

Щеткина-Роше Н. Музыкальный ориентализм Скрябина и Дебюсси. От цитирования к трансформации языка



English version: [Shchetkina-Rosher N. Debussy's and Scryabin's musical orientalism. From the citation to the transformation language](#)

Университет им М.Монтеня Бордо 3, Бордо, Франция

[Сведения об авторе](#)
[Ссылка для цитирования](#)

В статье анализируется внутренняя форма музыкального языка Скрябина, проводится сопоставление музыкального языка Скрябина и Дебюсси, прежде всего, на основании анализа истоков и природы их музыкального ориентализма. Показывается специфика культурного и кросскультурного влияния на музыкальный язык русского и французского композиторов.

Ключевые слова: музыкальный язык, трансформация языка, ориентализм, культурное поле

Использование музыкальных примеров в изучении эволюции процессов кросскультурных трансформаций я могла бы аргументировать не столько своей профессиональной компетенцией в данном вопросе, сколько убежденностью в том, что мутация музыкальных систем представляет собой идеальную лабораторию для исследования общего феномена взаимовлияний: логика музыкальных системных трансформаций просматривается здесь с той очевидностью, которую зачастую трудно обнаружить в других областях знания.

В этом смысле музыка является типичным и конкретным примером, предлагающим довольно интересные модели.

Если лингвисты утверждают, что один язык может все заимствовать у другого: и фонетику, и морфологию, и синтаксис, то что в данном случае можно было бы сказать о музыкальной системе? Как происходит альтерация ее языка или же ее полная трансформация? Опираясь на скромный опыт анализа музыкального экзотизма Александра Скрябина и Клода Дебюсси, я постараюсь ответить на поставленные вопросы.

Скрябиновский ориентализм

Александр Скрябин – создатель «мистического», или «прометеевского», аккорда, является не просто композитором-исполнителем, но и в некотором роде философом (хотя этот факт иногда и оспаривается музыкальными критиками).

Его жизнь и творчество объединяют в себе три интересующих нас факта:

- пристрастие к «Тайной доктрине» Блаватской,
- пристрастие к индийской культуре – собственному внутреннему Востоку и
- пристрастие к непрерывному новаторству в области музыкального выражения.

Если проблема доминирующего восточного начала в творчестве Скрябина теоретически объясняется теософскими влияниями, то объективное различие этих двух референтов в корне изменяет формальный параллелизм данной конфигурации.

Герменевтический процесс переосмысления им «Тайной доктрины» – своего рода «золотых россыпей» полифонически переплетающихся символов – способствует созданию новых

образов в рамках общего тактического релятивизма и, на первый взгляд, делает невозможным выявление значимости влияния восточной культуры на творчество композитора.

Поэтому, проявляя больше требовательности к постановке вопроса, мы недоумеваем при чтении отдельных мест превосходной монографии Келкеля (несмотря на всю симпатичность его аргументации):

«Философ-музыкант Инайат-Хан, прибывший из Северной Индии с концертами в Москву в 1914 году, познакомил Скрябина с вызывающими всеобщий экстаз ритуальными танцами кружащихся дервишей» [Kelkel, 1978, p. 546].

(Забегая вперед, подчеркнем, что «индийность» скрябиновского творчества ни в коей мере не сопоставима с реальным индонезийским влиянием гамелана на творчество Клода Дебюсси после посещения им Универсальной выставки в Париже в 1889 году).

Александр Скрябин заявляет о своей восточности известным провокационным высказыванием: «Мы, европейцы, больше знаем и чувствуем Восток, чем те, кто на востоке. Я больше индус, чем настоящие индусы» [Schloezer, 1975, p. 199].

Но скрябиновский восток – это метафора, и выбор им Индии как места осуществления первой части своего проекта «Мистерия» («Предварительное действие») совершенно не противоречит метафоричности характера его Востока.

Шлоцер в своем произведении напоминает о том, что первоначально композитор колебался в выборе между Северной Индией (колыбелью человечества) и самой южной точкой полуострова, где пышная тропическая природа, по мнению Скрябина, наилучшим образом отвечала архетипу «далекой экзотики». Но прогрессивная де-материализация скрябиновского проекта показывает, что Восток для него становился все более внутренним, субъективным понятием, фигурой мистического утопизма и культурным символом того, что сам Скрябин называет романтизмом.

