за период с 1904 по 1910 гг

Богоборческие идеи ницшеанской философии, доминирующие в «Божественной поэме», отражают начальный этап становления философии Скрябина, когда личное «я» разрастается до грандиозных масштабов, чем достигается творческая свобода, синтез «я» с «не я» – экстаз – в рамках личности

Рубежное произведение с точки зрения соотношения в нем личного и космического – «Поэма экстаза» (1905–1907) Экстаз еще понимается как субъективный творческий акт познающей личности, о чем говорят отсутствие в музыкальной концепции образа Единства и начало произведения сразу с акта «различения» («я начинаю различать») Но экстаз личный уже начинает мыслиться как экстаз вселенский, представляющий собой «миг озарения всех малых «я» в Едином» («Индивидуальность, – считает Скрябин, – есть отношение к другим индивидуальностям, оно есть краска, явление одного и того же духа в форме времени и пространства»)¹

Следующая стадия эволюции творческой мысли Скрябина – «Прометей», окончательный поворот от индивидуализма к всеединству «Прометей» можно считать последним сочинением Скрябина, в котором он выразил свое понимание вселенского космогонического процесса и роли личности в нем, т.к. даже в фортепианных произведениях крупного жанра – сонатах, говорящих о «новом мистическом содержании» музыкального искусства Скрябина, о символизации музыкального языка, представлены только отдельные грани «мирового процесса» К «Прометею» сходятся все идейные устремления Скрябина, но новизна этого сочинения определялась главным образом новым художественным сознанием композитора, «переводившим» философско-художественный мистицизм на музыкальный язык

«Прометей» – уже не процесс, а действие, не пафос творчества, а таинство творчества, не событие, а «смутное воспоминание о нем» Эмоционально и интеллектуально содержание «Прометея» отвечает требованиям, предъявляемым П. Флоренским (и символистами) к мифотворчеству, когда прошлое присутствует в настоящем, удержанное памятью человечества, когда мир человеческий, несмотря на свою связь с божественным, сам есть лишь «дрожащее полубытие», устойчивость которому придают божественные идеи – мифы-символы, творимые вместе с миром Последовательно возникающие «божественные идеи» – символически оформленные темы творящего принципа (рожденная в «дрожащем полубытии» начального аккорда) и разума – организуют вокруг себя и сферу личностного волеизъявления (тема воли), и сопровождающую сферу томления, чьи нетерпеливо восходящие призывы «разрастаются» с появлением темы разума «Божественная игра» Прометея, в отличие от финала «Божественной поэмы», очень скоро выдает свою целевую установку, состоящую в том, что фортепианная фактура «освещается» вливаемым в нее темой разума Этот момент осознания организующего принципа – логический шаг к преодолению сил Хаоса

Следующий этап, как показано в работе, есть, по Соловьеву, «преодоление основ разединенности – пространства, времени и косной материи» Материя здесь

¹ Записи А. И. Скрябина – С 173

– это уже не образы природы, так наглядно присутствовавшие в «Божественной поэме», а материя вселенская – космическая, в звуковом описании которой Скрябин достигает совершенного мастерства Множественность («я» и «не я»), данная в «Божественной поэме» и в «Поэме экстаза» последовательно, по горизонтали, здесь отсутствует, приобретая характер вертикальной организации – «множества точек вселенной», по выражению Скрябина. А то, что излагается во времени (например, тема разума), несет в себе единство, так как призвано объединить всю вселенскую материю. Снимая противоположность пространственно-временных факторов организации тематизма, Скрябин преодолевает стадию «бытия в состоянии распада» на пути к достижению всеобщей гармонии.

В такой прозрачной фактурной ткани полная свобода каждого ее элемента и тем не менее – их общая обусловленность единой темой творящего принципа создают картину «идеального» существования вселенской материи. Помимо своеобразия фонического эффекта этой «новой изобразительности» в ней присутствует и новый содержательный момент.

Картина вселенной, организованная господствующими божественными идеями (темами-принципами у Скрябина), снимает всякую противоположность духовного и материального, всеединство в мистической реальности объединяет бога и мир в одно целое, когда «духовная истина», по Флоренскому, «не доказывается, а показывается». Скрябин фактически музыкально воссоздает панентеистическую¹ картину мирового устройства в понимании софиологов, где бог выступает в роли регулирующего принципа, а человек – как посетитель «универсального сознания», часть мировой души.

