

КОСМОГОНИЯ А.СКРЯБИНА В СВЕТЕ ФИЛОСОФСКИХ СИСТЕМ ПЛАТОНА И А.ЛОСЕВА

© 2015 Н.С.Серова

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова

Статья поступила в редакцию 01.02.2015

Устанавливая параллели между космогонической моделью А.Скрябина и философскими системами Платона и А. Лосева автор доказывает направленность мироощущения композитора на постижение объективно данной универсальной логики развёртывания бытия.

Ключевые слова: космогонический процесс, философская система, симфоническая поэма «Прометей».

Значение космогонических мотивов для творчества А.Скрябина не раз отмечалось в работах, посвящённых его наследию. С космогонической идеей связан самый масштабный замысел композитора – Мистерия. Известно, что процессуальность, заложенная в Мистерии, соотносилась композитором с теософским учением о семи человеческих расах¹. Скрябин познакомился с ним в основном благодаря «Тайной доктрине» Блаватской, – труду, который, по свидетельству Б.Шлецера, был очень ему близок². Мистерия должна была провести человечество по всему пути его становления через художественное переживание судьбы каждой из рас. Так композитор рассчитывал подвести участников действия к состоянию последнего преображающего экстаза. Историю семи рас композитор также осмысливал как некий принцип становления духа, реализуемый как на космическом, так и на психическом уровне. По свидетельству Б.Шлецера, план Мистерии в представлении композитора должен был отразить

процесс разделения и погружения духа в материю и последующее возвращение к единству³.

Мистериальная идея Скрябина восходит и к интуитивному знанию о некой универсальной логике возникновения и растворения бытия, которая проецируется на все уровни развития вселенной – от макро- до микрокосма. Известно, что Скрябин понимал своё творчество как явление в музыке неких прообразов, открытых его внутреннему видению. Процесс создания произведения композитор часто описывал как «снятие завесы» с того, что уже реально существует, но ещё не явление⁴. Тем самым, главной интенцией композитора представляется попытка воплощения в музыке универсальной первоструктуры, логического принципа, которому подчиняется существование всего живого во вселенной.

Как известно, Мистерия так и не была осуществлена композитором, однако последнее крупное законченное сочинение, предшествовавшее ей – «Поэма огня» – неоднократно связывалась исследователями с космогонической идеей⁵. Не только замысел грандиозного преображающего акта, но и представления композитора о структуре и становлении мироздания соотносятся с космогонической моделью. А.Ф.Лосев в работе «Ми-

⁰ Серова Наталья Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыка.

E-mail: serova.n.s.@yandex.ru

¹ Поскольку это учение неоднократно освещалось в исследовательской литературе, необходимости в его изложении не возникает, поэтому ограничимся перечислением этих рас: I – раса Туманных (эфирных) гигантов, II – «Потомрождённые», III – Лемурийцы, IV – Атланты, V – современное человечество, VI – преодоление смерти, пресуществление всего женского в вечно женственное, а мужского – в вечно мужественное, VII – Преображение. А.Бандура соотносит характеристики каждой расы с образами, воплощёнными в сонатах Скрябина. См. об этом: Бандура, А. Александр Скрябин / А.Бандура. – Челябинск: Аркаим, 2004. – С. 255 – 267.

² Шлецер, Б. Живу только одним будущим / Б.Шлецер // Музыкальная жизнь. – 1992. – № 2. – С. 15.

³ Шлецер, Б. Записка о «Предварительном действе» / Б.Шлецер // Русские пропилеи: Материалы по истории русской мысли и литературы. – М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1919. – Т. VI. – С.114.

⁴ Бандура, А. Александр Скрябин... – С. 216.

⁵ Аналогия развития «Прометей» с процессом развёртывания вселенной возникает уже на первом этапе осмысления скрябинского творчества (Сабанеев, А. Скрябин / А.Сабанеев. – Москва; Петроград, 1923. – 199 с.). Позднее эта идея не раз привлекает внимание музыковедов (Бандура, А. Александр Скрябин... ; Ванечкина, И.Л. Поэма огня (концепция светомызыкального синтеза А.Н.Скрябина): монография / И.Л.Ванечкина, Б.М.Галеев. – Казань, Изд-во КГУ, 1981. – 168 с.).

