



Александр Николаевич
СКРЯБИН

Русские и советские композиторы

*Александр Николаевич
Скрябин*

1872—1915

Игорь Бэлза

Александр Николаевич
СКРЯБИН

Издательство «Музыка» Москва
1983

78С1
Б97

Художник Д. Бязров

Б $\frac{490500000-333}{026(01)-83}$ 580-83

ББК 49.5
78С1.

© Издательство «Музыка», 1983 г.

Почтите высочайшего поэта!

*Данте Алигиери
«Божественная комедия»
I, песнь IV, 80*

К читателю

В основе мировоззрения одного из величайших русских композиторов Александра Николаевича Скрябина лежала твердая, несокрушимая вера в силу искусства преобразовать людей, звать их к вдохновенному труду и славным свершениям. Композитор стремился приносить людям радость своим творчеством и, вместе с тем, укреплять их веру в свое могущество, каковы бы ни были испытания, которые посылает жизнь. Призывы к борьбе и победе с потрясающей мощью звучат в его произведениях, прочно вошедших в духовную культуру человечества, в которой с незапамятных времен музыка занимала почетное место.

Скрябин был не только гениальным музыкантом, создавшим произведения, о которых пойдет речь в нашей книге, но и глубоким мыслителем. Сын своего времени, подлинный патриот, до конца дней остававшийся верным высоким гуманистическим идеалам, восходящим к пушкинским заветам, он достойно продолжил традиции русской музыкальной классики, обогатив ее новыми открытиями и свершениями.

В творчестве Пушкина идея патриотического долга ярко сочеталась с общечеловеческими этическими концепциями, которые с такой всепобеждающей силой воплотились, например, в «Пророке», где провозглашалось священное право поэта «глаголом жечь сердца людей». Это право по справедливости принадлежало и творцам музыки.

Крупнейшие русские музыканты были убеждены в благородной силе «искусства дивного» преобразовать людей. Учитель Скрябина С. И. Танеев говорил, например, что каждый человек, как бы ни были ограничены его возможности, обязан способствовать моральному совершенствованию общества.

Если обратиться к биографиям величайших строителей русской художественной культуры, начиная с Пушкина, то, например, облики Бородина и Римского-Корсакова, Тургенева и Чехова предстанут перед нами в ореоле не только мировой славы, но и высочайшего человеческого благородства, во многом определившего идейную направленность их творчества. В полной мере относится это и к Танееву, влияние которого на Скрябина обычно недооценивается. Между тем именно основная танеевская концепция — утверждение морально-этической силы искусства — оказала сильнейшее воздействие на идейную направленность творчества Скрябина.

А. В. Луначарский в статье «Танеев и Скрябин», опубликованной к десятой годовщине смерти обоих мастеров, писал: «Если Скрябин с необыкновенным блеском изображал тот пафос, те порывы страсти, без которых невозможна, конечно, никакая революция, то Танеев открывал другую ее сторону, сейчас, в этом, 1925 году, не менее нам близкую: именно — сторону строительства, сторону устранения противоречий, гармонизации, объединения, построения высшей формы порядка <...> В музыке Скрябина мы имеем высший дар музыкального романтизма революции, а в музыке Танеева высший дар той же революции — музыкальный классицизм».

Шуринька

Лучшее, что написано о детских годах Скрябина, это, конечно, воспоминания сестры его отца, Любови Александровны (1852—1941), опубликованные в 1940 году в сборнике «Александр Николаевич Скрябин», выпущенном к двадцатипятилетию со дня смерти композитора. В этих воспоминаниях, написанных с чувством восторженной любви к племяннику, не угасшим и после смерти Александра Николаевича, отчетливо проступают черты его благородной личности, определившиеся уже в первые годы недолгой жизни композитора.

Музыкальное дарование Скрябин унаследовал, очевидно, от матери, хотя и отец его, Николай Александрович, увлекался музыкой и играл на фортепиано, не поднявшись, однако, выше уровня любителя. В 1870 году, будучи студентом Московского университета, Н. А. Скрябин (1849—1914) женился на Любови Петровне Щетининой (1849—1873), дочери директора фарфорового завода, ученице прославленного пианиста Т. Лешетицкого, по классу которого в 1869 году она блестяще закончила Петербургскую консерваторию. Ее незаурядное дарование привлекало внимание Антона Рубинштейна (иногда занимавшегося с ней), а также его брата Николая, Бородина, напутствовавшего юную пианистку добрым словом на выпускном вечере, и Чайковского, который, впрочем, в беседе с друзьями с грустью отмечал хрупкость сложения и болезненный вид любимицы Лешетицкого.

Вскоре после окончания консерватории и первых выступлений в Петербурге Любовь Петровна начала успешно концерттировать и в других городах, уже под фамилией мужа. В репертуаре этих выступлений, как правило, преобладали романтики — Шопен, Шуман, Лист. Иногда она исполняла также произведения Рубинштейна, Лешетицкого и свои собствен-

ные, до нас, к сожалению, не дошедшие. 20 декабря 1871 года она дала концерт в Саратове, после чего вместе с мужем уехала на рождественские праздники в Москву. «Она чувствовала себя так скверно, что пришлось ее почти на руках принести наверх, а через два часа после их приезда явился на свет Шуринька»,—вспоминала Любовь Александровна. Болезнь матери Скрябина, объяснявшаяся вначале беременностью и простудой, оказалась, однако, смертельной. Вскоре по настоянию врачей ей было назначено климатическое лечение в Австрийском Тироле, где через несколько месяцев она умерла от туберкулеза в Арко, на берегу озера Гарда.

Итак, Александр Николаевич Скрябин родился в Москве 25 декабря 1871 года (6 января 1872 года по новому стилю). Его отец, происходивший из старого дворянского рода, решил продолжать семейные традиции и после окончания юридического факультета Московского университета поступил в весьма элитарное учебное заведение—Институт восточных языков (в чем помог ему лично князь А. М. Горчаков, лицейский товарищ Пушкина). По окончании института он служил в Министерстве иностранных дел.

От отца будущий композитор унаследовал ненасытную жажду знаний, пытливый ум и крепкую волю, но ранее всего в нем проявилась разносторонняя художественная одаренность. В очень раннем возрасте мальчик научился читать и писать, а затем стал сочинять стихи и небольшие драматические произведения, с увлечением декламируя все роли и при этом искусно меняя тембр и высоту голоса.

Шуринька, как его называли дома, много читал, а некоторые повести и рассказы, которые производили на него особенно сильное впечатление, превращал в театрализованные представления и сам делал для них декорации. Им был, например, инсценирован и исполнен в домашнем кругу гоголевский «Нос». Не менее охотно он рисовал цветными карандашами, выпиливал разные предметы, однажды даже смастерил маленький рояль. Короче говоря, ребенок жил необычной для его возраста богатой духовной жизнью, в которой любознательность соче-

талась со стремлением созидать. Врожденный артистизм Скрябина проявлялся до конца его дней во всем, вплоть до рукописей сложнейших партитур, отличавшихся поразительным изяществом графического оформления.

Настоящую страсть к музыке Шуринька обнаружил уже в трехлетнем возрасте, жадно вслушиваясь в то, что играла Любовь Александровна, ставшая с согласия своих родителей его основной воспитательницей и целиком посвятившая себя заботам о ребенке, в гениальность которого она вскоре поверила. Мальчик наигрывал мелодии сперва одним пальчиком, затем несколькими, и было в этих попытках что-то неотразимо привлекавшее внимание его чуткой наставницы, в особенности тогда, когда, еще не зная нот, он начал импровизировать, пользуясь уже двумя руками и создавая не только мелодии, но и гармонические сочетания. Постепенно эти импровизации делались все более частыми и продолжительными, а вместе с тем проявлялась и феноменальная музыкальная память мальчика, который, услышав один раз какую-либо пьесу, безошибочно играл ее наизусть.

1882 год ознаменовался двумя важными событиями в жизни Скрябина. Летом он начал брать уроки фортепианной игры у Георгия Эдуардовича Конюса (1862—1933), незадолго до того принятого в Московскую консерваторию (в класс профессора П. А. Пабста) и впоследствии выдвинувшегося в качестве теоретика. Осенью Скрябин выдержал конкурсный экзамен во Второй московский кадетский корпус, уверенно заняв первое место среди поступавших. Однако мальчик жил не в интернате этого закрытого учебного заведения, а в просторной квартире своего дяди Владимира, находившейся в помещении корпуса, где тот служил в качестве воспитателя.

Музыкальное дарование Скрябина не раз привлекало к себе внимание окружающих. Однажды в Москву приехал отец Скрябина, много лет уже находившийся на дипломатической службе в Турции. К тому времени он женился вторично (на Ольге Фернандец, 1862—1959). Молодая женщина

как-то сыграла на рояле в присутствии Саши гавот Баха и «Песню гондольера» Мендельсона. Мальчик тут же сел за инструмент и повторил обе пьесы, запомнив их по слуху. Отец Скрябина рассказал об этом брату Владимиру, и Саше было предложено сыграть эти пьесы на открытом концерте в зале корпуса, где периодически устраивались музыкально-литературные вечера. Юный музыкант прекрасно исполнил «Песню гондольера», а играя гавот, немного сбился, но тотчас же вышел из положения, закончив его импровизацией в баховском стиле. Так проявилась еще одна черта характера юного Скрябина — самообладание, редкое в таком возрасте. Приводимый во многих биографиях композитора этот рассказ о его первом публичном выступлении особенно интересен еще и тем, что мы узнаем из него об исполнении юным музыкантом и нескольких собственных пьесок, до нас, к сожалению, не дошедших, хотя не исключена возможность, что тематический материал некоторых из них был впоследствии использован композитором в более поздних сочинениях...

Воспоминания о Скрябине, нередко обрывочные, а то и противоречивые, со всей определенностью сходятся лишь в том, что гений его созревал и развивался стремительно, что мальчик постоянно уединялся, чтобы создавать музыку, приходя при этом в такое волнение, которое свидетельствовало о крайнем творческом напряжении. Мы знаем также, что уже в юные годы он обращался к различным фортепианным жанрам. Он настолько жил музыкой, что даже проводя лето за городом, уходил гулять в лес с нотной бумагой и карандашом.

В формировании Скрябина как пианиста очень большую роль сыграл Николай Сергеевич Зверев (1832—1893), который отличался совершенно необычайным педагогическим талантом. Превосходный музыкант, одаренный пианист, Зверев прославился более всего как педагог, придававший громадное значение не только профессиональной подготовке своих учеников, но и их общему образованию и воспитанию. Отличался он редкой чуткостью и бескорыстием. В пансионе Зверева жили и учились

многие пианисты, в том числе С. В. Рахманинов, А. И. Зилоти, К. Н. Игумнов, а также М. Л. Пресман, оставивший теплые воспоминания о своем учителе и его воспитанниках.

Саша Скрябин начал брать уроки у Зверева в 1885 году, но, в отличие от других учеников, он не жил в пансионе, а приезжал на занятия из корпуса («раза три в неделю», вспоминает Л. А. Скрябина), играл разученные пьесы, слушал игру других учеников, получал новые задания. Зверев сразу же оценил гениальную одаренность юного музыканта, вдохновенность и художественную законченность его игры, необычайно быстрое и глубокое постижение образов и стиля исполняемых произведений. Не раз Николай Сергеевич, прослушав все, что Скрябин приготовил к очередному уроку и восхитившись высоким артистизмом своего ученика, сзывал всех воспитанников пансиона, чтобы и они послушали игру «маленького кадетика». Вероятно, благородный и чистый сердцем Зверев не мог предположить, что у некоторых его учеников такое восхищение может вызвать недоброе чувство, которое Римский-Корсаков метко назвал «сальеризмом». Но, по всей вероятности, именно таким недостойным чувством была порождена неожиданно появившаяся пасквильная статья Л. А. Максимова о Первой симфонии Скрябина.

Возвращаясь к годам юности композитора, следует сказать, что занятия у Зверева начались по совету Сергея Ивановича Танеева (1856—1915), который в те годы уже пользовался непререкаемым авторитетом. Убедившись в несомненной одаренности мальчика, Сергей Иванович рекомендовал его Звереву, а сам начал регулярные занятия с ним теорией композиции. Нам трудно представить себе содержание этих уроков, ибо Танеев в своих воспоминаниях, которыми он делился с одним из первых биографов Скрябина Ю. Д. Энгелем, со свойственной ему лаконичностью ограничился упоминанием о курсах гармонии и анализа форм, а также о том, что вскоре Скрябин стал приносить ему свои пьесы, в которых, как заметил Сергей Иванович, «виден был настоящий талант».

Из воспоминаний лиц, близко знавших Танеева или учившихся у него, мы знаем, что он никогда не ограничивался профессиональной спецификой, а беседовал с учениками на самые различные темы, щедро делясь своими обширными знаниями и размышлениями. «Многие шли к нему за советом, за поддержкой в своих начинаниях, и не только в области искусства»,—свидетельствовал А. Т. Гречанинов, занимавшийся у Танеева в Московской консерватории тогда же, когда и Скрябин. «Мировым учителем» назвал Танеева А. К. Глазунов в своей телеграмме, которую он послал в Москву, не имея возможности приехать на похороны Сергея Ивановича.

«Для всех нас, его знавших и к нему стучавшихся,—писал Рахманинов в статье, опубликованной через несколько дней после смерти Сергея Ивановича,—это был высший судья, обладавший, как таковой, мудростью, справедливостью, доступностью, простотой. Образец во всем, в каждом деянии своем, ибо, что бы он ни делал, он делал только хорошо. Своим личным примером он учил нас, как жить, как мыслить, как работать, даже как говорить, так как и говорил он особенно, „по-танеевски“: кратко, метко, ярко. На устах у него были только нужные слова. Лишних, сорных слов этот человек никогда не произносил...

И смотрели мы все на него как-то снизу вверх!.. Его советами, указаниями дорожили все. Дорожили потому, что верили. Верили же потому, что, верный себе, он и советы давал только хорошие. Представлялся он мне всегда той „правдой на земле“, которую когда-то отвергал пушкинский Сальери...»

Таков был Танеев—учитель и наставник Скрябина, во многом определивший его формирование как музыканта и человека. Танеев не только оценил дарование мальчика, но и искренне любил его. Любовь Александровна рассказывала, что после каждого урока Сергей Иванович, тогда уже профессор и директор Московской консерватории, сам отвозил Сашу домой. Нередко он бывал у Скрябиных, и каждое такое посещение было радостью для всей семьи композитора. Кстати сказать, директором

консерватории Танеев был избран в возрасте 29 лет, в том самом году, когда Скрябин стал его учеником. Избрание Танеева на этот почетный пост лучше всего объясняется словами Чайковского, относящимися к 1887 году: «Без преувеличения можно сказать, что в нравственном отношении эта личность есть безусловное совершенство». Воспитание молодых музыкантов Танеев считал таким же своим гражданским долгом (биографы Сергея Ивановича называют имена 135 его учеников!), как творческую, музыкально-общественную и научно-теоретическую деятельность. Уже в августе 1880 года Чайковский писал своему любимому ученику: «...В глубине души я ни минуты никогда не сомневался, что Вы, наверное, так или иначе будете крупной личностью в сфере русской музыки».

Подлинным счастьем для Скрябина было то, что, поступив в Московскую консерваторию в начале 1888 года, он не перестал быть учеником Танеева, который принял его к себе в класс контрапункта и занимался с ним более двух с половиной лет. В течение всего этого времени не прерывались отношения Танеева с семьей Скрябина, который, в свою очередь, бывал дома у своего учителя и все чаще и чаще приносил ему новые сочинения, делился с ним своими замыслами. Как вспоминал впоследствии Скрябин в беседах с Р. М. Глиэром, занятия с Танеевым в консерватории отличались строгой систематичностью и редко выходили за пределы сложного курса полифонии, который приучал к дисциплинированности мысли и помогал приобретать профессиональные навыки, необходимые композитору. Во время встреч в домашней обстановке Сергей Иванович говорил на самые различные темы, касаясь творчества великих художников, в особенности Леонардо да Винчи, перед гением которого он преклонялся, великих зодчих и писателей, неизменно восторгаясь Тургеневым, очаровавшим его еще во время встреч в Париже.

В год поступления в консерваторию Скрябин, так же как и некоторые другие ученики Зверева, был принят в класс фортепиано профессора Василия Ильича Сафонова (1852—1918), воспитанника Пе-

тербургской консерватории, пианиста и дирижера с мировым именем, начавшего в 1885 году по инициативе Чайковского педагогическую деятельность в Московской консерватории. Сафонов сразу же оценил своеобразие исполнительского искусства Скрябина, поэтичность его игры. Школа Зверева много дала Скрябину, но окончательное его формирование как пианиста произошло, конечно, в годы занятий с Сафоновым, когда он прошел большой репертуар и овладел всеми видами техники, полностью подчинив ее художественным задачам. Нет сомнения, что занятия с Сафоновым обогатили и арсенал пианистических средств выразительности, которые Скрябин гениально развил в своем творчестве.

Если не считать выступлений Скрябина на вечерах в корпусе, который он окончил перед тем, как всецело посвятил себя музыке, молодой пианист начал регулярно появляться на концертной эстраде, еще будучи учеником консерватории. Приемы, которые ему показал Сафонов (в частности, разработанный им метод «глубокого звука»), помогали Скрябину успешно справляться с такими трудными произведениями, как 1-й концерт Листа, поздние сонаты Бетховена, виртуозные этюды Шумана, не говоря уже о пьесах Шопена — любимого композитора Скрябина. Нельзя утверждать, что юноша собирался посвятить себя в основном исполнительской деятельности — уж очень стремительно развивались его творческие искания; но все же, делая под руководством Сафонова успехи, радовавшие его взыскательного учителя, он решил достичь вершин виртуозности и с этой целью, не поделившись своим замыслом с Василием Ильичем, начал разучивать произведения, требующие совершенно исключительной силы звучания, — «Исламея» Балакирева и Фантазию Листа на темы моцартовского «Дон-Жуана». В результате работы над этими шедеврами пианистической виртуозности Скрябин «переиграл» правую руку. Лишь ценою упорного труда и выполнения всех указаний лечивших его врачей, а также Сафонова последствия этой травмы, тяжело повлиявшей на психику юноши, постепенно стали исчезать. К сожалению, не бесследно...

Так же как Зверев, Василий Ильич не раз приводил Скрябина в пример своим воспитанникам, обращая их внимание, в частности, на его педализацию («смотрите на его ноги!»), способствовавшую красочности и поэтичности звучания. Здесь невольно вспоминается заглавие, которое дал своей монографии о Скрябине, изданной в Лондоне вскоре после смерти композитора, известный английский музыковед Артур Иглфилд Хэлл — «Великий русский поэт звуков Скрябин».

Сафонов чутко постиг характер облика своего ученика как пианиста и как композитора, занимаясь с ним и в классе, и у себя дома. Моральная поддержка этого замечательного человека, сменившего Танеева на посту директора консерватории, иногда хоть и бывавшего резким и даже грубым, помогла Скрябину перенести испытание, выпавшее на его долю в начале девяностых годов.

В 1892 году Александр Николаевич окончил Московскую консерваторию по классу фортепиано В. И. Сафонова с золотой медалью, но от продолжения композиторского образования ему пришлось отказаться. Дело в том, что из класса Танеева он перешел в класс профессора Антония Степановича Аренского (1861—1906), который вел тогда в консерватории курс свободного сочинения. Ни творчество Аренского, лишенное яркого своеобразия, ни его педагогические методы не могли привлечь к себе юного Скрябина, а к тому же, как с грустью замечает один из наиболее выдающихся историков русской музыки А. В. Оссовский в своих воспоминаниях, «не умея считаться с индивидуальностью ученика, он не разгадал в Скрябине зреющего великого художника». В беседах с автором этих строк А. В. Оссовский подробно рассказывал о напряженных отношениях между Аренским и Скрябиным, закончившихся уходом Скрябина от Аренского.

Добавим еще, что в начале 1891/92 учебного года Рахманинов и Скрябин, которые были уже авторами многих сочинений, обратились к Аренскому с просьбой разрешить им держать выпускной экзамен ближайшей осенью, тем более что они не раз выступали как композиторы в консерваторских

и других концертах. Рахманинов с трудом получил такое разрешение, а Скрябину Аренский отказал в резкой форме. Самолюбивый юноша ушел от него, оставшись, таким образом, без композиторского диплома. В этом решении проявилось чувство человеческого достоинства, с юных лет отличавшее Скрябина. Хорошо знавший Скрябина в отроческие годы друг Чайковского, пианист, теоретик и историк музыки Николай Дмитриевич Кашкин (1839—1920) в своих воспоминаниях о Скрябине, опубликованных вскоре после его смерти в специальном номере журнала «Музыкальный современник» (1916, № 4—5), писал: «...Скрябин тогда имел, на первый взгляд, вид мальчика, но в глазах у него была уже спокойная уверенность почти взрослого человека. У него было симпатичное лицо, в разговоре почти постоянно оживлявшееся неопределенно ласковой улыбкой, иногда принимавшей вид иронической усмешки. Все что он говорил носило на себе отпечаток такой серьезной трезвости суждений, которая совсем не гармонировала с его полудетской внешностью, его маленькой, почти детской фигуркой. В разговоре он всегда смотрел прямо в глаза собеседнику, и в этом спокойном, ясном взгляде чувствовалось, что он как будто внутренне взвешивает человека, с которым разговаривает, отнюдь не преклоняясь перед старшинством лет или какой-либо авторитетностью данного лица».

Воспоминания о своем племяннике Любовь Александровна завершает такими словами: «Для А[лександра] Н[иколаевича] не существовали высокопоставленные лица. Он вообще любил людей, ценил их по достоинству и таланту, не взирая на звание и происхождение». И в отношениях с Аренским Скрябин не посчитался с тем, что его учитель был единственным, к тому же известным и авторитетным профессором, который руководил тогда классом свободного сочинения в Московской консерватории. А для получения Большой золотой медали требовалось окончание консерватории по обоим специальностям — фортепиано и композиции. Скрябин получил поэтому Малую золотую медаль. Но он остался Скрябиным.

Первые испытания и победы

Ко времени окончания консерватории Скрябин был уже автором многочисленных произведений. Еще в 1889 году он составил список сочинений, ныне хранящийся в московском музее, носящем его славное имя. Самые ранние пьесы, написанные в детстве и не включенные в этот список, не дошли до нас, так как вместе с ученическими тетрадками, стихотворными опытами и другими семейными реликвиями, которые хранила в особой шкатулке Любовь Александровна, погибли во время наводнения. В музее находятся лишь две тетради с черновыми набросками, относящимися к 1885—1890 годам и свидетельствующими о неисчерпаемом богатстве творческой фантазии юного музыканта.

В упомянутом списке перечислены сочинения различных жанров, в том числе оркестровое рондо, фантазия для фортепиано с оркестром, сюита для струнного оркестра и множество фортепианных пьес, частично незаконченных (к ним относятся, например, одна из сонат и баллада), частично впоследствии переделанных композитором. Этот список, а еще более сохранившиеся произведения дают нам право говорить об очень рано проявившейся творческой индивидуальности Скрябина и о разнообразии жанров, к которым он обращался. Постепенно излюбленными областями его творчества стала симфоническая и фортепианная музыка, но в юные годы он обращался к оперному жанру (помимо писавшейся в детстве оперы «Лиза», в последний год пребывания в консерватории он работал над оперой «Кейстут и Бирута» на сюжет из литовского эпоса), сочинял камерные ансамбли, написал романс на собственный текст. Однако уже в ранний период творчества определилось тяготение Скрябина к фортепиано, чему в немалой мере способствовали его поразительные успехи как пи-

аниста. Отметим наконец, что вскоре после создания первых фортепианных миниатюр юный композитор начал пробовать свои силы в области крупных форм (так, например, в 1889 году он написал фантазию для фортепиано с оркестром, ограничившись, однако, лишь изложением ее для двух фортепиано). Его первые опыты в этой области оказались настолько значительными, что в процессе дальнейшей доработки они превращались в произведения, отмеченные, как, впрочем, и некоторые его небольшие пьесы, печатью скрябинского гения.

Из наиболее ранних сочинений Скрябина сохранился канон для фортепиано, датируемый 1883 годом, хотя Любовь Александровна свидетельствует, что «к девяти годам он очень много написал». Данный канон Скрябина двухголосный. В нижнем регистре звучит тема, по характеру близкая к русской народной песне, повторяясь затем октавой выше в верхнем голосе, причем в среднем регистре добавлено гармоническое сопровождение. Интересно отметить, что в этой, весьма простой по изложению пьесе появляется выразительный мелодический ход, развиваемый и к тому же выделенный акцентами в первом из дошедших до нас скрябинских ноктюрнов, над которым композитор начал работать, видимо, в конце 1884 года, возвращаясь к редактированию его вплоть до 1886 года. Пианистическое изложение этой пьесы, в отличие от канона, чрезвычайно разнообразно. Скрябин создает здесь и мелодию, звучащую на фоне размеренных фигураций в левой руке, и насыщенные аккордовые последовательности, и небольшой хоралоподобный эпизод (с пометкой «как орган»), применяет стремительные переходы из одного регистра в другой.

К 1886 году относятся и три вальса Скрябина, из которых композитор опубликовал только фаминорный. То было первое изданное произведение композитора, и он пометил его опусом первым. Издан был этот «первенец» Скрябина в 1892 году московской фирмой П. И. Юргенсона, выпустившей затем два его ноктюрна, этюд, тетрадь мазурок и другие сочинения, причем вначале Юргенсон ничего не платил начинающему композитору и лишь в

декабре следующего года заключил с ним договор, обязуясь выплатить 50 рублей за четыре пьесы, опубликовав их, впрочем, лишь в 1895 году. Между тем этюд, написанный в 1887 году (то есть до поступления Скрябина в консерваторию!), но изданный лишь шесть лет спустя, сразу же привлек внимание музыкальной общественности и поныне входит в репертуар многих пианистов мира, в том числе Святослава Рихтера и Владимира Горовица. Незабываемым осталось исполнение этого этюда Генрихом Нейгаузом и Владимиром Софроницким. Сам Скрябин часто играл данный этюд и до конца дней любил его, а после его смерти эта прекрасная пьеса не раз звучала в исполнении Рахманинова.

Почти одновременно с вальсом (соч. 1) и этюдом (соч. 2 № 1) вышли из печати два ноктюрна (соч. 5) и десять мазурок (соч. 3) Скрябина (существуют грамзаписи всех этих пьес в исполнении Софроницкого), также быстро завоевавшие популярность. Внимание исследователя не может не привлечь пометка, сделанная юным автором на рукописи эскиза мазурки: «№ 114». Эта пометка наводит на мысль об интенсивности творческих поисков композитора, далеко не полностью нам известных, а также о требовательности его к себе, быть может, побудившей даже уничтожить некоторые рукописи.

Нетрудно заметить, что жанры, к которым обращался Скрябин в юности — вальсы, мазурки, этюды, прелюдии, ноктюрны, экспромты, сонаты, — уже получили гениальное развитие в творчестве Шопена, в той или иной мере опиравшегося на опыт своих предшественников и старших современников, обращавшихся к танцевальным жанрам. Так, в конце XVIII века знаменитый автор полонезов Михал Клеофас Огиньский (1765—1833) создавал пьесы, как он сам выразился, «не для танца», причем некоторые из них получили известность во всем мире благодаря своей поэтичности. Именно черты поэтности характеризуют многие пьесы польских композиторов прошлого столетия, носящие название полонезов, мазурок и других национальных танцев, но в действительности не предназначенные для танцев, как подчеркнул Огиньский.

Музыка Шопена покорила своей красотой, пленительностью лирики и драматическим пафосом, новизной и богатством средств выразительности, почерпнутых из сокровищницы народного творчества, славянское своеобразие которого делало шопеновскую музыку особенно близкой русским слушателям, а тем более музыкантам.

Шопен стал любимым композитором Скрябина уже в его детские годы. В консерватории он также с увлечением играл многие его пьесы, включал их в программы своих концертных выступлений, а Вторую балладу играл на выпускном вечере в консерватории. Вне всякого сомнения, в творчестве Скрябина проявилась близость к Шопену, явившись вместе с тем и стимулом дальнейшего, глубоко своеобразного творческого развития. Такая близость была естественной и традиционной для русских музыкантов. К польским танцевальным жанрам не раз обращался Глинка. Балакирев, исполнявший все произведения Шопена, сочинил экспромт для фортепиано на шопеновские темы.

Чрезвычайно интересно отношение к Шопену Римского-Корсакова, который посвятил памяти великого польского композитора свою оперу «Пан Воевода». В «Летописи моей музыкальной жизни» мы читаем: «Мысль написать оперу на польский сюжет давно занимала меня. С одной стороны, несколько польских мелодий, петых мне в детстве матерью, которыми я воспользовался при сочинении скрипичной мазурки,— все-таки преследовали меня; с другой— влияние Шопена на меня было несомненно как в мелодических оборотах моей музыки, так и во многих гармонических приемах, чего, конечно, прозорливая критика никогда не замечала. Польский национальный элемент в сочинениях Шопена, которые я обожал, всегда возбуждал мой восторг. В опере на польский сюжет мне хотелось заплатить дань моему восхищению этой стороной шопеновской музыки, и мне казалось, что я в состоянии написать нечто польское, народное».

Иронические слова Римского-Корсакова о «прозорливой критике» в данном случае вызывают в памяти безапелляционные суждения многих крити-

ков, считавших Скрябина попросту эпигоном Шопена и не понявших ни масштабов его дарования, ни ярких черт новаторства, порою поистине дерзновенного.

В одном из вальсов 1886 года начиная с первого такта композитор применил смелые диссонирующие гармонии, сочетая их с «полетными» устремлениями фигураций в верхний регистр, с которыми резко контрастирует «дальний гул землетрясений», возникающий в низком регистре и начинающийся как бы раскачкой колоколов. Такие зловещие звучания трижды врываются в потоки изящных мелодических фигураций, и противопоставление музыкальных образов вальса воспринимается как «мерное мерцание балов», в которое врывается какое-то сумрачное, пожалуй даже трагическое переживание. И так как вальс этот сочинен в августе 1886 года, то нельзя ли предположить, что он был написан под впечатлением горестного известия о кончине великого венгерского музыканта Ференца Листа?

Известие это, как мы знаем, потрясло почти всех русских композиторов, ценивших не только гениальные произведения и несравненное исполнительское искусство Листа, но и постоянное внимание его к славянским мастерам, проявления личной и творческой дружбы к ним, так прекрасно описанные в «Воспоминаниях о Листе» Бородина. В августе 1886 года на могилу Листа был послан серебряный венок, на листьях которого наряду с именем Л. И. Шестаковой (сестры Глинки) были начертаны имена Балакирева, Бородина, Римского-Корсакова, Глазунова, Лядова, Кюи, братьев Стасовых и ныне забытого композитора Лодыженского. Памяти Листа были посвящены концерты, организованные его русскими друзьями и почитателями. Репин создал тогда же одно из лучших своих произведений — портрет Листа, ныне находящийся в фойе Большого зала Московской консерватории. И разве нельзя предположить, что тот вальс Скрябина, о котором шла речь, был создан под впечатлением именно вести о смерти Листа, оказавшего воздействие на творчество многих русских композиторов, включая и автора вальса?..

Это примечательное произведение опубликовано лишь в 1947 году в первом томе трехтомного Полного собрания сочинений Скрябина, предпринятого Государственным музыкальным издательством под общей редакцией профессора К. Н. Игумнова.

К августу 1886 года относится также одна-сткая соната-фантазия, при жизни композитора не издававшаяся. Это — первое обращение Скрябина к крупной форме, которая рано начала привлекать его, ибо уже в следующем году он приступил к сочинению большой трехчастной сонаты, и сопоставление обеих юношеских сонат позволяет судить о стремительности его творческого развития. Через несколько лет Скрябин создал новую редакцию первой части сонаты, начатой в 1887 году, и опубликовал ее в качестве самостоятельного произведения под названием „Allegro appassionato“, служащим определением и темпа, и характера пьесы, отличающейся сильным эмоциональным напряжением и лирической проникновенностью. Такое сочетание часто встречается у Скрябина и в более поздних его сочинениях, в значительной степени определяя их образный строй. Рукопись второй (медленной) части сонаты, о которой шла речь, сохранилась не полностью, а финал, так же как и другие ранние сочинения композитора, был опубликован лишь в первом томе упомянутого Полного собрания его фортепианных произведений. Финал этот, писавшийся в 1888—1889 годах, интересен, в частности, тем, что здесь впервые Скрябин применил тяжелую, полнозвучную фактуру с преобладанием гулких октав в низком регистре.

Вскоре после окончания консерватории и выхода в свет первых сочинений Скрябина вновь постигает тяжелое испытание. Обостряется болезненное состояние «переигранной» правой руки. Несмотря на то что некоторые врачи находят заболевание неизлечимым и не скрывают этого от композитора, он делает все, чтобы восстановить свои исполнительские возможности: в июне 1893 года он выезжает в Самару, проходит курс кумысолечения, затем едет в Крым в надежде укрепить силы морскими купаниями и с радостью убеждается в том, что все эти меры

приносят ему пользу. Через некоторое время Александр Николаевич напишет на одном из листков, на которых он запечатлевал свои мысли: «Чтобы стать оптимистом в настоящем значении этого слова, нужно испытать отчаяние и победить его». С полным правом Скрябин, вернувшийся не только к творчеству, но и к исполнительскому искусству, мог сказать, что он действительно победил отчаяние. Образы его мучительных переживаний, героических усилий воли к борьбе навсегда воплотились в Первой сонате, созданной в 1893 году.

Среди записей Скрябина, несомненно связанных с его раздумьями, сменявшими религиозные настроения детских и отроческих лет, постепенно появляются и «богоборческие» строки, помогающие понять задачи, которые он ставил перед собой:

«Кто б ни был ты, который наглумился надо мной, который ввергнул меня в темницу, восхитил, чтобы разочаровать, дал, чтобы взять, обласкал, чтобы замучить,—я прощаю тебя и не ропщу на тебя. Я все-таки жив, все-таки люблю жизнь, люблю людей, люблю еще больше, люблю за то, что и они через тебя страдают (поплатились).

Я иду возвестить им мою победу над тобой и над собой, иду сказать, чтобы они на тебя не надеялись и ничего не ожидали от жизни, кроме того, что *сами могут себе создать*. Благодарю тебя за все ужасы твоих испытаний, ты дал мне познать мою бесконечную силу, мое безграничное могущество, мою непобедимость, ты подарил мне *торжество*.

Иду сказать им, что они сильны и могучи, что горевать не о чем, что утраты нет! Чтобы они не боялись отчаяния, которое одно может породить настоящее торжество. Силен и могуч тот, кто испытал отчаяние и победил его».

И то, что Скрябин сказал своей музыкой, уже в конце прошлого столетия возвестило о появлении в России еще одного великого композитора.

«Звезда первой величины»

В 1894 году в жизни Скрябина произошел перелом благодаря тому, что его творчеством заинтересовался, начал публиковать и пропагандировать его произведения один из крупнейших русских лесопромышленников Митрофан Петрович Беляев (1836—1904), благородство облика которого запечатлел Репин на портрете, созданном им в том же 1886 году, что и знаменитый портрет Листа. Располагая огромными средствами, значительную часть которых он употреблял на организацию издательства и концертов, составляя их программы из произведений русских композиторов, Беляев сыграл большую роль в музыкально-общественной жизни России. В «Летописи моей музыкальной жизни» Н. А. Римский-Корсаков рассказывает о своем знакомстве с «высоким и красивым господином» — «замечательным человеком, имевшим впоследствии такое огромное значение для русской музыки». Беляев еженедельно собирал у себя друзей-музыкантов и вместе с ними (он довольно хорошо играл на альте) исполнял квартеты Гайдна, Моцарта, Бетховена и других композиторов, постепенно все более и более обращая внимание на классиков русской квартетной музыки — Бородина, Чайковского, Римского-Корсакова, Глазунова. С 1882 года Беляев проводил конкурсы на сочинение камерно-инструментальных ансамблей и выплачивал из своих средств премии за произведения, признанные лучшими, а затем награждал «Глинкинскими премиями», выдававшимися ежегодно 27 ноября (то есть в день премьер обеих опер Глинки), русских композиторов за произведения и всех других жанров. В 1885 году он основал всемирно известное музыкальное издательство, которое публиковало в образцовом оформлении сочинения русских авторов (гравировавшиеся и печатавшиеся в лучшей лейпцигской нотопечатне Рэдера).

И наконец, в 1886 году Беляев организовал «Русские симфонические концерты», первым из которых дирижировал Римский-Корсаков.

Оперы, балеты, симфонии, поэмы, концерты, камерно-инструментальные ансамбли, фортепианные сочинения, романсы многих авторов, начиная с Глинки и мастеров «Могучей кучки» и кончая молодыми композиторами «Беляевского кружка», расходились по всему миру в издании Беляева. В отборе произведений для печати и для использования в «Русских симфонических концертах» и в камерных собраниях он руководствовался как суждениями Римского-Корсакова и его любимых учеников — Глазунова и Лядова, так и собственным чутьем, но прислушивался также к мнениям других крупных музыкантов.

Вспоминая о последних годах прошлого столетия, Римский-Корсаков писал: «Кружок Беляева заметно возростал. Его увеличили окончившие консерваторию мои ученики — Золотарев, Акименко, Аmani, Крыжановский и Черепнин, а также взошедшая в Москве звезда первой величины — несколько изломанный, рисующийся и самомнящий А. Н. Скрябин. Другая московская звезда С. В. Рахманинов, хотя сочинения его исполнялись в „Русских симфонических концертах“, остался в стороне, издаваясь у Гутхейля... О Скрябине поговорю когда-нибудь потом».

Это высказывание Римского-Корсакова часто цитируется биографами Скрябина, отмечающими с сожалением, что автор «Летописи» так и не высказался позже о композиторе, которого он, назвав «звездой первой величины», наградил в то же время нелестными эпитетами. Однако ученик Римского-Корсакова, выдающийся знаток творчества и биографий многих русских мастеров, А. В. Оссовский в своей прекрасной статье к подготовленной им для сборника «Орфей» (1922) публикации писем Скрябина к Лядову подчеркивает черту, сближающую их: «Изящество во всем: в мысли и форме ее выражения, в чувстве и вызванном им поступке, в стиле художественного произведения и укладе личного быта — костюме, обстановке, манере держать себя».

Один из ближайших друзей Римского-Корсакова и автор ценнейших воспоминаний о нем В. В. Ястребцев описывает приход к Римскому 12 ноября 1894 года Лядова, который привел с собою Скрябина: «...Этот молодой и, видимо, весьма нервный человек на деле оказался превосходным, подающим громадные надежды композитором — словом, настоящим крупным творческим талантом. Да и теперь сыгранные им *f-moll'*ная соната, *es-moll'*ное *Allegro*, ряд мазурок и *Impromptu* ярко уже говорили за их автора своею красотой, жизненностью, силою, энергией и серьезностью фактуры, напоминающей не то Шопена, не то Бетховена, и притом с примесью чего-то своего».

Как явствует из воспоминаний Оссовского, В. И. Сафонов говорил с Беляевым и горячо рекомендовал ему опубликовать ранние произведения Скрябина. Митрофан Петрович слушал эти пьесы в исполнении автора, приехавшего в Петербург в начале 1894 года, познакомился с ним и был очарован его музыкой и личностью. «Беляев с первых мгновений учуял дар Скрябина, но „комитет“ издательства (Римский-Корсаков, Лядов и А. К. Глазунов), призванный Беляевым быть высшим судьей в вопросах художественной ценности предлагаемых к изданию сочинений, раскололся во мнениях: Римский-Корсаков и Глазунов были против издания этих молодых опусов Скрябина. Только Лядов определенно поддержал Беляева, и последний принял на себя единолично решение напечатать вещи сразу и навсегда полюбившегося ему нового композитора».

«Благодарю судьбу, которая мне послала Вас на моем жизненном пути», — писал Беляеву в сентябре 1894 года Скрябин, несколько позже признаваясь Митрофану Петровичу в том, что он плакал над одним из его дружеских, полных трогательной заботы писем. Что же касается Римского-Корсакова, то вскоре он уже дирижировал произведениями Скрябина в одном из «Русских симфонических концертов». 12 сентября 1902 года Ястребцев записал, что «Николай Андреевич ... советовал купить Вторую симфонию Скрябина. По словам Римского-

Корсакова, Скрябин — „великий талант“. Николай Андреевич пожелал даже сняться за роялем, на пюпитре которого стояла партитура скрябинской симфонии. Этот снимок, пожалуй, не менее красноречив, чем любые слова о мастере, о котором Корсаков хотел «поговорить когда-нибудь потом». В доме Римских-Корсаковых постоянно звучала музыка Скрябина (многие его произведения исполнял пианист Н. И. Рихтер), не раз вызывавшая споры. Николай Андреевич порою высказывал критические замечания, но чрезвычайно важным представляется его мнение о высоком мастерстве Скрябина, которого он назвал как-то «отличным гармонистом», указав, что любые творческие искания возможны только при наличии законченной профессиональной подготовки.

Говоря о признании музыки Скрябина в «Беляевском кружке» — славном содружестве русских музыкантов, группировавшихся вокруг Римского-Корсакова, нельзя не сказать несколько слов о том, что немалую роль в этом отношении сыграла жена великого композитора Надежда Николаевна Римская-Корсакова (1848—1919), ученица своего мужа и А. С. Даргомыжского, которая, будучи хорошей пианисткой, принимала участие в исполнении и обсуждении новых сочинений русских и зарубежных композиторов.

Постепенно творчество Скрябина завоевывало все более и более широкое признание, чему немало способствовала публикация его произведений М. П. Беляевым, назначавшим к тому же высокие гонорары и заботившимся об их распространении. Забота Беляева распространялась не только на сочинения Скрябина, но и на самого композитора. Вслед за „Allegro appassionato“ издательство Беляева опубликовало Первую сонату, двенадцать этюдов, а также прелюд и этюд для одной левой руки. В этих произведениях не только проявилось яркое своеобразие Скрябина, но и определился круг его творческих исканий, которые так часто завершались созданием музыкальных образов несравненной красоты. Первая соната — едва ли не самое трагедийное произведение Скрябина. Непосредственно связанная

с заболеванием руки, вызвавшим тяжелые переживания и мучительные размышления, соната эта содержит страницы взволнованной лирики, сосредоточенных размышлений, чередующихся с драматическими кульминациями, и завершается похоронным маршем.

Вспоминая период работы над сонатой, сочинявшейся в 1893 году, Скрябин сделал краткую запись: «Первая серьезная неудача в жизни. Первое серьезное размышление: начало анализа. Сомнение в невозможности выздороветь, но самое мрачное настроение. Первое размышление о ценности жизни... Сочинение 1-й сонаты с похоронным маршем». Даже приведенные выдержки из записи свидетельствуют о противоречивости переживаний, переходивших от надежды выздороветь к отчаянию, и мыслей композитора, которые он определил как «начало анализа». Последующие годы принесли новые, еще более напряженные размышления, которые в той или иной мере перекликались, как будет показано дальше, с этико-эстетическими концепциями Моцарта.

Именно эмоциональная сложность музыки Скрябина, которая, так же как ее высокий интеллектуализм, определилась уже в ранний период его творчества, обусловила в той или иной мере частое обращение композитора к сонатной форме. Анализу его произведений, написанных в этой форме, посвящена последняя книга одного из наиболее выдающихся исследователей скрябинского творчества Сергея Эразмовича Павчинского (1909—1976) «Сонатная форма произведений Скрябина».

Драматургической основой сонатной формы является развитие и противопоставление контрастирующих образов, приводящее к идейно-эмоциональному итогу. И если вначале такое конфликтное противопоставление ограничивалось двумя образами, то есть музыкальными темами, называвшимися также главной и побочной партиями, то уже у Бетховена, например, к ним добавляются тема интродукции, вторая побочная и приобретающая самостоятельное значение заключительная партия, совокупность которых образует экспозицию

(от латинского слова, обозначающего «изложение»). В средней части сонатной формы — разработке — происходит как бы борьба образов, основанная на конфликтном развитии тематического материала и приводящая к третьей и последней части — репризе, в которой темы экспозиции проходят в измененном виде, соответствующем замыслу композитора (в первых частях обеих знаменитых сонат Шопена, например, в репризе отсутствует главная партия).

Естественно, что Скрябин рано обратился к принципам сонатности, способствовавшим широким художественным обобщениям. Образный строй Первой сонаты (соч. 6) отражает и волевою решимостью, ощущающуюся в первой части, и драматические порывы, воплощающие стремление победить отчаяние, вызванное болезнью и угрозой крушения надежд и запечатлевшееся в финале сонаты — похоронном марше. Нельзя не заметить, что в Первой сонате эмоциональная напряженность достигается путем применения обширного арсенала средств выразительности, включая многообразнейшие приемы пианистической техники: порывистые октавы и тяжелые аккорды сменяются пленительной лирической кантиленой на фоне полнозвучных фигураций, в похоронном марше слышится гулкая раскачка колоколов.

Все части сонаты характеризуются тщательной обработкой каждой детали и тем, что Танеев называл «прочностью фактуры». Здесь отсутствуют какие бы то ни было элементы случайности.

