

К 100-летию «Поэмы экстаза» А.Н. Скрябина

Елена Славина

«АПОФЕОЗ ТВОРЧЕСТВА»

Личность
А.Н. Скрябина
в «Поэме экстаза»

Более столетия творческая личность А.Н.Скрябина, символически запечатленная в «Поэме экстаза», вызывает неослабевающий интерес во всем мире. «Огненный пафос» его творчества не угасает даже в условиях непрерывно меняющихся представлений, понятий и художественных стилей нашей эпохи. Грандиозная амплитуда замыслов в сочетании с напряженным поиском новых средств их осуществления еще до конца не исчерпана в огромном количестве специальной литературы. А прозорливость его новаторских устремлений поражает нас через век почти так же, как современников – их ошеломляющая новизна.

Уникальность
А.Н. Скрябина
в истории музыки

Уникальность А.Н. Скрябина-композитора в истории музыки, однако, парадоксальным образом обусловлена яркой характерностью его творческой личности для своей эпохи – эпохи так называемого русского культурного возрождения начала XX века. Художник-философ, поднявший в своем сознании искусство до средства свершения мирового катаклизма, превративший замыслы своей Мистерии во вселенское теургическое действие, – знаменательнейшее явление этого времени. Переход от собственно эстетических проблем – через построение философии культуры – к житетворчеству в это же время постулируется в задачах русских символистов, и младшее поколение символистов «представляет область духовной жизни как непрерывное поле, где искусство переходит в религию, а сознание в бытие» [1]. Эпохальное «чувство реальности духовного мира» (выражение П.А. Флоренского [2]) обуславливает веру в

Слияние философии
и искусства
в эстетический
комплекс

возрождающее, преображающее назначение искусства, «соборность» которого сблизит людей в едином эстетическом переживании.

Общее стремление искусства к глобальности мышления, к обновлению на почве философских систем находит встречный интерес со стороны философии. Синтез искусства и философии образует *эстетический комплекс*, в котором искусство и сам художник выступают и в роли субъекта, носителя эстетических ценностей, и в роли объекта познания. Творческая индивидуальность становится основным элементом нового философского мировоззрения. Так в творчестве веховцев, опиравшихся на идеи А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, но главным образом на философию соотечественников – Вл.С. Соловьева и Н.Я. Грота – создается особая, *эстетическая форма философствования*. «Иррационализм мышления, рожденный крайне обостренным вниманием к эмоционально-чувственной стороне личности, концентрируется на проблемах творческого воображения, продуктивной способности вчувствования и привнесения... теоретически непостижимого, таинственного, темного («мистического»), подсознательного» [3]. «Последними критериями истины» в философии становятся чувства («Чувство – вот что более всего сблизжает философа и поэта» [4]), и философия, по мнению Н.Я. Грота, «есть прежде всего внутренний процесс субъективного роста человека, процесс творчества, иррациональное развитие чувства воли» [5]. Задача ее, в понимании философов рубежа веков, – не в традиционном познании и объяснении мира, а в изображении внутреннего мира человеческого сознания с его влечениями, идеалами, потребностями. Ставя во главу угла проблему личности, превращаясь в дело индивидуального вкуса, философия сама становится частью искусства, облекается в его форму и сливается с ним, стремящимся, в свою очередь, к обновлению на почве философии. «Замечательно то обстоятельство, – пишет А. Белый, – что некоторые современные философы с вершин теоретической мысли все более и более нисходят к вопросам искусства и культуры, занимающим важное место в мировоззрении, и наоборот, все более и более художники стремятся философски обосновать свои лозунги; эти два течения в философии и искусстве почти сходятся» [6].

Эстетический
комплекс музыки
А.Н. Скрябина

Подобный *эстетический комплекс*, синтезирующий искусство и философию, представляет собой и творчество А.Н. Скрябина, причем основополагающими здесь являются законы искусства, а философия выс-

тупает как средство подтверждения, закрепления художественных идей в сфере «логики», как субъективно необходимая для иррационализма конструктивная основа. Отсюда возникают очевидные стилевые параллели художественно-философских произведений этого времени с музыкой А.Н. Скрябина: лоскутные образы, «разорванные» понятия, хаос ритма веховцев; «высокий темп, интуитивность, афористичность, своеобразная неупорядоченность изложения» [7] в сочинениях Н.А. Бердяева; художественная экспрессия трудов В.В. Розанова, общая для всех гипертрофия авторского начала (В.Я. Брюсов – «Я»), своеобразная манифестация, свехораторский пафос высказывания с целью убедить и «зажечь» своими идеями все человечество. Специфика скрябинской программности состоит в том, что философская мысль как бы облекается в музыкальную форму, «зашифровывается» в ней. Определенность и последовательность в применении этого творческого метода позволяют говорить о попытке создания своего рода музыкально-философского языка.