Подчинение творческой деятельности Прометея уже на начальном этапе «разуму» и «творящему принципу» снимает ее потенциальный демонизм. Темой Прометей тема творящего принципа становится постольку, поскольку творчество этого Титана отождествляется с действующим в мире божественным принципом. Прометей теряет свою «космическую индивидуальность» и становится «божественным субъектом», творящим божеством, воплощением единой воли – тем истинным Богочеловеком («Как я, ты – бог, как ты – я человек», – говорит Прометей в трагедии Вяч. Иванова).

Однако новизну «Прометею» придает, главным образом, его «мистический» оттенок, так процесс познания в нем представлен характерными стадиями скрябинской философии (в духе Соловьева):

- абсолютное, божественное Ничто в едином Небьтии начального аккорда,
- рождение волевого импульса, дальнейшее создание «я – не я» и преодоление множества ритмическим объединением звуковой стихии,
- с разработки начало следующего цикла – единой деятельности, в ходе которой происходит «преодоление» материального волевым началом, окончательно «поглощается» чувственное (где тема творящего принципа звучит у скрипки-соло) и достигается эмоциональная предэкстатическая кульминация,
- реприза – новый, высший виток, осознание всего единым – провозглашение темы разума унисонно объединенной фактурой и достижение экстаза привычными для Скрябина средствами утверждения темы воли (апофеозно звучащей в увеличении).

Музыкальная драматургия этого сочинения имеет также и свои особенности, характерные для позднего периода творчества композитора. Так, множественность тем сохраняется, но символизация музыкального языка превращает их в темы-идеи,

¹ Панентеизм – религиозно-философское учение, развиваемое софиологами, согласно которому мир пребывает в боге, а бог проявляет себя в мире.

темы-принципы, ключевые темы – «противоположные начала» – выявлены не в процессе музыкального развития, а определены *изначально*. В силу того что временной фактор развития сознательно преодолевается, музыкальные композиции имеют естественную тенденцию к сжатию. Увеличение же музыкальных масштабов теперь окончательно подчиняется развитию *философской* линии, в которой экстаз единичный – уже не конечная цель, а лишь завершение малого индивидуального цикла («состояния сознания»), слагаемого на пути к экстазу высшему – Единому, вселенскому.

«Каждое из состояний сознания существует только в *системе отношений* и вне ее немислимо, – объясняет Скрябин – В этом факте замкнутости каждого состояния кроется факт размножения единого сознания, в котором пребывают все его состояния»¹ Благодаря этому музыкальная композиция последовательно приобретает пространственный характер (как это намечено в «Поэме экстаза») и в «Прометее», по-видимому, ее задачей становится фиксация музыкального проявления вселенского «Универсального сознания» в разных пунктах времени и пространства. Таким образом, смысл («Прометей») – *логическое оперирование музыкальными символами*.

«Прометей», однако, нельзя считать итоговым сочинением хотя бы в силу того, что от идеи богочеловека Скрябин сознательно переходит к идее объединенного богочеловечества (а от мистики Воли – к мистике Любви). Введение в музыкальную партитуру хора, объединенного в утверждении «божественной» темы творческого принципа, воплощает глобальную концепцию, узловыми элементами которой являются достижение экстаза вселенского (хор, поющий на «скеланном» для Скрябина «универсальном» языке всего человечества) – картина разгорающегося пламени – и поглощаемое этим пламенем единое, просветленное первозданной «консонантностью» человечество.

Как составная часть философской концепции *богочеловека* в творчестве Скрябина присутствует тема *демонического*. В работе отдельно рассматривается потенциальная двойственность самого творческого начала, так заложенный в нем демонизм может иметь результатом своего развития и экстаз разрушительный – «дионисийский», который, по философии Соловьева и софиологов, есть торжество сил Хаоса в противовес созиданию божественного Космоса.

Очевидная противоречивость оценок и высказываний по этому вопросу, присущая русской философии в целом, представлена здесь следующим образом: суровым «обвинителям» Скрябина в демонизме с «правого, ортодоксального» фланга (Г. Флоровскому, А. Лосеву) противопоставлены позиции «оппонентов» – радикалов «слева» (Н. Бердяева, Вяч. Иванова), а также примирительная тенденция соловьевской традиции понимания творчества в изложении самого В. Соловьева и В. Эрна.