Таковыми достоинствами, ставшими характерными чертами стиля Скрябина, отличаются и его двенадцать этюдов для фортепиано (соч. 8), написанные в 1894 году и уже в следующем году изданные Беляевым.

Жанр этюда, широко распространенный уже в начале прошлого столетия, был радикально преобразован, а вернее, пересоздан Шопеном. Если до него (а нередко и после его смерти) этюд трактовался как пьеса, ставившая перед исполнителем определенную техническую задачу, требовавшую упражнения (отсюда и долго существовавшее название этюда — эскерсис) в каком-либо виде техники, то Шопен свои

этюды насытил и ярко выраженными чертами поэжности, основные принципы которой получили затем развитие в программных этюдах Листа, в «Симфонических этюдах» Шумана и в других сочинениях, примыкающих к данному жанру.

В России незадолго до Скрябина фортепианные этюды писали А. Г. Рубинштейн, А. К. Лядов и С. М. Ляпунов. Но классической высоты жанр русского фортепианного этюда достиг именно в творчестве Скрябина. Следует заметить, что окончательной редакции его двенадцати этюдов предшествовали многочисленные подготовительные наброски, делавшиеся им начиная с середины 80-х годов, то есть тогда, когда Скрябин не мог еще знать больших концертных этюдов Ляпунова. Подобно Шопену, Скрябин сочетал в своих этюдах поэжность с определенной технической задачей, причем в основу каждого этюда легли принципы не программности или картинности (напомним, что впоследствии Рахманинов называл свои сочинения в этом жанре, «этюдами-картинами»), а психологической углубленности. Все двенадцать этюдов, созданных композитором на двадцатом году жизни, уже свидетельствовали о широчайшем эмоциональном диапазоне и блистательном мастерстве воплощения и развития музыкальных образов, раскрывающих сложный мир человеческих чувств и переживаний.

В этих пьесах преобладают драматические, тревожные настроения, подчеркнутые авторскими ремарками, определяющими характер исполнения: *tempestoso* (бурно), *presto tenebroso*, *agitato* (очень быстро, сумрачно, возбужденно) и т. д. В Двенадцатом, самом знаменитом скрябинском этюде, который надлежит играть патетически (*Patetico*), призывная мелодия, стремительно развивающаяся в верхнем регистре, звучит на фоне набатного грома фигураций.

Авторское исполнение данного этюда сохранилось для нас вместе с несколькими другими пьесами в очень несовершенной записи, воспроизведенной в нашей стране и в США (в частности, в альбоме «Грамзаписи сокровищ»). Скрябин играл Двенадцатый этюд особенно часто — и в кругу друзей, и в

концертах, которые он давал вплоть до последних лет своей жизни на родине и за рубежом. Этот шедевр композитора прочно вошел в репертуар многих пианистов мира, в том числе Софроницкого и Горовица, исполнение которых также сохранилось в записи.

Наряду с образами тревоги и героическими призывами в этюдах немало страниц вдохновенной скрябинской лирики, примерами которой могут служить Шестой этюд и в особенности Одиннадцатый, исполнявшийся автором во многих концертах — вплоть до концерта в Петрограде 2/15 апреля 1915 года, оказавшегося последним публичным выступлением композитора. Полны лирического обаяния написанные в 1894 году и изданные Беляевым одновременно с этюдами и двумя экспромтами две пьесы для одной левой руки: Прелюдия и Ноктюрн. Эти пьесы Скрябин не раз играл в своих концертах, в особенности в 90-е годы, когда, несмотря на заметные успехи в лечении правой руки, перенесенное заболевание все же иногда давало себя знать. Обе пьесы для левой руки отличаются не только красотой, но и полнотой звучания, приводившей в восторг слушателей, порой забывавших, что правая рука не участвует в исполнении.

Состояние поврежденной руки не переставало беспокоить Скрябина, и Беляев, который советовался со многими врачами, единодушно считавшими, что завершение лечения руки будет зависеть от общего укрепления здоровья композитора, решил с этой целью финансировать его поездку за границу. Весной 1895 года Александр Николаевич выехал лечиться в Германию. То была его первая зарубежная поездка, продлившаяся четыре месяца.

Первая любовь и борьба с болезнью

О состоянии, в каком находился Скрябин перед отъездом, можно судить по нескольким строкам его письма, посланного тогда Беляеву: «...Все крайние настроения: то вдруг покажется, что сил бездна, все побеждено, все мое; то вдруг сознание полного бессилия, какая-то усталость и апатия; равновесия никакого не бывает. Я говорю, что у меня сердце относится к разуму, как благоразумный артист к критику: он выслушивает его, а сам продолжает идти по раз избранному пути. А критик старается страшно, рецензия за рецензией, наставление за наставлением, и все ни к чему. Вот ведь какой разлад». И хотя в следующем письме композитор сообщает своему верному другу, что работает над Второй сонатой, душевный «разлад» у него продолжается. Однако предпринятая поездка, несомненно, принесла ему не только заметное укрепление здоровья, но и массу новых впечатлений, способствовавших психологической разрядке.

В мае Скрябин обратился к знаменитому гейдельбергскому невропатологу профессору Вильгельму Эрбу, который, как писал композитор Беляеву, очень внимательно выслушал и обследовал его, «дал массу советов частных и, наконец, дал общее предписание, а именно: гидротерап[евтический] курс в Шёнеке на Фирвальдштетском озере (4 недели), затем путешествие по Швейцарии и, наконец, морское купанье (в Италии)». Но еще до приезда в Гейдельберг Скрябин, очутившись в Берлине, сразу же начал собираться в Дрезден, чтобы посетить знаменитую картинную галерею, о которой Шопен, осматривавший ее в том же возрасте, что и Скрябин, писал когда-то своим близким: «Если бы я тут жил, то ходил бы туда каждую неделю, потому что когда я смотрю на некоторые картины, то кажется, что слышу музыку».



Николай Александрович Скрябин,
отец композитора





Шуринька

Любовь Петровна Скрябина,
мать композитора



Любовь Александровна Скрябина,
тетка и воспитательница композитора



Будущий композитор в семилетнем возрасте



А. Н. Скрябин с отцом



А. Н. Скрябин-кадет



Thos. J. Murphy
New York

S
SCRIABINE

op. 1

Valse

(F-moll.)

№ 10 c.

MOSCOU chez P. JURGENSON
St. Petersburg chez J. Jurgensen. | Varsovie chez G. Boussovald.

SOLE.
Grand et Imprieur chez P. Jurgensen.
Editeur breveté S.

Обложка первого изданного сочинения Скрябина

Николай Сергеевич Зверев со своими учениками.
Сидят слева направо: А. Н. Скрябин, Н. С. Зверев,
К. М. Черняев, М. Л. Пресман; стоят: С. В. Самуэльсон,
Л. А. Максимов, С. В. Рахманинов, Ф. Ф. Кеман

И Т У Д И.

34

Andante

Piano

СЧИАННИ, Op. 1

Репродукция из издания: 1920

© Издательство Л. Мусси

Первая страница юношеского этюда
для фортепиано



Сергей Иванович Танеев, учитель Скрябина
и друг его семьи

Василий Ильич Сафонов,
по классу которого Скрябин окончил
Московскую консерваторию как пианист



ОКОНЧИВШІЕ КУРСЪ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ,
УДОСТОЕННЫЕ ЗОЛОТОЙ МЕДАЛИ.

VI выпускъ — 1875 г.

ТАНЪЕВЪ, СЕРГѢЙ.

VII выпускъ — 1876 г.

БАРЦЕВИЧЪ, СТАНИСЛАВЪ.

КОТЕКЪ, ЭДУАРДЪ.

VIII выпускъ — 1877 г.

БРАНДУКОВЪ, АНАТОЛІЙ.

ГАЛЯН, АНАТОЛІЙ.

X выпускъ — 1879 г.

КЛЕНОВСКІЙ, НИКОЛАЙ.

XI выпускъ — 1880 г.

ДАНИЛЬЧЕНКО, ПЕТРЪ.

XII выпускъ — 1882 г.

ЗИЛОТИ, АЛЕКСАНДРЪ.

XIII выпускъ — 1883 г.

ЛЯШУНОВЪ, СЕРГѢЙ.

XIV выпускъ — 1887 г.

МАГНИЦКАЯ, ЕЛИЗАВЕТА.

XV выпускъ — 1888 г.

КОНЮСЪ, ЮЛІЙ.

МИЛЛЕРЪ, ВИКТОРІЯ.

XVI выпускъ — 1891 г.

КОРЕЩЕНКО, АРСЕНІЙ.

ПЕЧНИКОВЪ, АВРААМЪ.

XVII выпускъ — 1892 г.

ЛЕВИНЪ, ІОСИФЪ.

МАКСИМОВЪ, ЛЕОНІДЪ.

РАХМАНИНОВЪ, СЕРГѢЙ.

СКРЯБИНЪ, АЛЕКСАНДРЪ.

XVIII выпускъ — 1893 г.

САМУЭЛЬСОНЪ, СЕМЕНЪ.

XIX выпускъ — 1894 г.

ИГУМНОВЪ, КОНСТАНТИНЪ.

XX выпускъ — 1897 г.

ГОЛЬДЕНВЕЙЗЕРЪ, АЛЕКСАНДРЪ.

ИСАКОВИЧЪ, ВѢРА. (СКРЯБИНА)

КЕНЕМАНЪ, ФЕДОРЪ.

XXI выпускъ — 1898 г.

БЕССИ, РОЗИНА.

ГЕДИКЕ, АЛЕКСАНДРЪ.

КАРДАШЕВА, ОЛИМПІАДА.

ПОПОВЪ, ВИКТОРЪ.

ФРИДМАНЪ, АГЛАИДА.

XXII выпускъ — 1899 г.

КАМЕНЦЕВА, ЕЛЕНА. (БЕКЛЕМИШЕВА)

ПРОКОПОВИЧЪ, АЛЕКСАНДРА.

XXIII выпускъ — 1900 г.

БЕКЛЕМИШЕВЪ, ГРИГОРІЙ.

ГЛІЕРЪ, РЕЙНГОЛЬДЪ.



А. Н. Скрябин (1894)

«Золотая доска» Московской консерватории



Наталия Валерьяновна Секерина



А. Н. Скрябин и Иосиф Гофман в юношеские годы



Николай Андреевич Римский-Корсаков,
назвавший Скрябина «звездой первой величины».

Вера Ивановна Скрябина (урожденная Исакович),
первая жена композитора





Александр Константинович Глазунов



Анатолий Константинович Лядов,
ближайший друг Скрябина



Программа премьеры Первой симфонии Скрябина

1. Драматическая увертюра (въ 1-й разъ) *А. Вивьера.*
2. Симфонія E-dur (въ 1-й разъ) . *А. Скрибина.*
 - I) Lento.
 - II) Allegro drammatico
 - III) Lento.
 - IV) Vivace.
 - V) Allegro.

Антрактъ.

3. Вступленіе къ балету «Дикіе лебеди» (въ 1-й разъ) *Н. Соколов.*
4. «Гамлетъ», фантазія *П. Чайковскаго.*
5. Скерцо D-dur. *А. Любова.*

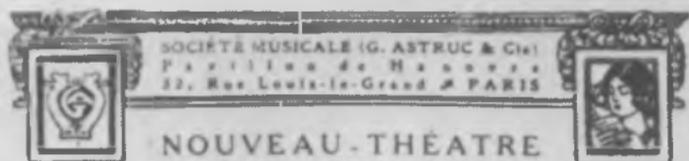
3-й и послѣдній Русскій Симфоническій Концертъ назначенъ
25-го Ноября.



**Федор Федорович Кенеман, соученик Скрябина,
первый пианист, сыгравший на выпускном вечере
Первую сонату композитора**

**Митрофан Петрович Беляев,
друг и покровитель композитора**





NOUVEAU THÉÂTRE
15, Rue Blanche, 15



Lundi 29 Mai 1905
à 9 heures du soir



Concert
Arthur Nikisch



ORCHESTRE DE L'ASSOCIATION
DES CONCERTS - COLONNE



PROGRAMME

Les portes ouvriront à 8 heures et demie

Программа парижского концерта
под управлением А. Никиша, в котором впервые
прозвучала «Божественная поэма» Скрябина



Артур Никиш



А. Н. Скрябин (1901)



Всеволод Иванович Буюкли,
один из лучших исполнителей
фортепианных произведений Скрябина



Сергей Николаевич Трубецкой, русский философ,
оказавший значительное влияние
на формирование мировоззрения Скрябина



Владимир Васильевич Стасов, идеолог
«Могучей кучки», высоко ценивший
гениальное дарование Скрябина

В Дрездене Скрябин создал одну из своих самых прекрасных пьес для фортепиано — драматически-порывистую, отличающуюся мощью кульминаций Четырнадцатую прелюдию из большого цикла (соч. 11), работу над которым он начал еще в Москве, а продолжал во время путешествия. Возможно, что впечатления от сокровищ Дрезденской галереи отразились и в той «массе эскизов», которые он сделал, и в прелюдиях, сочиненных в Гейдельберге (№ 3, 19, 24 того же цикла, а также две прелюдии из других опусов и экспромты).

В Гейдельберг Скрябин направился вместе с отцом, который приехал в Германию, чтобы встретиться с сыном после долгой, как всегда, разлуки. Но свидание это было кратким — Николая Александровича срочно вызвали в Турцию, где он тогда работал, и предполагавшееся совместное путешествие в Италию не состоялось. Зато в Швейцарию, где Скрябин на берегу Фирвальдштетского озера проходил предписанный курс лечения, — правда, не в модном и дорогом курорте Шёнеке, а в Вицнау, — примчался М. П. Беляев, встревоженный состоянием здоровья своего любимца, начавшего страдать сильными головными болями. Их совместное путешествие, во время которого Митрофан Петрович не переставал трогательно заботиться о Скрябине, началось в Генуе. «...Отсюда думаем направиться в Ниццу, затем в Женеву, Базель, Мангейм, Гейдельберг, Франкфурт, Льеж, Брюссель, потом в Ахен», — читаем мы в одном из писем Скрябина.

В августе путешественники опять приехали в Берлин, чтобы присутствовать на открытии Международного конкурса пианистов и композиторов имени А. Г. Рубинштейна, и слушали, в частности, игру бывших учеников Зверева И. А. Левина (оказавшегося победителем конкурса), К. Н. Игумнова («игравшего великолепно», по словам Скрябина, но получившего только почетный диплом) и Ф. Ф. Кенемана. Из Берлина они направились в Петербург, где Скрябин провел несколько недель, как обычно, у Беляева, которого он затем благодарил в письмах «за доброту и ласку», «за гостеприимство и доброту», тепло вспоминая также о совместной поездке. Вско-

ре после возвращения в Москву Скрябин получил в подарок от Беляева «чудный, чудный» рояль Беккера и вновь благодарил его в самых трогательных выражениях: «... Мой дорогой, милый, хороший Митрофан Петрович, не знаю, как и выразить Вам мою признательность... Слова эти говорит Вам мое сердце». Читая переписку Скрябина с Беляевым и обстоятельнейший комментарий к ней, составленный Алексеем Владимировичем Кашперовым (1902—1970), убеждаешься, что Беляев был поистине добрым гением великого композитора.

В начале 1896 года все тот же Беляев организовал вторую заграничную поездку Скрябина, которая, видимо, помогла композитору отвлечься от тяжелых, но уже не связанных с болезнью, переживаний, посланных ему судьбой.

В конце 1891 — начале 1892 года Скрябин увлекся, а затем и полюбил со всем пылом и всеми иллюзиями первой юношеской романтической любви Наталию Валерьяновну Секерину (1877—1962). Любовь Александровна в немногих словах, но очень ярко описывает, в каком восторженном состоянии находился обожаемый ею Шуринька, и сообщает некоторые сведения о богатой помещичьей семье, к которой принадлежала Наташа Секерина: «Эта семья состояла из матери и двух дочерей. Младшая была лет пятнадцати, красивая, уменькая и одаренная девочка». Судя по дошедшим до нас фотографиям, Секерина была действительно красивой, а по свидетельству К. Н. Игумнова, дававшему ей уроки игры на фортепиано, — действительно талантливой. Будущее показало, что она была и «уменькой».

Старшая сестра Наташи — Ольга Валерьяновна — в своих воспоминаниях, опубликованных в 1940 году, рассказывает, что, когда в руки ее матери попало письмо Скрябина и она, объясняясь с ним, напомнила, что Наташе только пятнадцать лет, он решительно заявил: «...Между нами давно решено, что мы жених и невеста». Мария Дмитриевна (так звали помещицу) попросила Скрябина «не возмущать детской души, дать Наташе возможность спокойно учиться» и пока даже не бывать у них в

доме. Скрябин был страшно взволнован и оскорблен этим разговором, но каждый день, когда Наташу провожали в гимназию, встречал ее, чтобы молча поклониться ей. «...Я люблю ее той чистой, идеальной любовью, которой любят только раз в жизни и которая никогда не проходит»,— эти слова Скрябина приводит в своих воспоминаниях Ольга Валерьяновна, рассказывая далее, что переписка ее сестры со Скрябиным продолжалась каким-то тайным путем, а затем возобновились их встречи, но уже вне дома Секериных.

Письма Наташи Секериной к Скрябину не сохранились. Но десятки писем Скрябина к ней, по счастью, дошли до нас (вне всякого сомнения, часть из них утрачена) и стали драгоценным источником, в значительной степени помогающим постичь черты романтически-возвышенного, благородного облика гениального юноши. И если позже Скрябин признавался своим друзьям в том, что испытывает «безграничное, необъяснимое отвращение к почтовой бумаге», то, когда он писал Секериной, рукой его водила, выражаясь дантовскими словами, «любовь, любить велящая любимым». Правда, в известных нам письмах о любви ничего не говорится, ибо он вынужден был считаться с тем, что они могут попасть в чужие руки, называл Наташу «многоуважаемой Наталией Валерьяновной» и свидетельствовал свое почтение ее матери и сестре. Но в этих письмах чувствуется такое стремление Скрябина поделиться всеми своими впечатлениями, переживаниями и размышлениями, какое могло возникнуть только по отношению к любимой, с которой он мысленно беседует, глядя ей в лицо, держа ее руку в своей. Но читая эти строки, невольно замечаешь, что, как ни был взволнован Скрябин, когда писал их, он все же «словом крепко правил», в совершенстве постигая «искусство подтекста», как говорят в наше время.

Есть в письмах Скрябина места, увлекающие своей поэтичностью, особенно те, где он пишет о своих путешествиях, непреодолимую склонность к которым он проявил уже в юные годы. Порою в этих письмах чувствуется пылкий взор будущего автора «Прометея», устремляющийся в небесные дали.

Так, путешествуя на пароходе «Константин» из Петербурга в Ревель в июле 1892 года, он рассказывает: «На следующий день я проснулся до восхода солнца, то есть часа в 2, и сейчас же вышел на палубу, где меня ожидало столько дивных впечатлений. В воздухе была такая тишина, что дым, выходящий из трубы, поднимался темным столбом прямо вверх. Зеркальная поверхность воды отражала в себе небесный свод, а на одной половине горизонта не было заметно, где этот свод кончается и где начинается его изображение. Казалось, что мы находились в центре громадного голубого шара, и эта спокойная, бледная голубая даль раскрывала свои объятия мысли, уносившейся в бесконечность на лучах брошенного взгляда. Долго не встречал этот взгляд ничего на своем пути, и только облако, появившееся на горизонте, нарушило прелестное однообразие. Оно плыло, и розовый луч восходящего солнца ласкал его. Но, гонимое поднявшимся ветром, оно рассеялось в необъятном небе. Так иногда зарождается мечта, и розовый луч надежды ласкает ее; но восстает зло и рассеивает ее в необъятном море жизни. Простите, что я впал в эти грустные размышления, но стоит только посмотреть в противоположную сторону, и Вы забудете о них. Там светило во всем своем прекрасном величии уже показалось на горизонте, и сначала ярко-багровым, потом розовым и, наконец, серебряным блеском залило морскую поверхность. Ветер между тем разогнал волны и оживил море, которое стало еще привлекательнее. Зеленый цвет морских вод переливался с голубым цветом отражавшегося в море неба, а солнце рассыпало золотые лучи по гребням поднявшихся волн. То была игра цветов и теней, картина торжества света, торжества правды: сверкало море, светился воздух, мир наполнился очарованием дня».

Романтические воспоминания о легендах средневековья сопровождаются описанием маленького развлечения «в виде фейерверка благодаря дню рождения жены капитана, которая, кстати сказать, оказалась необыкновенно красивой женщиной, напомиравшей своей наружностью изображение прекрасной

нимфы Мелузины, жены графа Раймунда де Пуатье». Скрябин делится с Наташей своими творческими планами, пишет о первых изданиях и корректурах своих сочинений, описывает встречи, впечатления от людей и природы.

Зимой состояние правой руки вновь ухудшается, и в его «черные мысли» врывается тревога за судьбу свою и своей любви. В первый день рождественских праздников 1892 года он отправляет два письма Наташе. Одно из них — коротенькая записочка с весьма сухими поздравлениями. Другое же письмо вызывает предположение, что писалось оно как прощальное:

«В вечности все сливается и все пребывает, сказал Ренан. На этом основании все, что жило хотя одно мгновение, будет жить всегда, а следовательно, все вечно. Как видите, теория противоположна той, которую Вы предлагаете. Человечеству остается только сделать выбор и принять одну из них или ни одной не принять. Не будем лучше думать о том, что вечно и что тленно, зачем это? Потому и я скажу Вам, что во мне живет вечная благодарность. Скажу только, что, пока я жив, это чувство благодарности к Вам будет пребывать во мне за память и добрые пожелания».

Письмо это, правда, не содержит светских приветов сестре и матери Наташи, но Скрябин не хотел, видимо, рисковать и благодарил ее «за память и добрые пожелания», хотя его «вечная благодарность» была, конечно, порождена прежде всего чувствами, связывавшими его с любимой. А он не скрывал от нее ни опасности, нависшей над ним, ни того отчаяния, которое он стремился победить, ни любви к своей «прекрасной звезде». Отрывок из письма, посланного Наташе летом 1893 года, многое говорит о переживаниях Скрябина в это время:

«Доктора еще до сих пор не произнесли свой приговор. Никогда еще состояние неопределенности не было для меня таким мученьем. О, если бы можно было смотреть светло в будущее, если бы можно было слепо верить в это будущее! Каким заманчивым открылся бы тогда перед нами этот жизненный путь, какими твердыми шагами шел бы

человек к любимой цели. К несчастью, в жизни многое убивает веру, а как бы хотелось, о, как бы хотелось верить. Вот изображение судьбы некоторых людей. Взгляните, в синеве эфира загорелись яркие огни; они играли и так манили к себе, эти чудесные огни. Человек увидел и пленился одним из них. Вот моя звезда, сказал он, и на крыльях чувства и мысли понесся к ней... Пусть лучше я исчезну в безумном порыве, но мысль останется и будет торжествовать».

Во время первого зарубежного путешествия переписка Скрябина и Секериной продолжалась, а в мае 1895 года он получил даже фотографии Наташи через какую-то неизвестную нам особу. В июне «после нескольких недель ожидания» пришло и письмо, из которого Александр Николаевич узнал, что письма, посланные им из Швейцарии, попали не в Наташины руки, а в чьи-то другие. По возвращении в Петербург в конце августа (начале сентября н. ст.) Скрябин отправил в Москву коротенькое письмо, содержащее упрек: «Давно, давно не писали Вы мне, Наталья Валерьяновна...» Какой характер носили их встречи в Москве, куда Скрябин вернулся в октябре, мы не знаем, но можно предположить, что именно той осенью в семье Секериных окончательно было решено, что Скрябин является «неподходящей партией» для Наташи и, видимо, она примирилась с этим «приговором», не решаясь, однако, прямо сказать об этом Александру Николаевичу. Именно этим обстоятельством, несомненно, было вызвано письмо Скрябина, посланное Секериной в декабре 1895 года.

«Еще раз повторяю, что ложь для меня более невыносима. Есть вещи, к которым нужно относиться серьезно. Действовать нужно просто и открыто (если уважают) и уже во всяком случае объяснить, почему необходима ложь, если она порождается. Я слишком уважаю, чтоб говорить и поступать иначе, и совершенно не могу понять, к чему эта ужасная, никому не нужная, порождающая только одни неудовольствия ложная обстановка».

Перед самым отъездом из Петербурга Скрябин отправил записку Секериной, содержащую фразу,

которая была, видимо, прощальной: «Желаю Вам всего, что только может послужить Вашему счастью и благополучию».

Комментируя этот разрыв, который для Скрябина был очередным ударом судьбы, профессор В. Ф. Асмус в предисловии к тому писем Скрябина пишет: «Переписка с Н. В. Секериной, много обещавшая, прекратилась вследствие препятствий, возникших для обоих: родители Н. В. Секериной не были согласны на брак дочери с незнатным и небогатым А. Н. Скрябиным». Но дело было, конечно, не в «знатности» Скрябина, который происходил из старого дворянского рода, и генеалогия его не уступала родословной ни Секериных, ни всех трех будущих мужей Наташи. Здесь невольно вспоминается Шопен, обе невесты которого в конце концов вышли замуж за помещиков.

Ни старшей дочери Секериных — Ольге, чьи воспоминания были опубликованы в 1940 году, ни самой Наталии Валерьяновне (с 1925 года она находилась в эмиграции, где вышла в последний раз замуж за казачьего полковника и скончалась в 1962 году, а не в 1958, как обычно указывают, в возрасте 85 лет), приславшей в московский музей Скрябина письмо с крайне запутанными объяснениями своего разрыва со Скрябиным, не удалось затемнить простой истины. А заключалась эта истина в том, что композитор был болезненным юношей, будущность его представлялась неясной, тем более что он никогда не скрывал от любимой девушки ни повреждения руки, ни своих частых недомоганий. А вся помещичья семья считала, что Наташа должна сделать «хорошую партию». Живя последние десять лет своей долгой жизни в Соединенных Штатах, куда Наталия Валерьяновна переехала после смерти мужа, быть может, она слушала произведения того, кого когда-то любила, в исполнении Владимира Горовица, игравшего и последние сонаты великого композитора, и его ранние этюды, которые Скрябин некогда играл ей сам...

Годы, на протяжении которых Наташа Секерина была для Скрябина «голубым цветком» его жизни и стремлений, вне всякого сомнения, рождали роман-

тические порывы, запечатлевшиеся в его музыке, полной благородства и высокой человечности. И можно представить себе, каким тяжелым ударом было для него разочарование в той, кого он столько лет считал своей невестой. Убедившись, насколько иллюзорны были его надежды на счастье, он решил уехать на какое-то время из Москвы, вероятно, поэтому он писал Беляеву в октябре 1895 года: «Мне все больше и больше хочется играть в Париже». А Беляев оказался настолько чутким, что понял, какое смятение чувств обуревает его любимца и поэтому решил поехать вместе и ним.

Осенью 1895 года Скрябин напряженно работал над большим циклом прелюдий для фортепиано (только в ноябре он написал девять прелюдий, вошедших в соч. 11), который отвлек его от работы над Второй сонатой, хотя уже в октябре он писал Беляеву, что Сафонов находит ее лучше Первой и она «скоро, я думаю, будет окончена»,— значит, многое уже было сочинено. Иногда бывало, что Скрябин по нескольку дней «работал как сумасшедший» (из письма к Беляеву).

То было время, когда музыка Скрябина постепенно завоевывала признание и все чаще звучала на концертных эстрадах. На торжественном вечере выпускников Московской консерватории Ф. Ф. Кенеман играл (впервые в Москве) Первую сонату Скрябина, а сам композитор в декабре принял участие в сборном концерте в Москве, исполнив несколько своих произведений, включая становившийся знаменитым Двенадцатый этюд и (на бис)— ноктюрн для левой руки. В осенние месяцы Игумнов готовился к выступлению в очередном «Русском симфоническом концерте», в программу которого были включены два этюда Скрябина— Восьмой и, разумеется, Двенадцатый. Скрябин не присутствовал на этом концерте, состоявшемся в январе 1896 года, ибо 1 января (20 декабря 1895 года), за несколько дней до того, как ему исполнилось двадцать четыре года, он вместе с Беляевым отправился в свою первую концертную поездку по Европе.

В январе 1896 года русская «звезда первой величины» засияла над странами Запада.

Завоевание признания на Западе

15 (3) января 1896 года в Париже, в Эраровском зале, который видел многих знаменитых музыкантов, состоялся первый авторский концерт Скрябина (заметим попутно, что во многих биографиях композитора эта зарубежная поездка именуется вторым концертным турне, между тем во время первой поездки он вообще не выступал публично, ибо она, как уже говорилось, была предпринята совсем с другими целями).

18 (6) января Скрябин дал концерт в Брюсселе, а 25 (13) января — в Берлине. Играл он свои этюды, мазурки, экспромты, двенадцать прелюдий из цикла, над которым продолжал работать за рубежом, а также «Концертное аллегро» (то было первое исполнение) и финал (вторую часть) тогда еще не законченной Второй сонаты-фантазии. После этих концертов Беляев, убедившись, что выступления его любимца проходят с огромным успехом и что держится он на больших европейских эстрадах с полным самообладанием, вернулся в Петербург, а Скрябин продолжал свое концертное турне по плану, одобренному заботливым покровителем, и выступал в Амстердаме, Гааге, Кёльне. Затем он возвратился в Париж, где состоялось еще несколько его выступлений — как открытых, так и в салонах любителей музыки.

Судя по сохранившимся (видимо, не полностью) отзывам прессы, первая концертная поездка привлекла к Скрябину пристальное внимание европейской общественности, причем в некоторых из этих отзывов содержатся интересные и чуткие оценки его творчества и исполнительского искусства. «Таким, каким он предстал перед нами, он может считаться одним из лучших фортепианных композиторов нынешней русской школы, и мы хотим, чтобы его произведения стали популярными у нас», — читаем мы в парижском «Музыкальном эхо». Обозреватель «Свободной крити-

ки» Эжен Жорж тогда же писал о первом парижском концерте, что Скрябин дал в зале Эрар один из самых замечательных концертов, которые нам довелось слышать за последнее время. Это — исключительная личность, композитор столь же превосходный, как и пианист, столь же высокий интеллект, как и философ; весь — порыв и священное пламя... После концерта он любезно играл сверх программы по просьбе публики».

Эта рецензия особенно интересна тем, что в ней впервые говорится о философских устремлениях композитора. Парижский критик был настолько захвачен музыкой Скрябина, что поехал в Брюссель, чтобы еще раз его услышать. Оттуда он писал: «Между своими концертами в Париже и Берлине молодой пианист — русский композитор Скрябин — выступил в прошлую субботу в Брюсселе в зале Эрар и в течение двух часов держал слушающую его избранную публику под очарованием строгой, отчетливой, нервной и богатой красками игры. Сильные эпизоды звучат у г. Скрябина необыкновенно мощно. Его левая рука поразительна, и самые трудные места он играет с редкой легкостью». Не все отзывы были такими восторженными: в одном из них, например, Скрябину воздавалось должное как пианисту, но творческий облик его, по мнению критика, не отличался «ни индивидуальностью, ни национальным своеобразием», тем не менее пьесы его, охарактеризованные как «очень трудные и очень изысканные, элегантные и сжатые по форме и гармонически совершенные», очаровали слушателей. И хотя кое-кто обращал внимание на «отзвуки Шопена», один из критиков утверждал: «Все его произведения обнаруживают неоспоримую творческую индивидуальность. Его игра — образец особенного, неопишуемого очарования славян, которые являются лучшими пианистами мира. Скрябин. Запомните это имя!»

Имя это крепко запомнили, особенно в Париже. В марте Скрябин писал Беляеву: «Меня буквально каждый день куда-нибудь приглашают и необыкновенно любезны со мной... Я играл во многих парижских салонах и приобрел много музыкальных друзей». О своем втором концерте в Эраровском зале,

состоявшемся весной, Скрябин сообщает своему «доброжелателю и другу»: «Зал полный, а успех такой, что я когда-нибудь желал бы иметь подобный и в России». До этого Александр Николаевич принял участие в концерте парижского общества хорového пения «Эвтерпа». Хотя в программу концерта входили, как обычно, хоровые произведения (на этот раз — Баха, Бородина, Мусоргского и Соколова), Скрябина пригласили, чтобы он исполнил некоторые свои произведения, и выступление его, как отмечал рецензент, сопровождалось «привычным успехом».

Репертуар Скрябина непрерывно пополнялся, в частности, произведениями, созданными в Париже, в том числе и прелюдиями, над циклом которых он не прекращал работы, задумав написать сорок восемь пьес,— по две в каждой тональности. Наиболее ранние тематические «заготовки» этого огромного цикла относятся к 1888 году, когда сочинялась, например, оставшаяся незаконченной баллада, в том же году превратившаяся в Четвертую прелюдию цикла.

По мере создания все новых и новых прелюдий первоначальный замысел менялся. В итоге вместо одного цикла образовалось несколько самостоятельных. В них вошли сорок семь прелюдий, создававшихся на родине (преимущественно в Москве, но Шестая, например, была написана в Киеве в 1889 году) и во время зарубежных путешествий 1895 и 1896 годов. Изменение первоначального замысла объясняется прежде всего тем, что композитор в процессе его реализации не захотел придерживаться заданной себе ранее тональной схемы. «По правде сказать, не все ли равно — ведь дело вовсе не в том, чтобы было во всех тональностях по две. Каждая прелюдия — маленькое сочинение, которое может существовать самостоятельно, независимо от других прелюдий», — писал Скрябин Беляеву весной 1896 года. Сочинявшиеся на протяжении 1888—1896 годов прелюдии Скрябин распределил следующим образом: в соч. 11 вошли двадцать четыре пьесы во всех тональностях, в соч. 13 — шесть, в соч. 15 — пять, в соч. 16 — пять, в соч. 17 — семь. Перед отсылкой рукописи Беляеву сочи-

нения были тщательно пересмотрены, в некоторые внесены существенные изменения, а некоторые — даже заново написаны.

Все сорок семь прелюдий, а также четыре экспромта и «Концертное аллегро» были изданы Беляевым в 1897 году и утвердили окончательно славу Скрябина как яркого, своеобразного композитора, гениальное дарование которого находило все большее признание в Европе. В его этюдах, прелюдиях, экспромтах и других пьесах необычайно рано и отчетливо проявились черты поэчности, развивавшиеся по существу и во все последующие годы его жизни. В соответствии с расширением круга его музыкальных образов увеличивался и арсенал средств пианистической выразительности. Так, например, в упоминавшемся уже «Концертном аллегро», которое Скрябин исполнял в январе 1896 года в нескольких странах, применены разнообразные приемы «большого концертного стиля» с целью достижения особенно сильного эмоционального напряжения, ощущающегося в тяжелой фактуре некоторых разделов этого великолепного произведения. Заметим попутно, что мы знаем «Концертное аллегро», так же как и Вторую сонату Скрябина, не в первоначальной редакции, ибо из письма Беляеву, относящегося к началу лета того же года, известно, что композитора по каким-то причинам эта редакция не удовлетворила («оба сочинения подвергнутся большой переделке»).

Прелюдии Скрябина, работу над которыми он завершал в Париже, можно назвать эмоциональным «микрокосмосом» — так велика гамма чувств и переживаний, воплощенных в этой музыке, напевность которой не оставляет сомнений в ее преемственных связях со славянскими истоками. Но мелодии Скрябина свидетельствуют не только о прочности этих связей, но и о большом, щедром вкладе в сокровищницу славянской музыки, о мировом значении которой писали Серов и Одоевский, Стасов и его младший современник, чешский историк культуры Зденек Неedly.

Русская природа, которая так очаровывала Пушкина и Тургенева, Чайковского и Римского-

Корсакова, Репина и Левитана и многих других отечественных писателей, композиторов и художников, неизменно привлекала Скрябина. И может быть, нелишне будет привести отрывок из его письма, посланного Н. В. Секериной из Гейдельберга в мае 1895 года: «Я все-таки должен сказать, что как ни хороша Европа, а русскому человеку русскую деревню ничто не может заменить; есть какая-то особенная, необъяснимая прелесть, в основе которой лежат ширина и полет. Я не мог бы выжить больше недели в одном месте горной страны. Линия гор прекрасна, но неподвижна и потому утомляет, а в конце концов начинает угнетать. Нужно постоянно менять место, то есть вести кочевую жизнь, для того чтобы постоянно обновляться. А вот мы так свыклись с прелестью наших равнин, что и не замечаем ее. Я встретил раз у Сафонова миссионера, который рассказывал, какое страшное впечатление произвела степь на горца, в первый раз покинувшего свои горы и ехавшего с ним в Россию. Он так испугался этого простора, этой необъятности небесного свода, что поминутно закрывал глаза и долго не мог к этому привыкнуть. Я очень понимаю это». А в начале этого же письма композитор делится и другими впечатлениями: «... Я здесь нашел много того, что уже давно ищю,— это памятников и развалин эпохи, которой я в настоящее время более всего интересуюсь».

За несколько дней до этого Скрябин пишет своей невесте: «Сижу один и люблюсь на печальный Гейдельбергский замок, окутанный серой мглой. Но и в такую погоду как он привлекателен. Куда ни взглянешь, все полно значенья исчезнувших в вечность грозных, но красивых веков!».

И, читая эти строки, невольно вспоминаешь баллады Жуковского и Пушкина, «Рыцарский романс» Глинки, «Старый замок» Мусоргского, симфоническую фантазию «Франческа да Римини» Чайковского и написанную на тот же сюжет, взятый из «Божественной комедии» Данте, оперу Рахманинова. К еще более далеким временам обращался Римский-Корсаков в своей опере «Сервилия», о создании оперы «Саламбо» по «карфагенскому» ро-

ману Флобера мечтали Мусоргский и Рахманинов. И если в лирически-созерцательных прелюдиях Скрябина ощущается ласковое дыхание русской природы, то характерной чертой многих других пьес следует считать «балладность», что подчеркнуто иногда и темповым обозначением (например, в Девятом этюде — *Alla ballata*). Вместе с тем очень многие из названных нами произведений Скрябина характеризуются той тревожностью, которую, как известно, А. В. Луначарский рассматривал как предчувствие грядущих революционных событий или даже пророческое предсказание их, выраженное в гениальных музыкальных образах.

Особенный драматизм некоторым произведениям Скрябина придает контрастное противопоставление лирической созерцательности именно такой тревожности, образы которой иногда как бы взрывают плавное течение музыкальной мысли. Примером такого патетического «взрыва» может служить Десятая прелюдия — одна из самых замечательных пьес цикла «Двадцати четырех прелюдий», примечательная еще и своей краткостью: на протяжении всего двадцати тактов возникает, развивается и внезапно достигает мощной кульминации краткая тема.

В целях достижений той напряженности, которая была обусловлена именно тревожностью и ощущением надвигающихся социальных потрясений, композитор постепенно усложнял гармонические сочетания и последовательности, не прекращая также поисков в области мелодики и ритмики. Творческая эволюция Скрябина отличалась необычайной стремительностью, фортепианная звучность приобретала у него все новые и новые краски, в частности благодаря широкому охвату всех регистров инструмента. В названной уже Десятой прелюдии (написанной, кстати сказать, в той же тональности до-диез минор, что и прославивший Скрябина юношеский этюд) ощущение эмоционального «взрыва» и динамической силы достигается пятикратным ударом опорного звука в низком регистре, звучащим как призывный звон колокола. Заметим попутно, что подобные колокольно-набатные звучности встречаются и в знаменитой прелюдии другого великого

мастера танеевской школы — Рахманинова, написанной примерно тогда же, когда и скрябинская Десятая прелюдия. А через несколько лет сам Скрябин создал непревзойденный образец такой призывной звучности в одном из самых известных своих сочинений — Пятом этюде из цикла «Восемь этюдов» (1903), иногда называемом «Колокольным этюдом». Забегая вперед, скажем, что после смерти Скрябина именно этим этюдом завершал Рахманинов программы из произведений композитора, памяти которого он посвящал свои выступления.

Возвращаясь к первой концертной поездке Скрябина, можно с полной уверенностью сказать, что она была важным вкладом в ту борьбу за международное признание русской музыкальной классики, которой придавал особое значение все тот же Беляев. Вспомним, что именно он организовал еще летом 1889 года в Париже два симфонических концерта, программы которых были составлены так, что слушатели могли достаточно отчетливо представить себе одарённость, мастерство и разнообразие творческих индивидуальностей русской музыки. Римский-Корсаков дирижировал не только своими сочинениями (симфония-сюита «Антар», «Испанское каприччио», фортепианный Концерт), но и произведениями Глинки (увертюра к опере «Руслан и Людмила» и «Камаринская»), Даргомыжского («Чухонская фантазия»), Балакирева («Увертюра на русские темы»), Мусоргского («Ночь на Лысой горе»), Бородина (симфоническая картина «В Средней Азии», Половецкий марш и пляски из оперы «Князь Игорь»), Чайковского (первая часть Первого концерта для фортепиано с оркестром), Лядова (Скерцо). Под управлением Глазунова были исполнены его Вторая симфония и симфоническая поэма «Стенька Разин». Сольные партии концертов Римского-Корсакова и Чайковского играл профессор Петербургской консерватории пианист Н. С. Лавров (1861—1927), исполнивший также несколько пьес Балакирева, Чайковского, Кюи, Лядова и Блуменфельда. В следующем году Римский-Корсаков дирижировал двумя концертами русской музыки в Брюсселе, исполнив там, помимо нескольких произведе-

ний, прозвучавших под его управлением в Париже, Первую симфонию Бородина и «Лирическую поэму» Глазунова.

Скрябин был первым великим русским композитором и пианистом, который уже в конце прошлого столетия, ознаменовавшемся утверждением на Западе величия русской музыки, открыл своим искусством новый период ее развития—вначале в области фортепианного творчества (ко времени завершения его первой зарубежной концертной поездки он был уже автором свыше ста произведений для фортепиано), а затем и симфонического. В конце весны 1896 года он писал Беляеву из Рима, куда приезжал, чтобы повидаться с отцом: «На этой неделе написал симфоническое Allegro для оркестра и теперь инструментую». К этому первому опыту оркестрового сочинения композитор возвращался еще не раз, ибо первоначальная редакция не удовлетворила его. В том же письме Скрябин сообщал Беляеву, что Вторую сонату «хотя и кончил, но совершенно ею неудовлетворен, несмотря на 7 переделок». Такую требовательность к себе Скрябин сохранил и тогда, когда концерты его стали сопровождаться поистине триумфальным успехом и пресса изобиловала лестными отзывами не только о его исполнительском искусстве, но и о подлинно новаторском творчестве. Эта вечная неуспокоенность, неустанные поиски тех «новых берегов», о стремлении к которым говорил Мусоргский, жажда совершенствования своего мастерства—все это было надежнейшим залогом новых больших достижений. И когда Скрябин вернулся на родину, «пространством и временем полный», в русской прессе уже появились сообщения об ореоле славы, разгоравшемся вокруг его имени, но не принешем ему самоуспокоения. С новой силой он продолжал «намечать свой дерзостный путь» к вершинам искусства.

Творческий расцвет

Начиная с октября до конца 1896 года Скрябин был занят корректурой всех сорока семи прелюдий и четырех экспромтов. 12 (24) ноября он писал Беляеву: «Послезавтра вышлю Вам корректуры очень тщательно сделанные; второй не нужно». Однако вторые корректуры, увы, все же понадобились, ибо, как оказалось после просмотра авторской правки Лядовым, Скрябин и на этот раз пропустил множество ошибок. Виною тому была, как всегда, его рассеянность, но также и то, что он, вопреки советам Танеева, читал корректуры за инструментом. Иными словами, композитор играл не то, что он видел в нотах, а то, что ему подсказывали внутренний слух и память. Поэтому если, например, при какой-нибудь ноте в корректуре отсутствовал знак повышения или понижения, то Скрябин, проигрывая данный такт, не замечал ошибки, так как звучало все правильно. То же самое происходило и с обозначениями фразировки и другими элементами нотного текста.

Анатолий Константинович Лядов, который, как уже говорилось, сразу же оценил дарование Скрябина и был единственным, поддержавшим намерение Беляева опубликовать его произведения, и в дальнейшем не раз доказывал свое дружеское отношение к молодому композитору. Долгие часы проводил он за чтением корректур его сочинений, исправляя ошибки, пропущенные автором, уточняя графику нотной записи, указания динамики и всех нужных оттенков звучания.

Смущенный справедливыми упреками Беляева (который старался приучить своего любимца быть более внимательным и сосредоточенным в труде и в жизни — этим объясняются и сравнительно частые наставления в письмах его к Скрябину), Александр Николаевич на этот раз особенно высоко оценил

громадную работу, проделанную Лядовым. В январе 1897 года он писал Беляеву: «Скажи, пожалуйста, Анатолию Константиновичу, что мне даже стыдно просить у него извинения. Я его часто, часто вспоминаю и крепко целую».

Несмотря на то что рассеянность Скрябина довольно рано стала общеизвестной, можно предположить, однако, что осенью 1896 года, когда он держал корректуру такого большого количества своих пьес, его сильно отвлекала от этого занятия напряженная работа над концертом для фортепиано с оркестром. То было по существу первое произведение Скрябина, его первая оркестровая партитура. Симфоническое «Аллегро», начатое несколько раньше, но законченное лишь в 1889 году, не удовлетворило композитора и было издано как «Симфоническая поэма» только через пятьдесят лет под редакцией А. В. Гаука, завершившего отделку партитуры. Нужно сказать, впрочем, что, уступая во многих отношениях более поздним симфоническим произведениям Скрябина, поэма эта, несомненно, уже отмечена чертами индивидуальности, ощущающейся и в начальном речитативе виолончелей и контрабасов во вступлении, и в призывных возгласах труб и в кульминациях, и в ряде гармонических последовательностей.