Философия А.Н. Скрябина сама по себе не характеризует его как крупного представителя философской мысли (о чем свидетельствуют и попытки серьезного анализа его «Записей» в работе А.Ф. Лосева «Мировоззрение Скрябина»). Но и сам композитор, гипертрофированно воспринимавший собственное творчество, не претендовал на звание философа и рассматривал свои философские схемы как идею, своеобразную программу своих сочинений, как важное, но не основное слагаемое синтетического искусства. Даже тот факт, что конкретные программы не всегда предваряли их звуковое воплощение, а подчас создавались уже после написания нотного текста, не умаляет программной природы скрябинской музыки.

Отсутствие в творчестве А.Н. Скрябина традиционной программности с «реализованным» словом (за единственным исключением) и возражения композитора против публикации литературных программ совместно с нотным текстом имеют общую причину. А.Н. Скрябин (как и младосимволисты) верил в безграничные возможности музыкальной материи. Он следовал за А. Шопенгауэром в своем понимании музыки как «всеобщего языка, который своею вероятностью превосходит даже язык наглядного мира» [8]. Поэтому поэзия в «синтетическом» искусстве должна достигать уровня универсального музыкального языка, чем, по-видимому, и объясняется упорство композитора в работе над поэти-

ческим текстом «Предварительного Действа». Программность А.Н. Скрябина, однако, не имеет аналогов в истории музыки, так как представляет собой последовательные попытки возведения рациональной философской платформы для музыки – «скрытого метафизического упражнения души, не умеющей философствовать о себе» [9].

Не представляется продуктивным искать повлиявшие на А.Н. Скрябина философские труды среди томов личной библиотеки композитора, явно не склонного по природе своего творческого дарования к систематическому изучению научной литературы (аналогичное отношение даже к музыке отмечают его сокурсники и современники). Анализируя круг скрябинского чтения (по сохранившимся в его библиотеке книгам и журналам с пометками), можно только прийти к выводу, что все чуждое творческим стремлениям композитора не удостоивалось его внимания, даже поверхностного, отбрасывалось им как не подтверждающее его собственные представления. Такая односторонняя, но поразительная «цельность» артистической природы и была, вероятно, самым мощным фактором, определившим его собственный, индивидуальный путь развития как музыканта. Иначе трудно поддается объяснению то, что философски настроенный художник мог создать свое впечатление о философских системах по первым страницам сочинений (самым первым – от 1-го до 10-го и вовсе неразрезанным журналам), в то время как поверхностность и приблизительность были более всего противны натуре А.Н. Скрябина [10]. Справедливо, на наш взгляд, утверждение Б. Шлецера о том, что свои философские взгляды А.Н. Скрябин в основном почерпнул благодаря общению [11], благодаря напряженному, болезненно-чуткому вслушиванию в свою эпоху.

Творческая
атмосфера эпохи

Атмосфера ее была буквально «заряжена» ожиданием грядущего «царства свободы» («Современный художник давно уже слышит вменения «царства свободы», летящие дали... царство свободы уже в нас! Оно будет вне нас!» – А. Белый [12]), второго, русского возрождения («Современность жаждет веры, жаждет вновь обрести утраченную святыню, идет разными путями к религиозному возрождению», – Н.А. Бердяев [13]); строились воздушные замки «христианского социализма» (С.Н. Булгаков), новых вселенских – «свободной», «анархической», «христианской» – теократий. Поиски самобытного пути развития России приводят русскую философскую мысль к космической ориен-