По этому поводу интересно заметить, что как Китай, так и Япония находятся вне романтического поля музыканта и не позволяют своего симметрического прочтения любителю мистической экзотики [Ibid. P. 199].

Скудность объективных скрябиновских познаний восточных культур, а в частности Индии, не может служить аргументом категорического опровержения его музыкального ориентализма. Мы знаем, что Скрябин был знаком с «Религиями Индии» Барта, «Светом Азии» Арнольда, «Жизнеописанием Будды» Бальмонта и многой другой второсортной переводной экзотической литературой.

И все-таки именно под влиянием теософской литературы композитор создает свой воображаемый внутренний ориентализм.

Увлечение «Тайной доктриной» заметно повлияло и на литературный стиль композитора. Скрябиновская «санскритизация» касается и лексического выбора, и тематического содержания его записок, где наблюдается широкое заимствование излюбленных выражений Блаватской, получающих свою вторую жизнь под пером композитора.

«Тайное братство махатм» для Скрябина не просто фигура стиля: оно ожидает его прибытия, оно определяет его миссию на земле и т.д.

«Шамбала» – это не риторическая дань Блаватской, а реальный солнечный рай, таящийся в высокогорных долинах Гималаев.

Манвантара, уничтожающая прадаю – это не случайный жаргон, а доказательство скрябиновского ощущения времени, определяющегося блаватско-индийским катастрофизмом.

Иначе говоря, скрябиновский синтетический Восток является понятием гораздо более глубоким и серьезным, чем простой декоративный эффект.

Пыль восточных «золотых россыпей», наполняющая творчество Блаватской, интересует музыканта лишь постольку, поскольку в нем откликается эхо его собственной интуиции и отражается его объективный «незападный» взгляд на мир.

Общеизвестно, какой возбуждающий эффект производила на него фраза Блаватской: «Вселенная – это спорт Брахмы» [Ibid. P. 132].

Внутренний Восток скрябиновской музыки: опыт анализа мистического аккорда

Философ, мистик, поэт и прорицатель, конечно! Но прежде всего Скрябин – все-таки музыкант, и поэтому его философия и язык претерпевают метаморфозы, проходя через музыкальные фильтры. Поэтому философские амбиции Скрябина следует анализировать именно на конкретном музыкальном материале.

Если привести в пример общеизвестный прием автора ХТК, забавлявшегося построением основных тем своих прелюдий и фуг с помощью букв, составляющих его собственную фамилию (В.А.С.Н.), то мы прекрасно поймем, что такая игра стиливых фигур (акrostих – в литературе) совсем не является детерминирующей чертой находящегося на иных, более архитектуральных, уровнях творческого схематизма Баха.

А это значит, что если теософско-восточный спиритуализм Скрябина и имеет определенное влияние на его творчество, то искать его нужно не в простой символике, а именно в насыщенности этим материалом музыкального языка композитора.

Скрябиновский музыкальный аккорд послужил богатой пищей для музыкальной критической литературы различного уровня серьезности. Мы представим мнение лишь некоторых специалистов по этому вопросу, прежде чем определить оптимальную позицию его «прочтения».

Начнем с гипотезы до карикатурности «типичной», назвав ее «криптологической интерпретацией».

В «Вестнике теософии» за 1993 г. А.И.Бандура в своей статье «Александр Скрябин. Мистика творчества и магия светозвука» [Бандура, 1993] пытается доказать, что центральный элемент гармонической системы Скрябина (доминантовый альтерированный нонаккорд) представляет собой транспозицию цифровой структуры Стансов N IV «Тайной доктрины» [Blavatsky, 1895, p. 30]:

*«Прорывается луч вечной темноты,
Разбуженные энергии прорываются в пространство,
Единица рождается из яйца, потом шестерка и пятерка, а
Затем тройка и единица, четверка, единица и пятерка,
Дважды семерка – их общая сумма.
Это – Эссенция, Огонь и Элементарные частицы».*

Таким образом, беря за систему отсчета До большой октавы и тон как расстояние между звуками, Бандура раскладывает скрябиновский мистический аккорд следующим образом:
До (большой октавы) – до (малой октавы) – си bem... – ми – фа# – ре – ми – ре.