Свою позицию Скрябин выражает сам: «Человек-Бог является носителем универсального сознания»².

Подчинение в ходе творческой эволюции композитора мятежно-бунтарского, *волевого* начала утверждающейся индивидуальности *идее всеединства* и в итоге понимания Космоса как результата упорядоченного, позитивного процесса познания в противовес волонтаризму Хаоса свидетельствует о *сознательном* смещении творческой концепции от малого цикла «овладения» миром (или *отрицательного единства*, по Соловьеву) к бесконечно расширяющимся горизонтам его преображения (*положительному всеединству*).

¹ Записи А. Н. Скрябина – С 182

² Записи А. Н. Скрябина. – С 189

Это, однако, не противоречит тому, что в этих различных по масштабу пространственных конфигурациях остается прежняя система координат, и прежде всего скрябинский центр – «творческий порыв», волевой импульс, с которого начинается процесс освоения Вселенной Таковы два произведения позднего периода творчества это Седьмая соната, решенная аналогично «Прометею» – *позитивно*, и Девятая соната – вариант *негативного*, с точки зрения единства, исхода личного, творческого бунтарства *Девятая соната* рассматривается в работе как мастерски выполненный эскиз «черного экстаза» для будущей масштабной картины экстаза вселенского В эволюции Скрябина такой «дионисийский» экстаз является отголоском индивидуалистических мотивов его философии, уже «преодоленных» следующей ступенью – «положительным единством»

В названии второго параграфа – «Идея всеединства» – обозначена тема, которая последовательно разрабатывается Скрябиным в зрелый и еще более углубленно – в поздний периоды творчества После «Прометея» Скрябина интересует не столько *всеединство как процесс*, сколько анализ и постижение *системы единства* Можно сказать, что процессуальные законы музыкального искусства сознательно приносятся в жертву рациональности и скрупулезности исследования законов Единства «Все произведение должно заключаться в *каждом понятии*, в нем уместается весь мир»¹

Осознав Единство как пространственное *существование* идентичных процессов, Скрябин раздвигает «горизонт сознания» и ищет форму воплощения *многомерности* Единства В представлениях композитора отдельные линии «эволюции вселенной» сворачиваются в спирали, образуя *вокруг центра «я» сферическую конструкцию*, озвучивание которой становится его творческой задачей Музыкальное развитие «от центра, вечно от центра» приобретает вид *вращательно-кругового разрастания* внутри «этого шара бесконечно большого радиуса» Микро- и макрокосм сознания композитора окончательно совмещаются Как пишет А Белый, «окружность или шар – это «мир», мир и «я», я и «мир» суть *единое* в символическом догмате»²

Стремлением к достижению *музыкального единства* на всех уровнях обусловлено создание мелодико-гармонического комплекса Скрябина – одной и главных особенностей его музыкального стиля Вертикально-горизонтальное единство музыкальной ткани философски обосновано самим композитором: «Деятельность сознания в форме пространства есть различение его *существующих состояний*. Деятельность сознания в форме времени есть внесение изменений в эту систему отношений» «Мир», таким образом, «может быть рассматриваем как вечно изменяющаяся система во времени»³

Благодаря волевым, мыслительным усилиям образность Скрябина в поздний период творчества приобретает предельную степень емкости и концентрации, обретает неделимость «комплекса единства», что, по сути, превращает символистские опыты композитора из «геургического» в научно-лабораторное «действие». Но мистическая атмосфера этой лаборатории (с поэтапным восхождением к духовному миру «от ощущения «я» физического тела через «я» эфирного тела – к «я», телу астральному») подарила человечеству редкой красоты музыкальные открытия

¹ Там же – С 143

² Белый А Кризис культуры // Символизм как миропонимание – М, 1994 – С 293

³ Записи А Н Скрябина – С 177–178

Процесс достижения всеединства даже в зрелый период творчества композитора не может быть представлен им в виде единой линии развития, поскольку вбирает в себя совокупное разрешение основных антиномий. Поэтому и схемы творчества, дифференцируемые и усложненные, под знаком *всеединства* обретают характер системы. Соответственно воплощение Скрябиным в своих произведениях идеи всеединства наделяет их *многоуровневой* структурой.