ровоззрение Скрябина»⁶ подробно рассматривает этапы становления логической структуры, осознанной композитором как процесс становления мега-личности – мирового Я. Таких этапов три: 1) мятущееся нерасчленённое единство «Я»; 2) расчленение и оформление Бездны; 3) слияние в экстазе. Соотнесение этой последовательности с ключевыми моментами мифа творения показывает их идентичность.

В настоящее время космогонический миф получил всестороннее освещение в работах К.Леви-Строса, Е.Мелетинского, М.Элиаде, В.Топорова, Дж. Фрезера, Дж. Кэмпбелла. Поэтому в настоящей работе представляется уместным лишь обозначить основные элементы космогонической модели, воплощаемые в мифологических источниках. Основой такого обобщения избрана книга М.Евзлина⁷, которая суммирует основные исследовательские подходы к изучению космогонического мифа. Итак, опорными моментами мифа творения выступают следующие интенции: 1) в качестве источника мира утверждается некая изначальная иррациональная, бесформенная, непостижимая целостность; 2) начало творения открывается самопорождением первой пары оппозиций (Я – не-Я; субъект – объект), дальнейшее становление раскрывается как наращивание исходной структуры⁸; 3) космогонический акт интерпретируется одновременно как явление макро- и микромира (акт творения может совершаться в глубинах индивидуального сознания)⁹; 4) значимым является представление о сосуществовании и циклической смене принципов целостности и дискретности (Хаоса и Космоса) в структуре бытия¹⁰; 5) представления, воплощённые в космогоническом мифе, фиксируют не только процесс возникновения мира, но также раскрывают структуру и принципы его функционирования в каждый момент действительности.

Очевидно, что выявленные А.Ф.Лосевым этапы скрябинской космогонии духа соотносятся с ключевыми элементами мифа творения. Скрябинская картина мира, явленная в его эпистолярном наследии, может рассматриваться как ещё одно воплощение этого первообраза. Известно, что композитор осознавал свои прозрения как явление универсальной логики. Интуиция о единстве и взаимосвязи всех элементов бытия – одна

из важнейших в мирочувствовании Скрябина. Универсализм скрябинского творческого сознания отмечает и А.Ф.Лосев¹¹. Вместе с тем, до настоящего времени космогония Скрябина остаётся принадлежащей скорее метафорической сфере. Для доказательства её включённости в универсальную логику далее будут рассмотрены две концепции, на первый взгляд, никак не связанные с проблемой скрябинской космогонии. Первая из них изложена в работе А.Ф.Лосева «Музыка как предмет логики»¹², вторая – в платоновском диалоге «Филеб»¹³. Выбор этих текстов неслучаен. Как было отмечено ранее, А.Ф.Лосеву принадлежит одно из наиболее детальных философских исследований мирочувствования композитора. Одновременно А.Ф.Лосев – один из крупнейших отечественных знатоков и последователей платоновского учения. Привлечение текста Платона обусловлено интересом античного философа к космогоническому мифу. Как известно, Платон – автор одной из наиболее ранних философских интерпретаций космогонического акта (речь идёт о диалоге «Тимей»).

* * *

Исследуя феноменологию музыкального бытия и характеризуя его как инобытие эйдоса¹⁴, А.Ф.Лосев, в частности, описывает процесс формирования эйдоса: «Эйдос образуется путём проведения в смысловой сфере строго очерченной мысленной границы. Это определение “одного” и отделение его от “иного”. “Иное” – не просто другое “одно”, а именно “не-одно”, “не-сущее”, “иначе” – меон»¹⁵. Далее философ поясняет: «Одно есть некое иное, относительно того иного, отграничившись от которого оно стало одним (сами собою)»¹⁶.

Таким образом, по мысли философа, рождению эйдоса предшествует стадия некоего нерасчленённого пребывания смысла. Собственно эйдос образуется, когда в этой нерасчленённости выделяется некое «одно». Одновременно, как антитеза «одному», определяется «иное» – всё остальное, от чего отделилось «одно». В приведённых высказываниях привлекают внимание два момента. Во-первых, момент рождения эйдоса определяется философом как разделение некой изначально единой сущности. Во-вторых, отде-

⁶ Лосев, А.Ф. Мироззрение Скрябина / А.Ф.Лосев // Страсть к диалектике: литературные размышления философа. – М., 1990. – С. 256 – 302.