В концерте, несравненно более ярком по тематическому материалу и своеобразию музыки в целом, оркестровка отличается высоким уровнем, хотя в специальной литературе чаще всего цитируется отзыв о скрябинской партитуре Римского-Корсакова, написанный не без раздражения и содержащийся в его письме к Лядову (публикованном к тому же, как отметил А. В. Кашперов, с произвольными изменениями). В 1898 году партитура концерта и его переложение для двух фортепиано были изданы Беляевым. Впоследствии Кашперов проделал огромную текстологическую работу, итоги которой получили отражение в выпущенном под его редакцией в 1963 году Государственным музыкальным издательством в Москве новом издании партитуры концерта. Из приложения к этому изданию явствует, что в чистовой автограф партитуры Римский-Корсаков

(первоначально отказавшийся делать замечания) внес лишь пять незначительных поправок, относящихся к оркестровке, а подавляющее большинство ошибок и неточностей записи нотного текста, отмеченных им и переписчиком беляевского издательства, оказалось попросту результатом недосмотра.

Перечисляя Скрябину все его «грехи», Беляев в том же письме от 31 мая 1897 года подтвердил, что будет печатать концерт и указал сумму гонорара — 600 рублей. К сожалению, письмо самого Римского-Корсакова, посланное Скрябину после просмотра концерта, не сохранилось, но мы можем судить о его содержании по письму Скрябина к Лядову, посланному, правда, еще до получения рукописи с правкой Римского-Корсакова:

«Вчера я получил письмо от Николая Андреевича, которое меня немного опечалило. Я очень благодарен Николаю Андреевичу за его любезное внимание, но неужели он потратил столько времени на просмотр Концерта только для того, чтобы после сказать, что оркестровка его слабая? Неужели, будучи так любезен, он не хотел мне принести и маленькой пользы, отметив хотя бы NB-нами те места, которые ему кажутся наиболее слабыми — и почему?.. Ведь легко сказать — учитесь инструментовке, а способ только один — это слышать свои сочинения в исполнении, потому что одни рассуждения — это десятая доля того, что требуется. Теперь, если я не слышу, да мне никто ничего не скажет, так каким же образом я научусь? Партитуры я читал, читаю и буду, конечно, читать, но натолкнуться именно на такой случай, какой мне нужен, — дело мудреное. Теперь я каждый день занимаюсь, да это ни к чему не ведет. Фантазировать и комбинировать я могу сколько угодно; такой узор выведу, что и самому Николаю Андреевичу не снилось, но без опыта — это все ничто. Прости, что я столько наболтал. Но мне немножко неприятно: я считал Николая Андреевича добрым-добрым, а теперь вижу, что он только любезен. Мне во всяком случае стыдно, что я осмелился затруднить его, и впредь я, конечно, делать этого не буду. Буду, как и до сих пор, сам до всего доходить. Посоветуй,

пожалуйста, что мне делать; в крайнем случае пришли мне партитуру (ведь она у тебя), я переинструментую и сам буду за себя отвечать...»

В этих строках ощущается и оскорбленное самолюбие, и уверенность мастера в своих силах, и чувство обиды.

До того как концерт был опубликован, Скрябин исполнил его в Одессе на вечере симфонической музыки местного отделения Русского музыкального общества, состоявшемся 11 октября 1897 года под управлением В. И. Сафонова, назвавшего в письме к дирекции это произведение «замечательным» и сообщившим, что «этот юноша теперь на пути к славе — он играл с огромным успехом в Париже, Амстердаме, Брюсселе и Берлине». Подчеркивая, что исполнение концерта будет первым, Сафонов выражал уверенность в том, что оно «произведет, наверное, сенсацию в музыкальном мире, а честь почина будет у Одессы».

Перед тем как приступить к характеристике этой действительно замечательной партитуры Скрябина, необходимо сказать, что оценка Римского-Корсакова, так резко расходящаяся с восторженными словами Сафонова, объясняется, по всей вероятности, привычной требовательностью главы петербургской композиторской школы даже к деталям нотной записи. Какие бы то ни было небрежности, даже если это были просто описки, буквально выводили его из себя. Известно, что такое же раздражение вызвала у Римского-Корсакова партитура прекрасной симфонии Калинникова, которую смертельно больной композитор представил в довольно неопрятном виде, не имея средств отдать переписчику (о чем, правда, Николай Андреевич тогда не знал).

Но Римский-Корсаков был не только великим композитором и требовательным воспитателем плеяды русских музыкантов, а и кристально чистым человеком, умевшим давать оценку как чужим, так и собственным поступкам. Уже в конце следующего года он сам дирижировал новым произведением Скрябина, о чем будет сказано дальше. Что же касается скрябинского концерта, то он навсегда

вошел в русскую музыкальную классику, оставшись наряду с концертами Чайковского и Рахманинова одним из высших ее достижений в этом жанре.

Черты новаторства в концерте получили дальнейшее развитие не только в области мелодики и гармонии, но и в жанровой трактовке произведения. Несмотря на то что партия солирующего инструмента насыщена всеми видами пианистической техники и не лишена виртуозного блеска, все же здесь необычайно ярко проявилось то стремление композитора к поэмности, которое, как уже говорилось, характеризует многие его прелюдии, этюды и другие фортепианные пьесы. Уже в самом начале первой части концерта в кратком оркестровом вступлении первая валторна интонирует краткую напевную мелодию, которая является как бы тематическим стержнем всего произведения, проходящим через все три части концерта. Такой прием впервые применен именно в скрябинском концерте, где решена проблема органической спаянности симфонического цикла, тревожившая многих великих мастеров, обращавшихся к этой сложнейшей форме.

Характерной последовательностью трех звуков, образующих стержень, начинается и сольная партия фортепиано. Затем этот краткий мотив появляется у первых и вторых скрипок, развивающих лирическую, поэтически-обаятельную тему, изложенную фортепиано. Характер исполнения темы определяется авторской ремаркой «импровизационно», отсутствовавшей в беляевском издании, но внесенной композитором в числе прочих пометок в партитуру, принадлежавшую ученику Скрябина, талантливому пианисту и дирижеру Игорю Сергеевичу Миклашевскому (1894—1942), под управлением которого исполнялись все симфонические произведения Скрябина. Довольно многочисленные поправки и ремарки, либо собственноручно, либо поручив Миклашевскому записать их, композитор внес во все партитуры (ныне хранящиеся в Государственном музее А. Н. Скрябина в Москве).

Насколько эта дополнительная авторская правка обогатила и уточнила нотную запись, а также исполнительскую нюансировку, видно, в частности,

из приложений к изданию партитуры концерта под редакцией А. В. Кашперова. Изучение партитуры убеждает в том, как продуманы в ней все детали симфонического развития, органической частью которой является партия фортепиано: ничего лишнего, ничего случайного. Невольно вспоминается выражение Балакирева, говорившего о себе, что у него «каждая нотка гвоздиком прибита». Именно такой «прочности фактуры» учил молодых композиторов Танеев.

Три части концерта образуют единое стройное целое, отличающееся богатством музыкальных образов, стройностью их развития, сопоставления и драматургического обобщения. Если в первой части с лирически-взволнованной первой темой контрастирует просветленная вторая тема и на этом контрасте строится разработка, приводящая к патетическому торжеству лирико-драматических образов, то вторая часть концерта представляет собою тему с вариациями. Изложение темы поручено засурдиненной струнной группе (без контрабасов), звучность которой подчеркивает элегически-созерцательный характер мелодии, сочиненной композитором, как полагают, в двенадцатилетнем возрасте. Эта тема преобразуется затем в пяти вариациях, развиваясь то в потоке фигураций солирующего фортепиано, то в стремительной «скерцообразной» смене регистров на фоне упорно повторяющейся в оркестре ритмической фигуры, то в тяжелой поступи похоронного марша, и, наконец, утверждается в «сияющей» звучности заключительной вариации и финала.

В концерте ярко проявилось мастерское владение Скрябиным как сонатно-симфонической формой, так и вариационными приемами развития. В процессе работы над партитурой Скрябину пришлось решать самые разнообразные проблемы инструментровки, причем наиболее сложной из них была проблема соотношения звучности оркестра и солирующего инструмента. В связи с тем, что по этому поводу появлялись (а порою и появляются даже в специальной литературе вплоть до последнего времени) высказывания о «промахах» Скрябина, в результате которых якобы в некоторых местах то

оркестр заглушает фортепиано, то солист подавляет звучание оркестра,—приходится сказать, что внимательный анализ партитуры концерта позволяет категорически отрицать подобные утверждения. Наоборот, буквально каждый такт свидетельствует о той продуманности оркестровки, которой отличаются и все последующие партитуры Скрябина.

На первое исполнение концерта в Одессе композитор приехал уже вместе с женой, талантливой пианисткой Верой Ивановной Исакович (1875—1920), блестяще окончившей в 1897 году Московскую консерваторию с золотой медалью. До этого Вера Исакович посещала музыкальные классы Русского музыкального общества в Нижнем Новгороде, затем семнадцать лет приехала в Москву, где на ее дарование обратил внимание профессор Павел Юльевич Шлецер (1848—1898), в семью которого она была принята как родная. Скрябин познакомился с ней, бывая у Шлецера, которому Сафонов представил своего ученика со словами: «Я привез Вам мое сокровище». Ю. Д. Энгель, пользовавшийся доверием и дружбой Скрябина, писал в своем очерке о нем, что постепенно «Скрябин стал чаще видеться с Верой Ивановной, причем играл ей свои сочинения, рассказывал о своих композиторских намерениях, а также—с той откровенностью, которая всегда отличала его,—о своих сердечных увлечениях и разочарованиях».

Мы вправе предположить, следовательно, что еще до свадьбы Скрябин говорил невесте о своей любви к Наташе Секериной, а может быть, и о другом сильном увлечении—«блестящей по внешности, очень интересной и образованной» русской девушкой. О ней мы почти ничего не знаем, кроме характеристики, данной Энгелем, сообщившим также ее инициалы—М. К. Ф. и первую букву фамилии родных—С., у которых она жила в Париже. Энгель, правда, добавляет: «Она сделалась невестой Скрябина, но вскоре они разошлись...» Из писем Скрябина мы знаем, что в «тайну М. К. Ф.» был посвящен М. П. Беляев. Именно он помог Скрябину преодолеть душевный кризис, связанный с отсутствием писем от этой девушки, родные которой,

видимо, были не менее «благоразумны» и рассудительны, чем семья Наташи. И, хотя из Петербурга Скрябин, обласканный Беляевым, с которым он перешел даже на «ты», вернулся уже с твердым намерением избрать Веру Ивановну подругой своей жизни, сомнения не покидали его.

Можно представить себе, в каком настроении Любовь Александровна и ее брат Владимир поехали в Нижний Новгород, чтобы присутствовать на свадебных торжествах. «Через несколько дней после свадьбы,— пишет Любовь Александровна,— молодые уехали... На вокзале было человек тридцать. Стояли на платформе, шумели, все вместе говорили. А я только смотрела на Шуриньку. Он был очень бледен, глаза грустные, а сам смеется вместе с другими...» Именно таким—бледным, с грустными глазами—выглядит Скрябин на снимке того времени.

Пребывание новобрачных в Крыму было не очень долгим, но именно эти недели, как можно предположить, способствовали завершению Второй сонаты-фантазии, ибо если в первой ее части отразились впечатления композитора от Лигурийского моря, волнами которого он любовался в Генуе, то вторая, заключительная часть сочинялась на берегу Черного моря. Не отрицая роли тех импульсов, какие, несомненно, рождало созерцание «свободной стихии», нельзя сомневаться, что образы Второй сонаты далеко выходят за пределы пейзажной изобразительности и раскрывают волевые порывы человека, побеждающего сомнения. В своей книге «Сонатная форма произведений Скрябина» Павчинский, анализируя Вторую сонату, приходит к выводу, что произведение это «менее трагично, чем окаймляющие его сонаты», и что «смягчение трагического начала можно объяснить ассоциативными связями с моментами созерцания стихии, и бурной, и прекрасной в то же время». Гимном этой красоте моря и вместе с тем гимном величию и благородству человека и его высоких чувств звучит кантилена, возникающая во второй части сонаты (вторая тема).

«Как здесь хорошо!!» — писал Скрябин Беляеву из Гурзуфа, сообщая, что у них с женой «очень

маленькая комната, но зато с прекрасным видом на море». В Одессе, куда Скрябины отправились из Гурзуфа, он, учтя замечания Сафонова и свои впечатления от звучания оркестровой партии концерта, внес некоторые изменения в партитуру.

Точной даты окончания Второй сонаты мы не знаем. Известно только, что она была переписана начисто Верой Ивановной и выслана уже из Вены Беляеву который «сразу же отправил ее в гравировку». Несколько позже в лейпцигскую нотопечатню была послана партитура концерта, а затем и переложение для двух фортепиано, сделанное женой композитора, но окончательно отредактированное им самим.

В том же году Беляев писал Скрябину, что весь тираж его «Двенадцати этюдов» распродан, а поэтому издательство выпускает их вторым изданием. Понадобилось также новое издание «Allegro appassionato». Все это было еще одним свидетельством непрерывно возрастающей популярности творчества композитора, который и во время приезда в Париж мог убедиться в том, что русская музыка привлекает все более пристальное внимание и завоевывает мировое признание.

В январе 1898 года в Париже состоялся еще один авторский концерт. На этот раз исполнителями были и сам Александр Николаевич и его жена. Скрябин играл Вторую сонату, четырнадцать прелюдий и ряд других пьес, закончив выступление незадолго до этого написанным большим полонезом. Вера Ивановна играла «Концертное аллегро», несколько этюдов (в том числе Двенадцатый) и прелюдий, экспромт и мазурку,—одним словом, в программе были представлены различные жанры творчества Скрябина. Из писем композитора и из рецензии известно, что этот концерт сопровождался несомненным успехом. Но так как он написал Беляеву об «успехе артистическом», тот заподозрил, что Скрябин недостаточно откровенен с ним и возможно скрывает финансовые трудности, связанные с организацией концерта. Обиделся тогда Беляев на Скрябина и за то, что композитор не сообщил ему о сочинении полонеза.

Скрябин, который был крайне самолюбив и порою очень резко реагировал на недостаточно корректные выражения и высказывания в свой адрес, Беляеву прощал любую «ругань», потому что знал, как глубоко его любит этот незаурядный человек, и верил в его искренность, когда очередные назидания Беляев завершал словами: «Желаю тебе и артистической, и материальной удачи, но и те и другие неудачи твои меня не удивят и не поколеблют».

А Скрябин продолжал отдаваться творческим порывам, и пресловутая рассеянность его частью объяснялась тем, что он весь был порою поглощен очередным творческим замыслом. Отвечая на один из упреков Беляева, он сообщал ему, что сыгранный в Париже полонез он не считает законченным, но теперь «занят другим сочинением». Этим сочинением была Третья соната. К сожалению, творческое напряжение, которое было, видимо, привычным состоянием Скрябина, сопровождалось непрекращавшейся борьбой с заболеванием правой руки, дававшим себя знать особенно сильно после публичных выступлений. Так было и в Париже после выступления, о котором шла речь. Скрябин сомневался тогда, сможет ли он «порядочно сыграть» сольную партию концерта, исполнить который предложил ему дирижер Камиль Шевильяр. Эти сомнения и то обстоятельство, что концерт пришлось бы играть с одной репетиции, побудили Скрябина отказаться от выступления.

Как выяснил Кашперов, предложение Шевильяра было связано с рекомендательными письмами Сафонова, неустанно заботившегося о своем бывшем ученике вплоть до того, что, подобно Лядову, он — один из самых выдающихся русских музыкантов того времени — читал корректуру партитуры скрябинского концерта и все его оркестровые партии. Что касается Беляева, то хотя он порой и донимал Скрябина своими наставлениями, но продолжал постоянно и неизменно окружать его заботами. После установления прочных отношений с издательством Беляева, сыгравших такую громадную роль в признании и распространении произведе-

дений Скрябина, он начал получать от Митрофана Петровича ежемесячно по сто рублей в качестве аванса, погашавшегося при выплате гонорара за его очередные произведения. Во время пребывания Скрябина с женой за границей в 1897—1898 годах Беляев удвоил эту сумму. Кроме того, как вспоминает А. В. Оссовский, «М. П. Беляев всегда оплачивал сочинения Скрябина (как и сочинения Римского-Корсакова, Лядова и Глазунова — других исключений не было) значительно повышенными гонорарами против общих для всех других композиторов норм расценок, твердо и весьма детально в уставе издательства разработанных».

Беляев и мастера корсаковской школы, на мнение и авторитет которых он неизменно опирался, стремились не только материально обеспечить молодого композитора, но и морально поддержать его в нужный момент. 25 ноября (7 декабря) 1897 года В. В. Стасов, с присущей ему чуткостью высоко оценивший дарование Скрябина при первом же знакомстве с его творчеством, писал ему: «Многоуважаемый Александр Николаевич, у меня есть до Вас одно очень важное дело. Вам присуждена премия в 1000 рублей за разные ваши сочинения музыкальные, но кто присудил,— того не знаю. Это какой-то таинственный любитель русской музыкальной школы, который желает оставаться неизвестным, но с 1884 года действует через меня, и я всякий год передаю известные суммы, намеченные им русским композиторам. Это совершается всякий год 27-го ноября—Глинкинский день, так как 27-го ноября даны в 1-й раз и „Жизнь за царя“, и „Руслан и Людмила“. Мои сношения с Неизвестным через петербургскую *Poste restante*. Теперь, во исполнение присуждения нынешнего года, обращаюсь к вам с просьбой сказать мне: угодно Вам принять эту премию или нет?»

Только после смерти М. П. Беляева в 1903 году выяснилось, что «таинственным любителем русской музыкальной школы» был именно он.

«Новая Библия»

По возвращении в Россию в мае 1898 года Скрябин занялся отделкой своих произведений, созданных за границей. Уже в следующем месяце он послал в издательство полонез (соч. 21) и четыре прелюдии (соч. 22), а в августе—Третью сонату, работа над завершением которой, как он писал Беляеву, сильно утомила его. Все эти произведения вышли из печати в том же году, который ознаменовался также сочинением оркестровой прелюдии (так называл ее вначале автор), озаглавленной им в окончательной редакции «Мечты». На этот раз Римский-Корсаков одобрил произведение и даже сам дирижировал первым его исполнением в Петербурге 5 (17) декабря в «Русском симфоническом концерте», в котором выступил и Скрябин, исполнив несколько своих этюдов, прелюдий и экспромт. Появление за пультом Римского-Корсакова в качестве исполнителя оркестрового, пусть даже небольшого сочинения Скрябина, было глубоко символическим, ибо знаменовало собою начало безоговорочного признания его как симфониста.

Хотя «Мечты» еще не предвещали грандиозных свершений Скрябина в данной области музыкального творчества, все же в этой партитуре, как и в партитуре Концерта для фортепиано с оркестром, проявились черты своеобразного творческого облика композитора, ощущающиеся и в проникновеннейшей лиричности мелодии, и в гармонических последовательностях, и, наконец, в оркестровых находках («воздушная» звучность трелей и тремоло струнных, применение фагота в верхнем регистре). В Москве «Мечты» были исполнены впервые Сафоновым, с трудом возвращавшимся к концертной жизни после постигших его тяжелых ударов судьбы—почти одновременной смерти двух горячо любимых дочерей-подростков.

Незадолго до приезда в Петербург, где исполнялись «Мечты» и Концерт, Скрябина, которому было всего лишь двадцать шесть лет, пригласили войти в состав профессуры Московской консерватории. Это предложение исходило от директора В. И. Сафонова, который неизменно восхищался высоким артистизмом Скрябина. Не без колебаний принимая это, разумеется, весьма лестное предложение, Скрябин поделился своими сомнениями с женой и Беляевым, которому он писал 30 августа: «Василий Ильич приглашает меня в консерваторию профессором фортепьяно со всевозможными льготами. Я буду иметь только 12 учеников (старших курсов), то есть 12 часов в неделю; гонорар 1.200 рублей. Я думаю, что это не может быть помехою занятиям композицией. Во всяком случае я принимаю это обязательство только на год или даже до мая текущего сезона, так что не буду чувствовать себя связанным».

В ответном письме Беляев уклонился от совета, заметив, однако, многозначительно: «Ты ведь знаешь, что я всегда был за определенные занятия, налагающие на человека известные обязанности и приучающие его к известному порядку. Следовательно, с этой стороны мне нечего ставить и вопроса. А вот вопрос—в каком состоянии твое здоровье? т. е. можешь ли ты без ущерба для него принять на себя обязанности профессора при консерватории?»

Скрябин знал, что на место, освободившееся после смерти профессора П. Ю. Шлецера, претендовали пианисты, которые были старше его и к тому же имели педагогический опыт. И видимо, именно с этим был связан факт, что после петербургского исполнения Концерта стрелы критики были направлены в Скрябина как пианиста. Сейчас странно читать, например, такие строки: «Судить об этом произведении покуда нельзя, так как возможно, что все хорошие стороны его—если таковые имеются—были убиты плохим исполнением. Как исполнитель г. Скрябин стоит ниже среднего уровня. Его сухой слабый тон, жесткий деревянный удар, постная, механическая, лишенная почти всякой нюансировки игра сделали фортепианную партию слишком неза-

метной среди голосов оркестрового сопровождения. Фортепиано вязло в оркестре, как в болоте, чему способствовала и не всегда удачная инструментовка. Понять и оценить совершенно новую пьесу при таком невыгодном освещении было затруднительно. Две вещицы, исполненные г. Скрябиным сверх программы, оказались удачнее. Вторая из них — ноктюрн для левой руки — довольно популярна среди петербургских пианистов...» А ведь писал это не дилетант, а такой образованный музыкант, хороший пианист и авторитетный историк музыки, как Николай Федорович Финдейзен (1868—1928), ставший впоследствии одним из наиболее восторженных почитателей Скрябина! Впрочем, как известно, высказывания отдельных критиков не определяли путей развития русской музыки.

В марте 1899 года Скрябин с большим успехом опять играл свой концерт (под управлением Сафонова, который исполнил перед этим и «Мечты»). Что же касается начатой Скрябиным педагогической деятельности, то уже на первых порах следует отметить наплыв учеников в его класс: вместо двенадцати человек, о которых он сообщал Беляеву в письме, в следующем учебном году (1899/900) их было уже — двадцать один. В конце первого учебного года посетивший Москву известный пианист (воспитанник Петербургской консерватории) П. Л. Кон писал одному из своих друзей: «Скрябин пригласил меня к себе в класс выслушать его учениц, и я с большим удовольствием пробыл 4 часа, убедясь в том, что он солидный педагог и ведет свое дело с большим знанием и любовью. Я почти уверен, что он лучший профессор Московской консерватории».

Несмотря на педагогический труд, отнимавший у Скрябина много времени (помимо консерватории он преподавал игру на фортепиано в Екатерининском институте, некоторые воспитанницы которого поступали затем в его класс в консерватории), творческая деятельность композитора не прекращалась. Помимо небольших пьес создана была Первая симфония, над которой он интенсивно работал летом на даче в подмосковной местности Дарьино. В

июне Скрябин писал Беляеву, что он «занят одним большим сочинением для оркестра», а через три месяца сообщал ему: «За лето я сочинил симфонию (6 частей), кроме последней части. Теперь ее инструментую». В ноябре из письма Стасова Скрябин узнал о том, что ему опять присуждена Глинкинская премия (на этот раз в размере 500 рублей), которая пришлось весьма кстати, так как семья его увеличилась: Вера Ивановна ожидала рождения второго ребенка.

Почти весь 1900-й и начало следующего года прошел под знаком Первой симфонии. Скрябин, как всегда, показал ее прежде всего Сафонову, а затем сразу же по приезде в Петербург Лядову. После ознакомления с партитурой Римский-Корсаков, Глазунов и Лядов пришли к выводу, что ее можно печатать до исполнения, но категорически настаивали на переделке вокальных партий шестой части, крайне трудных, а иногда и просто неисполнимых, как писал Беляев композитору. Скрябин, правда, советовался по поводу этих партий с профессором Умберто Мазетти, который счел их вполне удобоисполнимыми, но тем не менее согласился переделать их, понимая, что вокальная техника такого выдающегося виртуоза, как Мазетти, не может быть сравнима с возможностями хористов. Пока тексты вокальных партий переводились на французский и немецкий языки, пианист-композитор А. А. Винклер делал переложение для фортепиано в четыре руки.

В июне 1900 года Скрябин опять поехал в Париж. По дороге он задержался на два дня в Берлине, где, как писал жене, договорился об их совместном выступлении в январе следующего года. На тот же месяц были запланированы и два концерта в Париже. Но ни один из них, к сожалению, не состоялся, так как Скрябин никогда не отличался практичностью и, видимо, не сумел оформить как следует договорные отношения.

В Париже в это время действовала Международная промышленная выставка, привлекавшая всеобщее внимание парижан и приезжих, и Скрябин на этот раз выступил только в маленьком (на двести

мест) зале «Журналь». Он сыграл две средние части Третьей сонаты, полонез, похоронный марш из Первой сонаты, прелюдии, мазурки, один из экспромтов и этюды, в том числе Двенадцатый, вызвавший, как обычно, бурную овацию.

Из Парижа Скрябин направился в Швейцарию и пробыл там две недели. Жил он поблизости от Цюриха, в Бендликоне — «настоящей швейцарской деревне». Верные друзья его по-прежнему заботились о нем. Сафонов, который познакомился с Первой симфонией в фортепианном переложении Винклера, писал Скрябину: «Не могу передать тебе моего восхищения твоей новой симфонией, а вместе с тем крайнее огорчение неудачной аранжировкой <...> С нетерпением буду ждать присылки корректурного экземпляра партитуры для того, чтобы к осени подготовить к исполнению твое дивное творение». Переложением Винклера, на котором остановил свой выбор сам Скрябин, были недовольны и другие друзья композитора, восторгавшиеся его симфонией. О ней речь шла и во время краткого свидания Скрябина с Беляевым, который незадолго до отъезда Скрябина в Париж поехал по предписанию врача на баварский курорт Киссинген, чтобы провести там четырехнедельный курс лечения язвы желудка. 8(21) июля 1900 года композитор, посылая жене виды Швейцарии, которыми он не переставал восхищаться, писал: «...Только что расстался с Митрофаном, который пробыл здесь 2 дня...»

Зная характер Беляева, который стремился тем летом непременно встретиться со своим любимцем, можно не сомневаться, что беседы их шли о новых творческих замыслах и беспокойных исканиях Скрябина, порою тревоживших его «доброжелателя и друга». Дело в том, что незадолго до отъезда Беляева на курорт он послал Скрябину письмо, как всегда прямое, но на этот раз несколько резковатое, очень критически отозвавшись о замысле Скрябина (оставшемся неосуществленным) создать крупное вокально-симфоническое произведение, «которое бы начиналось вокальною, а кончалось оркестровою музыкою». Беляев предупреждал Скрябина, что он таких сочинений печатать не будет и добавил:



Татьяна Федоровна Шлецер,
вторая жена Скрябина



19/06
СМ

МАЛЫЙ ЗАЛЪ КОНСЕРВАТОРИИ.

Въ Четвергъ, 2-го Марта,

КОНЦЕРТЪ

ПИАНИСТКИ

В. И. СКРЯБИНОЙ.

Программа концерта сочинения

А. Н. СКРЯБИНА.

✕ ПРОГРАММА ✕

I.

Op. 1. Valse.

Op. 3. 2 mazurkas: f, e-moll.
2) re-moll.

Op. 5. Nocturno.

Op. 8. Etudes: Cis-dur, As-dur,
Des-dur, b-moll, gis-moll.

— Антрактъ 10 минутъ. —

II.

Op. 10. Impromptu, A-dur.

Op. 11. Preludes: e-moll, re-moll,
Des-dur.

Op. 12. Impromptu: Fis-dur, b-moll.

Op. 17. Preludes: d-moll, f-moll.

Op. 19. Sonate Fantaisie:

a) Andante.

b) Presto.

— Антрактъ 10 минутъ. —

III.

Op. 27. Preludes: b-moll, re-moll.

Op. 29. Prélude, G-dur.

Op. 43. Etudes: Des-dur, cis-moll.

Op. 32. Poème, Fis-dur.

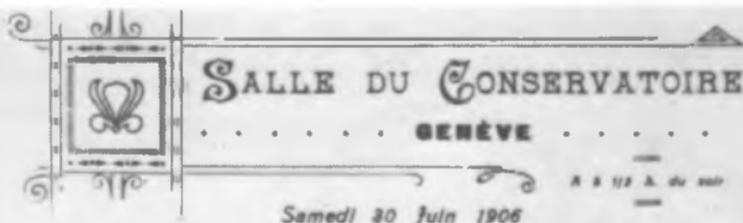
Op. 36. Poème Satanique.

Начало въ 8 ч. веч., оконч. въ 11 ч. веч.

Ролью фартука Выходова, отъ лавочки Гериха и Гроссманъ.

На концерте ВЫСОЧАЙШЕ удостоеннаго 4 мая 1892 года званія Государственной Советни-
цы и устроит. 30 апреля 1893 г. концерта имени своего въ славянскихъ земляхъ и россійской
имперіи Академикъ Императорскаго университета въ Варшавѣ, бывшій директоръ Императорскаго
Всѣхъ наукъ университета 1893 г. Вацл. Грудзинскій Ганка-Кабаръ ПРИБЕЖИТЬ.

Въ издательствѣ Императорскаго Университета въ Варшавѣ. Издана въ Типографіи Г. А. Шенкеля.



A 8 1/2 h. du soir

Samedi 30 Juin 1906

CONCERT

DONNÉ PAR M.

Scriabine

POUR L'AUDITION DE SES ŒUVRES

PROGRAMME

PREMIÈRE PARTIE

- Allegro de Concert en si bémol mineur (Op. 18)
Nocturne en ré bémol majeur, pour la main gauche seule (Op. 9 n° 1).
Six Préludes
Trois Mazarkas

DEUXIÈME PARTIE

- Sonate n° 3 en fa dièse mineur (Op. 23)
A Allegro drammatico — B Allegretto
C Andante — D Presto
Deux Poèmes (Op. 32)
Trois Études (Op. 8, 2)
Valse en la bémol majeur.

Plans du concert ERARD aux salons de la maison Ch. BERGER

PRIX DES PLACES

FAUTEUIL DE PARQUET, 5 FR. — PARQUET, 3 FR.
PANTERRE, 2 FR. — GALERIE, 1 FR.

Billets à l'entrée : Magasin de musique HENRI, boulevard du Théâtre, 4 ;
ROTSCHY, Corretaria, 22 et chez le concierge du Conservatoire.

BILLETS A L'ENTRÉE DU CONCERT

Ouverture des Portes à 8 heures

Программа концерта А. Н. Скрябина в Женеве

Программа концерта В. И. Скрябиной в Москве



Георгий Валентинович Плеханов,
знакомивший Скрябина с сочинениями
К. Маркса, Ф. Энгельса и В. И. Ленина



Книги Г. В. Плеханова с дарственными надписями Скрябину



Le Divin Poème.
TROISIÈME
SYMPHONIE
| Ut |
pour
grand **Orchestre**
composée
par
A. Scriabine.
OP. 43.

Partition d'orchestre	Pr. 24 fr.
Parties d'orchestre	Pr. 28 fr.
Parties supplémentaires à 2	Pr. 2 fr.

Propriété de l'Éditeur pour tous Pays.
M. P. BELAÏEFF, LEIPZIG.

1905

1906 - 1941

The Library of the State Library of Prussia

Титульный лист первого издания
партитуры Третьей симфонии Скрябина



Большой зал Московской консерватории

Первая страница партитуры «Поэмы экстаза»

$\frac{7}{4}$ Adagio

2. Prime in B-flat

8. 1844/1845

Handwritten musical score for a symphony, featuring various instruments and staves with musical notation. The score is written in ink on aged paper. The instruments listed on the left include:

- Horn I
- Horn II
- Clarinet I
- Clarinet II
- Flute I
- Flute II
- Oboe I
- Oboe II
- Bassoon I
- Bassoon II
- Trumpet I
- Trumpet II
- Trumpet III
- Trumpet IV
- Trumpet V
- Trumpet VI
- Trumpet VII
- Trumpet VIII
- Trumpet IX
- Trumpet X
- Trumpet XI
- Trumpet XII
- Trumpet XIII
- Trumpet XIV
- Trumpet XV
- Trumpet XVI
- Trumpet XVII
- Trumpet XVIII
- Trumpet XIX
- Trumpet XX
- Trumpet XXI
- Trumpet XXII
- Trumpet XXIII
- Trumpet XXIV
- Trumpet XXV
- Trumpet XXVI
- Trumpet XXVII
- Trumpet XXVIII
- Trumpet XXIX
- Trumpet XXX
- Trumpet XXXI
- Trumpet XXXII
- Trumpet XXXIII
- Trumpet XXXIV
- Trumpet XXXV
- Trumpet XXXVI
- Trumpet XXXVII
- Trumpet XXXVIII
- Trumpet XXXIX
- Trumpet XL
- Trumpet XLI
- Trumpet XLII
- Trumpet XLIII
- Trumpet XLIV
- Trumpet XLV
- Trumpet XLVI
- Trumpet XLVII
- Trumpet XLVIII
- Trumpet XLIX
- Trumpet L

The score includes musical notation such as notes, rests, and dynamics. A handwritten note "2. Prime in B-flat" is written above the first staff. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Horn I, Horn II, Clarinet I, Clarinet II, Flute I, Flute II, Oboe I, Oboe II, Bassoon I, Bassoon II, Trumpet I, Trumpet II, Trumpet III, Trumpet IV, Trumpet V, Trumpet VI, Trumpet VII, Trumpet VIII, Trumpet IX, Trumpet X, Trumpet XI, Trumpet XII, Trumpet XIII, Trumpet XIV, Trumpet XV, Trumpet XVI, Trumpet XVII, Trumpet XVIII, Trumpet XIX, Trumpet XX, Trumpet XXI, Trumpet XXII, Trumpet XXIII, Trumpet XXIV, Trumpet XXV, Trumpet XXVI, Trumpet XXVII, Trumpet XXVIII, Trumpet XXIX, Trumpet XXX, Trumpet XXXI, Trumpet XXXII, Trumpet XXXIII, Trumpet XXXIV, Trumpet XXXV, Trumpet XXXVI, Trumpet XXXVII, Trumpet XXXVIII, Trumpet XXXIX, Trumpet XL, Trumpet XLI, Trumpet XLII, Trumpet XLIII, Trumpet XLIV, Trumpet XLV, Trumpet XLVI, Trumpet XLVII, Trumpet XLVIII, Trumpet XLIX, Trumpet L. The second system includes staves for Trumpet LI, Trumpet LII, Trumpet LIII, Trumpet LIV, Trumpet LV, Trumpet LVI, Trumpet LVII, Trumpet LVIII, Trumpet LIX, Trumpet LX, Trumpet LXI, Trumpet LXII, Trumpet LXIII, Trumpet LXIV, Trumpet LXV, Trumpet LXVI, Trumpet LXVII, Trumpet LXVIII, Trumpet LXIX, Trumpet LXX, Trumpet LXXI, Trumpet LXXII, Trumpet LXXIII, Trumpet LXXIV, Trumpet LXXV, Trumpet LXXVI, Trumpet LXXVII, Trumpet LXXVIII, Trumpet LXXIX, Trumpet LXXX, Trumpet LXXXI, Trumpet LXXXII, Trumpet LXXXIII, Trumpet LXXXIV, Trumpet LXXXV, Trumpet LXXXVI, Trumpet LXXXVII, Trumpet LXXXVIII, Trumpet LXXXIX, Trumpet LXXXX, Trumpet LXXXXI, Trumpet LXXXXII, Trumpet LXXXXIII, Trumpet LXXXXIV, Trumpet LXXXXV, Trumpet LXXXXVI, Trumpet LXXXXVII, Trumpet LXXXXVIII, Trumpet LXXXXIX, Trumpet LXXXXX.

2755



Обложка первого издания
партитуры «Поэмы экстаза»

Феликс Михайлович Блуменфельд,
первый исполнитель «Поэмы экстаза»

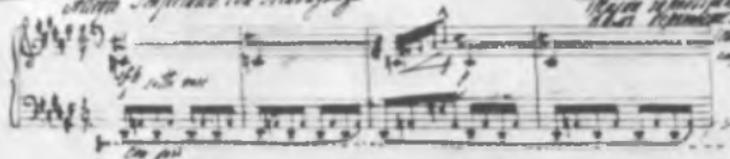


5^{me} Sonate A. Scriabin. 1.

Prima di legge
con forte
per la
Sonata

Il primo movimento
è molto
più
che
una
sonata
di
una
sonata
di
una
sonata

Adagio Impetuoso con Stranissimo



Первая страница Пятой сонаты Скрябина



Марк Наумович Мейчик, первый исполнитель
Пятой сонаты Скрябина



Сергей Александрович Кусевичкий,
издатель и исполнитель произведений Скрябина

SPECIAL ENGAGEMENT!

The
Russian Symphony Society
OF NEW YORK

takes great pleasure in announcing

ALEXANDER
SCRIABINE

Russia's Famous Composer-Pianist

who will visit this country as the guest of the Society
and appear as Soloist at the Regular Subscription
Concert of December 20th.

Scriabine's Compositions have won for him the title of
the "Russian Chopin."

Subscriptions at \$2.00, \$3.50, \$5.00 and \$7.00. Boxes
at \$80.00 and \$60.00, now on sale at the Box Office, Luck-
hardt & Belder's Music Store, 10 East 17th Street, and
at Gnesin's Russian Industry Emporium, 6 West 21st Street.

STEINWAY PIANO USED

Анонс исполнения произведений
«русского Шопена» в Нью-Йорке



А. Н. Скрябин после окончания работы
над партитурой «Прометей»



Исполнение «Прометей» под управлением
С. А. Кузевицкого при участии автора.
Картина Л. О. Пастернака



Леонид Осипович Пастернак



А. Н. Скрябин.
Рисунок Л. О. Пастернака



Александр Ильич Зилоти,
исполнитель произведений Скрябина

ПРОГРАММА:

Сочинения А. Скрибина:

1. «Прометей» («Поэма огня») для оркестра, ф.-п. и хора.
соч. 60.

Партию ф.-п. испол. авторъ.

Антракта 15 минутъ.

2. Концертъ для ф.-п. съ оркестромъ. fis-moll, соч. 20

- a) Allegro.
b) Andante.
c) Allegro moderato.

Авторъ.

Антракта 15 минутъ.

Программа петербургского концерта
под управлением А. Зилоти, в котором дважды
исполнялся «Прометей» Скрибина



Евгений Оттович Гунст, друг Скрябина,
поддерживавший его семью
после смерти композитора



Маргарита Кирилловна Морозова,
меценатка, покровительница Скрябина



Николай Яковлевич Мясковский, композитор,
давший проникновенную оценку
мирового значения Скрябина



Сэр Генри Вуд

QUEEN'S HALL

Sole Leases—Messrs. CHAPPELL & Co., LTD.

SEVENTEENTH SEASON, 1912-13

SATURDAY, FEB. 16T, 1913.
AT 3 O'CLOCK.

SOLO VIOLIN :
HERB. CARL FLESCH.

SOLO PIANOFORTE :
MR. ARTHUR COOKE.

THE QUEEN'S HALL
ORCHESTRA.

PRIN. VIOLIN - MR. MAURICE SONS.
CELLESTA - MR. FREDK. B. KIDDLE.
ORGANIST MR. STANLEY MARCHANT.

CONDUCTOR :
SIR HENRY J. WOOD.

**SYMPHONY
CONCERTS**

258

LYTICAL PROGRAMME, PRICE SIXPENCE.

PROGRAMME.

SYMPHONY No. 8, in B flat (B. & H. New Edition, No. 98) Haydn

**"PROMETHEUS" (The Poem of Fire), for Orchestra, Pianoforte,
and Organ Scriabine**

(First performance in England.)

Solo Pianoforte - **Mr. ARTHUR COOKE.**
Grand Organ - **Mr. STANLEY MAJCHANT.**

CONCERTO in D for Violin and Orchestra Beethoven

Solo Violin - **HERR CARL FLESCHE.**

"PROMETHEUS" (The Poem of Fire) Scriabine

(Repetition Performance.)

CHAPPELL GRAND PIANOFORTE.

Программа лондонского концерта
под управлением Генри Вуда,
на котором дважды прозвучал «Прометей»



А. Н. Скрябин на борту парохода «Первый»
во время концертной поездки по Волге (1910)



Обложка И. И. Билибина к Шестой сонате Скрябина



Елена Александровна Бекман-Щербина,
первая исполнительница многих произведений Скрябина

7^{me} Sonate

A. Scriabin

The image shows the first page of a handwritten musical score for the 7th Sonata by Alexander Scriabin. The score is written on four systems of five-line staves. The first system begins with the word "Andante" written above the staff. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features complex chords and melodic lines. The second system includes the instruction "piu mosso" written above the staff. The score is densely notated with various musical symbols, including slurs, accents, and dynamic markings. The handwriting is in dark ink on aged paper.

Первая страница Седьмой сонаты Скрябина



А. Н. Скрябин с женой и сыном Юлианом

«Если хор Полетики не согласится (как было в этом сезоне) петь в нашем концерте бесплатно, то и Первую твою симфонию придется в нашем концерте исполнить без финала; да и вообще вследствие этой сложности она, вероятно, редко будет исполняться целиком; что же ожидает такое сочинение, которое не может начаться без вокальной помощи? Оно будет лежать на полках—как мы видели из сочинений прежних композиторов.

Пиши для фортепиано, для оркестра, для голоса или других инструментов, но не бросайся сразу на такие сложные сочинения, которые для исполнения требуют больших музыкальных средств и денежных затрат».

В конце письма Беляев просил Скрябина простить его, если он сказал что-нибудь неприятное, а композитор поспешил заверить, что он нисколько не обижен, еще раз благодарил за память и всегдашние заботы и даже выразил надежду встретиться с Митрофаном Петровичем за границей. Это оказалось обоюдным желанием, и можно предположить, что Скрябин делился с Беляевым в Бендликоне своими планами и получил от него разумные и, как всегда, дружеские советы.

А планы композитора делались все более и более дерзновенными. Какое-то время он усердно работал над либретто оперы, сочиняя одновременно Вторую симфонию, но либретто дописано не было. Часть его (опубликованная посмертно М. Гершензоном в шестом томе «Русских Пропилей» в 1919 году) Скрябин, возможно, намечал использовать в том вокально-оркестровом произведении, план которого так неодобрительно встретил Митрофан Петрович.

Как опасался Беляев, хор не принял участия в первом исполнении Первой симфонии, состоявшемся 11 (24) ноября 1900 года в очередном «Русском симфоническом концерте» под управлением А. К. Лядова. Прозвучали тогда лишь пять частей симфонии. Скрябин присутствовал на репетициях и остался, казалось, доволен звучностью оркестра, но попросил Лядова несколько ускорить темпы и вообще динамизировать исполнение, показавшееся ему вялым. Нельзя сомневаться в том, что Лядов вло-

жил все свое мастерство большого музыканта и всю свою любовь к Скрябину в это первое исполнение его первого монументального произведения. И все же Скрябин не был удовлетворен ни приемом, оказанным ему публикой в концерте, ни отзывами критики, хотя финдейзеновская «Русская музыкальная газета» и напутствовала это произведение теплыми словами: «Желаем этой симфонии скорее пробить дорогу в наши симфонические оркестры!». Пожелание это, как известно, сбылось в гораздо больших масштабах, ибо Первая симфония вошла в репертуар не только отечественных, но и многих зарубежных оркестров, причем радостно читать, что в различных странах мира симфония все чаще исполняется с финалом. Но тогда Скрябин был расстроен не только критическими замечаниями в прессе, но и тем, что «прозорливая критика» продолжала усердно разыскивать в его своеобразной музыке «влияния». Если вначале речь шла о Шопене и Чайковском, то в Первой симфонии были обнаружены еще влияния Бетховена и Вагнера, а вскоре к этому присоединили Листа. Правда, «Русская музыкальная газета», называя имена Вагнера и Чайковского, добавляла: «...Но это не подражание; в его (Скрябина.— И. Б.) вдохновении чувствуется поэзия, искра художественной прелести». Пользуясь этой метафорой, внесем поправку—то была не искра, а пламя, полыхавшее уже в ранних произведениях Скрябина и «вставшее до небес» в «Прометее», в последнем симфоническом произведении великого композитора, названном им (также) «Поэмой огня».

