



Т.Н.Левая

(Нижний Новгород)

РОЖДЕНИЕ СЕРИЙНОСТИ ИЗ ДУХА СИНЕСТЕЗИИ: СКРЯБИН, ШЕНБЕРГ, ХАУЭР

Среди знаковых юбилеев последних лет следует отметить столетие выхода в свет альманаха «Синий всадник». Напомним, что знаменитый сборник, составленный В.Кандинским и Ф.Марком, появился в Мюнхене в мае 1912 года, и ключевое место среди обсуждаемых там проблем занимало новое понимание *художественного синтеза*. Доминирующую роль в этом новом понимании играли *цвет* и *звук*, репрезентирующие наиболее абстрактные из искусств, – те искусства, которые способны выразить некую духовную сущность, минуя язык слов и понятий (напомним, что появлению «Синего всадника» предшествовала книга Кандинского «О духовном в искусстве», а 1910-й год, год ее издания, справедливо считается началом эпохи «великой абстракции»). Обозначенная проблема и легла в основу статьи Кандинского «О сценической композиции», в которой автор излагал собственную программу синтеза, практически осуществленную им в «Желтом звуке». Другими же «фигурантами» альманаха в данной плоскости оказались А.Скрябин и А.Шенберг.

Скрябин был представлен в альманахе заочно – статьей о «Прометее» Л.Сабанеева. Между тем, в русской художественной публицистике «цветомузыкальная» тема начала дискутироваться много раньше. Об этом говорит, например, комментарий В.Ястребцева в Русской музыкальной газете 1908 года¹, посвященный цветному слуху Римского-Корсакова. Еще более примечательна в данном отношении программная статья Н.Кульбина «Свободная музыка», опубликованная в 1910-м

¹ №№ 39-40.



году в «Студии импрессионистов, а позже перепечатанная в сокращенном виде в «Синем всаднике». В этой статье постулируются такие принципы «музыки будущего», как микроинтервалика («тесные сочетания») и ассоциативная зависимость звуков от цветовых ощущений («цветная музыка»). Последнее получает дополнительное разъяснение через апелляции к тому же Н.А.Римскому-Корсакову и к педагогическим теориям З.В.Унковской, основанным на цветозвуковых ассоциациях. В статье Кульбина отсутствует упоминание о скрябинском «Прометее» (который, судя по датам, был едва ли завершен к моменту данной публикации). Зато упомянутое эссе Л.Сабанеева целиком адресовалось световой симфонии Скрябина.

В этом эссе Сабанеев подробно комментирует скрябинскую систему цветомузыкальных зависимостей, согласно которой каждой тональности соответствует определенный цвет спектра (на этом основана, как известно, партия светового клавира в «Поэме огня»). Здесь же он рассуждает о мистически-религиозных основаниях задуманного Скрябиным синтеза, способного воздействовать на человеческую психику множеством оттенков – «от мистического ужаса до лучащегося экстаза и ласкающей эротики»²...

Оставляя пока в стороне труды Сабанеева, оказавшие глубокое влияние на всю последующую научную скрябиниану, напомним о духовных истоках «Прометей». Световая симфония восходила не только к романтико-символистской теории комплексного чувствования, но и к теософским учениям в варианте «Тайной доктрины» Е.Блаватской (которой, кстати, зачитывались тогда и Шенберг с Кандинским, и другие авторы «Синего всадника»). О связях с теософией говорит реализуемый здесь принцип «все во всем», символика огня и, конечно, апелляция к светозвуку (введение в партитуру «Прометей» светового контрапункта отвечает рассуждениям автора этого труда о неких Силах, которые «сообщались бы с нами не посредством произнесения слов, но *через звук и цвет, и соотношением вибраций, тех и других*»³.

² Сабанеев Л. «Прометей» Скрябина // Синий всадник. М., 1996.С.44.

³ Цит.по: Бандура А. А.Н.Скрябин и Е.П.Блаватская // Ученые записки Государственного мемориального музея А.Н.Скрябина. Вып. 2. М., 1995.



Однако «Поэма огня» не только аккумулировала философско-религиозные представления своего времени. Не в меньшей степени «Прометей» стал прорывом в области собственно музыкального языка, дав имя целой системе звуковысотной организации (каковым явился знаменитый «прометеев аккорд»). Гармония «Прометея» сигнализировала о новом понимании музыкального пространства, основанном на отказе от «геоцентризма» прежних тяготений и на самоценности звучания как такового. «Прометеев аккорд» предстает в этом плане примером эмансипированной гармонической вертикали, точнее, гармонической краски, свободной от традиционных тональных связей. Отсюда и излюбленное скрябинское понятие «гармониембра», во многом аналогичное шенберговскому *Klangfarbenmelodie* (применительно к Скрябину скорее можно говорить о *Klangfarbenharmonie*). Об особом рода колоризме и «светоносности» скрябинских созвучий писалось и говорилось немало. Важно подчеркнуть в данном случае свойственный им момент внутренней, латентной синестезии, который вылился в реальную синестезию «световой симфонии».