тации, прямо или косвенно охватившей все сферы общественного сознания. Богословская «софиология» и светское «богоискательство» сходятся в признании единой божественной сущности мира, ставят проблемы религиозно-нравственного характера и грезят о «богочеловечестве», об истинном, «ноуменальном» бытии человеческой души, пребывающей в мистическом единстве с богом. «Преображенного» мира жаждет представитель «нового религиозного сознания» Н.А. Бердяев, называя главными качествами «экзистенциальной» личности религиозную веру, волю, свободу, творческий экстаз [14]. Д.С. Мережковский провозглашает «идеи третьего завета», С.Н. Трубецкой, С.Н. Булгаков и В.В. Розанов широко пользуются термином «соборность», вкладывая в него, однако, различное содержание. Русское «возрождение» начала века создало также и тип художника-Творца, богоравного и всемогущего, стойчески проникнутого сознанием своего мессианства, своим творчеством исступленно пророчащего и созидającego «новую реальность».

Основные идеи
русского
ренессанса

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. Именно эти идеи в музыкальной области нашли свое концентрированное выражение в философии и творчестве А.Н. Скрябина. Несмотря на кажущуюся эклектичность его философских воззрений, творческое наследие А.Н. Скрябина может быть четко структурировано в контексте основных направлений русской философско-эстетической мысли начала XX века. Более того, такая непосредственная связь позволяет рассмотреть эволюцию его творчества как последовательное проникновение в музыкально-философскую систему композитора глобальных идей русского возрождения.

Идея экстаза

Сама идея *экстаза*, являвшаяся концептуально-стержневой для всего творчества композитора, в концентрированном виде выражает основные направления философии богоискателей (представителей «нового религиозного сознания» – Н.А. Бердяева, С.Н. Булгакова, Д.С. Мережковского, В.В. Розанова и др.) Скрябинский экстаз олицетворяет высший подъем и абсолютную свободу творческой деятельности, и «высший синтез в форме мышления» – достижение всеединства мира. (Воплощение всеединства отражает прямое воздействие на

мышление А.Н. Скрябина философии В.С. Соловьева и его последователей, философов Всеединства – С.Л. Франка, П.А. Флоренского и др.) В процессе достижения экстаза личностная сущность индивида перерастает в богочеловеческую (т.е. постигает свою божественную природу – «Прометей»), и музыкальной картиной вселенского экстаза-пожара озвучиваются мечты религиозной философии о Богочеловечестве, о его «ноуменальном бытии». В мистическом постижении божественной сущности анализируются акты познания и созидания, а эсхатологические мотивы реализуются в понимании экстаза как высшей грани бытия, за которой следует падение в Хаос, в «Ничто», по терминологии композитора (дуалистическое единство Хаос-Космос также не обойдено вниманием А.Н. Скрябина). Наконец, подобно богоискателям, преодолевавшим дуализм синтезом как «неба и земли», так и «духа и плоти», А.Н. Скрябин вводит в свою творческую концепцию сильный элемент эротики, ибо чувства и ощущения (разнообразнейшие «ласки») становятся составляющими, подлежащими преодолению при достижении экстаза. Характерный же идеальный образ «духовного андрогина» – «это некое двуполое существо, мужчина-женщина» [15] – должен был, по проектам А.Н. Скрябина, присутствовать на обложке первого издания «Прометей» («эротическим экстазом» называет это А.Ф. Лосев).

Экстаз в концепции творчества
Н.А. Бердяева

Жажда творческого экстаза пространно анализируется в трудах не менее яркого представителя русского ренессанса Н.А. Бердяева, чья идеология творчества, последовательно и многократно изложенная, почти совершенно уподобляет артистическую личность А.Н. Скрябина самому философу. «Источники» их «творческого апофеоза» (термин Н.А. Бердяева), цели и процесс творческого акта, а также его самоценность как «трансцендирования, прорыва свободы через необходимость» идентифицируют их как художников «исключительного динамизма» и «непрерывного активизма» [16]. «Творчество для меня, – пишет Н.А. Бердяев, – не столько оформление в конечном, в творческом продукте, сколько раскрытие бесконечного, полет в бесконечность... Продукты творчества не могут удовлетворять творца. Но пережитый творческий подъем, экстаз, преодолевающий различие субъекта и объекта, переходит в вечность» [17]. А.Н. Скрябин: «Я хочу пережить высоту всеобъемлющего сознания, хочу пережить экстаз. Это мое желание создает историю вселенной, как рост человеческого сознания до моего сознания»

Идея Всеединства
Вл. Соловьева
и софиологов

[18]. «Бытие в целом, т.е. вся история вселенной... может быть рассматриваема как стремление к *абсолютно-му бытию*, т.е. к экстазу, граничащему с небытием и представляющему, так сказать, *потерю сознания*...» [19].