Высший уровень этой структуры соответствует первому центру божественного Абсолюта по Соловьеву: это *суть сущего и бытия*. Понимание *бытия* как идеального отражения цельности сущего рождает *вневременные* музыкальные символические образы единства, в чистом виде лишённые признаков процессуальности. Музыкально оформленное единство чаще всего является в виде гармонического комплекса – соответственно, в аккордовом изложении, переносящем «вглубь», в недра гармонии, основную идею сущего. Можно сказать, что Скрябину достаточно одного пространственно осознанного аккорда, приковывающего внимание своей метрически неопределённой длительностью, для создания символа единства (логически возможно даже отсутствие аккордового символа, а объединение единым гармоническим комплексом многослойной фактуры, что Скрябин использует в кульминационных разделах для показа достижения этого единства). Углублённое понимание единства усложняет и гармонический комплекс, заставляя композитора искать все новые, специфические звуковые характеристики. В системе С.Трубецкого это названо *«всеединой основой» бытия*.

Бытие как проявленное, открытое сущее уже связано у Скрябина с «различением», «актом дифференциации» в «эволюции состояний сознания», а любимый термин композитора – «дематериализация» означает завершение цикла развития каждого «состояния сознания». Поэтому определение С.Трубецким *«абсолютной личности, заключающей в себе начало сущего, полноту потенций бытия»*, полностью соответствует пониманию Скрябина. Как бы во исполнение задач «Свободной теософии» Соловьева творчеством Скрябина признается, что «все есть единая деятельность духа, проявляющаяся в ритме»¹

Композитор идентифицирует проявление *бытия как множественности форм* с материальностью ритмического движения. Скрябинская *материя* всегда ритмически проявлена и *всегда волнообразна* (т.к. волнообразность есть полуоформленность материала как в отношении ритма, так и мелодии). Появление ритмического движения означает «различение» потоков бытия и их дальнейшую активную организацию.

Творческая деятельность «абсолютной личности» охватывает и сферу *бытия*, связующего, по Соловьеву, божественное с человеческим (второй уровень), и *«реальную действительность»*, мир человеческий (уровень третий).

Скрябин пользуется терминологией «я – не я» на обоих уровнях, но сначала – применительно к соотношению человеческого и божественного. Дальнейшая дифференциация в *«реальной действительности»* приближает многочисленные «я – не я» к привычно романтическому толкованию мужское – женское, волевое – чувственное и их многообразные соотношения. Именно на *этом уровне* мепяется содержание и фортепианных сонат, когда исследование одного и того же процесса проводится с разных сторон и соответственно этому акцентируется то или иное начало человеческого сознания в его соотношении с другими «не я».

¹ Записи А.Н. Скрябина. – С. 143

Если в Седьмой сонате идентификация *волевой* сферы с единым, божественным началом неизбежно проходит этап обогащения «вечной женственностью», то *Шестая соната* представляет собой процесс творческого познания с другой стороны в «различении сфер ощущений» именно *чувственная* сфера подвергается аналитическому рассмотрению. В конструктивном же отношении *Шестая соната* есть очередное воплощение общей схемы с последовательностью трех малых кругов «восхождения к единству» – экстазу, с уже обязательными связями этих циклов, в последнем из которых почти преодолеваются преграды «косной материи» (ремарка Скрябина «возникающий страх перерастает в иступленный танец»). Действие переносится уже в иное измерение, итогом чего становится процесс «дематериализации» – мелькания, распыления материала в пространстве и зафиксированный в конце световой след в виде *вибрирующе-исчезающей* трели и аккордового пятна, одновременно источника и результата движения.

Философски значение *вибрации* строго определено Скрябиным как «граница» перехода одного состояния сознания в другое в общей «системе соотношений состояний сознания». Поэтому «различение в вибрации предельных точек содержит в себе идею времени и пространства»¹. Это лишний раз свидетельствует о том, что *все* музыкальные эксперименты и новации композитора – форма реализации «эстетико-философского комплекса» его творчества.

Третий параграф «На пути к символизму» решает одну из важнейших задач исследования и отражает единство философско-эстетических и музыкальных поисков композитора в процессе эволюции его творчества.