⁷ Евзлин, М. Космос и ритуал / М.Евзлин. – М.: Радикс, 1993. – 344 с.

⁸ Евзлин, М. Космос и ритуал.... – С. 212.

⁹ Евзлин, М. Космос и ритуал.... – С. 194.

¹⁰ Евзлин, М. Космос и ритуал.... – С. 68, 76.

¹¹ Лосев, А.Ф. Мироззрение Скрябина.... – С. 257.

¹² Лосев, А.Ф. Музыка как предмет логики / А.Ф.Лосев // Из ранних произведений. – М.: Правда, 1990. – С. 195 – 392.

¹³ Платон Филеб / Платон // Собр. соч.: в 4 т. – М.: Мысль, 1994. – Т. 3. – 696 с.

¹⁴ Лосев, А.Ф. Музыка как предмет логики.... – С. 273

¹⁵ Лосев, А.Ф. Музыка как предмет логики.... – С. 274.

¹⁶ Лосев, А.Ф. Музыка как предмет логики.... – С. 274.

лившаяся сущность обязательно актуализирует и свою инаковость; жизнь эйдоса открывается дуальным отношением. Очевидно, что описанные этапы соотносятся с космогонией Скрябина не только последовательностью событий (единство – разделение), но и смысловым наполнением. Вселенная композитора также строится вокруг антитезы «Я» и «не-Я»¹⁷.

Структуру эйдоса А.Ф.Лосев характеризует, с одной стороны, как «логически расчленённое едино-раздельное множество», а, с другой, – как «алогически текучее становление»¹⁸. Тем самым, эйдос актуализирует тождество единства и множества, покоя и движения. Музыка, по мысли философа, есть «... движение от одной части эйдоса к другой, распыление эйдоса, сплошной прирост бесконечно малых изменений»¹⁹. Музыкальное бытие эйдоса философ описывает как «распыление на бесконечно малые величины и воссоединение их в сплошное и неразличимое множество»²⁰. Таким образом, сущность музыки в концепции А.Ф.Лосева соотносится с двумя последними этапами становления идеи – приростом изменений и смешением их в неразличимое множество. В космогонии Скрябина эти стадии раскрываются как дифференциация и последний синтез. Следует заметить, что и в этой части логические построения философа соотносятся с мироощущением Скрябина не только содержанием этапов. В рассуждениях А.Ф.Лосева стадии бытия эйдоса предстают не столько как процесс, сколько как своего рода внутренняя структура. Эйдос понимается философом как некая целостность, внутри себя содержащая всю свою историю, «свёрнутую» в формулу. Тождество процессуальности и одномоментности присуще и картине мира Скрябина²¹. Итак, логика становления космоса-Духа, выявленная А.Ф.Лосевым в космогонии Скрябина, прослеживается и в собственной концепции философа, раскрывающей бытие универсальной категории – эйдоса.

¹⁷ Анализ скрябинской картины бытия был предпринят автором настоящей статьи в работе «Представления о структуре мироздания в записях А.Н.Скрябина 1904–1906 годов». Опубликовано: Серова, Н.С. Представления о структуре мироздания в записях А.Н. Скрябина 1904–1906 годов / Н.С.Серова // Проблемы художественного творчества: Сб. ст. по материалам Всероссийских научных чтений, посвященных Б.Л. Яворскому. – Саратов: Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л.В. Собинова, 2013. – Ч. I. – С. 95 – 103.

¹⁸ Лосев, А.Ф. Музыка как предмет логики.... – С. 274.

¹⁹ Лосев, А.Ф. Музыка как предмет логики.... – С. 278.

²⁰ Лосев, А.Ф. Музыка как предмет логики.... – С. 289.

²¹ Серова, Н.С. Представления о структуре мироздания.... – С. 99.