Современное и близкое А.Н. Скрябину направление «богоискательства» в свою очередь открыто признавало «духовное отцовство» Вл.С. Соловьева. Идея единства Вл.С. Соловьева является основополагающей и для музыкально-философских концепций А.Н. Скрябина зрелого периода творчества. Установление «положительного» всеединства, по А.Н. Соловьеву – конечная цель космического и исторического процессов, когда будут преодолены основы расчлененности: время, пространство и косная материя. («Смысл мира есть всеединство».) Интересно, что и сама сквозная идея *экстаза* у А.Н. Скрябина претерпела в этом свете ряд существенных изменений. Понимание экстаза как высшей точки творческого процесса, освобождение творящего духа от материальности, т.е. как образа полета, характерно для среднего периода творчества композитора. Экстаз, каким он представлен в четвертом фортепианной сонате – «Божественным полетом» и в третьей симфонии – «Божественной игрой», – лишь одна грань в понимании этого термина. Найдя музыкальный образ этого состояния и схематично обозначив путь к его осуществлению, А.Н. Скрябин нашел свой индивидуальный путь развития как художника. И следующий, зрелый период как бы вставляет это единичное состояние Титана-творца в общую картину мирового процесса. «Экстаз – абсолютное единство» [20]: это уже не только упоение неограниченной свободой и властью над материалом, пик индивидуальной деятельности художника, это и интеллектуальный взлет – понимание единой сущности мира, фиксирование множества мировых явлений в их единстве, сложный путь творческого познания через выявление противоречий, их крайнее обострение к постижению их конечного единства. И такой процесс цикличен, ибо в мире протекает бесконечное множество идентичных процессов. Само понятие экстаза расширяет свои рамки до Вселенского катаклизма – и сам творец, участвующий в космогоническом процессе, становится Теургом, собирая хаос в первоначальное единство.

Обращает на себя внимание, что мышление А.Н. Скрябина в зрелый период (после 1904 года), в целом находящееся в русле философии Вл.С. Соловьева, имеет даже моменты прямой идентичности ей (вплоть до

терминологического сходства). В частности, в понимании процесса зарождения познания, творчества основы эстетической системы композитора совпадают с опорными точками философской мысли Вл.С. Соловьева. В предельно схематичном виде это можно представить следующим образом: I стадия – изначально-вечное, бессознательное, пред-творческое божественное единство (соловьевский Абсолют – Все или Ничто, у А.Н. Скрябина – Ничто, Хаос, «бытие в целом»). II – свободное волеизъявление – творческое начало, своей активностью создающее, «различающее» множественность вселенной («я» и «не я» у А.Н. Скрябина), выделение противоположностей из первоначального единства (для А.Н. Скрябина это означает множественность как начал мира, так и форм индивидуального бытия). Необходимо отметить потенциальную двойственность творческого начала, ибо заложенный в нем демонизм может иметь результатом своего развития и экстаз разрушительный – «дионисийский» (9-я соната), который, по философии А.Н. Соловьева, софиологов и символистов, есть торжество сил Хаоса в противовес созиданию божественного Космоса («космическое прельщение» в терминологии Н.А. Бердяева). III стадия – синтетическая. «Под действием разума» происходит полное разделение принципов и достижение их полного единства. «...Божественное, заключенное в природе, сливается с идеальным началом. Такое существо... божество рожденное... Это и есть человек» (Вл.С. Соловьев [21]). У А.Н. Скрябина: «Познав не я единым с я, поглощаю не я. С этого момента все сознания (человеческие) уничтожаются в моем сознании. Я являюсь для них осуществлением всех их стремлений: с этого момента мир – единая деятельность, экстаз... Все верят в меня как в бога» [22].

Идея
Богочеловека

Именно в контексте этой, одной из генеральных идей «русского возрождения» – идее Богочеловека – эволюция музыкально-философского сознания А.Н. Скрябина, т.е. эволюционный путь композитора на отрезке от «Божественной поэмы» (1904) через «Поэму экстаза» (1907) к «Прометею» (1910) проявляется особенно наглядно.