Эту взаимосвязь можно схематично представить следующим образом

Периоды творчества	Философско-эстетическая проблематика	Формирование музыкально-философского языка
ранний период (80–90гг)	– господство романтических традиций, – внимание к психоэмоциональной стороне личности,	– тяготение к жанрам романтической музыки, – создание галереи утонченных лирических образов,
средний (до 1903)	– идея раскрепощения творческой личности, достижение абсолютной свободы – экстаза, элементы богоборчества, – осознание творчества как процесса, венчающегося «Божественной игрой» – экстазом,	– дифференциация образов – формирование тем с символическими характеристиками, – создание логических схем (мысль/мечта – полет/экстаз в Четвертой сонате, в поэмах op 32) и построение на их основе сонатно-симфонического цикла, – обеспечение единства тематического развития лейтмотивным принципом, – появление программности,
Зрелый (1904–1910)	– формирование новой, богоскательской философии, стремление к достижению экстаза Вселенского, – господство идеи единства,	– расширение и усложнение логических схем (мысль – томление – устремление – полет – экстаз – преображение), – подчинение структуры музыкального произведения философской

¹ Там же – С 181 – 182

	– философское обоснование творческого акта как «эволюции состояний сознания», признание цикличности творческого процесса,	концепции, – переосмысление программности, появление ее в полном тексте в виде нюансов «состояний сознания», – предельное напряжение образов, концентрация их в темы-символи;
поздний период (1910–1914)	– окончательная кристаллизация философской схемы и перенесение ее в мистический аспект («одновременно сказание о Вселенной и воплощение личных переживаний»), – понимание искусства как теургического акта и усиление ритуального начала музыки	– изменение принципов формообразования от «линейного» к «спирально-круговому», – попытки новой организации звукового пространства, – оперирование символами, – тематический монизм как воплощение идеи единства

В контексте предложенной схемы более подробно освещены особенности формирования специфических образов от раннего к зрелому периоду творчества композитора в фортепианной музыке. Дальнейший переход от символики к символизму затрагивает проблемы позднего периода творчества, когда, окончательно сконцентрировавшись на воплощении идеи Единства, мистически переживая ее в своих сочинениях, Скрябин становится на путь символизма, двигаясь от идеи Единства к идее Единства единств – символу.

Символизм определяет творчество Скрябина на всех уровнях:

- философско-эстетическом, на котором происходит «соединение вершин символизма как искусства с мистикой», называемое В Соловьевым *теургией*,
- «пространственно-формальном», предполагающем оперирование сложившимися в эстетике символизма общими символами,
- непосредственно звуковом, где осуществляются символистские эксперименты самого композитора.

Подлинно символистским музыкальный язык Скрябина становится тогда, когда открystalлизовавшаяся идея всеединства начинает воплощаться в его творчестве на уровне символа во всей полноте эстетического значения последнего. с его смысловой глубиной и объемностью, ощущаемым в нем «первоначалом», динамической векторностью, постепенным раскрытием его смысловых глубин путем вживания и т.д., где когда однозначная символика тем сменяется многозначностью единого символа.

Уникальным образцом музыкального символизма может служить *Восьмая соната*, проанализированная в работе. Отличаясь внешней статичностью, она производит впечатление гигантской миниатюры, разросшейся до размеров крупной формы. Однако в «единообразности» этой сонаты обнаруживается типичная для Скрябина концептуальность крупных форм, иначе говоря, здесь присутствуют все основные содержательные сферы. Специфика данной сонаты состоит в том, что характеристики этих сфер, обозначенные в виде отдельных элементов, «спаяны» в единую конструкцию символа. С точки зрения символизма, это высшее достижение в творческой эволюции Скрябина: музыкальная форма этой сонаты наглядно «кругообразна» и приближена к «сферическому» идеалу композитора. Хронологически последняя, она символически представляет и священное место осуществления мистерии, всегда так ясно представлявшаяся Скрябину гигантским