Поныне разыскивание «влияний» является излюбленным занятием «прозорливой критики». Иронизируя по этому поводу, знаменитый польский литературовед, эссеист и критик Тадеуш Бой-Желеньский шутливо предложил даже создать «науку о влиянии». Однако, подчеркнем еще раз, что применение отдельных средств выразительности и отдельных приемов не дает никакого права говорить о «влиянии». Так, например, по мнению некоторых критиков, «интонации вздоха» у Скрябина навеяны Чайковским. Между тем если говорить об «интона-

циях вдоха», то нечто подобное встречается уже у мастеров мангеймской школы (вторая половина XVIII века!), от подражания которым предостерегал Моцарта его отец. Но «интонации вдоха» пронизывают и первую тему соль-минорной симфонии Моцарта, и первую тему сонаты с похоронным маршем Шопена. Следовательно, речь может идти не о влиянии, а о применении выразительного средства, установившегося в музыкальном языке, как прием передачи того эмоционального состояния, выражением которого является вздох человека. Нелишне заметить, что последовательность звуков данного рода интонации нередко встречается в таких мелодических очертаниях, которые не дают никаких оснований говорить о подобном состоянии. Более чем странно сопоставлять ранний этюд Скрябина с «Временами года» Чайковского. И наконец, тем критикам, которые считают, что Скрябин завершил свою Первую сонату похоронным маршем под влиянием знаменитого финала Шестой симфонии Чайковского, исследователь скрябинского творчества Павчинский категорически возражает: «..., Патетическая симфония» Чайковского с ее медленным трагическим завершением не могла быть еще известна молодому композитору, несмотря на совпадение года окончания обоих произведений». Напомним, что то был год тяжелых переживаний Скрябина, которому врачи заявили о неизлечимости повреждения правой руки...

Тем не менее глубокими и органическими были творческие связи Скрябина с русской классикой. Правильнее даже сказать — русской культурой в целом. С поразительной силой связи эти проявлялись и в Первой симфонии. После ее премьеры Беляев заставил взволнованного композитора остаться еще на несколько дней в Петербурге в его гостеприимном доме. Скрябин мог с гордостью отметить, что, каковы бы ни были высказывания отдельных критиков или даже неудачи некоторых исполнений его произведений, музыка его звучала под управлением таких корифеев русской музыки, как Римский-Корсаков, Лядов и Сафонов, а затем и других мастеров.

В Москве Скрябин застал извещение Стасова о том, что ему вновь — в третий раз — присуждена Глинкинская премия. Вскоре к подготовке исполнения Первой симфонии приступил Сафонов. Перед началом репетиции он поднял прекрасно изданную Беляевым партитуру над пультом и сказал артистам оркестра и хора: «Вот вам новая Библия». Концерт 16 марта 1901 года, посвященный памяти основателя Московской консерватории Н. Г. Рубинштейна (в связи с 25-летием со дня его смерти), открылся исполнением Первой симфонии Скрябина. Автор остался чрезвычайно доволен этим исполнением (на сей раз с хором и солистами) и горячо благодарил своего учителя. По требованию публики Сафонов повторил скерцо. Обозреватель «Русской музыкальной газеты» И. В. Липаев нашел очень точные слова, резюмировавшие впечатление многих присутствовавших на исполнении симфонии Скрябина: «Его техника своеобразна, мысли — оригинальны, планы необыденны».

В год первого московского исполнения Первой симфонии Скрябина издательство Беляева выпустило в свет партитуру одного из вершинных творений русского симфонизма — Первой симфонии С. И. Танеева (в действительности она была четвертой, но трех предыдущих взыскательный композитор не считал возможным опубликовать; они возрождаются в нашу эпоху). В том же 1901 году вышел из печати Второй концерт С. В. Рахманинова, поныне наряду с концертами Чайковского и Скрябина украшающий репертуар многих пианистов мира. На первой странице партитуры, подаренной композитором Танееву, он сделал теплую надпись своему учителю, «которого глубоко уважаю, на помощь которого во всяком затруднительном положении рассчитываю и надеюсь — искренне любящий и признательный С. Рахманинов».

Наряду с молодыми блистательными мастерами танеевской школы продолжал свой творческий путь и неустанные поиски великий мастер «Могучей кучки» — Н. А. Римский-Корсаков. В том же 1901 году, который принес шедевры трех москвичей, он создал оперу «Кащей бессмертный», и Танеев был

первым, кто отметил, что «эта опера — новое слово в музыке». Сын и биограф композитора — Андрей Николаевич Римский-Корсаков (1878—1940) в пятом выпуске своей капитальной монографии свидетельствует: «Идея злого, то есть тяготеющего над всей Россией, начала в русской общественной жизни от месяца к месяцу стала все ярче и конкретнее обозначаться в поле зрения Николая Андреевича. Это — самодержавная царская власть, представленная, разумеется, не персонально в той или другой личности, а в целом сонме ее слуг — буржуазии, плутократии и бюрократии».

Освободительные идеи, «души прекрасные порывы» все ярче и ярче раскрывались в русской художественной культуре, одним из величайших мастеров которой становился Скрябин. Осенью 1901 года он уже закончил монументальную Вторую симфонию, впервые исполненную в Петербурге 12 января 1902 года все тем же его верным другом А. К. Лядовым. Ни прием публики, ни отзывы критики не дают оснований говорить о ее успехе.

О московской премьере симфонии Л. А. Скрябина пишет: «Дирижировал Сафонов... по окончании симфонии половина публики подошла к эстраде с сильными аплодисментами. Остальная часть осталась на своих местах. Поднялся страшный шум, шиканье, свистки и даже возгласы: „Долой с эстрады!“. Чем больше шикали одни, тем сильнее аплодировали другие. В зале стоял какой-то невообразимый шум. Аплодисменты были так сильны, что А[лександр] Н[иколаевичу] пришлось выйти на эстраду, с ним вышел и Сафонов. Бледный, но совершенно спокойный и даже с улыбкой смотрел А[лександр] Н[иколаевич] на публику».

Описанная выше картина невольно вызывает в памяти строки из стихотворения Валерия Брюсова «Поэту», которое создавалось тоже в 1900-е годы, предшествовавшие революционному взрыву:

Да будет твоя добродетель —
Готовность взойти на костер.

Симфонии-призывы

Итак, на рубеже столетий Скрябина особенно привлекали монументальные, многочастные формы, интерес к которым объясняется прежде всего углублением и расширением его идейно-этических концепций, заслуживающих, думается, самого внимательного изучения. Заметим, что пониманию истинных стремлений Скрябина нередко препятствуют произвольные «толкования», в которых не учитываются собственные высказывания композитора. Здесь невольно вспоминаются слова прославленного современника Скрябина, поэта Александра Блока, который горестно писал о своей участи:

Так трудно, так празднично жить
И стать достояньем доцента,
И критиков праздных плодить.

Скрябин действительно жил и трудно, и празднично. Трудности бытового характера усугублялись его крайней непрактичностью, свойственной, правда, и многим другим мастерам культуры, всецело увлеченным своими творческими замыслами и их осуществлением. Но именно погружение в созидательный труд делало праздничной жизнь великого композитора. Распространенная версия о его крайнем эгоцентризме плохо вяжется с теми его высказываниями, которые свидетельствуют о гуманистических устремлениях композитора. Видимо, некоторые авторы, писавшие о Скрябине, прошли мимо этих высказываний, либо не придав им значения, либо потому, что они никак не укладывались в создаваемые ими рамки того искаженного облика Скрябина, где он изображался в виде оторванного от жизни и от людей визионера, каким в действительности он никогда не был.

Но обратимся к записям Скрябина, которые были, видимо, «заготовками» для либретто оперы, задуманной им в начале века, то есть именно тогда, когда создавались его первые симфонии. Нам трудно составить себе представление о драматургии этого произведения. Можно лишь предположить, что главными героями оперы должны были стать некая повелительница сказочного царства, наделенная чертами прекрасной и мудрой дантовской Беатриче (вплоть до совпадения некоторых штрихов: в «Новой жизни» Данте «она идет, восторгам не внимая», у Скрябина толпы гостей «похвалы ей расточают, | Но к ним царица холодна»), и некий «юный неизвестный | Философ-музыкант-поэт», обрисованный, видимо, как тот идеал, к которому стремился Скрябин, идеал не мечтателя, а художника-трибуна:

Где доблесть? Где сила мужей закаленных,
Идущих победно вперед?!
Кто знамя их держит, кто их, окрыленных,
К победному бою зовет?!!
Когда же ты, царь, хоть немного познаешь
Могущество воли своей?!
Когда же ты, раб, наконец пожелаешь
Избегнуть позорных цепей?!

Нужно представить себе накаленную атмосферу русской действительности в начале века, чтобы понять, как, невзирая на близость многих скрябинских образов к туманной поэтике и лексике символизма, звучали его призывы сбросить «позорные цепи» рабства. Здесь хочется обратить внимание на то, что Скрябин неплохо владел техникой стихосложения. Хотя строки текста неравноценны, все же некоторые места отличаются не только глубиной мысли, но и поэтической законченностью. Достаточно привести такой пример:

Он речью мудрую, простою
Ее науке покорил.
Он любоваться научил
Величьем, блеском, красотою
В пространстве тонущих светил,
Мечтой свободной, окрыленной
Витать в эпохе отдаленной,
Пространство мыслью обнимать,
Все видеть, знать и понимать.

Не раз в музыке Скрябина звучали образы пламенных экстатических порывов к невыразимо прекрасным мирам «в пространстве тонущих светил». И вскоре после того как были написаны приведенные нами строки, им была создана Четвертая соната, охарактеризованная Генрихом Нейгаузом как «полет к синей звезде». Призывные возгласы, картины борьбы и героических устремлений человека — все это, обогащенное благородной лирикой, придает музыке Скрябина неповторимое своеобразие, которое так прекрасно выразил в немногих словах один из вдохновеннейших исполнителей его музыки Владимир Софроницкий: «Жизнь, свет, борьба, воля — вот в чем истинное величие Скрябина».

И для более полного, разностороннего раскрытия так ярко охарактеризованного мира образов, для музыкального воплощения высокого строя мыслей и чувств Скрябин часто обращался к форме сонатно-симфонического цикла как наиболее емкой и вместе с тем сложной, позволяющей делать широкие художественные обобщения. Примером такой сложной композиции является Третья соната, все четыре части которой контрастируют друг с другом и образуют единое целое в значительной степени благодаря тематической спаянности. Основным элементом первой темы первой части являются призывные возгласы, возникающие в басу и пронизывающие в различнейших видоизменениях всю эту часть вплоть до последних тактов. Интонации начальных возгласов способствуют драматизму развертывания первой части сонаты и напряженности кульминаций.

В начале второй части, как пишет В. Ю. Дельсон, «несомненно еще господствует энергично-волевая настроенность: четкий, несколько маршеобразный ритм, страстная декламационность, кое-где даже переходящая в „грозность“...» Добавим, что в звучании первой темы этой части также слышится призывность, причем, в отличие от первой части, на мелодические вершины начальных возгласов «накладываются» резкие диссонансы, создающие напряжение, которое стимулирует дальнейшее развитие.

В него вплетается затем лирически-созерцательная вторая тема, поэтически оттеняя драматизм первой, возвращающейся в конце этой части. Следующая часть сонаты по справедливости причисляется к шедеврам скрябинской лирики, вновь и вновь вызывающим в памяти его гениальный юношеский этюд. Не потому, что между этими страницами существует какая-либо тематическая общность, а потому, что здесь можно говорить о несомненной близости эмоционального содержания и характерного для Скрябина сочетания распевной мелодии, речитативной декламационности с щедро орнаментированными поющими фигурациями. Но если вслушаться в начало этой части, то уже в первых тактах можно различить тревожные акценты, а затем и мятежные возгласы, естественно приводящие к тяжелым и гулким призывам в басу, которые возвращают к началу первой части и предваряют финал сонаты с потрясающими героико-драматическими кульминациями.

«Скрябин совмещает в своей творческой индивидуальности гениальную вдохновенность, эмоциональный накал и непосредственность с величайшей степенью чувства, чисто музыкальной красоты и стройности». Слова эти, принадлежащие одному из питомцев танеевской школы — композитору Анатолию Александрову, в полной мере можно отнести к Третьей сонате Скрябина, в которой небывалый, захватывающий накал чувств сочетается с поистине высочайшим мастерством. Внимательный анализ сонаты открывает продуманность всех средств выразительности и их взаимосвязь. Если, например, волевой порыв, который чувствуется в начальной теме первой части, возвращается (как уже было сказано) в конце третьей, то продолжением его служат характерные ниспадающие ходы, которые предвосхищают первую тему финала, бурно развивают и завершают его.

Поистине Скрябин глубоко усвоил от своего учителя слова столь почитавшегося им Леонардо да Винчи (как известно, из его «Книги о живописи» Танеев взял эпитафию для своего монументального труда о контрапункте), внушавшего своим учени-

кам, что художнику нужны не только краски и кисти, но также циркуль и линейка. И не только красотой музыки, но и дивной стройностью покоряют нас даже самые сложные произведения Скрябина. Что касается Третьей сонаты, то автор первого серьезного исследования о сонатах Скрябина, один из ближайших друзей композитора Евгений Гунст писал: «Третья соната является кульминационным пунктом развития первого периода творческой деятельности Скрябина. В ней блестяще подведен итог всему этому периоду». Комментируя эти слова, Г. Г. Нейгауз сказал, что историю первого периода творческого развития Скрябина можно было бы назвать историей превращения гениального юноши в гиганта мировой музыкальной культуры.

Прежде чем говорить о следующих шагах этого гиганта, остановимся на так называемых «программах Третьей сонаты». Их две, причем одну, сочиненную на французском языке второй женой композитора (то есть значительно позже создания сонаты) и печатавшуюся в виде пояснения к его авторским концертам, к сожалению, нередко называют авторской. Однако, как твердо установлено, композитор не писал этой программы, подвергшейся критическому пересмотру исследователями его творчества. Ни упоминавшийся нами его друг Гунст, издавший монографию о Скрябине в год его смерти, ни Павчинский не сочли возможным цитировать в своих работах эту программу, а Дельсон, приводя отрывки из нее, справедливо указал, например, на то, что завершается соната образом вовсе не «падения в бездну небытия» (как сказано в программе, в результате «временного поражения»), а «радостью победы» и «разбегом из глубин к вершине ликования, где уже слышится со всей определенностью столь характерное для Скрябина гордое утверждающее начало...»

Третья соната и поныне одно из самых известных, любимых и популярных произведений композитора, прежде всего благодаря своей необычайно яркой эмоциональности. Впервые соната была исполнена в Москве 23 ноября 1900 года Всеволодом Ивановичем Буюкли (1873—1921), одним из наибо-

лее одаренных учеников профессора Московской консерватории П. А. Пабста. Это исполнение прошло с большим успехом, сопровождавшим выступления Буюкли и во многих других городах, где он неизменно играл произведения Скрябина, в частности Третью сонату. В Варшаве соната произвела такое сильное впечатление, что пианист по требованию публики повторил финал, о «пламенном натиске» которого писал Энгель в рецензии на первое исполнение сонаты. Сам композитор часто вплоть до последних концертов в его жизни играл Третью сонату. Прекрасно исполняли ее и В. И. Скрябина, и такие прославленные мастера, как Владимир Софроницкий, Генрих Нейгауз, Владимир Горовиц, Самсон Франсуа, Глен Гульд и многие, многие другие. В высказываниях некоторых из них отразились впечатления от этой волнующей музыки, где им слышались раскаты грома, порывы урагана и какие-то грозные катаклизмы, побеждаемые человеческой волей и мужеством. В программе одного из концертов Буюкли в 1901 году помещено содержание Третьей сонаты, где говорится, в частности: «Образ последней картины зародился в Альпах, ночью во время бури в горах». Это чрезвычайно важное сведение о восприятии Скрябиным образов стихии, которое интересно сопоставить с историей создания Второй сонаты, в которой преломились поэтические впечатления, рожденные созерцанием морских далей и волн...

Образы борьбы и бури («пушкинской бури», как говорил Нейгауз) развертываются и в Первой симфонии Скрябина, которую бесспорно следует считать во многих отношениях этапным произведением композитора. Прежде всего это — его первая монументальная партитура, его крупное симфоническое произведение. Кроме того, это — первое сочинение Скрябина с отчетливо выраженной философско-этической, мировоззренческой концепцией. И наконец, в партитуре Первой симфонии не менее отчетливо сконцентрировались черты его оркестрового стиля, к числу которых нужно отнести и буквально ювелирную отделку деталей, характерную, как мы уже говорили, и для фортепианных

произведений композитора. Конечно, все черты скрябинского стиля стремительно развивались, но эволюция эта была закономерной и последовательной, причем законченность воплощения его замыслов — будь то фортепианная миниатюра или гигантский вокально-инструментальный массив — неизменно совершенствовалась.

Нетрудно заметить, что в шестичастной Первой симфонии, так же как и в Третьей сонате, монолитность цикла достигнута благодаря идейному и тематическому единству. Первая часть представляет собою как бы вступление ко всему циклу, где сразу же заметно, что композитор стремился использовать колористические средства оркестра. В самом начале это проявляется, как уже говорилось, в разделении струнной группы не на пять, а на одиннадцать партий, причем гармония постепенно усложняется, к двум валторнам прибавляются другие инструменты, которым поручены выдержанные звуки, затем фон струнных становится трепещущим благодаря тому, что партии скрипок, альтов и виолончелей имеют собственные ритмические рисунки. И на этом фоне возникает лирически-пленительная кантилена, порученная кларнету, поддержанному затем флейтой, которая продолжает звучать и тогда, когда эту тему начинает распевать вся группа скрипок. Последующее развитие отмечено переходом в верхний регистр, где сочетание флейт и кларнетов как бы уносит в воспетое Скрябиным «пространство тонущих светил». После возвращения начальной кантилены наступает ее развитие путем красочного сопоставления тембров и переключки разных инструментов. Затем эта тема, прозвучав у скрипок на фоне трепетных фигураций альтов, возносится в верхний регистр. В последних тактах струнные делятся уже не на одиннадцать, а на семнадцать партий (!), что позволило композитору создать небывалую, волшебную звучность.

Если в первой части симфонии сила звучания оркестра невелика (в соответствии с замыслом здесь не применены ни трубы, ни тромбоны, ни литавры), то во второй части, где разворачиваются картины борьбы, эмоционально иногда приближающиеся к

финалу Третьей сонаты, звучность оркестра достигает большой мощи, причем предшествующие кульминациям нарастания позволяют говорить об учете композитором всех возможностей каждого инструмента в целях не только динамических, но и колористических эффектов. Третья часть симфонии отличается виртуозным использованием «свирельного» кларнетного тембра (заметим попутно, что Римский-Корсаков, в особенности в сочинениях последнего периода, также не раз пользовался приемом «лейттембра»).

Если в третьей части Первой симфонии преобладают лирические настроения, а четвертая имеет скерцозный характер с элементами стремительной танцевальной полетности, то в пятой части, несмотря на продолжающуюся переключку с кантиленами, скрепляющими предыдущие части, вновь разворачиваются и достигают яростной силы картины борьбы человека с препятствиями, стоящими на его пути к счастью. Напряженность этой борьбы подчеркивается здесь тематическим материалом, уже с самого начала отличающимся остротой и угловатостью интонаций. Но финал как бы указывает путь к победе.

Торжественный, гимнический характер вокальных и инструментальных партий (в которых «инкрустированы» интонации предыдущих частей начиная со вступительной темы первой части!) подчеркивается звенящими аккордами арфы и фанфарами труб на фоне тремолирующих струнных. Солирующие меццо-сопрано и тенор, а затем смешанный хор прославляют искусство, преображающее человека. Текст финала написал сам композитор:

О дивный образ Божества,
Гармоний чистое искусство!
Тебе приносим дружно мы
Хвалу восторженного чувства.

Ты жизни светлая мечта,
Ты праздник, ты отдохновенье,
Как дар приносишь людям ты
Свои волшебные виденья.

В тот мрачный и холодный час,
Когда душа полна смятенья,
В тебе находит человек
Живую радость утешенья.

Ты силы, павшие в борьбе,
Чудесно к жизни призываешь,
В уме усталом и больном
Ты мыслей новых строй рождаешь.

Ты чувств безбрежный океан
Рождаешь в сердце восхищенном,
И лучших песней песнь поет
Твой жрец, тобою вдохновленный.

Царит всевластно на земле
Твой дух свободный и могучий,
Тобой поднятый человек
Свершает славно подвиг лучший.

Придите, все народы мира,
Искусству славу воспоем!

Слава искусству,
Во веки слава!

Последние пятнадцать лет жизни Скрябин посвятил созданию произведений, развивая в них идеи, заложенные в Первой симфонии, которую Сафонов, по праву гордившийся своим учеником, назвал «новой Библией». В этом произведении Скрябин по существу определил свои задачи как музыкант-философ и открыл новую страницу в истории русского симфонизма, мировое значение которого утвердили такие его мастера, как Глинка, Бородин, Римский-Корсаков и Чайковский, более других придававший значение жанру симфонии и создавший подлинные шедевры в этом наиболее сложном инструментальном жанре. Никто из крупнейших русских симфонистов следующего поколения — ни Скрябин, ни Рахманинов, ни Мясковский — не прошел мимо громадного вклада Чайковского в мировое симфоническое искусство, но каждый из этих мастеров по-своему воспринял драгоценное наследие автора «Патетической симфонии».

В симфониях Чайковского с потрясающей силой звучит протест против всего того, что стоит на пути человека к счастью, протест против гнета и несправедливости, царивших в нашей стране, калечивших тела и души и рождавших чувство смутения даже у тех, кто стоял вдали от социальной борьбы. Лирико-

драматические образы, не раз достигающие трагедийной силы, возникают и развиваются в его музыке, определяя ее своеобразие, и недаром композитора называют творцом «симфонических драм» и «симфонической трагедии», какой оказалась «Патетическая».

Скрябин создал иной тип симфонизма. Его слова: «Иду сказать людям, что они сильны и могучи», не были просто эффектной декларацией. Он создал незабываемые образы героической и мужественной борьбы за счастье, призывы к которой прозвучали во многих его сочинениях в годы назревавших революционных бурь. Когда была создана Первая симфония, иные острословы называли ее «Девятой», намекая, что Скрябин начал с того, чем кончил Бетховен, последняя симфония которого, как известно, тоже написана для хора, солистов и оркестра. Но сходство этих двух сочинений ограничивается лишь внешними чертами, ибо завершающий симфонию Бетховена шиллеровский текст призывает людей к братству и единению («обнимитесь, миллионы»), а скрябинский текст, обращенный ко «всем народам мира», воспевает искусство, преображающее людей, зовущее их свершать подвиги во имя высших идеалов и прежде всего ради жизни! Не забудем, что за полвека до того, как была создана партитура Первой симфонии, Чернышевский в своей диссертации об искусстве провозгласил: «Прекрасное есть жизнь». И разве осознание красоты жизни не возрождает «силы, павшие в борьбе»?!

Утверждением нового типа симфонизма, рожденного подъемом освободительных и созидательных сил России, явилась Вторая симфония Скрябина. Подобно Первой, она также принадлежит к числу его монументальных произведений. В пяти ее частях, тематически связанных между собою, последовательно развиваются образы, которые через глубокие художественные обобщения укрепляют, по замыслу композитора, духовные силы человека, но отнюдь не упрощают стоящих перед ним задач. В блестящем анализе Второй симфонии в книге «Сонатная форма произведений Скрябина» Павчинский справедливо отмечает, что в первой части симфо-

нии «сконцентрированно рисуется путь развития (но без развязки) всего цикла. Мрачное раздумье, приводящее к патетическому разливу чувств, мечта, надежда, порыв, обрываемый злыми силами,— вот в общем содержание этого *Andante*, воплощенное в неповторимо трактуемой сложной трехчастной форме». И далее исследователь подчеркивает, что новаторство не только формы, но и образного стиля этой части обычно недооценивается. «Между тем насыщенность конфликтностью медленной и как будто вступительной части— явление, свидетельствующее о чрезвычайно остро поставленной этической проблеме борьбы и преодоления».

Уже в первых тактах чувствуется своеобразие музыки Скрябина. Так же как в Первой симфонии, важное значение приобретают «взлеты» из низкого регистра в верхний, сочетание созерцательных и призывных оборотов, «трепещущий» фон струнных, разделенных на много (до одиннадцати в первой части) партий. Важное значение во Второй симфонии приобретают лейттемы, в частности тембр литавр, в партии которых часто возникает как бы «дальний гул землетрясений», усиливающий эмоциональную напряженность, а иногда появляются самостоятельные ритмические фигуры: в первой части, например, проведения темы «мрачных раздумий», порученной кларнетам, откликающейся на эти раздумья. Эта поступь (иногда приобретающая характер похоронного марша) возникает и перед завершением первой части, в которой звучат также и элегически-мечтательные мелодии, рисующие картины прекрасных далей, манящих человека.

Образы яростной борьбы и непрекращающихся порывов к этим далям, динамизируемых призывными возгласами медных инструментов, стремительно развиваются во второй части, изобилующей драматическими кульминациями, воспринимаемыми, однако, не как трагедийные эпизоды, а как сгустки волевого напряжения. словно некий радостный итог таких усилий воли и напряжения сил воспринимаются поэтичнее картины третьей, медленной части симфонии, картины природы сказочных пейзажей, оглашающихся пением птиц, щебетанье ко-

торых слышится в орнаментальных пассажах и трелях флейт (один из редких примеров звукоподражания у Скрябина, названный Д. Р. Рогаль-Левицким «птичьим концертом»). Нужно помнить, однако, что приемы звукоизобразительности в музыке, особенно в крупных произведениях, имеют во многих случаях двойное значение, раскрывая психологическое состояние человека. Так, например, изображение музыкальными средствами бурного моря воспринимается и как воплощение душевного смятения. И «птичьи концерты» Скрябина (к их числу Рогаль-Левицкий относит и эпизод из медленной части Третьей симфонии), разумеется, вовсе не «музыкальные картинки», а раскрытие через образы «звучащей природы» (выражение самого Скрябина) состояния душевного просветления, возникающего у человека в моменты общения с природой и дающего ему новые силы.

И если масштабы третьей части Второй симфонии объясняются стремлением композитора создать ощущение длительного накапливания этих сил, то в четвертой части они находят выход в стремительном, бурном (темп и характер этой части так и обозначен авторской ремаркой — *Tempetoso*) звучании первой темы, в которой явственно различаются интонации начальной, сумрачно-торжественной темы первой части. Эту тему, в тех или иных видоизменениях пронизывающую и скрепляющую все части симфонии, мы вправе назвать стержневой, хотя существует и вполне закономерный термин «сверхтема» («лейттема»). Напряжению, господствующему в четвертой части, способствуют частые «раскаты» литавр, а в наиболее мощных кульминациях удары тамтама, в этой партитуре примененного Скрябиным впервые.

Завершающая, пятая часть симфонии воспринимается как апофеоз победы светлых сил. Резко преобразуется характер стержневой темы, звучащей здесь в сияющем мажоре. Находились критики, которые считали финал Второй симфонии (как, впрочем, и Первой) неудачным, называя его начало грузным и тяжеловатым. Между тем, как всегда, Скрябин тщательно продумал все «элементы кон-

струкции». Вначале (в соответствии с авторской ремаркой — «величественно») звучит весь оркестр, кроме флейт (ничего не дающих в среднем регистре) и гобоев, которые, конечно, усилили бы звучность, но придали бы ей оттенок «крикливости» (хорошо знакомой каждому оркестратору), а это не соответствовало бы замыслу части, наделенной чертами маршевости и гимничности. В процессе развития стержневая тема не раз приобретает все новые и новые очертания,— то она «прорезается» в подвижных фигурациях и насыщается различными эмоциональными оттенками, то окончательно утверждается в праздничных образах шествия и гимна, звучащего здесь как прославление человеческой воли, власти и силы, вдохновляемой и укрепляемой искусством. Так понимал назначение искусства Скрябин, определив свою миссию как художника-мыслителя и глашатая высоких гуманистических идеалов.

12 сентября 1902 года В. В. Ястребцев записал, что вечером он был у Н. А. Римского-Корсакова, который «советовал купить Вторую симфонию Скрябина. По словам Римского-Корсакова, Скрябин — великий талант». Педантичность, с которой Ястребцев делал свои записи, не оставляет сомнения в том, что он точно запечатлел эпитет, данный Римским-Корсаковым автору Второй симфонии: великий...

Полет к звезде

Итак, начало века принесло две симфонии Скрябина, создание которых потребовало от него крайнего напряжения сил, что серьезно отразилось на его здоровье. В июле 1902 года он писал Беляеву из Подмосковья, куда семья поехала на лето после окончания учебного года: «Меня ужасно влечет работать, но я не смею позволить себе этого, так как рискую окончательно расстроить здоровье. Весной я чувствовал себя так нехорошо, что даже немного сомневался, способен ли я к выздоровлению... В первый раз в жизни я отдыхаю в настоящем смысле этого слова. Только месяц спустя после экзамена наступил первый сносный по самочувствию день. Такое утомление — результат страшного напряжения многих лет. Если бы я не решился наконец свершить этот, как я называю, подвиг бездействия (я сижу по целым дням в гамаке), то меня, наверно, через 2—3 года уже не стало.»

Состояние переутомления Скрябина, о котором речь идет в этом письме, было вызвано не только неустанным, захватывающим творческим трудом, а и многочисленными заботами об увеличивавшейся семье: вслед за дочерью Риммой, родившейся в 1898 году, появилась на свет Елена (ставшая впоследствии женой В. В. Софроницкого), за ней — Мария, а летом 1902 года — сын Лев. Заботы были не только материальными. Скрябин очень любил детей, возился с ними, его письма полны трогательных подробностей о них. Жене, уехавшей с дачи в Москву, он писал, что Римма все время говорит о ней и «ласкова бесконечно».

Увеличивавшиеся расходы не позволяли Скрябину оставить педагогическую работу в консерватории и Екатерининском институте. Неудивительно, что к концу 1901/02 учебного года Скрябин признавался Беляеву: «Для меня наступила самая ужасная пора:

в институте по вечерам экзамены 12 дней подряд (350 человек), в консерватории тоже много занятий, одним словом, музыка от 2-х дня до 12-ти ночи. Ночью все-таки сочиняю: как нарочно, весной всегда приходит множество мыслей».

В марте 1902 года состоялся авторский концерт Скрябина. Под управлением Сафонова были исполнены Первая симфония и симфоническая прелюдия «Мечты», а композитор играл свои фортепианные сочинения, в том числе Третью сонату и четыре пьесы сверх программы по требованию аудитории, устроившей орацию и автору и дирижеру, который повторил скерцо из симфонии и «Мечты».

На душе у Скрябина было беспокойно: тяжело заболела любимица Римма, надвигалась экзаменационная «страда», а мысли упорно обращались к листам партитурной бумаги. Он писал Беляеву, что уже готова первая часть Третьей симфонии и набросаны эскизы остальных частей. В мае композитор познакомил друзей с первой частью новой симфонии.

Экзамены в консерватории, по словам Скрябина, прошли «блестящим образом». Все его выпускники играли очень хорошо, о чем Скрябин с радостью сообщил жене на дачу: «...Конечно, самым видным виртуозом оказался все-таки Горовиц, и я не сомневался ни на минуту, что ему будет присуждена золотая медаль». Велико же было его удивление и гнев, когда художественный совет решил иначе и присудил золотые медали совсем другим его ученикам. Скрябин страшно вспылал, требовал от совета пересмотреть это решение, но должен был уступить. «...Обидели моего Горовица, и я страдаю»,— писал он жене, подробно описывая бурное заседание, затянувшееся до часу ночи и, как считает А. В. Кашперов, повлиявшее на решение Скрябина уйти из консерватории. В конце этого длинного письма Скрябин сообщал жене: «Имею тебе передать целую кучу поклонов и, кажется, самые усердные от Трубецкой. Я провел у них раз целый день: обедал и ужинал—они были такие милые. Был он на экзамене». И далее: «Учу латынь, греческий, а также английский языки... Трубец-

кая учила меня выговаривать хорошо; она говорит по-английски, как англичанка».

Трудно сомневаться в том, что намерение изучать языки античности возникло у Скрябина под влиянием бесед с Сергеем Николаевичем Трубецким (1862—1905), занимавшим тогда кафедру истории философии Московского университета и редактировавшим журнал «Вопросы философии и психологии». Высокообразованный человек, Трубецкой был автором серьезных научных трудов, но вместе с тем придавал значение и публицистической деятельности. Как он, так и его жена Прасковья Владимировна (урожденная Оболенская) недурно играли на фортепиано. На сообщение о намеченном в марте концерте Скрябина Сергей Николаевич откликнулся статьей, где высказал свое глубокое убеждение в славном будущем, ожидающем его творчество: «Пожелаем же от души успеха не музыке г. Скрябина, которая сама завоюет себе место, по праву ей принадлежащее, а его концерту. Обидно было бы, если бы наша музыкальная публика не отозвалась и упустила случай ближе познакомиться с произведениями своего композитора, дожидаясь, чтобы его известность дошла до нас из-за границы».

Сближение Скрябина с Трубецкими, начавшееся еще в 1898 году, несомненно, принесло Скрябину много новых впечатлений от общения с ними, от бесед в кругу русской интеллигенции, к выдающимся представителям которой принадлежал С. Н. Трубецкой. Мировоззрение его в основном было идеалистическим, но, как отмечает крупный советский ученый, профессор А. Ф. Лосев, он был глубоким знатоком истории развития человеческой мысли. Видимо, не без его влияния Скрябин начал систематизировать свои познания в этой области и изучать произведения мыслителей античности и средневековья.

Вспомним прежде всего, что к концу прошлого века в России все более и более возрастал интерес к творчеству «центрального человека мира», как называли величайшего поэта и мыслителя Запада, творца «Божественной комедии» Данте Алигиери. «Дантовская традиция» в России, освященная вели-

кими именами Пушкина и Гоголя, получила развитие в русских переводах произведений Данте и комментариях к ним, в классических трудах академика Александра Николаевича Веселовского, в оригинальных и переводных трудах исследователей жизни и творчества Данте, наконец, в обращении к его облику, к созданным им образам и философско-этическим концепциям. Такими обращениями изобилуют стихотворения поэтов-современников Скрябина, особенно любимых и ценимых им Вячеслава Иванова, Валерия Брюсова и Константина Бальмонта, который, помимо всего прочего, перевел монументальный труд А. Гаспари «История итальянской литературы». Оба тома перевода этого труда (свыше тысячи страниц!), изданный в Москве в 1895—1897 годах, в основном посвящены Данте и его влиянию на развитие итальянской литературы.

Говоря о жизни и творчестве великих писателей, зодчих, музыкантов, художников и скульпторов, их биографы обычно не дают (даже при наличии такого материала, как дневники Делакруа) сколько-нибудь отчетливого представления об их мировоззрении, подразумевая под этим законченную философскую систему. Что касается мировоззрения Скрябина, то ему особенно близкой оказалась триада, положенная в основу философии Трубецкого: «опыт, разум, вера». Высшее начало русский мыслитель определял формулой: «Бог есть Любовь».

Нетрудно заметить, что определение это непосредственно восходит к Данте. В первой песни «Ада» читаем:

Был ранний час, и солнце в тверди ясной
Сопровождали те же звезды вновь,
Что в первый раз, когда их сонм прекрасный

Божественная двинула Любовь

(перевод М. Лозинского).

А завершается третья кантика «Божественной комедии» — «Рай» — такими строками:

И тут в мой разум грянул блеск с высот,
Неся свершенье всех его усилий.

Здесь изнемог высокий духа взлет;
Но страсть и волю мне уже стремил,
Как если колесу дан ровный ход,

Любовь, что движет солнце и светила.

Итак, Данте утверждает, что изначальной движущей силой Вселенной является Любовь. Это, пожалуй, самый сложный и многозначный образ поэмы. Данте называл Любовью и некую космическую силу, и высокое чувство, преображающее и облагораживающее сердце человека. Естественно, что дантовская концепция не раз давала повод воинствующим церковникам обвинять «высочайшего поэта» в «ереси» и преследовать его даже после смерти (папский легат через несколько лет после смерти Данте добивался извлечения его останков и публичного их сожжения).

Два первых понятия «триады» Трубецкого — это познание объективной действительности (опыт), отношение к которой определяется разумом. Последний член «триады» — вера — расшифровывается его собственной формулировкой: «Бог есть Любовь».

Герой (поэт, композитор, мыслитель) задуманной Скрябиным, но не написанной оперы, к либретто которой композитор возвращался несколько раз, так высказывал свои мечты:

Хотел бы я в сердцах народов
Мою любовь запечатлеть...

Чувству любви Скрябин, как бы восприняв преображающую, облагораживающую его силу у Данте, придавал особенное значение. Вот наброски из того же незаконченного текста либретто:

*Я силой чар гармонии небесной
Навею на людей ласкающие сны,
А силою любви безмерной и чудесной
Я сделаю их жизнь подобием весны.*

«Чары гармонии небесной» заставляют еще раз вспомнить начальные строки заключительного хора Первой симфонии:

О дивный образ Божества,
Гармоний чистое искусство!

Итак, Трубецкой считал, что «Бог есть Любовь», придавая, следовательно, любви дантовское понимание всемогущего начала. Скрябин наделял искусство чертами такого же всемогущества, полагая, что подлинное, высокое искусство рождается чувством любви к людям. Приводившиеся слова: «Иду сказать людям, что они сильны и могучи», были рождены именно верой в людей и желанием сделать их счастливыми. Эти благородные стремления Скрябина, так же как и его музыкальный гений, привлекали к нему Трубецкого. Любовь Александровна в своих воспоминаниях пишет: «Трубецкой всегда придвигал стул к самому роялю и так сидел около Саши часа по два, по три, если Саша учил что-нибудь или готовился к концерту, но это не мешало им вести длинные разговоры». И, вслушиваясь в эту музыку, Сергей Николаевич все более любил ее, постигая замыслы автора и, быть может, слышал в ней нечто близкое к его философским концепциям.

Эти концепции не оставляют сомнения в их идеалистической направленности, далекой от материалистического мировоззрения, классическое определение которого дал В. И. Ленин в своих трудах, открывших новую эру в истории философии. Но вместе с тем Ленин учил, что человеческая мысль развивалась и развивается в конкретных исторических условиях эволюции общества, а не в отрыве от нее. Идеализм был одной из стадий этого развития, требующего глубокого изучения. Между тем в вульгарно-социологической критике, принесшей столько вреда нашей художественной культуре, слова «идеализм» и «мистицизм» из философских терминов превратились в бранные эпитеты. Напомним, что Энгельс в предисловии к итальянскому переводу «Коммунистического манифеста» указывал: «Революционная оппозиция феодализму проходит через все средневековье. Она выступает соответственно условиям времени, то в виде мистики, то в виде открытой ереси, то в виде вооруженного восстания». Как мы видим, великий ученый мистика называл первой в перечне проявлений «революционной оппозиции феодализму», отмечавшейся на протяжении

огромного периода времени — всего средневековья. Такая трактовка мистики, много дающая, в частности для понимания Данте, естественно, менялась в процессе перехода от одной социальной формации к другой, причем значение Данте от такого изменения никак не принижается, а наоборот, теперь делается более понятным, чем даже современникам поэта.

Дантовское понятие Любви как движущей силы Вселенной и человечества, пройдя через века, своеобразно преломилось в философской концепции Трубецкого, а также в мировоззрении Скрябина, в творчестве которого воплотились его благородные стремления. Мировоззрение великих создателей русского классического романа — Тургенева, Достоевского и Толстого — также не было материалистическим, однако их гениальные творения насыщены высоким гуманизмом, отразившим высокое чувство любви к людям и породившим прозвучавшие на весь мир призывы к борьбе с социальной несправедливостью. И какова бы ни была критика взглядов Скрябина (вернее, его высказываний), представляется все же несомненным, что мировоззрение художника полнее всего выражается в его произведениях. «В музыке Скрябина господствует светлый порыв, гордое самосознание, чуждое всякой рисовки, подлинный подъем борьбы, несравненная по чистоте лирика, незаурядный подлинный драматизм», — признает А. А. Альшванг, подвергая критике «реакционно-идеалистическое мировоззрение» Скрябина, но тут же говорит, что оно искажает зачастую «самые прекрасные музыкальные вдохновения этого великого артиста». Правильнее все же говорить не об искажении, а о том, что сущность творчества Скрябина гораздо отчетливее раскрывается не в записях (представляющих иногда даже не изложение, а конспекты прочитанных книг), а в его несравненной музыке.

Краткий период, отделяющий Вторую симфонию от Третьей, принес тридцать пять фортепианных пьес Скрябина и Четвертую сонату, задуманную, судя по некоторым письмам композитора, несколько раньше. Впрочем, замысел композитора, видимо,

менялся. Трудно сказать, в какой степени, но первое упоминание (в письме к Беляеву) о сонате, относящееся к началу осени 1899 года, сопровождается ремаркой «ну, до нее далеко» и указанием не той тональности, в какой соната была написана в окончательной редакции 1903 года.

А год этот был очень напряженным. Скрябин, как всегда, работая над очередными небольшими сочинениями, продолжал завершение и отделку очередного монументального произведения — в данном случае Третьей симфонии. В ноябре 1903 года он отправился в Петербург, чтобы сдать в издательство рукописи сочинений. По несколько раз пересматривал Скрябин нотные страницы, опасаясь, что по его рассеянности, ставшей уже в музыкальных кругах притчей во языцех, в рукописях останутся какие-нибудь ошибки. Он заставлял себя быть как можно более внимательным, чувствуя, что мысли его заняты главным образом Третьей симфонией, которую он играл прежде всего, разумеется, Беляеву и Лядову (15 [28] ноября), захватив с собой в Петербург клавирное изложение.

«Вчера вечером исполнил наконец свою симфонию перед сонмом петербургских композиторов и — о удивление! Глазунов в восторге, [Римский]-Корсаков очень благосклонен. За ужином подняли даже вопрос о том, что хорошо бы Никиша заставить исполнить ее. Лавров неистовствует».

Профессор Николай Степанович Лавров (1861 — 1927) «неистовствовал» по поводу фортепианных сочинений Скрябина. Он, как и Николай Иванович Рихтер (1879 — 1944), был постоянным участником домашнего музицирования у Римских-Корсаковых, где, по свидетельству Ястребцева, все чаще и чаще звучала музыка Скрябина, причем в исполнении четырехручных переложений его симфоний принимала нередко участие и сама хозяйка дома Надежда Николаевна Римская-Корсакова.

Через некоторое время, уже по выходе в свет Четвертой сонаты Скрябина, Глазунов писал ему: «Я очень много играл твою 4-ю сонату и очень восхищался ею». А далее характеризовал ее так: «...Оригинальна, преисполнена упоительных красот,

и мысли в ней выражены с необычайной ясностью и сжатостью». Действительно, Четвертая соната, несмотря на богатство и напряженность развития образов, отличается вместе с тем их предельной конденсированностью, обусловившей громадную силу эмоционального воздействия этого поистине новаторского произведения, явившегося закономерным этапом творческого пути Скрябина.

Образный строй Четвертой сонаты является как бы развитием идейно-художественной концепции Третьей сонаты, в которой разворачивались, как уже говорилось, картины борьбы светлого и темного начал, преодоление сил, стоящих на пути к счастью человека и торжество победы человеческой воли. В Четвертой сонате, которой, по проницательному определению Г. Г. Нейгауза, открывается новый период творчества Скрябина, такие образы борьбы уже отсутствуют, но без них нельзя было бы представить себе ни мечтательного «созерцания звезды» в первой части Четвертой сонаты, ни ликующего, экстатического «полета к звезде», рисующегося во второй части.

Хотя некоторые исследователи склонны рассматривать первую часть лишь как введение ко второй части, считая, что Четвертая соната, подобно всем последующим сонатам Скрябина (с Пятой по Десятую), написана в одночастной форме, правильнее все же, как нам кажется, не преуменьшать значения первой части, ибо «созерцание звезды», символизирующей высокие идеалы человечества, следует воспринимать как стимул «полета» — иными словами, устремления к этим идеалам. Так же как в Третьей сонате, и к этому произведению Скрябина уже после его издания была сочинена на французском языке программа, также весьма претенциозная и вычурная, но на этот раз более точно передающая авторский замысел. Так как впоследствии композитор счел возможным сослаться на эту программу («4-я соната имеет текст, не напечатанный, он составлен по музыке после ее сочинения», — писал он, например, историку музыки, редактору «Русской музыкальной газеты» Н. Ф. Финдейзену в конце 1907 года), то целесообразно привести ее полностью.

«В тумане легком и прозрачном, вдали затерянная, но ясная,— звезда мерцает светом нежным. О, как она прекрасна! Баюкает меня, ласкает, манит лучей прелестных тайна голубая... Приблизиться к тебе,— звезда далекая! В лучах дрожащих утонуть,— сияние дивное! То желание острое, безумия полное и столь сладостное, что всегда, вечно хотел бы желать без цели иной, как желание само... Но нет! В радостном взлете ввысь устремляюсь... Танец безумный! Опьянение блаженства! Я к тебе, светило чудное, устремляю свой полет!— К тебе, мною свободно созданному, чтобы целью быть полету свободному! В игре моей капризной о тебе я забываю. В вихре, меня уносящем, от тебя я удаляюсь.— В жгучей радости желания исчезает цель далекая... Но мне вечно ты сияешь, ибо вечно я желаю! И в солнце горящее, в пожар сверкающий ты разгораясь,— сияние нежное! Желанием безумным к тебе я приблизился! В твоих искрящихся волнах утопаю... И пью тебя— о море света! Я, свет, тебя поглощаю!»