Вторая из названных концепций, реализованная в диалоге Платона «Филеб», рассматривает принципы становления эстетического предмета. Концепция, изложенная в диалоге, была подробно исследована А.Ф.Лосевым, а потому представляется уместным использовать для характеристики платоновских принципов его пояснения. Мироздание в учении Платона предстаёт как соединение противоположных категорий: «...древние, бывшие лучше нас и обитавшие ближе к богам, передали нам сказание, гласившее, что все, о чём говорится как о вечно сущем, состоит из единства и множества и заключает в себе сросшиеся во едино предел и беспредельность»²². Две последние категории являются, в соответствии с рассуждениями древнего философа, основой всего сущего. Первым принципом эстетического предмета утверждается *беспредельное*. По мысли А.Ф.Лосева, этот принцип, выводимый Платоном из количественной неопределённости его характеристик, «сводится к *непрерывному становлению*, в котором нет ни начала, ни середины, ни конца и который является только общим фоном для тех или иных устойчивых структур»²³.

Диалектической противоположностью беспредельного выступает *предел* – принцип устойчивости, оформленности, ограниченности, прерывности, как характеризует его Лосев. Смешение этих двух позиций порождает третий принцип – *число*. В диалоге Платона он получает следующую характеристику: «говоря о третьем, я – смотри – имел в виду всё то, что первые два рода порождают как единое, именно возникновение к бытию как следствие ограниченных пределом мер»²⁴. В третьем принципе, по мысли Лосева, первые два обретают конкретность, превращаются из абстрактных категорий в нечто реальное²⁵. Становление (беспредельное) и дискретность (предел) актуализируются в живой сущности числа.

Четвёртым родом Платон называет *причину смешения и возникновения*²⁶; одновременно этот принцип раскрывается как ум, душа, мудрость. А.Ф.Лосев, отмечая нечёткость разграничения третьего и четвёртого принципов, а также неоднозначность использования терминов, предполагает, что с этой категорией может соотноситься и понятие «София». Согласно пояснениям А.Ф.Лосева, «причина смешения» – это «... идейная и конкретная воплощённость того формаль-

²² Платон Филеб.... – С. 16

²³ Лосев, А.Ф. История античной эстетики: Софисты. Сократ. Платон / А.Ф.Лосев. – М.: Искусство, 1969. – С. 256.

²⁴ Платон Филеб.... – С. 26.

²⁵ Лосев, А.Ф. История античной эстетики.... – С. 256.

²⁶ Платон Филеб.... С. 27.

ного и абстрактного принципа, который у Платона раньше назывался «пределом»²⁷. Выстраивая иерархию перечисленных принципов, А.Ф.Лосев отмечает, что первые три являются «внешними» по отношению к четвёртому, который выступает для них как закон основания.

В диалоге Платона заявлено пять принципов существования эстетического предмета, однако в действительности выделено только четыре, поэтому о сущности пятого можно лишь догадываться. В качестве последнего принципа можно было бы выделить *целостность*. Лосев отмечает, что «... совершенство предмета, или его “благо”, заключается в том, что все элементы, образующие данный предмет, слиты в одно нераздельное целое и единое, которое уже не нуждается ни в своих отдельных элементах, ни тем более в чьей-нибудь посторонней»²⁸. В представлениях Платона предмет является и как статично-единое, и как множественно-становящееся. Его целостность внутри себя заключает движение беспредельного.

Приведённая концепция Платона содержит три соотносящихся с космогонией Скрябина этапа, а именно: 1) изначальная текучесть (беспредельное); 2) разделение (предел); 3) конкретная воплощённость (число).

Четвёртый принцип Платона, а именно – причина синтеза, с мироощущением Скрябина соотносится двояко. С одной стороны, «законом основания» в концепции композитора выступает индивидуальное сознание, творящее мир по своему «хотению». С другой стороны, если учитывать более «умеренную» позицию композитора, утверждающую производность индивидуального сознания от универсального, причиной будет выступать именно универсальное сознание как субъект творения. Второй вариант ближе к концепции античного философа, поскольку рассматривает причину как нечто идеальное, внеположенное собственно процессу становления.

Следует отметить и ещё одно сходство рассматриваемых концепций. Космос (сознание) Скрябина и эстетический предмет Платона – это сущности, содержащие внутри себя собственное становление. Их целостность и «свершённость» осмысливаются одновременно как заключительная фаза процесса развития и как моментально постигаемая данность. Бытие этих сущностей воплощает собой принцип тождества последовательного и одномоментного.