Однако новаторство «Прометея» не исчерпывалось феноменом «гармониембра». «Поэма огня» демонстрировала, кроме того, принцип абсолютной звуковысотной детерминированности, давая повод видеть в «прометеевом аккорде» одну из предформ серийной техники. Л.Сабанеев неслучайно писал об интуитивном, стихийном характере корсаковской синопсии и о теоретизированном, рациональном складе скрябинского «светозвука»⁴. Прямой иллюстрацией такого теоретизирования и стала строка *Luce* в партитуре «Прометея», далекая в своем схематизме от тех головокружительных визуальных фантазий, которыми композитор делился со своим окружением в процессе работы над «Поэмой огня». Вместе с тем заложенная в этой строке и возведенная в своего рода закон система цветозвуковых зависимостей сама по себе говорит о многом. Уподобляя двенадцать тональностей двенадцати цветам спектра, Скрябин не только утверждал тем самым идею «единосущности» бытия:

⁴ Сабанеев, среди прочего, фиксировал несовпадение цветового видения Скрябиным и Римским-Корсаковым отдельных тональных строев, объясняя это несовпадение субъективной природой синопсии, и в связи с этим высказывал определенные сомнения в адекватной реализуемости подобного рода замыслов.



теософский принцип «omnia ab et in uno omnia» – «все во всем» – он проецировал на собственно музыкальную материю, подчинив ее исходному звуковому комплексу. Характерно и прогрессирующее расширение этого комплекса в музыке Скрябина позднего периода: от шести- и восьми-звучий к десяти- и даже двенадцати-звучным квазидодекафонным комплексам (которые Ю.Холопов проиллюстрировал на примере эскизов «Предварительного действия»⁵). Так синестетический замысел «Прометея» стал своего рода катализатором собственно музыкальных открытий его создателя.

Сходное явление можно было наблюдать в творчестве А.Шенберга, осуществившего в 1912-м году свой светомузыкальный проект – сценическую драму «Счастливая рука». Сцена в мастерской в третьей картине оперы, изображающая момент творческого озарения героя, должна была, по замыслу автора, сопровождаться неким светоцветовым крещендо. Выписанные Шенбергом в партитуре цветовые модуляции связаны, прежде всего, с определенными тембровыми предпочтениями (красноватый цвет – высокие деревянные духовые, коричневый – медные, голубовато-серый – тромбоны и т.д.). Это указывает на родство с Кандинским, который также ассоциировал цвета с тембрами различных инструментов.

Кроме параллелей с Кандинским, с которым Шенберг находился в непосредственном контакте и переписке, замысел «Счастливой руки» был инспирирован собственными мистическими исканиями композитора и тем воздействием, которое оказал на него бальзаковский роман «Серафита»⁶. В романе говорится о «невидимых связях, соединяющих материальные миры с духовными», о свете, который порождает мелодию, и о небесных песнопениях, в которых мелодия порождает «цветовые ощущения, запах, мысли...»⁷. Приведенные слова удивительным образом перекликаются со скрябинскими синтетическими утопиями, которыми он делился с Сабанеевым: «Как, например, в инструментовке часто мы поручаем тему сначала

⁵ См.: *Холопов Ю.* Скрябин и гармония XX века // Ученые записки Государственного мемориального музея А.Н.Скрябина. Вып. 1. М., 1993. С.37.

⁶ Подробнее см. об этом в книге Н.Власовой «Творчество Арнольда Шенберга». М., 2007.

⁷ *Бальзак О. де.* Серафита. М., 1996. С. 273-274.



кларнету, а потом ее перехватывают скрипки, так и тут, только в более грандиозном масштабе: мелодия начинается звуками, а потом она продолжается [...] например, в жестах, или начинается в звуках, а потом продолжается симфонией или линией светов...»⁸.

Известно, что философско-религиозные искания Шенберга привели его к замыслу оратории «Лестница Иакова», где образу небесной выси придан истинно библейский масштаб. «Лестница Иакова» стала важным этапом в повороте Шенберга от свободной атональности к строго организованной 12-тоновости: лежащий в основе ее шестизвучный звукоряд, по аналогии с «прометеевым аккордом», рассматривается исследователями как предформа серии. Прологом же к такой кристаллизации музыкального процесса стала именно «Счастливая рука», где, по словам Н.Власовой, воплотился «небесный идеал слияния различных чувственных сфер, различных измерений "чувственного пространства" – первый шаг на пути к мерещившемуся ему идеалу объединения пространства музыкального», о чем Шенберг много лет спустя скажет в своем докладе о 12-тоновой композиции⁹.