Приведенные выше строки из письма Скрябина позволяют рассматривать эту программу скорее как поэтический отклик на его музыку, рожденный, по всей вероятности, не только образами сонаты, но и беседами с композитором. Нетрудно, однако, заметить, что эти образы в полной мере соответствуют его намерениям вдохновить людей на борьбу за светлое будущее, мысли о котором все больше волновали передовую русскую общественность в годы, непосредственно предшествовавшие революционному взрыву 1905 года. И если в медленной части преобладают созерцательные образы, которые без колебания можно причислить к высшим достижениям скрябинской (и вообще русской музыкальной) лирики, то вторая часть насыщена именно «полетностью» (это слово добавлено к темповому обозначению), временами яростной стремительностью. В высшей степени важно подчеркнуть, что не только призывная интонация, которой начинается первая часть сонаты, но и мелодические очертания всей первой темы, дающие право называть ее стержневой, пронизывают и вторую часть, как бы

озаря «полет к звезде» и подготовляя ослепительно яркую звучность завершения, утверждающего веру в достижение заветной цели.

Образы, близкие к проникновенной лирике и волевой собранности Четвертой сонаты, встречаются и во многих других пьесах Скрябина, которые он привез в Петербург в ноябре 1903 года. В число этих пьес входило девятнадцать прелюдий, восемь этюдов, пять поэм и вальс. Объединенные в соч. 32, две поэмы (в списке произведений Скрябина это — первые пьесы, относящиеся к данному жанру) контрастируют между собою по эмоциональному содержанию: если в первой из них преобладают лирически-созерцательные раздумья, то во второй — призывные звучания и гордые порывы, характеризующие также финал сонаты. Эти сочинения, как и писавшиеся в тот же период «Трагическая поэма» и «Сатаническая поэма», бесспорно принадлежат к числу лучших фортепианных произведений и еще при жизни композитора утвердились в репертуаре многих отечественных, а затем и зарубежных пианистов (поэма соч. 32 № 1 сохранилась в записи автора и одной из его любимых учениц Е. А. Бекман-Щербины, а также В. Горовица и В. Софроницкого, наигравшего и другие поэмы).

«Трагическую поэму», как заметил Г. Нейгауз в связи со своей интерпретацией этого произведения, можно было бы назвать также «Героической», настолько сильно выражено в ней волевое начало, особенно отчетливо проявляющееся в средней части, где характер «возгласов» в правой руке на фоне потока фигураций левой определен авторской ремаркой «гневно, гордо». Но элементы трагедийности, особенно в кульминации средней части перед возвращением сильно видоизмененной первой темы, отчетливо ощущаются во всей поэме.

«Сатаническая поэма» превосходит названные все три поэмы не только по размерам, но и по сложности образного стиля. Авторы работ о Скрябине довольно дружно усматривают в этом произведении отзвуки листовского «демонизма», с особенной силой проявившегося в таких вершинных достижениях великого венгерского мастера, как, например,

«Дантовская» симфония (открывающаяся оркестровой «декламацией» надписи на вратах Ада), «Фауст-симфония», фортепианная «Соната по прочтении Данте», «Мефисто-вальсы». Сочинявшиеся в середине прошлого столетия, эти произведения отражают революционный подъем, охвативший Европу перед «Весной народов», и подавление освободительных порывов в годы реакции, которая воспринималась в литературе и музыке как торжество темных сил, сил зла. Нет сомнения, что Скрябин любил и ценил Листа, воспринял его новаторские достижения в области творчества и исполнительского искусства, был знаком с его глубокой концепцией «изнанки» человека, запечатлевшейся в «фаустовской» симфонии (в третьей части которой тема Мефистофеля является саркастически-искаженной темой Фауста из первой части).

Проблема борьбы добра со злом особенно волновала в начале девятисотых годов русскую общественность. Эта проблема возникала и рассматривалась в трудах русских философов, включая того же С. Н. Трубецкого, привлекала к себе внимание в произведениях западноевропейских писателей, а затем и русских (трилогия Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист», роман Валерия Брюсова «Огненный ангел», на сюжет которого Прокофьев написал впоследствии оперу). Демонологические мотивы возникали в русской поэзии, живописи и графике.

Далеко не все произведения, в которых Зло противопоставлялось Добру, были созданы до «Сатанической поэмы», да и социальный аспект такого противопоставления стал известен Скрябину только после встречи с Г. В. Плехановым, рассказавшим ему, что лишь Ленин и его соратники ведут действительную борьбу за торжество справедливости, требующее уничтожения зла. Идея такой борьбы и победы над темными силами легла в основу одной из самых замечательных и новаторских («гармония доведена до крайних пределов», как выразился сам композитор) опер Римского-Корсакова «Кашея бессмертного», где разворачивается картина гибели Кашеева царства. И если Танеев, присутствовавший на премьере «Кашея», состоявшейся в конце 1902

года, сказал, что «эта опера — новое слово в музыке», то совершенно очевидно, что он имел в виду не только содержание, но и средства выразительности, особенно смелые именно в сценах, изображающих Кашеево царство.

В «Сатанической поэме» темные силы воплощены в музыкальных образах, создававшихся Скрябиным не без влияния позднеромантических идейно-эстетических концепций. Вкрадчивые интонации любовного томления чередуются с «ироническим смехом» (как гласит авторская ремарка), а сочетание лирических настроений с горьким скепсисом характеризует кульминации поэмы, в которых звучит как бы демоническая насмешка над всем.

В восьми этюдах Скрябина, относящихся к этому же времени, преобладают тревожные настроения. Образы сильного эмоционального возбуждения сочетаются с ощущением необоримой духовной силы, почти физически осязаемой, например, в Пятом этюде, которому суждено было стать таким же знаменитым, как Двенадцатый этюд, завершающий юношеский цикл. Все этюды нового цикла наделены чертами поэжности. И если, например, в Пятом этюде слышится как бы раскачка колоколов, которые «пудовым помавают языком» (Вл. Маккавейский), и набатный гром, достигающий в кульминации потрясающей силы, то Четвертый этюд можно смело назвать лирической поэмой — столько в нем лирической экспрессии и мелодической красоты.

Пять тетрадей, в которых объединены прелюдии, написанные в 1903 году, также свидетельствуют о неустанных творческих поисках композитора, о его неистощимом мелодическом даре, обогащении гармонического языка и пианистических средств выразительности. Печатью ярчайшей индивидуальности отмечены все эти произведения, созданные в непопстижимо короткий срок, — а ведь в это же время композитор с увлечением работал и над Третьей симфонией и продолжал вынашивать замысел оперы.

«Божественная поэма»

Третья симфония — «Божественная поэма» Скрябина — принадлежит к числу высших достижений русской музыкальной классики. Законченная в партитурном изложении в 1904 году, она, как уже говорилось, сочинялась одновременно с десятками фортепианных пьес, многие из которых оказались связанными с симфонией и близкими к ее образному строю.

О потрясающем впечатлении, которое производили сочинявшиеся фрагменты симфонии, Борис Пастернак вспоминал: «Весной 1903 года отец снял дачу в Оболенском близ Малоярославца по Брянской, ныне — Киевской железной дороге. Дачным соседом нашим оказался Скрябин. Мы и Скрябины тогда еще не были знакомы домами. Дачи стояли на бугре вдоль лесной опушки в отдалении друг от друга. На дачу приехали, как водится, рано утром. Солнце дробилось в лесной листве, низко свешивавшейся над домами... Я убежал в лес... И совершенно так же, как чередовались в лесу свет и тень и перелетали с ветки на ветку и пели птицы, носились и раскатывались по нему куски и отрывки Третьей симфонии, или „Божественной поэмы“, которую в фортепианном выражении сочиняли на соседней даче.

Боже, что это была за музыка! Симфония беспрерывно рушилась и обваливалась, как город под артиллерийским огнем, и вся строилась и росла из обломков и разрушений. Ее всю переполняло содержание, до безумия разработанное и новое, как нов был жизнью и свежестью дышавший лес, одетый в то утро, не правда ли, весенней листвой 1903, а не 1803 года».

Эти впечатления тринадцатилетнего подростка дают представление о том, какое ошеломляющее впечатление произвела музыка Скрябина на буду-

щего знаменитого поэта, до конца дней сохранившего пламенную любовь к автору «Божественной поэмы», чьи произведения Святослав Рихтер не раз играл в доме поэта в Переделкино, а когда поэта не стало — и у его гроба. Лето 1903 года сблизило Скрябина с отцом поэта — художником Леонидом Пастернаком, которого привлекла не только музыка, но и внешность композитора, запечатлевшаяся во многих рисунках этого одаренного мастера, по праву считающихся лучшими портретами Скрябина. Особенно примечателен рисунок, на котором Александр Николаевич изображен за роялем. Мечтательное выражение его лица, особенно глаз, говорит о глубокой внутренней увлеченности. Создан этот портрет был в 1909 году по возвращении композитора в Москву после длительного пребывания за границей.

Записи Бориса Пастернака о Третьей симфонии чрезвычайно интересны тем, что они при всей своей экзальтированности достаточно четко передают картину творческого процесса, в ходе которого развивались и связывались в единое целое фрагменты, вновь и вновь проигрываемые композитором, стремившимся к наиболее совершенному воплощению своих мыслей и образов, к отделке каждой детали, входящей в «содержание, до безумия разработанное и новое».

Эти слова Пастернака как нельзя лучше подходят к «Божественной поэме», в партитуре которой гениальное новаторство сочетается с поистине высочайшим мастерством, проявившимся, в частности, в спаянности всех трех частей. К такой спаянности композитор стремился, как уже говорилось, начиная с первого симфонического произведения — Концерта для фортепиано с оркестром. Подобно тому как в Концерте стержневая тема экспонируется уже в первых тактах, точно так же героически-волевая тема вступления к Третьей симфонии пронизывает и объединяет все три ее части.

Симфония написана для огромного состава оркестра. Такой состав обычно называется четверным, однако Скрябин расширил его, так что для исполнения симфонии требуются по четыре пары деревян-

ных духовых (включая флейту-пикколо, английский рожок, бас-кларнет и контрафагот), восемь валторн, пять труб, три тромбона, туба, литавры и другие ударные инструменты, две арфы и большая группа струнных. Но, несмотря на такой состав, звучность нигде, даже в самых мощных кульминациях, не становится громоздкой.

Начальная тема, за которой утвердилось название «темы самоутверждения», состоит из двух элементов: первый из них представляет как бы торжественно-волевой речитатив в низком регистре, порученный четырем фаготам, тромбону, тубе, виолончелям и контрабасам; второй, порученный трем трубам, воспринимается как призывный возглас.

В связи с инструментовкой этих трех тактов хочется сделать одно существенное замечание. На многих страницах книг и статей о Скрябине высказывается мысль, будто его симфонические произведения — это оркестрованные фортепианные сочинения, ибо Скрябин, будучи пианистом, так и не сделался симфонистом в полном смысле этого слова, а продолжал сочинять музыку, ориентируясь на свой любимый инструмент, и лишь потом превращал ее в оркестровую партитуру. В качестве доказательства этого положения некоторые авторы приводили именно начало «Божественной поэмы», подчеркивая, в частности, что тромбон в низком регистре, избранном композитором, не отличается ни силой, ни яркостью звучания. Однако, если бы Скрябин изложил начало «темы самоутверждения» в более высоком регистре (в котором, действительно, тромбоны звучат ярче), призывный возглас труб не прозвучал бы так контрастно, а ведь именно такая эмоциональная окраска этого звонкого возгласа и была предметом особой заботы композитора, подчеркнувшего к тому же завершающий звук «трубного гласа» ударом и раскатами литавр. Такими же соображениями объясняются и другие детали инструментовки начальных тактов симфонии: например, аккорд (также в низком регистре), на фоне которого выступают трубы, поручен лишь пяти валторнам из восьми, половине пультов скрипок и разделенным альтам. А в кульминации второго, еще

более яркого возгласа, уже гремит вся огромная группа медных (семнадцать инструментов!), вступают все струнные, поддерживаемые флейтами с кларнетами (но не с «кричащими» гобоями!), и почти до самого конца вступления звучат, постепенно затихая, раскаты литавр.

Анализ партитуры «Божественной поэмы» позволяет судить о поразительной, подлинно симфонической драматургии и вместе с тем о необычайной продуманности, буквально ювелирной отделке всех деталей оркестровки. Нелишне напомнить, что такой крупнейший знаток инструментовки, как Д. Р. Рогаль-Левицкий, создал специальное, к сожалению, до сих пор не опубликованное исследование «Оркестр Скрябина», в котором показал не только высокое мастерство, но и своеобразие Скрябина-симфониста.

«Божественная поэма» была очередным принципиально важным этапом симфонического творчества великого композитора, потребовавшим особенно большого оркестра для воплощения нового замысла, отличающего эту симфонию от двух предыдущих. Если во многих крупных произведениях Скрябина (главным образом сонатах и симфониях), предшествовавших Третьей симфонии, развертывались картины борьбы, завершавшейся победой светлых сил над темными, иными словами, преодолением всего того, что стоит на пути человека к свободе и счастью, то Третья симфония, о чем уже было сказано, открывается «темой самоутверждения» человека, чья воля, власть и сила торжествуют благодаря его Разуму.

Появление «темы самоутверждения» в самом начале симфонии отнюдь не ограничивает ни круга ее образов, ни идейно-эмоционального содержания. После вступления начинается первая, наиболее обширная часть симфонии — «Борьба» (точнее — «Борения»). Драматургическое развитие этой части построено на трех основных темах, которые в сочетании с элементами вступления усиливают эмоциональное напряжение части и придают ей героический характер. Первая тема отличается типично скрябинской «полетностью», причем начальная ре-

марка «таинственно, трагически» вскоре сменяется иной — «торжествуя», и краткая кульминация завершается отзвуками призывного возгласа вступления. Вторая волна развития первой темы, все более и более насыщаясь чертами призывности, как бы «завоевывает» умиротворенные поэтически-мечтательные образы двух последующих тем, принадлежащие к числу лучших страниц скрябинской лирики. Возвращение темы вступления, ее властный речитатив и трубный возглас, позволяет воспринимать дальнейшее развитие как картину продолжающейся борьбы, решающая победа в которой уже достигнута. Нет надобности разбирать все этапы этой сложной, мастерски построенной картины, важно лишь отметить доминирующую в ее образном строе роль «темы самоутверждения».

Вторая часть симфонии, которую предписано играть, не делая перерыва после предшествующей части, называется «Наслаждения». Однако первые же такты волшебной звучности духовых инструментов (струнные вступают много позднее) позволяют нам понять, какое значение придавал композитор этому слову, имея в виду наслаждения «размышлений и мечтаний», порожденных, однако, не только отвлеченными философскими раздумьями, но и вполне реальными образами природы (недаром Рогаль-Левицкий говорил о «птичьих концертах» в медленных частях Второй и Третьей симфоний!), человеческими переживаниями и чувствами.

Как не вспомнить здесь Пушкина:

Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает;
Но и любовь — мелодия...

Образ любви — всемогущей силы, управляющей всем миром, — раскрывается в «Божественной поэме», названной так (в этом вряд ли можно сомневаться) именно по аналогии с «Божественной комедией» Данте и с его трактовкой любви.

Третья, последняя часть симфонии, тематически так же как и предыдущая связанная с первой частью, названа композитором «Божественной игрой». Так определил Скрябин радость свободного творчества. Эта часть начинается темой, представ-

ляющей собой стремительное развитие призывной интонации «темы самоутверждения». И вместе с тем эта часть насыщена интонациями, характеризующими темы обеих предшествующих частей симфонии. Таким образом достигнута небывалая драматургическая стройность и законченность, обусловленная самим замыслом произведения, завершающимся апофеозом начальной образной темы.

Громадный состав оркестра вызван стремлением композитора к особой красочности звучания, требуемой концепцией «Божественной поэмы». Сейчас странно читать, как некоторые острословы называли Скрябина «автором, говорящим комплименты самому себе», не понимая, что название произведения было порождено философско-эстетическим образным строем симфонии, которая прославляет созидающий Разум.

Партитура Третьей симфонии была закончена лишь после того, как композитор прочитал корректуры Четвертой сонаты и других тридцати пяти фортепианных пьес, печатавшихся в издательстве М. П. Беляева. 9(22) ноября 1904 года Скрябин, находясь в Париже, отослал в Лейпцигскую контору издательства рукопись партитуры, значительная часть которой была переписана его женой. Через три дня управляющий известил композитора и Петербургскую контору беляевского издательства, что немедленно отдает рукописи в гравировку. Уже в январе следующего года партитура проходила корректуру и вскоре вышла из печати. А композитор уже был поглощен осуществлением своего нового грандиозного замысла, который, зародившись в начале 1904 года, постепенно разрастался. Скрябин вначале упоминал о нем как о Четвертой симфонии, но затем остановился на названии «Поэма экстаза». Работа над этим произведением длилась до конца 1907 года, так как очень многое и прежде всего обстоятельства, связанные с личной жизнью, отвлекали композитора от творчества.

«И всюду страсти роковые...»

Когда Скрябин в конце ноября 1903 года покидал Петербург, он не предполагал, что видит Беляева в последний раз. Сам Митрофан Петрович, видимо, понимал, что дни его сочтены. Болезнь, которой он страдал много лет, прогрессировала, и, как человек деловой, он старался ничего не упустить в своих распоряжениях. Размышляя о судьбах отечественной культуры, служению которой он отдавал столько сил, времени и средств, Беляев в последние месяцы жизни особенно много думал о Скрябине. Он искренне стремился к тому, чтобы создать композитору наиболее благоприятные условия для творческого труда. Год назад, узнав о решении Александра Николаевича прекратить педагогическую работу, он (начиная с мая 1902 года) удвоил ему сумму ежемесячного аванса с тем, чтобы Скрябин погашал образовавшуюся таким образом задолженность гонораром за свои сочинения.

Новые произведения, которые композитор привез в Петербург, свидетельствовали о расцвете его дарования и об умении сосредоточиться над претворением в жизнь непрерывно возникавших новых замыслов. Поэтому намерение его куда-нибудь на время уехать из Москвы, чтобы всецело отдаться творчеству, Беляев очень одобрил и взялся помочь материально осуществить это. Несмотря на то что задолженность композитора издательству уже превысила четыре тысячи рублей, Беляев распорядился выдать ему еще некоторую сумму и сам начал хлопотать об осуществлении планов композитора на будущее. 8(21) ноября Скрябин писал жене: «Беляев вполне одобряет мое намерение переселиться в Дрезден и уже велел Шефферу сделать объявление, что требуется квартира в 6 комнат в таком-то участке (он хорошо знает Дрезден). Также велел собрать подробные сведения о том, сколько стоит

жизнь в Дрездене. Так как он знает (я ему сказал), что кроме него (Беляева) у меня не будет никаких источников дохода, то, очевидно, он хочет взять на себя содержание мое. Вообще он — ангел».

Управляющий беляевской конторой в Лейпциге, исполнительный Франц Шеффер немедленно приступил к выполнению поручения своего патрона, и буквально через несколько дней Скрябин сообщал жене: «Из Дрездена — довольно благоприятные известия. Квартира 1200—1500 марок. Дорога только прислуга и, как Шеффер пишет, очень избалована!». В этом же письме Скрябин спешит порадовать жену сообщением о том, что богатая московская меценатка Маргарита Кирилловна Морозова (1873—1958), учившаяся одно время у Скрябина, а после ухода его из консерватории — у Н. К. Метнера, предложила ему ежемесячно выплачивать по 200 рублей, чтобы помочь сосредоточиться на творческой работе. В декабре 1903 года она уже выслала ему «первый залог нашей дружбы», как она сама выразилась, и продолжала регулярно это делать пять лет. Кроме того, Морозова приняла на себя расходы по организации некоторых концертов композитора (в частности, парижского в 1905 году).

Сообщая Беляеву о первом получении «пенсии» от Морозовой, композитор писал далее: «Я получил случайно сумму денег, из которой я заплатил почти все долги и мне еще осталось на проезд в Дрезден». Эта «случайная» сумма денег была очередной Глинкинской премией, на этот раз в размере 1500 рублей. Зная о материальных затруднениях Скрябина, семья которого незадолго до этого пополнилась четвертым ребенком, Беляев постарался, чтобы последняя при его жизни премия помогла композитору расплатиться с долгами и подготовиться к переезду в Дрезден. 28 декабря 1903 года (ст. ст.) Митрофан Петрович после очередного приступа и последовавшей тяжелой операции скончался в Петербурге. Смерть его была невосполнимой утратой для русской музыкальной культуры. В «Летописи моей музыкальной жизни» Римский-Корсаков писал: «Легко себе представить, каким ударом это было для всего кружка, средоточие которого с ним исчезло».

Беляев в подробном духовном завещании, обеспечив семью, оставил все свое богатство на музыкальное дело, распределив его на капиталы — „Русских симфонических концертов“, издательства, вознаграждения композиторов, премий имени Глинки, конкурсов по сочинению камерной музыки и вспомоществования нуждающимся музыкантам. Были и еще кое-какие мелкие завещания. Во главе управления всеми этими капиталами и всем музыкальным делом были назначены им трое: я, Глазунов и Лядов с обязанностью избирать себе заместителей. Капиталы были настолько велики, что на концерты, издательство, премии и проч. должны были расходоваться лишь проценты с капитала и то не все; а самый капитал оставался неприкосновенным, напротив, увеличиваясь с течением времени все более и более.

Итак, благодаря беззаветной любви Митрофана Петровича к искусству образовалось невиданное и неслыханное до тех пор учреждение, обеспечивающее навсегда русскую музыку издательством, концертами и премиями, и во главе его на первый раз являлся наш триумvirат».

Смерть Беляева ошеломила Скрябина. Четыре года спустя он писал Финдейзену, что сохранил о Митрофане Петровиче самые трогательные воспоминания и потеря его была для него большим ударом. В лице Беляева Скрябин потерял не только мецената, высоко ценившего его творчество, но и настоящего друга, искренне любившего его и неустанно заботившегося о нем. В своем завещании, о котором пишет Римский-Корсаков, Беляев предусмотрел, как ему казалось, все, чтобы материально и морально (недаром учрежденные им премии назывались «Глинкинскими») поддерживать русских композиторов, в том числе, разумеется, и Скрябина. Но он не мог передать своим душеприказчикам того, что лежало в основе его отношения к Скрябину — своей беспредельной любви.

В начале 1904 года Сергей Петрович, брат М. П. Беляева, вошедший вместе с Римским-Корсаковым, Глазуновым и Лядовым по воле покойного в совет душеприказчиков, действовавший впредь до утверждения завещания, выслал Скряби-

ну очередные 200 рублей. Но уже в феврале композитор получил извещение, что совет отменяет систему авансирования, а гонорар за сочинения будет выплачиваться авторам только после подписания ими корректуры. Видимо, там же содержалась просьба сообщить, когда Скрябин представит издательству Третью симфонию. По получении этого извещения Скрябин послал пространное письмо Лядову, приложив официальный ответ совету, где ссылаясь на последние беседы с Беляевым, обещавшим продолжать выплату ежемесячных авансов. Скрябин откровенно высказывал свое чувство обиды и напомнил, что он исправно погашал все авансы на протяжении многих лет. «Я понимаю, что если придерживаться буквы устава, то вы совершенно правы и я ни на что претендовать не могу, но вместе с тем тебе, конечно, очевидно, что, оставляя прежние условия со мной, вы точнее исполнили бы волю Митрофана Петровича». Скрябин надеялся, что Лядов будет настойчив в отстаивании его интересов в совете, и он не ошибся: совет продлил выдачу ему авансов до августа. Очередную сумму Скрябин попросил выслать на имя жены, которая ненадолго еще задерживалась с детьми в Москве, а сам отправился в Женеву, изменив вдруг свой первоначальный план поселиться в Дрездене.

В личной жизни Скрябина наступал сложный период, принесший ему немало тяжелых переживаний и горьких минут.

Натура страстная, эмоциональная, Скрябин вдруг сильно увлекся одной из своих учениц Татьяной Федоровной Шлецер (1883—1922), племянницей профессора П. Ю. Шлецера, которая наезжала в Москву из Бельгии, где жили ее отец Федор Юльевич — юрист по профессии и мать Мария Александровна (урожденная Боті). Мечтая стать пианисткой и даже композитором, Татьяна Федоровна усердно занималась музыкой, брала уроки, посещала концерты. Она не скрывала своей восторженной любви к Скрябину, зародившейся еще тогда, когда она, не будучи лично знакома с композитором, услышала однажды его Третью сонату в исполнении Всеволода Буюкли. Личность Скрябина при первом

же знакомстве совершенно очаровала ее, и она задалась целью во что бы то ни стало соединить свою жизнь с жизнью этого замечательного человека, разрушив любой ценой все преграды. Скрябин не устоял, тем более что к Вере Ивановне он никогда не испытывал того сильного романтического чувства, которое считал вершиной любви. Они с женой были очень дружны. Александр Николаевич уважал в Вере Ивановне умную, благородную женщину, хорошо его понимавшую. Он откровенно рассказал ей о своих отношениях с Татьяной Федоровной и о намерении жениться на ней. Посвятил он в это и Сафонова, который к неожиданному сообщению отнесся резко отрицательно и даже пытался уговорить Скрябина не делать неосмотрительного шага.

Через десять дней после отъезда Александра Николаевича в Женеву туда, как было условлено, поехала и Вера Ивановна с детьми. Вся семья поселилась в местечке Везна́ под Женевой, сняв «довольно миленький домик с полной мебелировкой и посудой, с маленьким, но хорошеньким садиком, с чудным видом на озеро и горы противоположного берега озера». Так писала Вера Ивановна Зинаиде Ивановне Монигетти, принадлежавшей, как и ее сестра Ольга и брат Владимир, к числу друзей юности Скрябина. В домике, громко названном владельцами «Вилла Сирень», Александр Николаевич имел отдельную комнату для работы, где и приступил тотчас же к завершению «Божественной поэмы», нетерпеливо ожидаемой в издательстве.

Тем временем Татьяна Федоровна в Москве мучилась сомнениями по поводу своего будущего и забрасывала Скрябина письмами. Она взывала к его чувствам, жалости, писала о своем болезненном состоянии и наконец сообщила о принятом ею твердом решении приехать к нему. Вскоре она действительно появилась в Швейцарии, поселилась неподалеку от Скрябиных и стала часто бывать у них.

В такой нервно-напряженной обстановке завершилась «Божественная поэма». Когда же она была закончена, переписана (в значительной части Верой

Ивановной) и отослана в Лейпцигский филиал беляевского издательства, Скрябин уехал в Париж. Он надеялся организовать там исполнение своих крупных произведений, устроить авторские концерты, а главное, хотел побыть один, чтобы еще раз обдумать сложившуюся семейную ситуацию.

По дороге, во время краткого пребывания в Женеве, Скрябин встретился со своей новой покровительницей М. К. Морозовой и поделился с ней событиями своей личной жизни и терзавшими его сомнениями, но это не принесло ему облегчения, так как Морозова прямо сказала, что не может одобрить его ухода от семьи. «Я ужасно мучаюсь, мне кажется, что я совершил нечто ужасное!» — писал он ей ночью, накануне отъезда из Женевы.

В Париже Скрябин недолго был один, ибо и туда за ним вскоре последовала Татьяна Федоровна. Вера Ивановна поняла, что нужно перестраивать жизнь и что Скрябин не вернется к семье, «пока жива соперница». Нужно подчеркнуть, что Вера Ивановна не только вела себя с величайшим достоинством, но и продолжала любить мужа, а по возвращении в Россию возобновила исполнительскую деятельность, давая концерты, программы которых — и в нашей стране и за рубежом — состояли целиком из произведений Скрябина. Но дать согласие на формальный развод с ним, чего так добивалась «соперница», она категорически отказалась и до конца своих дней продолжала носить гордое имя Скрябина, никогда не позволив себе ни одного слова осуждения в его адрес.

А. А. Альшванг в одной из работ о Скрябине приводит высказывания М. К. Морозовой о его жене: «Жизнь Веры Ивановны была полна самоотверженности и преданности Александру Николаевичу... О своем духовном мире, свои мысли и чаяния Александр Николаевич, конечно, сообщал Вере, но тут он не встречал ни того понимания, ни той экспансивности и энтузиазма, которые ему были так нужны. Вера сама это чувствовала и сама иронизировала над собой... Скромность, искренность и чистота ее были прямо удивительны. И такую она осталась на всю свою жизнь. Перед Александром

Николаевичем как художником и творцом она преклонялась, но к его замыслам о мистерии, которая преобразит мир, к его вере в свое назначение она относилась с недоверием и страхом и боялась его „сверхчеловеческой“, как она всегда говорила, задачи. Она была очень здоровой и рассудительной, и это была та черта, которая отдаляла от нее Александра Николаевича и заставляла его искать общения с другими».

Скрябин приложил все усилия, чтобы семья, которую он оставил, не испытывала материальных затруднений. «Морозовские деньги» регулярно получала Вера Ивановна, которой он, помимо этого, переводил время от времени еще дополнительные суммы, о чем не раз упоминается в их переписке. Кроме того, как сообщает Энгель, Скрябин обратился к Сафонову с просьбой предоставить Вере Ивановне место преподавательницы Московской консерватории, где и началась осенью 1905 года ее многолетняя плодотворная педагогическая деятельность.

Разумеется, Татьяна Федоровна тяжело переживала двусмысленное положение «незаконной» жены Скрябина, фамилию которого не имели права носить ни она, ни появившиеся вскоре ее дети. Но более всего, конечно, она боялась потерять Александра Николаевича и потому всячески препятствовала встречам бывших супругов. Даже тогда, когда неожиданно умерла любимица Скрябина — старшая дочь Римма и он поехал на ее похороны, Татьяну Федоровну более всего тревожили опасения, что горе может вновь сблизить родителей ребенка. Не задумываясь над тем, как тяжелы переживания Скрябина, терзавшегося мыслью, что если бы он был с детьми, то, может, удалось бы избежать катастрофы, Татьяна Федоровна, обуреваемая ревностью, писала ему, что чувствует себя плохо и просила поскорее вернуться.

Это раздражало Скрябина, о чем свидетельствуют его письма, в частности то, где он советует Татьяне Федоровне, если она нездорова, обратиться к врачу, добавляя, что «нельзя не позаботиться о бедной Вере и о детях» (болевших коклюшем). «Мне так бы

хотелось оставить всех здоровыми!..»—воскликает он. Не мог Скрябин никак примириться и с тем, что Татьяна Федоровна, став хозяйкой в его доме, уничтожила все письма от женщин, включая письма Веры Ивановны (а также, видимо, Н. В. Секериной) и М. К. Морозовой, которую она сразу же отнесла к числу своих «врагов» только потому, что та не одобрила ухода Скрябина от семьи. Скрябин вынужден был в категорической форме потребовать, чтобы Татьяна Федоровна перестала рыться в его бумагах. В одном полушутливом, но необычайно резком письме он писал: «...Если среди моих бумаг найдешь какие-нибудь портреты, то в припадке ревности не изволь их уничтожать».

В мае 1905 года по просьбе Скрябина Вера Ивановна поехала в Париж на первое исполнение Третьей симфонии, которое состоялось 29-го, и, слушая ее под управлением Никиша, наверно, вспоминала, как совсем недавно переписывала начисто эту удивительную партитуру, гордясь своим мужем...

Исполнение «Божественной поэмы», а также предшествовавший этому авторский концерт Скрябина («блестящему пианисту бурно аплодировали»,—отмечал один из парижских критиков) значительно содействовали его признанию на Западе. Об этом свидетельствует и опубликование (вместе с пьесами Жюля Массне и Габриэля Пьерне) в музыкальном приложении к парижскому журналу «Иллюстрация» «Поэмы томления», написанной весной 1905 года. (А. В. Кашперов установил эту дату на основании письма композитора к В. И. Скрябиной, указав на ошибочность принятой ранее датировки сочинения этой поэмы 1907 годом.)

Когда Скрябин еще жил с семьей на «Вилле Сирень» в Швейцарии, завершая Третью симфонию, он успел набросать несколько фортепианных пьес и начал делать эскизы «Поэмы экстаза». Об этом новом грандиозном замысле он писал тогда Татьяне Федоровне, что хочет утолить сжигающую его жажду жизни: «Я весь желание, бесконечное». (Эти слова Ядвига Ильницкая, переводчица писем Скрябина на польский язык, вынесла в заголовок тома

его писем, выпущенного Польским музыкальным издательством в 1976 году.)

В упомянутых пьесах Скрябина несомненно преломились его переживания того времени, и не только личного плана. Революционные события 1905 года не оставляли его равнодушным. В письме он спрашивал М. К. Морозову: «...Какое действие производит на Вас революция в России: вы радуетесь, правда? Наконец-то пробуждается жизнь и у нас!»

В пьесах, написанных вслед за «Божественной поэмой», отчетливо прослеживаются дальнейшие творческие искания композитора (особенно в области гармонии) и стремление к максимальной конденсации образов, приводящей порою к афористичности, которой отличаются, например, обе поэмы, помеченные Скрябиным опусом 44. Первая из них, занимающая лишь страницу нотного письма, целиком построена на речитативе удивительной красоты, проходящем в низком регистре и звучащем на фоне равномерно пульсирующих фигураций, которые выходят далеко за пределы этого регистра. Характерной чертой данного речитатива по-прежнему остается ставшая типичной для Скрябина призывность. Вторая поэма тоже невелика, но более драматична. Тревожно звучат в басу «вздрагивания», построенные на упорно повторяющейся ритмической фигуре, которая пронизывает всю поэму и лишь дважды уступает место призывным возгласам, завершающимся грозными «раскатами» фигураций.

В следующий опус композитор включил три пьесы — лирический «Листок из альбома», предельно краткую «Причудливую поэму» и «Прелюдию». Несколько позже, но также в Швейцарии, были сочинены скерцо (соч. 46) в очень быстром темпе, но с тяжелой аккордовой фактурой и драматически-напряженными кульминациями, а затем пьеса (соч. 47) «Вроде вальса», в которой, однако, вновь появляются тревожные, далеко не «вальсовые» настроения. Четыре прелюдии (соч. 48) мы вправе считать, пожалуй, наиболее отчетливым эмоциональным откликом на революцию 1905 года. Если краткая вторая прелюдия воспринимается как поэтичнейшие музыкальные раздумья, то в первой возникают

уже героические образы, звучность достигает грандиозной мощи, а в четвертой прелюдии (с авторской ремаркой «Празднично») развертывается картина торжества тех светлых сил, в победу которых Скрябин не переставал верить.

Едва только Скрябин пришел в себя после смерти дочери, его известили о преждевременной кончине С. Н. Трубецкого — верного друга Скрябина, так чутко понимавшего его музыку и пророчившего ему славу. Композитор не раз вспоминал о нем в Париже, бывая в доме у известного художника Н. В. Гагарина, женатого на сестре Трубецкого — Марине Николаевне, который неизменно — и на чужбине, и в Москве — оказывал Александру Николаевичу знаки внимания и искренне радовался его успехам. Тяжесть этой новой утраты Скрябин переживал особенно сильно.

Издательство Беляева тем временем продолжало публиковать произведения Скрябина. В 1905 году вышли из печати партитура «Божественной поэмы» и несколько новых фортепианных пьес, вслед за которыми — в 1906 году — были изданы четыре прелюдии, о которых мы уже говорили, и написанные вскоре после них три пьесы соч. 49 — Этюд, Прелюдия и «Грезы». Так же как и «Четыре прелюдии», это — миниатюры, характеризующиеся концентрацией мысли и чувства. Вместе с тем нельзя не заметить, что в пьесах, сочинявшихся Скрябиным в период работы над «Поэмой экстаза» (то есть в 1905—1907 годах, а отчасти и несколько позже), ощущается несомненная близость к этому новому шедевр симфонизма. «Порхающая» порывистость этюда, гневные («Резко. Гневно», гласит авторское обозначение характера пьесы) возгласы-«заклинания», пронизывающие прелюдию, экзальтированная мечтательность третьей прелюдии — все эти музыкальные образы как бы намечают пути к эмоциональной накаленности «Поэмы экстаза». В процессе творческих поисков композитор продолжал обогащать арсенал средств музыкальной выразительности, достигая поразительного новаторства, далеко не сразу и не всегда постигавшегося даже опытными профессионалами. Так, известный ав-

стрийский дирижер Феликс Вейнгартнер, ознакомившись с партитурой Третьей симфонии, через несколько дней вернул ее композитору, дипломатически выразив сожаление, что он смог ее «только бегло просмотреть».

И все же творчество Скрябина неуклонно завоевывало мировое признание, начало которому, как уже говорилось, было положено на родине композитора. 23 февраля 1906 года «Божественная поэма» прозвучала в «Русском симфоническом концерте» в Петербурге под управлением Ф. М. Blumenфельда. Это исполнение вызвало много откликов в печати, как обычно, противоречивых. Если, например, А. Л. Шмуллер (впоследствии профессор Берлинской, а затем Амстердамской консерватории) безоговорочно признавал, что Третью симфонию отличают «сложная фактура, изысканность гармонии, замечательное тематическое богатство и художественная последовательность в разработке», то критик М. Нестеров, снисходительно признавший, что автор симфонии «большой талант, во многом своеобразный, но еще не установившийся», пришел к выводу, что все же этой симфонией Скрябину «не удалось сказать нового, ясного слова в области музыки». Неудивительно, что, читая такого рода «рецензии», В. В. Стасов скорбел: «Надо признаться, что у нас нынче нет вовсе замечательных и талантливых музыкальных критиков. Все посредственности или ничтожества. Лишь немногие поднимаются до степени чего-то изрядного». К числу таких «изрядных» явлений принадлежала; несомненно, статья Шмуллера, интересная еще и тем, что, как бы полемизируя с теми, кто хотел во что бы то ни стало видеть в Скрябине только пианиста, якобы оркеструющего свои клавирные эскизы, критик подчеркивал, что «автор мыслил сразу оркестровыми красками, свободно владея оркестром».

Что касается Стасова, то, посылая Скрябину собранные рецензии, он писал ему 28 февраля 1906 года: «Наилюбезнейший, дорогой Александр Николаевич, с великим восхищением я присутствовал на торжестве Вашей 3-й симфонии... Еще на большой репетиции, в зале Дворянского собрания, среда 22



А. Н. Скрябин (1913)





Первая страница Девятой сонаты Скрябина

А. Н. Скрябин. Портрет работы А. Я. Головина

19 КІЕВЪ 15 г.

ЗАЛЪ МУДЕЧЕСКАГО СОБРАНІЯ

Понедѣльникъ, 9 марта

2-ой КОНЦЕРТЪ

КОМПОЗИТОРА-ПІАНИСТА

А. Н. СКРЯБИНА.

Начало въ 8½ час. веч.



БЮРО ПО УСТРОЙСТВУ КОНЦЕРТОВЪ И ЛЕКЦІЙ

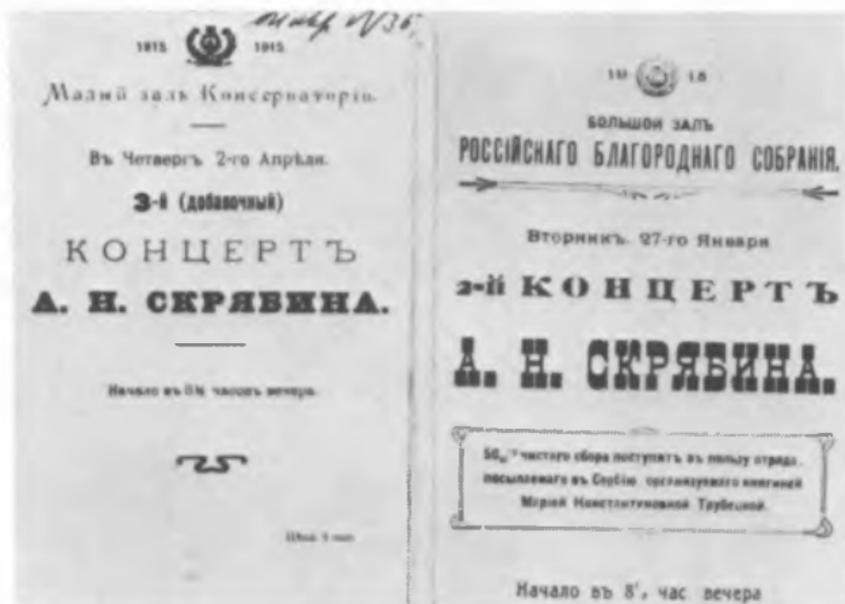
Ч. А. ЯЩЕВСКАГО.

При музыкальномъ магазинѣ Л. Идворского, Киевъ, Круштыкъ 29.

Программа прощального концерта
Скрябина в Киеве



Рейнгольд Морицевич Глиэр



Программы последних концертов Скрябина
в Москве и Петрограде

Григорий Николаевич Беклемишев,
исполнявший произведения Скрябина
в своих «Исторических концертах»





Константин Дмитриевич Бальмонт,
один из любимых поэтов Скрябина

К. Д. БАЛЬМОНТЪ

СВѢТОЗВУКЪ ВЪ ПРИРОДѢ
и
СВѢТОВАЯ СИМФОНІЯ СКРЯБИНА.

«КОНЦЕРТНАЯ
БИБЛИОТЕКА
КУСЕВИЦКИХЪ»

НОТНЫЙ МАГАЗИНЪ
РОССІЙСКАГО МУЗЫКАЛЬНАГО ИЗДАТЕЛЬСТВА.
МОСКВА.—1917.

Обложка книги К. Бальмонта



Первая страница прелюдии из последнего цикла фортепианных пьес Скрябина



Валерий Брюсов, откликнувшийся на смерть Скрябина сонетом, в котором писал, что композитор мечтал «бездны духа в звуках озарить»



Сергей Васильевич Рахманинов,
товарищ юных лет Скрябина,
исполнитель его произведений

Сезон 1915—1916 г.

КОНЦЕРТЫ А. ЗИЛОТИ

ШКОЛЬНИКИ, СТАРЫЕ ПОСЛУЖИТЕЛИ

МАРИНСКИЙ ТЕАТРЪ.

Въ Субботу, 26-го Сентября 1915 г.

ПЕРВЫЙ КОНЦЕРТЪ ВЪ АБОНЕМЕНТА. ПЕРВЫЙ ВЕЧЕРЪ ПАМЯТИ А. Н. СКРЯБИНА.

Начало въ 8 часов вечера.

ПРОГРАММА

Сочиненія А. Скрябина.

1. Соната № 1, E-dur, соч. 26.
a) Largo.
b) Allegro-bravissimo. | без перерыва.
c) Largo.
d) Vivace.
e) Allegro.

Длительность 10 минут.

2. Концерт для ф-но съ оркестромъ, G-moll, соч. 20.
a) Allegro.
b) Andante.
c) Allegro moderato.

С. В. Рахманиновъ.

Длительность 10 минут.

3. "Симфоническая поэма" (7-я соната), соч. 45.
a) Largo.
b) Vivace.
c) Adagio. | без перерыва.

Эти, заключающіе концертъ весь до предвѣстной минуты, концертино, предельно сокращены для того, чтобы успѣть передъ послѣдней минутой, длительною, которой въ точности распла.

Выходить же изъ зала, равно какъ и входить, во время исполненія — возбраняется, дабы не жилось никому съчастливо.

* Длительность 40 минут.

Программа концерта памяти Скрябина

Программа торжественного концерта, состоявшегося в Большом театре в ознаменованіе I-й годовщины Великой Октябрьской социалистической революции

ПРОГРАММА.

В Среду, 6-го Ноября,

АРТИСТАМИ ГОСУДАРСТВЕННЫХ ТЕАТРОВ

ИСПОЛНЕНО БУДЕТ:

I.

ИНТЕРНАЦИОНАЛ,

исп. хор и оркестр под управлением Н. А. Федорова.

II.

ПРОМЕТЕЙ,

поэма огня А. Н. Скрябина.

Хор и оркестр под управлением Эмиля Купера.
Партию фортепиано исполнит А. Б. Гольденвейзер.
Декоративная часть художника А. В. Лентулова.

III.

ВЕЧЕ,

из оперы Псковитянка,
муз. Н. А. Римского-Корсакова.

Участвующие: Туча—Б. М. Евлахов, Кн. Токмаков—
В. Р. Петров, Боярин Матута—А. М. Успенский,
Гонец-Юшко—Л. Ф. Савранский.

Постановка режиссера Художест. театра А. А. Саншна.

Капельмейстер Вячеслав Сук.

Декорации художника А. А. Аранова.

СТЕНЬКА РАЗИН.

Хореографическая инсценировка симфонической поэмы
муз. А. К. Глазунова.

Декорации: художника П. П. Кончаловского.

Поставлено Заслуженным арт-стом и балетмейстером
А. А. Горским.

Действующие лица:

Стенька Разин А. Д. Булгаков.
Персидская княжна М. Р. Райзен.