Итак, совпадение этапов космогонии Скрябина с логикой рассмотренных концепций подтверждает универсальный характер интуитивно от-

крытой композитором модели мироздания. Одновременно композиторское видение космогонического процесса уникально тем, что имеет предметное воплощение – в драматургии и выразительной системе музыкальных сочинений. Наиболее ярким примером тому служит «Прометей» – последнее крупное законченное произведение Скрябина.

* * *

Первое созвучие скрябинского «Прометея» (пример 1) сопоставимо с начальным этапом космогонического процесса. Это звуковое воплощение Хаоса, «слышимое ничто»²⁹, беспредельное, из шести звуков которого вырастет весь многогранный организм «Поэмы огня»³⁰.

Стадия предела наступает с возникновением темы Прометея (пример 2). Если пользоваться терминологией А.Лосева, это некое «одно», конкретная сущность, соединившая материю беспредельного (начальное шестизвучие) со структурностью пространства и времени. Собственно музыкальные параметры – метр, ритм, интонация – становятся инструментом оформления. Симптоматично, что А.Лосев в работе «Музыка как предмет логики», утверждая становящееся число как глубинную сущность музыки, выделяет две его ипостаси: во-первых, «чистую фигурность, взятую до своего материально-смыслового наполнения» – метр и ритм, и, во-вторых, «цельный смысл, являющийся в данном случае фигурным числом», материальным наполнением которого становятся тон, мелодия, гармония. Начало поэмы, таким образом, сопоставимо ещё и с первым, глубинным, числовым уровнем музыкальной формы, как представлял её себе Лосев (соответственно – число, время, выражение)³¹. Действительно, звучание темы Прометея в начале поэмы ассоциируется с дрящимся, пребывающим, статичным.

²⁹ Эпитет принадлежит А. Бандуре (*Бандура, А. Александр Скрябин... – С. 236*).

³⁰ Прометеевское шестизвучие как исток ладогармонической и тематической системы «Поэмы огня» рассматривали в своих работах А. Бандура, И. Ванечкина и Б. Галеев, Н. Вольтер, В. Дельсон, В. Дернава (*Бандура, А. Александр Скрябин... ; Бандура, А. Скрябин и новая научная парадигма XX века / А.Бандура // Музыкальная академия. – 1993. – № 4. – С. 175 – 180 ; Ванечкина, И.Л., Галеев, Б.М. Поэма огня... ; Вольтер, Н. Символика «Прометея» / Н.Вольтер // А.Н. Скрябин 1915–1940. Сборник к 25-летию со дня смерти. – М.: Муз. Гос. Изд-во, 1940. – С. 116 – 144 ; Дельсон, В. Скрябин. Очерк жизни и творчества / В.Дельсон. – М.: Музыка, 1971. – 432 с. ; Дернава, В. Гармония Скрябина / В.Дернава // А.Н. Скрябин. К столетию со дня рождения: сб. ст. – М.: Советский композитор, 1973. – С. 344 – 383*).

³¹ Лосев, А.Ф. Музыка как предмет логики... – С. 295.

²⁷ Лосев, А.Ф. История античной эстетики... – С. 257.

²⁸ Лосев, А.Ф. История античной эстетики... – С. 265.



Рис.1. Пример 1. А. Скрибин «Прометей»



Рис. 2. Пример 2. А.Скрибин «Прометей», т. Прометея

Значимым с точки зрения скрибинской модели мироздания представляется и отмечаемое многими исследователями звуковое тождество начального аккорда и темы Прометея, которое проецируется затем на всю мотивно-тематическую систему поэмы. Структура, данная одновременно, затем разворачивается последовательно, создавая, таким образом, звуковую иллюстрацию скрибинской картины мира, где процессуальность раскрывается как внутренняя формула бытия.

Драматургия «Поэмы огня» строится в соответствии с принципом «прироста изменений»: тема Прометея членится на мотивы, которые затем будут развиваться как автономные темообразования. Так музыкально реализуется идея тождества единого и множественного.