Интерпретация, предложенная Бандурой, вызывает некоторые сомнения как с точки зрения герменевтики, так и теории музыки: предположение о том, что использование одного из космогонических кодов «Тайной доктрины» (и, кстати, сразу возникает вопрос: почему Стансы N IV, а не какие-либо другие, предлагающие иные кодовые комбинации?) может принципиально объяснить музыкальный язык Скрябина – это значит принять простой намек композитора за структурную схему, не вникая в смысл его музыкального творчества.

Известно, что криптология обусловлена постоянством соллипсизма своей правоты как в выборе

самого кода, так и места его применения. Но правота эта стерильна: она ничего не доказывает, не открывает никаких секретов и лишь поддерживает герметичность пустых теософских рассуждений Унковской и ее английских собратьев. Сам Скрябин нередко осуждал такой вид интерпретации. К тому же вышеуказанная схема лишь отдаленно соответствует принципу «прометеевского» аккорда, а интерпретация интервалов (в частности, кварт) остается проблематичной. В общем, она представляет собой скорее всего своего рода криптологическую акробатику, характерную для теософской культуры.

Галеев и Ванечкина предлагают иное, паратеософское и более скромное, прочтение музыкального текста Скрябина [Ванечкина, Галеев, 1975]. Оно довольно убедительно, но слишком общо для претензии на глубокий анализ. Авторы утверждают, что «Мистерия» заставляет нас переживать эволюцию семи рас (идея, заимствованная композитором у Блаватской) с помощью диатонической гаммы:

Фа# – ля bem – си bem – до – ре – ми – фа#

Сабанеев в своих исследованиях скрябиновского творчества также упоминает об этом диатоническом ходе, где нота *До* является трансформирующим материальным элементом испытания Духа, находящегося на пути преобразования в нематериальную квинтэссенцию разума.

Так, Эдвард Гарден, анализируя мистический аккорд Скрябина в своем комментарии к «Прометею», дает следующие его составляющие:

Ля – ре# – соль – до# – фа# – си, то есть

Тритон – Б3 – тритон – ч4 – ч4

(ув.4) (ув.4) (и 2 чистых кварты).

Но в самой симфонической поэме «Прометей» этот аккорд появляется лишь в нисходящих обращениях в экспозиции, редко представляя возможность нашему слуху ощутить его полный вертикальный строй. Арнольд и Ги Сакр приходят к аналогичному результату, выстраивая «мистический аккорд» от ноты *До*:

До – фа# – си bem – ми – ля – ре.

Учитывая всю важность бинарного принципа (феноменальное – «нуменальное» или «материя и дух») для адептов Блаватской, неогностиков и спиритуалистов конца XIX – начала XX вв., объяснение мистического аккорда становится до очевидности простым: известно, что бинарная система в оккультизме поддается различным видам транскодирования (страдание – эфемерная радость и т.д.).

И если увеличенные кварты (тритоны), даже выходя за пределы программного символизма, вызывают состояние напряжения и тревожности своей очевидной и для немзыкального уха дисгармонией (со времен Гвидо д'Аррезо и введением *Си ь* как диатонической ноты тритон получил репутацию *diabolis in musica* [1]), то большая (мажорная) терция представляет собой классический идеальный интервал, а чистая кварта воплощает в себе порыв к дематериализованному совершенству.

В отличие от ранее приведенной в пример оксюморической последовательности диатонического хода от фа# через до – к фа#, схематически напоминающей нарратологическое построение проповедского треугольника (нисхождение – испытание – восхождение), где мука и страдания Духа, связанного материальным началом, преобразуются в радость его десубстанционализации и полного освобождения, внутренняя форма скрябиновского мистического аккорда обладает синтагматической драматической структурой. Этот аккорд построен на чистой вневременной и вне-нарративной вертикальности, противопоставляющей Землю Небу, а материю – Духу.

Интересно заметить, что теоретическое разрешение этого мистического альтерированного доминантного нонаккорда в си_мажор или си_минор примиряет мистику и музыкальную грамматику, так как при разрешении нота *До* (звуковой символ материи Скрябина) как синтагма исчезает, то есть она выпадает из разрешения.

Другими словами, мистический «прометеевский» скрябиновский альтерированный доминантный аккорд – это аккорд, уничтожающий материю своим собственным разрешением.