Вольница Стеньки:—Б. Д. Бониславский, А. М. Гаврилов, А. В. Гарин, Н. А. Гербер, Д. И. Глубин, С. А. Греков, А. Ф. Гулин, Л. Д. Коновалов, В. Н. Кузнецов 1, Н. М. Ларионов, Л. А. Лащилин, Н. Н. Минаев, В. Д. Некетин, А. В. Орлов 1, М. В. Орлов 2, Е. П. Паглов, А. В. Панов, Л. Д. Петров, Г. В. Поливанов, А. А. Поспехин, В. А. Рябцов, М. И. Савицкий, Н. П. Семенов, И. Е. Сидоров, В. И. Смирнов, И. В. Смольцов 1, В. В. Смольцов 2, И. И. Токарев, М. В. Федоров, С. А. Фролов; П. И. Цаплин 1, А. И. Цаплин 2, В. А. Чудинов 1, С. В. Чудинов 2, Д. Н. Шокоров, Н. И. Феоктистов.

Перидки:—А. И. Абрамова, Е. М. Адамович 2, Л. П. Александрова, А. И. Алексеев, М. В. Васильева, М. Н. Горшкова, Е. И. Долинская, Х. А. Шамшев, А. И. Шелепина и уч-ца ГОСУДАРСТВЕННОГО Театрального уч-ща Ильяшского.

Капельмейстер А. Ф. Арендс.

Начало в 6½ часов вечера.



Анатолий Васильевич Луначарский,
первый нарком просвещения.
Ему принадлежит определение
музыки Скрябина как «высшего дара,
который романтизм принес революции»



А. Н. Скрябин





Первые книги о Скрябине,
вышедшие в год его смерти

Борис Пастернак, сын художника, оставивший нам
страницы воспоминаний о Скрябине
и несколько стихотворений о нем

Две прелюдии

Op. 3

Москва
Сентябрь 1916

Прелюдия Юлиана Скрябина



Юлиан Скрябин, сын композитора



Генрих Густавович Нейгауз,
исполнитель многих произведений
Скрябина, в частности всех его сонат



Александр Вячеславович Оссовский,
член-корреспондент Академии наук СССР,
автор многих публикаций и работ о Скрябине

МАЛЫЙ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ

ОБЩЕСТВО ДРУЗЕЙ МУЗЕЯ ИМЕНИ А. Н. СКРЯБИНА

В СРЕДУ, 30^{-е} АПРЕЛЯ,

К О Н Ц Е Р Т

А. Н. СКРЯБИНА

В ПАМЯТЬ

ДЕВЯТИЛЕТИЯ СО ДНЯ ЕГО КОНЧИНЫ

УЧАСТВУЮТ

**К. Н. ИГУМНОВ, В. В. НЕЧАЕВ, В. Ю. ВУЛЬФ, Е. А. БЕКМАН-ЩЕРБИНА,
Е. Л. ЛУЦКИЙ, С. Е. ФЕЙНБЕРГ, А. Н. ДРОЗДОВ, В. СОФРОНИЦКИЙ.**

■ ВЕСЬ ЧИСТЫЙ СБОР ПОСТУПАЕТ НА ПОДДЕРЖАНИЕ МУЗЕЯ ИМЕНИ А. Н. СКРЯБИНА. ■

Начало в 8 час. вечера. Билеты в кассах: Центральной (Первая 31) и Тверской (Первая 32)

**Купит билет А. Н. Скрябина — билет имени Глинка-Челюсткин (пр. д. № 1) (сборы за билеты) — Встретимся Встреча в Честно
от 12 до 2 час. дня.**

Афиша концерта, организованного
к 9-летию со дня смерти Скрябина



Самуил Евгениевич Фейнберг, исполнитель
многих фортепианных произведений Скрябина

МАЛЫЙ ЗАЛ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

СКРЯБИНСКИЙ ТЕХНИКУМ — ПАМЯТИ 10-ЛЕТИЯ КОНЧИНЫ

А. Н. СКРЯБИНА



КОНЦЕРТ



УЧАЩИХСЯ ГОСУД. МУЗЫК. ТЕХНИКУМА ИМЕНИ СКРЯБИНА

ПРОГРАММА ИЗ СОЧИНЕНИЙ

СКРЯБИНА

2. 4. 9 Сونات, Квартет, Песня оп. 39, 34, Оркестр, Этюды и др.

НАЧАЛО В 8 ЧАС ВЕЧЕРА

Билеты и Концерты Тех.ма, основанные при школе и Малый Зал о. л. с. с. концертов

Афиша концерта, состоявшегося
в десятую годовщину со дня смерти Скрябина


V год
608 зал
консерватории
24 Гривина 15

ПЕРСИМФАНС

МОСКОВЕТА

8' КОНЦЕРТ

144-
148-0

в ПОНЕДЕЛЬНИК 19^{го} АПРЕЛЯ для I абонежента
в ПОНЕДЕЛЬНИК 26^{го} АПРЕЛЯ для II абонежента

СКРЯБИН Первая симфония.
оркестром **ПОЭМА ЭКСТАЗА**
УЧАСТНИК **В. В. СОФРОНИЦКИЙ**

Получить билеты в кассе
и в день концерта по билетам

Начало в 8^{1/2} час.

Линия метро от Павла до 2 в П. К. и т. д. и т. д. и т. д.
Линия метро от Павла до 2 в П. К. и т. д. и т. д. и т. д.

ПОСЛЕДНИЙ ПРОСМОТР

Афиша концерта Персимфанса
из произведений Скрябина



Персимфанс
(первый симфонический оркестр без дирижера)



Государственный музей имени А. Н. Скрябина.
Кабинет композитора



Столовая в квартире-музее Скрябина



Дочери композитора Елена Александровна
и Мария Александровна в музее



Владимир Владимирович Софроницкий,
один из лучших исполнителей
фортепианных сочинений Скрябина



Николай Семенович Голованов, дирижер,
под управлением которого часто звучали
симфонические произведения Скрябина



Святослав Теофилович Рихтер,
великий советский пианист



Владимир Горовиц, прославленный американский пианист, в программы которого входят многие сочинения Скрябина

7апрель 1940
суббота

Ленинградская Государственная
ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ФИЛАРМОНИЯ

Большой зал
7а Среднего 3 (в Зинкина) Тел. 74 07 (звонки), 4 01 06, 1 24 06 (звонки, звонки)

7апрель 1940
суббота**КОНЦЕРТ**

СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА ФИЛАРМОНИИ
(исполнительный коллектив)

Дирижер

МИКЛАШЕВСКИЙ

ИГОРЬ

СОЛЮИСТЫ

Профессор

ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ

Профессор

АЛЕКСАНДР ДАНИЛОВИЧ

СОФРОНИЦКИЙ || **КАМЕНСКИЙ**

ХОР ЛЕНИНГР. ГОСУД. АКАДЕМИЧЕСКОЙ НАПЕДЛЫ Тувин. уул. Заст. крт. РООР А. В. СВЕШНИКОВ

ПРОГРАММА:**ВАГНЕР**

Трилогия к ор. „Вальс саляндра“
„Летние вальсы из Рейна“
„Турецкий марш“

СКРЯБИН

Концерт для ф-но, в 4-х частях, 10-
миз. В. Я. СЕРВЕДИНОВ
„Камелот“ — Пьеса (опера) для оркестра,
опера, оркестр в фил. зале
Вальс ф-но, миз. А. Я. САЛЮГИНА

Начало в 8 час. вечера

Кассетный билет: 100 руб. (включая налог на добавочную стоимость) + 11 руб. 25 коп. за 10 руб. билет
+ 10 руб. за доставку билетов на дом (включая налог на добавочную стоимость)

в 1940

апрель 1940 г. Зала № 3 Зинкина №

апрель 1940 г. Зала №

Зала №

Зала №

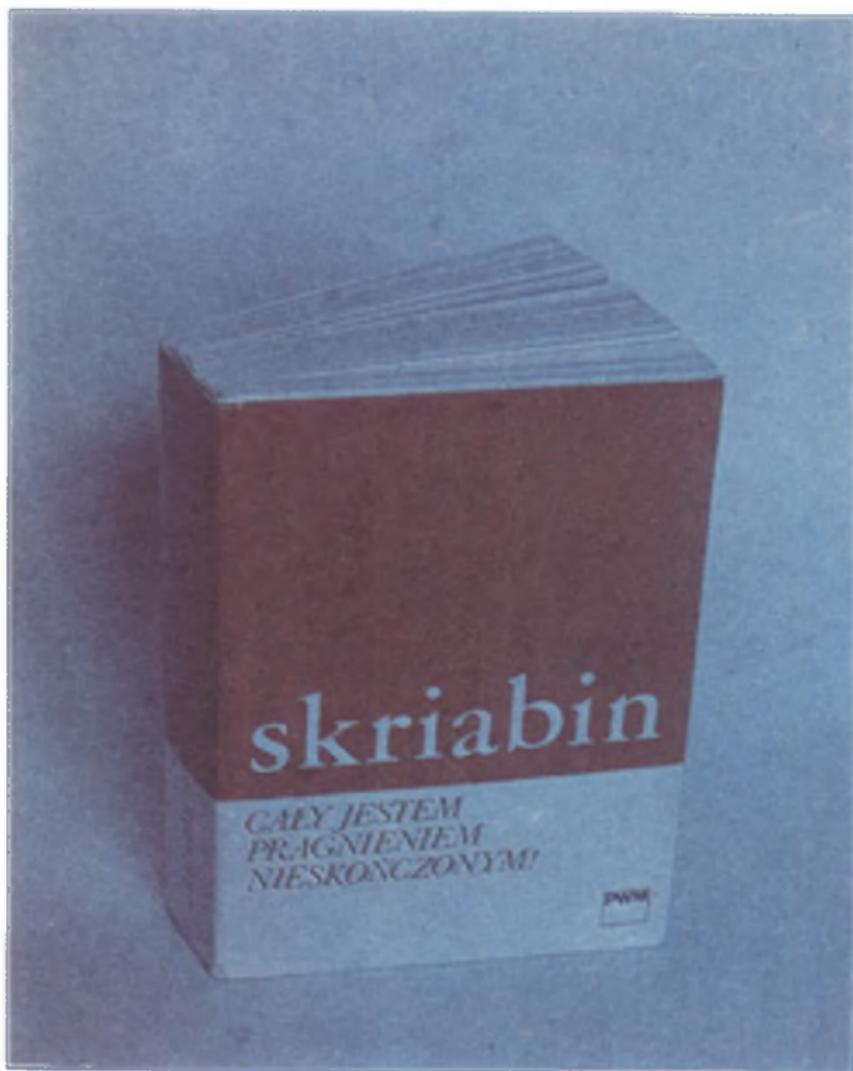
Афиша концерта Ленинградской филармонии
под управлением И. С. Миклашевского



Игорь Сергеевич Миклашевский,
дирижер, исполнявший произведения Скрябина
и много сделавший для подготовки их к печати



Монография о Скрябине американского
исследователя Ф. Бауэrsa



Письма Скрябина в польском
переводе Ядвиги Ильницкой



МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ФИЛАРМОНИЯ

ЧЕТВЕРГ

БОЛЬШОЙ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ

12.11.1979 г.

10

И Ю Н Я
Декабрь 1979-81 г.

СКРЯБИН

Соната-фантазия соль-диез минор, соч. 19

Прелюдия и ноктюрн для левой руки, соч. 9

Восемь прелюдий

Соната № 4 фа-диез мажор, соч. 30

Четыре пьесы:

„Желание“

„Ласка в танце“

„Хрупкость“

„Загадка“

Две поэмы, соч. 32

Пять этюдов, соч. 8

Соната № 5, соч. 53

Заслуженный артист РСФСР

СТАНИСЛАВ

НЕЙГАУЗ

Время в 7 час. 30 мин. начало

Билеты проданы

Программа концерта С. Г. Нейгауза
из произведений Скрябина

Станислав Генрихович Нейгауз,
выдающийся исполнитель произведений Скрябина



УПРАВЛЕНИЕ ПО ДЕЛАМ КОМУСОВ при СНК РСФСР
 ОРГКОМИТЕТ СОЮЗА СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ
 ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ А. Н. СКРЯБИНА

НАУЧНАЯ СЕССИЯ ПОСВЯЩЕННАЯ А. Н. СКРЯБИНУ

<p>25 АПРЕЛЯ</p>	<p>ДЕНЬ ОТКРЫТИЕ И ЗАСЕДАНИЕ СЕССИИ <small>(с 11 до 18 чаш.)</small></p> <hr/> <p>ВЕЧЕРНИЙ КОНЦЕРТ <small>с участием</small> В. В. Софроницкого, В. Варшавской - А. Д. Логовинского <small>Музыка и дирижирование</small></p>	<p>Дом Академ Большой зал ул. Горького, 40</p>
<p>26 АПРЕЛЯ</p>	<p>ДЕНЬ ПРОДОЛЖЕНИЕ РАБОТЫ СЕССИИ <small>(с 11 до 18 часов)</small></p> <hr/> <p>ВЕЧЕРНИЙ КОНЦЕРТ <small>с участием</small> Г. Г. Нейгауза, М. С. Неменовой-Луиз, Е. А. Бекман-Щербина <small>Музыка и дирижирование</small></p>	<p>Дом Академ Большой зал ул. Горького, 40</p>
<p>27 АПРЕЛЯ</p>	<p>ТОРЖЕСТВЕННОЕ ЗАСЕДАНИЕ <small>с участием</small> А. Б. Гольденвейзера А. Н. Дроздова</p> <hr/> <p>КОНЦЕРТ <small>с участием</small> И. С. Миклашевского В. В. Софроницкого - А. Д. Каменского <small>Музыка и дирижирование</small></p>	<p>Дом Академ Большой зал ул. Горького, 40</p>
<p>29 АПРЕЛЯ</p>	<p>КОНЦЕРТ <small>с участием</small> Т. Л. Логовинского А. Л. Иохелеса А. Каплан <small>Музыка и дирижирование</small></p>	<p>Дом Академ Большой зал ул. Горького, 40</p>
<p>3 МАЯ</p>	<p>КОНЦЕРТ студентов Московской Государственной Консерватории им. Чайковского <small>Музыка и дирижирование</small></p>	<p>Малый зал Московской Государственной Консерватории</p>

Программа научной сессии,
 посвященной жизни и творчеству Скрябина

Александр Борисович Гольденвейзер,
 друг и пропагандист Скрябина





Монография С. Э. Павчинского



Альбом «Александр Николаевич Скрябин»
с воспроизведением на обложке портрета
работы Р. Штерля



Среды 17, среды 24 октября, пятница 2 ноября 1947 г.

А. СКРЯБИН

ПРЕМЬЕРА

СКРЯБИНА

Танцевальная сюита в ярком действии
 Либретто К. ГОЛЕЙЗОВСКОГО
 Оркестровка Д. РОГАЛЬ-ЛЕВИЦКОГО

КОМПАНИЕЙ ИМЕНА

ДИРЕКТОР	К. А. Балакин, М. А. Барто, К. А. Рудин, С. Д. Герасимов
ДИРЕКТОР ПЕЧАТНИЧЕВОГО ОТДЕЛА	А. В. Федорин, А. Н. Сорокин, Э. А. Ткаченко, С. С. Айвазов
ДИРЕКТОР КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОГО ОТДЕЛА	Л. А. Чернышова, Н. А. Тихомирова
ДИРЕКТОР ТЕАТРАЛЬНОГО ОТДЕЛА	Л. В. Чашкина, С. В. Соловьев
ДИРЕКТОР МУЗЫКАЛЬНОГО ОТДЕЛА	В. С. Митурин, В. Г. Митурин
ДИРЕКТОР СЦЕНАРИЙНОГО ОТДЕЛА	М. В. Шаляпина, В. А. Шаляпин, С. В. Шаляпин
ДИРЕКТОР РЕЖИССЕРСКОГО ОТДЕЛА	Р. А. Барковский, Ю. В. Барковский, Н. И. Барский
ДИРЕКТОР КОСТЮМНОГО ОТДЕЛА	В. В. Завьялова, Г. В. Завьялова
ДИРЕКТОР ДЕКОРАТИВНО-ПРОСЦЕНИЙНОГО ОТДЕЛА	А. В. Ракина, В. Г. Митурин
ДИРЕКТОР МУЗЫКАЛЬНОГО ОТДЕЛА	М. М. Понкин, Н. В. Понкин
ДИРЕКТОР ТЕАТРАЛЬНОГО ОТДЕЛА	В. В. Шаляпина
ДИРЕКТОР РЕЖИССЕРСКОГО ОТДЕЛА	В. В. Чистяков, С. В. Шаляпин, Н. В. Шаляпин
ДИРЕКТОР КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОГО ОТДЕЛА	Т. В. Астахова, А. Т. Шаляпин
ДИРЕКТОР МУЗЫКАЛЬНОГО ОТДЕЛА	М. В. Шаляпина, С. В. Шаляпин, Т. В. Шаляпин, Т. В. Шаляпин
ДИРЕКТОР ТЕАТРАЛЬНОГО ОТДЕЛА	С. В. Шаляпина, М. В. Шаляпин, М. В. Шаляпин, Т. В. Шаляпин
ДИРЕКТОР РЕЖИССЕРСКОГО ОТДЕЛА	Е. В. Шаляпина, С. В. Шаляпин
ДИРЕКТОР КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОГО ОТДЕЛА	С. В. Шаляпина, В. Г. Шаляпин
ДИРЕКТОР МУЗЫКАЛЬНОГО ОТДЕЛА	Г. В. Шаляпин

ДИРЕКТОР А. М. ЖЮРАЙТИС НАЧАЛЬНИК МУЗЫКАЛЬНОГО ОТДЕЛА К. Я. ГОЛЕЙЗОВСКИЙ РЕЖИССЕР В. К. КЛЕМЕНТЬЕВ

ДИРЕКТОР РЕЖИССЕРСКОГО ОТДЕЛА В. П. ВАСИЛЬЕВА

ДИРЕКТОР ТЕАТРАЛЬНОГО ОТДЕЛА А. А. Барто, Т. П. Никитина, И. В. Тихомирова, Л. В. Хлюстова

ДИРЕКТОР МУЗЫКАЛЬНОГО ОТДЕЛА В. В. Шаляпина, А. С. Мадера, Н. С. Щербина

ДИРЕКТОР КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОГО ОТДЕЛА Ф. В. Шаляпин, А. А. Шаляпин, Н. В. Шаляпин

НАЧАЛО СПЕКТАКЛЯ В 19 ЧАСОВ 30 МИНУТ

Афиша представления танцевальной сюиты
 на музыку Скрябина
 в оркестровке Д. Р. Рогаль-Левицкого

февраля, она возбудила симпатии и восхищение всех немногих, но что-нибудь понимающих в новой музыке, присутствовавших там; на другой же день, в четверг 23-го, она возбудила и удивление, и глубокие симпатии многочисленной публики. Зала Дворянского собрания была полна-полнехонька и, я думаю, с этого вечера у Вас прибавилось много сотен почитателей и поклонников! И иначе не могло и не должно было быть. С этой симфонией Вы сильно выросли! Вы уже совсем большой музыкант стали. В таком роде, складе, виде, форме и содержании, как создана эта симфония, у нас еще никто не писал! Конечно, тут еще немало Рихарда Вагнера, но тоже тут есть уже много, громадно много и самого Александра Скрябина. Какие задачи! Какой план! Какая сила и какой склад! Сколько страсти и поэзии во II-й части... Но и оркестр — какой чудесный, могучий, сильный, иногда нежный и обаятельный, иногда блестящий! Да, у Вас теперь есть, среди русских, уже много сторонников и почитателей».

Трудно без искреннего восхищения читать эти строки, написанные восьмидесятидвухлетним мудрецом, который до конца своих дней (Стасов умер в октябре того же года) сохранил столь мудрую прозорливость, чуткость и глубину суждений, позволившую ему охватить и достойно оценить великие свершения русской классики — от оперного первенца Глинки до «Божественной поэмы» Скрябина! Вероятно, это письмо Стасова было для Скрябина большой радостью, тем более что Владимир Васильевич с присущей ему сердечностью вспоминал не только то «многое чудесное», что когда-то у Беляева играл ему Скрябин, но и петербургские беседы с ним «о философии истории».

13 (26) октября 1905 года родилась первая дочь Скрябина и Татьяны Федоровны, названная ими Ариадной в честь героини античного мифа, помогавшей Тезею найти выход из Лабиринта. Выбор этого имени вряд ли был случаен. Скрябин и его вторая жена действительно нуждались тогда в «ариадниной нити». Композитор заметно нервничал. Наступление реакции в России тревожило его. Ма-

териальные дела его были далеко не в блестящем состоянии, а планы Татьяны Федоровны, мечтавшей об улучшении его, были, конечно, фантастичны. Она наметила, например, суммы гонораров, которые, по ее мнению, Скрябин должен был требовать за свои (незаконченные!) новые произведения — по 300 рублей за каждую фортепианную пьесу, по 400 — за небольшую оркестровую и 5 тысяч рублей за «Поэму экстаза» (тогда как за Третью симфонию композитор получил 2 тысячи рублей).

Надо сказать, что созданный по завещанию Беляева Попечительный совет для поощрения композиторов и музыкантов продолжал заботиться о Скрябине. Помимо высоких гонораров за свои произведения, композитор ежегодно получал Глинкинские премии. В 1904 году ему была присуждена премия за Третью и Четвертую сонаты, в 1905 году — за Вторую симфонию, в 1906 году — за Третью, причем на этот раз данная сумма была выслана досрочно, так как петербургские друзья композитора узнали о его затруднениях, объяснявшихся тем, что затянувшаяся работа над «Поэмой экстаза» отвлекала композитора от других сочинений, а, следовательно, никакого гонорара (за исключением 400 рублей за четыре прелюдии) какое-то время он не получал. И только нервным состоянием Скрябина можно объяснить его внезапное решение порвать с издательством Беляева. 5 января 1906 года Скрябин телеграфировал Глазунову, прося его ускорить высылку премии, а на следующий день написал резкое письмо Попечительному совету, заявив, что считает предложенный ему гонорар по 50 рублей за пьесу оскорбительным, видит в таком предложении издательства желание порвать с ним отношения, а потому сам идет навстречу и просит немедленно вернуть ему рукописи пьес.

Нужно сказать также, что инициатором некоторого уменьшения гонорара за небольшие сочинения был Н. В. Арцыбушев, весьма посредственный композитор, но человек, наделенный несомненными организаторскими способностями, а поэтому привлеченный к участию в работе Попечительного совета в качестве заместителя Римского-Корсакова, а затем

(с 1907 года) — председателя совета (именно в 1907 году Скрябину впервые за одиннадцать лет не была присуждена Глинкинская премия, хотя после Третьей симфонии издательство выпустило девятнадцать его фортепианных пьес). Встревоженные письмом Скрябина, Римский-Корсаков, Глазунов и Лядов обратились к нему с просьбой, чтобы он не заподозрил желаний обидеть его и не прерывал отношений с издательством Беляева. Несколько позже пришло сердечное дружеское послание от Лядова, который сообщал Скрябину о денежных затруднениях издательства: «Я думаю, что для тебя это не секрет, что мы не очень-то богаты, что нас рвут на части разные композиторы и что часто мы должны отказывать им за неимением денег. Мы сами себе урезаем гонорары, елико возможно». Однако все три мастера, руководившие Попечительным советом, не говоря уже об их дружеских чувствах к Скрябину, понимали, что его нельзя приравнять к «разным композиторам» (к тому же издания произведений Скрябина были рентабельны для издательства и не раз возобновлялись), поэтому решено было просить композитора продолжать присылать свои сочинения на прежних условиях.

Письмо Лядова было переслано Скрябину в Амстердам, откуда композитор и отправил в Петербург свои новые сочинения — четыре пьесы для фортепиано соч. 51, написанные в 1906 году, когда Александр Николаевич в основном работал над «Поэмой экстаза». В эту тетрадь вошли: поэма «Хрупкость», изобилующая новыми тембральными находками, отвечающими ее названию; Прелюдия — одно из немногих произведений, отражающих подавленное состояние, в котором находился композитор; «Окрыленная поэма» с типичными для Скрябина «порхающими» звучностями и краткий, изящный «Танец томления». Возможно, что именно на основе этой пьесы Скрябин собирался написать один из двух задуманных им симфонических танцев, для которых он даже приберег опусный номер 50, оставшийся (так же как 55) незаполненным в списке его сочинений. Подробности этого неосуществленного замысла нам неизвестны.

Между тем Татьяна Федоровна вместе с бывшей ученицей Скрябина пианисткой М. С. Неменовой-Лунц пыталась наладить издательские дела композитора, то есть сделать так, чтобы он получал значительно больше за свой творческий труд. Но Б. П. Юргенсон, получив письмо Скрябина, в котором тот предлагал ему «Поэму экстаза» и другие сочинения, ответил композитору, что названные им размеры гонорара (значительно уменьшенные по сравнению с теми, которые намечала Татьяна Федоровна) для него неприемлемы. Другой издатель — Ю. Г. Циммерман сообщил Скрябину, что какие-то лейпцигские профессора отрицательно отозвались о его прелюдиях, а потому он предложил композитору сочинять нетрудные мелодические вальсы, за которые фирма будет платить по 25 рублей. Этот анекдотический эпизод вошел в биографию Скрябина как пример той тупости, с которой ему не раз приходилось встречаться в жизни (к числу таких анекдотов принадлежала и одна из французских рецензий на парижскую премьеру Третьей симфонии). Трудно было найти издателя, который бы так понял музыку Скрябина, как ее понимал Беляев и русские музыканты, в руки которых перешло руководство его издательством. Разрыв с беляевским издательством произошел, по счастью, не сразу, а лишь после выхода в свет партитуры «Поэмы экстаза» и сочиненных в 1908 году нескольких пьес для фортепиано, но это была, видимо, серьезная ошибка Скрябина.

Произведения, изданные у Беляева, охватывают двадцатилетний (1888—1908) период творчества Скрябина, ознаменовавшийся необычайной стремительностью эволюции и поистине громадными художественными достижениями, прочно вошедшими в мировую культуру. Эволюция эта намного обогатила диапазон средств музыкальной выразительности и была направлена на утверждение несокрушимой веры в торжество светлых сил, той веры, которая восходила к пушкинским заветам. Оптимистичность музыки Скрябина не была однозначной, а являлась идейно-художественным обобщением широкого круга эмоций и раздумий, охватывавшегося и в круп-

ных произведениях, и в фортепианных миниатюрах, общее число которых в наследии Скрябина превышает сто восемьдесят.

Материальные затруднения побудили Александра Николаевича вернуться к исполнительской деятельности. Он дал концерты в Женеве, Брюсселе, Льеже и Амстердаме, по-прежнему исполняя только свои сочинения. Судя по отзывам прессы, концерты проходили с большим успехом. Интересно отметить, что в одной рецензии Скрябин был назван «действительно оригинальным композитором и первоклассным виртуозом... чудесным пианистом большой мощи, обладающим совершенной техникой». Но эти выступления принесли композитору незначительный доход. Поэтому он не задумываясь принял предложение своего консерваторского товарища Модеста Исааковича Альтшулера (1873—1963), который, окончив консерваторию по классу виолончели, эмигрировал вместе с братом Яковом в Соединенные Штаты и организовал в Нью-Йорке Русский симфонический оркестр, с успехом пропагандируя русскую музыку. Альтшулер предложил Скрябину выступить в концертах его оркестра и других симфонических коллективов США, а также совершить концертную поездку по стране, исполняя собственные фортепианные сочинения. «За этот год дела мои совершенно расстроились, и я ухватился за отчаянное средство — поездку в Америку, куда уже имею ангажемент», — писал он Лядову, которого затем уже перед самым отъездом тепло благодарил за все хлопоты, связанные с досрочным получением премии и гонорара от издательства.

1 декабря 1906 года (н. ст.) Александр Николаевич выехал из Амстердама в Роттердам, откуда в тот же день отплыл в Америку. Путешествие длилось десять дней, и хотя пароход был «великолепный, громадный, очень комфортабельный», но все же Скрябин жаловался жене, остававшейся в Амстердаме у родных: «Время тянется! Каждый час — целая вечность. Общество на пароходе отборное в отношении любезности и... глупости. Я ничего подобного в своей жизни не видывал и не слыхивал, потому что никогда не входил в такое близкое

соприкосновение с „привилегированным“ классом сытых идиотов». 11 декабря он уже телеграфировал о благополучном прибытии в Нью-Йорк, где его встретили Альтшулер и антрепренер Дж. Франке. Вскоре Скрябин свиделся с Сафоновым, который был в 1906—1909 годах директором Национальной консерватории в Нью-Йорке и главным дирижером Филармонического оркестра. Весь свой огромный авторитет Сафонов использовал, чтобы обеспечить своему любимцу как можно более теплый прием и успех за океаном. Именно поэтому он договорился с Альтшулером, что примет участие в «Русском симфоническом концерте», в котором будет выступать Скрябин. «Он последнее время носитя со мной как влюбленный. Прослезился от умиления, когда играл ему 4-ю сонату, все время говорил: „гениально“», — писал Скрябин Татьяне Федоровне.

7 (20) декабря 1906 года композитор играл свой фортепианный концерт в «Карнеги-холле», самом большом концертном зале Нью-Йорка. Под управлением М. И. Альтшулера были исполнены Третья симфония Глазунова и «Цыганское каприччио» Рахманинова. Скрябин играл в сопровождении оркестра, которым дирижировал Сафонов. 3 января 1907 года (н. ст.) состоялся клавирабэнд Скрябина в «Мендельсон-холле», также прошедший с большим успехом, причем наибольшее впечатление произвела, как всегда, Третья соната.

Через несколько дней Скрябин играл в Цинциннати свой фортепианный концерт, затем опять выступал в «Мендельсон-холле», дал сольный концерт в Чикаго, играл в Детройте свой концерт с местным симфоническим оркестром. 15 (28) февраля М. И. Альтшулер исполнил в Нью-Йорке Первую, а 1 (14) марта — Третью симфонию Скрябина. Но ровно через неделю после американской премьеры «Божественной поэмы», еще больше умножившей славу великого русского композитора за океаном, он телеграфировал Глазунову: «Ввиду необходимости немедленно покинуть Америку прошу выслать телеграфом 600 рублей...» Сумма эта, разумеется, была выслана, и Скрябин вместе в Татьяной Федоровной, приехавшей в Америку (несмотря на все его

предостережения, советы В. И. Сафонова и М. И. Альтшулера), направились в Париж.

Комментируя телеграмму Скрябина, А. В. Кашперов поясняет: «Внезапный отъезд Скрябиных из Америки был вызван распространением в Нью-Йорке слухов о „незаконности“ брака Т. Ф. Шлецер-Скрябиной с композитором. Опасаясь, что им угрожает изгнание из отеля, скандал в газетах и проч., Скрябины срочно покинули Америку». Далее издатель писем Скрябина констатирует: «Опасения Скрябина, что большие расходы на приезд в Америку и жизнь там Т. Ф. Шлецер-Скрябиной поглотят весь заработок от тягостной для него концертной деятельности, полностью оправдались; следствием этого и была комментируемая телеграмма А. К. Глазунову». Вряд ли нужно говорить о том, какие тяжелые переживания выпали на долю Александра Николаевича в эти дни...

Из Нью-Йорка Скрябины направились в Париж, где после долгих поисков нашли квартиру и на некоторое время их перестали беспокоить денежные затруднения благодаря «пенсии», присланной М. К. Морозовой. Улучшению настроения композитора значительно содействовали встречи с друзьями-соотечественниками, приехавшими в Париж. Особенно радовался он встречам с Н. А. Римским-Корсаковым и его семьей — Надеждой Николаевной, двумя сыновьями и дочерью. Не думал тогда Скрябин, что видится в последний раз с великим русским композитором, которого чествовала французская столица. В своих воспоминаниях Надежда Николаевна впоследствии рассказывала о посещении Скрябиных: «Мы провели у них очень приятный и интересный вечер. Александр Николаевич тогда был в разгаре увлечения работой над „Экстазом“. Показывая нам свое произведение, он объяснял свои оркестровые намерения, объяснял значение отдельных тем, играл сначала отдельные кусочки с указанием той роли, какую они будут играть в целом произведении, словом, старался, насколько возможно, без оркестровых красок, дать ясное понятие о своем новом сочинении». В «Русских концертах», организованных в Париже в мае 1907 года, исполнялись

произведения русских композиторов — от Глинки до Скрябина, который был представлен Второй симфонией под управлением Никиша и фортепианным концертом (сольную партию играл Иосиф Гофман, дирижировал тот же Никиш). Эти парижские дни навсегда остались в памяти Скрябина. Он чувствовал, что творчество его стало неотъемлемой частью русской музыкальной культуры. Он был полон сил, с воодушевлением работал над завершением «Поэмы экстаза», и новые замыслы рождались у него. «Он показывал свой „Экстаз“, где есть прекрасная музыка, и развивал план следующего своего сочинения, задуманного в грандиозных, необычайных, даже неосуществимых, размерах», — писала Надежда Николаевна своему сыну-первенцу Михаилу. Это едва ли не первое упоминание о замысле «Прометея».

Из Парижа, где Скрябин встречался также с Глазуновым, Шаляпиным, Рахманиновым и многими другими русскими, а также французскими музыкантами, было решено поехать в Швейцарию. Пробыв лето в Беатенберге, где Александр Николаевич напряженно работал над партитурой «Поэмы экстаза», он переехал с семьей в Лозанну. Там 20 ноября (3 декабря) 1907 года партитура была окончательно завершена и в тот же день отослана в Лейпциг, где гравировались и печатались издания фирмы Беляева. Комментируя письмо Скрябина Н. В. Арцыбушеву с сообщением о новых изменениях в инструментовке и о переделке большого раздела партитуры, А. В. Кашперов подчеркивает: «Истинной причиной этих „затяжек“ было строгое сознание ответственности художника за свои произведения, за безупречность их отделки. Недаром такой тончайший мастер и знаток композиторской техники, как А. К. Лядов, по чистоте композиторского письма ставил Скрябина рядом с Моцартом и Бахом». Из Петербурга было дано распоряжение, чтобы партитура гравировалась «ускоренным темпом», и уже в начале 1908 года вышли в свет как партитура, так и партии скрябинского шедевра. 27 ноября 1908 года в Нью-Йорке состоялось первое исполнение «Поэмы экстаза» под управлением Модеста Альтшюллера.

«Поэма экстаза»

Значение нового произведения Скрябина, работе над которым он посвятил много лет, было высоко оценено на родине композитора. В том же 1908 году за «Поэму экстаза» ему была присуждена (в одиннадцатый раз!) Глинкинская премия. Но намеченное тогда исполнение не состоялось: Ф. М. Blumenфельд не рискнул играть это сложное произведение без авторских указаний, необходимых, как он полагал, для надлежащей интерпретации, а у Скрябина так сложились обстоятельства, что он смог вырваться в Петербург только через год. Впервые «Поэма экстаза» прозвучала в России в концерте петербургского Придворного оркестра под управлением Гуго Варлиха 19 января 1909 года. А 31 января в присутствии автора сочинение было исполнено Blumenфельдом в «Русском симфоническом концерте», в программу которого входили и фортепианные произведения, сыгранные самим Скрябиным.

В музыкальных кругах Петербурга и в отзывах прессы отмечалась значительность нового произведения композитора, смелость его замысла, высокое мастерство, красочность оркестровки. Но дерзновенное новаторство Скрябина, ярко проявившееся в этой партитуре, вызвало у некоторых недоумение и даже отрицательные высказывания о ней, с течением времени, правда, уступившие место справедливой оценке и широкому признанию. Уже в 1924 году известный немецкий музыковед Адольф Абер писал в предисловии к партитуре «Экстаза», выпущенной большим тиражом в Германии: «Это произведение ставит Скрябина в ряд величайших симфонистов, которые известны в истории музыки». «Поэма экстаза» Скрябина вошла в историю русской музыкальной классики как одно из высших ее достижений.

Существует программа «Поэмы экстаза», напечатанная Скрябиным первый раз в Женеве за свой

счет (в 1906 году). Однако уже в следующем году композитор писал Арцыбушеву: «Текста я думаю не печатать при партитуре. Дирижерам, которые захотят поставить „Поэму экстаза“, всегда можно сообщить, что таковой имеется, вообще же я хотел бы, чтобы относились сначала к чистой музыке». Известно также, что Скрябин уже после издания стихотворного текста программы собирался писать к ней (но так и не написал) какие-то комментарии. Все это в особенности в сопоставлении с его последующими высказываниями позволяет думать, что композитора очень скоро перестал удовлетворять текст программы, мимо которого, однако, нельзя пройти, говоря о музыке «Поэмы экстаза». Как бы ни были близки образы этой программы к поэтике русского символизма, все же они отмечены чертами творческой индивидуальности композитора и помогают постичь замысел его симфонического произведения, которое, впрочем, навсегда осталось шедевром «чистой музыки». Что же касается программы, то она сохраняет значение для историка лишь как источник, в той или иной мере способствующий постижению импульсов создания «Поэмы экстаза» и прежде всего твердой веры в преобразующую силу искусства, прославление которого прозвучало уже, как мы помним, в заключительном хоре Первой симфонии.

По существу говоря, литературная программа «Поэмы экстаза» есть гимн всепобеждающей мощи человеческого духа, «жаждой жизни окрыленного», пребывающего в самых различных состояниях, преодолевающего все сомнения и препятствия, стремящегося к «вершине бытия», куда ведет человека «воли свободной прилив бесконечный». И заключительные строки текста звучат как утверждение всемогущества человеческой воли, утверждение человеческого достоинства, на защиту которого поднимались лучшие, непобедимые силы России в годы создания «Поэмы экстаза»:

И огласилась вселенная
Радостным криком
Я есмь!

Этот же возглас прозвучал в последней строке стихотворения Валерия Брюсова «К счастливым» (1905), в начале которого поэт, обращаясь к будущим поколениям, выражал твердую уверенность в социальное раскрепощение человечества:

Свершатся сроки: загорится век,
Чей луч блестит на быстрине столетий,
И твердо станет вольный Человек
Пред ликом неба на своей планете.

Скрябин понимал, однако, что воплощение в музыкальных образах сочиненного им поэтического текста — задача невыполнимая. Вдумываясь в его высказывания, можно предположить, что он в конечном счете и не смотрел на этот текст как на программу своей поэмы, первоначально называвшейся, кстати сказать, Четвертой симфонией. Это жанровое определение композитор применил, видимо, с целью подчеркнуть «поэдность» нового произведения, а не из-за того, что оно было одночастным, так как обилие тематического материала, многообразие его развития и сила обобщения дают все основания считать это произведение одночастной симфонией.

Процесс творческой эволюции Скрябина был настолько стремительным, что каждое сочинение его оказывалось новаторским, даже по сравнению с его же собственными, ранее созданными. Но при всей стремительности этой эволюции она отличалась поразительной закономерностью и идейной целеустремленностью, позволяющей судить о мировоззрении композитора в гораздо большей степени, чем тексты программ (далеко не всегда сочинявшиеся им самим) и попытки истолкования его произведений.

Новаторство средств выразительности, примененных в «Поэме экстаза», не подлежит, разумеется, никакому сомнению. Но вместе с тем в ней получают развитие некоторые образы, эмоционально близкие к симфониям, сонатам и даже некоторым ранним этюдам композитора. Таковы прежде всего лирически-созерцательные раздумья, которыми открывается поэма. «Тема томления» (это определение

восходит к авторскому), переходящая от флейты к солирующей скрипке на прозрачном, «трепещущем» фоне разделенных струнных, сменяется мечтательным наигрышем кларнета, предваряемым, однако, повелительным возгласом валторн и трубы. Активизация этих образов приводит к типичной для Скрябина «полетной» звучности, пронизанной обеими темами медленного вступления, которые настойчиво продолжают развиваться, как бы напоминая о размышлениях, породивших их. Полифоническое мастерство Скрябина проявляется здесь во всем блеске и достигает поистине танеевского уровня.

Неисчерпаемо и тематическое богатство «Поэмы экстаза», в которой развивается десять тем, воплощающих различные идейно-эмоциональные образы, в совокупности своей создающие поразительную по красоте и стройности картину глубины человеческой мысли, силы воли и величия свершений человека в борьбе за высокие гуманистические идеалы. «Пожаром всеобщим объята вселенная»,— писал Скрябин в стихотворном тексте программы, чутко воспринимая накаленную атмосферу эпохи и ее «ритмы тревожные», которые также воплотились в музыке «Поэмы экстаза». Титанические усилия в борьбе, развертывающейся в этой музыке, особенно ярко ощущаются в многогранном развитии «темы воли» и «темы самоутверждения».

Форма «Поэмы экстаза» отличается сложностью, которая была причиной разногласий между теоретиками. Не вдаваясь в эти дискуссии, заметим лишь, что драматургия произведения объясняется в данном случае, с одной стороны, обилием тем и аспектов их взаимодействия, с другой же стороны—желанием композитора раскрыть всю напряженность борьбы за торжество светлых образов, за преодоление как пассивной созерцательности, так и «ритмов тревожных». Такое преодоление ощущается и в трансформации тем созерцания и тревоги, вплетающихся в «полетные», радостно-взволнованные образы. И первая победа, которую должен одержать человек, это— «победа над собой», требующая напряжения всех его духовных сил. Вот почему особое значение приобретает содержащийся в прог-

рамме призыв к силам, еще не осознанным человеком, но таящимся в нем:

Я к жизни призываю вас,
Скрытые стремленья!
Вы, утонувшие
В темных глубинах
Духа творящего,
Вы, боязливые,
Жизни зародыши,
Вам дерзновенье
Я приношу!

Мы вправе считать, что Скрябин придавал особое значение этим строкам поэтического текста программы, ибо именно их он предпослал в качестве эпиграфа к Пятой сонате для фортепиано, созданной тотчас же после завершения «Поэмы экстаза». Видимо, мысли о пробуждении сил, дремлющих в человеке, о благородной задаче художника призывать людей к бесстрашному воплощению в жизнь «скрытых стремлений», к свободе и счастью не оставляла Скрябина. И эту мысль он утвердил в ослепительных кульминациях «Поэмы экстаза», завершив ее торжественным апофеозом, в котором, так же как и в Третьей симфонии, празднично звучит весь оркестровый массив.

Порожденная подъемом освободительных сил в России, «Поэма экстаза» явилась едва ли не самым ярким художественным воплощением образов этого подъема. Но значение «Экстаза» вышло далеко за пределы эпохи, оставшись, конечно, ее памятником. Каждому истинно великому мастеру свойственно не только чуткое восприятие времени, но и дар обобщения. Данте «населил» загробные миры «Божественной комедии» тенями своих современников, которые приобрели, однако, характер бессмертных обобщений. Пушкинские стихи, обращенные к декабристам, поныне звучат как прославление тех «добрых чувств» высочайшего гуманизма, о котором говорится в «Памятнике». В произведениях создателей русской музыкальной классики — от Глинки до Римского-Корсакова — содержатся глубокие обобщения, достаточно хорошо известные, чтобы останавливаться на них. Такими же обобщениями, обусловившими ее образный строй, отличается и музы-

ка Скрябина, которая обрела непреходящее значение.

Такой авторитетный исследователь творчества Скрябина, как С. Э. Павчинский, завершает анализ «Поэмы экстаза» прекрасными и справедливыми словами: «Все новые и новые поколения слушателей „Поэма экстаза“ покоряет своей „грозовой атмосферой“, романтикой изображенных в ней великих событий, провозглашением и утверждением силы героической личности. Сама борьба возникает в результате жажды деятельности и подвига, и это придает всей музыкальной концепции черты молодости, делает поэму особенно близкой юным поколениям слушателей, неизменно поддающихся воздействию эмоционального тона музыки и отнюдь не ощущающих в ней отвлеченной философичности».

Заключение приведенной цитаты воспринимается как полемика с теми высказываниями, которые характеризовали Скрябина как оторванного от реальной действительности мистика-визионера, основываясь не столько на его музыке, сколько на пресловутых «программах», так не удовлетворявших его, что он не пожелал прилагать их к изданиям своих произведений (напомним, что все семь опубликованных при жизни композитора оркестровых партитур Скрябина вышли в свет без каких бы то ни было программ и пояснений, а из многочисленных фортепианных произведений только Пятая соната была издана с приведенным нами эпиграфом).

Попытаемся поэтому присмотреться к автору «Поэмы экстаза» как к человеку и мыслителю. Вспомним прежде всего еще раз слова воспитавшей его Л. А. Скрябиной о том, что Скрябин «вообще любил людей, ценил их по достоинству и таланту, невзирая на звание и происхождение». Факты биографии композитора полностью подтверждают это. Он был дружен с семьей Трубецких — не потому, что этот княжеский род принадлежал к высшим кругам русской аристократии, а потому, что Скрябин ценил в С. Н. Трубецком выдающегося философа, всесторонне образованного человека и подлинного гуманиста. Среди его друзей и учеников были люди

различных взглядов, убеждений, национальности. Неустанная жажда познания, интерес к философским, социальным и этико-эстетическим проблемам — все это обуславливало широту «круга чтения» Скрябина, неустанно систематизировавшего — более всего и превыше всего — изучение истории философии. Если под влиянием Трубецкого он увлекался античной философией, читал различные курсы истории «царицы наук», то, познакомившись в 1906 году в Швейцарии с Г. В. Плехановым, он начал внимательно изучать труды Маркса, Энгельса и Ленина. Плеханов подарил ему также ряд своих работ, часто беседовал и спорил с ним.