Ницшеанская идея сверхчеловека наложила определенный отпечаток на философскую систему Вл.С. Соловьева, богоискателей и софиологов – там, где действующим лицом является постигший свою божественную сущность, вознесшийся до постижения единства мира, созидающий Космос Богочеловек. Вместе с тем у Вл.С. Соловьева и его последователей идея сверхчеловека приобретает религиозно-мистическое значение. Спе-

О роли художника
и его теургии

цифика Богочеловека «русского происхождения» проявляется прежде всего в ином соотношении в нем божественного и человеческого. «Бог умер» – эта формула Ф. Ницше, дающая полновластие сильной личности, в очень малой степени прижилась на русской почве. Попытки сугубо божественного начала в человеке проявили гуманистическую направленность русской мысли, ибо красота и могущество утверждались не в абсолютизации воли индивида, а в выявлении в нем высшей божественной нравственности.

В том, что в центре философии Вл.С. Соловьева и богоскопательства оказывается проблема личности, проступает художническое начало. Будучи посредником между божеством и природой, возделывая, освобождая и спасая землю, человек в своем идеальном значении приравнивается к теургу. Подобно человеческой истории, представляющей собой тот же ряд «повышений бытия», что и процесс космогонический, собирающий хаос в первичное единство, искусство является продолжением начатого в природе художественного дела, творчества. Художник становится медиумом, запечатлевающим взятые им из сферы идеального образы на эмпирическом материале. Причастный таким образом к красоте абсолютной, он спасает, приобщает к вечности и земную красоту; являясь служителем абсолютной красоты, одновременно служит добру и истине – слагаемым Мировой души. «Совершенное искусство должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а в самом деле должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь» [23]. Преображение природного бытия и «нравственной жизни человечества» (Вл.С. Соловьев), творение «нового бытия», просветленного и свободного (Н.А. Бердяев) становится смыслом творческой деятельности, превращая в искусство и саму жизнь художника. «Теургия не культуру творит, а новое бытие... направляет творческую энергию на жизнь новую... Теургия – искусство, творящее иной мир, иное бытие, иную жизнь, красоту как сущее... – богодействие, богочеловеческое творчество... В теургии искусство становится властью», – пишет Н.А. Бердяев в «Смысле творчества» [24].

Эволюция
концепции
Богочеловека
в творчестве
А.Н. Скрябина

Концепция Богочеловека, со всей полнотой воплощенная в «Прометее» (1910), претерпевала, однако, ряд изменений в творчестве А.Н. Скрябина, о чем свидетельствуют, в первую очередь, его зрелые симфонические произведения. Богоборческие традиции ницшеанской философии, доминирующие в «Божественной поэме» (1904), отражают начальный этап вызревания фи-

Экстаз –
субъективный
творческий акт
познающей
личности

лософии А.Н. Скрябина, когда личное «я» разрастается до космических 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 (в творческой биографии А.Н. Скрябина – как бы момент равновесия между богоборческими и богоискательскими устремлениями) – «Поэма экстаза» (1907).

Экстаз понимается еще как субъективный творческий акт познающей личности, о чем говорят отсутствие в музыкальной концепции глобального образа Небытия 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 А.Н. Скрябин, – есть отношение к другим индивидуальностям; оно есть краска, явление одного и того же духа в форме времени и пространства» [25]. Исходя из этого, легче объясним циклический принцип построения данного сочинения, а вслед за ним и «Прометея», когда ряд мини-циклов имеет спиралевидное стремление к вершине-кульминации. Возрастающая мучительность каждого этапа эволюции творческого акта, завершающегося темой самоутверждения или наслаждения (во всех разделах музыкальной формы), в своем восхождении к акту высшему (коде) рождает прогрессирующую разработочность, понимаемую скорее не как качественное обновление, развитие, а как пространственное «разбухание» формы, разрастание ее во времени. Принцип цикличности, однако, не выдержан последовательно: например, отсутствует закономерное для поздних философских схем А.Н. Скрябина низвержение каждого малого цикла духовного восхождения с вершины в Ничто. Существует только опасность этого низвержения (тема протеста) как балансирование на грани конечного (ибо экстаз есть рубеж небытия) и преодоление этой грани новой захлестывающей волной экстаза*.