Удивительная легкость сочетаний формальных музыкальных инноваций и мистических

интерпретаций у Скрябина показывает то, что мастер «мыслил музыкой» (если подходить к определению музыки с позиций философа А.Ф.Лосева, утверждающего что: «Музыка – слышимое нечто, которое гонит науку и смеется над ней...» и «Мир не научен, мир – музыка, а наука – его накипь и случайное проявление» [Лосев, 1927, с. 22, 47]).

И все-таки мой оппонент, даже не будучи музыкантом, мог бы возразить следующим образом: «Как блаватскизм и индийский ониризм Скрябина доказывают влияние Востока на его музыкальную мысль?».

Такой протест был бы небезосновательным, если бы Скрябин без особого успеха прибегал в своих произведениях к простому цитированию фольклорных восточных тем или использованию ориентальных имитаций.

Но Скрябин – не Бородин, и на его примере мы хотели показать, что экзотизирующий фантазм способен вывести автора за рамки собственных границ, позволяя превзойти самого себя в инновациях собственной системы.

Это достаточно свободное отношение к идее Востока у Скрябина, как и у Клода Дебюсси, можно было бы назвать «эвристическим ориентализмом».

Но мы прекрасно понимаем, что существует объективное и принципиальное различие между ориентализмом Скрябина и ориентализмом Дебюсси.

Французский композитор радикально меняет музыкальный язык, используя в своем творчестве индонезийскую музыкальную систему, которую открыл для себя на Универсальной выставке в Париже в 1889 г.

Чтобы понять суть этого открытия, процитируем небольшой отрывок из книги Тьерсо «Живописная музыка», посвященный описанию инструментального характера вани-вани, услышанного им в индонезийском павильоне на той же Универсальной выставке в Париже: «Сначала музыкальный отрывок повторяется 3 раза подряд <...>, затем он воспроизводится в замедленном темпе, постепенно затихая и останавливаясь на абсолютно неожиданной финальной ноте, без всякого заключения, оставляя внимание слушателя в напряжении, а музыкальный период без привычного разрешения. Наши любители музыки говорят: «Это не конец!» Но есть ли в этом ничтожном мире что-либо, имеющее окончание? Разве все не повторяется сначала? <...> Не окружены ли мы неизменяемой «самостью» вещей?»

Возможно, что это и есть заключительная идея явайского музыкального каданса?» [Tiersot, 1889].

Итак, мы видим, что Тьерсо прекрасно почувствовал отсутствие тонической ориентации и детемпорализации как следствие этого феномена в индонезийской музыке.

Хейзинга [Huizinga] в 1937 г. прибегает к другим метафорам, выражающим те же идеи: «Явайская музыка не создает никакого музыкального поля для нашего слуха, но является состоянием лунного света, стелящегося по полям. Она бежит и течет, журча, как горный ручей, но никогда не бывает монотонной <...>, она все время одна и та же и вместе с тем постоянно меняется» [Хейзинга, 1992].

Это постоянство изменений, создающих чувство вечности, объясняет способность слушателя в течение длительного времени воспринимать восточную музыку, тогда как слуховая терпимость к западным музыкальным системам ослабевает после двух-трех часов непрерывного воздействия.

Дебюсси сознательно вводит принципы музыкальной индонезийской системы в свое творчество, выходя за рамки простого наслоения экзотизирующих цитат. И, таким образом, ассимилирует эффект темпоральной трансформации чужой музыкальной культуры. Мюллер [Mueller, 1986][2] при тщательном анализе его «Фантазии для фортепиано с оркестром» доказал, что музыкальный стиль Клода Дебюсси перенимает некоторые принципы явайского гамелана, и в частности вани-вани, описанного Тьерсо с таким энтузиазмом. Так, например, Дебюсси во второй части остинато воспроизводит характерные для явайской музыки финальные ритмические группы.

Композитор также широко использует слендроиндонезийский музыкальный лад, представляющий собой анемитоническую пентатонику: отсутствие полутонов позволяет ему экономии напряженностей и разрешений кадансов, играющих огромную роль в западной музыкальной системе.

Дебюсси довольно часто использует музыкальные формы антиметаболического типа с осевой симметрией.

Наконец (и что особенно важно), он накладывает сонатную форму своей «Фантазии» на циклическую тему, явно заимствованную у балунгана (первого из двух онганов, или циклов, вани-вани).