Продолжая сравнение со Скрябиным, можно заключить, что путь, пройденный австрийским музыкантом от оперы к оратории, был пройден его русским коллегой несколько раньше и сконцентрировался у него в рамках одного опуса: слияние законов «чувственного пространства» с законами пространства музыкального совершилось в «Прометее» как некий единовременный акт.

Любопытно, что в 1910-е годы с цветом экспериментировал еще один адепт серийной техники, создатель собственной 12-тоновой системы композиции – Йозеф Маттиас Хауэр. Не имевший отношения к «Синему всаднику», он, тем не менее, вполне вписывается в русло обсуждаемых там проблем. Как явствует из наблюдений Ю.Векслер¹⁰, музыкальному открытию Хауэра предшествовали его опыты по созданию цветозвуковой теории, которую он изображал в виде 12-частного круга и

⁸ Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. М., 1925. С. 206

⁹ Власова Н. Творчество Арнольда Шенберга. М., 2007. С. 216.

¹⁰ «Служить духу формой и цветом...». Йозеф Маттиас Хауэр и Йоханнес Иттен //Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Нижний Новгород, 2012, № 2.



которую развивал в тесном контакте со швейцарским художником Йоханнесом Иттенем (содружество, в своем роде конгениальное творческим контактам Шенберга и Кандинского). В выводимом им подобии цветового и обертонового спектров отчетливо просматривается зародыш будущей 12-тоновой системы композиции. «Священные двенадцать» («heilige zwölf»¹¹) непосредственно перешли из области теорий в область композиторской практики.

Дальнейшая судьба Хауэра уже не связана была с цветозвуковыми экспериментами, оставив за ним репутацию последовательного теоретика и практика додекафонного письма. Зрительно-слуховая синестезия как область творческих пристрастий вообще имела своей кульминацией именно 1910-е годы – при всем том, что в эпоху авангарда она спустилась с туманных высот теургии и стала способом работы с конкретным художественным материалом (таковы «визуальная поэзия» футуристов, «графическая музыка» А.Лурье и т.п. явления). Что же касается 1920-х годов, то они принесли с собой полную смену культурной парадигмы. В русле антиромантических умонастроений концепция синтеза искусств подверглась существенной коррекции, уступив место идее их взаимной автономии. Противодвижение вагнерианству вылилось в отстаивание имманентных ценностей музыки и утверждение ее самодостаточности. Весьма показателен в этом плане сформулированный позже эстетический кодекс неоклассиков: Стравинский в «Музыкальной поэтике» ставит вопрос о границах искусств, полагая, что применением синтетических теорий «самой музыке был нанесен тяжелый удар»; Хиндемит в «Мире композитора» создает язвительную пародию на вагнеровский *Gesamtkunstwerk*.

Прекратились ли в 1920-е годы поиски новых форм светомузыкального синтеза? Факты свидетельствуют о том, что они продолжались, и достаточно интенсивно. Другое дело, что они переместились в «прикладную», инженерную плоскость – будь то оптофоническое фортепиано В.Баранова-Россине, проект светозвуковой установки в Акустической лаборатории В.И.Коваленкова или другие изобретения.

¹¹ Воспользуемся здесь названием романа Фрица Хайнриха Кляйна.



Если же взглянуть на синестезию в более широком, историко-эстетическом аспекте, то она уже не отвечала духу времени¹². На повестке дня была «новая объективность» и соблюдение суверенных прав каждого вида искусства. В русле подобных тенденций, как опыт работы с чисто музыкальными формами, расценивался и сформированный в те годы додекафонный метод композиции. Сама природа серийности нашла исчерпывающее объяснение в сфере музыкальной технологии.

Между тем примеры из творчества Скрябина, Шенберга, Хауэра указывают на более сложный генезис новых систем звуковысотной организации. Вряд ли был простым совпадением тот факт, что ранним формам серийной техники в музыке этих авторов предшествовало их экспериментирование в области светозвука. Вызванное желанием постичь тайну «мирового порядка», это экспериментирование обернулось далеко идущими поисками интегрированного музыкального пространства, столь важными в контексте музыки XX века.

Так или иначе, светомузыкальные опыты 1910-х годов обозначили собой важнейшую историческую веху. Высказанные в «Синем всаднике» идеи нового синтеза возглашали о рождении новой эстетики. Происходившая сто лет тому назад смена эпох оповещала о встрече символизма и авангарда, философской мистики и благоприобретенного «технизма». А кроме того – перефразируя слова известного философа – о рождении серийности из духа синестезии.

¹² Не исключено, что «комплексное чувствование» во многом ушло в область молодого искусства кино.