* Цикличность мышления в области формообразования имеет строго обоснованный характер (как и все, связанное с конструктивной стороной скрябинского творчества). Развитие во времени и в пространстве все дальше и дальше уносится от исходной точки (волевого импульса «я»), и в записях периода «Поэмы экстаза» появляется сознание центробежности творческих стремлений: «...о жизнь, о творческий порыв, воссоздающие стремление от центра, вечно от центра, к свободе, к познанию». Это ощущение центробежности А.Н. Скрябин подчеркивает как нечто искомое, найденное логически, поэтому закономерно то музыкальное впечатление, которое производят его композиции – круговое разрастание, приводящее к спирали.

Мистика
и символизм

Следующая стадия эволюции творческой мысли А.Н. Скрябина – «Прометей» – окончательный поворот от «абсолютного индивидуализма к всеединству». Пользуясь схематическим обобщением Б.Шлецера, «от богоборчества, через обожествление, Скрябин пришел... к постижению своей природы, человеческой природы как самопожертвования божества» [26]. Именно на этом этапе мистическая волна поглотила философию А.Н. Скрябина, окунув ее в «пучины» русского мистцизма.

Апелляция к чувству «вселенскому» в России к концу первого десятилетия распространяется стремительными темпами, и человеческое существование приобретает вид «мистического восприятия» как «сверхразумного познания Бога или Абсолюта». «Высшей ступенью» этого восприятия И.Лапшин называет «экзальтацию индивида, достигающую формы духовного экстаза, в течение которого он, будучи обособлен от чувственных вещей и вне себя, но в непосредственном общении с божеством, познает сверхразумные истины духовного мира» [27]. Мистика окрашивает все понятия богоискательства. В бердяевской концепции творчества содержанием его является экзистенциалистски понятое христианское откровение, библейские мифы, в психологическом плане – состояние религиозно-мистического экстаза. Исходя из этого, главными элементами «нового искусства», по мнению Д.С. Мережковского, должны были стать «мистическое содержание», символы и расширение художественной впечатлительности. Терминологически новая ориентация выразилась в замене обожествления личности богословским «обожением» – результатом мистической деятельности человека.

Во взглядах А.Н. Скрябина все эти изменения отразились в полной мере, но музыкального произведения, в котором они воплотились бы со всей полнотой, так и не создалось. Возможно, что «Предварительное действие» с размахом его замысла и достаточно широкой поэтической разработкой проблематики явилось бы таким сочинением, поэтому понятны следующие высказывания современников: «В другой мир ушел он, не приобщив нас к тайнам своей «Мистерии». И в этом великая трагедия его и нас, оставшихся» [28].

О музыкально-
философском
символизме
и мифотворчестве

«Прометей» можно считать последним сочинением А.Н. Скрябина, в котором он выразил свое понимание вселенского космогонического процесса и роли личности в нем, так как даже в крупном жанре фортепианной

музыки – сонатах, говорящих о «новом мистическом содержании» музыки А.Н. Скрябина, о символизации музыкального языка – представлены только отдельные грани «мирового процесса». К «Прометею» сходятся все идейные устремления А.Н. Скрябина, но новизна этого сочинения, о котором А.Б. Гольденвейзер писал: «Мы стоим с закрытыми глазами перед великим произведением будущего» [29], была ошеломляющей не только для современников (погруженных, в отличие от следующих поколений, в проблемы и настроения времени). Эта новизна определялась главным образом новым художественным сознанием композитора, «переводившим» художественно-философский мистицизм на музыкальный язык.

«Прометей» –
таинство творчества

«Прометей» – уже не процесс, а действие, не пафос творчества, а таинство творчества, не событие, а «смутное воспоминание о нем». Отсюда его необычно сумрачная, сгущенная колористическая атмосфера и суровый, сдержанный тон высказывания (что отмечено многими исследователями)*. Эмоционально и интеллектуально содержание «Прометея» отвечает требованиям, предъявляемым П.А. Флоренским (и символистами) и мифотворчеству: когда настоящее присутствует в прошлом, 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. Идея, согласно П.А. Флоренскому, это и есть «лик божий», а миф – «божественная идея в человеке, данная ему в мистическом опыте». Эта божественная идея, по П.А. Флоренскому, раскрывается именно в культе, который «как система ритмически повторяемых заклинаний», позволяет восходить к глубинной внутренней структуре человека, к Логосу и к «первичным силам мрака». Исходя из этого, становится более ясным происхождение и смысл темы-заклинания из девятой сонаты и, не столь рельефно выраженной, но близкой ей по духу темы творящего принципа Прометея. Помимо своеобразия фонического эффекта этой «новой изобразительности» в ней присутствует и новый содержательный момент.