сферическим сооружением с высоким куполом, окруженным водой и отражающимся в ней

«В диалоге с будущим» – заключительный параграф второй главы

Вера в будущее – общая для «русского культурного ренессанса» особенность, и силой своей веры в близкую осуществимость этого будущего Скрабин не уступал Соловьеву Исследуемая в диссертации утопия «эволюции вселенной» Скрабина изначально не претендует на «цельность знания» Соловьева, но выстраивается по тем же схемам Она олицетворяет и другие характерные особенности русской философской мысли это *«идейный радикализм и максимализм»*, а также «тяготение к конкретности»¹ «Конкретный», «оживой персонализм» свободной творческой деятельности Скрабина, как показано в работе, неожиданно находит себе место и в контексте традиционалистски ориентированной философии последователей Соловьева В философских системах С Трубецкого, Л Лопатина и В Эрн творческий персонализм является одним из базовых принципов, «защитающих» русскую философию от многочисленных «измов» западных философских теорий Яркое же внешнее сходство «творческого апофеоза» Бердяева и Скрабина определяется близостью происхождения их творческих личностей, характеризующихся «исключительным динамизмом» и «непрерывным активизмом», по определению Бердяева В процессе эволюции, однако, «свободное творчество» Скрабина своей сосредоточенностью на идее всеединства и погруженностью в символические проблемы искусства обособляется от широты проблематики и вольности «левого», радикального направления русской «ренессансной» философской мысли

Постоянное продумывание композитором мельчайших деталей своего проекта, вплоть до использования математических расчетов, также обнаруживает общую *практическую* направленность отечественной философии В отличие от многих своих современников, Скрабин, никогда радикально не менявший своих взглядов, был линейно и *максималистически* последователен в своей эволюции, корректируя лишь отдельные шаги в процессе воплощения замысла «Предварительное действие» стало *единственным компромиссом* композитора, согласившегося на «временную» театрализацию своего принципиально неслепящего проекта

Творческая судьба и судьба творческого наследия Скрабина полны противоречий и парадоксов Первым трагическим противоречием стало внезапное завершение творческого пути композитора в период максимального напряжения и подъема, превратившее его ярчайший творческий взлет в некий символ, в историческом плане предвосхитивший судьбу самого «культурного ренессанса» Парадоксальны внутренние несоответствия его творчества стремление к вселенской аудитории – и превращение искусства во все более элитарное, расширение масштабности замыслов – и лаконизм высказывания, прояснение поставленных задач – и эзотерический характер их воплощения Символизм как художественный метод нарушал традиционные временные законы музыкального развития и в то же время радикально сужал круг «посвященных» Все более жесткий рационализм в организации творческой деятельности и напряженнейшая работа по приближению будущего мистерии приводили к ее реальному отдалению и утопичности

Эти и многие другие несоответствия и диспропорции обнаруживаются при изучении всех уровней творчества композитора – от идейного до стилистического – и могут быть объяснены противоречиями эпохи крайнего *индивидуализма*, когда

¹ Яковенко Б В История русской философии – М, 2003 – С 18

«каждый художник отражает и познает весь мир в своей душе»¹, полагая, что «вселенная вибрирует вместе с ним»²

Поглощенный самопознанием, Скрябин сам описывает внутрисистемные координаты своего творчества и взаимосвязи в нем как диалектическую связь творческой деятельности «индивидуального сознания» с его «бессознательным» переживанием многомерности процессов Вселенной «Этой бессознательной стороной своего творчества я участвую во всем»³, — пишет композитор. Видимо, именно этой, «бессознательной» стороне скрябинского гения его творчество обязано запечатлением ярких духовных событий эпохи «Бессознательная» принадлежность определенной культурной общности оставила отпечатки на «сознательно» сконструированном микрокосме творческой системы, подтвердив теорию «универсального сознания» композитора

Таким образом творчество Скрябина, являясь отражением религиозно-идеалистического направления в русской философии, по своей основе далеко отстоит от строго трактованной религиозности. Объективно говоря, религия Скрябина — это само его творчество, «в котором совершится божественный синтез», где «Бог — единое всеобъемлющее сознание — свободное творчество». Оставаясь прежде всего творческой «индивидуальностью», Скрябин сумел отразить, казалось бы, не самые волнующие его по нравственно-этическим основаниям идеалы русской религиозной философии. Он объяснял это так «Мой мозг и является носителем высшего принципа единства вселенной, а мое тело носителем (индивидуальной) личной воли. Сознание созерцает, воля действует»⁴

В ряду парадоксов находится и тот факт, что, оставаясь внешне удивительно равнодушным ко многим культурным явлениям своего времени, не входившим в круг его творческих задач, композитор тем не менее запечатлел себя в одной из характернейших форм своей эпохи — мистерии. Создавая же свою «собственную форму творчества», предельно индивидуализировав ее, на фоне стилистического многообразия XX века Скрябин долго оставался закрытой для диалога культур территорий