О первой встрече со Скрябиным жена Плеханова писала: «Оказалось, что Александр Николаевич, уже давно покинувший Россию и весь погруженный в свои новые музыкальные произведения, с глубоким интересом следил за героической революционной борьбой, выражая свое сочувствие революционерам». Скрябин играл тогда отрывки из «Божественной поэмы» и «Поэмы экстаза», и музыка его произвела сильное впечатление на всех, особенно на Плеханова. Именно Георгий Валентинович, труды которого Скрябин начал тогда изучать, способствовал сближению композитора с русской эмиграцией. 30 июня 1906 года Скрябин дал в зале Женевской консерватории концерт, сбор с которого предназначался для семей русских политических эмигрантов. Мы располагаем также сведениями о связях Скрябина с бельгийской группой русской эмиграции и о готовности его поддержать ее материально.

Живя в Швейцарии, Скрябин охотно знакомился с рыбаками. Он часто встречался с ними на берегу Женевского озера и дорожил беседами, простыми, дружескими отношениями, которые вскоре установились у него с этими тружениками, в особенности с Отто Гауэнштейном. В письме, посланном Вере Ивановне в сентябре 1905 года перед ее отъездом из Швейцарии в Москву, Скрябин просил: «Не забудь проститься со всеми, с Отто» (причем слова эти в оригинале подчеркнуты). А через два года он писал М. К. Морозовой, что по дороге из Беатенберга в Лозанну он остановился с женой недели на две у

Отто в Беллотт близ Женевы. Как явствует из открытки Скрябина, посланной из «милой Беллотт» М. С. Неменовой-Лунц летом 1908 года и подписанной его женой, гостями и Отто, этот швейцарский рыбак действительно стал другом Скрябина. Композитор, как мы можем судить даже по крайне отрывочным сведениям, делился с ним и его товарищами мыслями о своем искусстве и творческими планами и присоединялся к их уверенности в том, что социальное неравенство должно исчезнуть, что наступит время, когда не будет нищеты и даже исчезнут из обихода деньги.

Мечты о прекрасном будущем не имели у Скрябина, да, видимо, и у его собеседников, сколько-нибудь конкретного содержания, но музыка его была наполнена призывами к борьбе за это будущее. И в то время, когда в поэзии русских символистов так часто возникали образы смятения и скорби, когда Александр Блок видел «весь горизонт в огне», но не скрывал, однако, своего опасения перед грядущими потрясениями («но страшно мне, что облик свой изменишь ты»), фанфары Третьей симфонии и «Поэмы экстаза» призывали к мужественной борьбе за счастье, которое, как утверждал великий и мудрый Данте еще в начале XIV века, должно быть делом человека.

Генрих Нейгауз, через всю свою жизнь пронесший любовь к Скрябину, афористически-кратко и чутко охарактеризовал его музыку: «„Поэмы экстаза“ — так я назвал бы весь творческий и жизненный путь Скрябина. Он горел и сгорал — вот почему его музыка, как звезда, как солнце, излучает свет». Даже работа над завершением партитуры «Экстаза», изнурившая композитора, который несколько дней спал по два часа в сутки, не прервала его творческого горения. Через пять дней после отсылки партитуры поэмы в Лейпциг пораженная Татьяна Федоровна писала М. С. Неменовой-Лунц: «Саша уже успел... сочинить 5-ю сонату!!! Я ушам не верю, до того это невероятно!»

Как уже было сказано, в качестве эпиграфа к Пятой сонате, первой одночастной сонате Скрябина (именно поэтому он предполагал одно время назвать

ее поэмой), он взял строки из текста программы «Поэмы экстаза». Однако тематически соната не связана с «Поэмой экстаза» и, как можно понять из ее идейно-образного строя, представляет собою вполне самостоятельное развитие призыва к «скрытым стремлениям». Музыка сонаты буквально пронизана призывными возгласами (с ремарками «подобно трубам», «повелительно»), а ее просветленные лирические звучания напоминают нам мечты о далекой звезде, придававшие такое очарование медленной части Четвертой сонаты. Эти мечты рождают в обеих сонатах образы неудержимого «полета к звезде», с той, однако, разницей, что в Пятой сонате возрастает эмоциональное напряжение (авторская ремарка — «с яростью») благодаря усложнению гармонических средств, сильной ритмической напористости и «экстатической» (это — тоже авторская ремарка) кульминации «темы звезды» в «сияющем» верхнем регистре, куда уносятся и последние, заключительные пассажи.

«Жизнь, свет, борьба, воля — вот в чем истинное величие Скрябина». Эти слова Владимира Софроницкого, завершившего свой концерт, посвященный 30-летию со дня смерти Скрябина, исполнением его Пятой сонаты, приобрели особое значение в последние дни войны, когда воля, власть и сила нашего народа защитили жизнь на земле от посягательств на светлые идеалы, к которым неустанно призывал стремиться автор «Поэмы экстаза». В высшей степени важно подчеркнуть, что эволюция стиля Скрябина обуславливалась не только логически-последовательным расширением средств выразительности, но и прежде всего развитием идейно-художественного строя образов. Преемственные связи ярко ощущаются, например, между Третьей, Четвертой и Пятой сонатами, между Второй, Третьей симфониями и «Поэмой экстаза», к которой, в свою очередь, тесно примыкает Пятая соната.

В сложных музыкальных произведениях в особенности послеклассического периода нередко первенствующую роль приобретает какой-либо образ, воплощенный в теме, последовательно развиваемой и трансформируемой. У Скрябина мы вправе гово-

речь о «сверхтеме» его творчества в целом, имея в виду, разумеется, не какую-либо мелодико-ритмическую последовательность, а великую идею, воплощаемую различными средствами музыкальной выразительности, которые композитор применяет для создания образов, участвующих в драматургическом раскрытии этой идеи. Это — идея того могущества человека, которое утверждали Данте и Пушкин, считая осознание человеком своей силы надежным залогом его победы в борьбе за счастье. Напомним еще раз слова юного Скрябина, обращенные к людям: «Иду сказать им, что они сильны и могучи». Несколько позже он написал: «Жизнь есть преодоление сопротивления». И с этими краткими записями гармонически сочетается призыв к «скрытым стремлениям», которые в том же тексте он назвал чистыми. Этической возвышенностью и подлинной чистотой рождено было стремление Скрябина служить людям своим искусством, учить их «преодолевать сопротивление» и устремлять свои помыслы к звездам, образы которых озаряли его музыку.

«Прометей»

Еще до приезда в Россию Скрябин писал Морозовой из Биаррица, где он гостил с женой у Кусевицких: «...мы решили переехать в Брюссель, который соединяет преимущества столицы со спокойствием и дешевизной почти деревенскими. Кроме того, он находится близко от Парижа и Лондона, где мне придется часто бывать». Можно предположить, что решение это было принято по инициативе Татьяны Федоровны, родные которой жили в Брюсселе. Ее мать, Мария Александровна, впоследствии переехала к Скрябиным в Москву и приняла на себя хозяйственные заботы в их семье, пополнившея в 1908 году сыном Юлианом, а в 1911 году — дочерью Мариной, последним ребенком Скрябина.

Сближение Скрябина с Сергеем Александровичем Кусевицким (1874—1951) произошло благодаря Ольге Монигетти. Талантливый музыкант, контрабасист-виртуоз, а впоследствии и выдающийся дирижер, Кусевицкий благодаря женитьбе на богатой невесте — дочери миллионера Ушкова — получил в свое распоряжение очень крупные суммы. Часть средств он употребил на создание музыкального издательства и организацию собственного симфонического оркестра, во главе которого начал выступать в 1909 году. В том же году началась деятельность «Российского музыкального издательства», о котором Кусевицкий подробно беседовал со Скрябиным в Биаррице, предложив композитору (к тому времени порвавшему отношения с издательством Беляева) печатать в этом издательстве все его сочинения, выплачивая ему по пять тысяч рублей в год.

Годы, отделяющие «Поэму экстаза» от «Прометей», принесли сравнительно мало небольших фортепианных пьес. В тетрадь, помеченную соч. 56, вошли Прелюдия, характеризующаяся призывно-героическими возгласами, причудливо-гротескные

«Иронии», лирически-задумчивые «Нюансы» и краткий Этюд, построенный на легких, стремительно-проносящихся фигурациях. Краткостью и изысканной орнаментальностью отличаются пьесы (обе без обозначения темпа) «Желание» и «Ласка в танце» (соч. 57). «Листок из альбома» (соч. 58), а также Поэма и Прелюдия, вошедшие в соч. 59, были опубликованы уже «Российским музыкальным издательством». Писал эти пьесы Скрябин во время работы над партитурой «Прометея». Особенно выделяется среди них яростно-порывистая Прелюдия с авторской ремаркой «дико, воинственно».

Мы не располагаем сколько-нибудь достоверными сведениями о том, когда зародился замысел «Прометея» у Скрябина. Во всяком случае, весной 1909 года он уже усиленно работал над «Поэмой огня» — таково другое название «Прометея», которому суждено было стать последним симфоническим произведением Скрябина. В апреле того же года композитор был искренне обрадован сообщением об успешном исполнении в Москве Первой симфонии под управлением Рахманинова. Этому концерту предшествовали симфонические и камерные концерты, в которых прозвучали Третья симфония и «Поэма экстаза» под управлением Эмиля Купера, а также Третья и Пятая соната и многие другие фортепианные пьесы в авторском исполнении. «Самым выдающимся событием конца настоящего сезона был приезд в Москву А. Н. Скрябина, выступавшего несколько раз и в качестве пианиста-исполнителя своих произведений», — писал Н. Д. Кашкин, друг Чайковского, с особенным вниманием следивший за утверждением мирового значения танеевской школы. Забегая несколько вперед, отметим, что в следующем году 50-летие Московского отделения Русского музыкального общества отмечалось в Большом зале консерватории торжественным концертом, в программу которого были включены кантата «Иоанн Дамаскин» Танеева и произведения двух его гениальных учеников — Третий концерт для фортепиано с оркестром Рахманинова (сольную партию исполнял автор) и Третья симфония Скрябина.

Весной 1909 года Скрябин, вернувшись в Брюссель после трехмесячного пребывания в России, после волнующих встреч с родными и друзьями, после триумфальных успехов в Москве и Петербурге, не скрывал от близких, что хотя и был удовлетворен, но «чувствовал себя дурно от большого утомления». Мы узнаем об этом из письма к Лядову, которому он также писал, что тем не менее много работает над «Прометеем», готовится к лондонскому клавирабенду (увы, несостоявшемуся) и, кроме того, заканчивает «часть текста мистерии». Комментируя это письмо, Кашперов указывает: «Текст „Мистерии“ не найден». Можно, однако, предположить, что в письме к Лядову речь идет о дошедшем до нас тексте «Предварительного действия», замысел которого возник именно в период долгих размышлений над «Мистерией». С этими размышлениями, несомненно, была связана и концепция «Прометея», партитуру которого Скрябин закончил только к весне 1910 года, когда вновь обосновался на родине. Очередная Глинкинская премия, присужденная Скрябину за Пятую сонату, облегчила его хлопоты, связанные с переездом. Задержки же с окончанием партитуры «Прометея» (так же как в свое время Третьей симфонии и «Поэмы экстаза») объясняются той спецификой работы над оркестровой партитурой, о которой необходимо сказать хоть несколько слов. Скрябин обычно намечал сроки завершения очередного симфонического произведения, исходя из степени готовности замысла. Однако в процессе инструментовки у него неизбежно возникали иногда, на первый взгляд, второстепенные проблемы, которые неожиданно приобретали для композитора, да еще такого предельно требовательного к себе, как Скрябин, самое серьезное значение. Анализ партитуры «Прометея» убеждает нас в необычайной кропотливости работы над творческим воплощением замысла этого удивительного произведения.

Образ титана Прометея, возникший в греческой мифологии не менее трех тысяч лет тому назад, по справедливости может быть назван самым благородным образом, пришедшим к нам из далекого прош-

лого и продолжающим поныне жить и развиваться. Разумеется, многие герои мифов Эллады и Рима известны нам с детских лет, многие воплощены в картинах и скульптурах мастеров Возрождения и последующих лет. Но из всех мифологических персонажей именно образ Прометея получил наиболее интенсивное развитие вплоть до нашего времени. Как известно, в древнейшем варианте мифа повествуется о бесконечно далеком прошлом, когда человечество влачило свое существование во тьме и, побуждаемый любовью к людям, титан Прометей (принадлежавший к старшему поколению богов во главе с Ураном) похитил огонь с неба и передал его людям, благодаря чему они овладели ремеслами и преобразили свою жизнь. Зевс, возглавивший новое поколение богов, приговорил нарушившего запрет титана к страшной каре. Прометей был прикован к вершине Кавказских гор, и орел, посланный Зевсом, выклевывал ему печень, которая затем снова вырастала, и неслыханные мученья продолжались до тех пор, пока Геракл не убил крылатого хищника метко пущенной стрелой.

В отличие от всех других титанов, признавших власть Зевса, Прометей оказался единственным титаном-богборцем, решившимся на свой подвиг во имя любви к людям, той любви, которая, как скажет впоследствии Данте, «движет солнцем и прочими светилами» и будет навеки наделена преобразующей, божественной силой, о чем так прекрасно писал С. Н. Трубецкой.

Начиная от Гесиода и Эсхила и кончая Танеевым и Скрябиным к образу титана-огненосца обращались многие мыслители, создававшие произведения литературы и искусства. Симфонический монумент, завершивший творчество Скрябина в этой области, был задуман им, конечно, не как программное сочинение с трагедийным фабульным развитием, а, подобно «Поэме экстаза», как раскрытие образа, наделенного всеми чертами, обусловившими его силу и жизненность. Это — воля и энергия, преодолевающие косность бытия, это — активизация сил, заложенная в природе человека, это — победа над силами мрака и тьмы, отступающими перед сияни-

ем огня, пылающего в руке титана и превращающегося в символ добра. Недаром некоторые средневековые «ереси», ожесточенно преследовавшиеся церковью, провозглашали магический и многозначный тезис: «Огнем обновляется вся природа». Отсюда и второе название «Прометей», которое дал своей партитуре Скрябин, — «Поэма огня».

Для воплощения образов поэмы композитору понадобился не только огромный состав оркестра, как в «Поэме экстаза», но еще и фортепиано, большой смешанный хор, поющий без слов, и, что следует особо подчеркнуть, световая клавиатура, при помощи которой зал погружается в сияние того или иного цвета, причем конструкция этого инструмента допускает смешение цветов. К сожалению, полной расшифровки нотной записи, которой изложена партия этой клавиатуры, композитор не оставил, и никто из его окружения не постарался систематизировать его высказывания, тем более важные, что так называемая таблица скрябинского «цветослуха» содержит только сведения о том, в какой цвет представлялись ему окрашенными различные тональности (в ряде случаев эти представления совпадали у Скрябина и Римского-Корсакова). Между тем в «Прометее» применена полностью обновленная гармоническая система, не опирающаяся на традиционную тональную систему. К этому новаторству композитор пришел, мудро и последовательно развивая свои творческие искания, поражающие не только смелостью, но и неотразимой логичностью.

«Какая глубина, какая смелость и какая стройность» — эти пушкинские слова о музыке Моцарта невольно вспоминаются, когда погружаешься в изучение партитуры «Прометей», когда слушаешь музыку, открывающую неизведанные области «искусства дивного», которые позволяют воплотить высочайшие идеи, на протяжении тысячелетий волновавшие человечество. В основу образного строя этого произведения Скрябина легла идея раскрепощения всех движущих сил духовного развития людей, идея, близкая к закланию «Поэмы экстаза» и Пятой сонаты: «...Вас призываю, скрытые стрем-

ленья». Но в «Прометее» раскрывается концепция силы, пробуждающей эти стремления и впервые в истории музыки придающей им характер «вселенского», космического обобщения. Нет в этом произведении «сюжета», включающего, если следовать традиционной схеме, «похищение огня», приговор Зевса, муки титана и его освобождение Гераклом.

Многотемность «Поэмы огня» объясняется вовсе не «развертыванием сюжета», а, как уже говорилось, идейным развитием образов. Первый из них принято было называть «темой Прометея», хотя в действительности это — музыкальный образ дремлющих космических сил. Уже в пятом и шестом тактах этой темы слышатся характерные для Скрябина призывные возгласы, подготавливающие волевые, импульсивные интонации последующих тем.

Обе эти темы — и первая, порученная четырем засурдиненным валторнам (с ремаркой «спокойно, сосредоточенно»), и вторая (ее обычно называют «темой воли»), излагаемая солирующей трубой, — звучат на фоне глухого рокота литавр и большого барабана и тремолирующей струнной группы, поддержанной вначале флейтами, кларнетами и фаготами. Общий характер всего вступления, очень небольшого по размерам, но в высшей степени значительного по тематическому содержанию, обозначен авторской ремаркой «медленно, туманно», а затем «таинственно». Необычность звучания фона, поразившего своим волшебным характером даже такого музыканта, как Рахманинов, было достигнуто путем применения сложной и своеобразной гармонической системы, в основу которой положен аккорд, получивший название «прометеевского шестизвучия». Заметим здесь со всей категоричностью, что многократно предпринимавшиеся попытки провести параллели между творческими находками Скрябина и экспериментами западноевропейских модернистов должно признать, осторожно выражаясь, несостоятельными. Фон, на котором излагаются обе темы вступления, построен в соответствии именно с новаторской системой «прометеевской гармонии». Подчеркнем еще раз, что уже в первой теме

заложены элементы призывности, убеждающие в том, что человеческая воля трактуется Скрябиным не в плане идеалистической концепции «одухотворения материи», а лишь в плане активизации сил природы или, иначе говоря, космоса. В нашу эпоху бесстрашного вторжения человека в космос такое понимание творческого замысла Скрябина позволяет считать автора «Прометея» мудрым провидцем, если даже концепция произведения содержала лишь обобщенную философскую идею всемогущества человеческой воли и разума.

Главная партия начинается краткой темой размышлений, сменяющихся волевыми импульсами. Вступление солирующего фортепиано (с ремаркой «повелительно»), звучание которого, хотя вначале и засурдинено, отличается стремительностью, эмоционально порожденной «темой воли», кстати сказать, вновь звучащей у трубы, а затем в измененном виде и у валторн. Партия фортепиано все более и более насыщается чертами «полетности», которые сохраняются и в изложении новой группы тем, воплощающих активизацию волевого начала, пронизывающего всю поэму.

В дальнейшем появляются и другие новые темы, участвующие в симфоническом развитии. К названным уже темам-образам присоединяются нагнетающие напряжение образы, и контрастное сопоставление всех тем приводит к подлинно «космическому» конфликту, каковым и является центральная часть сонатной формы — разработка. Собственно говоря, по отношению к форме «Прометея» этот музыкальный термин может быть применен лишь условно, ибо развитие и конфликтное сопоставление тем, характеризующие разработку в традиционной сонатной форме, начинается задолго до центральной части «Прометея», отличающейся крайней эмоциональной напряженностью, необычной даже для Скрябина. Но именно здесь достигают кульминационной силы волевые импульсы, заложенные во всех многочисленных темах вступления и экспозиции. Приемы, которыми композитор достигает такой напряженности (вплоть до подготовленного тремоло тарелок взлета «темы воли» и резкого аккорда,

предшествующего взвивающимся ввысь пассажирам струнных и гобоев—с авторской ремаркой «душе-раздирающе, подобно крику»),—разумеется, заслуживают специального анализа не только гармонии, но и инструментовки.

Основной принцип построения сонатной формы заключается в том, что именно в разработке происходит драматургический конфликт, приводящий к завершению композиции (то есть к репризе) путем изменения, показа в новом аспекте (или исчезновения, как в сонатах Шопена) тем экспозиции. И у Скрябина в начале репризы—уже не приглушенно, а сильно и гулко звучат «повелительные» аккорды фортепиано, перемежающиеся с «полетными» пассажами. Звучность приобретает «все более и более яркий и огненный» характер. Но нарастание кульминаций не прекращается.

В звучание оркестра вплетаются голоса хора. Вначале это разделенные на две группы альты и басы, из которых одна группа поет с закрытыми ртами, другая вокализует на звуке «а». Затем весь хор распевает возглас «Э-а-хо-а-хо-а-о-хо-а»...—и возглас этот воспринимается как древнее заклинание, сливающееся с звучанием оркестра, усиленным раскатами органа. Но перед последним могучим аккордом, возвещающим победу созидательных сил, звучность приобретает просветленный характер, подчеркиваемый ударом колокола, перезвоном колокольчиков, «всплесками» арфы. И здесь Скрябин пошел своим путем, подготовив последнюю победную кульминацию не постепенным нарастанием звучности, а, наоборот, радостным просветлением ее, еще более подчеркнув, таким образом, необоримую мощь заключения.

После первого исполнения «Прометея» в Петербурге, состоявшегося 9 марта 1911 года (через неделю после московской премьеры) под управлением Кусевицкого при участии автора, игравшего партию фортепиано, Николай Яковлевич Мясковский в первом из своих обзоров музыкальной жизни северной столицы, печатавшихся в журнале «Музыка» (под названием «Петербургские письма»), писал об этом концерте Кусевицкого: «...И в заключение—

изумительнейшее явление человеческого духа, недостижимый, углубленнейший „Прометей“ Скрябина».

Через каких-нибудь полгода после этого обзора, опубликованного осенью 1911 года, молодой композитор, которому суждено было стать основоположником советского симфонизма и заменить Танеева на посту главы московской композиторской школы, в статье «Чайковский и Бетховен», развивая свою оценку творчества автора «Прометея», впервые со всей определенностью признал мировое значение и уникальность скрябинского творчества.

«Скрябин прежде всего не завершитель, а гениальный искатель новых путей и хотя исходит по мирозерцанию из того же, но более окрыленного оптимизма, что и Бетховен, но при помощи совершенно нового, небывалого языка он открывает пред нами такие необычайные, еще не могущие даже быть осознанными, эмоциональные перспективы, такие высоты духовного просветления, что вырастет в наших глазах до явления всемирной значительности...»

Партитура «Прометея» была издана «Российским музыкальным издательством» в начале 1911 года, но первое издание изобиловало опечатками, так что Кусевицкий дал вскоре распоряжение выпустить новое, исправленное издание, экземпляры которого обменивались в магазинах издательства на экземпляры прежнего издания. 5 ноября того же года А. И. Зилоти дал в Петербурге концерт из произведений Скрябина, принявшего участие в нем в качестве исполнителя сольной партии в Фортепианном концерте и в «Прометее». Той же осенью Александру Николаевичу была — в тринадцатый и последний раз — присуждена Глинкинская премия за «Прометея». В следующем году «Прометей» прозвучал в Амстердаме под управлением Вилема Менгельберга, затем исполнением «Поэмы огня» дирижировал в Англии сэр Генри Вуд. Так еще при жизни композитора его последнее симфоническое произведение навсегда вошло в сокровищницу мировой музыкальной классики.

Навстречу «подкрадывающейся смерти»

Последние годы жизни Скрябина принесли пять сонат (с шестой по десятую), несколько поэм, этюдов, прелюдий и других произведений для фортепиано. То был период творчества композитора, называемый «прометеевским» или «послепрометеевским», потому что к «Поэме огня» сочинения, созданные в 1911—1914 годах, примыкают не только хронологически, но в той или иной степени близкие к ней по образному строю и средствам выразительности, которые, постепенно выкристаллизовываясь, вылились в «Прометее» в стройную новаторскую систему.

Замысел Шестой и Седьмой сонат созрел уже, видимо, к весне 1911 года, когда Скрябин с семьей переехал на дачу в Образцово-Карпово (по Рязано-Уральской ж. д.), где пробыл до середины августа. Полтора предыдущих года были посвящены композитором интенсивной концертной деятельности. 17 февраля 1910 года (ст. ст.) вскоре после избрания его почетным членом С.-Петербургского отделения Русского музыкального общества Скрябин участвовал в очередном «Русском симфоническом концерте», в котором после исполнения его Первой симфонии под управлением Глазунова сыграл несколько своих пьес. В апреле-мае композитор путешествовал по Волге вместе с С. А. Кусевицким, его оркестром и приглашенными солистами. Во время этой концертной поездки Скрябин выступал с исполнением своего концерта в Твери, Ярославле, Костроме, Симбирске, Царицыне, Нижнем Новгороде, Казани, Самаре, Саратове и Астрахани.

Прием, оказанный композитору во всех этих волжских городах, красноречиво свидетельствовал, что музыка его завоевывала признание широкой аудитории. Это подтвердили и организованные М. Л. Пресманом (учившимся вместе со Скрябиным у Зверева и Сафонова) в январе следующего года

его выступления в Новочеркасске, Ростове и Екатеринодаре. Слушатели встречали и провожали Скрябина овациями, хотя некоторые местные рецензенты иногда и скорбели по поводу «сложности» скрябинской музыки. Однако выступления критики, среди которых было много и восторженных, если и содержали замечания, то, как правило, были корректными. Едва ли не единственное исключение составляли злобные писания и выпады ныне почти совсем забытого критика и композитора Ю. С. Сахновского, который опубликовал, например, пасквильную статью о Скрябине после исполнения им своего концерта в декабре 1911 года под управлением Рахманинова, а затем, пользуясь своим положением в дирекции Московского отделения Русского музыкального общества, старался мешать исполнению произведений Скрябина в Москве.

Между тем Пресман включал одну пьесу Скрябина за другой в «Педагогический репертуар для фортепиано из сочинений русских композиторов», издававшийся в Москве Юргенсоном. Таким образом, произведения Скрябина начинали постепенно играть и юные пианисты. Неуклонно увеличивалось число крупных мастеров, исполнявших его музыку — и симфоническую, и фортепианную. Уже в конце прошлого столетия сочинения Скрябина играли такие выдающиеся пианисты, как Ф. Ф. Кенеман (впервые в Москве исполнивший, как уже говорилось, Первую сонату на выпускном вечере в консерватории), Всеволод Буюкли, Иосиф Левин (впоследствии, так же как и Иосиф Гофман, часто исполнявший произведения Скрябина за рубежом), Ф. М. Blumenфельд, Н. С. Лавров, А. Б. Гольденвейзер, Г. И. Романовский. К лету 1908 года относится сближение Скрябина с учеником Сафонова Марком Наумовичем Мейчиком (1880—1950), который стал не только другом Александра Николаевича, но и по мнению самого композитора, одним из лучших исполнителей его произведений. Именно Мейчику доверил Скрябин первое исполнение Пятой сонаты, состоявшееся 18 ноября 1908 года (ст. ст.) в Москве. И в дальнейшем композитор продолжал оставаться такого же высокого мнения о нем. В

ответ на письмо видного музыкально-общественного деятеля Владимира Владимировича Держановского (1881—1942), принявшего активное участие в организации московского «кружка скрябинистов» и обратившегося к композитору с просьбой рекомендовать желательных ему пианистов для участия в камерных собраниях кружка, Скрябин писал из Брюсселя: «Что же касается пианистов, которых я мог бы рекомендовать как исполнителей моих сочинений, то я должен прежде всего назвать М. Н. Мейчика, которого я слышал прошлым летом и который обладает очень большим артистическим темпераментом». Заметим здесь же, что Мейчик, бывавший у Скрябина в последние годы его жизни, оставил нам ценные воспоминания о композиторе, которые помогают очистить его облик от искажений.

Постоянной исполнительницей произведений Скрябина стала его талантливая ученица М. С. Неменова-Лунц. Часто исполняла произведения Скрябина молодая, высокоодаренная пианистка Е. А. Бекман-Щербина, закончившая Московскую консерваторию по классу Сафонова (1899). Она чутко постигала всю смелость новаторских откровений Скрябина вплоть до самых его последних сочинений. Именно Бекман-Щербина стала первой исполнительницей Шестой (6/19 марта 1915 года в Москве) и Восьмой сонаты, впервые прозвучавшей уже после смерти композитора в Петрограде 5(18) ноября 1915 года.

Крупнейшие русские музыканты продолжали ценить музыку Скрябина и его творческие искания. Когда между Скрябиным и Кусевицким произошел разрыв, Лядов от имени Попечительного совета написал композитору, что совет, «как всегда, дорожил и дорожит сочинениями Скрябина и потому предлагает ему снова начать печатать их в фирме „М. П. Беляев в Лейпциге“».

Почти одновременно с этим, в том же мае 1911 года, ученик Зверева, Н. Рубинштейна и Листа, дирижер и организатор концертов Александр Ильич Зилоти (1863—1945), узнав от М. Л. Пресмана, что Скрябин свободен от обязательств, связывавших его с «Российским музыкальным издательством» Кусе-

вицкого и его концертной антрепризой, телеграфировал Александру Николаевичу: «Я бесконечно счастлив, узнав от Пресмана, что Вы свободны. мечтаю, что Вы окажете честь моим концертам и отныне будете считать их всегда и всецело к Вашим услугам. Я позволяю себе сегодня же просить Вас сыграть в моем абонементе 22 октября или 5 ноября Фортепианный концерт и партию в „Прометее“. Гонорар предлагаю тысячу рублей, а кроме этого выступления желал бы устроить Ваш один или два фортепианных вечера из Ваших сочинений в Малом зале консерватории в ряду моих камерных концертов, причем я гарантирую шестьсот рублей за вечер».

Разумеется, дружеский тон обоих предложений не мог не порадовать Скрябина. Справедливость требует добавить, что Кусевицкий не переставал исполнять произведения Скрябина в своих симфонических концертах. За время договорных отношений с композитором «Российское музыкальное издательство» Кусевицкого выпустило в свет партитуру «Прометей», Пятую (первоначально напечатанную Скрябиным в 1908 году за свой счет), Шестую и Седьмую сонаты, три пьесы («Поэма», «Загадка», «Поэма томления»), «Листок из альбома», две пьесы («Поэма» и «Прелюдия»), «Поэму-ноктюрн» и две поэмы («Маска» и «Странность»). В 1913—1914 годах все произведения Скрябина (за исключением Седьмой сонаты) в соответствии с договором, подписанным композитором 2 марта 1912 года, публиковались издательством П. Юргенсона в Москве.

Перечень этих произведений показывает, насколько напряженной была творческая работа Скрябина в эти последние годы жизни, когда он вынашивал к тому же замысел «Предварительного действия», успел написать текст этого необычайного произведения и сочинить музыку, записать которую ему уже не было суждено. Но прежде чем обратиться к последним произведениям Скрябина, отметим, что создавались они в годы, когда материальные потребности семьи возрастали и он вынужден был усиленно концерттировать, что утомляло его, а нередко и тяготило. Друзья Скрябина не могли не

замечать его состояния и тревожились за него, о чем З. И. Монигетти решила на правах старого друга откровенно написать Александру Николаевичу, к тому же после того, как он признался ей, что чувствует себя утомленным.

Письмо это, видимо, попало в руки Татьяны Федоровны, внимательно следившей за перепиской мужа и почувствовавшей себя уязвленной. Иначе, чем объяснить столь резкий ответ Скрябина Зинаиде Ивановне: «Вы даете мне советы не изводиться путешествиями, не жечь свечу с обоих концов сразу и т. д., говорите при этом, что от меня ничего не останется при такой безумной трате нравственных и физических сил и что все это больно отзывается в сердцах всех истинно любящих меня. Не делается ли из приведенных слов очевидным Ваше предположение о том, что[...] я окружен людьми, которые не видят или не хотят видеть моего „переутомления“, которые совершенно игнорируют мой покой душевный и телесный и, несмотря на мое медленное умирание, продолжают эксплуатировать меня для своих эгоистических целей... Ваше письмо есть прямое обвинение самого близкого мне человека в преступлении против моего творчества и желание подорвать мою веру в его преданность мне... Татиана Федоровна доказывает преданность мне и моему искусству каждой минутой своей жизни не на словах, а на деле, и мои истинные друзья первые могли бы это понять».

Опасения семьи Монигетти не были лишены оснований. В промежутке между очередными концертными поездками, когда Скрябин в сентябре 1913 года поехал на несколько дней в Швейцарию к жившему там отцу, чтобы вместе с ним навестить могилу матери, он писал оттуда жене: «Вчера почувствовал такое утомление, что решил прервать путешествие». Тем временем Татьяна Федоровна вела переговоры еще об одной концертной поездке мужа, которую на этот раз организовывало какое-то частное киевское бюро — в Вильно, Минск, Киев, Елизаветград, Харьков, Полтаву — все это на протяжении каких-то двух недель! Как всегда, в письмах Татьяны Федоровны содержались не только деловые

сведения, но и ревнивые подозрения, вызвавшие ответную реплику Скрябина: «Пожалуйста, не делай никаких построений относительно моей поездки! Нужна она только маме, у которой на могилке я еще ни разу не был! Только для этого я и поехал». Ночь в Милане, через который лежал путь в Тироль, была бессонной, Скрябин «все эти дни много страдал», но поездка в Арко, где была похоронена его мать, принесла ему, по его собственным словам, «некоторое успокоение», и он писал жене, что хотел бы поделиться овладевшим им сложным чувством. «Сложным и для меня новым. Но как? Рассказать о нем нельзя. Хотелось бы передать иначе», — добавил он. Иначе — значит, как мы можем предположить, в музыке, хотя никаких конкретных предположений сделать, конечно, не можем. Известно только, что над рабочим столом композитора в Москве постоянно висел портрет его матери работы ее брата С. П. Щетинина.

Обращаясь к произведениям Скрябина, созданным после «Прометея», нельзя не заметить сразу же, что творческие открытия, которыми изобилует эта великая партитура, получили дальнейшее развитие во всех последующих фортепианных сочинениях. Уже в «Поэме-ноктюрне», впервые исполненной автором в декабре 1912 года в Петербурге, показано, что сложные «прометеевские» гармонии могут применяться для выражения тончайших лирических настроений. В некоторых отношениях звучания этой поэмы вызывают в памяти медленную вступительную часть Четвертой сонаты с ее «созерцанием далекой звезды», и авторская характеристика этой поэмы как ноктюрна, несомненно, связана с теми «звездными мечтаниями», образы которых так часто возникали в музыке Скрябина. Появляются такие образы и в Шестой и Седьмой сонатах (также сочинявшихся в 1911—1912 годах), поэтически контрастируя с волевыми импульсами, рождающимися в этих новых крупных произведениях Скрябина призывные возгласы, до конца творческого пути композитора остававшиеся характерными для его музыки, неизменно отмеченной печатью ярчайшего своеобразия.

О Шестой сонате Евгений Оттович Гунст (1877—1938) писал: «По силе вдохновения, по ошеломляющей новизне гармонических построений и мастерству изложения соната эта является одним из величайших произведений музыкального искусства». Верный друг Скрябина, юрист по образованию, посвятивший себя всецело музыке и постигавший ее тайны под руководством Р. М. Глиэра, Н. С. Жилиева и А. Б. Гольденвейзера, чутко оценил все три черты его творчества: гениальность замысла, новаторство средств выразительности и безупречность мастерства. Создав в «Прометее» новую гармоническую систему, в которой диссонансы не требовали непременно «разрешения», то есть перехода в консонансы, Скрябин придал ей безупречную стройность и, тем самым, открыл новые перспективы обогащения диапазона чувств, выражаемых гармонией, а также мелодией.

Вместе с тем Скрябин не отказывается и от средств выразительности, получивших развитие уже в творчестве его предшественников, искусно сочетая, однако, эти средства со своими открытиями в области гармонии и мастерски используя также приемы полифонического развития. Примером этому может служить Седьмая соната, впервые исполненная им 24 февраля 1912 года в авторском концерте, организованном Московским филармоническим обществом. Е. О. Гунст, подчеркивая стройность и логичность творческих исканий композитора, писал: «Принципы новых гармонических достижений проведены в Седьмой сонате от начала и до конца с последовательностью, исключительной по своей строгости».

Если в Шестой сонате лирика сочетается с часто встречавшейся уже в произведениях Скрябина «полетностью» (ремарка «окрыленно» появляется уже в третьем такте первой темы), то в Седьмой (законченной, как мы знаем, немного раньше) стремительные взлеты пассажей приводят к сильному эмоциональному напряжению с отчетливо выраженными чертами фанфарности и экстатической кульминацией. Так же как Пятая соната, все «последпрометеевские» сонаты Скрябина одночастны, но их слож-

ная драматургия не дает оснований отнести их к жанру поэм, настолько сильны конфликты, обусловленные характером тематического материала, контрастность которого определяется напряженностью развития, подчеркиваемую образами сосредоточенных раздумий. В этот последний период творчества Скрябина присущее ему богатство эмоциональных градаций неизменно сочетается со стремлением к углублению интеллектуального начала, наметившемуся уже во Второй симфонии, открывающейся, как уже говорилось, поразительной «темой раздумий».

Так с полным основанием можно назвать и тему вступления Восьмой сонаты, писавшейся в 1912—1913 годах одновременно с Девятой и Десятой. Во всяком случае, 7(20) июня 1913 года Скрябин писал Зилоти, что «всего три дня, как окончил сонаты» (имея в виду Восьмую, Девятую и Десятую), которые, видимо, в какой-то мере были внутренне связаны между собою.

Восьмая соната начинается пленительно выразительным речитативом, мелодия которого звучит в среднем голосе на фоне сложных аккордов и развивается затем на протяжении всего произведения, причем, например, трагическая побочная партия, сменяющая стремительную главную, построена именно на теме вступления. Она приобретает в некоторых эпизодах черты фанфарности, нередко заставляющие вспомнить призывы к «скрытым стремлениям», по существу никогда не перестававшие звучать в музыке Скрябина. И все же трагические (подчеркнутые ремаркой) образы возникают и в этой сонате, и в особенности в Девятой, зловещие настроения которой дали повод назвать ее «черной мессой». На эти настроения обратили внимание многие присутствовавшие на первом исполнении ее Скрябиным 30 октября 1913 года в Москве.

12 февраля 1915 года Александр Николаевич сыграл Девятую сонату в Петрограде. Надежда Николаевна Римская-Корсакова, пораженная этим новым произведением композитора, дарование которого она оценила даже раньше, чем ее гениальный муж, спросила автора, какое содержание он вложил

во второй мотив главной партии (с ремаркой «таинственно бормоча»), сменяющий начальный образ раздумий и производящий впечатление какого-то зловещего заклинания. Скрябин ответил кратко: «Это — тема подкрадывающейся смерти». Фраза эта, ставшая известной друзьям композитора и особенно часто вспоминавшаяся через два месяца, когда Скрябина не стало, видимо, объясняется ухудшившимся состоянием его здоровья, на что уже давно обращала внимание и вся семья Монигетти, и друзья — Е. О. Гунст, и М. Н. Мейчик, и Н. С. Жилев, и композиторы Александр и Григорий Крейны, — словом, все те, кого З. И. Монигетти в упоминавшемся уже письме относила к числу «искренне любящих» Скрябина.

Было бы, конечно, наивно связывать образы Девятой сонаты только с ухудшившимся самочувствием композитора, так же, конечно, как ошибочно было бы объяснять фразу, сказанную им Н. Н. Римской-Корсаковой «мистическим предчувствием смерти». И все же именно зловещая «тема подкрадывающейся смерти» производит в этой сонате особенно сильное впечатление. В. Ю. Дельсон пишет в своей монографии о Скрябине об эмоциональном итоге сонаты: «Обрамляющие произведение спокойные семь тактов из темы пролога (кода) производят впечатление послесловия. Они ничего не „разрешают“, ничего не подытоживают, но возвращают слушателя к образу рассказчика. Тема сказочности медленно замирает и истаивает, а заклинательные, таинственно-демонические образы черных сил оставляют в памяти неистребимый след...»

Десятую сонату Скрябин исполнил впервые 12 декабря 1913 года в Москве. В этом произведении отчетливо слышатся отголоски «птичьих концертов» скрябинских симфоний, возникают образы, близкие к тем, которые рождались у него под впечатлением общения с русской природой, не раз доводившего композитора до состояния радостной приподнятости, ощущающегося и в кульминациях Десятой сонаты. Радостная взволнованность сохраняется и в ритмике сонаты, и в «полетности» пассажей.

Последним произведением, в котором Скрябин применил принципы сонатности, была поэма «К пламени», созданная и опубликованная в 1914 году. Заметим прежде всего, что образы огня «вставшего до небес из преисподней» в «Прометее», иными словами, образы воли, преодолевающей темные силы, ведущей от мрака к свету, развиваются в творчестве Скрябина и в «послепрометеевский» период, наиболее ярким примером чего является именно поэма «К пламени». Первая тема ее построена на приглушенных сумрачных (это подчеркнуто авторской ремаркой) аккордах, постепенно уходящих в низкий регистр, после погружения в который начинается как бы разгорание языков пламени, достигающее яркой, сияющей звучности, прорезаемой волевыми призывными возгласами («подобно фанfare» — гласит ремарка), которые появляются и в дальнейшем — вплоть до завершения произведения.

Поэма «К пламени» — один из замечательнейших образцов скрябинской звукописи. Виртуозно используя разнообразнейшие средства музыкальной выразительности, композитор создает зримо ощутимые образы огня, победоносно вырывающегося из глубин мрака и достигающего лучезарного блеска. Но эта поразительная звукопись наполнена вместе с тем глубоким эмоциональным содержанием, раскрывая возвышенность стремлений человека, могущество его воли и призывая к славным свершениям. Скрябин до конца дней остался верен себе, своему пониманию высокого долга художника, которое он сформулировал еще в юношеские годы, возвещая людям, что «они сильны и могучи».

Великий художник-гуманист, каким был и всю жизнь оставался Скрябин, не прекращал развивать своих творческих исканий и философско-этических концепций. Глубоко символична ремарка, обозначающая содержание и характер исполнения последней из пяти прелюдий, которые были последними произведениями, опубликованными при жизни композитора, — «гордо, воинственно». Слова эти, звучащие подобно отклику на некий рыцарский девиз, невольно вызывают в памяти строки Пушкина (из «Предчувствия») о его «гордой юности», о «непреклонности

и терпенье», которыми характеризовался и «дерзостный путь» Скрябина.

Уже в юные годы философские раздумья композитора не раз воплощались в поэтические строфы стихотворной речи, перед его взором возникали образы звезд и сияющих далей, складывались принципы синтетического обобщения музыкальных звуков, человеческой речи, хореографических средств выразительности, смены красок,— и мысли о сочетании всего этого, близкие к вагнеровским мечтам об «искусстве будущего», привели Скрябина к убеждению, что выход за пределы музыкальной специфики творчества расширяет его возможности, как силы, преобразующей моральный облик человечества. В письме, датированном 22 августа (4 сентября) 1907 года, Скрябин писал М. К. Морозовой о работе с М. И. Альтшулером над подготовкой к первому исполнению «Поэмы экстаза», сообщив в частности: «Он хочет поставить ее со всей возможной роскошью и даже применить в первый раз световые эффекты». Мы не располагаем никакими сведениями об этом замысле Скрябина, не получившем, как известно, отражения в партитуре «Поэмы экстаза», но, видимо, обсуждавшемся им достаточно подробно в беседах с М. Альтшулером, и даже не знаем, удалось ли этому верному другу композитора «применить в первый раз световые эффекты» (и какие именно?). Но, разумеется, в высшей степени знаменательно, что такой замысел существовал у Скрябина по крайней мере за два-три года до начала работы над «Прометеем», в партитуре которого впервые в истории музыкальной культуры появилась строка «световой клавиатуры».

Замысел нового синтетического произведения продолжал созревать у Скрябина и после завершения «Прометея», и после исполнения этой новаторской «Поэмы огня» во многих странах мира. Вскоре после исполнения «Прометея» под управлением Вилема Менгельберга в Гааге, Амстердаме и Франкфурте-на-Майне большой друг русской музыки сэр Генри Вуд исполнил «Прометея» в Лондоне (партию фортепиано играл Артур Кук). Этот концерт был примечателен тем, что Генри Вуд, высоко ценя

музыку Скрябина, но понимая трудность восприятия «Прометея», решил исполнить «Поэму огня» дважды в один вечер, к которому, кроме того, была подготовлена брошюра с разбором поэмы, написанная Розой Ньюмарч. Об этом концерте она писала Скрябину, сообщив в частности: «Нужно Вам сказать, что, хорошо зная музыкальный мир Лондона, я была очень удивлена при виде того значительного количества публики, которая осталась сидеть на своих местах при вторичном исполнении... Во второй раз все шло много лучше, чем в первый.. Чувствовалась вполне искренняя и оживленная атмосфера. В оркестре было хорошее настроение. Впечатление было действительно велико и прекрасно. После исполнения аплодисменты были по-настоящему горячими и восторженными. Вуд должен был выходить три раза (после новинки это вещь совершенно необычная). Вам, может быть, интересно знать, что среди тех, кто присутствовал на обоих исполнениях, я заметила м-ра Бернарда Шоу, который был одним из самых больших энтузиастов и аплодировал изо всей силы...»

Осенью того же 1913 года А. И. Зилоти, узнав о двукратном исполнении «Прометея» Генри Вудом, счел его пример заслуживающим подражания и также исполнил великую поэму дважды в своем очередном концерте в Петербурге. В промежутке между двумя исполнениями Скрябин, участвовавший в них, сыграл свой фортепианный концерт. Так же была построена программа симфонического концерта в Лондоне, где впервые прибывшего в Англию Александра Николаевича приветствовал сердечным письмом сэр Генри, под управлением которого 1(14) марта в «Квинс-холле» вновь дважды прозвучал «Прометей», а в промежутке между его исполнениями — фортепианный концерт Скрябина. Две с половиной тысячи англичан устроили восторженную овацию великому русскому композитору, который играл с огромным подъемом, хотя был утомлен репетициями (по две в день!) и чувствовал себя не очень хорошо, так как на верхней губе у него образовался фурункул, причинявший ему сильную боль. «И несмотря на то, что я, кажется, никогда

не концертировал при столь неблагоприятных обстоятельствах, я никогда еще не имел такого действительно грандиозного успеха»,— писал он жене.