Логика построения «Прометея» актуализирует ещё одну значимую для Скрибина оппозицию –

антитезу покоя и движения. На протяжении всей поэмы фрагменты, отражающие порыв, устремленность, потребность свершения, сменяются моментами радостной самодостаточности, пребывания в настоящем. Изменчивость и статичность – те полюса, которые с самого начала организуют мир «Прометея».

Весь тематизм «Поэмы огня» может быть отнесен по этому признаку либо к сфере «движения» (подвижные, быстрые темпы, интенсивная внутридолевая пульсация, активность гармонических процессов), либо к сфере «покоя» (более замедленные темпы, ритмическое дробление орнаментального, декоративного характера, пониженная событийность на гармоническом уровне). К первой сфере, таким образом, можно отнести темы игры (пример 3), творчества (пример 4), воли (пример 5), самоутверждения (6).



Рис. 3. Пример 3. А. Скрибин «Прометей», т. игры



Рис.4. Пример 4. А. Скрибин «Прометей», т. творчества



Рис. 5. Пример 5. А.Скрябин «Прометей», т. воли



Рис. 6. Пример 6. А. Скрябин «Прометей», т. самоутверждения



Рис. 7. Пример 7. А. Скрябин «Прометей», т. разума

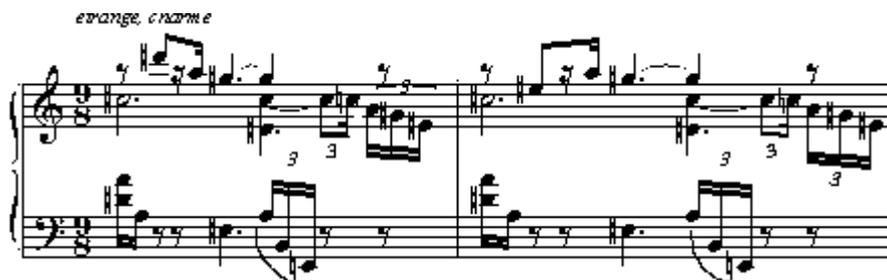


Рис. 8. Пример 8. А. Скрябин «Прометей», т. томления 2

Сфере покоя принадлежат тема разума (пример 7), первая и вторая темы томления (пример 8 – вторая тема томления). Диалог изменчивого и постоянного начинается с темы воли и захватывает всю поэму.

Между тематическим материалом каждой из обозначенных драматургических сфер выявляется некоторая общность в принципе организации мелодического рельефа. Так, темы воли и самоутверждения – наиболее выразительные образования, относящиеся к сфере активности – характеризуют чётко направленное восходящее движение. Поступательное движение этих тем складывается поэтапно. Начальный импульс представлен восходящей интонацией (у темы воли – это секунда, у темы самоутверждения – кварта); далее первая интонация вырастает до мотива (у темы воли он четырёхзвучный, секундово-терцовый; у темы самоутверждения – трёхзвучный, квартный); третья «стадия» формирования темы

воли представлена восходящей же терцовой интонацией, а в теме самоутверждения продолжается «достраивание» квартного мотива терциями.

В темах сферы покоя можно выявить иную логику мелодической организации. Здесь основополагающим представляется принцип замкнутости, возвращения к одному «опорному» тону. В теме Прометея, складывающейся из двух ступеней развития, такими тонами выступают «фа-диез», открывающий и завершающий первую фазу, и «ре-диез», возникающий в начале и в конце второй фазы (пример 2).

В теме разума идея возвращения к опорному звуку отображается в нижнем голосе, где на каждой сильной доле трёхтакта возникает «фа-диез» (пример 7). При дальнейшем развитии темы её хоральная фактура несколько размывается, однако нижний голос, реализующий логику «возвращения», сохраняется во всех проведениях.

Идея возвращения присутствует и во второй теме томления, где нисходящий и восходящий мотивы симметрично приводят к одному и тому же звуку-опоре (пример 8).

Звуковую жизнь поэмы организует темповая драматургия, осмысленная А.Ф.Лосевым как воплощение стихии времени. Слово «темпы» в данном случае предполагает расширенное понимание – не только скорость музыкального движения, но и плотность музыкальных событий, которая может зависеть от ритма, динамики, модуляционных процессов. Скрябин детализирует темповую драматургию. Так, в начале поэмы темповые указания по метроному меняются практически каждые четыре такта в соответствии с активным диалогом тем воли и разума. Кроме того, некоторые темы наделяются своим собственным, только им соответствующим метроритмом. Это, например, тема разума (пример 7), которая на протяжении всего произведения появляется с обозначением четверть = 80, или тема творчества (пример 4) – четверть = 92.