«Ценностно-смысловой момент (в том числе и символы)» его творчества, если воспользоваться объяснением М. Бахтина, оказался «значим лишь для индивидов, связанных какими-то общими условиями жизни — в конечном счете узами братства на высоком уровне». Глубокие и проникновенные высказывания современников говорят о *приобщении* к одним и тем же *ценностям*, о полном понимании содержательной стороны творчества композитора и духовной миссии его искусства — вплоть до наделения Скрябина «самосознанием одного из творцов русской идеи» (Вяч Иванов)

Дальнейшая трансформация мифологем Скрябина, представленных в работе, свидетельствует о том, что каждое поколение находило и идеологически использовало в творчестве композитора только то, что отвечало исторически ограниченными представлениям, и что «огромные, неограниченные массы забытых

¹ Гофман В. Что такое искусство? // Искусство — 1905 №1 — С. 24

² Записи А. Н. Скрябина — С. 158

³ Там же — С. 163

⁴ Там же — С. 191

смыслов вспомнятся и оживут по ходу дальнейшего развития диалога У каждого смысла будет свой праздник возрождения Проблема *большого времени*»¹

Нашему новому столетию скрябинский проект мистерии оказался интересен пока, главным образом, грандиозностью замыслов и технологической стороной Однако его духовная сущность не ограничивается рамками «русского ренессанса» Объединенное человечество, наделенное функцией Теурга, в момент совершения мистерии осуществляет своеобразный художественный проект информационного общества, где Коллективный Интеллект² подразумевается (это «Универсальное Сознание»), а единство Общества с биосферой – и есть те виртуальные условия осуществления акта мистерии, которые были немислимы в эпоху композитора И это хоть и утопический, но проект нашего времени

Благодаря гениальным новациям, а также отнюдь не догматичной трактовке христианских принципов, на протяжении XX века музыка Скрябина оставалась звучащей даже в условиях постмодернистского дискурса западной культуры. Ни в какой степени не близки с ней духовно, композитор тем не менее внешне привлекал ее и художнически-философским началом (как «мистик, обращенный к неведомым космическим мирам»), и экзальтированной декларацией свободного творчества, и безудержными поисками новых технических средств Возможно, что он стал также и символом русского ренессанса как «предренессанса» – как явления неосуществившегося Однако подлинная серьезность и искренность его творческих намерений, жизненный путь подвижника, отсутствие игрового подхода при обращении к идеям, а также очевидная опора на сложившиеся традиции отечественного профессионального искусства выдают в нем художника эпохи «русского культурного ренессанса» – эпохи не «информационных», но «глобально-духовных технологий»

В **Заключении** подводятся итоги исследования, обобщаются выводы двух глав, выявляется их соответствие поставленным задачам.

Содержание диссертации отражено в следующих публикациях автора:

1 *Славина ЕВ* Апофеоз творчества // Развитие личности. – 2007. – № 1 – С 202 – 217 – 16 с (1 п л)

2 *Славина ЕВ* «Прометей» А Н Скрябина в контексте русской идеалистической философии / Деп НИО Информкультура Рос гос библиотеки 04 08 95, № 2977 – 16 с (1 п л)

3 *Славина ЕВ*. О генетической связи творчества А Н Скрябина с философией «русского возрождения» / Деп НИО Информкультура Рос гос библиотеки 04 08 95, № 2976 – 17 с (1 п л)

4 *Славина ЕВ* Эволюция творчества А Н Скрябина в контексте основных идей «русского возрождения» / Научные труды МПГУ Серия гуманитарные науки – М, 1995 – С 28–29 (0,2 п л)

5 *Славина ЕВ* Эстетико-философский комплекс А Н Скрябина в контексте культуры «серебряного века» / Гуманитарий Сборник научных трудов – Вып VII – М, 2005 – 6 с (0,4 п л)

¹ *Бахтин ММ* К методологии гуманитарных наук // Эстетика словесного творчества – Изд 2-е – М, 1986 – С 389, 393

² *Моисеев НН* Быть или не быть человечеству? – М, 1999 – С 264–265

Подп к печ 21 06 2007 Объем 1,5 п л Заказ № 103 Тир 100 экз
Типография МПГУ