Пытаясь коротко подытожить вышеизложенное, хочется заметить, что эвристическое использование Востока является общей чертой творчества Скрябина и Дебюсси. Оба композитора изобретают свой собственный музыкальный язык, пытаясь вырваться из временных рамок собственной музыкальной системы. Фундаментальным же их различием является то, что Дебюсси применяет феноменологический подход, то есть он восприимчив к идее непосредственного присутствия музыкальной инаковости тональной системы гамелана, тогда как Скрябин просит у Востока оплодотворяющей мечты. И если Дебюсси – это пост-лирический новатор-сенсуалист, находящий в неожиданных эффектах ирризации действительности, то Скрябин – Мефистофель, доводящий идею дезинкарнации Духа до сумасшествия и заставляющий лгать даже Леви-Стросса в его знаменитом высказывании: «радость музыки – это радость души, приглашенной хотя бы единожды узнать себя в собственном теле» [Levi-Strauss, 1971, p. 578].

Такие музыканты, как Скрябин и Дебюсси, глубоко почувствовали, что использование новых приемов ассимиляции музыкальной культуры Востока и системы какофонической серийности были единственными средствами, позволяющими европейской музыкальной культуре вырваться из эстетических апорий конца XIX – начала XX вв. и приблизиться к неоклассическому горизонту.

Исследование выполнено при поддержке Российского гуманитарного научного фонда и Национального центра научных исследований Франции (CNRS – Centre National de la Recherche Scientifique), проект 09-06-95321a/фр.

Литература

Бандура А.И. Александр Николаевич Скрябин – мистика творчества и магия светозвука // Вестник теософии. 1993. N 12.

Ванечкина И.Л., Галеев Б.М. Концепция синтеза искусств А.Н.Скрябина // Материалы третьей конференции «Свет и музыка». Казань: КАИ, 1975. С. 24–30.

Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. М., 1927

Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. М.: Прогресс: Прогресс-Академия, 1992. 464 с.

Blavatsky H.P. The secret doctrine: The Synthesis of Science, Religion, and Philosophy. 3rd rev. ed. L.: Theosophical Publishing Society, 1895. Vol. 1.

Kelkel M. Alexandre Scriabine, sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son œuvre. Paris: Honoré Champion, 1978. Cité dans le Dictionnaire de la musique de Denis Arnold Laffont, Paris 1988. Vol. 1.

Levi-Strauss C. L'Homme nu: Finale. Paris: Plon, 1971. 688 p.

Mueller R. Javanese Influence on Debussy's "Fantaisie" and beyond // 19th-Century Music X/2. 1986. Vol. 10, N 2. P. 157–186.

Schloezer B. de. Alexandre Scriabine / trad. du russe par M. Minoustchine; introd. de M.Scriabine. Paris: Librairie des Cinq Continents, 1975.

Tiersot J. Musique pittoresques. Promenades musicales à l'Exposition de 1889. Paris: Fischbacher, 1889.

[1] Отсутствующая в средневековой музыке дьяволизация характера тритона остается актуальной вплоть до XIX века. Классическим примером является партия Скарини в «Тоске».

[2] «"Фантазия" Дебюсси окружена таинственностью: будучи сочиненной между октябрём 1889 и апрелем 1890, она должна была быть исполнена под управлением д'Инди, но Дебюсси отложил ее исполнение. Впервые ее исполнили лишь в 1919 г. и опубликовали в изд-ве Фромон» [Mueller, 1986].

Поступила в редакцию 17 февраля 2009 г. Дата публикации: 17 июня 2009 г.

[Сведения об авторе](#)

Щеткина-Роше, Надежда. Ph.D., доцент факультета славистики, Университет им М.Монтеня Бордо 3, Бордо, Франция. Почтовый адрес: Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, Domaine universitaire, 33607 Pessac cedex, France.

E-mail: nrocher@mail.ru

[Ссылка для цитирования](#)

Щеткина-Роше Н. Музыкальный ориентализм Скрябина и Дебюсси. От цитирования к трансформации языка [Электронный ресурс] // Психологические исследования: электрон. науч. журн. 2009. N 3(5). URL: <http://psystudy.ru> (дата обращения: чч.мм.гггг).

[К началу страницы >>](#)