* «Близко-далеко, не здесь и не там,
В царстве мистических грез,
В мире, невидимом смертным очам,
В мире, без смеха и слез», – писал Вл.С. Соловьев, в стихах которого также создано особое «духовное» пространство.

В предыдущих сочинениях в показе взаимоотношения духовного (личного) и материального (природного) был намечен путь к пантеистическому решению: вбирание в себя чарующей красоты окружающего (вторая часть «Божественной симфонии»), наполнение «я» извне, поглощение им «не я» и слияние этих двух противоположностей в единстве укрупненной личности («познав «не я» единым с «я», поглощая «не я»). Дематериализация здесь состоит в «преодолении» материального начала духовным. Не случайно образов природы в романтическом понимании нет уже в «Поэме экстаза». Дальнейший этап последовательно приводит к пантеизму. Творческий акт направлен также на одухотворение материи, но материи в ином масштабе, ибо сама личность растворяется в контексте вселенского (малое «я» в «Я» большом). Индивидуальность, таким образом, становится космической.

В «Прометее» на основе космически ориентированного пантеизма «Поэмы экстаза» за счет мистического содержания А.Н. Скрябин достигает следующей ступени – так называемого панентеизма*. Картина вселенной, организованная господствующими божественными идеями (темами-принципами у А.Н. Скрябина), снимает всякую противоположность духовного и материального, всеединство в мистической реальности объединяет бога и мир в одно целое, когда «духовная истина», по П.А. Флоренскому, «не доказывается, а показывается». Субъектом развития в этой системе выступает уже не человек, а бог, и человек – лишь субъективное проявление единого начала, часть Мировой души. Подчинение творческой деятельности Прометей уже на начальном этапе темам разума (ц.5) и творящего принципа (ц.9) снимает ее потенциальный демонизм, и 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 – то есть истинным Богочеловеком («Как я, ты – бог; как ты – я человек», – говорит Прометей в трагедии Вяч. Иванова). Думается, что замысел А.Н. Скрябина претерпевал изменения в процессе создания этого сочинения. Л.Сабанев вспоминает, что композитор делился с ним планами «мисти-

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

От Богочеловека –
к Богочеловечеству

ческой символики Прометея – Люцифера» [30]. А.Н. Скрябин считал, что полностью преодолел демонизм в поэтическом тексте «Поэмы экстаза». Музыкальное же преодоление демонизма есть «Прометей».

«Прометей», однако, нельзя считать итоговым сочинением хотя бы в силу того, что от идеи Богочеловека А.Н. Скрябин сознательно устремляется к идее объединенного Богочеловечества (а от мистики Воли – к мистике Любви). Введение в фазе экстатического преобразования мира хора, единого в утверждении «божественной» темы творящего принципа, венчает глобальную концепцию: достижение экстаза – экстаза вселенского (хор, поющий на желанном для А.Н. Скрябина «универсальном» языке всего человечества) – картина разгорающегося пламени и поглощаемое этим пламенем единое, просветленное первозданной «консонантностью» человечество.

Эволюция духовной жизни А.Н. Скрябина говорит о том, что он чрезвычайно серьезно отнесся к философско-художественным идеям современников, преломив их через себя, проделав в своем сознании тот же путь от ощущения собственной гениальности к мессианству с его высшей целью – осуществлением единственной в истории человечества Мистерии. Итог своего мессианства он видел в «преобразовании», духовном совершенстве объединенного человечества, слияние которого с Единым будет совершено средствами искусства. Озаряющий экстаз, Возрождение человечества осуществится магической силой Его, Скрябинского творчества. Это дало основание Б. Шлецеру называть скрябинскую мистику «мистикой творчества» [31].

От мистики Воли
к мистике Любви

Текст «Предварительного Действа», однако, говорит о новом нравственном основании его философии. Если в основе мистики «Прометеева действия» еще лежит Воля, то в «Предварительном Действе» ее сменяет Любовь как символ «ослепительный», а Воля становится антиподом «любовного смирения», жертвенности человеческого существования и окрашивается в темные тона.