Особое место в поэме занимает тема Прометея. В начале, как было отмечено выше, она соотносится со сферой «покоя» (ее темпы *Lento*, четверть = 60), однако в дальнейшем она сопрягается со сферой движения. Любопытно, что, появляясь с метрономом четверть = 80 (как и тема разума), она сохраняет всю энергетику поступательного, целенаправленного движения.

Общее направление развития «Поэмы огня» – возрастание тематического множества на фоне неуклонного ускорения темпа – совпадает с характеристикой третьего этапа описанной выше «космогонии»: умножение различия и дифференциация. Если в самом начале в диалоге участвовали только темы воли и разума, то, начиная с цифры 2, каждая сфера обогащается за счет новых темообразований. Подобно тому, как из сплошности начального шестизвучия выделилась тема Прометея, от основных тем отделяются мотивы, приобретающие затем самостоятельность.

Процесс интеграции, спровоцированный постепенно ускоряющимся темпом, охватывает весь тематический материал поэмы – темы наслаиваются и перебивают друг друга. Сфера покоя вытесняется, ее темы включаются в общий поток – даже тема разума при последнем своем появлении звучит более энергично. «Непривычные» пространственно-временные условия разрушают

обособленность мотивов; в результате, большая часть тематического материала теряет свою индивидуальность. В процесс финального смешения вовлекается и тема Прометея. В предпоследней кульминации она звучит у хора, на фоне колоколов. На этот момент процесс достиг значительного ускорения (обозначение темпа по метроному четверть = 184 / 176), однако за восемь тактов темпы меняются (четверть = 104), далее следует указание «еще больше расширять», и, наконец, тема появляется в увеличении, с темповым обозначением половинная = 52, затем половинная = 46. После этого величественного проведения тема Прометея погружается в процесс интеграции. В ней меняется не только ритм, но и метр (трехдольный метр заменяется двухдольным), от мелодии остается лишь начальный мотив.

Магическая метаморфоза совершается, когда звуковой поток достигает почти запредельного темпа (четверть = 192). Невероятная скорость танца оборачивается статикой, избыточная тематическая множественность – ослепительной сплошностью финального мажора, тембровое многоцветие сливается в оглушительном *tutti*.

Воплощением идеи всеобщей интеграции становится тема самоутверждения, которая появляется в момент кульминации перед заключительным аккордом. С самого начала индивидуальность этой темы была связана с квартовой интонацией и решительным восхождением по звукам аккорда, поэтому она естественно сливается с финальным трезвучием. Так в обращенном порядке воспроизводится ситуация начала поэмы. Итак, этапы музыкального развёртывания «Прометея» органично соотносятся с логикой рассмотренных выше философских систем Платона и А.Лосева.

А.Скрябин и своими современниками, и более поздними исследователями нередко воспринимался как музыкант, актуализировавший магическую сущность музыки, стремившийся средствами искусства выйти за рамки объективно воспринимаемого мира. Не отрицая этой установки, предложим иную точку зрения – мироощущение композитора, явленное, в том числе, и музыкальных сочинениях, направлено к постижению основополагающих законов бытия. Идея пронизанности мира универсальной логикой становится для А.Скрябина настоящим чудом жизни.

**A.SCRIABIN'S COSMOGONY IN THE LIGHT OF PLATO'S AND A.LOSEV'S
PHILOSOPHICAL SYSTEMS**

© 2015 N.S.Serova[°]

Saratov State Conservatoire

Installing parallels between A.Scriabin's cosmogonic model and Plato's and A.Losev's philosophical systems, the author proves the orientation of the composer's world perception towards the attainment of objective universal logic of existence evolution.

Keywords: cosmogonic process, a philosophical system, symphonic poem «Prometheus».

[°] *Natalia Sergeevna Serova, Candidate of art criticism, Associate professor of Department of history of music.
E-mail: serova.n.s.@yandex.ru*