В том же месяце Скрябин дал два клавирабенда в английской столице, в программы которых он смело включил уже произведения последнего периода. На этих концертах прозвучала, в частности, Девятая соната. Скрябин играл ее затем в Москве в ноябре 1914 года, в феврале 1915—в Петрограде, а в марте—в Харькове и Киеве. Тема «подкрадывающейся смерти» преследовала композитора. И запечатлелось в этой сонате нечто завораживающее, поныне привлекающее к ней, несмотря на всю сложность музыки, самых различных людей, включая мастеров, которым в принципе творчество Скрябина не могло быть близким. В ноябре 1913 года один из величайших пианистов нашего времени итальянец Ферруччо Бенвенуто Бузони, концертировавший тогда в нашей стране, перед отъездом в Петербург написал Скрябину несколько слов, которые стоят того, чтобы привести их полностью: «Дорогой Мэтр, я огорчен, что не застал Вас в Москве. Разрешите мне поздравить Вас с Вашими последними произведениями, а особенно с Девятой сонатой, которую я считаю драгоценной! Я Вас за нее благодарю и остаюсь Вашим преданным почитателем».

Вскоре по возвращении из Петрограда, где 2(15) апреля 1915 года Александр Николаевич дал концерт, которому суждено было стать последним в его жизни, он почувствовал себя нехорошо и заметил, что у него на верхней губе, на том же месте, что и во время поездки в Англию, началось воспаление. Е. О. Гунст, почти все время находившийся при Скрябине в эти последние дни его жизни, вспоминал: «Еще в понедельник 6-го апреля Александр Николаевич чувствовал себя вполне бодрым, хотя за последнее время он стал впадать в состояние беспричинной тоски. В Петрограде близкие ему люди обратили внимание на некоторые моменты какого-то подавленного состояния. На вопрос, что с ним, Александр Николаевич отвечал, что нет никаких реальных причин, которые вызывали бы у него

такое состояние и что он сам не отдает себе отчета в том, но довольно ясно чувствует, что на него надвигается что-то зловещее и мрачное...»

Московские друзья композитора, которых, как уже говорилось, давно беспокоило состояние его здоровья, на этот раз особенно встревожились и сразу же поняли, что необходима срочная врачебная помощь, оказавшаяся, однако, бессильной в борьбе со стремительно развивавшимся заболеванием и неумолимо «подкрадывавшейся смертью».

Несмотря на принятые меры вплоть до мучительных разрезов губы, температура поднялась выше 40°. Карбункул вызвал общее заражение крови, от которого 14(27) апреля в восемь часов пять минут утра Александр Николаевич Скрябин скончался.

Эпilog

Смерть Скрябина произвела ошеломляющее впечатление на русскую, а затем и на зарубежную общественность, даже несмотря на то, что в центре событий и переживаний оставалась война. Когда Н. Я. Мясковский, находившийся на фронте, выкроил наконец немного времени среди нескончаемой череды дней ратного труда, он писал (28 мая 1915 года) певице Е. В. Копосовой-Держановской: «Скажу, что смерть Скрябина в первый миг поразила меня до остолбенения, хотя я узнал о ней уже в самое тревожное время... Колоссальность утраты едва ли может быть учтена даже сознающими величину скрябинского явления. Хотя я, говоря искренне, не верил никогда в существование скрябинской „Мистерии“, но полагаю, что самый факт прекращения скрябинского творчества, даже если бы оно в дальнейшем толклось на месте, остановит развитие нашей музыки на много десятилетий: новаторству не будет доставать сильного импульса извне. Смерть эта ужасна и так же нелепа, как ведомая нами война...»

В этих строках, присланных с «галицийских кровавых полей», сказано «немного, но многое». Прежде всего это — дань памяти великого композитора и выражение глубокой скорби по поводу «колоссальности утраты», которую Николай Яковлевич воспринял не только как гибель гениального музыканта, находившегося в расцвете сил, но и прежде всего как тягчайшую потерю «нашей музыки», то есть русской музыки. Ибо мудрый и прозорливый мастер, каким был уже тогда Мясковский, не противопоставлял творческие откровения Скрябина отечественной музыке, а считал их ее драгоценным достоянием.

Мясковский в беседах о Скрябине всегда подчеркивал его национальное своеобразие, называя его

«воспитанником и любимцем русских музыкантов», вспоминал имена Танеева и Сафонова, мастеров корсаковского кружка, с неподдельной теплотой также говоря о Беляеве, личность и деятельность которого Николай Яковлевич ценил весьма высоко. Что касается новаторства Скрябина, то Мясковский, так же как и многие другие крупнейшие мастера, с которыми автору этих строк довелось беседовать (Б. Н. Лятошинский, Р. М. Глиэр, А. А. Крейн, Г. Н. Беклемишев, М. Н. Мейчик), подчеркивал необычайную, едва ли не беспрецедентную, стремительность творческой эволюции Скрябина, столь наглядно ощущающуюся при сравнении его ранних произведений с последующими, притом не только поздними. Но несмотря на такую стремительность, на необычайные и никогда не прекращавшиеся поиски и открытия новых средств выразительности, ярчайшая творческая индивидуальность Скрябина начала проявляться чрезвычайно рано,—ее благородными чертами отмечены уже, например, юношеский этюд, созданный в 1887 году, знаменитый Двенадцатый этюд и многие другие сочинения.

Нередко, говоря о стиле художника (и о «влияниях» на него), останавливаются на отдельных средствах выразительности, отдельных приемах. А между тем творческий облик каждого, а тем более великого мастера определяется прежде всего идейно-образным строем его произведений. Если Мицкевич, Гоголь и Достоевский с полным основанием говорили об уникальности Пушкина, то не менее справедливо можно сказать об уникальности Скрябина, и не только потому, что он создал свою систему гармонии и других элементов музыкальной речи.

Многие, писавшие о Скрябине, проводили параллели между его музыкой и творчеством русских поэтов-символистов. Кстати сказать, стихи некоторых из них, особенно Валерия Брюсова и Вячеслава Иванова, композитор очень ценил, а в честь Брюсова написал даже сонет.

Чувства социального протеста и тревоги стремительно развивались в русской литературе так же, как и в музыке. «Каменщик» Брюсова переходил из

рук в руки. Однако поэт, убежденный в том, что гнет самодержавия обречен, что так продолжаться более не может, не скрывал своих опасений перед близившимися потрясениями, хотя и готов был принять их даже в том случае, если они разрушат созидавшийся им, но также не удовлетворявший его мир художественных образов:

Но вас, кто меня уничтожит,
Встречаю приветственным гимном.

Впоследствии Валерий Брюсов понял, что революция является очищающей и созидательной силой и вступил в ряды коммунистов. Но в поэзии символистов преобладали образы чего-то неведомого, которое должно преобразовать «страшный мир», как назвал Блок окружающую его современность, в сотнях стихотворений воспевая Прекрасную Даму — грядущую спасительницу человечества, погрязшего в «трагической повседневности» (так назвал свою книгу, известную и в русском переводе, итальянец Джованни Папини).

Андрей Белый пророчествовал:

О королева! Близко
Спасение твое,—
В чугунные ворота
Ударилось копьё...

Но кто освободит заточенную королеву, чья могучая рука бросит тяжелое копьё в ворота ее темницы — этого поэты-символисты не знали, и хотя некоторые из них, подобно Бальмонту, за которым охотилась царская охранка, порой стремились к активному вмешательству в жизнь, сомнения не покидали их:

И все выше я шел,
И ступени дрожали,
И дрожали ступени
Под ногой у меня.

У Скрябина таких сомнений не было. Он был уверен в непобедимости того оружия, которое может освободить человечество, раскрепостить его от всех форм гнета и принести радость новой жизни. Таким оружием он считал всемогущую человеческую волю, призывы к которой с небывалой силой звучали в его

музыке — в набатном громе Двенадцатого этюда и многих других пьес, в возгласах труб и валторн с поднятыми кверху раструбами, в полнозвучных массивах большого оркестра. Эмоциональное богатство музыки Скрябина бесконечно многообразно. Героически-волевые образы сочетаются в ней с образами глубоких раздумий, с картинами природы (вспомним «птичьи концерты» в симфониях!) и с поэтичнейшей лирикой, никогда не окрашивающейся в сентиментально-слащавые тона. Некоторые исследователи указывают, что начиная с ранних вальсов и мазурок и вплоть до последнего периода творчества Скрябин не переставал сочинять пьесы «салонного» характера. Но разве автор «Медного всадника» не писал даже в последние годы жизни альбомных стихотворений и лирических миниатюр?

Но не только громадный эмоциональный диапазон роднит Скрябина с Пушкиным, а и — прежде всего — философский оптимизм, вера в прекрасное будущее, которое должно стать уделом человека, и, пожалуй, самое главное, — вера в преобразующую силу искусства, помогающую завоевать это будущее. Иными словами, к Пушкину восходит скрябинское понимание этико-эстетической сущности искусства, иногда называемое орфизмом, от имени полулегендарного певца античности, красотой своего пения побеждавшего злые силы вплоть до недремлющего стража преисподней. И как не вспомнить, что в Древнем Египте слово «маат», восходящее к имени одной из богинь, означало и красоту и добро?!

Возвращаясь к словам Мясковского, потрясенно кончиной Скрябина, но признавшегося, что он «не верил никогда в существование скрябинской „Мистерии“», следует сказать, что слова эти, несомненно, были прямым отголоском тех фантастических слухов, которые возникали в связи с последним замыслом Скрябина и распространялись даже в печати. Говорилось о том, что композитор и группа его приверженцев предполагают осуществить в Индии некое мистическое действо, после которого весь мир дематериализуется и перестанет существовать. Говорилось также о том, что, убедившись в нереальности этого «безумного плана», Скрябин решил

ограничиться совершением «Предварительного действия», но что композитор умер, так и не сочинив ничего, кроме незаконченного текста и нескольких музыкальных набросков.

Критическое сопоставление дошедших до нас высказываний и сохранившихся рукописных материалов позволяет сделать следующие выводы, которые, однако, нельзя считать достаточно полными. Прежде всего, трудно определить, когда зародился замысел того грандиозного синтетического произведения, о создании которого мечтал Скрябин. Из оставшихся в рукописи воспоминаний М. К. Морозовой мы знаем, что его первая жена к замыслам мистерии «относилась с недоверием и страхом». Но Скрябин расстался с Верой Ивановной в 1905 году, следовательно, этот замысел возник еще до «Поэмы экстаза», в которой, как уже говорилось, намечалось синтетическое сочетание звука с цветом. Очень возможно, что само название «Мистерия» родилось у Скрябина под впечатлением рассказов С. Н. Трубецкого об Элевзинских мистериях, которые из обрядов, совершавшихся в честь Деметры, Персефоны и Диониса, превратились в общеафинские ритуальные празднества, ежегодно привлекавшие многих участников и сопровождавшиеся инструментальной музыкой, пением, плясками и обрядовыми действиями, символизировавшими весеннее возрождение природы (в мифе это возрождение связывалось с ежегодным возвращением Персефоны из подземного царства к матери Деметре, богине плодородия).

Хотя наши сведения об Элевзинских мистериях не могут считаться достаточно полными, так как руководителями (мистагогами) тайных обрядов на протяжении довольно долгого времени были члены только двух семейств, передававшие из поколения в поколение в устной форме ритуальные тексты и герметическую сущность обрядности,— тем не менее достоверно известно, что мистерии эти имели ярко выраженный пантеистический характер, утверждая веру в созидательные силы природы, в ее мощь и красоту. Но, кроме того, Элевзинские мистерии, в отличие от всех жанров античного театра, характе-

ризовались массовостью, творческой активностью всех участников.

Нет сомнения, что идея скрябинской мистерии восходит к далекому прошлому, ибо композитор, судя по воспоминаниям современников, а также по тексту первой и незавершенной второй редакции «Предварительного действия» (такое название он предполагал дать мистерии), задумал его как синтетическое произведение, в котором раскрывались самые различные картины природы, настроений и состояний человека. Разумеется, тот текст, который дошел до нас, по художественному уровню значительно ниже скрябинской музыки. Композитор сам понимал это и, судя по всему, не был удовлетворен даже последней редакцией. Очень важно отметить, что наряду с туманными образами божественного начала, движущего вселенной, в тексте «Предварительного действия» возникают богоборческие мятежные образы «семи ангелов в эфирных облачениях»:

То небожители
Огненосители
Судеб вершители
Мира строители
Граней хранители
С Богом воители
Стен разрушители.

Загадочность этих образов, однако, уступает центральной идее скрябинского мировоззрения и творчества — идее всемогущества человеческой воли, идее, постепенно утверждавшейся в сознании Скрябина. «Религий сладостный обман / меня давно уж не пленяет» — эти строки из «Предварительного действия» восходят к одной из юношеских записей Скрябина. Именно эта идея отчетливо выразилась и в словах задуманного им грандиозного произведения, в которых он возвестил и грядущее крушение «страшного мира»:

Молнии воли, мы жажем свершений
Мы воплотимся в ударах решений
В грохоте взрывов и в громах крушений...

Вместе с тем текст «Предварительного действия» изобилует вычурными образами, туманными выражениями, неологизмами, почерпнутыми из лексики

символистов, с которыми парадоксально контрастируют его основные идеи и устремления. Т. Г. Шаборкина в своих содержательных «Заметках о Скрябине-исполнителе», связывая творческий облик композитора с его исполнительским искусством, цитирует одну из записей Скрябина: «К жизни, к жизни, люди, звери, цветы и камни!». Этот призыв, видимо, можно было бы взять в качестве эпиграфа к «Предварительному действию», а также и ко многим другим произведениям композитора.

На протяжении всей своей сознательной жизни Скрябин непрерывно изучал философские проблемы, философскую литературу, и его записи и высказывания дают, казалось бы, возможность сделать выводы о его мировоззрении. Однако ни одну попытку дать хотя бы общее представление о совокупности философских взглядов Скрябина нельзя признать сколько-нибудь удачной, прежде всего из-за того, что взгляды эти, вне всякого сомнения, менялись. И если, например, приходится читать о «религиозно-мистических заблуждениях» Скрябина, то как согласуется это с записью, сделанной им примерно в период работы над Третьей симфонией: «Бог, которому нужно поклонение,— не Бог?»

В нашем кратком очерке нет возможности останавливаться на долгих и мучительных философских поисках Скрябина, не прекращавшихся до конца его дней. Очень важно все же вспомнить здесь тезис польского искусствоведа Виктора Кизеветтера: «Мировоззрение художника заключено в его творчестве». На этом положении Кизеветтер построил свою полемику с знаменитым итальянским философом, автором книг об эстетике, Бенедетто Кроче, пытавшимся принизить значение Леонардо да Винчи, якобы не создавшего законченной философской системы. Кизеветтер отмечал тогда, что работы о мировоззрении многих великих мастеров пока не созданы и что если такого рода работы появятся в будущем, то они будут строиться прежде всего на анализе творческого наследия этих мастеров.

Итак, сопоставляя музыку Скрябина с дошедшими до нас его высказываниями, можно сделать следующие выводы.

Композитор верил в неисчерпаемость сил и форм жизни и в то, что единение человека с природой делает его могучим—подобно тому, как герой античного мифа титан Антей становился сильнее от прикосновения к земле. Именно «антеевская» сила человека, которую Скрябин понимал как волю, была залогом победы в борьбе с темными силами и преобразования человечества. Наиболее действенным средством в процессе этого преобразования Скрябин считал искусство, гимном которому он закончил Первую симфонию. Центральными образами его произведений оставались образы воли, призывы к ее активизации (вспомним «молнии воли»!) и любви в дантовском ее понимании, любви, «движущей солнце и прочие светила». Во имя этого высокого чувства совершается подвиг титана-огненосца, образ которого с небывалой силой раскрывается в «Прометее», как бы предвещающая свершения «Предварительного действия».

Из сохранившихся материалов явствует, что существенной чертой этого произведения, замысел которого созрел у Скрябина на протяжении по крайней мере десяти лет, был морально-этический аспект. И не будет преувеличением считать в этом отношении «Волшебную флейту» прямой предшественницей «Предварительного действия», ибо моцартовское творение воспринимается именно в таком аспекте: царство мудрого и доброго Зарастро противопоставляется царству Царицы ночи—царству мрака и зла, побеждаемому человеческой волей. Есть основание предполагать, что Моцарт смотрел на свое дивное творение как на «предварение» задуманного им преобразования человечества, которому должна была способствовать масонская ложа «Грот», не похожая на ложи с бутафорским ритуалом, находившиеся под покровительством высокопоставленных лиц, отнюдь не заинтересованных в осуществлении социальных реформ, которые предусматривались масонскими статутами.

«Чрезвычайно вредили Скрябину мистики и мракобесы вроде Л. Сабанеева и Б. Шлецера»,—подчеркивает Нейгауз в своих «Заметках о Скрябине», написанных к 40-летию со дня смерти компози-

тора. Именно эти мракобесы присвоили себе право толковать его замыслы, создавая нездоровые сенсации. Именно Сабанеев и Шлецер сочиняли басни (смутившие, видимо, даже Мясковского) о «светопреставлении», которым должна закончиться скрябинская мистерия, плод воображения «гениального безумца». Но мы знаем из достоверных источников (в частности, из записей А. А. Гольденвейзер, из воспоминаний А. А. Крейна), что «Предварительное действие» было задумано как синтетическое произведение, которое должно было повторяться ежегодно в здании, специально построенном в Индии.

Выбор места эти «мистики и мракобесы» объясняли «безумием» Скрябина. Однако «Индия Духа» с давних пор была овеяна очарованием для русской культуры. О ней пел Индийский гость в корсаковском «Садко», рисуя сказочные картины «далекой Индии чудес». В Индию в поисках новых творческих открытий уехал Н. К. Рерих, но никто не назвал безумцем ни его, ни Мартироса Сарьяна, отправившегося в манивший его тайнами Востока загадочный Египет. В подтверждение «безумия» Скрябина его пресловутые «друзья» (и нахлебники!) распространяли слухи о болезненной мнительности композитора, о том, что он чрезмерно часто мыл руки, а выйдя из дома, не снимал перчаток. Измышления эти и сейчас можно прочесть в издающихся на Западе книгах, например в монографии американского музыковеда и публициста Ф. Бауэrsa (1969), хотя тут же приводятся фотографии Скрябина, который сидит прямо на земле без пиджака и без перчаток. Болезненная мнительность композитора, мешавшая ему якобы тесно общаться с природой, это — мелкая сабанеевская ложь. Гораздо хуже, что до сих пор распространены измышления Сабанеева и Шлецера о «Предварительном действии». Какое значение придавал композитор всем этим «философствованиям», видно, например, из рассказа М. Н. Мейчика, который однажды обедал у Скрябина и слушал на протяжении целого часа «профессорский бас» Шлецера, развивавшего свои мистические «концепции». После обеда Скрябин и Мейчик вышли, и композитор, тяжело вздохнув,

сказал: «Ах, Марк Наумович, все эти теории теориями, а музыка музыкой!»

Музыка «Предварительного действия» была создана целиком и ее слушали в исполнении автора А. Б. Гольденвейзер, его жена Анна Алексеевна (сделавшая соответствующую запись в дневнике), Александр Крейн и другие. Записаны композитором были только с трудом поддающиеся расшифровке отдельные фрагменты. Что же касается бредней об эсхатологическом (то есть возвещающем пресловутую «дематериализацию» и конец мира) характере мистерии, то современные исследователи, прежде всего А. В. Кашперов, категорически опровергают это, цитируя, в частности, запись А. А. Гольденвейзер о беседах с композитором, о его мечтах соорудить здание, где «всегда будет происходить мистерия» и куда будут приезжать люди, «подобно тому как теперь ездят в Байрейт». Пусть мечты Скрябина были даже утопией (возле него ведь не было Людвига Баварского, который превратил мечты Вагнера, многим казавшиеся фантастическими, в действительность!), но они были рождены не «безумием», а благороднейшими побуждениями художника, стремившегося к морально-этическому совершенствованию людей. И если осуществлению замысла (по существу также утопического) моцартовского «Грота» помешала «чаша дружбы», поднесенная недрогнувшей рукой убийцы, то работа над «Предварительным действием» была трагически оборвана смертельной болезнью Скрябина. При всех недостатках текста (здесь нельзя не вспомнить наивной беспомощности либретто многих опер, ставших, однако, классическими) музыка «Предварительного действия» поражала всех, слушавших хотя бы ее фрагменты, необычайной красотой и новаторством. Скрябин продолжал свои творческие искания и, подобно герою хемингуэвского рассказа «Старик и море», на вопрос «Кто победил тебя?» мог бы ответить: «Никто. Просто я слишком далеко ушел в море...»

«Мне кажется, что этим летом я окончу текст и часть предварительного действия закончу уже в формах синтетического искусства»,— писал Скрябин

жене из Парижа ранней весной 1914 года. То был год создания поэмы «К пламени», последних поэм и прелюдий, опубликованных у Юргенсона в том же году и постепенно включавшихся автором в программы концертов, число которых неуклонно увеличивалось, так как, увлеченный работой над «Предварительным действием», он не писал крупных сочинений, а деньги на содержание семьи были необходимы.

В упоминавшейся уже статье Т. Г. Шаборкина дает интересную подборку высказываний о Скрябине-пианисте, весьма разноречивых, но позволяющих со всей определенностью считать, что игра его отличалась не столько виртуозным блеском (да его музыка, собственно, и не требовала этого), сколько поэтическим очарованием, и выступления его завоевывали постепенно признание в самых широких кругах общественности. Но учащавшиеся выступления утомляли композитора, тем более что он был неизменно очень требователен к себе.

К тому же, как ни прискорбно писать об этом, Татьяна Федоровна не щадила мужа. Письма ее переполнены жалобами, сообщениями о ее плохом самочувствии и упреками в том, что он якобы разлюбил ее. «Твои последние [письма] такую тяжестью ложились на мое сердце!» — пишет Скрябин жене из Лондона 11(24) марта 1914 года. Скрябин, напротив, старался не волновать жену. После харьковского концерта в марте 1915 года он телеграфировал ей: «Успех блестящий, самочувствие прелестное», хотя из подробного письма мы узнаем: «Концерт в Харькове прошел хорошо, несмотря на отсутствие силы и самообладания на эстраде; успех большой». Есть основание полагать, что лондонский фурункул 1914 года был началом того заболевания, которое свело его весной следующего года в могилу. Приступы упадка сил и зловещие предчувствия, запечатлевшиеся в Девятой сонате и Второй прелюдии последнего цикла, которую он также особенно часто играл в сезоне 1914/15 года, могли быть вызваны тем, что инфекция, поразившая его организм, ослабленный напряженнейшим трудом, не была окончательно ликвидирована, и карбункул,

образовавшийся на том же самом месте на верхней губе и явившийся непосредственной причиной общего заражения крови и смерти композитора, был лишь страшной кульминацией длительного инфекционного заболевания.

Частые поездки, утомлявшие Александра Николаевича, видимо, способствовали тому, что в последние годы жизни он особенно ценил домашний уют. «„Дом“ в эти годы стал значить для Скрябина гораздо больше, чем во время оно. Теперь он стал, можно даже сказать, домоседом. По-прежнему любил общество, но предпочитал, чтобы друзья собирались у него,— что и бывало почти каждый день, нередко до позднего часа. Любил „трапезу“, накрытый стол, разлитое по стаканам вино, сиденье за самоваром,— словом, все праздничное, приподнимающее, „пир жизни“»,— вспоминал Ю. Д. Энгель. Многие бывали у Скрябиных в эти годы— А. Б. Гольденвейзер с женой, А. А. Крейн, Б. Л. Яворский, Е. А. Бекман-Щербина, М. Н. Мейчик, братья Г. Э. и Л. Э. Конюс, Е. О. Гунст, весьма критически относившийся к Сабанееву, претендовавшего на положение «лучшего друга» Скрябина. Бывали Вячеслав Иванов, которого Скрябин особенно любил, Бальмонт и другие поэты, певцы, художники, в том числе Леонид Пастернак, отец поэта. Частым гостем была М. С. Неменова-Лунц, у которой в доме тоже собирались друзья и поклонники Скрябина и исполнялись его произведения.

Евгений Гунст, основатель и руководитель «Московского общества распространения камерной музыки», много делал для популяризации творчества Скрябина и был одним из тех, кто, подобно Н. Д. Кашкину, весьма критически относился к программам, сочинявшимся Татьяной Федоровной и ее братом к произведениям Скрябина, но выдававшимся за авторские. «Музыка г. Скрябина в тысячу раз богаче содержанием, мыслью и поэзией, нежели все подобные программы, и лучше было бы, чтобы и в дальнейшем творчестве он положился на свой действительно сильный талант и не возлагал бы никаких надежд на мертвые, якобы философские схемы»,— писал Н. Д. Кашкин, прочитав программу

концерта 21 февраля 1909 года, в котором исполнялись Третья симфония и «Поэма экстаза».

Следует, правда, заметить, что отношение к Б. Ф. Шлецеру, его «теориям» и писаниям было в кругу друзей Скрябина весьма сдержанным, а порою и ироническим (в особенности после того, как некоторое время он пытался присвоить себе баронский титул). Судя по всему, не раз бывало, что Скрябин тяготился велеречивостью и апломбом Шлецера. К сожалению, его «труды» о композиторе поныне цитируются не только на Западе, но и в нашей стране, а его высказывания и «концепции», протаскивавшиеся в программы сочинений Скрябина, выдаются за тексты самого композитора. В доме у Александра Николаевича, а также у Неменовой-Лунц он старался быть в центре внимания, давая понять, что, собственно говоря, музыка Скрябина является чуть ли не воплощением в звуках его «де-шлецеровской» философии и в этом старался убедить и читателей своей объемистой книги о Скрябине.

Татьяна Федоровна приложила немало усилий, чтобы отдалить Скрябина от всех тех людей, кто считал ошибкой разрыв композитора с первой женой. В числе их были те, кто много добра сделал Скрябину — прежде всего это В. И. Сафонов, М. К. Морозова, семья Монигетти. Их место заняли А. Н. Брянчанинов, помогавший Шлецеру в его религиозно-мистических проповедях, и пресловутый Сабанеев, которого кратко и точно характеризует А. В. Кашперов: «В своих работах много писал о мировоззрении Скрябина, зачастую приписывая композитору свои домыслы. Вместе с Б. Ф. Шлецером (поступавшим так же) содействовал созданию ложных взглядов на объективное значение творческого наследия композитора».

Таковы были люди, находившиеся возле Скрябина и ставшие завсегдатаями в его последней московской квартире в доме № 11 по Большому Николо-Песковскому переулку (ныне улица Вахтангова), где в настоящее время помещается Государственный музей имени Скрябина. Именно оттуда гроб с телом Александра Николаевича 15(28) апреля 1915 года

был перенесен в церковь св. Николая, что на Песках. Похороны состоялись на следующий день на кладбище Новодевичьего монастыря и через некоторое время на могиле был водружен большой дубовый крест, вскоре замененный хрустальным, впоследствии похищенным. В настоящее время на могиле Скрябина стоит памятник из камня.

Когда уже начиналась агония, кто-то протянул Александру Николаевичу лист бумаги — якобы для того, чтобы он успел записать свои предсмертные мысли. В действительности то было составленное Е. О. Гунстом «прошение на высочайшее имя» о том, чтобы Татьяне Федоровне и ее детям разрешено было носить фамилию Скрябина. Композитор смог еще подписать это прошение, но оно было удовлетворено только частично: Ариадна, Юлиан и Марина были признаны «законными» детьми своего отца.

Тысячи людей провожали Скрябина в последний путь. Толпа собиралась у его дома уже 14 апреля. Пришлось напечатать специальные пропуска для входа в храм, где совершалось заупокойное богослужение. 15 числа В. В. Держановский писал Е. О. Гунсту, что директор Московского синодального училища композитор А. Д. Кастальский дал распоряжение знаменитому хору училища принять участие в отпевании композитора: «Парадной формы они не наденут, а потому места для переодеваний им не нужно. Расположатся же они в заднем, левом притворе (у входа) и тем самым сохранят Вам много места у гроба». Главный дирижер хора Н. М. Данилин прибыл в храм заранее, чтобы дать указание о пропуске певцов.

В сонете «Памяти А. Н. Скрябина» Валерий Брюсов, который в то время находился в Польше в качестве военного корреспондента, писал:

И в дни, когда Война вершит свой суд,
И мысль успела с жатвой трупов сжиться,—
Вот с этой смертью сердце не мирится!

Вся Россия стремилась достойно почтить память ушедшего великого мастера. В Москве было организовано Общество имени А. Н. Скрябина. Начали собирать его нотные рукописи, заметки и письма,

афиши и иконографический материал. В этой работе деятельнейшее участие принимала Любовь Александровна Скрябина, для которой смерть ее Шурины была тягчайшим ударом. Она оставалась в квартире и тогда, когда Т. Ф. Шлецер-Скрябина с детьми уехала на время в Новочеркасск, получив предварительно выданную по распоряжению А. В. Луначарского охранную грамоту, закреплявшую за семьей композитора квартиру и все находившееся там имущество. Официальное открытие музея состоялось 17 июля 1922 года, уже после смерти Татьяны Федоровны, прожившей там последние два года жизни.

Начиная с сезона 1915/16 года произведения Скрябина особенно часто исполнялись в России. Состоялось много концертов, посвященных его памяти. Под управлением Р. М. Глиэра, А. И. Зилоти, С. А. Кусевицкого и других выдающихся музыкантов звучали симфонические произведения Скрябина во всех крупных центрах страны. Продолжала давать концерты из произведений Скрябина Вера Ивановна. В первом концерте скрябинского цикла, организованного Зилоти в Мариинском театре в Петрограде, сольную партию концерта исполнял С. В. Рахманинов, который играл затем сочинения Скрябина во многих других городах, составляя программы целиком из его произведений.

Тотчас же зародилась мысль собрать данные о жизни и творчестве ушедшего автора «Прометея». Первой книгой о Скрябине была не утратившая значения до нашего времени книга Е. О. Гунста «А. Н. Скрябин и его творчество» (1915), особенно ценная тем, что автор включил в нее краткий анализ всех десяти сонат Скрябина, записанный со слов самого композитора.

«Искусство в своей истории мало знает пророков, по значению своему равных усопшему»,— писал Гунст, применявший слово «пророк» в высоком пушкинском значении. Вслед за этой книгой в Петрограде в том же году вышел очерк выдающегося музыкального критика В. Г. Каратыгина, перед этим уже десятки раз писавшего о Скрябине, а в этом очерке подчеркнувшего, что с каждым годом

становится все больше людей, видящих в Скрябине «смелого, гениального новатора, прошедшего строго последовательный путь музыкально-эстетического развития, последние этапы которого ознаменовались величайшими художественными завоеваниями, действительно побуждающими нас произвести радикальный пересмотр и переоценку старых музыкальных норм, но не в отвержение их, а лишь во утверждение нового расширенного, эволюционного их понимания». В этих словах очень точно определена органическая связь новаторства Скрябина с процессом развития русской музыки в целом.

Вскоре после смерти Скрябина и кончины простудившегося на его похоронах Танеева Андрей Николаевич Римский-Корсаков (сын и биограф композитора), главный редактор издававшегося им совместно с П. П. Сувчинским журнала «Музыкальный современник», приступил к подготовке специальных книг журнала, посвященных жизни и творчеству обоих мастеров. Книга четвертая-пятая (декабрь 1915—январь 1916 года) содержала различные материалы, из которых наибольшую ценность представляет, разумеется, биографический очерк, написанный авторитетнейшим музыкальным критиком Ю. Д. Энгелем, который с 1899 года собирал материалы о жизни и творчестве Скрябина, часто писал о нем и был одним из первых, оценивших не только музыку Скрябина, но и его оркестровое мастерство. Несомненной заслугой Энгеля было и то, что он показал широту философских интересов Скрябина и роль С. Н. Трубецкого в их развитии, а также значение встреч композитора с Г. В. Плехановым. Впрочем, утверждение Энгеля, что марксистскую литературу Скрябин «по своему обыкновению именно „читал“, а не „прочитал“, перелистывал, а не штудировал», опровергается свидетельством самого Плеханова, который писал 9 июня 1916 года доктору В. В. Богородскому, другу Скрябина, принимавшему участие в его лечении в роковые апрельские дни: «Когда я встретил его в Больяско, он был совершенно незнаком с материалистическим взглядом Маркса и Энгельса на историю. Я обратил его внимание на важное философское значение этого

взгляда. Несколько месяцев спустя, встретившись с ним в Швейцарии, я увидел, что он, отнюдь не сделавшись сторонником исторического материализма, успел так хорошо понять его сущность, что мог оперировать с этим учением гораздо лучше, нежели многие „твердокаменные“ марксисты как в России, так и за границей». Едва ли, следовательно, Скрябин ограничивался только «перелистыванием» книг, которые дарил или давал ему для чтения Плеханов. Композитор внимательно изучал их.

В этом замечательном документе, ценном для каждого, изучающего биографию и творчество Скрябина, Плеханов отмечал его высокий интеллектуализм, вспоминая, что композитор часто бывал инициатором их бесед и дискуссий на философские темы и что споры с Александром Николаевичем вызывали, как выразился Плеханов, «приятное и полезное для меня умственное возбуждение».

Нет надобности лишней раз подчеркивать разногласия, лежавшие в основе этих споров, но в высшей степени важно подчеркнуть сделанный Плехановым с присущей ему чуткостью вывод, что Скрябин не находился в плену собственных субъективистских концепций и что «если музыка Скрябина так полно выразила настроения весьма значительной части нашей интеллигенции в известный период ее истории, то это произошло как раз по той причине, что он был плотью от ее плоти и костью от ее кости не только в области „эмоций“, но также в области философских запросов и возможных по условиям времени и среды „достижений“».

Именно эти философские запросы русской интеллигенции привели, по справедливому мнению Г. В. Плеханова, к тому, что «Скрябин хотел выразить в своей музыке не те или другие настроения, а целое мирозерцание, которое он и старался разработать со всех сторон». Постигший исторические законы и движущие силы развития человечества Георгий Валентинович считал, что «Скрябин ставит перед искусством невыполнимую для него задачу», но тут же отмечал, что эта «ошибка» композитора «приносила ему большую пользу: очень сильно расширяя круг его духовных интересов, она тем самым

значительно увеличивала и без того огромный удельный вес его художественного дарования».

Признаваясь в своей личной симпатии к «этому замечательному человеку» и резюмируя свои мысли о великом композиторе, Плеханов писал: «Александр Николаевич Скрябин был сыном своего времени. Видоизменяя известное выражение Гегеля, относящееся к философии, можно сказать, что творчество Скрябина было его временем, выраженным в звуках. Но когда временное, преходящее находит свое выражение в творчестве большого художника, оно приобретает постоянное значение и делается непреходящим».

Новая эпоха, начавшаяся свершениями Октября, сразу же принесла признание этого поистине непреходящего значения творческого наследия Скрябина. Как уже говорилось, нарком просвещения А. В. Луначарский охарактеризовал его музыку как высший дар, который романтизм принес революции. Торжественным актом этого признания был праздничный концерт, состоявшийся в Большом театре в Москве 6 ноября 1918 года в ознаменование первой годовщины Великой Октябрьской социалистической революции. На этом концерте присутствовали, как известно, Владимир Ильич Ленин и многие его соратники. Открылся концерт «Интернационалом» в исполнении хора и оркестра, а затем под управлением Эмиля Купера, завоевавшего репутацию одного из лучших интерпретаторов симфонической музыки Скрябина, прозвучал «Прометей» (партию фортепиано исполнял А. Б. Гольденвейзер). На протяжении многих последующих лет Луначарский, часто выступавший со вступительными словами перед концертами из произведений Скрябина, вспоминал этот исторический концерт, рассказывая, какое впечатление произвела «Поэма огня» на Владимира Ильича, обратившегося тогда же к нему с просьбой достать ему вышедшие книги о Скрябине. Луначарский говорил также о ленинском декрете от 30 июля 1918 года, содержавшем распоряжение о сооружении памятника Скрябину. На одной из сессий, организованных Академией наук СССР к столетию со дня рождения В. И. Ленина, член-

корреспондент Академии профессор А. А. Сидоров в интереснейшем докладе о личной библиотеке В. И. Ленина подчеркнул, что книг о Скрябине (начиная с работ Е. О. Гунста и В. Г. Каратыгина) у Владимира Ильича имелось больше, чем о каком-либо другом композиторе.

Начиная с первых лет Советской эпохи в нашей стране музыка Скрябина звучит на концертных эстрадах, в домах культуры фабрик, заводов, в классах консерваторий, музыкальных школ и училищ. Крупнейшие дирижеры нашей страны исполняли и исполняют симфонические произведения великого композитора. Назовем здесь имена Н. С. Голованова, В. А. Дранишникова, Е. А. Мравинского, А. Б. Хессина, И. С. Миклашевского, К. И. Элиасберга, К. К. Иванова, В. В. Небольсина, Е. Ф. Светланова, В. И. Федосеева. Не было и нет в нашей стране пианиста, в репертуар которого не входили бы произведения Скрябина. Среди многочисленных пианистов-исполнителей Скрябина выделяются мастера, которым его музыка особенно близка и заняла особое место в их репертуаре. Здесь справедливо назвать прежде всего имена Г. Г. Нейгауза, его сына Станислава и гениального его ученика С. Т. Рихтера, С. Е. Фейнберга, Г. Н. Беклемишева, В. В. Софроницкого, А. Д. Каменского, Т. П. Николаевой, а также М. А. Федоровой — исполнительницы всех фортепианных сочинений Скрябина.

Неуклонно растет слава Скрябина во всем мире. Среди зарубежных дирижеров-исполнителей его произведений Леопольд Стоковский, Юджин Гуссенс, Дмитрий Митропулос. Среди пианистов — Владимир Горовиц (лучший зарубежный исполнитель поздних произведений Скрябина, включая Девятую и Десятую сонаты), Вальтер Гизекинг, Самсон Франсуа, Глен Гульд. Огромными тиражами публикуют во многих странах произведения Скрябина и выпускаются грамзаписи его произведений, неуклонно умножается литература о его жизни и творчестве.

Десятилетие со дня смерти Скрябина отмечалось во всех республиках многонациональной Страны

Советов симфоническими и камерными концертами из произведений великого композитора, лекциями и докладами о его жизни и творчестве, выступлениями учащихся Московского государственного музыкального техникума, носящего его имя, потоком статей в периодической прессе. Незадолго до памятной даты в Москве в Музее Скрябина открылась еще одна мемориальная комната. Продолжались работы по сбору материалов, обилие которых постепенно превратило Государственный музей Скрябина в центр научно-исследовательской работы над его наследием.

Напоминая, что Ленин призывал нас усваивать классическое наследие и развивать его лучшие традиции, и как бы полемизируя с критиками, которые, говоря об идеалистических воззрениях Скрябина, позволяли себе глумиться над его музыкой, А. В. Луначарский в своей статье «Значение Скрябина для нашего времени», включенной в сборник «А. Н. Скрябин и его музей» (1930), писал, что «он готов был занять огромные реальные высоты, т. е. требовать от музыки, чтобы она сделалась великим проводником энергии, учителем объединенной жизни, боевой музыкой подлинного прогресса. На этом пути Скрябин несомненно встретил бы нашу общественность, нашу революцию, которая обрела бы в нем одного из сильнейших своих глашатаев».

В довоенные годы появился ряд книг и статей о жизни и творчестве Скрябина. Заканчивал подготовку публикации писем Скрябина крупнейший знаток эпистолярного наследия русских композиторов В. А. Жданов, но война помешала выходу в свет этого тома, прошедшего уже корректуру.

Возобновилась работа над изучением жизни и творчества Скрябина в середине пятидесятых годов. В третьем томе «Истории русской музыки» (1954) Ю. Келдыш отверг пасквильянтские выпады против Скрябина, допускаясь в послевоенные годы под предлогом «борьбы за реализм» и «разоблачения декаданса».

Последние годы принесли ценнейшее, подробно комментированное издание писем Скрябина (1965),

явившееся результатом многолетнего напряженного труда А. В. Кашперова, использовавшего собрание, подготовленное В. А. Ждановым, но привлекшего еще огромное количество архивных материалов. Ценнейшим вкладом в отечественную скрябиниану явились также труды С. Э. Павчинского, сделавшего образцовые фортепианные переложения симфоний Скрябина, подготовившего новые, тщательно пересмотренные издания его партитур и выпустившего прекрасные теоретические работы, в которых впервые с глубокой убедительностью показаны блистательное композиторское мастерство и высокий интеллектуализм скрябинской музыки. Под редакцией Павчинского вышел сборник работ о Скрябине, изданный к столетию со дня его рождения. Обобщающий труд о Скрябине создал много работавший над изучением его творчества В. Ю. Дельсон.

Благодаря трудам советских историков культуры светлый облик Александра Николаевича Скрябина постепенно очищается от искажений, которыми изобилует литература о нем, в особенности за рубежом, а у нас — давно забытая вульгарно-социологическая. Постепенно предстает перед нами в ореоле мировой славы образ великого русского художника-мыслителя, создателя гениальных музыкальных произведений, наметившего пути развития синтетического искусства, первым примером которого был «Прометей».

В историю мировой музыкальной культуры Скрябин вошел как один из величайших русских композиторов, завершивший классический период развития русской музыки. Он обобщил громадный опыт художественного творчества человечества — начиная от античных мифов о титанах и кончая высокими освободительными стремлениями нового времени, подготовившими начало новой эпохи развития общества. Залогом победы в борьбе за торжество высоких социально-этических идеалов Скрябин считал волю человека. И образы волевых могучих импульсов, а не только новаторские средства выразительности, обусловили воздействие Скрябина на творчество многих мастеров музыкальной культуры нашей родины и зарубежных стран.

Что читать о Скрябине

«Русские Пропилеи», т. 6. Материалы по истории русской мысли и литературы. Собрал и подготовил М. Гершензон, ч. 2. Скрябин А. Н. Записи. М., 1919

Скрябин А. Н., Лядов А. К. Письма. Предисловие и примечания А. В. Оссовского.— В сб. «Орфей», кн. 1. П-г., 1922

Скрябин А. Письма. Составление и редакция А. В. Кашперова. М., 1965

Гунст Евгений. А. Н. Скрябин и его творчество. М., 1915

Каратыгин В. Г. Скрябин. П-г., 1915

«Музыкальный современник». Журнал музыкально-го искусства. Под ред. А. Н. Римского-Корсакова. Декабрь—январь. Кн. 4—5. П-г., 1916

Яковлев Вас. А. Н. Скрябин. М.—Л., 1925

Александр Николаевич Скрябин. 1915—1940. Сборник к 25-летию со дня смерти. М.—Л., 1940

Альшванг А. А. Н. Скрябин. М., 1940

Альшванг А. А. Н. Скрябин.— Избр. соч., т. 1. М., 1964

Хоминьский Юзеф. Скрябин и Шимановский.— В кн.: Русско-польские музыкальные связи. М., 1963

Павчинский С. Э. Произведения Скрябина позднего периода. М., 1964

Дернова В. П. Гармония Скрябина. Л., 1968

Дельсон В. Скрябин. Очерк жизни и творчества. М., 1971

А. Н. Скрябин. Сборник статей. Ред. и сост. С. Павчинского. М., 1973

Павчинский С. Э. Сонатная форма произведений Скрябина. М., 1979

Содержание

<i>К читателю</i>	5
<i>Шуринька</i>	7
<i>Первые испытания и победы</i>	17
<i>«Звезда первой величины»</i>	24
<i>Первая любовь и борьба с болезнью</i>	32
<i>Завоевание признания на Западе</i>	41
<i>Творческий расцвет</i>	49
<i>«Новая Библия»</i>	60
<i>Симфонии-призывы</i>	70
<i>Полет к звезде</i>	83
<i>«Божественная поэма»</i>	96
<i>«И всюду страсти роковые...»</i>	102
<i>«Поэма экстаза»</i>	121
<i>«Прометей»</i>	131
<i>Навстречу «подкрадывающейся смерти»</i>	140
<i>Эпилог</i>	154
<i>Что читать о Скрябине</i>	175

ИБ № 3127

Игорь Федорович Бэлза
АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ СКРЯБИН

Редактор *Т. Коровина*
Худож. редактор *Ю. Зеленков*
Техн. редактор *С. Белоглазова*
Корректор *Г. Федяева*

Подписано в набор 19.10.80. Подписано в печать 27.05.83.
Форм. бум. 70×90¹/₃₂. Бум. офс. № 1 Гарн. школьная.
Печать офсет. Объем печ. л. (вкл. илл.) 9,0. Усл. п. л. 10,53.
Уч.-изд. л. (вкл. илл.) 12,08.
Тираж 100000 экз. (1-ый зав. 1—50000 экз.)
Изд. № 12455 Зак № 257 Цена 90 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Типография В/О «Внешторгиздат» Государственного
комитета СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли
127 576, Москва, Илимская, 7