Апофеоз
творчества

«В храме любви в ослепительной славе на троне горящем Светлый внимавших ему поучал: кто закон мой единый Вечной любви и смирения вечного дерзко преступит, Будет повергнут в великую скорь и тоску отлученья» [32].

Объединенное добровольным самопожертвованием божественной природе, все человечество наделяется функцией Теурга. «Закон вечной любви» движет сынами в «Предварительном Действе» – объединяя, преобразуя, возрождая Человечество для новой жизни. За-

Очищающий огонь

мысли А.Н. Скрябина в своем основании смыкаются с соловьевской мистикой Любви.

В противовес апокалипсическим настроениям скрябинский экстатический пожар вселенной был воплощением очищающей функции огня. В творческом огне экстаза человечество познает свою истинную сущность. Апокалипсис знаменует собой Возрождение.

«Он горит, как единый всецветный алмаз

Этот храм – наша жизнь, наш расцвет, наш экстаз» [33].

«Блаженны мы, – писал С.Н. Булгаков, – которым суждено видеть хотя только багровое зарево восходящего солнца» [34].

Мистерия А.Н. Скрябина становится в ряд русских философских утопий начала XX века и, наряду с теократиями «свободной», «анархической», «христианской» являет собой грандиозный проект теократии музыкальной.

1. *Силард Л.* Русская литература конца XIX – начала XX века (1890–1917). Т.1, 2-е изд. Будапешт, 1983. С. 44.

2. *Флоренский П.А.* Иконостас. М., 2003. С. 60.

3. *Дуденков В.Н.* Философия веховства и модернизма. Л., 1984. С. 41.

4. *Грот Н.Я.* Значение чувства в познании и деятельности человека. М., 1899. С. 28.

5. *Грот Н.Я.* Философия и ее общие задачи. СПб., 1904. С. 27.

6. *Белый А.* Символизм. М., 1910. С. 457.

7. *Кувакин В.А.* Религиозная философия в России. М., 1980. С. 176.

8. *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление // Полн. собр. соч. Т. 1. М., 1901. С. 264.

9. *Там же.*

10. *Шлецер Б. А.* Скрябин. Т. I. Личность. Мистерия. Берлин, 1923. С. 3.

11. *Там же.* С. 26.

12. *Белый А.* Революция и культура. М., 1917. С. 17.

13. *Бердяев Н.* Католический модернизм и кризис современного сознания // Русская мысль. 1908. Кн. 9. С. 80–94.

14. *Бердяев Н.* Смысл творчества. М., 1916.

15. *Лосский Н.О.* История русской философии. М., 1991. С. 392.

16. *Бердяев Н.А.* Самопознание. М., 1991. С. 222.

17. *Там же.*

18. Русские пропилеи. М-лы по истории русской мысли и литературы. Т. 6. М., 1919. С. 171.
19. Там же. С. 170.
20. Там же. С. 181.
21. Соловьев Вл.С. Свобода и зло в философии Шеллинга // Историко-философский ежегодник. 1987. С. 274.
22. Шлецер Б. А.Скрябин. Т. 1. Личность. Мистерия. Берлин, 1923. С. 200.
23. Соловьев В.С. Собр. соч.: В 10 т. СПб., 1912. Т. 6. С. 90.
24. Бердяев Н. Смысл творчества (Опыт оправдания человека). М., 1926. С. 241.
25. Русские пропилеи. М-лы по истории русской мысли и литературы. Т. 6. М., 1919. С. 173.
26. Шлецер Б. От индивидуализма к всеединству // «Аполлон». 1916. № 4/5. С. 61.
27. Лапшин И.И. Вселенское чувство. СПб.; М., 1911. С. 7.
28. Гунст Е. А.Н.Скрябин и его творчество. М., 1915. С. 7.
29. Летопись жизни и творчества А.Н.Скрябина. М., 1985. С. 194.
30. Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. М., 1925. С. 81.
31. Шлецер Б. От индивидуализма к всеединству // «Аполлон». 1916. № 4/5. С. 89.
32. Русские пропилеи. М-лы по истории русской мысли и литературы. Т. 6. М., 1919. С. 217.
33. Там же. С. 232.
34. Булгаков С. Без плана // Вопросы жизни. 1905. №2. С. 360.